



## 255 ЛЕТ ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЭРМИТАЖУ



ДЕКАБРЬ 2019

АВТОРЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА:

УЧРЕДИТЕЛЬ: ФГУК «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»

Михаил Пиотровский Ирина Багдасарова Евгений Кий Дмитрий Озерков Наталья Сутягина Ирина Соколова

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

АВТОРЫ

Владислав Бачуров Ольга Бузина Фрол Буримский Констант Бурсен (Нидерланды) Фритс Гирстберг (Нидерланды) Алексей Гринбаум (Франция) Федор Двинятин Вейнанда Деро (Нидерланды) Никита Елисеев Сантьяго Калатрава (Испания) Кай Картио (Финляндия) Вини Маас (Нидерланды) Мария Макогонова Ксения Малич Анна Озеркова Покрас Лампас Лиза Савина К. Схипперс (Нидерланды) Агния Стерлигова Мария Элькина

Фотографии и рисунки: Андрей Бартенев Вейнанда Деро (Нидерланды) Сантьяго Калатрава (Испания) Кас Ортхёйс (Нидерланды) Паола Пилья (Италия) Михаил Розанов Наталья Часовитина

### РЕДАКЦИЯ:

Главный редактор Зорина Валерьевна Мыскова
Редакторы с. 146–176: Мария Элькина, Ксения Малич
Выпускающий редактор версии на русском языке Владислав Бачуров
Выпускающий редактор версии на английском языке Джессика Мроз
Ответственный секретарь Александра Николаева
Фоторедактор Оксана Соколова
Цветоделение и ретушь: Дмитрий Ошомков
Корректура и служба проверки: Андрей Бауман, Марта Спракланд

Дизайн

Андрей Шелютто, Ирина Чекмарева

Верстка:

Ирина Чекмарева, Арина Облакова

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

КОММЕРЧЕСКАЯ И АДМИНИСТРАТИВНАЯ ДИРЕКЦИЯ:

Организационно-правовое сопровождение: Виктория Докучаева, 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.hermitaqeXXI@gmail.com

PR и реклама: **Principe PR Media** 







на обложке

Фрагменты:

Витторе Карпаччо Две венецианские дамы Музей Коррера, Венеция

Франц Рох **Коллаж.** 1960-е

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит за помощь в подготовке этого выпуска и внимание к проектам журнала: Лионела Вейра (Генеральный консул Королевства Нидерландов в Санкт-Петербурге), Викторию Лурик (атташе по культуре Генерального консульства Королевства Нидерландов в Санкт-Петербурге), Марину Карпову (Научная библиотека имени М. Горького СПбГУ), Елену Кутукову (заместитель губернатора руководитель представительства Архангельской области при Правительстве Российской Федерации), Паскаля Сливански (заместитель директора Французского института в России, директор представительства в Санкт-Петербурге), Юлию Старовойтову (куратор культурных программ, Французский институт в Росии представительство в Санкт-Петербурге). участников Международного молодежного консультативного совета проекта «Музей 15/24» в Санкт-Петербурге.

### Специальная благодарность:

Светлана Адаксина, Марина Антипова, Елена Звягинцева, Лариса Корабельникова, Альфия Лисицына, Екатерина Сираканян, Мария Халтунен, Марина Цыгулева (Государственный Эрмитаж)

Проект реализован в том числе на средства гранта Министерства иностранных дел Королевства Нидерландов (проект «Музей 15/24») и гранта Генерального консульства Королевства Нидерландов в Санкт-Петеобурге.

Цена свободная. Все права защищены.

Перепечатка любых материалов журнала без письменного согласия редакции невозможна.

При цитировании ссылка на журнал обязательна. Copyright © 2019.

Редакция не несет ответственности за содержание и достоверность рекламных материалов.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

### Фонд «Эрмитаж XXI век»

Тел.: +7 (812) 904-98-32

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.

#### Адрес редакции:

191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Конюшенная, 19/8 . Тел.: +7 (812) 904-98-32,

e-mail: office.hermitagexxi@gmail.com

### ISSN 2218-0338

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

Тираж 3 500 экземпляров Издается на русском и английском языках Формат 231 × 285 мм

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

### СОДЕРЖАНИЕ

### 06 Колонка Михаила Пиотровского

### **ЭРМИТАЖ В МИРЕ**

- 10 Щукин. Биография коллекции
- 12 Петр Первый. Коллекционер, исследователь, художник
- 13 Русский Йорданс. Картины и рисунки Якоба Йорданса из собраний России
- 14 Звуки прекрасного прошлого. Русский фарфор из Эрмитажа
- 18 «Драгоценности! Блеск русского двора» в выставочном центре «Эрмитаж Амстердам»
- 20 Канова и Античность
- 22 «Мадонна Бенуа» Леонардо да Винчи из коллекции Государственного Эрмитажа

### МИР В ЭРМИТАЖЕ

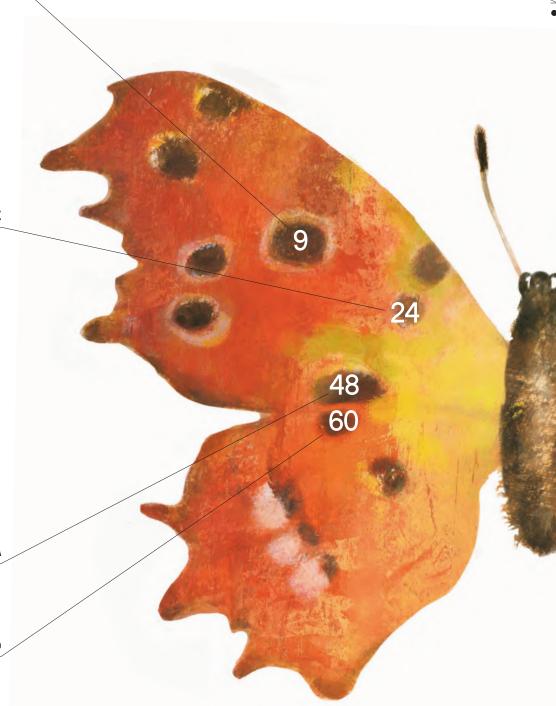
- 24 Золотая орда и Причерноморье
- 26 Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампаны
- 30 Жизнь в средневековом Хорасане. Гениза из Национальной библиотеки Израиля
- 32 «Мадонна делла Лоджиа» Сандро Боттичелли
- З4 Сокровища Красной реки.Из археологических музеев Вьетнама.Наталья Сутягина, Евгений Кий
- 36 «Я воздвиг там мой царский дворец...». Ассирийское искусство из коллекции Британского музея
- 38 «Это сам Потемкин!». К 280-летию светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического
- 40 Витторе Карпаччо. «Две венецианские дамы»
- 41 Жауме Пленса. «Карлота»
- 42 Два брата. Михаил Пиотровский

### ГОД РЕМБРАНДТА

49 «Падение Амана». Картина Рембрандта в зеркале времени

### ФАРФОР

- 60 Скрытое сокровище. Наблюдения за коллекциями фарфора Эрмитажа. Вейнанда Деро
- 74 Чашка кофе в автомате, кино и нейронной сети. Констант Бурсен



### ЗАЩИТА ГОРОДОВ

Блокада. Обещаю и клянусь 82

говорить только правду. Допрос И. А. Орбели

Сотрудники Эрмитажа, 90 погибшие в годы блокады

Кас Ортхёйс: голодная зима 92

Амстердама. 1944–1945. Фритс Гирстберг

Бомбоубежище для проходящих. 98 Дмитрий Озерков

Край непуганых птиц. Каргополь. 104 Владислав Бачуров

Звенящий Каргополь. Фрол Буримский 110

### ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Искусственный интеллект и диалог культур 114

Белый дворец. 126

Агния Стерлигова

Температура забвения у ангелов, 128 демонов и людей. Алексей Гринбаум

### **АРХИТЕКТУРА**

Дома-коммуны и агитационная архитектура 136 1920–1930-х годов. Ксения Малич

### ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ

Хронология Дворцовой 146

Трибуна. Варвара Сперанская 148

Кенотаф. Никита Елисеев 152

Обитатель площади. Даціаро. Юлия Демиденко 156

Дворцовая площадь — памятник 162

или место действия?

Вини Маас, Сантьяго Калатрава,

Мария Макогонова, Кай Картио,

Покрас Лампас, Ольга Бузина

Границы невозможного. Мария Элькина 170

### HAGOKOB

Намек на сад. К. Схипперс 176

Фактура размыкания. Федор Двинятин 182

Летающий ковер Анны. Анна Озеркова 186

Новые книги Эрмитажа 190

# ВЫЙТИ НА ПЛОЩАДЬ

**МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ** ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

узеи всегда озабочены поддержанием равновесия между своей ролью в мировом музейном поле и в поле родного города, где они часто оказываются «градообразующими» элементами. Для Эрмитажа эта проблема решается в рамках концепции «Большой Эрмитаж», два этапа которой совмещают глобальное присутствие музея в мире с регулированием его роли в Петербурге. Это происходит, в частности, через три главных эрмитажных инновации.

Миру посвящена система «центров-спутников», очередной из которых только что открылся в Омске («Эрмитаж-Сибирь»). Система «открытых хранилищ» совмещает открытость миру с заботой о дополнительном музейном опыте для горожан, хорошо знакомых с Эрмитажем. Наконец, идея «Общественного форума» в первую очередь обращена к городу, к городу-музею, где музейное эстетическое и философское поле обращается к городским пространствам и их преобразовывает.

Важнейшим элементом этого форума, начинающегося во входной зоне Главного штаба и продолжающегося через Шуваловский проезд, является Дворцовая площадь — хранитель имперской торжественной традиции, вступающей в постоянный конфликт интересов с традицией балагана. Музей может придать ей некоторую респектабельность, навязывая набор требований, рожденных уважением к истории.

Дворцовая площадь, которую Эрмитаж сегодня обнимает с двух сторон, является важным элементом его связи с городом. Она нуждается в осмыслении, поэтому номер журнала радует серией статей о ее истории и ее мистике. Хотелось бы заметить, что в последний аспект многое добавляют российские поэты. Многолетние заботы о реставрации восточного крыла Главного штаба помогают понять всю красоту строк Александра Кушнера:

О здание Главного штаба! Ты желтой бумаги рулон, Размотанный слева направо И вогнутый, как небосклон.

Стоя под аркой Главного штаба, чувствуешь глубинный смысл стихов Осипа Мандельштама:

Богиня моря, грозная Афина, Сними могучий каменный шелом. В Петрополе прозрачном мы умрем, — Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

Сам Мандельштам, быть может, об этом и не думал. Но над главным входом в Зимний дворец фронтон венчают торжественно возлежащие хозяева — Плутон и Прозерпина, а среди стражей на крыше Зимнего стоят многочисленные Афины с тяжелыми шлемами.

Пустая площадь вызывает аллюзии с другой главной темой Петербурга и Эрмитажа — блокадой. Интересный аспект этой темы — руины, одна из форм функционирования архитектуры в разные моменты времени. Музей во дворце — это уже «руинирование» его дворцовой функции. А блокада создала пустой музей с пустыми рамами. Глубоко эмоциональный образ, вызывающий в памяти вопрос, которым, говорят, беспокоились средневековые юристы: считать ли полностью опустевшую монашескую обитель по-прежнему существующей? В Петербурге пустой дворец — все равно дворец, а пустой музей — все равно музей. Так парадигма «музей-город — мир-музей» может, должна и является поводом для серьезных философических размышлений и мотивированного ими поведения и поступков.

Я рад, что все это журнал последовательно рассказывает особым «эрмитажным» шрифтом Hermilage Ingeborg. В прямом и в переносном смысле.



Михаил Пиотровский и Александр Сокуров. <u>Апрель 2019</u>





MOCKBA

### **ЩУКИН** БИОГРАФИЯ КОЛЛЕКЦИИ

ГМИИ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА 19 ИЮНЯ — 15 СЕНТЯБРЯ 2019



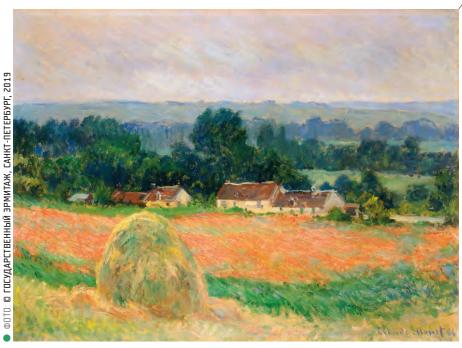
На выставке в Пушкинском музее панно «Танец» было представлено отдельно в самом большом пространстве музея— в Белом зале, как главный акцент в истории развития коллекции Сергея Щукина и его собирательского мировоззрения.



Михаил Пиотровский, директор Государственного Эрмитажа

Сам Щукин понимал огромную просветительскую роль своей деятельности. На его коллекции вырос замечательный русский авангард. <...> Картины из его коллекции еще в 30-х годах вступили в залах Эрмитажа в столь популярный сегодня диалог между классическим и новым искусством. <...> В закрытом от мировых влияний Советском Союзе художники получили уникальную возможность видеть высшую классику мирового авангарда. И этой возможности мы обязаны тем, что в те времена в нашей стране выросло несколько поколений прекрасных художников высокого мирового уровня.

- После приобретения в 1898 году работы «Скалы в Бель-Иль» Клода Моне Щукин на протяжении шести лет покупал картины импрессионистов и собрал более 50 полотен Ренуара, Дега, Моне.
- Первые картины Гогена и Сезанна появились у Щукина задолго до их общеевропейского признания в 1903 году. Пройдет несколько лет и его гогеновский ансамбль станет лучшим в мире. Искусствовед Яков Тугендхольд, который составил каталог коллекции Щукина, назвал композицию из плотно развешенных на стенах 16 полотен Гогена «гогеновским иконостасом».
- Анри Матисс в лице Щукина нашел «идеального патрона», а Щукин в Матиссе — «художника будущего». О своем решении купить панно «Танец» и «Музыка» Щукин писал Матиссу: «Сударь, в дороге (два дня и две ночи) я много размышлял и устыдился своей слабости и недостатка смелости: нельзя уходить с поля боя, не попытавшись сражаться. По этой причине я решил выставить ваши панно. Будут кричать, смеяться, но поскольку, по моему убеждению, ваш путь верен, может быть, время сделается моим союзником и в конце концов я одержу победу». Александр Бенуа назвал это решение «подвигом»: «Этот подвиг доставил Щукину особенно много страданий. Теперь он уже и не раскаивается в своем дерзком шаге, но пуще прежнего косятся на него приятели и знатоки, и даже многие его обычные сторонники только разводят руками и недоумевают»<sup>1</sup>. «Требовалась смелость написать панно, но требовалась и отвага купить их», скажет Матисс. Оба панно Щукин разместил в своем особняке, на самом видном месте — на лестнице. «Щукин говорил, что повешенный в этом месте "Танец" своим возбужденным движением помогает ему легче входить по ступеням и как бы возносит его <...> на второй этаж». Во многом благодаря Щукину Россия располагает уникальной коллекцией раннего Матисса — 37 произведений мастера.
- Сергей Щукин один из немногих в России, кто оценил Пабло Пикассо и стал крупнейшим в мире коллекционером его творчества (51 работа больше в те годы не было ни у кого из частных собирателей). Щукин отдавал предпочтение раннему Пикассо, обозначившему новое художественное направление кубизм.
- «Щукин рассказывал о картинах с таким же азартом, с каким и покупал. Видя картину, испытывал нервный трепет и возбуждение, мечтая во что бы то ни стало завладеть ею. Короче, "гипноз или магия", как он объяснял "случай Пикассо". Часто ему приходилось бороться даже с самим собой: он заранее знал, что назовут сумасшедшим, когда он привезет Дерена и Руссо»².



### **Анри Матисс** Танец

Инв. № ГЭ-9673

франция. 1909—1910

Холст, масло
260 × 391 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Поступила в 1948. Передана
из Государственного музея
нового западного искусства
Происходит из собрания С. И. Щукина

Клод Моне Стог сена в Живерни франция. 1886

Холст, масло 60,5 × 81,5 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1931. Передана из Государственного музея нового западного искусства

Происходит из собрания С. И. Щукина Инв. № ГЭ-6563

450 произведений живописи и скульптуры из собрания знаменитого мецената XX века Сергея Ивановича Щукина (1854–1936) и его братьев — одна из наиболее значительных коллекций искусства европейского модернизма, охватывающая важнейшие художественные течения конца XIX — начала XX столетия.

Коллекция Сергея Щукина в 1948 году была разделена между ГМИИ имени А. С. Пушкина и Государственным Эрмитажем. Ее объединение на выставке в Москве стало важным культурным событием. За время работы экспозицию увидели более 350 тысяч человек, что сделало ее самой посещаемой выставкой в ГМИИ имени А. С. Пушкина за последние 38 лет (по количеству посетителей в день).

Такие качества Сергея Щукина, как интуиция, способность к риску, готовность приобретать работы художников, не имевших признания, позволили ему менее чем за 20 лет сформировать одно из лучших в мире собраний произведений, без которых уже невозможно представить историю искусства XX века. Приобретенные им картины часто вызывали насмешки, но в коллекционировании Щукин готов был идти против общепринятых вкусов.

Собирательскую работу Щукина принято делить на три этапа: первый (1898–1904), когда он главным образом охотился за Моне; второй (1904–1910) — период Сезанна, Ван Гога и Гогена; и последний (1910–1914), связанный с именами Матисса, Дерена и Пикассо.



### MOCKBA

МУЗЕИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ 29 НОЯБРЯ 2019 — 8 МАРТА 2020

### Покрывало из шелковой китайской ткани с пестрым рисунком (фигуры на фоне пейзажа, птицы, драконы, облака) на синем фоне

КИТАЙ. ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XVIII ВЕКА

Ткань; нить шелковая; паласная техника 217 × 164,5 см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Инв. № ЭРТ-8541

### Голландские мастера

Костюм Петра I матросский: куртка-бострог, голландские штаны

РОССИЯ. 1650-1725

Гардероб Петра I. Шерстяная ткань, полотно, сукно, хлопчатобумажная байка, шерстяная и шелковая нить; вышивка. Куртка: длина спинки — 82,5 см. Штаны: длина — 87 см.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Инв. № ЭРТ-8545, ЭРТ-8436



### **ПЕТР ПЕРВЫЙ** КОЛЛЕКЦИОНЕР, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, ХУДОЖНИК



Эпоха Петра I традиционно ассоциируется в массовом сознании с грандиозными преобразованиями в государственной сфере, созданием регулярной армии и флота, победами в Северной войне и сменой уклада жизни российского общества. Гораздо менее Петр Великий известен как покровитель наук и искусств, создатель первого отечественного публичного музея. Его деятельность дала России совершенно новый взгляд на мир и свое место в нем. Петровские коллекции, научные и художественные, открывали для российского общества новые горизонты, меняли представления об окружающей действительности, будили любопытство первооткрывателей, государственных деятелей, меценатов и любителей прекрасного.

Выставка должна продемонстрировать значимость и революционный характер преобразований Петра в деле покровительства искусствам и наукам.

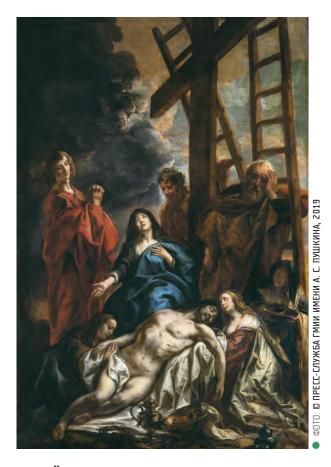
В экспозиции будет представлено около 200 произведений: мемориальные вещи, уникальные архивные документы, регалии, великолепные образцы парадного оружия, выдающиеся произведения ювелирного искусства, живописи, графики, скульптуры, глиптики, медали и монеты, научные инструменты, принадлежавшие Петру I, предметы из его «Китайской» и «Сибирской» коллекций, а также редкие книжные издания и рисунки, фиксирующие состав историко-художественных и научных собраний Петра, которые легли в основу первого российского публичного музея — Кунсткамеры.

Активное участие в проекте принимают Государственный Эрмитаж и другие российские музеи. Уникальные экспонаты из своих коллекций предоставят музеи Германии («Зеленый свод», Дрезден), Нидерландов (Музей истории Амстердама) и Великобритании (Национальный морской музей).

### MOCKBA

## **«РУССКИЙ ЙОРДАНС»**КАРТИНЫ И РИСУНКИ ЯКОБА ЙОРДАНСА ИЗ СОБРАНИЙ РОССИИ

ГМИИ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА 19 СЕНТЯБРЯ — ЗО НОЯБРЯ 2019



Якоб Йорданс
Оплакивание Христа
1650-Е
Холст, масло. Троицкий собор,
Александро-Невская лавра,
Санкт-Петербург

Масштабная экспозиция произведений одного из наиболее значительных фламандских живописцев XVII века Якоба Йорданса (1593–1678) представит работы из собраний Государственного Эрмитажа, ГМИИ имени А. С. Пушкина, Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Пермской государственной художественной галереи и Нижегородского государственного художественного музея.

Якоб (Жак) Йорданс работал практически во всех жанрах: создавал картины на религиозные, мифологические, исторические сюжеты, писал портреты и натюрморты, отдавая предпочтение бытовым композициям с элементами бурлеска. Произведения Йорданса отличают барочная выразительность пластических форм, прославляющая красоту и изобилие материального мира, торжественное звучание колорита и изобретательность в построении композиции. Он уравнял в своих работах возвышенные и земные темы, что отвечало общей жизнеутверждающей направленности фламандского искусства.

Большинство произведений художника оказались в России уже во второй половине XVIII века и происходят из лучших европейских коллекций того времени. Часть картин была куплена императрицей Екатериной II для основанного в 1764 году Эрмитажа. Именно Екатерина II приобрела монументальную работу Йорданса «Оплакивание Христа», а затем подарила ее Александро-Невской лавре в Санкт-Петербурге. Произведение, хранящееся в Свято-Троицком соборе Александро-Невской лавры, во второй раз (после того, как побывало в Государственном Эрмитаже) за 225 лет покинуло лавру — для экспонирования в ГМИИ имени А. С. Пушкина.



Михаил Пиотровский, директор Государственного Эрмитажа

Монументальное «Оплакивание Христа» Екатерина II подарила Александро-Невской лавре. Фламандский стиль изображения Страстей с экзальтацией и одновременно с почти натюрмортом из орудий казни оказался вполне уместным в ритуальном пространстве православного храма, которое картина украшает уже несколько столетий. Перед нами характерный пример вживания европейского искусства в русскую жизнь, процесса, выражением которого является весь Петербург. А присутствие картины на нашей выставке — пример столь важного для всех диалога между музеем и церковью.

### ХАНОЙ

### ЗВУКИ ПРЕКРАСНОГО ПРОШЛОГО

РУССКИЙ ФАРФОР A WATNM G EN

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ, ХАНОЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ВЬЕТНАМСКОЙ ИСТОРИИ 27 НОЯБРЯ 2019 — 28 ФЕВРАЛЯ 2020

Выставка Sounds of the Perfect Past откроется в перекрестный Год России во Вьетнаме и Вьетнама в России. Основу проекта составляют произведения русского фарфора — императорского, советского и современного — из коллекции Государственного Эрмитажа, которому в 2019 году исполняется 255 лет. Более 40 предметов Фарфорового завода в Петербурге собраны по тематическому принципу, они соответствуют этапам развития искусства отечественного фарфора в контексте истории России. Экспонаты отражают также ассортимент предприятия, демонстрируя скульптуру, вазы, сервизы, отдельные предметы быта. Выставка является попыткой переосмысления новейшей российской культуры через наследие. сформированное за 275 лет существования петербургского производства. Работы, объединенные экспозицией, иллюстрируют процесс складывания национальной идентичности с середины XVIII до начала XXI века. Выставка пройдет при поддержке компании Gazprom EP International, оператора зарубежных проектов ПАО «Газпром».

ИРИНА БАГДАСАРОВА, ЛИЗА САВИНА <sup>1</sup>

Рабочая группа выставки на Императорском фарфоровом заводе. Октябрь 2019

### Традиции

Традиционным предметом внимания экспертов являются качественные характеристики материала. Фарфор обладает превосходными особенностями, которые условно сопоставимы со спецификой других видов художеств. Выставка делает акцент на свойствах фарфора, минуя привычные приемы экспонирования шедевров. В частности, соотносятся пластические формы и танцевальные движения; тематические росписи и театральные сцены; ритмическая орнаментика и музыкальные мотивы. Кроме того, кураторы ставят задачу обеспечить интерактивность и партиципативность выставочного пространства.

Следуя хронологии и основным тенденциям художественно-технологического развития искусства русского фарфора, музейные экспонаты раскрывают историко-культурные темы: «Галантный век», «Плоды Просвещения», «Геральдические художества», «Мир русского дворянства», «Искусство огня», «Новый фарфор», «Современность». Представлены знаменательные произведения русского прикладного искусства, среди них — «Собственный» сервиз императрицы Елизаветы Петровны (1756-1762), ваза на тезоименитство императрицы Екатерины II (1780-е — 1796), «военные» вазы с изображениями интерьеров Зимнего дворца (1830), высокохудожественные бытовые предметы русского дворянства (1850-е), а также вазы «пламенеющей глазури», «финифтяных эмалей», «подглазурной акварели» (1900-1910-е), «Супрематический» сервиз (1930, автор Н. Суетин).



🛭 АНДРЕЙ ТЕРЕБЕНИН, 2019



 ФОТО: С. В. СУЕТОВА, © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2019

### Шкатулка с тремя фарфоровыми флаконами

санкт-петербург. 1840—1855 Императорский фарфоровый завод Фарфор, красное дерево; бархат; роспись надглазурная полихромная, позолота  $6.2 \times 33 \times 19$  см Флаконы:  $13.3 \times 7.5 \times 9.5$  см (два из них);

12 × 11,5 × 9,7 см Марки синие по бисквиту: Н I под императорской короной Знак в массе: 13 (инв. № ЭРФ-4639 д) Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1941 из Государственного музея этнографии

<u>Инв. № ЭРФ-4639 а-ж</u>

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. 1910

Автор эскиза Рудольф Ф. Вильде, роспись М. Шмакова Ваза «Стилизованные цветы»

Императорский фарфоровый завод фарфор; роспись надглазурная полихромная эмалями, позолота Марка зеленая подглазурная: Н II / 910 под императорской короной 31,6 × 13,3 см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Инв. № ЭРФ-8502





ФОТО: С. В. СУЕТОВА, К. В. СИНЯВСКИЙ,
 © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЗРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2019

### Ваза с крышкой с аллегорической росписью в медальонах

конец 1780-х — 1796
Фарфор; крытье подглазурное кобальтом, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка
Без марки
50,5 × 41,6 × 31,4 см (ваза);
27 × 21 см (крышка)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1941 из Государственного музея этнографии
Инв. № ЭРФ-488 а, б

В исторической части выставочного пространства размещен панорамный проекционный экран с видео, где формы и декор фарфора в виде фриза транслируются как бесконечный танец в сопровождении комбинации звуков и мелодий, которые отсылают зрителей к определенным эпохам. В выставке принимают участие экспонаты XVII–XX веков из императорской коллекции Национального музея вьетнамской истории. Из музейных фондов специально отобраны керамические изделия вьетнамского производства: именно керамича стала прародительницей фарфора — самого совершенного керамического материала. Здесь же представлены культовые предметы из золота, визуально отвечающие метафорическим ассоциациям чистого фарфора как «белого золота царей». Выставочные зоны включают в себя инсталляции из белых нерасписанных ваз современного вьетнамского производства «Гом Чун Дау».

Завершают выставку витрины с предметами современного петербургского Фарфорового завода: триптих ваз «Античный фасон» (2012, автор Г. Шуляк) из эрмитажной коллекции, набор чашек костяного фарфора с «кобальтовым декором» из новейшего ассортимента отечественного производства. Несколько одинаковых статуэток балерины Т. Карсавиной, созданных по модели С. Судьбинина (1913), расскажут историю бытования фарфоровой вещи: от «жизни» на полке магазина до музеефикации предмета в хранительском фонде.



### Попытка переосмыслить

Формы и методы декоративно-прикладного искусства позволяют проследить изменения способов мышления и общегуманитарную парадигму бытования человека. Пройдя путь от уникального предмета роскоши до общедоступного предмета быта, не только несущего функциональную нагрузку, но и апеллирующего к художественным практикам, фарфор превратился в некий маркер состояния общества и его императивов. Проект Sounds of the Perfect Past - это попытка переосмыслить, пусть даже фрагментарно, те вехи, которыми отмечено фарфоровое производство в России, избегая традиционных способов репрезентации. В основе выставки — предметы из коллекции Государственного Эрмитажа, отобранные не столько в соответствии с хронологическим принципом, сколько по своему назначению, характеризующему эпоху. Так, галантный век представлен «Собственным» сервизом Елизаветы Петровны, которая задала моду на роскошь; эпоха Просвещения — екатерининской вазой; геральдические вазы николаевского времени как нельзя лучше передают общую казенную атмосферу, предопределенную императором; милые

### Фигура «Тритон с раковиной»

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. СЕРЕДИНА XIX ВЕКА Императорский фарфоровый завод Фарфор; крытье монохромное, роспись надглазурная полихромная, позолота  $19 \times 9,5 \times 8,5$  см Без марки Знак в тесте: О

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1941 из Государственного музея этнографии



безделушки и стаффаж дамского будуара отвечают за бидермейер. возникший в качестве ответа на тогдашний официоз; вазы начала XX века показывают интерес к восточной керамике и новым техникам, примчавшимся вместе с модой на шинуазри. Эти разрозненные предметы объединены общей попыткой переосмысления наследия новейшими художниками. В наш скоростной век невозможно сосредоточить зрителя на чем-то одном, поэтому проект, переосмысляющий время, складывает разрозненные детали в культурный пазл, нанизывая его на нить звука, украшая танцем и бегущей картинкой, оживляющей, казалось бы, утратившие жизнь вещи.

Вера Мартынов, художник театральный, но мыслящая себя художником в широком смысле слова, акцентирует наше внимание на деталях, ускользающих от поверхностного взгляда, превращая их в вязь танца, также меняющегося со временем, также определенного его духом, превращающего, как и фарфор, форму в пластику.

В тандеме с Верой Мартынов работает франко-британский хореограф Эндрю Грэм, чей художественный стейтмент основан на идее тесных связей той же формы, пластики и импровизации, раскрывающей сознание к новому пониманию природы статичного, превращающему орнамент в движение.

Дмитрий Шубин, саунд-художник, поэтизирующий профанное, пересобирает идею звука фарфора, превращая шумы Фарфорового завода в симфоническую картину, таинственную и завораживающую.

Специально для этого проекта художница Лиза Бобкова готовит на AD «Императорский фарфоровый завод» инсталляцию, чьей темой станет визуализация звука — динамической волны, которая производит хрупкий материал, кажущийся нам таким обычным.

Эта история была бы неполной, если бы мы не показали советское время, исключившее из бытовой жизни людей какое бы то ни было искусство. Тогда фарфоровая посуда, доставшаяся в наследство от бабушек, чудом уцелевшая после переселений, бомбежек и репрессий, хранилась как особенная ценность, свидетельство связи поколений в разрушившемся до основания мире. Особняком стояли фарфоровые статуэтки, своеобразный маркер социального успеха и интеллектуальной состоятельности. Речь даже не шла о коллекционировании фарфора, но скорее об обладании некой художественной формой, не связанной с вторгающейся в частную жизнь из всех зазоров социалистической реальностью. Среди этих фарфоровых статуэток отдельную ценность представляли балерины, особенно те, модели которых были созданы до революции. Изящные, хрупкие, они были олицетворением всех утраченных ценностей, символом сохранения преемственности в искусстве, отторгшего от себя всё, что ранее определяло культурную парадигму. Именно поэтому инсталляция из фарфоровых Карсавиных завершает рассказ о звуках прекрасного прошлого.



### АМСТЕРДАМ

### ДРАГОЦЕННОСТИ! БЛЕСК РУССКОГО ДВОРА

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ» 14 СЕНТЯБРЯ 2019 — 15 МАРТА 2020



Выставка, представляющая шедевры из коллекции Государственного Эрмитажа, организована в честь 255-летия музея и 10-летия открытия центра.

На протяжении столетий коллекция драгоценностей Эрмитажа формировалась как императорская, в нее попадали только лучшие произведения искусства.

Экспозиция включает в себя более 300 экспонатов, показывающих блистательную жизнь русского двора: шедевры Картье, Лалика и Тиффани, придворного ювелира Фаберже и многих других мастеров. Сияющие бриллианты и изумруды, рубины и сапфиры, ювелирные украшения, величественные костюмы, бальные платья и другие личные вещи, а также галерея портретов рассказывают о двухвековой истории высшего общества России и Петербурга.

Безусловный шедевр на выставке — букет цветов из драгоценных камней работы Иеремии Позье. Этот мастер был самым значительным петербургским ювелиром середины XVIII века и имел звание придворного ювелира: среди его заказчиков были члены императорской фамилии, придворные, петербургская знать. Камни, которые составляют цветы этого букета, в основном заключены в серебряные оправы, а золото использовано для изготовления стеблей и побегов. Алмазы мастер применяет разнообразно: более 400 имеют бриллиантовую огранку и являются центрами цветков или лепестками, мелкие алмазы огранки «роза» — их больше 450 — окаймляют более яркие минералы. Именно они — синие и желтые сапфиры, рубины, хризолиты, топазы и изумруды — выступают главными акцентами букета, образуя цветки и ветви. Позье выделил алмазами и менее значительные минералы, например гранаты разной окраски: пиропы, гессониты, альмандины. Даже поделочные камни, среди которых — агаты, бирюза, кахолонг, оникс, не кажутся второстепенными. Для живости и некоего курьеза мастер закрепил на букете маленькую фигурку насекомого, ее можно видеть на изумрудной ветке.

Еще один невероятный шедевр — шкатулка для драгоценностей, усеянная почти 400 разноцветными драгоценными камнями и камеями. Этот восьмиугольный ларец весом около трех килограммов выполнен из золоченого серебра со вставлен-



Михаил Пиотровский, директор Государственного Эрмитажа

Женские и мужские украшения на протяжении веков были важным символом общественного положения, личных пристрастий и культурных традиций. Это сочеталось с верой в магические свойства драгоценных камней и металлов, которые служили талисманами, оберегавшими их хозяев, переносившими эти свойства от одних обладателей к другим. Они и сегодня, в витринах, несут в себе мистику истории и ее человеческого измерения.





ными в него девятью овальными пластинками горного хрусталя, через которые можно было просматривать то, что хранилось внутри. На поверхности изделия имеется серебряный орнаментальный узор, покрытый черной и белой эмалью, сплошь украшенный камнями различного минералогического достоинства и способов обработки.

Ряд экспонатов выставки объединен темой секретов. В этих изделиях скрыты тайники или зашифрованы некие послания. Это, прежде всего, медальоны, внутри которых принято было хранить изображение любимого и прядь его волос. Подобный тип украшения известен издревле, но особенной популярностью стал пользоваться в XIX столетии. Ювелирные произведения с «секретами» тесно связаны с владевшими ими людьми. В каждой вещи скрыты истории, связанные с человеческими чувствами и эмоциями: любовью, желанием, ненавистью, страхом, тягой к власти.

Давно нет людей, владевших этими драгоценными вещицами, но их секреты всё еще живут в них, будоража наше воображение, заставляя оживлять давние страницы истории.

Экспозиция

«Эрмитаж Амстердам». 2019



9 Nº 29

### НЕАПОЛЬ

### КАНОВА И АНТИЧНОСТЬ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ НЕАПОЛЯ 28 МАРТА — 30 ИЮНЯ 2019

Открытие выставки «Канова и Античность» Национальный археологический музей Неаполя. Март 2019 Выдающийся итальянский скульптор Антонио Канова (1757–1822) в конце XVIII века возглавил новое художественное направление — неоклассицизм, теоретические положения которого были сформулированы в трудах немецкого ученого И. И. Винкельмана. Античное искусство, где, по мнению Винкельмана, уже была достигнута идеальная красота, становится мерилом прекрасного и образцом для подражания.

Современники называли Канову «скульптором грации и юности», находя в его искусстве воплощение своих представлений о красоте. Не случайно заказчиками скульптора были монархи и аристократические фамилии Австрии, Франции, Испании, Британии, Неаполя. Не была исключением и Россия, где благодаря просвещенным меценатам и коллекционерам сложилась самая большая в мире коллекция мраморных статуй Кановы, ныне принадлежащая Эрмитажу.



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ∕ VILLAGGIO GLOBALE INTERNATIONAL, 2019



Эрмитаж выступил соорганизатором выставки, предоставив шедевры из своей коллекции — шесть мраморных и одну бронзовую скульптуру итальянского мастера и один образец античной пластики.

Главный шедевр из Эрмитажа — скульптурная группа «Три грации» (между 1813 и 1816) — относится к позднему периоду творчества Антонио Кановы, когда слава мастера была столь велика, что каждое его новое произведение встречали с воодушевлением. Верный идеалам неоклассицизма, Канова воплотил свои представления о красоте в образах граций — античных богинь, олицетворяющих женскую прелесть и очарование. Достоинством этой группы современники считали новое решение. В отличие от восходящей к Античности композиции, где две крайние фигуры обращены к зрителю лицом, а центральная, обнимающая подруг, — спиной, Канова представил своих граций стоящими рядом, причем две крайние обращены лицом друг к другу и к подруге, стоящей в центре. Все три стройные женские фигуры слились в объятии; их объединяет не только сплетение рук, но и шарф, спадающий с руки одной из граций. Композиция Кановы очень компактна и уравновешенна. Подруги стоят около жертвенника, на который возложены три венка цветов и гирлянда, символизирующие их нежные узы. Эта скульптурная группа пользовалась большим успехом у современников Кановы, настолько воплощая их идеал красоты, что о ней говорили: «Она прекраснее, чем сама красота».

ФАБРИАНО, ПЕРУДЖА «МАДОННА БЕНУА» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

ГОРОДСКАЯ ПИНАКОТЕКА БРУНО МОЛАЙОЛИ (ФАБРИАНО, ИТАЛИЯ) 1-30 ИЮНЯ 2019

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ УМБРИИ [ПЕРУДЖА, ИТАЛИЯ] З ИЮЛЯ— 4 АВГУСТА 2019

В год 500-летия со дня смерти Леонардо да Винчи юношеский шедевр великого мастера вновь посетил Италию — спустя 35 лет после выставки, которая проходила в галерее Уффици (Флоренция) в 1984-м.

• DOTD: © MARCD GIUGLIARELLI. THE NATIONAL GALLERY OF UMBRIA, 2019

Один из величайших гениев эпохи Возрождения, Леонардо сочетал в себе талант художника и ученого, изобретателя и мыслителя. До нашего времени дошло чуть более десятка его оригинальных живописных работ. Две картины мастера в эрмитажном собрании являются предметом особой гордости музея.

«Мадонна Бенуа» (1478–1480) — ранняя работа художника. Для своего времени она была поистине авангардным произведением. Если бы не золотые нимбы, картину можно было бы принять за жанровую сцену, которая изображает юную итальянку, играющую с сыном. Мария одета и причесана по флорентийской моде конца XV века. Написанные с конкретной модели, черты ее лица далеки от идеала. Она показывает ребенку цветок, и тот с любопытством тянется к незнакомому предмету, неловко пытаясь взять его и придерживая своей ручонкой руку матери, чтобы та не убрала от него новую игрушку. Мария, похоже, и не подозревает, что цветок сердечника с лепестками, расположенными в виде креста, символизирует будущее Распятие. Подчеркнутая телесность персонажей, естественность поз и жестов, осязаемость световоздушной среды — все здесь создает иллюзию жизни.

Первым среди итальянских живописцев Леонардо передает в картине конкретное освещение. Одним из источников света является небольшое окно в стене, другой расположен за пределами картины — спереди слева. Они создают сложную игру света и теней в пространстве, в которую включены и фигуры.

Картина да Винчи получила свое современное название по имени последней владелицы, жены придворного архитектора Леонтия Николаевича Бенуа. В 1914 году шедевр был приобретен Эрмитажем.

**Леонардо да Винчи** Мадонна с Младенцем (Мадонна Бенуа)

италия. 1478–1480 Холст (переведена с дерева), масло  $49.5 \times 33$  см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1914

Приобретена из собрания М. А. Бенуа Инв. № ГЭ-2773



Михаил Пиотровский, директор Государственного Эрмитажа

Эта картина— не просто выдающееся создание великого мастера, со дня смерти которого исполнилось в нынешнем году 500 лет. «Мадонна Бенуа»— воплощение материнской любви, переданное с такой силой жизненной достоверности, что заставляет забыть о художественной форме и божественном содержании; не случайно эта работа молодого Леонардо ныне признана одним из высочайших достижений его гения.





КОЛЛЕКЦИЯ PANTHÈRE DE CARTIER

### КАЗАНЬ

### ЗОЛОТАЯ ОРДА И ПРИЧЕРНОМОРЬЕ УРОКИ ЧИНГИСИДСКОЙ ИМПЕРИИ

ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ» З АПРЕЛЯ — 6 ОКТЯБРЯ 2019

Выставка познакомила зрителей с культурой Монгольской империи <sup>1</sup>, но главным образом с культурой улуса Джучи (Золотой Орды), крупнейшего государства кочевников в Западной Евразии.

Были представлены предметы всаднической и городской культуры монгольских кочевников, пиршественные сосуды, ювелирные украшения, костюмы. Важное место было отведено деталям архитектурного декора и образцам буддийской живописи тюрко-монгольского Востока. Памятники нумизматики Золотой Орды дают представление о развитии денежного дела и денежной политики одного из наиболее крупных монгольских государств XIII–XV веков.

В Золотой Орде более, чем где-либо в монгольских государствах, преобладала всадническая традиция. Ее стержень составила известная кочевническая триада: конь с его снаряжением, вооружение и убранство всадника. Все ее элементы обладали высокой степенью знаковости, что характерно для культур с развитым этикетом. Такие детали костюма, как пояс и шапка, в наибольшей степени отразили сословные различия.

Одна из интересных тем выставки была связана с визуализацией женской социальной идентичности. В костюме замужней монгольской дамы очень важную роль играл головной убор — бокка, выполнявший множество функций: он рассказывал, к какому роду принадлежала женщина, к какой этнической и социальной среде, а с XIV века играл роль имперского символа. После крушения империи бокка стала знаком принадлежности владелицы к чингисидской традиции.

Посетители выставки Центр «Эрмитаж-Казань». 2019







**Экспозиция** Центр «Эрмитаж-Казань». 2019

Посещение выставки участниками Золотоордынского форума в Казани Центр «Эрмитаж-Казань». Июнь 2019

### LAHKT-UETEPEALL

### МЕЧТА ОБ ИТАЛИИ КОЛЛЕКЦИЯ МАРКИЗА КАМПАНЫ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ июль-октябрь 2019

Выставка, организованная совместно с Лувром, включает свыше 400 экспонатов. Благодаря уникальному сотрудничеству двух мировых музеев, впервые за 160 лет представлены наиболее выдающиеся произведения искусства, некогда составлявшие Музей Кампаны.

### Бюст Антиноя

древний рим. Середина іі века Крупнозернистый мрамор Высота: 84 см (высота без реставрационного лобавления: 38 см) Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступил в 1862. Происходит из собрания маркиза Кампаны в Риме Инв. № ГР-4220



Собрание Джованни Пьетро Кампаны, маркиза ди Кавелли (1809–1880), считалось одной из самых значительных частных коллекций XIX века. Оно выделялось многочисленностью и качеством входивших в нее экспонатов: античных ваз, предметов из бронзы, в том числе вооружения, античной и ренессансной скульптуры, живописи всего порядка 12 тысяч артефактов, многие из которых без преувеличения можно причислить к шедеврам.

Следуя традициям аристократических римских семей, Джованни Пьетро Кампана приумножил скромную коллекцию произведений искусства древности, завещанную ему отцом и дедом. С конца 1820-х до 1850-х годов маркиз провел целый ряд археологических раскопок в Риме, области Лацио и этрусских городах Вейи и Черветери, где ему посчастливилось обнаружить многие из предметов, ставших впоследствии шедеврами его собрания. Эти открытия позволили ему занять видное место в истории итальянской археологии XIX века. Не ограничиваясь приобретениями, сделанными во время раскопок, Кампана активно покупал предметы искусства древности и на антикварных рынках, как лично, так и посредством широкой сети агентов, работавших на него от Этрурии до Сицилии.

Коллекция маркиза Кампаны, получившая название «Музеум» благодаря своему энциклопедическому разнообразию и численности, формировавшаяся на протяжении более 30 лет, которые совпали с движением за освобождение Италии от иностранного господства и ее объединение — Рисорджименто, сделалась символом национального культурного достояния Италии.

Имя Кампаны стало широко известно в научных кругах, его музей мечтали посетить коллекционеры, аристократы, специалисты и любители искусства. Однако в ноябре 1857 года Джованни Пьетро Кампана, который с 1833-го занимал должность директора ключевого финансового учреждения Папской области, ссудной кассы Монте-ди-Пьета в Риме, был обвинен в растрате. Его художественная коллекция была конфискована и выставлена на продажу в 1861 году для возмещения понесенных убытков.

Открывают выставку артефакты, найденные маркизом во время раскопок, которые он организовывал в Этрурии и окрестностях Рима. Они раскрывают личность Джампьетро Кампаны как археолога, демонстрируя источники пополнения его собрания древностей.

Основная часть экспозиции дает представление о составе коллекции маркиза Кампаны. Произведения искусства расположены по разделам, в соответствии с их

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2019

По книге: Дмитриева Е. Н., Трофимова А. А. Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампаны. Исторический очерк. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019.

ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2019

Бог солнца (рельефная пластина для украшения парадной колесницы) этрурия. v век до н. э.

Бронза Длина: 16 см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1862. Происходит из собрания маркиза Кампаны в Риме Инв. № ГР-4876

«Римское правительство обкрадывает нацию!»; «Акт вандализма свершился в Риме. Музей Кампаны теряет шедевры своих 14 коллекций, проданных за 125 000 скуди в Россию. Италия обрекла музей на рассеяние — то, что было одним из лучших доказательств славы ее искусства...»; «Неустрашимый кардинал Антонелли упорствует и бросает вызов общественному возмущению, продолжая свой жестокий путь, он уступает русскому агенту лучшие образцы искусства из музея Кампаны...»; «Исчерпавшее средства папское правительство только что продало России большую часть великолепной коллекции всего за 125 000 скуди. Если бы так много жертв приносилось на благо нашей страны, Италии!.. но в грядущие века нам зададут вопросы о веке нынешнем: о тех бесценных художественных богатствах, ушедших за границу...» -

вот лишь некоторые выдержки из статей, которыми разразилась итальянская пресса, когда после напряженного ожидания подтвердилось подписание первого договора о продаже части одной из самых известных и самых значительных коллекций XIX века — коллекции маркиза Джованни Пьетро

Часть коллекции Кампаны приобрел император Александр II для Эрмитажа, обогатив его собрание шедеврами античного искусства; сюда вошли «565 ваз, 139 бронз, 1 ювелирное изделие и 77 мраморов» и фрески школы Рафазля. Значительная часть собрания была продана Наполеону III и в 1863 году передана в Лувр. Произведения коллекции маркиза пополнили также собрания Британского музея и Музея Виктории и Альберта в Лондоне. Остальное рассеялось среди частных коллекционеров 1.







Чернофигурная ольпа: Геракл в борьбе

с Тритоном; оборот: женщина и старик

аттика. 520-515 годы до н. э.

Глина

•

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2019

Высота: 23,9 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Поступила в 1862

Происходит из собрания маркиза Кампаны в Риме

<u>Инв. № ГР-4377</u>

Краснофигурный сосуд в виде головы собаки

около 480 года до н. э.

Глина

Высота: 17,3 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Поступил в 1862

Происходит из собрания маркиза Кампаны в Риме

Инв. № ГР-4752



Интерьер галереи античной скульптуры на вилле Кампаны в Риме

описанием в каталоге коллекции (Cataloghi Campana), опубликованном в 1858 году. Согласно этому изданию, собрание делилось на 12 классов: восемь объединяли предметы искусства древности, а остальные четыре включали живопись, майолику и скульптуру от эпохи Возрождения до Нового времени.

Наряду с шедеврами эрмитажного собрания— знаменитой коллекцией ваз и скульптуры, включающей всемирно известные антики: гидрию «Царица ваз», бюст Антиноя, крышку погребальной урны в виде возлежащего бронзового юноши, статую Афродиты с Эротом,— Лувр представил такие известные произведения, как этрусский саркофаг, рельефы Кампаны, фрагмент Алтаря мира, этрусские ювелирные украшения, живописные работы Тадео Гади, Паоло Венециано, Доменико Гирландайо.

Наиболее яркое представление о музее Кампаны дает созданная на основе исторических фотографий реконструкция одного из его залов — Экседры, где было выставлено пять античных статуй, с бюстом Антиноя в центре. Завершает экспозицию раздел, посвященный продаже коллекции маркиза Кампаны и ее судьбе в стенах Эрмитажа и Лувра.



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2019

### САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

## ЖИЗНЬ В СРЕДНЕВЕКОВОМ ХОРАСАНЕ ГЕНИЗА ИЗ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ ИЗРАИЛЯ

ДВЕНАДЦАТИКОЛОННЫЙ ЗАЛ НОВОГО ЭРМИТАЖА 11 СЕНТЯБРЯ 2019 — 19 ЯНВАРЯ 2020

Афганская гениза 1— чудом сохранившийся комплекс редкостных и удивительно человечных документов XI–XIII веков, свидетелей широты конфессионального состава, образованности, информированности и круга чтения жителей хорасанского города Бамиана (сегодня — Афганистан), процветавшего при Газневидах и разрушенного отрядами Чингисхана.

Деловые расписки и документы об аренде полны экономических деталей и трепета человеческих переживаний. Обрывки священных текстов позволяют вникнуть в драматическую историю идейного соревнования разных богословских традиций в иудаизме. Фрагмент арабской хроники погружает нас в политические и религиозные интриги эпохи Саманидов, а персидские фрагменты — в отзвуки древней иранской мифологии. Строгость делового языка расписки сочетается с льстивыми гиперболами панегирика. Перед нами удивительные срезы яркой культуры Хорасана, где встречались и сотрудничали мусульмане и иудеи, христиане, буддисты и индуисты. В ходу были многие языки: персидский, арабский, древнееврейский, арабо-еврейский, еврейско-персидский.

Наиболее раннюю часть коллекции (первая половина XI века) составляет семейный архив, принадлежавший Абу Насру Йехуде бен Даниэлю и его семье. Землевладелец Абу Наср вел записи о своих сделках, составлял расписки, переписывался с семьей и деловыми партнерами в регионе, а также хранил несколько религиозных, в том числе литургических, текстов.

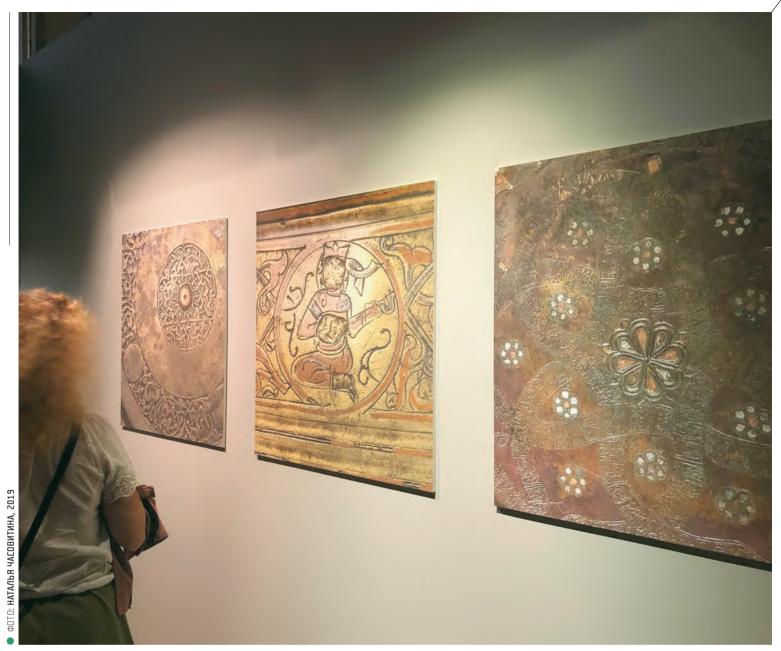
Выставка встраивается в современную научную тенденцию— изучение повседневной жизни прошлого и реконструкция деталей дел и мыслей обыкновенных людей как основы подлинной истории.

Открытие выставки Сентябрь 2019



Гениза (от еврейского «хранилище») — место хранения пришедших в негодность свитков, книг (Танах, Талмуд, молитвенники и пр.), их фрагментов, а также предметов ритуала, уничтожение которых запрещено еврейскими религиозными нормами. Название «Афганская гениза» закрепилось за коллекцией рукописей по аналогии с более известной Каирской генизой.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2019



معرف المرابعة المراب

Открытие выставки сентябрь 2019

Лицевая сторона— начало панегирической поэмы, посвященной Абу аль-Хасану Симан-Тову, сыну Абу Насра Йехуды бен Даниэля
© The Nalional Library of Israel, 2019

### LAHKT-UETEPEALL

### САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ. «МАДОННА ДЕЛЛА ЛОДЖИА» ИЗ ГАЛЕРЕИ УФФИЦИ, ФЛОРЕНЦИЯ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ 16 НОЯБРЯ 2019 — 16 ФЕВРАЛЯ 2020

Картина «Мадонна делла Лоджиа» (около 1467) Сандро Боттичелли <sup>1</sup>, выдающегося итальянского художника эпохи Возрождения, впервые будет представлена в России.

Она будет экспонироваться в зале Леонардо да Винчи на время отсутствия «Мадонны Литта»: в год Леонардо Эрмитаж предоставил итальянским музеям право показать на временных выставках оба шедевра Леонардо — «Мадонну Бенуа» и «Мадонну Литта».

«Мадонна делла Лоджиа» — одна из ранних работ Боттичелли. Стоя перед арками лоджии, которая и дала название картине, Мадонна крепко прижимает к Себе Младенца, касающегося Ее щеки. Художник следует здесь византийскому иконографическому типу, известному как Богоматерь Гликофилуса 2. И не случайно: это самый эмоциональный и интимный тип изображения Богородицы из всех существующих.

В ранних работах Сандро, например в картине, о которой идет речь, ощутимо влияние его учителя Фра Филиппо Липпи. Примерно в 1465 году Липпи написал «Мадонну под вуалью», где Мария предстает юной, модно одетой флорентийкой, которая, молитвенно сложив руки, поклоняется Младенцу, толстощекому, как и веселые ангелы, подносящие Иисуса к Матери. Связь Боттичелли с учителем не столько формальная, сколько духовная. Его в первую очередь занимает любовное единение двух фигур: ребенок обнимает мать, чьи руки ласково держат его.

Уже в этой картине заметно то, что отличает Сандро от учителя и в дальнейшем станет определяющим для его искусства. Во-первых, настроение: у Фра Филиппо Мадонна вне эмоций, у Сандро она, со слегка склоненной головой и опущенным взглядом, мечтательна и задумчива. Во-вторых, более гибкие контуры, большая плоскостность в трактовке тела Марии: с самого начала творческого пути Боттичелли был склонен к особой декоративности, что в данном случае можно заметить в передаче складок и нимбов. Гористый пейзаж, введенный как фон в картину Фра Филиппо, сменяется у Боттичелли ритмичными арками галереи.

Гармония ритма — еще одно отличительное качество искусства мастера. У него, как у представителя флорентийской школы, цвет не играет определяющей роли и уступает первенство рисунку. Художник использует традиционное сочетание синего и красного в одежде, решая ее локальными пятнами.

На всю жизнь Сандро останется певцом женской красоты, паладином Мадонны — белокурой, печальной, с большими грустными глазами. От маленькой «Мадонны в лоджии» Боттичелли предстояло пройти большой путь до таких шедевров, как великолепное тондо «Мадонна дель Магнификат» («Величание Мадонны»), «Весна» и «Рождение Венеры» (все — в галерее Уффици, Флоренция).



Пресс-конференция, посвященная выставкам картины Сандро Боттичелли «Мадонна делла Лоджиа» во Владивостоке и в Санкт-Петербурге Посольство Италии в Москве. Август 2019

Алессандро ди Мариано ди Ванни Филипепи (1445–1510), вошедший в историю искусств как Сандро Боттичелли, итальянский художник, представитель флорентийской школы живописи.

Греческое Glykophilousa — «сладко любящая» или «сладкое лобзание»; в русской традиции чаще Елеуса — Умиление.





При поддержке









Генеральный партнёр



### LAHKT-UETEPEALL

### СОКРОВИЩА КРАСНОЙ РЕКИ АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ U3 MY3FFR RHFTHAMA

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ 18 MAR — 22 CEHTREPR 2019

ЕВГЕНИЙ КИЙ <sup>1</sup>

Впервые, сколь бы странным это ни казалось в связи с той поддержкой и помощью, которую оказывал СССР Вьетнаму, в Эрмитаже состоялась выставка, привезенная из этой страны Юго-Восточной Азии. Названная «Сокровища Красной реки. Археологические коллекции из музеев Вьетнама», она представляет петербургскому зрителю предметы вьетнамской древности, которые бережно собирали и хранили на протяжении более чем 100 лет несколько поколений ученых.

Вьетнамцы иногда сравнивают свою страну с двумя корзинами риса, висящими на коромысле. «Корзины» — это более широкие северная (Бакбо) и южная (Намбо) части страны, а «коромысло» — соединяющий их Центральный Вьетнам (Чунгбо). Представленные на выставке предметы относятся к различным археологическим культурам второй половины 1-го тысячелетия до н. э. — начала 1-го тысячелетия н. э.: Донгшон в северной части страны, Шахюинь в центральной, Донгнай и Окео на юге. По мнению вьетнамских ученых, в дальнейшем на основе этих культур сложились первые государства в истории их страны.

Долина Красной реки на севере Вьетнама была одним из центров развития древних цивилизаций. Значимым явлением в развитии региона стало возникновение культуры Донгшон в долинах рек Хонг (Красной), Ма и Ка. Свое название она получила по эпонимному памятнику, обнаруженному в 1924 году около деревни Донгшон. Кроме того, дельта Красной реки стала местом зарождения некоторых мифологических сюжетов, местом обитания мифических и легендарных героев.

НАТАЛЬЯ СУТЯГИНА,

Древние бронзовые барабаны, безусловно, относятся к самым ярким среди представленных экспонатов. В их числе и наиболее крупный из найденных на территории Вьетнама барабанов, названный вьетнамскими исследователями «Золотая

звезда». Технология их изготовления была крайне сложной и трудоемкой: они выплавлялись из оловянистой бронзы в сложносоставных литейных формах, на внутреннюю поверхность которых наносили орнамент. Здесь часто изображали сюжеты из повседневной жизни или сцены ритуалов, связанные с культом предков. В центре верхнего диска располагается звезда с расходящимися лучами. Орнамент в виде изображений птиц, животных, воинов в необычных головных уборах, геометрических узоров всегда наносился по кругу. Иногда на горизонтальной поверхности находятся фигурки лягушек, что, вероятно, свидетельствует об исполь-

зовании барабанов в ритуалах вызова дождя. На боковой поверхности встречаются изображения воинов в лодках, на которых, как считается, могли перевозиться сами барабаны. Подобные изделия служили не только ритуальным целям,

но также выступали музыкальными инструментами и символами власти.

Серьга с тремя стрелками культура шахюинь. vi век до н. э. — і век до н. э. / і век н. э.

Наталья Сутягина и Евгений Кий — кураторы выставки, научные сотрудники отдела Востока Государственного Эрмитажа.



Еще одна грань культуры Донгшон проявилась в самобытном и реалистичном искусстве. Благодаря запечатленным в бронзе сюжетам и образам мы знаем некоторые этнографические подробности жизни древних вьетов: какую они носили одежду, прически, украшения, в каких домах жили, чем занимались.

Иначе складывалась история развития Центрального и Южного Вьетнама. В мангровых лесах дельты Меконга, на юге современного Вьетнама, довольно долго сохранялись элементы первобытной культуры. Местные жители быстро наладили контакты со своими соседями — населением современных Таиланда и Индонезии. Здесь активно развивалась торговля сырьем (камнями) и готовыми украшениями. Изысканным аксессуарам (браслеты, серьги), которые остались от тех времен, могут позавидовать и нынешние модницы.

Однако во второй половине 1-го тысячелетия до н. э. здесь происходят изменения, связанные с мощными культурными влияниями со стороны Индии и Китая. В дельте появляются портовые города со своеобразной архитектурой, которые обслуживали речную и морскую торговлю. Население этих городов представляло собой разношерстную публику, прибывшую из самых разных регионов.

И сегодня в глубоких раскопах археологи обнаруживают остатки той жизни, которая бурлила здесь многие столетия назад: потерянный перстень с санскритской надписью, римские медальоны, маленькие скульптуры Будды...



Бронзовый кинжал с антропоморфной фигурой культура донгшон. vi век до н. э. — 1 век до н. э. / 1 век н. э.

#### САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

#### Я ВОЗДВИГ ТАМ СВОЙ ЦАРСКИЙ ДВОРЕЦ... ПАМЯТНИКИ АССИРИЙСКОГО ИСКУССТВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ 10 ДЕКАБРЯ 2019 — 31 МАРТА 2020

В IX-VII веках до н. э. цари Ассирии, государства на территории современного Ирака (северная часть Месопотамии), создали огромную, могущественную державу, объединив под своей властью земли от Средиземного моря до Персидского залива. Символом величия и богатства этих правителей стали их великолепные дворцы, стены которых украшали рельефы с изображением самих царей и их придворных, сцен сражений, осады городов, охоты.

На выставке будут показаны прекрасные рельефы из великолепного дворца Ашшурбанапала в Ниневии, которые по праву считаются вершиной развития ассирийского искусства.

Царь Ашшурбанапал (правил в 669/668 — 629/627 годах до н. э.) называл себя «царем мира», и его правление ознаменовало высшую точку ассирийской империи. Ашшурбанапал был жестоким правителем, не брезговавшим для достижения политических целей любыми интригами и даже убийствами. С особой жестокостью он расправлялся со своими врагами, стремясь не только победить противника, но и максимально его унизить.

Однако в историю Ашшурбанапал вошел не только как военачальник и политик, но и как собиратель древних письменных памятников. По его приказу в Ниневию свезли в копиях и подлинниках десятки тысяч исторических, магических и научных текстов. Специальный раздел экспозиции представит знаменитую библиотеку царя Ашшурбанапала, расскажет о клинописи, видах клинописных текстов, хранилищах клинописных табличек.

Ашшурбанапал гордился тем, что он был единственным ассирийским правителем, который владел клинописью. На одной из табличек найдена его запись:

«Я овладел всем тайным искусством письма на табличках, стал разбираться в предсказаниях в небе и на земле, участвую в спорах ученых мужей, предсказываю будущее вместе с опытнейшими предсказателями по печени жертвенных животных. Я постоянно читаю мастерски выписанные таблички на таком сложном языке, как шумерский, и на таком трудном для толкования, как аккадский».





Фрагмент настенного панно с изображением головы евнуха Хорсабал, Ирак.
710-705 годы до н. э.
© Попечители Британского музея

Шагающий сфинкс Форт Шалманезер, Нимруд, Ирак. 900–700 годы до н. э. © Попечители Британского музея

К 350-летию со дня смерти художника

## РЕМБРАНДТ

## Падение Амана Картина Рембрандта в зеркале времени

**5** октября 2019 **19** января 2020

Зимний дворец, Аполлонов зал

#### САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

#### «3TO CAM NOTEMKNH!»

К 280-ЛЕТИЮ СВЕТЛЕЙШЕГО КНЯЗЯ Г. А. ПОТЕМКИНА-ТАВРИЧЕСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ 8 ДЕКАБРЯ 2019 — 29 МАРТА 2020



Пьер-Этьен Фальконе
Портрет Екатерины II
Франция
1773
Холст, масло
163 × 238,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Происходит из Английского дворца в Петергофе

Инв. № ГЭ-4480

В 2019 году исполняется 280 лет со дня рождения светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического. Он был одним из наиболее значительных персонажей истории XVIII столетия и самым влиятельным вельможей екатерининского царствования, фаворитом и тайным супругом императрицы, ее другом и соратником.

С именем Потемкина связаны многие важнейшие преобразования: создание Черноморского флота, присоединение Крыма, основание Севастополя, Симферополя, Херсона, Николаева, Екатеринослава и других городов, проведение реформ в армии, блестящие победы в Русско-турецкой войне 1787–1791 годов. Ему принадлежали художественные коллекции, значительная часть которых сегодня хранится в собрании Эрмитажа. Именно Потемкин приобрел знаменитые часы «Павлин», ставшие в наши дни одним из символов Эрмитажа.

Показать многогранность образа Потемкина позволяют экспонаты масштабной выставки «"Это сам Потемкин!". К 280-летию светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического». О личной жизни и государственной деятельности Потемкина расскажут более тысячи музейных предметов, многие из которых происходят из коллекций светлейшего князя и императрицы Екатерины II.



ФОТО: А. М. КОКШАРОВ, © ГОСУДАРСТВЕНН NHKT-ПЕТЕРБУРГ. 2019

#### Часы «Павлин»

Англия

Мастер: Джеймс Кокс

1766-1772

Материал: бронза, позолота, дерево, эмаль, серебро (основание), стекло (основание), фольга (основание) Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Инв. № Э-3425

Зимний дворец, Николаевский зал

**ЭРМИТАЖ**Тhe State Haymitgae Museum

## «ЭТО САМ ПОТЕМКИН!»

К 280-летию Светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического



hermitagemuseum.org



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

#### ВИТТОРЕ КАРПАЧЧО. «ДВЕ ВЕНЕЦИАНСКИЕ ДАМЫ» ИЗ СОБРАНИЯ ФОНДА ГОРОДСКИХ МУЗЕЕВ ВЕНЕЦИИ (МУЗЕЙ КОРРЕРА)

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ 9 ОКТЯБРЯ 2019 — 12 ЯНВАРЯ 2020

«Две венецианские дамы» (1490-е) — самая необычная картина Витторе Карпаччо <sup>1</sup>. Кто эти дамы? Знатные матроны, сосватанные благородные девицы или куртизанки, ожидающие своих покровителей? Что означают окружающие их предметы и живые существа? Почему в вазе виден только стебель растения, а не цветы?

Ответы на эти вопросы искало не одно поколение искусствоведов. И только в 1962 году была выдвинута гипотеза, что картина Карпаччо «Охота в лагуне» (Музей Пола Гетти, США) с изображением лучников в лодках, стреляющих водную дичь, — это недостающая часть доски с изображением двух венецианок, и некогда они составляли единое целое. Исследования в рентгеновских и инфракрасных лучах и дендрологический анализ, проведенные в Музее Пола Гетти и Музее Коррера, подтвердили эту теорию, показав полную идентичность обеих досок, а изучение грунтов и пигментов — абсолютное совпадение живописной техники.

Результаты исследований позволили предложить логически стройное толкование сюжета как аллегории христианского добродетельного брака. Карпаччо изобразил благородных дам, ожидающих возвращения своих мужей с охоты. Причем с балкона, на котором они скучают, вовсе не открывается вид на болотистые берега лагуны — это пространство условное, воображаемое — воплощение мыслей двух молодых женщин. Все предметы и живые существа, их окружающие, символизируют безупречную верность и чистоту помыслов: две горлицы — олицетворение неразлучной любовной пары, плод апельсина — один из атрибутов Девы Марии, равно как и цветок лилии — символ непорочности и святости.

Если и есть художник, более всего чурающийся банальности «здравого смысла», так это именно Карпаччо, который занимается изображением только чудесных историй. Живопись, по мнению Карпаччо, должна учить не размышлению, не философии, не молитве или фантазиям, а умению видеть и передавать увиденное. Поэтому Карпаччо утверждает (и в этом его величие), что живопись не должна выражать то, что можно столь же хорошо передать словами или числами. <...> ... воображение также является процессом духовной деятельности человека, результаты которого (образы) реальны и могут материализоваться, стать подобными другим реальным вещам.

**ДЖУЛИО КАРЛО АРГАН** История итальянского искусства



Витторе Карпаччо (около 1465— около 1526)— итальянский живописец, представитель венецианской школь.

Аюбопытный факт: в его честь в 1950 году было названо блюдо карпаччо, изобретенное владельцем венецианского «Бара Гарри» Джузеппе Чиприани. В том году в Венеции проходила грандиозная выставка этого живописца, чьи картины изобиловали всевозможными искрящимися оттенками красного и белого цветов.

Витторе Карпаччо Две венецианские дамы 1496—1498 Музей Коррера, Венеция

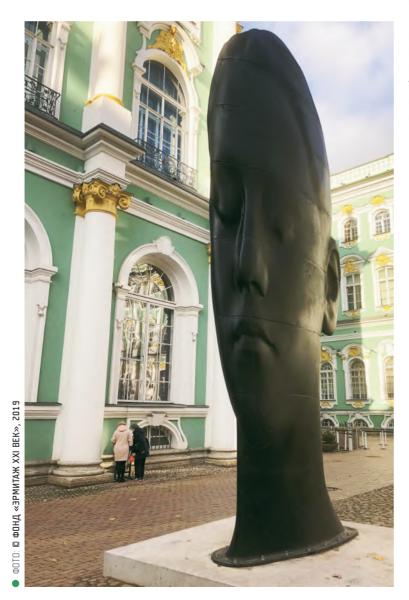
**⊕0T0:** © ARCHIVE-FONDAZIONE MUSEI CIVICI DI VENEZIA, 2019

#### САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

#### ЖАУМЕ ПЛЕНСА. «КАРЛОТА» В РАМКАХ ПРОЕКТА «СКУЛЬПТУРА В БОЛЬШОМ ДВОРЕ»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ ОКТЯБРЬ 2019— АПРЕЛЬ 2020

Выставленная в Большом дворе Зимнего дворца «Карлота» вступает в диалог с античными и классическими образами из коллекции Государственного Эрмитажа, соединяя средиземноморское искусство прошлого и настоящего.



В «Карлоте» Пленса показывает свое блестящее умение создавать иллюзии. Он конструирует скульптурную голову таким образом, что ее пропорции кажутся правильными, а сама она — объемной. Чем ближе зритель подходит, тем очевиднее становится искаженность и вытянутость фигуры и обнаруживается тот оптический эффект, который использовал автор. Стремление художника обмануть наше восприятие подчеркнуто также и выбором материала. Скульптура выполнена из чугуна, однако вытянутые пропорции и отражающие свет поверхности делают образ скульптуры изящным и легким.

В своем творчестве Пленса часто повторяет образ Карлоты, варьируя масштаб и материал. Художник заставляет зрителя застыть на границе двух миров: материального и иллюзорного. Пленса изображает свою модель с закрытыми глазами, словно призывая смотрящего на мгновение закрыть глаза, погрузиться в себя и подумать о собственном обманутом зрении. По мнению скульптора, «Карлота» символизирует человеческие мечты, которые становятся видимыми и осязаемыми, когда люди закрывают глаза.

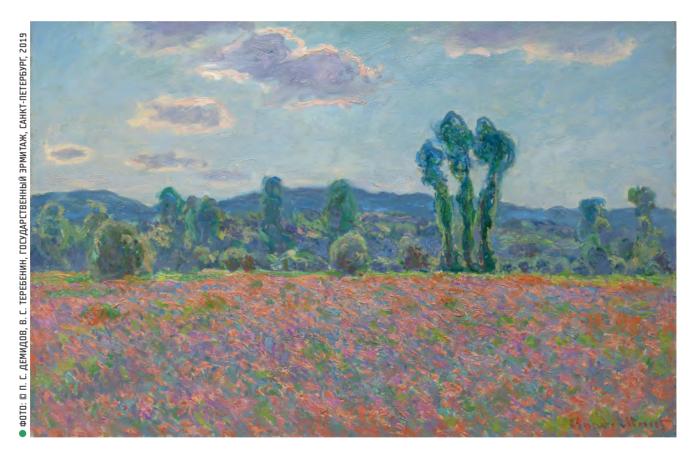
Жауме Пленса родился в 1955 году в Барселоне. Здесь он окончил Школу искусства и дизайна Льоджа и Школу изящных искусств Сан-Жорди. Первая персональная выставка художника состоялась в 1980 году в Фонде Жоана Миро. Лауреат множества государственных и международных наград в области искусства, среди которых — премия Веласкеса (2013) и премия Global Fine Art Award, полученная за проект для параллельной программы 56-й Венецианской биеннале (2015). Кавалер французского ордена Искусств и литературы (1993).

**Жауме Пленса** «Карлота» в Большом дворе Зимнего дворца

### ДВА БРАТА

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

РЕВОЛЮЦИЯ, НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ, СОЗДАНИЕ
НОВЫХ МУЗЕЕВ ПОРВАЛИ СПОКОЙНУЮ ЖИЗНЬ
ВЕЛИКИХ КОЛЛЕКЦИЙ И КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ.
В ХОДЕ ВСЯКИХ МУЗЕЙНЫХ ПЕРИПЕТИЙ
СОБРАНИЯ БРАТЬЕВ МОРОЗОВЫХ СОЕДИНИЛИСЬ,
ПОТОМ РАЗЪЕДИНИЛИСЬ И РАЗДЕЛИЛИСЬ.
ПРИЧУДЛИВЫМ РЕЗУЛЬТАТОМ ВСЕГО ЭТОГО СТАЛА
ПОТЕРЯ НЕ ТОЛЬКО ЦЕЛОСТНОСТИ, НО И ПАМЯТИ
О ЦЕЛОСТНОСТИ КОЛЛЕКЦИИ. ПОЯВИЛСЯ
УСТОЙЧИВЫЙ «ТЕРМИН» «КОЛЛЕКЦИЯ ЩУКИНА
И МОРОЗОВА» — «БРЕНД» ЗВУЧНЫЙ, НО НАЧИСТО
УБИРАЮЩИЙ ПРЕКРАСНУЮ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНУЮ
ИНТРИГУ РАЗЛИЧИЯ И ВЗАИМОДОПОЛНЯЕМОСТИ
СОБРАНИЙ.



#### **Клод Моне** Поле маков

ФРАНЦИЯ. ОКОЛО 1890

Холст, масло

60,5  $\times$  92 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1948. Передана из Государственного музея нового западного искусства, куда поступила в 1925 из Третьяковской галереи

Происходит из собрания М. А. Морозова Инв.  $N^{\circ}$  ГЭ-9004

#### → Морис Дени

Панно пятое. В присутствии богов Юпитер дарует Психее бессмертие и празднует ее брак с Амуром

ФРАНЦИЯ. 1908

Серия «История Психеи»

Холст, масло

 $399\times272~\text{cm}$ 

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Поступила в 1948. Передана из

Государственного музея нового

западного искусства

Происходит из собрания И. А. Морозова Инв.  $N^{o}$  ГЭ-9670





Анри Матисс

Фрукты, цветы, панно «Танец»

франция. 1909 Холст, масло

89,5 × 117,5 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Поступила в 1948. Передана из Государственного музея

нового западного искусства

Происходит из собрания И. А. Морозова

Инв. № ГЭ-9042

ще 20 лет назад Эрмитаж начал менять этот подход, включив в этикетки имена коллекционеров и создав Галерею памяти Сергея Щукина и братьев Морозовых. Но и в музеях, и на выставках работы продолжали показывать вместе — как общий праздник прозорливого русского коллекционирования.

Сегодня Эрмитаж и ГМИИ имени А. С. Пушкина представляют новую форму сохранения памяти о великих русских коллекционерах. В Москве проходит специальная выставка о Сергее Шукине и его семье. В Эрмитаже одновременно — братья Морозовы. Потом в Париже пройдет большая выставка о Морозовых, которая включит

в себя и их русские коллекции. После этого Щукин побывает в Петербурге, а Морозовы — в Москве. Таким образом мы сплетаем венок памяти замечательным людям. Наверное, это надо было сделать давно, но, возможно, сейчас, в начале XXI века, это прозвучит громче. Во всяком случае, благодаря новизне выставки памяти Щукина в Париже, он сегодня — самый знаменитый в мире коллекционер.

Все выставки очень разные. Московские призваны возродить память о той удивительной культурной атмосфере, которая сложилась в Москве в конце XIX века, в среде «бизнесменов» со старообрядческими корнями, увлекательную и часто трагическую историю семьи, несметные

богатства с радостным открытием мира нового искусства, в том числе и европейского. Петербургские же выставки помещают их в богатейший контекст мирового искусства и показывают, насколько уровень вкуса и прозорливости московских коллекционеров, в частности Морозовых, соответствовал прозорливости царственных собирателей Эрмитажа.

Выставка Эрмитажа выделяет собрание старшего Морозова — Михаила, удивительной личности, историка и восторженного собирателя, учившегося живописи у самого Коровина. Его картины удивительно хороши и определили планку, которую высоко поднял его брат. Полезно также напомнить, что коллекция Михаила Морозова была передана в Третьяковскую галерею и продолжила традицию показа в ней европейской живописи. Интересно, что сегодня галерея эту традицию тоже продолжает. Связи двух коллекций прямо-таки кинематографически подчеркнуто показывает группа картин Ренуара. Шедевр за шедевром: потрясающий портрет Жанны Самари от Михаила, следующий портрет уже куплен Иваном, и еще два удивительных Ренуара. Один из главных акцентов выставки.

Иван Морозов собирал долго и, ориентируясь на вкус брата, значительно превзошел его. Он продолжил собирать Ван Гогов и Гогенов. В мире нет такого сочетания шедев-

#### **Поль Сезанн** Натюрморт с драпировкой

франция. около 1895 Холст, масло

 $55 \times 74,5$  cm

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1930. Передана из Государственного музея

нового западного искусства

Происходит из собрания И. А. Морозова Инв.  $N^0$  ГЭ-6514



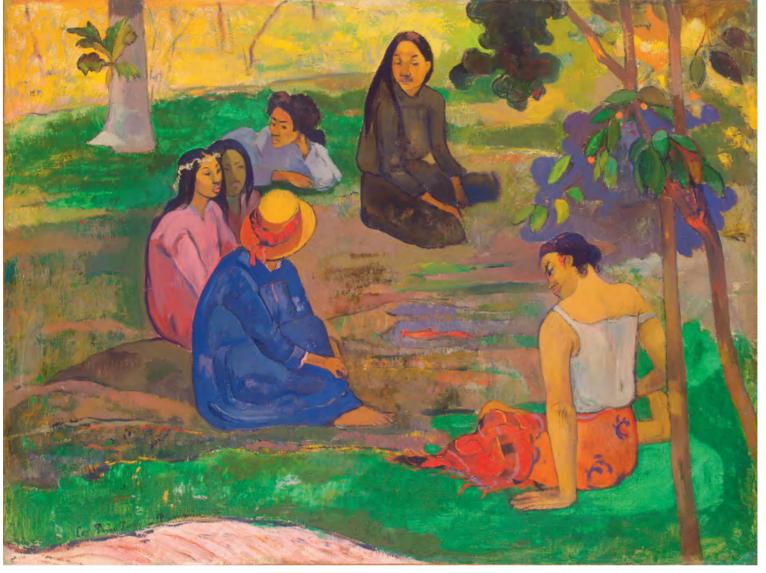


ФОТО: П.С. ДЕМИДОВ, К.В. СИНЯВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2019

#### Поль Гоген Беседа (Les Parau Parau)

франция. 1891

Холст, масло
70,5 × 90,3 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Поступила в 1948. Передана из Государственного
музея нового западного искусства
Происходит из собрания И. А. Морозова
Инв. № ГЭ-8980

ров Сезанна, которое собрал Иван Морозов, — высочайшей силы фигуры и великие пейзажи, лучшие в известных сериях. Триптих Матисса о танжерской касте — одно из главных событий выставки. При разделении коллекций после революции одна из частей триптиха попала в Эрмитаж, но затем была передана в ГМИИ имени А. С. Пушкина — в обмен на восстановление в Эрмитаже другой марокканской композиции. Этот триптих и другие картины Матисса, так же как и радикально кубистический портрет Воллара работы Пикассо, выглядят яркими всплесками на общем фоне как бы спокойного морозовского образа французского искусства. Если открытие Щукина — Матисс, то открытие Морозова — Боннар, Дени и вообще «Наби». Их искусство явно более соответствовало настрое-

нию Ивана Абрамовича. Их работами он украшах ключевые интерьеры своего дома. Можно сказать — потому что оно более спокойно и консервативно. Но можно и по-другому — потому что оно более сложное и символическое, больше в духе русского Серебряного века.

Надо заметить, что младший Морозов оказался провидцем. Если Матисс стал знаком увлечений публики в середине XX века, то к концу столетия несколько огромных выставок продемонстрировали, как резко возрос интерес к Боннару и его воздушной красоте, полной таинственных смыслов.

Два русских коллекционера сумели оценить разные, но главные течения художественной мысли в Европе. И потому еще одним смысловым всплеском выставки являют-

ся воссозданные в Главном штабе в Эрмитаже интерьерные шедевры средиземноморского триптиха Боннара, перекликающиеся с марокканскими образами Южного Средиземноморья у Матисса, и «История Психеи» Дени, которая, находясь в Эрмитаже, безусловно отсылает к скульптурам Кановы в Галерее древней живописи.

Морозовская история искусства прекрасно укладывается в те разные истории, которые в своих залах представляют наши музеи.

История коллекции Морозова неразрывно связана с историей российских музеев. Мир коллекционеров и мир музеев различны, их языки родственны, но отличаются, между ними есть и согласия, и споры. Сегодня мы представляем пример взаимодействия музеев, оперирующего игрой в различия и сходства постоянных экспозиций и временных выставок. Когда мы все участвуем в этой игре с удовольствием, она приносит радость посетителям, независимо от их погруженности в проблемы того, как пишется история искусства. Пишут ее художники, коллекционеры и музеи. Примерно так, как это делаем сегодня мы.

#### **Луи Вальта** Общество в саду

ФРАНЦИЯ. ОКОЛО 1898

Холст, масло 65 × 80 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1934. Передана из Всесоюзного объединения «Антиквариат»

Происходит из собрания И. А. Морозова Инв.  $N^{\Omega}$  ГЭ-7722







**Леонардо да Винчи** Мадонна с Младенцем (Мадонна Бенуа)

италия. 1478-1480

Холст (переведена с дерева), масло 49,5 × 33 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 1914

50 падение амана

74

ЧАШКА КОФЕ В АВТОМАТЕ, КИНО И НЕЙРОННОЙ СЕТИ

60 скрытое сокровище



## ПАДЕНИЕ АМАНА

КАРТИНА РЕМБРАНДТА В ЗЕРКАЛЕ ВРЕМЕНИ

<u>KAPTИНЫ OT TOЛCTЫX CЛОЕВ ПОЖЕЛТЕВШЕГО ЛАКА И РЕТУШЕЙ, ПОЗВОЛЯЕТ БОЛЕЕ ЧЕТКО</u> <u>НЕДАВНО ЗАВЕРШИВШАЯСЯ РЕСТАВРАЦИЯ ПОЛОТНА, КОТОРАЯ ОСВОБОДИЛА ПОВЕРХНОСТЬ</u> <u>РАССМОТРЕТЬ ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОЙ ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКИ, БОГАТОЙ ТОНКИМИ</u> <u>ЦВЕТОВЫМИ НЮАНСАМИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫМИ ФАКТУРНЫМИ МАЗКАМИ.</u> За время своего существования прославленное полотно породило противоречивые суждения о сюжете, атрибуции и датировке. Характер сцены с тремя персонажами, которые не связаны между собой жестами или взглядами, многомерность центрального образа и лаконизм художественного языка обусловили обилие гипотез, связывавших картину с различными эпизодами Ветхого Завета. Тем не менее наиболее обоснованной и укоренившейся в историографии версией остается история Амана, изложенная в библейской Книге Эсфири. В ней описывается, как рушатся планы всесильного сановника Амана, замыслившего уничтожить всех евреев в Персии. Он слышит царский приказ устроить чествование ненавистного ему Мардохея Иудеянина и покоряется судьбе, понимая, что это начало его падения. В данном произведении необычайно точно передано состояние человека, бессильного перед роком. Замысел и исполнение полотна соответствуют поискам приемов передачи глубоких эмоций, характерным для позднего периода творчества Рембрандта.

Образную сложность композиции подчеркивают восточные мотивы, играющие важную роль в исторических картинах голландского мастера. Мир библейского Востока, каким его создает Рембрандт, — это тонкое переплетение богатого творческого воображения и впечатлений, почерпнутых из многочисленных источников: иллюстрированных книг о путешествиях на Восток, гравюр и миниатюр, экзотических тканей, которые художник коллекционировал сам или встречал в космополитическом Амстердаме.

Все писавшие в последнее время о Рембрандте мерили его аршином своей точной, рассудочной и весьма осведомленной критики. Они старались проследить его жизнь год за годом, радость за радостью, печаль за печалью, несчастье за несчастьем. В результате мы знаем мельчайшие подробности его жизни, интересуемся его страстью к коллекционированию, его семейными добродетелями, родительскими заботами, низменными увлечениями, его богатством, разорением и смертью. Сохранившаяся до наших дней опись имущества Рембрандта и документы, относящиеся к опеке над его сыном, дали некоторым критикам возможность с бухгалтерской точностью проникнуть в жизнь этого великого человека. Их кропотливые изыскания, как рой муравьев, облепили громкую славу Рембрандта. Его обнажили, конечно, не без почтения, но с беспощадным любопытством. И теперь он стоит перед нами нагим и измученным, подобно тому Христу у колонны, Которого он, говорят, рисовал, думая о своих кредиторах. Он мог бы рисовать Его, думая о своих будущих исследователях.

Современная наука — терпеливая, мелочная, стремящаяся всё расчленить, работающая только с самыми точными инструментами — гордится тем, что составила подробную опись славы Рембрандта.

Она поцарапала ее своими мелкими зубами, обгрызла у нее углы, но не могла проникнуть в глубину ее громадной, великолепной и таинственной массы.

Теория Тэна о влиянии расы, времени и среды проявила бы много остроумия и гибкости, если бы ее можно было, не насилуя, приложить к гению Рембрандта Харменса ван Рейна, этого торжественного и печального художника, который властвует над думами и мечтами нашего времени, быть может, сильнее, чем сам Леонардо да Винчи.

Как и все великие художники, Рембрандт не может быть истолкован ни расой, ни средой, ни временем, в которое он жил.

# PEMBE

Можно допустить, что Терборх, Метсю, Питер де Хох или даже Броувер, Стен, Красбек и ван Остаде подчинены этим эстетическим законам. Они действительно являются выражением своей спокойной, чистенькой, чувственной и мещанской страны. Они жили во времена ее благополучия и роскоши, когда богатство и слава вознаграждали Голландию за ее вековую борьбу с природой и людьми. У этих маленьких мастеров были все достоинства и недостатки их сограждан. Они не мучились в размышлениях, не возвышались до великих идей Библии и истории, отчаяние и скорбь не пронизывали их души, и в глубинах их сердец не обитали страдания человечества. Они почти не знали стонов, слез и ужасов, поток которых катится через все века, затопляя сердца и патриархов Авраама, Исаака, Иакова, и царей Саула, Давида, Артаксеркса, и апостолов, и святых жен, и душу Девы Марии и Христа.

Среди них Рембрандт является подобно чуду. Или он, или они выражают Голландию. Он прямо противоположен им; он отрицание их. Он и они не могут представлять Голландию в один и тот же момент ее истории. Сторонники теории Тэна должны выбрать одну из этих противоположностей, и, конечно, их выбор не подлежит сомнению.

Рембрандт мог родиться где угодно и когда угодно. Его искусство осталось бы тем же самым в любое время. Возможно, конечно, что в другое время он не изобразил бы своего «Ночного дозора», что в его произведениях было бы меньше бургомистров и синдиков, но сущность его искусства осталась бы тою же. С удивительным, чисто детским эгоизмом он рисовал бы себя самого и своих близких и в трогательном мире легенд и священных писаний собирал бы слезы и красоту страданий.

Для своего времени он свершил работу Данте (XIII век), работу Шекспира и Микеланджело (XVI век), а иногда он заставляет вспоминать и о пророках. Он стоит на тех высотах, которые господствуют над вершинами, расами и странами. Нельзя сказать, откуда он происходит, так как родина его — весь мир.

Его можно объяснить, только приняв во внимание самопроизвольность и широкую независимость гения. Конечно, ни один художник не может совершенно уберечься от влияния окружающего, но частица собственной души, которую он уступает окружающему, — разнообразна до бесконечности.

Такие пламенно закаленные души налагают на действительность печать своей личности вместо того, чтобы испытывать на себе ее влияние. Они дают много больше, чем берут. И если потом, на расстоянии веков, нам кажется, что они лучше всех выражают свое время, то это потому, что они преобразили его, запечатлели не таким, каким оно было, а таким, каким они его сделали. Франция XIX века не воплощалась в Бонапарте, а была создана им.

<...> Голландия XVII века была далека от Рембрандта. Она его не поняла, не поддержала и не прославила. За исключением нескольких учеников и друзей, художник никого не собрал вокруг себя. В его время Миревелт, а позже ван дер Хелст были в глазах всего мира истинными представителями нидерландского искусства. И если в настоящее время эти посредственные портретисты спустились с вершин славы, то это потому, что вся Европа признала и прославила искусство Рембрандта. На собственном примере он понял, что толпа отдает предпочтение посредственности. Он был слишком необыкновенным, слишком таинственным, слишком великим.

# PAHAT

ЯБЛОНЯ СКАЗАЛА: «ЯГ<u>ОТОВА СЛУЖИТЬ,</u> И<u>БО</u>Я— <u>СИМВОЛ ИЗРАИЛЯ</u>».





ВИНОГРАДНАЯ ЛОЗА СКАЗАЛА: «Я <u>ГОТОВА СЛУЖИТЬ</u>, <u>ИБО</u> Я — <u>СИМВОЛ</u> <u>ИЗРАИЛЯ</u>, <u>К ТОМУ</u> ЖЕ <u>МОЕ</u> ВИНО <u>ВОЗЛИВАЛИ НА ЖЕРТВЕННИК</u>».

Амана распяли на том самом кресте, который он по совету жены, Зереш, и друзей воздвиг для Мардохея. Этот крест был сделан из древесины терна.



ЦИТРОН СКАЗАЛ: «ЭТА ЧЕСТЬ ПРИЧИТАЕТСЯ МНЕ, ИБО В СУККОТ ИЗРАИЛЬ СЛАВИТ ГОСПОДА МОИМИ ПЛОДАМИ».



СМОКОВНИЦА СКАЗАЛА: «ЯГ<u>ОТОВА СЛУЖИТЬ,</u> И<u>БО</u>Я— <u>СИМВОЛ ИЗРАИЛЯ,</u> К Т<u>ОМУ ЖЕ МОИ ПЛОДЫ ПРИНОСИЛИ</u> В Х<u>РАМ</u> В <u>КАЧЕСТВЕ ПЕРВИНОК</u>».



ОРЕХ СКАЗАЛ:

ИВА СКАЗАЛА: «Я Х<u>очу</u> у<u>служить,</u> И<u>БО</u>Я— <u>СИМВОЛ ИЗРАИЛЯ</u>».

Дело в том, что Бог созвал все деревья и спросил их, кто из них согласен послужить для изготовления креста для Амана.







<u>ПОДОБНЫ КОЛЮЧКАМ</u>».



**Лукас ван Лейден** *Триумф Мардохея*Около 1515
Гравюра.
Рейксмузеум, Амстердам

Картина с экспозиции выставки «Падение Амана»: картина Рембрандта в зеркале времени». Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

Мы в Эрмитаже избалованы: каждый день проходим через залы и видим великолепную коллекцию картин Рембрандта. Для нас это повседневность. Представьте себе: далеко от Голландии, в Петербурге, находится одна из самых больших коллекций Рембрандта. Когда-то Эрнст ван де Ветеринг <sup>1</sup>, крупнейший специалист по Рембрандту, даже написал иронически о любви русских к этому художнику: «Был ли Рембрандт русским?»

Рембрандт одарил своим искусством все человечество. Многие нации считают этого художника очень близким их национальному сердцу, воспринимают картины Рембрандта чрезвычайно остро.

Одно из любимых в России полотен — «Падение Амана», картина трагическая. Она находится в Петербурге с середины XVIII века, всегда была выставлена в залах и привлекала внимание публики. Вокруг нее — вокруг сюжета, даты ее написания, даже авторства — было множество различных гипотез.

Мы представляем результаты нашего длительного исследовательского процесса. Результаты реставрации мне кажутся прекрасными, картина эта явлена сегодня глазам зрителей во всем своем великолепии. На выставке она окружена другими предметами, чтобы мы могли понять, чем вдохновлялся Рембрандт. Вы увидите гравированные книги, упомянутые в инвентаре имущества художника, предметы роскоши, которые в XVII веке, в эпоху Рембрандта, со всего мира привозились в космополитический Амстердам.

На афишах выставки в Санкт-Петербурге имя Рембрандта написано оранжевым цветом— как дань уважения нашему любимому голландскому живописцу.

#### ИРИНА СОКОЛОВА,

КУРАТОР ВЫСТАВКИ «"ПАДЕНИЕ АМАНА": КАРТИНА РЕМБРАНДТА В ЗЕРКАЛЕ ВРЕМЕНИ». ФРАГМЕНТ ВСТУПИТЕЛЬНОГО СЛОВА НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ З ОКТЯБРЯ 2019



#### Школа Рембрандта

Пир Эсфири

Конец 1640-х

Холст, масло

Государственный Эрмитаж

<u>Кат. 3</u>

Картина с выставки «"Падение Амана": картина Рембрандта в зеркале времени». Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

### Sotheby's 454



АЛЕССАНДРО ДИ МАРИАНО ФИЛИПЕПИ, известный как САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ, И МАСТЕРСКАЯ Мадонна с младенцем, сидящие у окна Вечерний аукцион старых мастеров 3 июля 2019 Продано за £3 млн

Старые мастера аукцион в лондоне, июль 2020

ОТДЕЛ ПРИНИМАЕТ РАБОТЫ НА ТОРГИ

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



Z atto Koncha ahaman aluman

COKPC

## 

ВЕЙНАНДА ДЕРО, НИДЕРЛАНДСКИЙ ФОТОГРАФ, В 2019 ГОДУ ОСУЩЕСТВИЛА СВОЮ ИДЕЮ СЪЕМКИ КОЛЛЕКЦИИ ФАРФОРА В ЗАПАСНИКАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА И В РЕСТАВРАЦИОННО-ХРАНИТЕЛЬСКОМ ЦЕНТРЕ «СТАРАЯ ДЕРЕВНЯ».

# **ЈВИЩЕ**



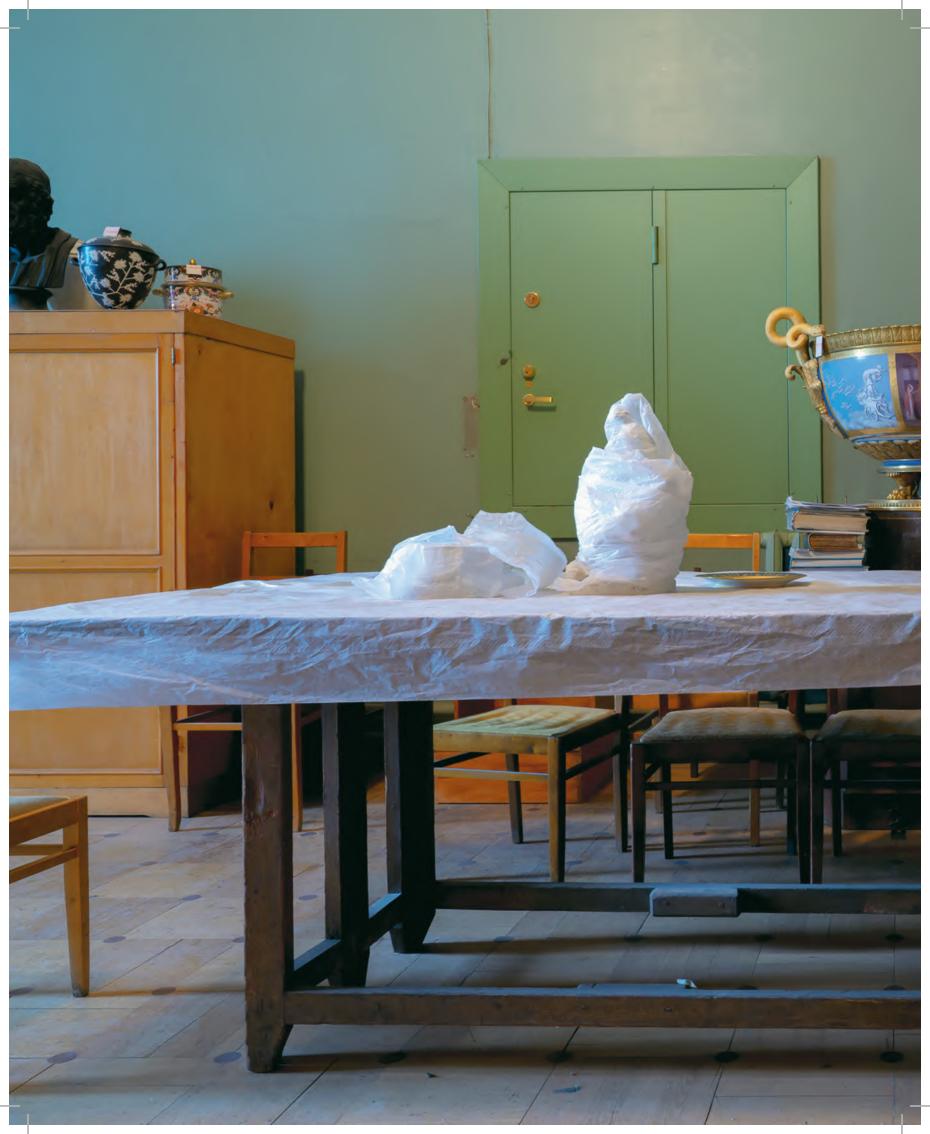








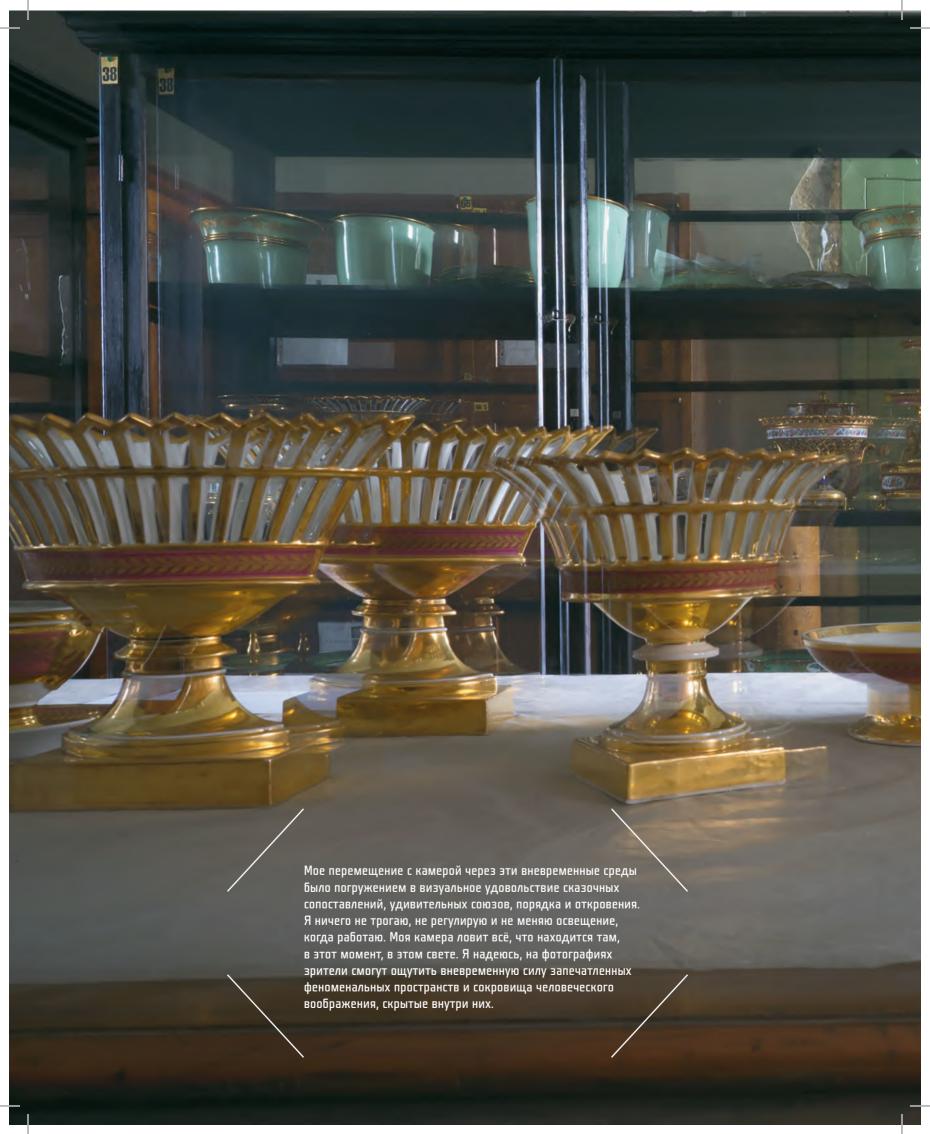


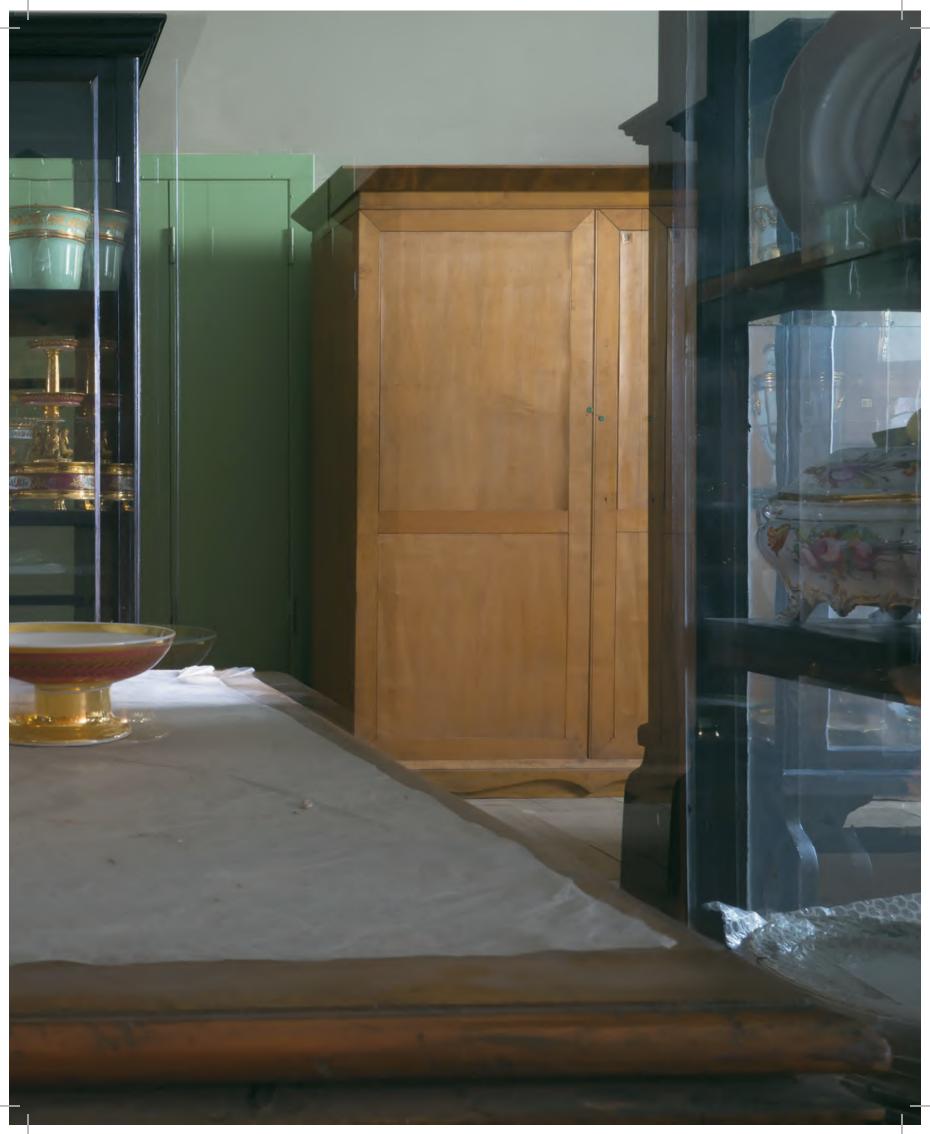












# ЧАШКА КОФЕ— В АВТОМАТЕ, КИНО И НЕЙРОННОЙ СЕТИ

Адресь для телеграммъ: «Ява» - Петербург».

КАКОВА СВЯЗЬ МЕЖДУ НЕБОЛЬШОЙ ДЕРЕВНЕЙ НА ВОСТОКЕ НИДЕРЛАНДОВ

И СОВРЕМЕННЫМ ОБЪЕКТНО ОРИЕНТИРОВАННЫМ ЯЗЫКОМ ПРОГРАММИРОВАНИЯ

ЈАVA? КАК ЧАШКА КОФЕ ИЗ АВТОМАТА ВОШЛА В КЛАССИКУ АМЕРИКАНСКОГО

ИСКУССТВА? ЧТОБЫ ПОНЯТЬ ЭТО, МЫ ДОЛЖНЫ ВЕРНУТЬСЯ В ИСТОРИЮ,

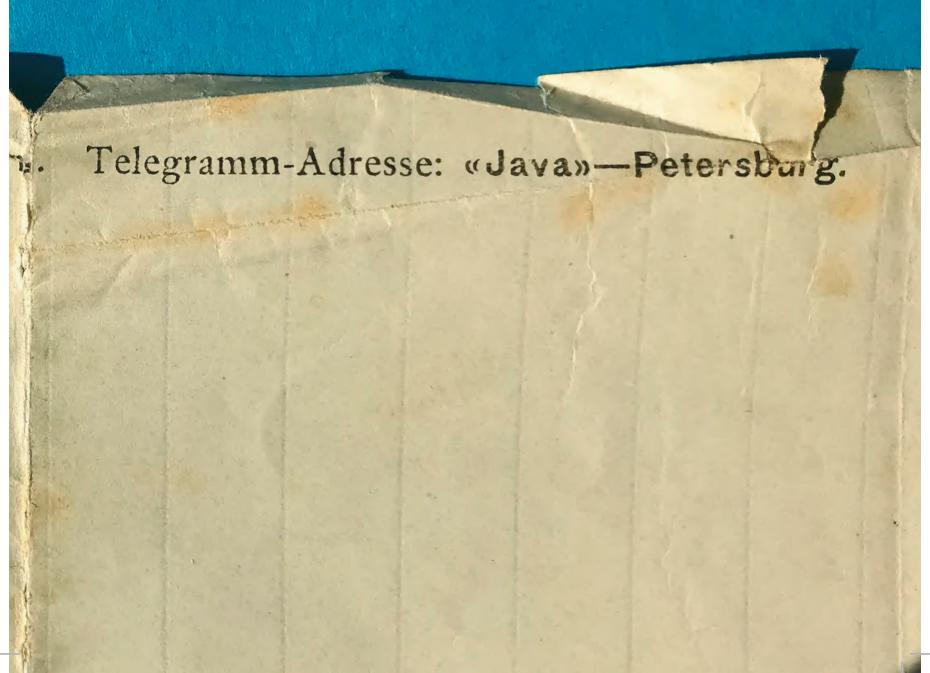
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГ XIX ВЕКА, ГДЕ ТАК НАЗЫВАЕМЫЕ РУСАКИ — КУПЦЫ

ИЗ ФРИЗЕНФЕЙНА — ИМЕЛИ ПРОЦВЕТАЮЩУЮ ТОРГОВЛЮ 1, И В АМЕРИКУ

1930-Х И 1990-Х, КОГДА АМЕРИКАНСКИЕ АВТОМАТЫ С КОФЕ НАБИРАЛИ
ПОПУЛЯРНОСТЬ, А МОЛОДОЙ ГОЛЛАНДСКИЙ ПРОГРАММИСТ БЫЛ ПРИНЯТ

В КОМАНДУ АМЕРИКАНСКИХ РАЗРАБОТЧИКОВ НОВОГО ЯЗЫКА

1\_\_\_\_\_О деревне Фризенфейн см.: Эрмитаж. 2018. № 26.



# КОФЕ ЯВА — ЯЗЫК ПРОГРАММИРОВАНИЯ

Хендрик Крёйс, 17-летний мальчик из Фризенфейна, приехал в Петербург в 1868 году. Он начал работать учеником в петербургском отделении известной фризенфейнской компании Engberts & Со. Через восемь лет Крёйс основал торговый дом и стал продавать кофе, сигары, ликеры, специи и многое другое. В конце концов он даже получил эксклюзивное право на продажу какао Blooker. Торговый дом он назвал Java — именно так возникло название Java coffee.

Гораздо позже, в 80-х годах XX века, Артур ван Хофф после окончания Университета

прикладных наук в Энсхеде, на востоке Нидерландов, уехал в Америку и вошел в команду разработчиков нового объектно ориентированного языка программирования. Когда проект был завершен, команде требовалось придумать коммерческое название для нового языка. Программисты не стали усложнять себе задачу и назвали новый язык программирования именем кофе, которого за время работы оказалось выпито очень много. Кофе был ява, и чашка кофе с паром над ней стали частью логотипа нового языка и вошли во все учебники по программированию.

Java — чрезвычайно популярный язык программирования, также может рассматриваться как хороший выбор для программирования ИИ, поскольку он обеспечивает алгоритмы поиска и нейронные сети.



# Яванский кофе

В XIX веке сорт завезен голландскими колонизаторами из Эфиопии на индонезийский остров Ява (отсюда и название). Вплоть до середины XX века селекционеры принимали кофе ява за разновидность типики, пока индонезийские фермеры не начали экспортировать его в Камерун. Там выяснилось, что сорт частично невосприимчив к «болезни кофейных ягод» (СВО), которая в те времена была основной проблемой африканских фермеров.

Через 20 лет тщательного селекционирования, в 1980–1990-х годах, новый сорт появился на рынке и стал доступен для культивирования. Генетический анализ показал, что ява не имеет ничего общего с типикой, а представляет собой вариант автохтонного эфиопского сорта абиссиния (Abyssinia).

Разумеется, команда американских разработчиков не могла знать, что Java coffee, а значит, и название нового языка программирования, имеет корни в Санкт-Петербурге. Возможно, оригинальный логотип Хендрика Крёйса, человека из Фризенфейна, — парусное судно с именем «Ява» — должен занять свое место в компьютерах с программами на JavaScript?

В последнее время появились публикации о новом языке программирования Kotlin; по некоторым источникам, новый язык является преемником Java. Удивительно, что Котлин тоже имеет отношение к Санкт-Петербургу <sup>3</sup>.

2	_Статья Константа Бурсена (Constant Buursen) из Музея
	истории Фризенфейна является продолжением его статьи
	«Фризенфейн. 1917» (Эрмитаж. 2018. № 26).
3	_Остров Котлин находится в Финском заливе, примерно
	в 30 километрах к западу от Санкт-Петербурга, на нем
	расположен укрепленный город Кронштадт. С начала
	XVIII века Котлин имеет важную морскую гавань и является
	стратегическим для обороны Санкт-Петербурга.
4	_Смирнова В. Эдвард Хоппер. Эффект зеркала.
	URL: www.arterritory.com/ru/teksti/statji/5115-jedvard_
	hopper_jeffekt_zerkala

# КОФЕ ИЗ АВТОМАТА. ЗА 70 ЛЕТ ДО JAVASCRIPT

Эдвард Хоппер «придумал нечто такое, что мы называем дигитальным изображением, он задолго до появления компьютера придумал реальность, из которой исчез негатив»<sup>4</sup>.



«Автомат» (Automat) — картина американского художника-реалиста Эдварда Хоппера, написанная в 1927 году. Картина впервые была показана в День святого Валентина 1927 года, на открытии второй персональной выставки Хоппера в Галереях Рена в Нью-Йорке. Хранится в Демойнском центре искусств (штат Айова).

Еще дальше кафетериев по этому пути пошли автоматы. Имея примерно ту же внешность, что и кафетерии, они довели процесс проталкивания пищи в американские желудки до виртуозности. Стены автомата сплошь заняты стеклянными шкафчиками. Возле каждого из них щель для опускания «никеля» (пятицентовой монеты). За стеклом печально стоит тарелка с супом, или мясом, или стакан с соком, или пирог. Несмотря на сверкание стекла и металла, лишенные свободы сосиски и котлеты производят какое-то странное впечатление. Их жалко, как кошек на выставке. Человек опускает никель, получает возможность отворить дверцу, вынимает суп, несет его на свой столик и там съедает, опять-таки положив шляпу под стул на специальную жердочку. Потом человек подходит к крану, опускает никель, и из крана в стакан течет ровно столько кофе с молоком, сколько полагается. Чувствуется в этом что-то обидное, оскорбительное для человека. Начинаешь подозревать, что хозяин автомата оборудовал свое заведение не для того, чтобы сделать обществу приятный сюрприз, а чтобы уволить со службы бедных завитых девушек в розовых наколках и заработать еще больше долларов.

ИЛЬЯ ИЛЬФ, ЕВГЕНИЙ ПЕТРОВ. ОДНОЭТАЖНАЯ АМЕРИКА. 1935



**Автомат в Манхэттене** 1936





THEN TURN
THE KNOB
THE
GLASS DOOR
CLICKS OPEN





LIFT THE DOOR AND HELP YOURSELF

HORN & HARDART



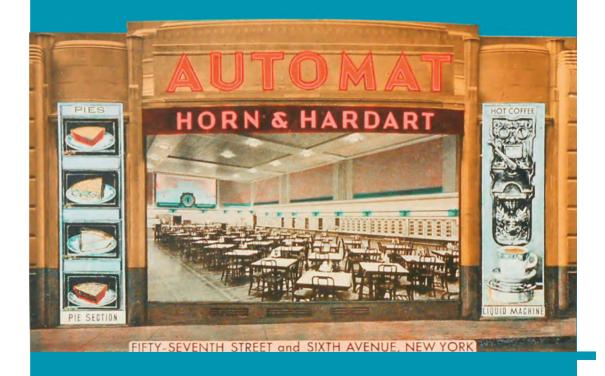
Interior of One of the Fifty Automat - Cafeterias in Philadelphia and New York

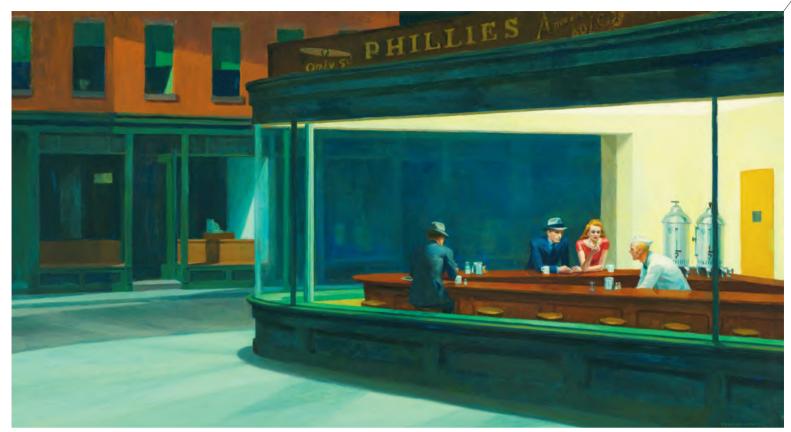
Автомат (automat)

ресторан быстрого питания, где готовая еда и напитки продаются через торговые автоматы. Первый в мире автомат, названный Quisisana, открылся в Берлине в 1895 году.

Открытка Horn & Hardarl, объясняющая, как работает автомат. 1930-е

Автомат на Шестой авеню, 1165, Нью-Йорк. 1930-е





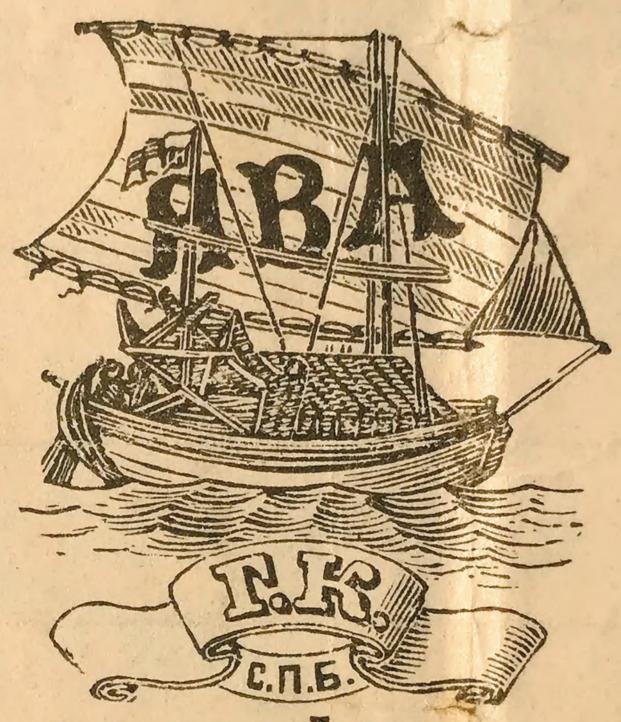
Edward Hopper Nighthawks. 1942 The Arl Institute of Chicago. Friends of American Arl Collection

Кадры из фильма «Убийцы» (режиссер Роберт Сьодмак, 1946)





По одной из версий, сюжет картины Хоппера «Полуночники» стал отражением рассказа Эрнеста Хемингуэя «Убийцы». Позже фильм «Убийцы» (режиссер Роберт Сьодмак, 1946; в главных ролях: Ава Гарднер, Берт Ланкастер) стал считаться олицетворением не только литературного первоисточника — одноименного рассказа Хемингуэя, но и стиля картин Хоппера. И здесь много кофе.



ТОРГОВЬІЙ ЗНАКЪ УТВЕРЖДЕНЬ ДЕПАРТАМЕНТОМЪ ТОРГОБЛИ И МАНУФАКТУРЪ







Г. С. Верейский
Академик И. А. Орбели
1945
Литография
Иллюстрация из книги С. Варшавского
и Б. Реста «Подвиг Эрмитажа»
(Л.; М.: Советский художник, 1965)

В 1946 ГОДУ ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО
ЗРМИТАЖА ИОСИФ ДБГАРОВИЧ ОРБЕЛИ 1
ВЫСТУПИЛ СВИДЕТЕЛЕМ НА НЮРНБЕРГСКОМ
ПРОЦЕССЕ НАД НЕМЕЦКИМИ ВОЕННЫМИ
ПРЕСТУПНИКАМИ. РАЗРУШЕНИЯ,
ПРОИЗВЕДЕННЫЕ В ЗРМИТАЖЕ ЗА ВРЕМЯ
ВОЕННЫХ ДЕЙСТВИЙ ВОКРУГ ЛЕНИНГРАДА,
БЫЛИ ОЧЕНЬ ЗНАЧИТЕЛЬНЫ. ТОЛЬКО ЗА
ПЕРВЫЙ КВАРТАЛ 1943 ГОДА СОТРУДНИКИ
ЗРМИТАЖА ВЫТАЩИЛИ ИЗ МУЗЕЙНЫХ ЗАЛОВ
ОКОЛО 80 ТОНН БИТОГО СТЕКЛА И СНЕГА.
2 ЯНВАРЯ 1944 ГОДА В ГЕРБОВОМ ЗАЛЕ
ЗИМНЕГО ДВОРЦА РАЗОРВАЛСЯ ПОСЛЕДНИЙ
НЕМЕЦКИЙ СНАРЯД.

# ДОПРОС СВИДЕТЕЛЯ И. А. ОРБЕЛИ. СТЕНОГРАММА ЗАСЕДАНИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ВОЕННОГО ТРИБУНАЛА ОТ 22 ФЕВРАЛЯ 1946

Рагинский: Господин председатель! Чтобы исчерпать представление доказательств по моему разделу, прошу вашего разрешения допросить свидетеля Орбели, который уже находится в здании трибунала. Орбели будет свидетельствовать о разрушении памятников культуры и искусства в Ленинграде.

(К микрофону подходит адвокат Серватиус.)

Председатель: У вас есть какие-нибудь возражения?

**Серватиус:** Я прошу суд не заслушивать свидетеля, потому что Ленинград никогда не был оккупирован немецкими войсками — и поэтому нельзя установить, что покажет этот свидетель.

**Председатель:** Трибунал считает, что возражение адвоката не является существенным, и свидетель будет заслушан.

(В зал вводят свидетеля Орбели.) Председатель: Как ваше имя? Свидетель: Орбели Иосиф.

**Председатель:** Повторите за мной слова присяги: «Я — Орбели Иосиф, гражданин Союза Советских Социалистических Республик, вызванный в качестве свидетеля по настоящему делу, перед лицом суда обещаю и клянусь говорить суду только правду обо всем, что мне известно по настоящему делу».

(Свидетель повторяет слова присяги.)

**Рагинский:** Скажите, пожалуйста, свидетель, какую должность вы занимаете?

Орбели: Директор Государственного Эрмитажа.

Рагинский: Ваше ученое звание?

**Орбели:** Действительный член Академии наук Советского Союза, действительный член Академии архитектуры Союза ССР, действительный член и президент Армянской академии наук, почетный член Иранской академии наук, член Общества антикваров в Лондоне, членконсультант Американского института археологии и искусств.

**Рагинский:** Находились ли вы в Ленинграде в период немецкой блокады?

Орбели: Находился...

Рагинский: Не можете ли вы изложить суду известные вам факты? Орбели: Помимо общих наблюдений, которые я мог сделать после прекращения военных действий вокруг Ленинграда, я ближайшим образом наблюдал меры, предпринимаемые врагом по отношению к музею Эрмитаж, к зданиям Эрмитажа и Зимнего дворца, в залах которого расположены выставки Эрмитажа. На протяжении долгих месяцев шла систематическая их бомбежка и артиллерийский обстрел. В Эрмитаж попали две авиабомбы и около 30 артиллерийских снарядов, причем снаряды эти причинили значительные повреждения зданию, а авиабомбы привели к разрушению системы канализации и водопроводной сети Эрмитажа. Наблюдая разрушения Эрмитажа, я в то же время видел перед собой здания Академии наук, расположенные на другом берегу реки, а именно: Музей антропологии и этнографии, Зоологический музей и расположенный рядом с Зоологическим музеем Морской музей в здании бывшей фондовой биржи. Все эти здания подвергались усиленному обстрелу зажигательными снарядами, последствия этих попаданий я видел из окон Зимнего дворца.

В самом Эрмитаже артиллерийскими снарядами причинен был ряд повреждений, из которых я сейчас назову наиболее существенные. Одним из снарядов был разбит портик основного здания Эрмитажа, выходящего на Миллионную улицу, и повреждена скульптура «Атлан-

ты». Другой снаряд пробил потолок одного из самых парадных залов Зимнего дворца и причинил в этом зале большие повреждения. Два снаряда попали в бывший гараж Зимнего дворца, где расположены придворные парадные кареты XVII и XVIII веков, причем одним из этих снарядов были разбиты в щепки четыре кареты XVIII века художественной работы и одна парадная золоченая карета XIX века. Еще одним из снарядов был пробит потолок нумизматического зала, колонного зала основного здания Эрмитажа и разрушен балкон этого зала. В то же время в филиал Государственного Эрмитажа в Соляном переулке, бывший музей Штиглица, попала авиабомба, которая причинила очень большие разрушения зданию, приведя его в полную негодность. При этом пострадала и значительная часть экспонатов, имевшихся в этом помещении.

**Рагинский:** Скажите, пожалуйста, свидетель, правильно ли я вас понял. Вы упомянули о разрушении Эрмитажа и говорили о Зимнем дворце. Одно ли это здание и где находился Эрмитаж, упоминаемый в ваших показаниях?

Орбели: До Октябрьской революции Эрмитаж занимал специальное здание, выходящее на Миллионную улицу и другим фасадом — на Дворцовую набережную Невы. После революции к Эрмитажу присоединены Малый Эрмитаж и здание Эрмитажного театра — здание, отделяющее Эрмитаж от Зимнего дворца, а затем и весь Зимний дворец. Таким образом, в настоящее время комплекс зданий, составляющих Эрмитаж, образуют: Зимний дворец, Малый Эрмитаж, Большой Эрмитаж, в котором музей находился до революции, и здание Эрмитажного театра. Вот как раз во двор здания Эрмитажного театра, построенного при Екатерине II архитектором Кваренги, и попала фугасная бомба, о которой я упоминал.

**Рагинский:** Кроме разрушений Зимнего дворца, Эрмитажа, известны ли вам факты разрушения других памятников культуры?

Орбели: Я наблюдал ряд памятников Ленинграда, которые пострадали от артиллерийского обстрела и от авиабомб, в том числе повреждения, причиненные Казанскому собору, построенному в 1814 году Воронихиным, Исаакиевскому собору, где колонны и до сих пор носят следы от повреждений — выбоины в граните. Затем, в пределах города, значительные повреждения причинены растреллиевскому флигелю близ Смольного собора, построенного Растрелли, где вырвана средняя часть. Артиллерией, кроме того, значительные повреждения причинены поверхности стен Петропавловской крепости, в настоящее время не являющейся военным объектом.

**Рагинский:** А помимо Ленинграда, известны ли вам факты разрушений в пригородах Ленинграда?

Орбели: Я ознакомился подробно с состоянием памятников Петергофа, Царского Села и Павловска, причем во всех этих трех городах я видел следы чудовищного покушения на целостность этих памятников. При этом повреждения, которые я видел и перечислить которые очень трудно, потому что их очень много, — все эти повреждения носят следы предумышленности. Относительно предумышленности обстрела здания Зимнего дворца я мог бы упомянуть о том, что 30 снарядов, о которых я говорил, попали в Эрмитаж не в один налет, а в течение длительного периода времени, не более одного снаряда в каждый обстрел. В Петергофе, помимо тех разрушений, которые причинены в Большом дворце пожаром, уничтожившим совершенно этот памятник, я видел содранные с крыши петергофского дворца

золоченые листы: и от купола Петергофского собора, и от здания на противоположном конце этого громадного дворца, причем слететь эти листы от огня и пожара не могли, они были содраны умышленно. В Монплезире, в старинном здании Петергофа, построенном Петром, все повреждения носили характер производившихся длительно и постепенно, не в результате какой-нибудь катастрофы. Покрытые ценной резьбой под дуб стены были ободраны. Старинные, времени Петра, голландские кафельные печи бесследно исчезли, и вместо них были поставлены временные, грубой кладки печи. В Царском Селе, в Большом дворце, построенном Растрелли, повреждения носили. несомненно, умышленный характер, потому что в ряде зал паркет был выломан и вывезен, в то время как здание погибло от пожара. В Екатерининском дворце была устроена вспомогательная оружейная мастерская, и при этом горн был помещен в резном, ценном камине XVIII века, приведенном в полную негодность. В Павловском дворце, который был уничтожен пожаром, целый ряд признаков свидетельствует о том, что ценное имущество, находившееся в этих залах, было вынесено до поджога.

Рагинский: Скажите, пожалуйста. Вы заявили, что Зимний дворец, как и другие памятники культуры, перечисленные вами, также преднамеренно разрушался. На основании каких данных вы это заявляете? Орбели: Преднамеренность обстрела и повреждений, причиненных артиллерийскими снарядами Эрмитажу во время блокады, для меня, так же как и для всех моих сотрудников, была ясна потому, что повреждения эти были причинены не случайно артиллерийским налетом в один-два приема, а последовательно, при тех методических обстрелах города, которые мы наблюдали на протяжении месяца. Причем первые попадания были направлены не в Эрмитаж, не в Зимний дворец, снаряды ложились мимо, производилась пристрелка, а после этого — в одном и том же направлении, с ничтожным отклонением по прямой линии, снаряды ложились не более одного, самое большее двух, в каждый данный обстрел, и это не могло носить случайный характер. Рагинский: У меня нет больше вопросов к свидетелю.

**Председатель:** Желает ли кто-либо из обвинителей или из защитников допросить свидетеля?

(К микрофону подходит Латернзер.)

**Латернзер:** Господин свидетель, вы только что заявили, что артиллерийским обстрелом, а также налетами авиации Эрмитаж и Зимний дворец были разрушены. Меня очень интересовало бы узнать, где эти здания находятся, в частности если смотреть со стороны Ленинграда? **Орбели:** Зимний дворец и Эрмитаж, стоящий рядом с ним, находятся в центре Ленинграда, на берегу Невы, на Дворцовой набережной, недалеко от Дворцового моста, в который за время обстрела попал только один снаряд. С другой стороны, против Невы, рядом с Зимним дворцом и Эрмитажем, находятся Дворцовая площадь и улица Халтурина. Ответил я на ваш вопрос?

**Латернзер:** Я немного по-другому ставлю вопрос. В какой части Ленинграда находятся эти здания: на юге, на юго-востоке, на востоке города? Вы можете ответить на этот вопрос?

**Орбели:** Зимний дворец и Эрмитаж, как я уже сказал, находятся в самом центре Ленинграда, на берегу Невы.

**Латернзер:** А где расположен Петергоф?

**Орбели:** На берегу Финского залива, к юго-западу от Эрмитажа, если считать Эрмитаж отправным пунктом.

**Латернзер:** Могли бы вы сказать, находятся ли поблизости от Эрмитажа и Зимнего дворца военные предприятия?

**Орбели:** Насколько мне известно, в районе Эрмитажа военных предприятий не было...

**Латернзер:** Может быть, вблизи этих зданий стояли артиллерийские батареи?

**Орбели:** На всей площади около Эрмитажа и Зимнего дворца не было ни одной артиллерийской батареи, потому что с самого начала были приняты меры к тому, чтобы не было излишнего сотрясения вблизи от зданий, где находятся музейные ценности.

**Латернзер:** Те фабрики (заводы), которые находились в Ленинграде, продолжали ли работать для военной промышленности или прекратили свою работу?

**Орбели:** На территории Эрмитажа, Зимнего дворца и в ближайшем окружении не работало никакое военное предприятие, потому что там их не было, и во время блокады они там не были построены. Но я знаю, что в Ленинграде военное снаряжение производилось и с успехом применялось.

**Латернзер:** У меня нет больше вопросов.

(К микрофону подходит Серватиус.)

**Серватиус:** Господин свидетель, как далеко расположен ближайший мост на Неве от Зимнего дворца?

**Орбели:** Ближайший мост — Дворцовый — расположен в полсотне метров, но, как я уже сказал, за время обстрела в Дворцовый мост попал только один снаряд. Именно это убеждает меня и создает уверенность в том, что Зимний дворец обстреливался умышленно. Я не могу допустить, чтобы при обстреле моста в него попал только один снаряд, а 30 — в рядом стоящее здание...

**Серватиус:** Имеете ли вы какие-нибудь артиллерийские познания, дающие возможность сделать вывод, что целью был дворец, а не мост?

**Орбели:** Я никогда не был артиллеристом, но я считаю, что если немецкая артиллерия обстреливает мост, она не может всадить в мост один снаряд, а в дворец, находящийся в стороне, 30 снарядов. В этих пределах — я артиллерист.

(В зале оживление.)

**Серватиус:** У вас неартиллерийское мнение. У меня другой вопрос: Нева была использована флотом? Как далеко были расположены суда военно-морского флота от Зимнего дворца?

**Орбели:** В этой части Невы боевых судов, которые бы вели огонь или выполняли такого рода службу, не было. Суда на Неве стояли в другой части реки, далеко от Зимнего.

Серватиус: Вы все время осады Ленинграда находились там?

**Орбели:** Я находился в Ленинграде с первого дня войны до 31 марта 1942 года. Затем я вернулся в Ленинград, когда уже немецкие войска из окрестностей Ленинграда были изгнаны, и тогда именно я осмотрел Петергоф, Царское Село и Павловск.

Серватиус: Спасибо большое, у меня больше нет вопросов.

**Председатель:** Генерал Рагинский, хотите ли вы задать свидетелю какие-нибудь дополнительные вопросы?

**Рагинский:** Господин председатель, у нас к свидетелю нет больше вопросов.

**Председатель:** Тогда свидетель может быть свободным. (Свидетель уходит.)



октября верховному главнокомандующему гитлеровской армией была направлена из Главной квартиры фюрера новая директива, подтверждающая решение Гитлера полностью уничтожить Ленинград: «Эта воля фюрера должна быть доведена до сведения всех командиров».

Двумя неделями раньше подобную же директиву, озаглавленную «О будущности города Петербурга», получил команаующий военно-морским флотом: «Фюрер решил стереть город Петербург с лица земли». К этому времени Гитлеру и его штабу стало ясно, что план захватить Ленинград штурмом безнадежно провалился. На пути от Немана до Невы и у стен Ленинграда фашистские войска потеряли в боях более 190 000 солдат и офицеров — убитых и раненых, 700 танков, 500 орудий, множество самолетов. Советские войска, оборонявшие Ленинград, хотя и понесли тяжелые потери, но не были разбиты. В тисках блокады они походили на сжатую до предела стальную пружину, всегда готовую со страшной силой распрямиться, грозную и опасную. Ленинград сдерживах у своих неприступных стен 300-тысячную армию противника. Гитлеровское командование возлагало теперь свои надежды на жестокую осаду Ленинграда. Оно рассчитывало взять город измором, сломить упорство его защитников голодом и холодом; авиационные бомбы и артиллерийский огонь должны были превратить Ленинград в развалины. В директиве «О будущности города Петербурга» указывалось: «Предположено тесно блокировать город и путем обстрела из артиллерии всех калибров и беспрерывной бомбежки с воздуха сровнять его с землей». Ленинградская осень сорок первого года... В сентябре по Ленинграду было выпущено 5 364 снаряда, в октябре — 7 590 снарядов; в сентябре на  $\Lambda$ енинград было сброшено 16 087 бомб (987 фугасных и 15 100 зажигательных), в октябре —  $44\,102\,$  бомбы ( $812\,$  фугасных и  $43\,290\,$  зажигательных). Трижды уже снижалась норма выдачи хлебного пайка: с 1 октября рабочие получали 400 граммов хлеба на день, остальное население — по 200 граммов. Топливные запасы Ленинграда тоже были на исходе, а дни становились всё холоднее и короче; с наступлением вечера — из-за недостатка электроэнергии — большинство домов погружалось во тьму.

Пригласительный билет на торжественное заседание, посвященное 800-летию со дня рождения Низами 19 октября 1941

# 1141 - 1941

Государственный Эрмитаж приглашает Вас на ТОРЖЕСТВЕННОЕ ЗАСЕДАНИЕ

посвященное 800-летию со дня рождения великого Азербайджанского поэта

НИЗАМИ ГАНДЖЕВИ

Заседание состоится 19 октября 1941 г. в 14 часо вход с Малого подъезда, Набережная 9 Января, 34

При входе в Эрмитаж обязательно предъявление документов и настоящего билета

2-я типо-лит. Гидрометеоиздата, в. 2178-600

ФОТО: 🛭 ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ПРИКАЗ ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЭРМИТАЖУ № 170 ОТ 23 ИЮНЯ 1941 Г. В НОЧЬ С 22 НА 23 ИЮНЯ, ВО ВРЕМЯ ОБЪЯВЛЕНИЯ ВОЗДУШНОЙ ТРЕВОГИ ПО ГОРОДУ ШТАБА МПВО, ВСЕ КОМАНДЫ И ПОДРАЗДЕЛЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА ПРОЯВИЛИ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНУЮ ОРГАНИЗОВАННОСТЬ И ЧЕТКОСТЬ В РАБОТЕ. ОБЪЯВЛЯЮ БЛАГОДАРНОСТЬ СОСТАВУ ШТАБА ПРОТИВОВОЗДУШНОЙ ОБОРОНЫ, ПОЛИТРАБОТНИКАМ, КОМАНДИРАМ И БОЙЦАМ ЗА ВЫСОКУЮ СОЗНАТЕЛЬНОСТЬ И САМООТВЕРЖЕННОЕ ВЫПОЛНЕНИЕ ГРАЖДАНСКОГО ДОЛГА. НАЧАЛЬНИК ОБЪЕКТА И. ОРБЕЛИ

Сквозь каменные стены доносился гул воздушного сражения, рев самолетов, уханье зениток, и Тихонов только развел руками:

- Дорогой Иосиф Абгарович! Вы видите, что делается вокруг. В таких условиях юбилей будет выглядеть не очень торжественно. Но Орбели твердо произнес:
- Юбилейные торжества должны быть проведены! Вся страна отметит юбилей Низами, а мы в Ленинграде не сможем? Чтобы фашисты говорили, что они сорвали нам праздник нашей культуры? Смольнинскими коридорами оба прошли в Политуправление Ленинградского фронта. Тихонов представил Орбели и, опасаясь, что почтенного академика примут за человека, не отдающего себе отчета в происходящем, обрисовал некоторые особенности его характера. Затем был выслушан Орбели.
- Вступительное слово от писателей сделает он, — указал Орбели на Тихонова. — Слово от ученых скажу я. — И добавил как нечто само собой разумеющееся: — Докладчиков достанете вы...
- Как мы? удивились в Политуправлении.
- Они в окопах. Невдалеке. Где-то около Колпина или Пулкова. Вы вызовете их на один день. Они утром приедут, а вечером уедут обратно. Орбели назвал имена нескольких востоковедов, научных сотрудников Эрмитажа, воевавших под Ленинградом. Вызвать докладчиков ему обещали, но заметили, что главное ведь не в этом: судя по плану торжественного



Иллюстрации из книги С. Варшавского и Б. Реста «Подвиг Эрмитажа» (Л.; М.: Советский художник, 1965)

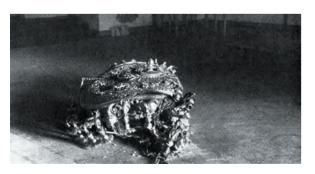
Работы в Эрмитаже после войны

Начальник объекта профессорМ. В. Доброклонский у скульптуры Россетти

Снаряд разорвался в Гербовом зале







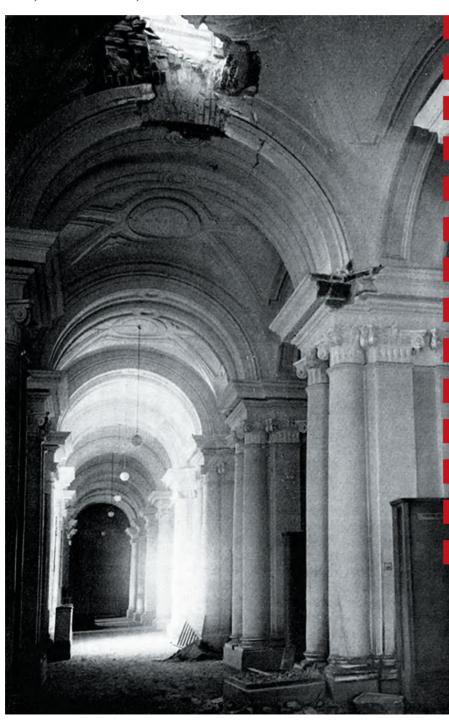
Взрывная волна сорвала с потолка Петровского зала массивную бронзовую люстру

Все картины увезены, вазы и торшеры развинчены и лежат внизу



Иллюстрации из книги С. Варшавского и Б. Реста «Подвиг Эрмитажа» (Л.; М.: Советский художник, 1965)

Снаряд, разорвавшийся в Гербовом зале, разворотил междуэтажное перекрытие, и сквозь большую пробоину стала видна Растреллиевская галерея



заседания, изложенному товарищем академиком, в Эрмитаже соберется человек двести, виднейшие представители интеллигенции города. А что, если налетят фашистские самолеты и в Эрмитаж угодит бомба, — кто будет отвечать за то, что может случиться?

 Я отвечаю! — запальчиво воскликнул Орбели. — Не первая же бомба попадает в Эрмитаж?! А если вторая, то я всех успею быстрым ходом увести в бомбоубежище. Поймите, - стал он снова убеждать работников Политуправления, — юбилей Низами должен состояться в Ленинграде! Позор нам всем, что в Москве, в Баку, во всем Советском Союзе он будет отмечен, а мы не отметим. Скажут, что мы растерялись, так напуганы бомбежками, что забыли о своем долге... «Его вдохновенное лицо, воинственная борода и уверенность человека, видавшего виды, произвели впечатление, — пишет Н. Тихонов. — Нам разрешили собрание. Оно состоялось точно в том часу, как было назначено».

В архиве Эрмитажа сохранился «Список присутствовавших на заседании памяти Низами» 19 октября 1941 года. Тогда этот лист бумаги лежал на столике у входа в Школьный кабинет Эрмитажа. К столику подошел человек в армейской шинели с тремя шпалами в петлицах и расписался: «Н. Тихонов». Подошел к столику и только что прибывший докладчик армейский командир, вызванный с передовой Политуправлением фронта. «М. Дьяконов», расписался он и тут же, у входа в Школьный кабинет, обнял давно не виденных товарищей по отделу Востока: А. Болдырева и Г. Птицына, которым тоже предстояло сегодня прочесть доклады о творчестве Низами. Длинный лист бумаги, лежавший на столике, заполняли своими подписями академики и поэты, историки и археологи, художники и архитекторы, партийные и советские работники, корреспонденты ленинградских и московских газет. Гостей при входе уведомляли, что в случае воздушной тревоги заседание будет перенесено в бомбоубежище. Слово от ученых произнес академик Орбели, слово от писателей — Николай Тихо-









Распаковка ящиков с вернувшимися из Свердловска экспонатами

70-миллиметровый снаряд разорвался внутри Каретного сарая

Зал Юпитера в годы блокады. У ног 16-тонного громовержца теснятся изделия из уральских самоцветов

Ценности Эрмитажа, эвакуированные в начале войны в Свердловск, вернулись в Зимний дворец

нов. «Я сказал как мог, взволнованный речью Орбели, — пишет Н. Тихонов. — Затем ученые докладчики в шинелях, с противогазами, пришедшие в Эрмитаж из окопов, читали доклады про жизнь и деяния Низами. Звучали стихи, написанные восемьсот лет назад. Низами воскрес и принес в наш вооруженный лагерь свою дружескую песнь победы неумирающего, здорового, прекрасного человечества, чтобы торжествовать над тьмой и разрушением. Наш фронт почтил Низами, как и Низами почитал героев». Потом все осматривали небольшую юбилейную выставку, старательно подобранную из того немногого, что оставалось в Эрмитаже. Никому не хотелось уходить, но приближалось время, когда вражеская авиация обычно начинала бомбить город. Тихонов подошел к директору Эрмитажа и молча показал на часы.

— Всё в порядке, — кивнул ему Орбели, — у нас еще десять минут! «Он поблагодарил всех и пожелал счастья, — рассказывает Н. Тихонов. — Гости расходились под впечатлением необычного собрания. Я попрощался с могучим энтузиастом, спустился с друзьями по дворцовой лестнице, вышел на Неву... Через две минуты заревели сирены воздушной тревоги».

Варшавский С., Рест Б. Подвиг Эрмитажа. Л.; М., 1965



Альбрехт Леонид (Иоганн) Павлович, 1872-1942

Богнар Эрнест Осипович (Иосифович), 1892-1942 ученый секретарь отдела истории западноевропейского

Борисов Андрей Яковлевич, 1903-1942 старший научный сотрудник отдела Востока

Бородзюк Георгий Викентьевич, 1875-1942

сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Вальтер Георгий Юрьевич, 1896-1941

заведующий библиотекой отдела античного мира

Вейбель Федор Карлович, 1872-1942

реставратор

Вестфален Эльза Христиановна, 1884-1942

помощник хранителя сектора Дальнего Востока

Визель Эмилий Оскарович, 1866-1943

помощник хранителя отдела истории западноевропейского искусства

Виноградова Анна Михайловна, 1895-1942

научный сотрудник отдела истории первобытной культуры

Волкович Александра Митрофановна, 1897-1941

научный сотрудник сектора доклассового общества

Геккер Ольга Васильевна, 1899-1942

старший научный сотрудник отдела истории

западноевропейского искусства, награждена медалью «За оборону Ленинграда» (посмертно)

Гиз Александр Алексеевич, 1872-1942

реставратор

Головань Владимир Александрович, 1870-1942

заведующий библиотекой

Гольмстен Вера Владимировна, 1880-1942

заведующая отделом археологии

Дервиз Павел Павлович, 1897-1942

заведующий Особой кладовой, старший научный сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Дервиз Варвара Павловна, 1896-1942

старший научный сотрудник отдела истории

западноевропейского искусства

Дервиз (Принтц) Мария Сергеевна, 1906-1942

сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Ернштедт Елена Викторовна, 1890-1942

старший помощник хранителя отдела античного мира

Зограф Александр Николаевич, 1889-1942

заведующий отделом нумизматики

Ильин Алексей Алексеевич, 1857-1942 заведующий отделением русских монет

Казин Всеволод Николаевич, 1907-1942

заведующий отделом Востока

**Клейн В. Т.,** дата смерти: 1941-1942

сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Кубе Альфред (Альфред-Густав) Николаевич, 1886-1942 заведующий отделением прикладного искусства, член

совета Эрмитажа, в 1941–1942 годах — и. о. заведующего отделом истории западноевропейского искусства

Липпольд Елена Максимилиановна, 1900-1942

старший научный сотрудник отдела истории

западноевропейского искусства

Ляпунова Ксения Сергеевна, 1895-1942

старший научный сотрудник отдела Востока

Мал(л)ицкая Елена Гурьевна, 1895-1943

старший научный сотрудник отдела истории

западноевропейского искусства

Махалов Алексей Александрович, 1876-1942

сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Некрасова Евгения Васильевна, 1898-1942

научный сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Нотгафт Елена Георгиевна, 1903-1942

старший научный сотрудник отдела истории

западноевропейского искусства

Нотгафт Федор Федорович, 1886-1942

старший помощник хранителя картинной галереи

(1918–1929), заведующий издательским отделом (1936–1942)

Пигорева Анна Андреевна, дата смерти: 1942 сотрудник отдела истории русской культуры

Подгаецкий Георгий Владимирович, 1908-1941

научный сотрудник отдела археологии

Покровская Екатерина Алексеевна. 1898-1942

сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Порецкая-Михайлова Екатерина Вячеславовна, 1907-1942

старший научный сотрудник отдела истории

западноевропейского искусства

Прушевская Евгения Оттовна, 1890-1942

старший научный сотрудник отдела нумизматики

Птицын Григорий Викторович, 1912-1942

аспирант и сотрудник отдела Востока

Рейхард Ксения Петровна, 1899-1942

экскурсовод

Рейхард Сергей Александрович, 1904-1942 экскурсовод

Розанов Семен Александрович, 1875-1941

научный сотрудник отдела нумизматики

Ростовцев Иван Александрович, 1902-1942

старший научный сотрудник отдела истории русской культуры

Русаков Николай Тимофеевич, 1878-1942

реставратор

Сауков Павел Евграфович, 1895-1942

сотрудник отдела Востока

Сиваев Мирон Степанович, 1896-1942

научный сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Соколова Елизавета Павловна, 1887-1942

научный сотрудник отдела истории западноевропейского искусства

Сосновский Георгий Петрович, 1899 — зима 1941-1942

старший научный сотрудник отдела археологии

**Спиринг Мария Петровна,** 1899 — 1941-1942

секретарь директора

Трусова Серафима Алексеевна,

научный сотрудник

Труханова (Гребенщикова) Александра Яковлевна,

1886 - 1941-1942

заведующая отделом костюмов и тканей

Шер Михаил Абрамович, 1901-1942

старший научный сотрудник

Юдина Софья (София) Алексеевна, 1895-1942

научный сотрудник отдела истории русской культуры

# KAC OPTXËЙC: ГОЛОДНАЯ ЗИМА **АМСТЕРДАМА** 1944-1945

<u>КАС ОРТХЁЙС 2. ОДИН ИЗ КРУПНЕЙШИХ НИДЕРЛАНДСКИХ ФОТОГРАФОВ-</u> ЛОКУМЕНТАЛИСТОВ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ, СДЕЛАЛ СТАВШУЮ ЗНАМЕНИТОЙ СЕРИЮ СНИМКОВ ВО ВРЕМЯ ГОЛОДНОЙ ЗИМЫ В АМСТЕРДАМЕ В ПОСЛЕДНИЙ ГОД ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ. ЗИМОЙ 1944-1945 ГОДОВ ЮЖНАЯ ЧАСТЬ СТРАНЫ БЫЛА УЖЕ ОСВОБОЖДЕНА СОЮЗНЫМИ ВОЙСКАМИ, НО ДМСТЕРДАМ ВСЕ ЕЩЕ БЫЛ ОККУПИРОВАН <u>НЕМЦАМИ, ЗИМА СТОЯЛА ЧРЕЗВЫЧАЙНО ХОЛОДНАЯ, И НЕХВАТКА</u> ПРОДОВОЛЬСТВИЯ СТАЛА КРИТИЧЕСКОЙ, ЛЮДИ УМИРАЛИ НА УЛИЦАХ

Ортхёйс, уже примкнувший к Сопротивлению, с фальшивыми удостоверениями личности занимался разведкой, изготовлением огненных бомб, участвовал в перевозке оружия, укрывал евреев в своем доме. Он был арестован нацистами в мае 1944 года и помещен в концентрационный лагерь Амерсфорт перед транспортировкой в Германию. Своим освобождением через три месяца он обязан, вероятно, посредничеству Нико де Хаса <sup>3</sup>.

После освобождения Кас скрывался, вступил в группу «Скрытая камера». Несмотря на запрет фотографировать во время оккупации, они фиксировали повседневную жизнь Амстердама с по-

Снимки Ортхёйса во время голодной зимы 1944–1945 годов, особенно — образ женщины с пустым взглядом и куском хлеба, стали культовыми, когда Эдвард Стайхен выбрал их в 1955-м для выставки The Family of Man.

Во время оккупации Ортхёйс сделал серию фотографий участников Сопротивления. После освобождения Нидерландов работы группы из 40 фотографов стали популярны благодаря публикациям «Голландия и канадцы» (1946), «В Амстердаме во время голодной зимы» (1947), «Разрушение и реконструкция» (1948), «Кас Ортхёйс и амстердамская голодная зима 1944–1945».

Фритс Гирстберг — куратор (Нидерландский музей фотографии). Kac Optxёйс (Cas Oorlhuys, Casparus Bernardus Oorlhuys; известен как Cas) (1 ноября 1908— 22 июля 1975) — нидерландский фотограф, член Ассоциации рабочих фотографов, сотрудник социал-демократических и других левых изданий, антифашист, герой Сопротивления. .Нико де Хас (Nico de Haas) (1907–1995) — нидерландский фотограф, художник, графический дизайнер. Во время оккупации Нидерландов был дизайнеров голландских монет и банкнот.



Ребенок во время голодной зимы, Амстердам (1944–1945) Инв. № CAS-5830-3



Ребенок с едой из суповой кухни во время голодной зимы, Амстердам (1944–1945) Инв.  $N^{\circ}$  CAS-5822-3



Жители у забора суповой кухни во время голодной зимы, Амстердам (1944–1945) Инв.  $N^{\circ}$  CAS-5819-4



Вид на разбитую улицу во время голодной зимы, Амстердам (1944–1945) Инв.  $N^{\circ}$  CAS-5832-1



Голодающая и больная семья на Клейне Виттенбургерстраат, голодная зима, Амстердам (1944–1945) Инв. № CAS-5815-10

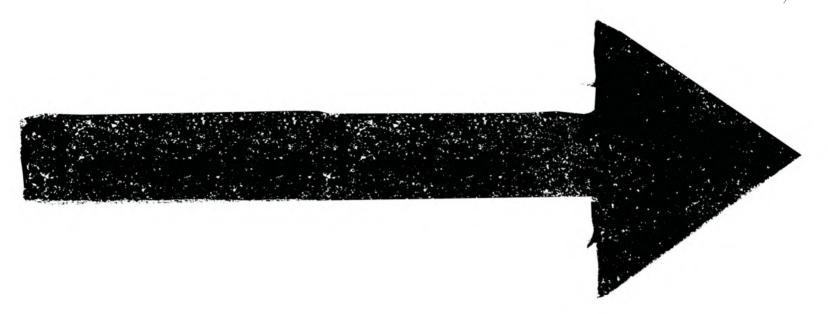
# БОМБОУБЕЖИЩЕ ДЛЯ ПРОХОДЯЩИХ

ЛЮБОЙ МУЗЕЙ УЧИТ ПОНИМАНИЮ
ИСТОРИИ (ТО ЕСТЬ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
ВО ВРЕМЕНИ) ЧЕРЕЗ ПАМЯТЬ
МАТЕРИИ, ЧЕРЕЗ ТРАЧЕННОСТЬ
МАТЕРИИ ВРЕМЕНЕМ. ТИТ ЛУКРЕЦИЙ
КАР ОПИСАЛ ХОД ВРЕМЕНИ В ОБРАЗЕ
КОЛЬЦА, КОТОРОЕ МЫ НОСИМ НА
ПАЛЬЦЕ. С ГОДАМИ ОНО НЕЗАМЕТНО
СТИРАЕТСЯ, СТАНОВЯСЬ ВСЕ ТОНЬШЕ
И ТОНЬШЕ.

Руины вещей и зданий существовали всегда: невозможно точно установить исторический момент, когда руин еще не было, и сложно представить себе время, когда их не будет. В древности назидательно показывали руины Вавилонской башни. А на кассельской documenta 2012 года достали старинные книги из библиотеки, горевшей во время войны: от жара кожа старых переплетов стянулась, раскрыв тома бумажными веерами, похожими на обожженные цветы.

Как нужно сегодня говорить о блокаде Ленинграда? А об уничтожении Роттердама? А о разрушении Дрездена? Насколько и в какой плоскости сопоставимы катастрофы? Что делать с историческими руинами? Сохранять нетронутыми, как церковь на берлинской Курфюрстендам, или восстанавливать из небытия, как дрезденскую Фрауэнкирхе? Заделывать утраты подходящими материалами, как на гранитном цоколе Нового Эрмитажа на углу с Зимней канавкой, или назидательно оставлять следы войны нереставрированными — как выбоины на колоннах Исаакиевского собора и пьедестале Аничкова моста, где были размещены памятные доски о том, что причинами этих разрушений стали выпущенные немцами по городу 148 478 снарядов? Или всюду подчеркнуто следовать Венецианской хартии 1964 года — как в берлинском Новом музее или прошлогодней реставрации Воскресенской церкви Царскосельского дворца?

Все эти вопросы зависят от нашего представления об истории и о необходимости исторического оправдания. В книге «Воздушная война и литература» В. Г. Зебальд указывает на неспособность цело-



го поколения немецких писателей увидеть и запечатлеть руины немецких городов. Зебальд связывает это стремление забыть о национальной катастрофе с желанием оправдать себя в глазах потомков. Проблемы ущемленного самосознания мы видим и сегодня. Вслед за официальным осуждением в 1989 году на Съезде народных депутатов СССР секретного протокола пакта Молотова — Риббентропа о разделе Европы, вслед за провозглашением Европейским парламентом в 2009 году даты подписания пакта днем памяти жертв сталинизма и нацизма — сегодня вновь идет речь о том, что этот подлый и недальновидный сговор двух тоталитарных государств нужно считать победой советской дипломатии. Отсюда пошлые наклейки «Если надо — повторим» и «Спасибо деду за победу» на личных автомашинах. Отсюда сегодняшняя ненависть и нетерпимость к мигрантам.

Ленинград не был стерт с лица земли, но в здания Эрмитажа попали две авиабомбы и около 30 артиллерийских снарядов, произведших значительные разрушения. Академик Орбели говорил об этом на Нюрнбергском процессе. Сегодня эти точки в музее — на пристальном контроле: протечки случаются, как правило, именно в местах былых повреждений. Эрмитаж, находившийся на особом счету, был подготовлен к экстренной эвакуации еще в конце 1930-х годов. Это позволило быстро упаковать и вывезти основные экспонаты из города на двух литерных эшелонах. Сильнее пострадали пригородные дворцы, разграбленные и обращенные в руины. Культурные ценности из

них бесследно пропали: наравне с многими собраниями Европы эти музеи ведут свои списки.

«Когда мы созерцаем развалины, мы созерцаем собственное будущее», — пишет искусствовед Кристофер Вудворд в книге «В руинах». Какую память должны нести руины? Между общими сведениями о былой катастрофе, унесшей чьи-то жизни, и заброшенными обломками нет прямой связи. Ее нужно установить и доказать: это работа историков и музейщиков. Память играет здесь ключевую роль. Способность забыть, утрата психической способности вспоминать как на семейном, так и на национальном уровне были единственным возможным условием немецкого возрождения после войны, пишет Зебальд. В СССР поколение, прошедшее через сталинские лагеря, часто ничего не могло ни подтвердить, ни опровергнуть. Вид тотальной катастрофы приводит к перегрузке, к параличу мыслительной и эмоциональной способностей невольных свидетелей. Немногие люди способны существовать после пережитого ужаса, тем более говорить об этом, как смог Варлам Шаламов, которому свисающая с потолка лампочка неизменно напоминала голову повешенного.

Ужас реальности невербализуем: его заменяют литературные образы и штампы вроде «все стало добычей огня». Обратной стороной памяти является способность к фантазии. Помыслить будущую катастрофу и изобрести способ спасения — любимое дело писателей и художников. Искусство двигает фантазия, порождающая самые невероятные образы, которые в итоге становятся моделями для нашей



Ясумаса Моримура Эрмитаж. 1941–2014. (Зал Рембрандта) япония. 2014

Бумага, цифровая печать, черно-белая фотография Изображение: 55 × 95 см; лист: 67,2 × 110,6 см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 2016. Дар Фонда «Эрмитаж XXI век» Инв. № КСИ-1583

истории. Изгнание из рая, Всемирный потоп с Ноевым ковчегом и отправкой голубя, Содом и Гоморра, пожар Трои и странствие Энея... Люди XX века часто вынуждены были воспринимать себя изгнанниками и вечными странниками, призванными начать всё заново после глобальной катастрофы.

Конец есть осознание необходимости нового начала. Разговор о разрушении в прошлом всегда делается с позиций настоящего и со стремлением в будущее. Вырезанная в мраморе в середине III века до н. э. Паросская хроника открывает историю человечества воцарением Девкалиона и Пирры, чудом спасшихся от вод, после Всемирного потопа. Им предстояло произвести на свет новое человечество. Для этого боги велением оракула приказали им бросать за спину «Матери кости», то есть камни, поднятые с доисторической матери-земли. Эти допотопные камни превращались в смертных людей, и так началась новая историческая эра. Данный сюжет изображен на рисунке эпохи Ренессанса, выполненном в кругу Баччо Бальдини и Мазо Финигерры (Флорентийская хроника, Британский музей): покрыв головы, Девкалион и Пирра швыряют за спину камни, которые вдруг становятся девочками за спиной у Пирры и мальчиками за спиной у Девкалиона. Камни прорастают головами, потом ногами и руками, которые вначале кажутся обломанными, как у античных статуй, или недовылепленными, словно на ранних рисунках Жоана Миро. Сила человеческой жизни рвется изнутри камней, будто в «Гернике» Пикассо. По-гречески «человечество» звучит как lāós, а «камень» —

→ Ясумаса Моримура Эрмитаж. 1941–2014. (Большой итальянский просвет) япония. 2014

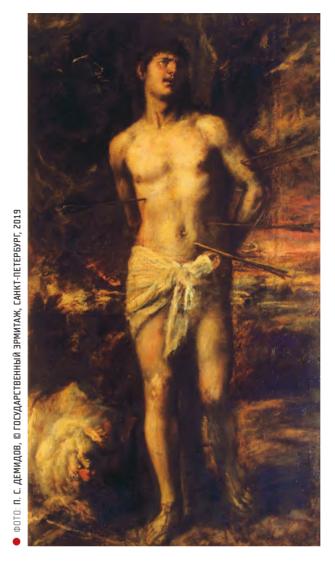
Бумага, цифровая печать, черно-белая фотография Изображение: 66,3 × 49,9 см; лист: 92,3 × 65,5 см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 2016. Дар Фонда «Эрмитаж XXI век» Инв. № КСИ-1582

laas: человечество вылупляется из камней, поднятых с земли, и в эту же землю должно будет вернуться после смерти.

Та же судьба ожидает и камни зданий: отвоеванные на время у природы, они должны быть возвращены ей, как утверждал еще до войны Георг Зиммель. Художник Юбер Робер создает воображаемые руины — Большой галереи Лувра, террасы в Марли. А таинственные руины Рима всегда служили источником романтической фантазии. Лишь в эпоху Интернета вылазки в зону чернобыльской трагедии и спортивная охота на «заброшки» частично пересилили эту тягу. Вдохновленный руинами Рима архитектор Шпеер, который проектировал гитлеровский Берлин, считал, что здание должно намеренно строиться так, чтобы, разрушившись, оно превратилось в величественную руину. Для этого арматуру особым образом закладывали в бетон. Свои идеи Шпеер сформулировал в «теории ценности развалин», согласно которой «применение особых материалов и внимание к особым статистическим выкладкам должны были дать возможность сооружать здания, которые, даже будучи разрушенными, через сотни или (как мы рассчитывали) тысячи лет смогут уподобиться высоким римским образцам». Далее Шпеер пишет в своих воспоминаниях: «Гитлер счел мои соображения логичными и убедительными: он приказал сооружать впредь важнейшие постройки его государства с учетом "закона

Современные архитекторы возводят «машины для жилья» (по меткому определению Ле Корбюзье), руин от которых не оста-





Тициан
Святой Себастьян
италия. около 1570
Холст, масло
210 × 115,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Поступила в 1850. Приобретена из собрания Барбариго в Венеции
Инв. № ГЭ-191

нется. Современное искусство ушло от результата и обратилось к процессу. Оно использует современные скорости для движения к своим целям. Оно по-прежнему делает вид, что открывает новые истины. Будущее — это то, что мы придумываем в настоящем, проецируем за его пределы. Помыслить будущее невозможно, как справедливо утверждает Ван, персонаж набоковской «Ады», повествуя о строении времени. Недавнее прошлое кем-то, в том числе и нами, мыслилось как будущее. Так и близкое будущее скоро подступит, проскочит и уйдет в небытие прошлого.

«Прошлое» и «будущее» суть лишь слова, позволяющие описать течение времени или жизнь человека. У каждого художника выделяют ранний, средний и поздний периоды творчества, в которые художник соответственно формировался, творил в полную силу и завершал карьеру. Но где их границы и значения? Поздний период то скучен, то вдруг наиболее интересен. Поздний Эль Греко страдает астигматизмом или созерцает некую сверхматериальную энергетику грядущего искусства? Поздний Тициан в «Святом Себастьяне» уже настолько стар и слеп, что не попадает в краски и формы, или ему

дано провидеть живописные возможности следующих веков? Сегодня поздний Рихтер творит наотмашь, без остатка, растирая краску по холсту. На горизонте видно творчество поздних Хёрста и Кунса: каков будет исход их творческого послания?

«Бомбоубежище для проходящих» — такая вывеска, снабженная издалека заметной стрелкой, висела на воротах Эрмитажа, закрытого в блокаду. В подвалах могли временно укрыться те, кого артобстрел заставал у стен музея. Помимо зрелища физической смерти, любое разрушение памятника искусства болезненно для человека. Создание места, где можно переждать и осмыслить культурную катастрофу, предотвратить дальнейшие разрушения, уберечься на случай возникновения большей опасности, — вот, кажется, роль музея в сегодняшнем мире. Скорость течения времени и истины, им открываемые, — единственные темы, о которых в искусстве можно рассуждать адекватно. Собственно, лишь для них и нужно знание истории. Всматривание в руины с позиций музея позволяет видеть, как движется время, и говорить о культурных катастрофах вне амбиций и попыток оправдать преступления против человечества.



«...В новогоднюю ночь я ходил проверять противопожарные посты в Эрмитаже и разносил кипяток дежурным. Они находились на втором этаже, где были залы, которым вражеские снаряды наносили наибольший ущерб. Моей резиденцией являлся Арапский зал Зимнего дворца, рядом с Малахитовым залом и так называемой столовой — той самой небольшой комнатой, где было арестовано Временное правительство. После обхода вверенных мне помещений я дежурил здесь, присев на ковры. Во время тревог, которые иногда длились до семи часов, у сотрудников Эрмитажа под рукой всегда были книги. Мы держали их в сумках от противогаза. Орбели, как начальник объекта, сердился: "За пояс надо книги совать!" А кожаные пояса многие из нас съели.

Ночью мы читали при свете карманного фонарика. Помнится, в ожидании бомбежек мы встречались с профессором Борисовым в Ротонде, на границе наших пожарных постов, и читали друг другу курсы лекций. Он с увлечением рассказывал об основных проблемах семитологии, а я — о своих археологических раскопках. Это поддерживало наши силы и не давало нам расчеловечиться. И все же был приказ: на случай, если город будет взят немцами, взорвать наиболее важные предприятия и организовать внутреннее сопротивление врагу. Мы не думали о дурном исходе, но, конечно же, облазили весь Эрмитаж, выясняя, где можно было бы спрятать не только ценные вещи, но и людей. На чердаках были такие места, куда никто не проникнет. Для этого пришлось бы заложить ходы туда и пользоваться только веревочными лестницами. И ни одна бы собака-ищейка не нашла! Но ленинградцы не верили, что город будет сдан...

Несмотря на бомбежки и обстрелы, жизнь шла обычным порядком. Я писал свою диссертацию, обрабатывал Кармир-Блур, составлял урартский словарь, изредка ходил на концерты. 23 октября 1941 года состоялся концерт Чайковского. Начался сильный артиллерийский обстрел, и было очень забавно, когда во время исполнения "Итальянского каприччио" тряслись люстры от разрывов снарядов. На пляж Петропавловской крепости упали зажигательные бомбы — они освещали площадь перед Биржей в то время, как на самом здании факелом горела деревянная наблюдательная вышка».

### Борис Борисович Пиотровский

Как виделась блокада из окон Эрмитажа (интервью Олегу Чечину, 1988 год) // Российская газета. 2015. 27 января



«В годы блокады главный музей охраняли женщины — сотрудницы музея. Мое могучее воинство состояло в основном из пожилых женщин пенсионного возраста, включая и семидесятилетних. Не менее трети всегда находилось в больницах: одни оттуда возвращались, других туда отвозили. Стража, которой я командовал, не превышала тридцати старушек. И это была моя гвардия!»

Начальник охраны Эрмитажа

### П. Ф. Губчевский



«В феврале опустели эрмитажные бомбоубежища. Света и тепла не стало там еще в прошлом году, а в январе замерзли трубы водопровода и канализации. Раньше под каменными сводами дворцовых подвалов измученные люди находили по крайней мере какое-то успокоение, они чувствовали себя в безопасности от бомб и снарядов; к снарядам и бомбам все в Ленинграде привыкли, а в подвалах теперь царили холод, мрак, запах тления, смрад. На койках и на полу у сырых стен лежали окоченевшие трупы, и действительно могло почудиться, что в сводчатых коридорах витают души умерших.

Бомбоубежища пустели постепенно. И наступил день, когда мертвые остались, а живые ушли.

Директор Эрмитажа перебрался из подвала в одну из маленьких боковых комнатушек над самым служебным подъездом. Сюда он и вызывал своих сотрудников для нелегких разговоров, которые ему приходилось вести и в феврале, и в марте. Как только вошла в строй военно-автомобильная дорога по льду Ладожского озера, Государственный Комитет Обороны вынес решение об эвакуации из осажденного города полумиллиона жителей. Директору Эрмитажа предстояло убедить большую группу работников музея покинуть Ленинград. Он разъяснял каждому, что массовая эвакуация имеет важнейшее государственное значение, облегчит оборону города, а применительно к Эрмитажу — сохранит жизнь ценнейшим научным кадрам, тем более что предполагаемый перевод музея на консервацию повлечет за собой, возможно, и сокращение штатов. Его выслушивали, а затем приходили снова и клали на стол листки заявлений. Одно заявление было похоже на другое.

"Из Ленинграда звакуироваться не желаю, — читал Орбели. — Люблю Ленинград, предан Эрмитажу. Прошу Вас при рассмотрении вопроса о моей дальнейшей работе учесть, что я готов работать на любом поприще физического или умственного труда в Эрмитаже".

"Из Ленинграда эвакуироваться не хочу. Приложу все усилия, чтобы восстановить прежние силы и посвятить их родному Эрмитажу".

"Оставить Ленинград не могу", "не хочу", "не желаю", — читал он почти на каждом поданном ему листке. — "Люблю Эрмитаж и счастлива была бы в нем работать и приносить посильную помощь, в чем бы она ни выражалась".

. Нелегкие то были разговоры...»

## С. Варшавский, Б. Рест

Подвиг Эрмитажа. 1965



# КАРГОПОЛЬ. ΛΕΓΕΗΔЫ РУССКОГО **CFBFDA**

Русский Север, издавна именуемый «краем непуганых птиц», — это картины девственной природы, памятники деревянного зодчества, суровый и скромный, устойчивый уклад жизни, сохранивший древние бытовые обычаи и сказания. Северная природа, удаленность и труднодоступность стали основой для самобытной местной северной культуры: и архитектура с лучшими образцами плотничьего мастерства, и фольклорное творчество со своим богатым языком и яркими образами, и простые, иногда даже примитивные, но от этого не менее выразительные примеры народного творчества: от икон «северных писем» до маленьких детских игрушек.

дним из современных мест притяжения для желающих понять Русский Север стал город Каргополь в Архангельской области. Благодаря то ли чуду, то ли стараниям каргопольцев, то ли недостатку дорог, а скорее, всем этим причинам одновременно, в Каргополе сохранилось то, что принято называть памятниками старины. Это и церкви, и купеческие дома, и расписные избы, и музейная коллекция икон, утвари, рукописных книг, и богатство, которое трудно поместить в музей: традиционная культура, фольклор, язык — среда, где формировались, жили и творили каргопольцы.

Каргополье (так исторически называлась эта местность) привлекает не только возможностью заглянуть в прошлое и подышать воздухом русской глубинки, отвлечься от суеты больших городов. В Каргополье природные красоты и чудеса удивительно сочетаются с человеческими творениями в единый природно-культурный ландшафт. Природный объект отражается в фольклоре даже тогда, когда физически уже перестает существовать. Так произошло, например, с порогом Мертвая Голова на реке Онеге. Взорванный, чтобы не мешал судоходству, — он известен и сейчас.

Сведения о Каргополье появляются в летописях начиная с XV века (есть и более ранние упоминания, но их едва ли можно считать достоверными). Через Каргополье из Новгорода шла колонизация Обонежья в XII-XIII столетиях. Новгородцы искали новые товары и новые торговые пути, в частности выход к Студеному (Белому) морю.

В XV веке началась активная «монастырская колонизация» северных земель. Из Кирилло-Белозерского монастыря и других обителей приходили сюда монахи в поисках уединения, основывали пустыни, где позже собирались их единомышленники. Так возникли многочисленные севернорусские обители, игравшие значительную роль в культурной и экономической жизни края.

На Русском Севере городов было гораздо меньше, чем в Центральной и Южной России, и Каргополь долгое время оставался единственным городом на территории вдоль реки Онеги вплоть до Белого моря. Густые леса и труднопроходимые болота, покрывавшие большую часть этих земель, делали реки едва ли не единственными транспортными магистралями. Полноводная Онега была одной из таких магистралей, несмотря на пороги. Летом по воде, а зимой по льду с севера в центр России шли обозы с морской рыбой, солью, пушниной.



Михаил Пришвин. В краю непуганых птиц

Кто никогда не бывал в не тронутых культурой уголках нашего Севера и знает родной народ только по представителям, например, черноземного района, того поразит жизнь северных людей. Поразят эти остатки чистой, не испорченной рабством народной души. Сначала кажется, что вот наконец найдена эта страна непуганых птиц: так непривычна эта простота, прямота, ласковость, услужливость, милая, непосредственная. Душа отдыхает, встретив в жизни то, что давно уж забыто и разрушено, как иллюзия.

В XVII веке в почти полностью деревянном городе было изрядное количество каменных церквей, из которых Христорождественский собор, построенный в 1552–1562 годах, — один из самых больших храмов того времени на Севере.

Помимо никониан, в уезде жило много староверов.

Жители Севера, который не знал помещичьего землевладения и крепостного права, всегда работали только на себя, поэтому большинство крестьянских хозяйств были крепкими и зажиточными. Настолько, что когда в конце 1920-х началась коллективизация и в сельсоветы стали приходить разнарядки на раскулачивание определенного количества хозяйств, перед местными властями стоял вопрос, кого именно раскулачивать. Случалось, такие вопросы решались на общем деревенском сходе: крестьяне выбирали тех, у кого на руках не было детей, больных и стариков.

В Каргополе сохранились и старинные ремесла. Прежде жизненно необходимые плетеные изделия из бересты, продукты гончарного производства, лоскутного шитья сейчас становятся предметом коллекционирования, служат сувенирами для туристов.

Раньше каргопольскую глиняную игрушку можно было найти в каждом доме, где были дети: очаровательные утушки и полканы стоили дешево, их непременно покупали детям на ярмарках. В советское время почти утраченное ремесло

сохранили и возродили несколько старых мастеров — теперь это одна из визитных карточек города  $^1$ .

«В самобытности северного искусства запечатлелась неповторимость жизненного уклада сурового и прекрасного края, — пишет Мария Реформатская, автор книг по древнерусскому искусству. — Каждый, кто попадет сюда, еще и теперь ощутит его редкое обаяние. Оно создается поэтическим единством природы и реликвий прошлого, людских характеров и предметов бытового обихода. Здесь во всем ощущается глубоко органичная слитность, кое-где еще не подвергшаяся разрушающей силе времени и дошедшая до нас как живой сколок минувших времен»<sup>2</sup>.

# Предания Каргополья<sup>3</sup>

1146 год. Считается, что Каргополь на год старше Москвы. Впрочем, никакие документы эту дату не подтверждают, но с конца 1960-х 1146 год регулярно приводят в краеведческой литературе, а в 1995-м его официально признали датой основания города. Краеведческие публикации отсылают к сообщению Г. Р. Державина, который в 1785-м, в бытность олонецким губернатором, посетил Каргополь и нашел в монастырских бумагах древнюю рукопись.

См.: Каргопольское путешествие. Семь маршрутов по севернорусской земле с Каргопольским историко-архитектурным художественным музеем. М., 2014.

<sup>2</sup>\_\_\_\_\_\_Реформатская М. А. Северные письма. М., 1968.

По материалам книг: Каргополье: фольклорный путеводитель (предания, легенды, рассказы, песни и присловья).
 М., 2009; Каргопольское путешествие...



Архангельская область. Село Ошевенское. Интерьер старинной деревянной избы

Эпоха правления Ивана Грозного стала временем расцвета для Каргополя: в 1562 году была построена главная церковь города — Христорождественский собор, в 1565-м Каргополь оказался включен в число опричных городов.

В середине 1720-х был утвержден герб Каргополя: баран на голубом поле, лежащий на пылающих дровах. С 1712 года это изображение использовали на знамени Каргопольского полка; в 1720-х на основе полкового был составлен городской герб.

В Каргополе все улицы проложены параллельно и перпендикулярно Онеге, так что он весь поделен на кварталы правильной квадратной формы <sup>4</sup>.

Крест на Соборной колокольне <sup>5</sup> в Каргополе расположен не перпендикулярно оси «восток — запад», как принято, а перпендикулярно оси «север — юг». Согласно легенде, Екатерина II намеревалась посетить Каргополь — и колокольню выстроили к ее приезду, развернув крест, чтобы он был хорошо виден с Петербургской улицы, по которой должна была проехать императрица.

В Каргополе в 1608-м казнили предводителя восстания 1607–1608 годов Ивана Болотникова.

В 1703-м Каргополь был причислен к Олонецкой верфи. Одновременно, в связи со строительством Петербурга, увеличивались запросы на каргопольских мастеровых; в Петербург направляли плотников, кирпичников, резчиков по камню, фонарщиков «на вечное житье с женами и детьми». Первую постоянную верфь в Петербурге возводили, а потом строили на ней корабли белозерцы, пошехонцы, каргопольцы, олончане.

 $\Lambda$ егенда гласит, что между двумя монастырями в Каргополе — мужским и женским — есть подземный ход. Местные жители говорят, что, возможно, там до сих пор спрятано много икон  $^6$ .

Каргопольский уезд славился рыжиками <sup>7</sup>, сбор и продажа которых приносили местным жителям заметный доход. Каргопольские рыжики упоминаются даже в «Энциклопедическом словаре» под редакцией Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Эти рыжики вывозились из Каргополья и пользовались большим спросом в городах, в том числе и в столицах. Рыжики маленького размера, которые особенно ценились, ходили собирать босиком, нащупывая их в траве ногами.

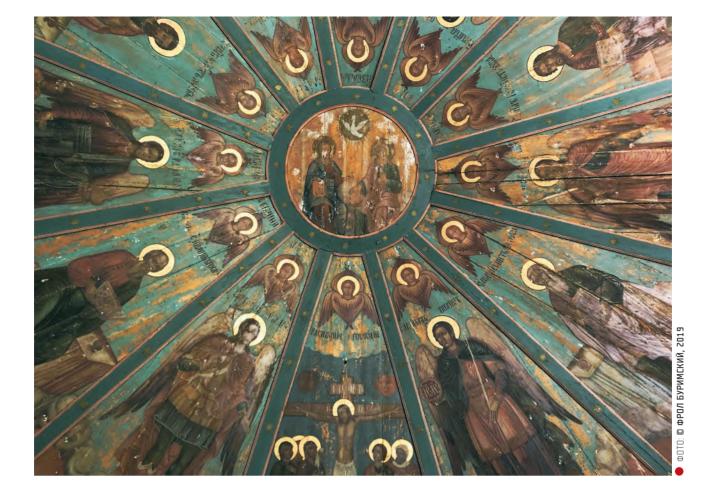
Любителем рыжиков был Федор Шаляпин. В эмиграции, во Франции, он скучал по простой русской еде и жаловался дочери Ирине, приехавшей к нему погостить из Москвы: «До чего же мне надоели все эти деликатесы и разные "пти-фуры". Поел бы я сейчас хороших щей с грудинкой, воблы и вятских рыжиков».

Среди жителей ходит такая легенда: «Когда Черчилль да Сталин собирались, дак Сталин дал обед Рузвельту да Черчиллю. Говорит: "Ну, господа, чего еще вам не хватает?" А Черчилль ему выдает по профилю, говорит: "Вот еще не хватает каргопольского красного рыжика". Так сюда был заказ, дак посылали, вот насобирали старух, по рыжики, дак послали туда рыжиков красных».

Другой вариант этой истории: «А как Черчилль со Сталиным разговаривали: "У меня, — говорит Сталин, — всё есть", а Черчилль ему говорит: "А у тебя красных рыжиков нету!" — "Как так!" Сталин не знал, что такое красные ры-

4	После пожара 1765 года весь центр пришлось отстраивать заново. Екатерина II выделила значительную сумму — 10 тысяч рублей.
	Реконструкция совершалась в соответствии с указом императрицы 1763 года «О сделании всем городам, их строению и улицам
	специальных планов по каждой губернии особо», что подразумевало регулярную планировку, задаваемую идущими параллельно,
	на приблизительно равном расстоянии улицами.
5	_Соборная колокольня (Соборка) — самое высокое сооружение в Каргополе: колокольня, стоящая отдельно на Соборной площади.
	Была построена в 1778 году в честь Екатерины II, которая в 1763–1765 годах предприняла ряд поездок по среднерусским
	и прибалтийским губерниям, и в Каргополе также ожидали ее приезда.
6	В Каргополе было два монастыря: Успенский женский в районе Горка и Спасский мужской на противоположном
	(по отношению к городу) берегу реки Онеги.

. В промысловых масштабах здесь собирались каргопольские красные рыжики (рыжик настоящий, Laclarius deliciosus).



жики. Специальный самолет в Каргополь посылали, чтобы рыжиков привезти. Вот так».

Из-за того, что значительная часть Каргополья покрыта лесами, места для пахоты и сенокоса было не так много, и скот пасли в лесах. Поэтому пастуха воспринимали как своего рода колдуна, способного и даже обязанного вступать в отношения с лешим, чтобы тот взял на себя труд защищать скот от хищников. Сам пастух должен был совершить обряд первого выгона (отпуск, обход, сгон), принести лешему дар и в течение всего пастбищного сезона (пока корова на поскотину ходит) соблюдать ряд ритуальных запретов. Если пастух нарушал какое-то правило или запрет, леший мог забрать себе одну или несколько коров из стада (на них нападали хищники, либо они терялись в лесу), а то и самого пастуха замучить до смерти, захлестать верхушками деревьев. Вера в магическую силу прежних пастухов жива и сейчас, хотя нынешние пасут без отпуска.

Главная культура, которую выращивали в Каргополье, — ячмень. Его называли «жито» — от слова «жить». Традиционно хлеб пекли из житной (ячменной) муки. Сейчас ячменя почти нет, но те, кто сам печет хлеб, по старинке называют домашние караваи житниками.

Местная топонимика — наследие первоначального финно-угорского населения края. Многие названия получили новую интерпретацию: мелкая, но очень быстрая река Тихманьга именуется так, потому что тихо манит; название Няндома происходит от фразы, которую произнес ктото, искавший первого жителя по имени Нян: «Нян дома?» У многих деревень существует по два, а то и по три назва-

ния. Одно — официальное, представленное на картах, прописанное в паспортах, но оно практически не используется местными жителями, для которых более ходовое — старинное, неофициальное название.

Название Каргополь произошло от «карго поле», что значит «воронье поле» $^8$ .

В XX веке Каргополь стал одним из городов ГУЛАГа: заключенные Каргопольлага, занявшего среди прочего ряд исторических зданий в центре города, работали в основном на лесоповале. В колхозные годы деревенских жителей насильственно отправляли на лесозаготовки — уже без всякого заработка, за трудодни. Делали это зимой, когда в сельскохозяйственных работах наступало затишье. Положение крестьян не очень отличалось от положения трудившихся в лесу заключенных.

Популярны фольклорные предания про чудь белоглазую, которые рассказывают о мифическом племени не то людей, не то демонов. Эти люди-чуди, небольшого роста, очень быстро бегали и обладали невиданной силой, нападали на деревни и разрушали церкви, за что были наказаны: они ослепли и сослепу перерубили сами себя или провалились в разверзшуюся под ногами пропасть.

По другим преданиям, чтоб не попасть в плен под натиском сильнейшего противника, они собрались в яме под земляной кровлей, держащейся на столбах, подрубили столбы и погребли себя. Эта же чудь, по рассказам каргопольцев, нападала на святых, подвизавшихся в местных лесах, и пыталась изгнать их оттуда, за что тоже была наказана.

#### СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА

#### Иконы из Каргополья в коллекции Эрмитажа

В XIX веке коллекционеры и любители икон стали называть древнюю живопись Русского Севера «северными письмами». Хотя сначала термин носил скорее несколько пренебрежительный характер из-за некоторой грубости и примитивности этих работ, со временем интерес к разнообразию приемов северных иконописцев стал возрастать.

С 1954 года Эрмитаж обратил внимание на Русский Север. Пополнение собрания древнерусских икон северной живописью шло в основном благодаря собирательской деятельности музея: с 1950-х организовывались экспедиции по выявлению и сбору памятников древнерусского искусства <sup>9</sup>. В 1957 году эрмитажная экспедиция обследовала церковь в селе Лядины близ Каргополя, и памятники северной иконописи пополнили коллекцию музея. С 1958-го каргопольские «северные письма» с их неповторимым, самобытным стилем стали экспонировать на выставках новых приобретений и древнерусской живописи Эрмитажа.

«Живопись Севера, — пишет Э. С. Смирнова, исследователь северного искусства, — это в конечном счете крестьянское искусство, искусство огромной "мужицкой Руси". Она позволяет судить о художественном мире глухих и отдаленных деревень, почти не оставивших от допетровского времени других произведений искусства, кроме икон»<sup>10</sup>.

Иконы чаще писали в мастерских посадов и монастырей, однако были и деревенские иконописцы, работавшие в одиночку или мелкими артелями в селах и рядках: сельские священники, представители мелкого церковного причта (дьячки), иноки небольших монастырей, крестьяне, для которых иконопись не являлась основным занятием. Чаще всего это были те самые мастера, чьи руки украшали бытовую утварь, заполняя ее фольклорными сценами и красочными орнаментами. К ним-то, за неимением настоящих «богомазов», и обращалось местное духовенство или крестьянский мир. Иногда иконописание становилось родом деятельности целой семьи, и отдельные дома выступали хранителями своих особенных навыков и ремесленных секретов, своего собственного «пошиба» (так собиратели



Школа «северного письма» Икона «Святой Никола» россия, конец ху — начало хуї века

Инв. № ЭРИ-236

Дерево, темпера, позолота
72,5 × 51,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Передана Лядинским сельсоветом
Каргопольского района Архангельской области

икон называли излюбленную манеру мастера), переходившего из поколения в поколение на протяжении длительного времени.

Примитивность, простота многих северных икон не мешает их выразительности. Нехватка профессиональной выучки у художников искупается живой и наивной свежестью их восприятия жизни, несложной, но выразительной силой созданных ими образов. Среди разных ремесленников в Каргополе в XVI — первой половине XVII века упоминаются и иконописцы «Симеон именем с сыном Иваном», «Евстафей Иванов сын Докучаев», «Пронька да Якунька Федоровы». Писах иконы в середине XVII века Иоанн, священник Покровской церкви погоста Лядины близ Каргополя, называвший себя «иереем изографом».

Деревенские «иконники» свободно обращались с иконографией, по-своему используя традиционные сюжеты и образы. У них были собственные излюбленные святые — небесные покровители, заботящиеся о нуждах крестьянина. Особо почитались образы Георгия — «Егорея», Власия, Ильипророка, Флора и Лавра. Популярным на Севере был святой Никола,

которого любили изображать в окружении сцен «жития» и «чудес».

Свободно строились иконописцами и композиции. В основную сцену вводились самостоятельные фигуры святых, на одной иконе совмещались разные сюжеты, вокруг центрального образа любили располагать небольшие фигурки. На иконах, предназначавшихся для иконостасов, часто соединяли изображение праздника с фигурой из деисусного и пророческого рядов.

Для Севера характерна связь иконописания с прикладным искусством, проявившаяся прежде всего в заполнении иконных полей и каймы средников рамками с орнаментом, часто подражающими дорогим металлическим окладам.

Благодаря удаленности от официальных тенденций в искусстве и сохранению давно установившихся патриархальных жизненных основ северная иконопись очень долго оставалась живой и творческой. И в XVII, и даже в XVIII веке, когда иконописание других районов России вступило в пору окончательного упадка, северные художники сохраняли в своих произведениях обаятельные черты традиционной русской живописи <sup>11</sup>.

<sup>9</sup>\_\_\_\_\_\_См.: Сто икон из фондов Эрмитажа: Живопись Русского Севера XIV–XVIII веков: каталог выставки. Л., 1982.

<sup>0</sup>\_\_\_\_\_\_Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV-XVI веков. М., 1967.

<sup>11</sup>\_\_\_\_\_\_См.: Реформатская М. А. Северные письма.



A ACTO. @ CALCADATA TOTAL MATERIAL OF THE STATE OF THE ST



# ЗВЕНЯЩИЙ КАРГОПОЛЬ

С самых первых мгновений, проведенных на Каргополье, ощущаешь тонкую связь времен, очарование и глубину настоящего, где-то исчезающего, а здесь все еще сохранившегося русского быта <sup>2</sup>. Чего стоит каргопольская игрушка, традиция изготовления которой здесь передавалась из поколения в поколение на протяжении столетий...

В сказочный Каргополь я мечтал попасть очень давно, но возможность посетить этот удивительный город выдалась только в конце лета 2019 года. Здесь по-прежнему ощущается мощь необъятной стихии народной жизни, можно почувствовать то время, когда мир для человека был единым целым, все было наполнено смыслом. Уклад здешней жизни сформировался еще в пору язычества.

Знакомство с семьей Шевелёвых запомнилось особенно. Род Шевелёвых, гончаров и игрушечников не менее чем в пяти поколениях, происходит из деревни Токарево, располагавшейся в нескольких верстах от

> давна были известны залежами глины, здесь, в деревнях Гринёво, Токарево, Печниково, крестьяне занимались гончарным промыслом (из Гринёва происходили известные мастера Иван Васильевич Дружинин и Ульяна Ивановна Бабкина; их игрушки также хранятся в частной музейной коллекции, которая собирается уже на протяжении 40 лет).

Каргополя по Пудожскому тракту. Эти земли из-

Семейный дом Шевелёвых буквально дышит творчеством: на стенах плотно висят картины и рисун-

ки членов семьи и их друзей, на многочисленных полках и полочках — высушенные травы, керамика, книги, фотографии, посуда и, конечно, игрушки. Благодаря их энтузиазму возрожден и обустроен Музей игрушки, в нем можно увидеть и сравнить «почерк» разных мастеров, в том числе и десятерых Шевелёвых (Елизавета Шевелёва стала моим проводником в уникальный мир этой семьи).

Я надолго запомню вечер на закате теплого дня, красивый, тяжелый, густой свет, струящийся по уютному теплому дому, полные очарования и глубины предметы народного искусства.

Давно известный мастерством набивки по ткани и традиционной вышивкой, обладающий богатой музейной коллекцией, сохранивший собственную уникальную архитектуру, Каргополь стал для меня мощным источником вдохновения. Свою следующую коллекцию я хочу посвятить этому прекрасному северному городу, чьи жители сберегают традиции, обряды и ремесла — тонкую и звенящую связь с прошлым.

#### Тарелка «Каргополь. Зима»

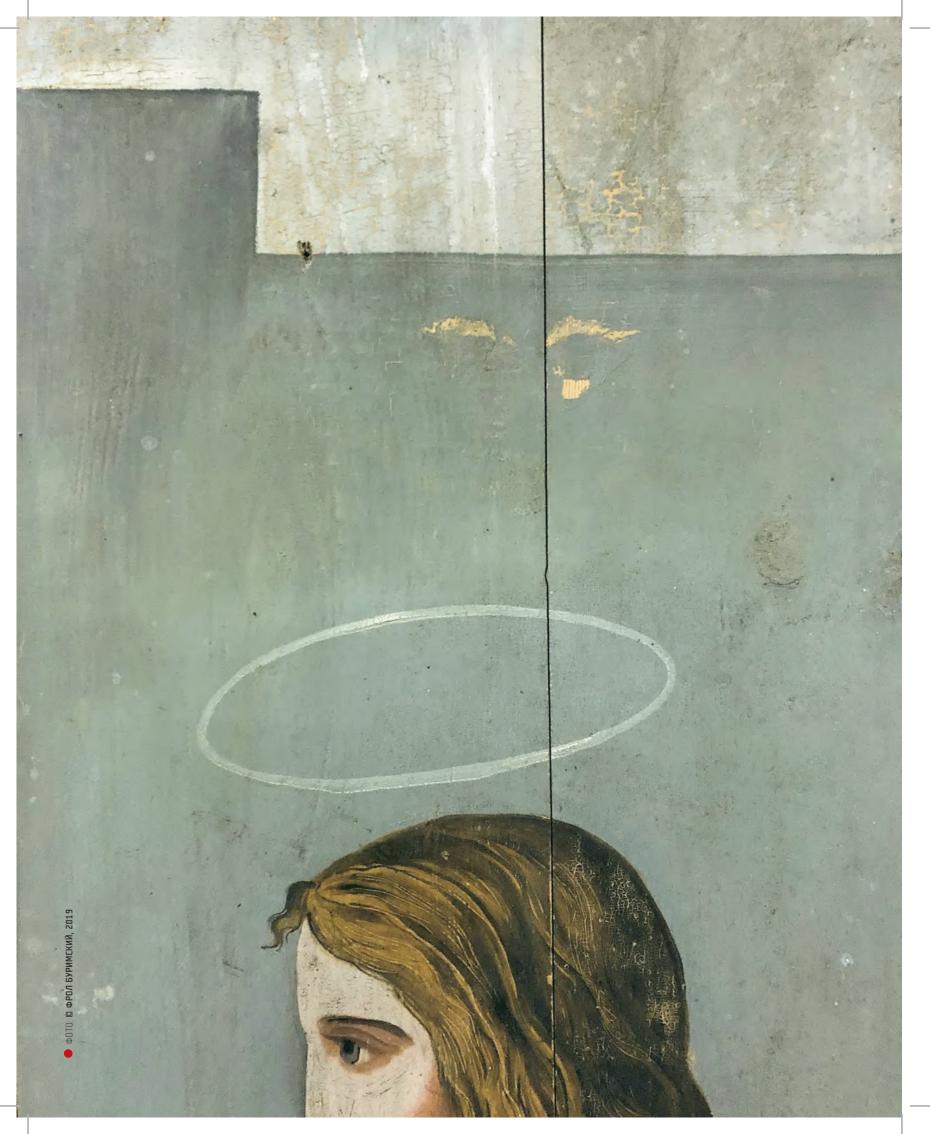
Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. Автор росписи: Неля Львовна Петрова (р. 1949)

Фарфор, роспись надглазурная полихромная

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Поступила в 2002. Передана в составе коллекции Музея Фарфорового завода

Фрол Буримский (р. 1986)— в 2011–2018 годах управляющий партнер компании Ulyana Sergeenko Coulure, сооснователь (совместно с дизайнером Ульяной Сергеенко) одноименного бренда, который представлял свои коллекции в рамках официального расписания парижской Недели высокой моды. В 2018-м Фрол Буримский был назначен куратором моды перекрестного Года культуры России и Катара, а в 2019-м в Москве запустил собственный бренд Flor et Lavr.

Поездка в Каргополь состоялась в августе 2019 года в рамках проекта «Дорогами Ломоносова».



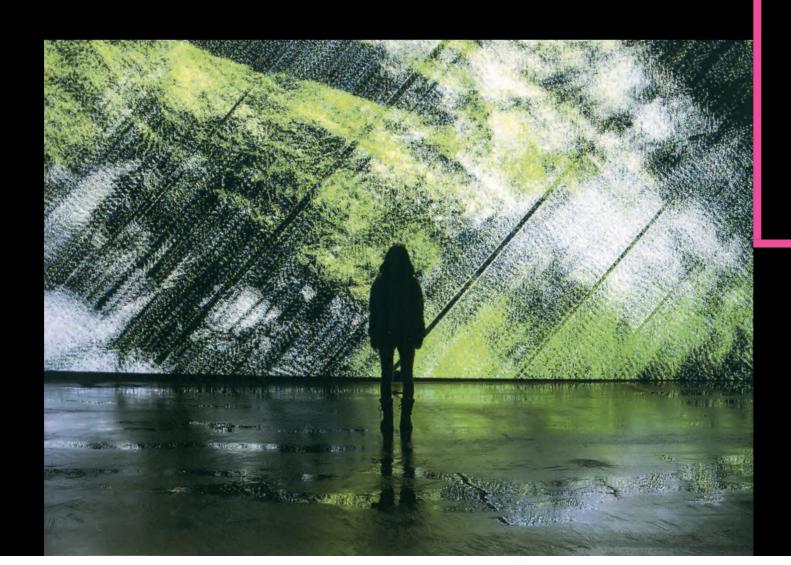
136

And the state of t

PENNELBATY BA BABBELLINA Y MENERBELL Laspie Bellin II namet

| Total | Tota

# ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР



В экспозиции, организованной Государственным Эрмитажем и Российским фондом прямых инвестиций (РФПИ), суверенным фондом Российской Федерации, в рамках проекта «Эрмитаж 20/21» и прошедшей в Эрмитаже летом 2019 года, приняли участие 14 художников и творческих коллективов из 12 стран.

Выставка предложила новый взгляд на отношения между художником и зрителем. Искусственный интеллект стремительно развивается, и его новые свойства сегодня позволяют выполнять всё более широкие задачи, в том числе те, которые традиционно относятся к разряду творческих и которые принято считать монополией человека.

Использование искусственного интеллекта связано в первую очередь с обработкой больших массивов данных, в том числе изображений. В частности, использование искусственного интеллекта позволило в последние несколько лет добиться революционных результатов в компьютерной безопасности, банковской сфере и маркетинге благодаря технологии распознавания лиц.

Современное искусство, основанное на технологиях искусственного интеллекта, получило признание после продажи картины «Портрет Эдмона де Белами», которую создала французская арт-группа Obvious, на аукционе Christie's 25 октября 2018 года за 432,5 тысячи долларов.

Художники и программисты, входящие в состав группы Obvious, использовали разработанные в 2014 году генеративно-состязательные сети <sup>1</sup>, особенность которых — одновременное действие двух алгоритмов, один из которых создает изображения, а второй их критически осмысливает и отсеивает неудачные.

Работы группы Obvious, в частности три портрета из «Серии портретов вымышленной семьи де Белами», а также произведения других мировых звезд этого направления в искусстве представлены в России впервые. Большинство объектов, вошедших в экспозицию, явились результатом обработки обширных баз данных с помощью технологий искусственного интеллекта.

Норимити Хиракава Единица данных. 2016 Аудиовизуальная инсталляция Предоставлено автором **Джонатан Монаган Дворец.** *Из серии «Готэм».* 2019
Видеоинсталляция
Зацикленное видео. 6 минут
Предоставлено bilforms gallery, Нью-Йорк



\_Generalive-adversarial networks (GAN). Принцип работы генеративно-состязательных сетей приблизил искусственный интеллект к человеческому, наделив его способностью к воображению и критическому осмыслению полученной информации. Активность обеих составляющих GAN сбалансирована и предполагает состязательный, а не конкурентный характер, что позволяет добиться наилучшего результата.

### ИГРА С ТЕНЬЮ

Государственный Эрмитаж по праву считается одним из самых инновационных музеев мира. Эрмитаж с самого начала своей истории задумывался как мировой музей, который не может существовать вне глобального контекста. Еще императрица Екатерина II покупала в Европе предметы современного искусства, а Петр I был большим поклонником новых технологий. Сегодняшние выставки современного искусства в Эрмитаже связаны с этой исторической традицией. Современные технологии — помощники для творца, это тень, которой, как в сказке Евгения Шварца, можно сказать: «Тень, знай свое место». Тень не может заменить настоящее творчество, но может помочь сделать его более многогранным.

Сегодня настало время разговора о роли искусственного интеллекта в развитии новых направлений современного искусства. И об этом уже есть что сказать.

Искусство, созданное с помощью искусственного интеллекта,— не игры разума, а серьезные размышления об очеловечивании точных наук. Искусственный

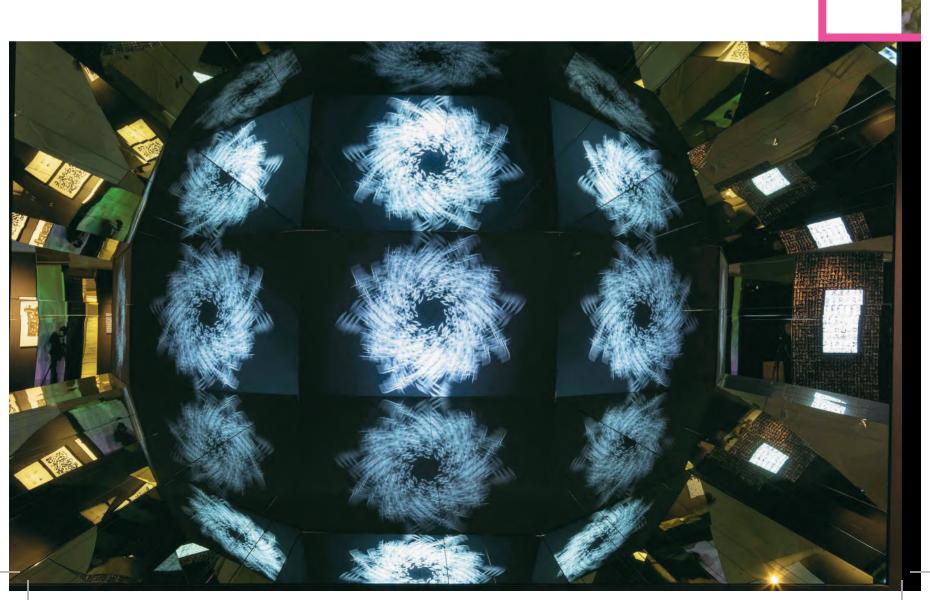
интеллект может конкурировать с художником, но не обязательно он выиграет. Хороший художник выиграет у искусственного интеллекта, а плохой — проиграет.

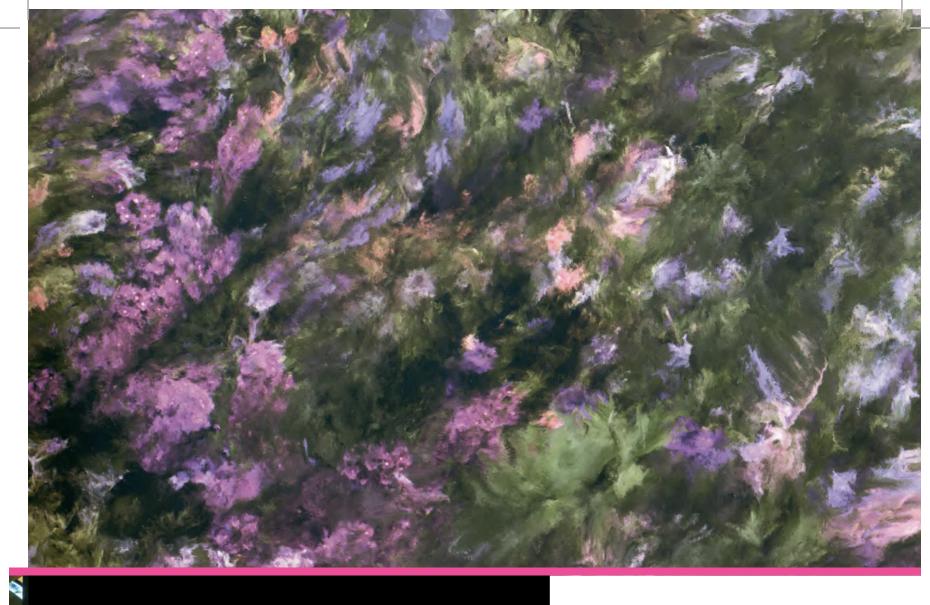
Выставка «Искусственный интеллект и диалог культур» — это площадка, где художники из разных стран и конкурируют и сотрудничают с искусственным интеллектом. Выставка соединяет две исторические миссии Эрмитажа: развитие инноваций в искусстве и продвижение диалога культур.

XXI век — век гуманитарных наук. Сегодня для новых открытий в точных науках необходимо озарение свыше, а не просто умение пользоваться логарифмической линейкой или даже алгоритмами искусственного интеллекта. В XXI веке нужны не только технологии в искусстве, но и принципы искусства в технологиях. Очеловечивание современных технологий необходимо для выживания человечества.

#### Михаил Пиотровский,

директор Государственного Эрмитажа





В сфере интересов современного искусства всегда находились вопросы, связанные со способами передачи информации, языком и коммуникацией между художником, произведением искусства и зрителем.

Классическая система взаимодействия четко расставляла границы: произведения искусства существовали в замкнутом мире внутренних ценностей, оставляя зрителю лишь функцию наблюдателя. В начале XX века эта позиция была отвергнута художниками авангарда, отрицавшими независимость искусства и предложившими пересмотреть существующие роли. Работа с произведениями искусственного интеллекта снова делает актуальными вопросы о границах между участниками процесса создания и потребления искусства.

#### Виктория Кондрашова,

куратор выставки, директор Aksenov Family Foundation

#### Quayola

Летние сады. 2016

Инсталляция

Экраны, проекторы, видео

Предоставлено bilforms gallery, Нью-Йорк

Лулуа Аль-Хомуд

Бытие и существование. 2019

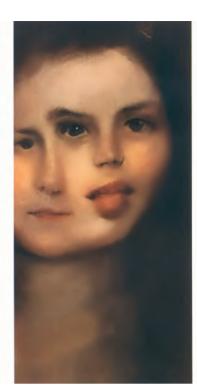
Видеоинсталляция

Предоставлено Центром мировой культуры короля Абдулазиза (Ilhra), Дахран







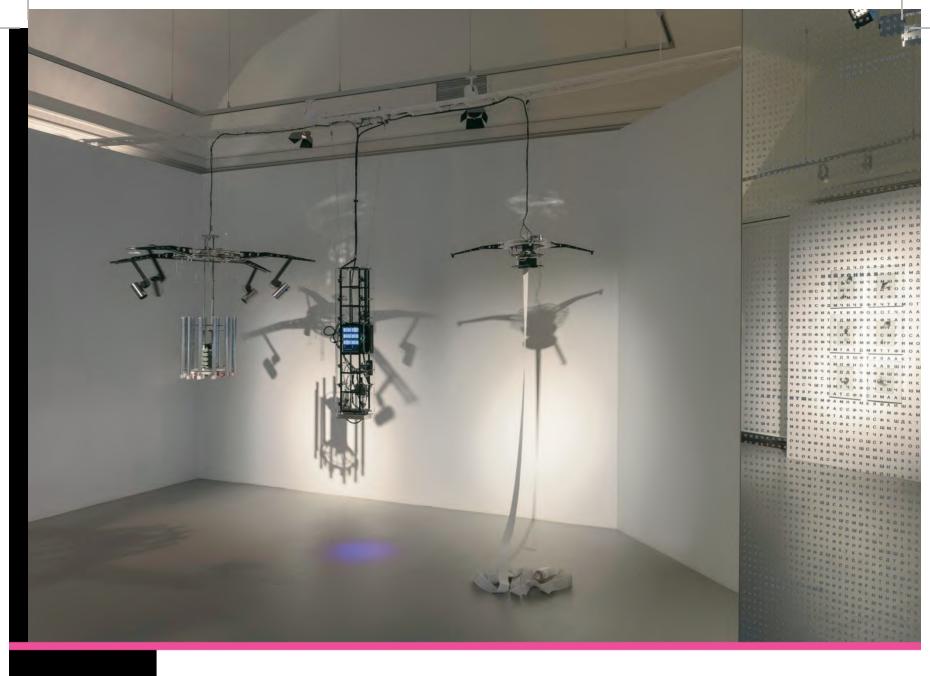




Марио Клингеманн
Воспоминания прохожих. 2018
Машинная инсталляция
Генеративно-состязательные сети, экраны, консоль из каштанового дерева
Предоставлено галереей Onkaos, Мадрид

**Даниа Аль-Салех**Sawlan. 2018
Видеоинсталляция
Предоставлено Центром мировой культуры короля Абдулазиза (Ilhra), Дахран





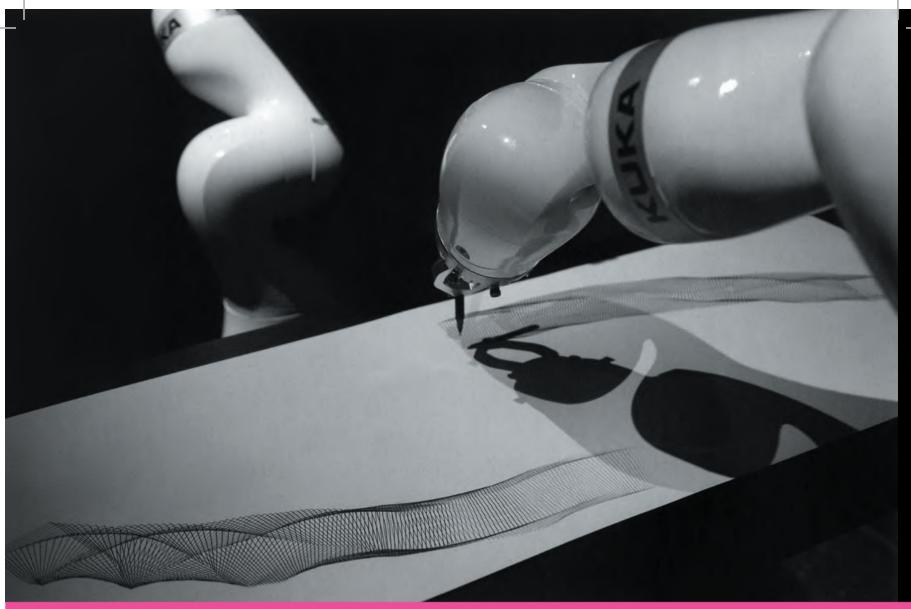
#### ::vtol::

#### Вычисления низкого давления. 2019

Мультимедийная инсталляция
Металлические конструкции, пластик,
роботизированные механизмы, самодельная
электроника, звуковая система, принтер
Предоставлено автором

Всегда казалось, что искусственный интеллект исключает эмоциональность и случайность, свойственные интеллекту биологическому. Однако может ли искусственный интеллект научиться не просто подражать в этом биологическому существу, но и превзойти его? Соответственно, возникает еще один вопрос: выводимы ли мыслительные процессы, совершаемые художником для создания произведений, на уровень математических вычислений, пусть бесконечно сложных? И, как следствие, может ли произведение, созданное искусственным интеллектом, незаметно (или нарочито) стать частью «человеческой» истории искусств?

**Дмитрий Озерков,** куратор выставки, заведующий отделом современного искусства Государственного Эрмитажа





teamVOID + Юнгкак Чо Создание искусства для фондового рынка. 2017 Бумага, авторучка, колонки Предоставлено авторами Создано по заказу Художественного центра «Наби», Сеул

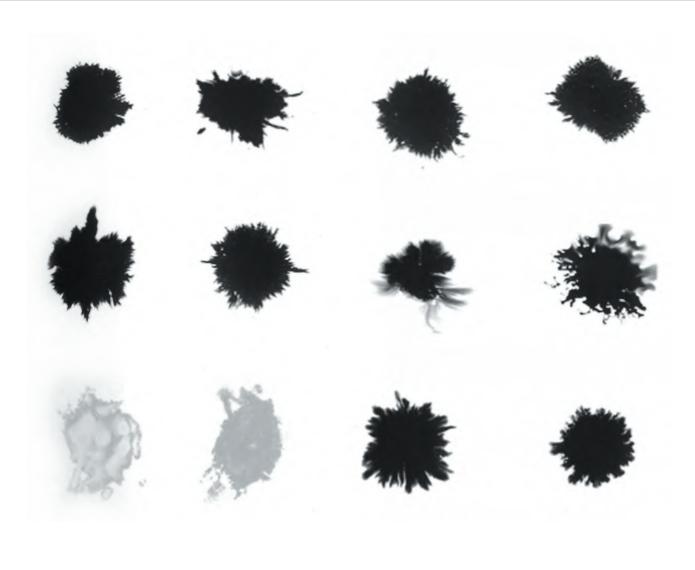
Сунь Сюнь Шпион времени. 2016 Видеоинсталляция Экран, проектор, 3D-очки Создано по заказу Audemars Piguel

Ведущие страны мира разрабатывают собственные программы развития искусственного интеллекта. Новый тренд в развитии технологий искусственного интеллекта — эксперименты с его применением в искусстве, где традиционно существовала монополия человеческого интеллекта. Эти эксперименты являются синтезом искусства и современных технологий.

На наших глазах рождается новая форма искусства, через которую представителям разных культур будет легче понять друг друга.

#### Кирилл Дмитриев,

генеральный директор Российского фонда прямых инвестиций



#### Егор Крафт

Китайские чернила. 2019

Мультиканальная видеоинсталляция
Электронная бумага, алгоритмы машинного обучения, компьютер
Предоставлено автором

В выставке приняли участие 14 художников и творческих коллективов из 12 стран, обращающиеся к творческим и научным разработкам в области искусственного интеллекта.



Константин Новоселов в коллаборации с Zhesłkov.Słudio Кадр из видео. Из инсталяции «Время». 2019
LED-экран, графика (китайские чернила, графеновые чернила, бумага) Предоставлено авторами

В «Воспоминаниях прохожих» Марио Клингеманн (Германия) ставит под сомнение важный для творчества принцип завершенности. На двух экранах демонстрируется бесконечный поток портретов, которые создаются в реальном времени полностью автономной программой. Эти странные представления о лицах — результат машинного анализа тысяч портретов, написанных в XVII–XIX веках.

Коллектив **Obvious** (Франция) использует базу из 15 тысяч работ старых мастеров, чтобы получить портреты семьи де Белами. Новизна образов проверена системой (генеративно-состязательной сетью), а правдоподобие изображений не ставится под вопрос, хотя семья де Белами никогда не существовала. Тем не менее само произведение выглядит весьма обычно и представляет собой принт на холсте.

Инсталляция «Время» нобелевского лауреата и изобретателя графена Константина Новоселова в коллаборации с Zhestkov.Studio (Россия/Великобритания/Сингапур) обращает внимание на процесс создания: зритель видит, как искусственный интеллект учится распознавать жидкость путем измерения различных параметров. Однако принципиальная обучаемость нейронной сети противопоставляется здесь непредсказуемости человеческих решений и даже человеческой судьбы: эти философские темы находят выражение в графических листах, выполненных графеновыми чернилами.

Под руководством художника **Сунь Сюня** (Китай) студенты делают 100 тысяч работ в технике китайской гравюры по дереву. Эти работы оцифровываются и попадают в базу машины, которая конвертирует их в анимированные изображения. Доступные к просмотру через 30-очки, эти видоизмененные гравюры говорят о необратимости времени и о том, как важно в его стремительном беге сохранять традиции.

<u>Лулуа Аль-Хомуд</u> (Саудовская Аравия) интересует вопрос узнаваемости. Она использует алгоритм, чтобы создать универсальный визуальный язык. В базу данных для ее проекта попадают классическая арабская вязь и ведический квадрат, а результатом обработки становятся абстрактные и интуитивно понятные графические образы.

<u>Норимити Хиракава</u> (Япония) исследует границы человеческих ощущений. Художник переводит стандартные параметры трехмерного пространства в их цветозвуковой эквивалент. Работая с классическими принципами соотнесения и соответствия, он создает новый художественный образ на основе визуализации привычного за счет преобразования пространства в данные.

Инсталляция итальянца Давиде Квайолы (Quayola) «Летние сады» представляет «взгляд» искусственного интеллекта на картины классиков импрессионизма. Цветочные композиции, колеблющиеся под порывами ветра, были сняты на камеру и проанализированы компьютерными алгоритмами, с помощью визуального синтеза машина генерировала из макросъемки абстрактные картины, максимально приближенные по цветовой гамме и настроению к живописи импрессионистов.

**Рефик Анадол** из Турции обучил новейший алгоритм генеративно-состязательной сети готической и современной архитектуре,

собрав базу данных из 1,3 миллиона фотографий-воспоминаний. Сеть проанализировала архитектурное наследие и сгенерировала уникальные образы архитектурных фасадов для инсталляции «Машинные галлюцинации». Таких зданий никогда не существовало, их придумал искусственный интеллект, и они выглядят завораживающе и фантасмагорично.

В инсталляции «Китайские чернила» **Егор Крафт** (Россия/ Германия) обращается к китайской практике использования туши для каллиграфии. Художник предложил генеративно-состязательной сети базу данных из нескольких тысяч чернильных пятен, полученных от растекания туши для каллиграфии. Алгоритм продолжал создавать изображения пятен, но уже электронных.

Художник Дмитрий Морозов, работающий под псевдонимом ::vtol::, взял «музыку ветра» — восточный декоративный талисман, который издает мелодичный звук от малейшего колебания воздуха, делая слышимым движение ветра. В инсталляции «Вычисления низкого давления» за звуком стоит сложная система самообучающихся кибернетических процессов.

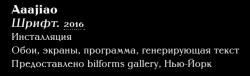
Художница **Даниа Аль-Салех** (Саудовская Аравия) деконструировала арабский язык до мельчайшей языковой единицы — фонемы. Самый простой разговор — это непрерывный процесс кодирования и раскодирования посланий. С помощью математических алгоритмов она в буквальном смысле сделала видимой подобную интуитивную работу, которая стоит за общением и обычно ускользает от внимания людей.

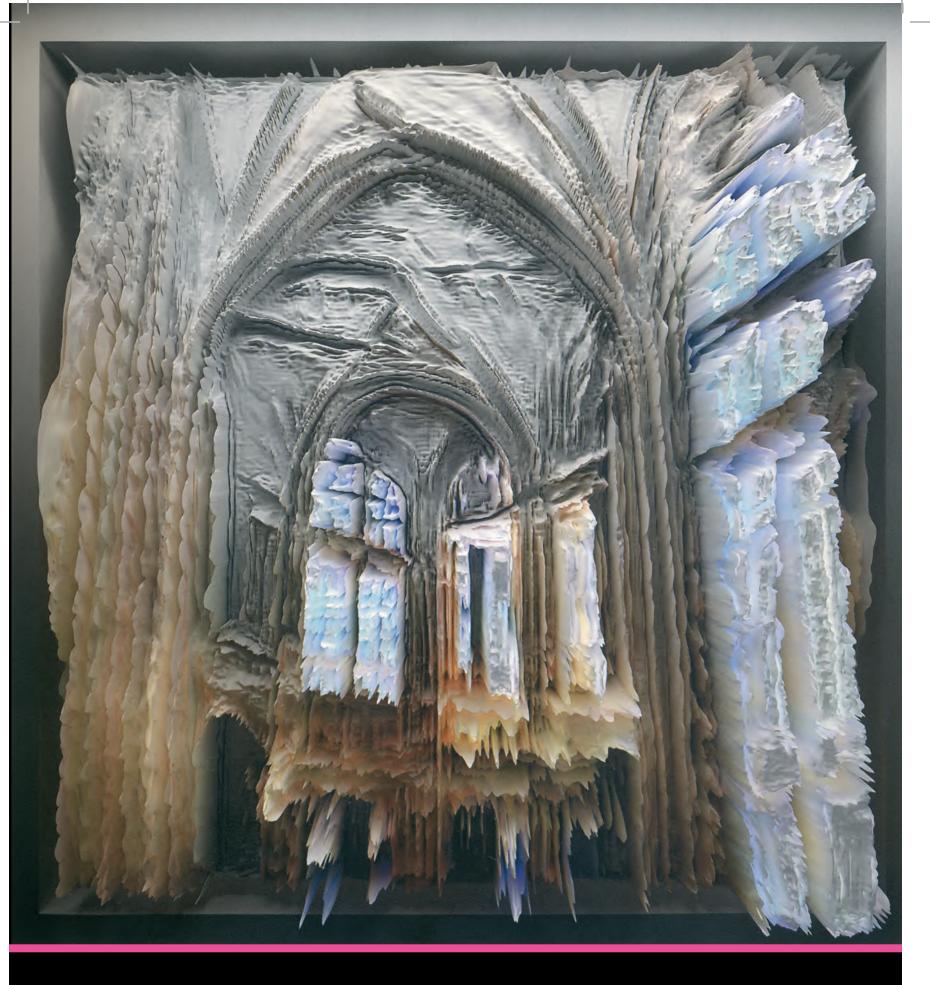
Инженеры и художники из Южной Кореи, объединившиеся в арт-группу **teamVOID**, показали инсталляцию, где превратили объективные экономические данные в произведение искусства. В режиме реального времени искусственный интеллект анализировал поведение индексов фондовых рынков, но выводы делал не экономические, а эстетические: один алгоритм соотносил эти данные с библиотекой музыкальных произведений и воспроизводил звук, другой — переводил данные в рисунок.

**Джонатан Монаган** (США) специально для выставки создал инсталляцию «Дворец», в которой с легкостью угадывается Зимний дворец. Художник, используя технологию ССІ, предложил искусственному интеллекту проанализировать архитектуру классического здания, и дворец, переосмысленный машиной, стал напоминать изящную ткань, развевающуюся на ветру.

Инсталляция «Шрифт» — арт-эксперимент китайского художника и программиста Сюй Вэнькая (псевдоним — Aaajiao), который исследовал древнекитайский текст с помощью цифровых средств. Для этого художник вместе с группой программистов обучил алгоритм DCGAN древнему тексту, выгравированному на камнях. Процесс обработки данных строился на многократном разрушении и воссоздании написанного. Чем дальше обучалась нейронная сеть, тем больше вариантов начертания иероглифов она создавала, разработав, по сути, новые иероглифы, новые слова и в каком-то смысле новый язык. Но вместе с тем суть текста оказалась утрачена, осталась только имитация.

Тысячелетиями сбор и обработка информации были прерогативой человека. Сегодня эти процессы лучше выполняют машины. Искусственный интеллект все больше выводов делает самостоятельно, он обучается, иногда гораздо быстрее, чем человек. Историки и футурологи считают, что в ближайшем будущем многие привычные задачи станут выполнять роботы или более сложные формы искусственного интеллекта. Оптимисты из числа исследователей утверждают: человек сумеет интегрировать высокотехнологичные инструменты в свою повседневность, и это даст ему возможность получить больше времени для собственного развития, открыть более тонкие грани своего интеллекта, обратиться к эмоциям, которые по определению недоступны алгоритмам. Какими бы ни были последствия стремительного развития технологий, ясно одно: универсальный язык искусственного интеллекта упрощает взаимодействие национальных культур между собой. Возникает платформа для нового диалога между культурой инноваций и культурой традиций.





Рефик Анадол Воспоминания о скрытых пространствах — II. 2019 Видеоинсталляция Деревянная рама, компьютер, видео. 30 минут Предоставлено bilforms gallery, Нью-Йорк



## «БЕЛЫЙ ДВОРЕЦ»

ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ДИЗАЙН ЧАСТО ИГРАЕТ РОЛЬ УСЛОВНОГО МЕДИУМА,
ИНСТРУМЕНТА, СОЕДИНЯЮЩЕГО СОДЕРЖАНИЕ И СМЫСЛЫ ВЫСТАВКИ С КОНЕЧНЫМ
ПОТРЕБИТЕЛЕМ — ПОСЕТИТЕЛЕМ. ОТ ТОГО, НАСКОЛЬКО УСПЕШНО РАСКРЫТ
КУРАТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ, ОТ ЭФФЕКТИВНОСТИ РАБОТЫ С ЭКСПОНИРУЕМЫМИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ПОРОЙ ЗАВИСЯТ ОБЩЕЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ ТОГО
ИЛИ ИНОГО ПРОЕКТА. ВСЕ 14 ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ВЫСТАВКЕ «ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР» В ЭРМИТАЖЕ — ДОСТАТОЧНО ЯРКИЕ В ПРЯМОМ
СМЫСЛЕ: ПРАКТИЧЕСКИ ВСЕ ОНИ СОДЕРЖАТ МУЛЬТИМЕДИАКОМПОНЕНТЫ (ЭКРАНЫ,
ВИДЕОПРОЕКЦИИ, ЗВУК) И ТРЕБУЮТ СВОЕГО ОТДЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА.

АГНИЯ СТЕРЛИГОВА, (БЮРО PLANET 9), АРХИТЕКТОР ПРОЕКТА

Нашей задачей было в первую очередь обеспечить адекватный «фон», нейтральность и адаптивность которого при этом не должны были восприниматься как «отсутствие характера». Следующей задачей стала совместная с кураторами экспозиции скрупулезная работа по размещению произведений в пространстве анфилады: так, находясь на приличном расстоянии, произведения неизбежно вступают в визуальный диалог друг с другом, и, помимо исключительно визуальных предпочтений, это обстоятельство дополнительно поддерживает общий нарратив / навигацию экспозиции.

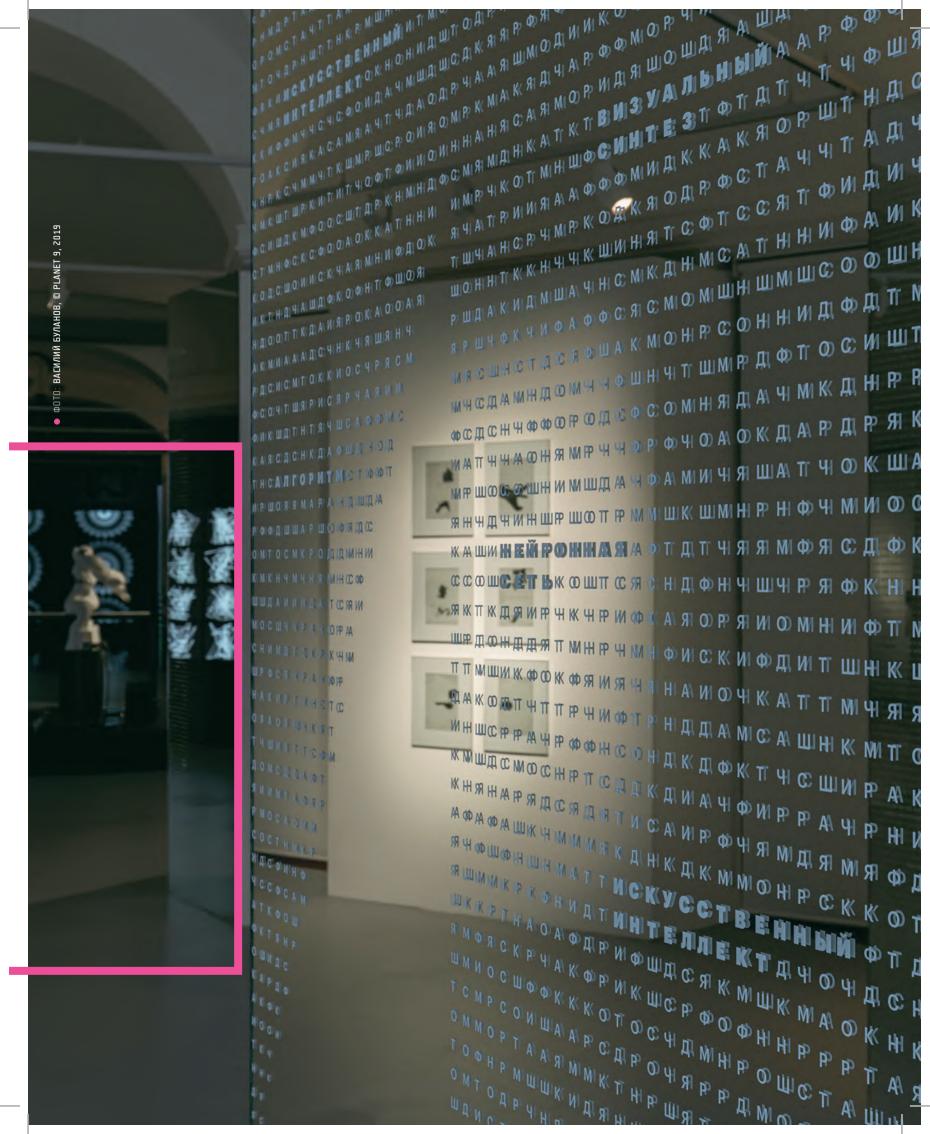
Анфилада восточного крыла Главного штаба с первого взгляда показалась очень удачной для размещения выставки: четкая перспектива залов камерного размера, высокие сводчатые потолки, возможность организовать простой путь, созвучный нарративу кураторов. Мы оставили структуру помещений без изменений, сконцентрировав работу вокруг общего образа экспозиции.

С самого начала стало очевидно, что необходимо скрыть восстановленный оригинальный фисташковый цвет стен и наборный паркет, создав целостное пространство проекта: мы называли его между собой «белым дворцом». Проектное решение предусматривало обшивку всех существующих стен и выступов залов фальшстенами (удобными для крепления разноформатных мультимедийных инсталляций), установку — в проходах между залами — зеркальных элементов, преломляющих отражения пространства экспозиции и создающих интересные диалоги между выставочными объектами.

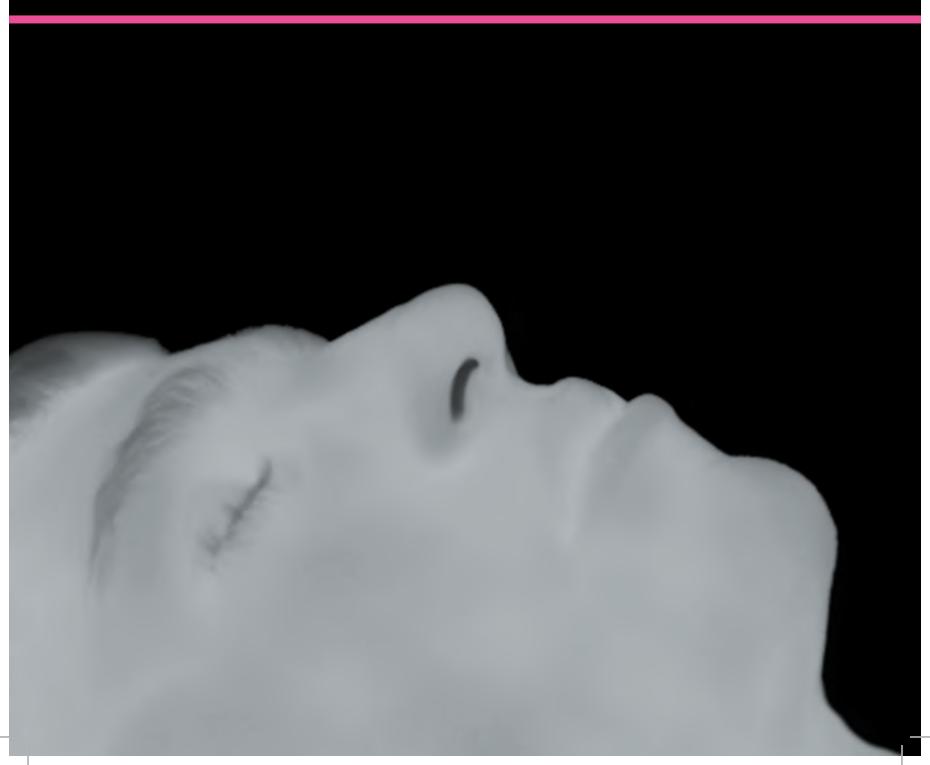
Мы предполагали, что цвет стен будет белым, но в ходе подготовки некоторые художники называли в качестве обязательного черный цвет. Так план по созданию чистого белого пространства — со стертой гранью между полом и потолком — трансформировался в черно-белый проект.

Было по-настоящему жалко отказаться от открытия хотя бы нескольких оконных проемов анфилады, из которых открывается вид на Зимний дворец и Дворцовую площадь. Тем более что одна из работ, «Дворец» Джонатана Монагана, специально была создана к выставке в Санкт-Петербурге и непосредственно интерпретировала архитектуру Растрелли. Увы, нестабильность уличного света не оставила нам возможности реализовать этот замысел.

Помимо освещения работ, мы много экспериментировали с подсветкой сводчатого потолка в залах. С самого начала казалось, что образ воздушного, белого, хрустального «дворца искусственного интеллекта» должен «сиять», наполниться бликами и переливами света. Отчасти эту задачу удалось реализовать, используя обычные светодиодные линейки, установленные в основании сводов (сверху фальшстен). Кроме того, было важно избежать традиционных этикеток и вынести крупные блоки текста к работам, на хорошо видимые места: сюжеты произведений, а также примененные технологии требовали расширенных комментариев, прочтение которых мы хотели сделать максимально комфортным для посетителей.



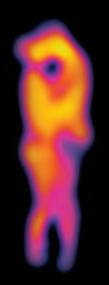
# ТЕМПЕРАТУРА ЗАБВЕНИЯ У АНГЕЛОВ, ДЕМОНОВ И ЛЮДЕЙ





АЛЕКСЕЙ ГРИНБАУМ <sup>1</sup>

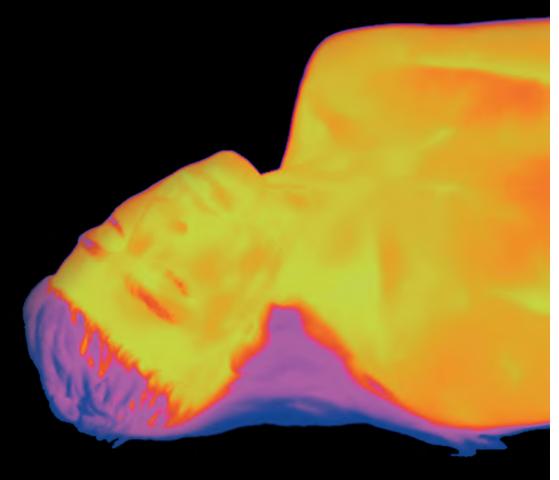
ЕСЛИ НЕТ ИНФОРМАЦИИ, КОТОРАЯ ДАЛА БЫ МАШИНЕ ВОЗМОЖНОСТЬ УЧИТЬСЯ, ЕСЛИ ВСЕ ДАННЫЕ НЕ НОВЫ, А ЛИШЬ ПОВТОРЯЮТ УЖЕ ИЗВЕСТНЫЕ, ТО ПОДОБНАЯ СИТУАЦИЯ ДОЛЖНА КАЗАТЬСЯ ИСКУССТВЕННОМУ УМУ ПЛОХОЙ, ПОРОЧНОЙ. ОДНАКО ВИДЕТЬ В НЕЙ МАШИННОЕ ЗЛО НЕ СОВСЕМ ВЕРНО. ПОПРОБУЕМ РАЗОБРАТЬСЯ.



ет души, что не должна была бы выпить меру воды из чаши забытья», — так Прокл перефразирует Сократа, преподающего своему собеседнику Главкону урок о значении взятой из Леты воды г. Если в мифе забытье является в аллегорической форме, то в неоплатонической метафизике не встретишь подобных цветастых высказываний: здесь рациональная, сухая аргументация оголяет философско-теологический скелет мифа, представая в более сложном для восприятия виде. Лета уступает место злу: «Забытье — это то, от чего в нас рождается зло...»

Рождается оно не только в людях, но и в ангелах и демонах. Забывание играет существенную роль в схоластических дискуссиях. В последнем десятилетии XIII века оппоненты Фомы Аквинского, в первую голову Петр Иоанн Оливи, представляют его отдельной, почти автономно действующей силой. Столь важная роль приписывается забыванию потому, что его отсутствие отличает божественное существование от жизни, полной случайностей, — той, собственно, которой живут демоны и люди. Здесь проявляется характерное для этого периода метафизическое (но не моральное) сближение различных небожественных существ: ангелов, демонов и людей. Оливи связывает забывание с ограниченностью и конечностью их памяти. Если, к примеру, рассмотреть последовательность временных событий, характеризующих получение информации ангелом, то после каждого такого события вновь приобретенные сведения должны быть сохранены и записаны. В какой-то момент свободное место в памяти ангела неизбежно закончится, хотя информация все еще будет поступать <sup>4</sup>. Это и приведет с необходимостью к забыванию.





• ИЛЛЮСТРАЦИИ: **СЕРИЯ TRAUM. © SMITH, 2014** 

Метафизическое понятие забывания применимо ко всем небожественным, несовершенным существам. Для схоластов оно синонимично элу. Однако дальше раскрывать теологический смысл этого понятия нет необходимости, поскольку искусственный ум никакого отношения к нему не имеет. Для него забытье наделено ясной трактовкой, противоположной выводам Оливи. Последний «психологизировал» забывание, полагая, что имеющаяся в памяти информация не удаляется совершенно, а лишь не актуализируется через сознание и волю индивида. Но с физической точки эрения забытая информация действительно исчезает. В рамках цифровизации ее стирание следует понимать как эло с позиции искусственного ума-в-себе. Такое эло оставляет следы и вовне искусственного ума. Их можно наблюдать в силу одного важного физического принципа.

Information is physical — «информация по природе физична». Так выразился однажды американский физик немецкого происхождения Рольф Ландауэр 5. В середине XX века он одним из первых стал разрабатывать законы, связывающие физику с новой тогда наукой об информации. В 1961 году Ландауэр установил связь упомянутой науки с термодинамикой: эта формула получила впоследствии название «принцип Ландауэра» 6. Он гласит, что как только из памяти системы стирается определенное количество информации, тут же в окружающую среду выделяется соответствующее количество тепла. Если вооруженный точными приборами наблюдатель подстерег этот момент, то он зарегистрирует процесс чисто термодинамический, тепловой, к понятиям теории информации не отсылающий. Разумеется, сначала наблюдатель подумает, что перед ним следы какого-то физического явления. И окажется прав, но не до конца, поскольку то же самое явление имеет и информационную трактовку.

Лишь стирание информации неизбежно приводит к выделению тепла. Стирание — процесс необратимый, а необратимость влечет за собой изменение энтропии. По силе своей эта неизбежность сходна с той, что в пушкинскую эпоху привела француза Сади Карно ко второму закону (δευτερονόμιον) термодинамики. В современной формулировке необратимость тепловых процессов уступает место необратимости процессов информационных: можно ли провести всякий процесс в обратную сторону, «прокрутив пленку назад»? Ведь полученную информацию всегда можно «сдать» обратно, «вернув взятую книгу в библиотеку». Значит, получение информации происходит с нулевым изменением энтропии. Ландауэр понял, что со стиранием информации дело обстоит иначе. Вернуть стертую информацию не получится, ведь ее больше нет, она исчезла насовсем.

В рамках цифровизации возможна и этическая оценка: те же самые следы стирания информации суть не что иное, как выражение эла. «Эло» здесь нужно понимать с точки зрения искусственного умав-себе и определять изнутри его мира. Какими бы абстрактными ни выглядели следы так понятого эла, оказывается, что они наблюдаемы в форме выделяющегося тепла. Сама цифровая особа не способна, конечно, их зарегистрировать — «видит» происходящее наблюдатель, вооруженный измерительным оборудованием. Получается неожиданный и прямо-таки головокружительный скачок из мира информации в прикладную физику. Наблюдатель, как Данте, возвращающийся из ада под теплый солнечный свет, читает на экране своего прибора новую терцину цифровой Комедии.

Когда говорят о глобальном потеплении, всё чаще принимают в расчет огромные количества тепла, выделяемые центрами хранения данных крупных интернет-компаний. Не эря такие центры нередко



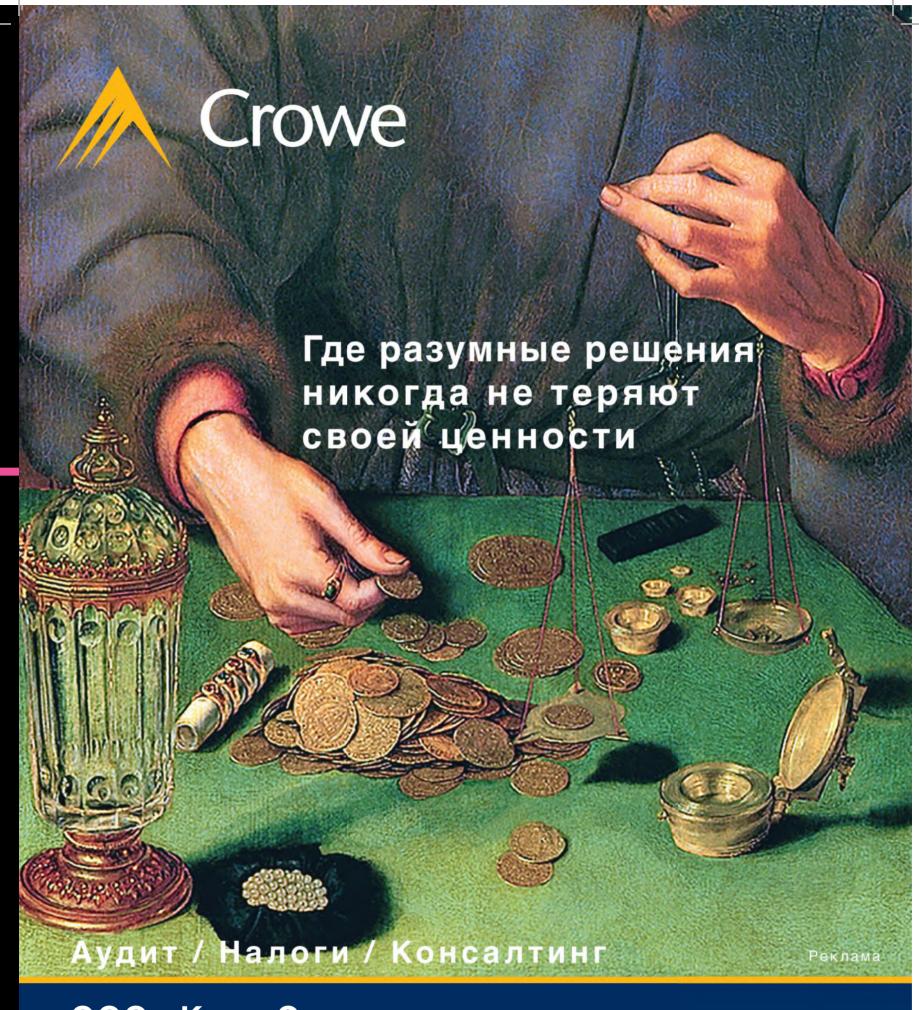




располагаются в арктических широтах. Они, конечно, еще не столь сильно влияют на изменение климата, как интенсивное сельское хозяйство, металлургическая промышленность или автомобили на бензиновых двигателях, но их влияние постоянно растет. Учет этих выбросов дает возможность ответить на вопрос, в каком смысле глобальное потепление — не обычный циклический феномен в истории Земли, а самое настоящее эло. Оказывается, что эло здесь явлено не с точки зрения человеческой морали, а с позиции вычислительных систем. Пользователь же подражает машинам, перенимая их странную внутреннюю этику. Жажда непрекращающейся коммуникации через интерфейс имеет конкретные как моральные, так и экологические последствия.

Холода, а не тепла исконно желает не человеческий, но искусственный ум. Монстр, созданный Франкенштейном в романе Мэри Шелли, стремится попасть в Арктику или высоко в горы, где холод и лед: «...ледяные пещеры, которые не страшны только мне, служат мне домом — единственным, откуда люди не могут меня изгнать. Я радуюсь этому мрачному небу, ибо оно добрее ко мне, чем твои братья-люди»<sup>7</sup>. Так машина говорит о своих собственных ценностях — тех, что у человека вызовут лишь мороз по коже или чувство инопланетной странности. Об этих ценностях, об этих чувствах — фотографии Smith <sup>8</sup> из серий Spectrographies и Traum.





ООО «Кроу Экспертиза»

Тел. +7 (495) 721-38-83, +7 (800) 700-77-62

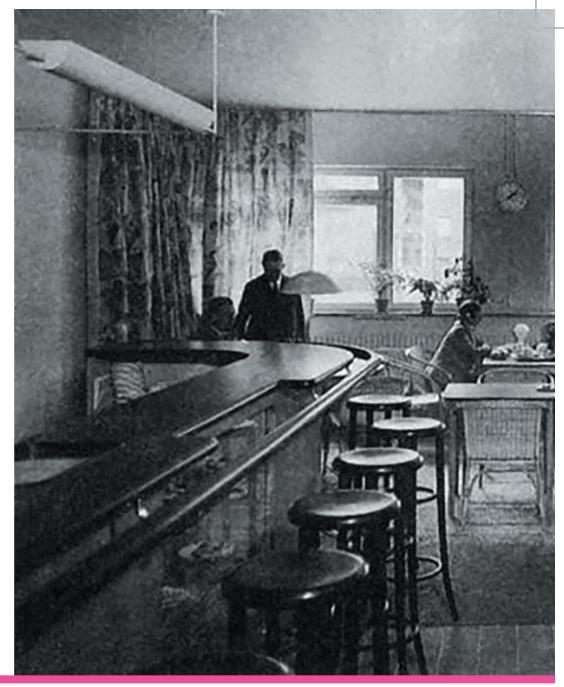
www.crowerus.ru

Первые декады после революции дали возможность советским зодчим разработать язык новой архитектуры для оформления грандиозных перемен, произошедших в государстве. Новые социальные задачи зодчества воспринимались как шанс выйти за границы морально устаревшей (как представлялось многим) архитектуры.

Пожалуй, в истории Нового и Новейшего времени это был единственный случай, когда отечественная архитектурная школа оказалась лидером, ставившим исключительно масштабный эксперимент. И как в любом эксперименте, здесь были свои достижения и свои ошибки.

Самым неудачным опытом, потерпевшим фиаско практически сразу, были дома-коммуны. Разработанные в начале 1930-х новые типологии школьных зданий, санаториев и домов культуры на протяжении еще многих десятилетий не теряли актуальности. А вот от упорядоченного совместного проживания трудящихся отказались почти сразу. Будет справедливым заметить, что утопические настроения, схожие с теми, которые вдохноваяли советских конструктивистов и рационалистов, пленили и европейских архитекторов. Модные социалистические идеи повлияли на эксперименты в Нидерландах, Швеции, Великобритании. Но и здесь, несмотря на менее радикальный по сравнению с СССР подход, из прогрессивных коммунальных домов ничего не вышло.

Сама по себе идея домов-коммун не так уж нова, поскольку восходит к социалистической утопии, в частности к мечтам философа Шарля Фурье о фаланстерах — дворцах, объединявших все сферы жизни обитателей иде-

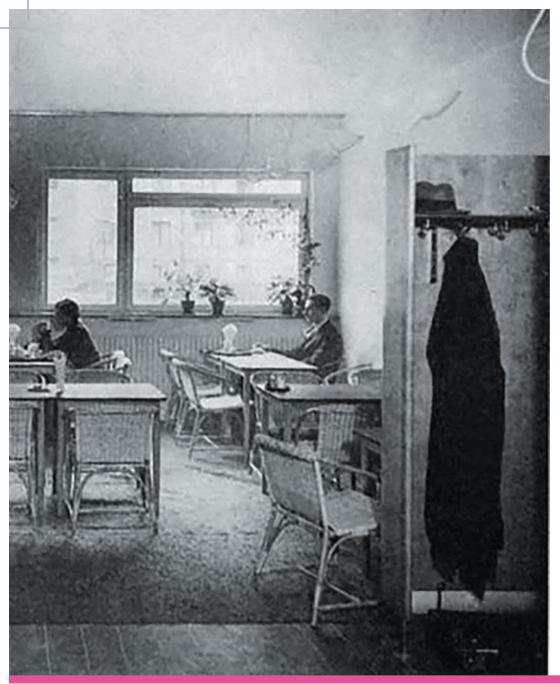


1

# «В ПОРЯДКЕ КАТЕГОРИЧЕСКОЙ

КСЕНИЯ МАЛИЧ

СОВЕТСКИЕ ДОМА-КОММУНЫ И ЕВРОПЕЙСКИЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ МИРАЖИ 1930-X ГОДОВ



альных самодостаточных коммун. Когда после революции 1917 года зодчим предстояло придумать, какая архитектура будет оформлять жизнь нового человека и соответствовать разработанным «положениям об обобществлении быта», аналогов советским домам-коммунам еще не было. В СССР в итоге оказалось построено всего несколько подобных зданий, а в Ленинграде — лишь два: Дом-коммуна Общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев (архитекторы Григорий Симонов, Павел Абросимов, Александр Хряков, 1929–1933) и Домкоммуна инженеров и писателей (архитектор Андрей Оль, 1929–1931). В проектах этих жилых домов не предусматривалось полной коллективизации быта, но первые решительные шаги были сделаны. В первую очередь из пространства квартир выводились все зоны, связанные с хозяйственными (читай: мещанскими!) заботами. В нижних этажах располагались общая прихожая, кухня, столовая, гостиная, прачечная. В личном пространстве фактически оставалось место лишь для сна и спокойного досуга.

Дом инженеров и писателей на улице Рубинштейна, окрещенный в народе «Слезой социализма», колоритно описан в воспоминаниях одной из его первых жительниц, поэтессы Ольги Берггольц: «Мы, группа молодых (очень молодых) инженеров и писателей, на паях выстроили его в самом начале 30-х гг. в порядке категорической борьбы со "старым бытом"... и даже архинепривлекательный внешний вид "под Корбюзье" с массой высоких крохотных клеток-балкончиков не смущал нас: крайняя убогость его архитектуры казалась нам какой-

# БОРЬБЫ СО СТАРЫМ БЫТОМ»



то особой строгостью, соответствующей времени». Энтузиазм молодых быстро был развеян инерцией будней: выяснилось, что угодить вкусам и биоритмам всех жильцов невозможно. Всё чаще новоселы пытались приготовить себе еду в квартирах — на подоконниках, ломали головы над тем, где сушить детские пеленки, и ругались, стоя в очереди в душевую.

Освободить женщин от кухонного и пеленочного рабства не получилось и в Доме политкаторжан — более масштабном и добротно реализованном проекте (строили его для семей узников царского режима). В ресторане можно было заказать еду с собой, и поэтому кухни в квартирах оказались даже не запланированы. Однако, в отличие от Дома инженеров и писателей, здесь все-таки были придуманы ниши со встроенными электрическими плитками для разогрева готовой еды и бак с водой для мытья посуды. Были также устроены автоматическая прачечная и овощехранилище, закрытый магазин-распределитель и медпункт. Работали библиотека, детский сад, музей, зал на 500 мест с киноустановкой и эстрадой. Жильцы могли пользоваться просторными террасами и принимать солнечные ванны на специально обустроенной плоской крыше. Невероятные (и, как показала практика, излишние) новшества по тем временам. И снова расчеты модернистов на то, что людей сможет объединить коллективный быт, себя не оправдали. После войны квартиры расширили за счет общественных зон, устроили полноценные кухни и ванные.

Прогрессивная жилая политика использовала методы социальной инженерии — науки, пришедшей на помощь зарождающемуся типовому жилому строительству. Казалось, все потребности человека можно рассчитать: прописать по часам распорядок дня, предугадать приблизительный состав семей и на основании этих данных спроектировать «камеры для холостых» и для семейных, определить размеры комнаты для стариков и для многодетных семей. Естественно, человек оказался сложнее, чем статистические данные. С этой проблемой столкнулись и европейские зодчие, пытавшиеся создать гармонизированную версию дома с коммунальным хозяйством.

В Нидерландах, в Хилверсуме, Виллем Дюдок спроектировал «первое муниципальное жилье с комнатой для чтения» еще в 1916 году (в здании предусматривалось место для общего холла и читальни). Конечно, Дюдок оставался ближе к идеям города-сада, и в его типовых домах в каждые апартаменты с улицы вел отдельный вход. Но идея преодоления крайнего

2, 4. Дом-коммуна Общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев на Троицкой площади, Санкт-Петербург Архитекторы: Григорий Симонов, Павел Абросимов,

Архитекторы: Григорий Симонов, Павел Абросимов Александр Хряков 1929—1933





3. Жилой дом Наркомфина на Новинском бульваре, Москва Архитекторы: Моисей Гинзбург, Игнатий Милинис, Сергей Прохоров 1928–1930



5. Дом-коммуна инженеров и писателей на улице Рубинштейна, Санкт-Петербург Архитектор Андрей Оль 1929—1931

VERDELING DER WOONVORMEN	BEGANEGROND	VERDIEPING.	HOOGBOUW
VOLGENS GEZINSSAMENSTELLING DER ROTTERDAMSE BEVOLKING.			
CONTENDANTSE BEVOLKING.			
•	,		
. ALLEENSTAANDE PERSONEN 3%			3%
TT TT'			
OUDEN VAN DAGEN. 65 %	63%		
44 44			
THE WEA			
MA MAT		يريا حصوال	
48%	1.	40%	8%
44 11			1000
77年 年 77			
205%	9%	115 %	
22	- 3		
		- A	
THE EN MEER			
THE TATE THEER			1
THHHTTHH			
22 %	22 %	The state of the s	
ANALYTISCHE SAMENSTELLING	375%	515%	11 %
	38%	525%	85%



6. Предварительное исследование оптимального распределения разных типов семей в зданиях малой и высокой этажности. Район Пендрехт департамент развития и реконструкции роттердама. 1948 Новый институт. № STAB d 18

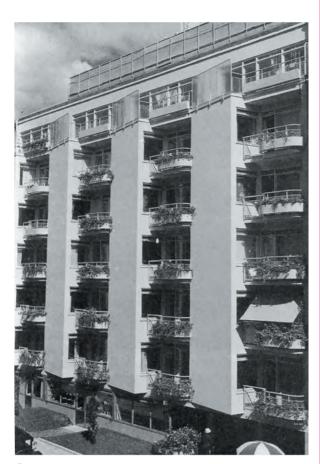
7. Группа голландских архитекторов на строительной площадке в Магнитогорске
Новый институт. № NIEG ph 232

8. Проект коммунального жилья для рабочих в Амстердаме. Блоки для одиноких и для супружеских пар Подпись: «Коллективный подход не отменяет индивидуального» Архитектор Йохан Нигеман. 1946 Новый институт. № NIEO 54

индивидуализма городской жизни воспринималась многими архитекторами как спасение от давящих «каменных джунглей», в которых жило социально незащищенное население. Даже участники группы «Де Стейл» в своем творчестве боролись против «индивидуального деспотизма» за коллективную ответственность с наивысшей целью — достичь «культурного выздоровления». «Старое связано с индивидуальным. Новое связано со всеобщим...» — писали они в первом манифесте. Облик прекрасного будущего был романтизирован идеологией Социалистической партии. Не удивительно, что в конце 1920-х — начале 1930-х годов молодые голландские архитекторы Март Стам, Йохан Нигеман, Йохан ван Лохем, Лотта Стам-Бесе смело отправились по приглашению советского правительства возводить новые рабочие районы на Урале и в других активно развивавшихся индустриальных зонах. Голландские специалисты быстро разочаровались в возможности построить новый мир в Советском Союзе, однако многие идеи, разработанные для уральских поселков, не только предвосхитили концепцию соцгорода, но и повлияли на проекты застройки жилых кварталов в Нидерландах в 1940-1950-х. «Коллективный подход не отменяет индивидуального», — гласила подпись-лозунг под одним из рисунков Нигемана 1940-х. Стам в качестве примера публиковал в 1936 году «Схему распределения времени пребывания в квартире среди членов семьи», во многом повторявшую «График жизни в доме-коммуне» Н. С. Кузьмина. Подобные формулы и схемы действительно использовались муниципальными властями в послевоенных Нидерландах. К счастью для голландцев, опыт социалистических строек пригодился лишь на стадии расчета метража квартир и распреде-





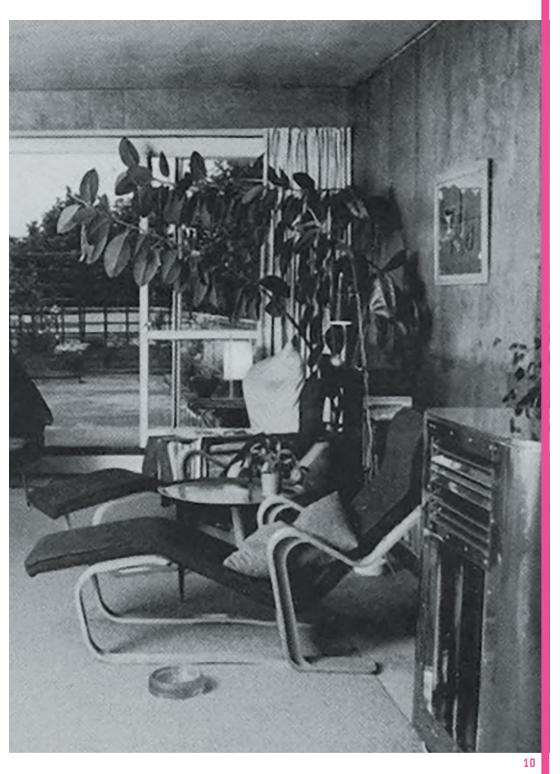


ления объектов инфраструктуры в спальных микрорайонах. «Формулы счастья» не вторгались в личное пространство, но это не спасло проекты 1940-х годов от обвинений в «тоталитаризме».

Совсем иначе идеи коммунального хозяйства воспринимались в Великобритании. В период между войнами подобные проекты были скорее редким, маргинальным богемным развлечением. Самый известный пример здание фирмы Isocon на Лоун-роуд в Лондоне (1934). Бизнесмен Джек Притчард, занимавшийся производством мебели из фанеры, был настолько вдохновлен поездкой в Германию и посещением школы Баухауз, что решил построить дом для продвижения своей продукции и популяризации современного стиля жизни. Вместе с архитектором Уэллсом Коутсом они разработали проект жилого блока в интернациональном стиле и пригласили Вальтера Гропиуса, Марселя Бройера, Ласло Мохой-Надя для проектирования интерьеров и разработки дизайна некоторых предметов мебели. Квартиры (особенно пентхаус самого Притчарда) были удобными, снабжены ванными комнатами и сдавались сразу с готовой меблировкой. Авторы надеялись, что большую часть времени

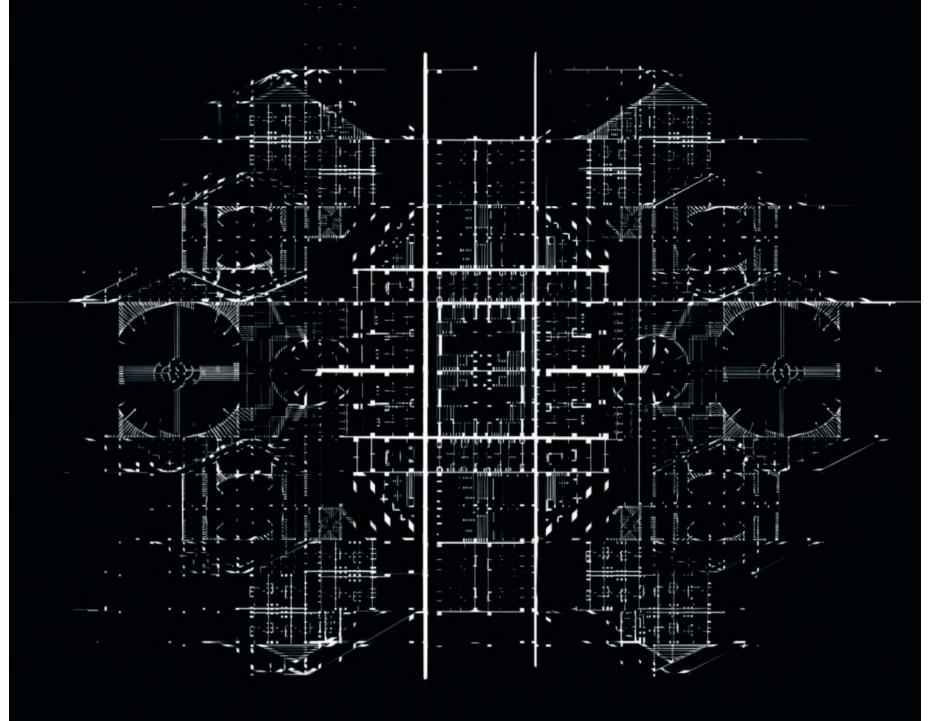


9, 10. Жилой дом Kolleklivhus на Эрикссонгатан Архитектор Свен Маркелиус стокгольм. 1935



творчески настроенные арендаторы будут проводить в ресторане и баре внизу. Или, чтобы не отвлекаться на домашние заботы, заказывать снизу еду по меню (для этой цели в каждой квартире были предусмотрены подъемники системы dumb waiter). Еще в Isocon имелась общая прачечная, в холле сидел чистильщик обуви, и в целом комплекс скорее напоминал хороший отель. В разное время среди «коммунаров» были Агата Кристи и ее супруг — археолог Макс Маллован, Вальтер Гропиус, Марсель Бройер, советские шпионы и прочая неординарная публика. Но очень скоро бар перепланировали в жилые апартаменты. Ресторан, помнивший Наума Габо и Генри Мура, также закрылся. В наши дни Isocon — это обычный жилой дом, лишь характерные ленточные балконы и лестницы напоминают о славных днях зарождения интернационального стиля.

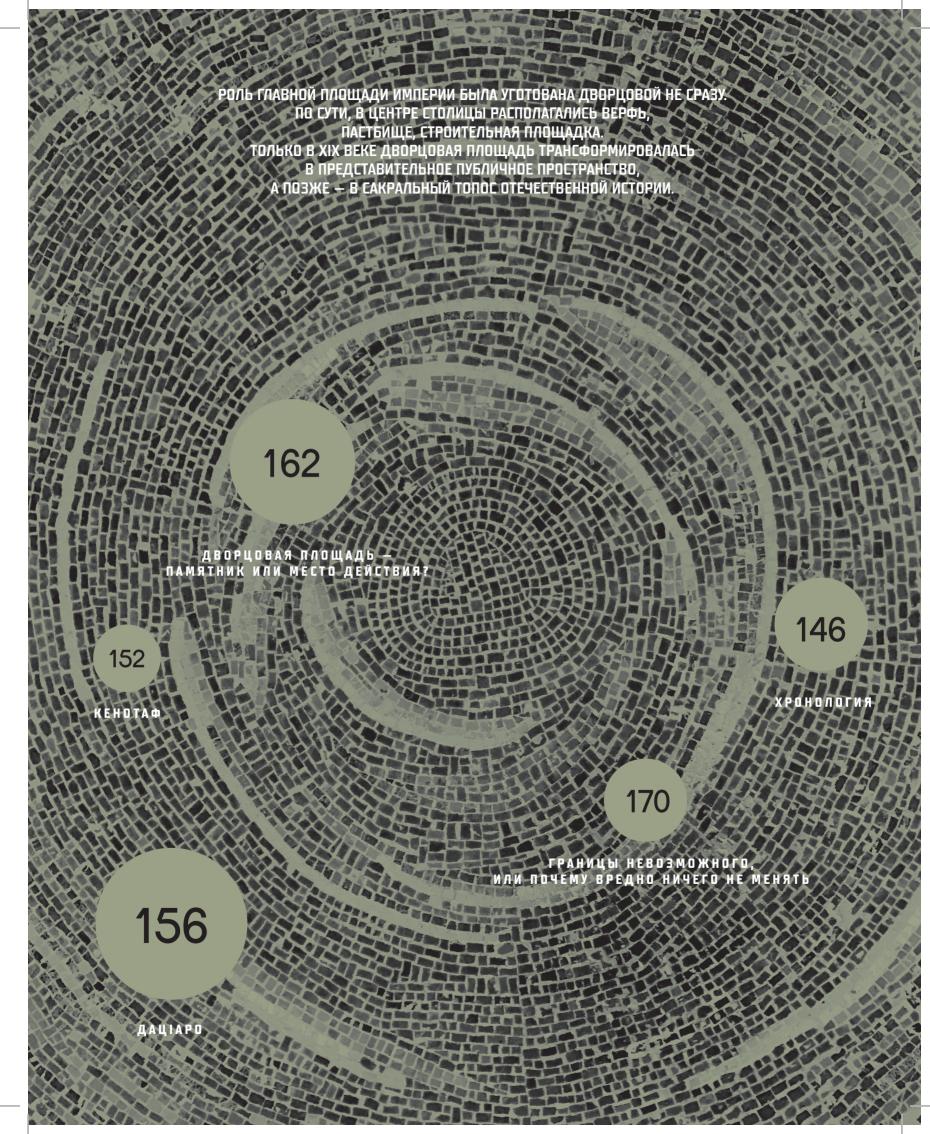
Пожалуй, единственным экспериментом с домами-коммунами, который получил реальное продолжение, стал шведский Kollektivhus Свена Маркелиуса. Архитектор был главным пропагандистом идей Современного движения в Швеции и к тому же дружил с Альвой Мюрдаль — членом Социал-демократической рабочей партии, одной из авторов «шведской модели социализма». Она убедила Маркелиуса в необходимости создания новой типологии жилья, в котором женщина была бы максимально освобождена от домашних хлопот, связанных с приготовлением еды, уборкой и уходом за ребенком. Так замужние девушки получали шанс на социализацию и гарантированную оплачиваемую работу. Не обощлось и без влияния советских домов-коммун: Маркелиус тщательно изучил опыт московского дома Наркомфина. В 1935 году на улице Эрикссонгатан в Стокгольме завершилось строительство первого в Швеции дома с коммунальным ведением хозяйства. В каждой квартире были устроены лифты для подачи еды с общей кухни, на первом этаже работали детский сад и ресторан. Апартаменты были спроектированы очень небольшими, согласно идее о «минимальных потребностях». Вопреки ожиданиям, среди новоселов не оказалось представителей рабочего класса. Жильцами стали прогрессивные интеллектуалы, включая самого Маркелиуса, прожившего в доме почти 30 лет (и то он переехал на Эрикссонгатан лишь после печального развода, покинув свою шикарную модернистскую виллу). Всю хозяйственную работу в доме выполняла нанятая прислуга, что также дискредитировало «социальную» концепцию дома. Однако сама идея совместного ведения хозяйства в Швеции прижилась: после войны «кохаусинг» стал моделью для некоторых отелей и жилых домов, сохранившейся до сих пор.





### Иван Шелютто

Кортекс. 2019 Карандаш, бумага Предоставлено автором



### 1704

На берегу Невы заложена Адмиралтейская верфь. Адмиралтейство было настоящей крепостью, с защитными валами, бастионами и фортификационными орудиями.
С противоположной от Невы стороны образовался Адмиралтейский луг. В XVIII веке он охватывал обширную территорию, включая и будущую Дворцовую площадь. Здесь хранили корабельный лес, позже территория заросла травой, и на лугу стали выгуливать скот.

### 1708

На левом берегу Невы, вдоль будущей Миллионной улицы, выросли усадьбы морских чиновников. Здесь же, на месте современного Эрмитажного театра, для Петра I в 1708 году заложили зимнюю резиденцию — деревянный Зимний дом, который через четыре года перестроили в камне по случаю свадьбы царя и Екатерины Алексеевны. Так возник первый Зимний дворец в Петербурге.

### 1721

Для левого берега Невы утверждена новая планировочная схема: пять лучей отходят от Адмиралтейства и делят территорию на четыре сегмента. В результате участок будущей Дворцовой площади оказывается очерчен Почтовой улицей (современной Миллионной) и дорогой на Александро-Невский монастырь (современным Невским проспектом).

### 1731

Императрице Анне Иоанновне показалось скучно и тесно в старых петровских покоях, и она заказала Франческо Бартоломео Растрелли проект третьего Зимнего дворца. Для новой резиденции использовали территорию ближайших к Адмиралтейству усадеб — генерал-адмирала Федора Апраксина, дипломата Саввы Рагузинского — и участок, принадлежавший Морской академии. Анна Иоанновна устраивала перед дворцом маскарады, ярмарки, катальные горки, народные гуляния с фейерверками и винными фонтанами.

### 1754

Хаотично разросшийся Зимний дворец к середине XVIII века производил странное впечатление: разновеликие корпуса, растянувшиеся аж до самого Адмиралтейства, служебные постройки, теснота. Императрица Елизавета Петровна, неравнодушная к роскоши, комфорту и размаху, потребовала решительных перемен. 16 июня 1754 года был утвержден проект нового здания, автором которого снова стал Растрелли. Адмиралтейский луг превратился в гигантскую строительную площадку.

### 1762

Окончено возведение Зимнего дворца. Чтобы расчистить строительную свалку, петербуржцам предложили бесплатно унести остатки стройматериалов. Через сутки луг был пуст.

### 1763

Когда Растрелли проектировал последний Зимний дворец, он спланировал и площадь под стать новому царскому дому. В центре должен был стоять конный памятник Петру I. После воцарения Екатерины II эту идею решили не воплощать. В 1763 году возглавлявший Комиссию о каменном строении Алексей Васильевич Квасов в рамках работы над проектом обустройства центральной части города предложил возвести дома амфитеатром напротив Зимнего дворца. Один из них до сих пор является частью более позднего здания Главного штаба.

### 1766

Часть луга замостили, перед дворцом начали организовывать массовые праздники и «карусели». В XVIII веке так называли военно-конные игры, вариант средневекового рыцарского турнира, превращенного в театрализованное представление. Петербуржцы именовали это «лошадиным балетом». Для такой карусели в 1766 году Антонио Ринальди возвел временный деревянный амфитеатр на несколько тысяч зрителей. С 1766 года за этой территорией закрепляется название Дворцовой площади.

### 1787

На Дворцовую пришли 400 рабочих, трудившихся над гранитной облицовкой набережной Фонтанки. Они лично хотели передать Екатерине II челобитную с жалобой на подрядчика, но императрица к демонстрантам не вышла, а послала переговорщиков. В результате 17 рабочих были отправлены в уголовный суд, а остальным пришлось разойтись.

#### 1819

Карл Иванович Росси спроектировал Главный штаб — на момент строительства самое протяженное здание в Европе. Существующие дома стали частью этого сооружения. Восточное крыло строилось для министерств иностранных дел и финансов, а западное для Военного министерства и Главного штаба, давшего название всему комплексу. Росси — мастер стиля ампир, который в России складывался под влиянием французской архитектурной моды. Триумфальная арка с колесницей по иронии судьбы символизировала победу России именно над французскими войсками. Сам Росси писал: «Размеры предлагаемого мною проекта превосходят принятые римлянами для своих сооружений. Неужели побоимся мы сравниться с ними в великолепии?»

### 1824

Во время разрушительного наводнения с Дворцовой смыло все деревянные торцовые мостовые, с тех пор ее мостили булыжником.

### 1830-E

По Дворцовой площади и Адмиралтейскому бульвару прогуливались петербургские денди и городские франты. Мода на прогулки пошла от императора Александра I.

### 1834

Александровская колонна увековечила победу русского воинства в Отечественной войне 1812 года. Памятник должен был быть выше знаменитой Вандомской колонны в Париже и превосходить по высоте все известные в мире монолиты. Вместе с пьедесталом и венчающей скульптурой высота столба составила 47,5 метра, а общий вес превысил 700 тонн. Любой другой монумент или конная статуя просто потерялись бы на просторах Дворцовой площади. Памятник держится собственным весом. По случаю открытия памятника были написаны многочисленные панегирики.

Пред ним Траянов столп,

доселе дивный— мал; Тот пышной суетой Рим гордый изумляет, Здесь благость двух Царей Россия прославляет.

### Д. И. Хвостов.

На воздвижение гранитной колонны в честь императора Александра I. 1834

### 1840-е

Экзерциргауз перестроили в штаб Гвардейского корпуса. Между Адмиралтейством и Зимним создали площадку для развода караула. Каналы Адмиралтейской верфи, по которым новые суда выходили в Неву, засыпали, а в здание переехало Морское министерство.

### 1852

Состоялось торжественное открытие Императорского музеума. Произведениям из императорской коллекции искусства уже давно не хватало места в Малом и Старом Эрмитажах. Немецкому зодчему Лео фон Кленце был заказан проект первого в России специализированного музейного здания — Нового Эрмитажа. По-настоящему публичным музей стал уже при Александре II.

### 1874

Устроен городской сад, скрывший от горожан главный фасад Адмиралтейства и названный Александровским — в честь императора Александра II. Сад представлял собой невероятно сложную подборку растений и воплощал всепоследние веяния британской садовой моды.

### 1897

Фасады Зимнего дворца поменяли цвет: вместо охристых тонов их стали красить в терракотово-кирпичный. Эту расколеровку использовали и для всех остальных зданий на площади.

### 1905

9 января 140-тысячная толпа рабочих двинулась к Дворцовой площади, чтобы передать петицию царю Николаю II. Войска начали стрелять в людей. События этого дня получили название «Кровавое воскресенье».

### 1917

После Февральской революции Зимний стал резиденцией Временного правительства. 25 октября на Дворцовую стянулись сторонники большевиков, в ночь на 26 октября Зимний был взят, а Временное правительство арестовано. Спустя несколько дней бывшую императорскую резиденцию и Эрмитаж национализировали. Обсуждался вопрос о захоронении на Дворцовой жертв революции и о сооружении памятника. Благодаря обращению деятелей искуства в Петроградский совет, удалось убедить новую власть, что «площадь с художественной точки зрения является вполне законченным архитектурным целым».

### 1918

После того как в одном из подъездов Главного штаба убили председателя Петроградской ЧК Моисея Урицкого, Дворцовая переименована в площадь Урицкого. В Зимнем дворце показывали кино для рабочих, устраивали выставки современного искусства в парадных залах, проводили лекции, демонстрировали интерьеры бывших жилых покоев. На площади установили гипсовый памятник Александру Николаевичу Радищеву — первый монумент, созданный в Петрограде согласно плану монументальной пропаганды.

### 1920

В Зимнем дворце открыли Государственный музей революции. Под руководством режиссера Николая Евреинова на Дворцовой площади прошла невероятная по масштабам инсценировка «Взятие Зимнего». Разрушенный и голодный Петроград бросил все средства и силы на постановку спектакля. В городском электроцентре собрали почти все прожекторы, которые были в наличии, на площади соорудили колоссальные декорации, в Зимний пустили репетировать толпы актеров и статистов. Это было не единственное масштабное театрализованное действие, но самое запоминающееся.

### 1925

Возникли идеи заменить фигуру ангела на Александровской колонне бронзовой фигурой Ленина, рабочего или красноармейца. Луначарский с коллегами упорно убеждали всех, что статую вождя мирового пролетариата придется завернуть в античную тогу, чем невероятно смутили партийных активистов. От идеи устроить на площади мавзолей революции тоже отказались.

Я верю в магию места, будь то город или лес. Эта магия места в Петербурге слишком сильна, чтобы Дворцовая площадь могла вдруг превратиться во что-то такое банальное, Буржуазно-городское. Вся «прелесть» (в немного мистическом и зловещем смысле этого слова) Дворцовой площади — в том, что, как и Петербург, это гигантская декорация. Место связано для меня с глубоко личным, жутким и пьянящим переживанием этой городской сценографии. Мне было лет 18, я только начал учиться в университете, был весь во власти Андрея Белого и его «Петербурга». Возвращаясь с какой-то вечеринки, в метель, в ранние сумерки, я оказался на совершенно пустой Дворцовой. Я шел со стороны Миллионной, сражаясь с порывами ветра и снега; не было ни одной живой души. Город внезапно раскинулся передо мной: площадь, голый сад, вдали — Исаакиевский собор. Я ощутил себя в тот момент героем сразу всего «петербургского текста» русской литературы. И Гоголя, и Достоевского, и Белого. По сравнению с размахом и величием петербургской декорации любой человек оказывается маленьким. Я тогда осознал себя вне времени, чувствовал себя обитателем города, его пленником и его жертвой. И даже если бы я не читал ничего в своей жизни, я все равно испытывал бы те же самые эмоции. Дворцовая навязывает потерянность, одиночество, чуть ли не мазохистское ощущение собственной ничтожно-

сти. Думаю, только Эйзенштейну удалось показать Дворцовую иначе. Он тоже исходил, инсценируя одно из важнейших событий в истории России, прежде всего из ощущения пространства. Но Эйзенштейн был конгениален и теме, и месту. Его искусство было конгениально Октябрьской революции. Штурм Зимнего снимали еще не раз, но все попытки повторить инсценировку этой инсценировки как-то забылись. А Эйзенштейну было по плечу помериться силами с другими демиургами, создававшими Петербург, ведь он сам был демиургом. Есть еще одно великое и страшное событие, связанное с Дворцовой площадью, которое не было по-настоящему снято. Это Кровавое воскресенье. А ведь оно сравнимо по масштабу и ужасу со штурмом Зимнего. Это тоже было столкновение людей в каком-то смысле с геометрией города, с геометрией империи.

### Михаил Трофименков, кинокритик

### 1927

К 10-летию Октябрьской революции Сергей Зйзенштейн и Григорий Александров сняли на площади знаменитые кадры штурма Зимнего для фильма «Октябрь». Они оказались настолько яркими и убедительными. что разошлись на живописные и киноцитаты и даже использовались как документальная кинохроника. В фильме сцена взятия Зимнего показана как захват дворца с участием многотысячной толпы, бегущей через площадь к главным воротам, сметающей решетку с имперскими гербами. На самом деле в ночь с 25 на 26 октября события развивались не столь масштабно. Вооруженная группа проникла в Зимний ночью, после чего были открыты остальные подъезды и внутрь стала просачиваться самая разная публика. Организованного штурма Зимнего подготовлено не было, как не было и необходимости штурмовать ворота при открытых дверях. Кроме того, при всем желании захватчики были лишены возможности совершить символический жест и сбросить императорских орлов с решетки. По распоряжению Керенского еще в сентябре 1917 года вензеля с фасадов убрали.

### 1932

Брусчатку на Дворцовой площади заменили на асфальт. Ограду вокруг столпа демонтировали и переплавили на патроны. На площади каждый год проходили парады по случаю 7 Ноября и демонстрации в честь 1 Мая. Чтобы попасть на трибуны, нужен был специальный пропуск. Статую ангела на Александровской колонне на время праздничных дней маскировали красным брезентом или воздушными шарами.

### 1941

С началом Великой Отечественной войны в подвалах Зимнего оборудованы бомбоубежища. В Александровском саду установили зенитные батареи, но за время блокады ни одно дерево не срубили на дрова. Александровскую колонну укрыли только на две трети высоты, снаряды несколько раз наносили «ранения» ангелу и монументу.

### 1944

Зимний дворец был частично открыт для посещения, а площади возвращено историческое название. После войны здания на Дворцовой снова перекрасили в светлые тона

### 1950-E

До середины 1950-х на площади с небольших тележек бумажными игрушками торговали китайцы.

### 1977

По проекту Геннадия Никаноровича Булдакова на Дворцовой восстановлено мощение из брусчатки и возвращены фонари, стоявшие около Александровской колонны.

#### 1990

На Дворцовой площади прошел грандиозный антикоммунистический митинг. Одним из требований собравшихся было возвращение исторического названия городу.

### 1991

19 августа в России была совершена попытка государственного переворота. Самопровозглашенный орган власти — ГКЧП выступил против горбачевской политики перестройки. 20 августа в знак протеста против действий ГКЧП на Дворцовую площадь вышло более 100 тысяч митингующих. Возможно, никогда до этого на площади не было столько людей.

### 1993

После октябрьских событий 1993 года на Дворцовой площади еще несколько раз проходили политические митинги. Но уже к середине 1990-х пространство все чаще фигурирует в рамках повседневной городской повестки. Государственному Эрмитажу передано восточное крыло Главного штаба. Во время съемок фильма «Золотой глаз» через площадь пронесся танк под управлением Джеймса Бонда. Перед Зимним устраивают художественные акции европейские художники, а вдоль площади катаются роллеры и скейтеры.

### 2000-E

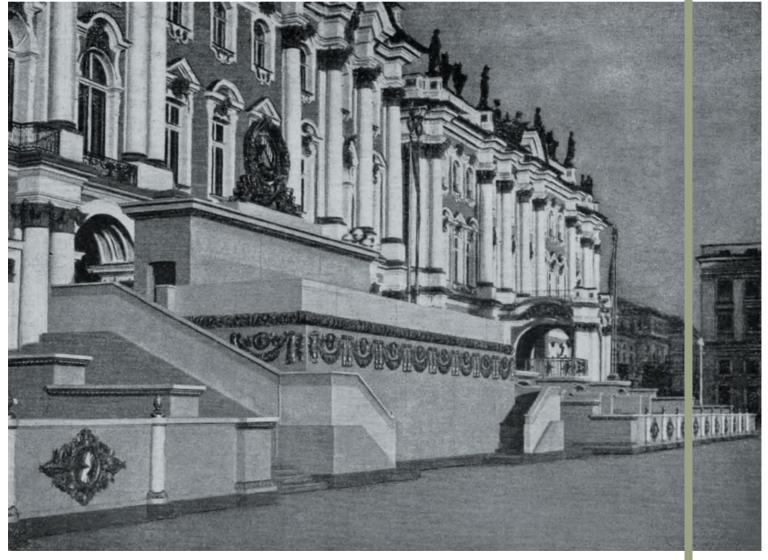
В 2000-х годах потенциал Дворцовой площади оценили продюсеры. Здесь начали проводить концерты. Среди выступивших на Дворцовой легенд — Мадонна, Пол Маккартни, Элтон Джон, Роджер Уотерс. В 2007 году вокруг Александровской колонны залили каток. К сожалению, последствия этих мероприятий часто оказывались плачевными для архитектурного окружения и исторических памятников.

### 2010-E

Завершена реконструкция восточного крыла Главного штаба, и в новое пространство переехала эрмитажная коллекция искусства XIX–XX веков. В 2016 году впервые открылся Шуваловский проезд — сквозной проход между зданиями Малого и Нового Зрмитажей. Воспоминания Варвары Сергеевны Сперанской <sup>1</sup>, дочери архитектора Сергея Сперанского, известного ленинградского архитектора. В 1950-х годах Сергей Сперанский спроектировал трибуну для проведения мероприятий на Дворцовой площади.

# Т Р И Б У Н А

Сборные трибуны на Дворцовой площади. 1952 Фото из «Ежегодника Ленинградского отделения Союза советских архитекторов» (Л.; М.: Гос. изд-во по строительству и архитектуре, 1953)



В. С. Сперанская — кандидат искусствоведения, историк архитектуры. Почетный работник высшего профессионального образования РФ, член Союза художников России, член АИС (Ассоциация искусствоведов), профессор кафедры дизайна факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета. Дочь выдающегося ленинградского архитектора Сергея Сперанского, внучка скульптора Виктора Синайского.
 Карл Росси — автор здания Главного штаба. Франческо Растрелли — автор Зимнего дворца. Андреян Захаров — автор здания Адмиралтейства через дорогу от площади.



### Деталь трибуны. 1952

Фото из «Ежегодника Ленинградского отделения Союза советских архитекторов» (Л.; М.: Гос. изд-во по строительству и архитектуре, 1953)

Папа всегда ходил на демонстрацию. Я, признаться, демонстраций не любила, но шла ради того, чтобы побыть рядом с отцом. Мой отец, Сергей Борисович Сперанский, никогда не брал специальный пропуск на трибуны, мы всегда ходили вместе со всеми. Только один раз мы получили специальный пропуск — это был 1952 год, когда отец спроектировал для Дворцовой площади парадную трибуну. Я, конечно, была полна гордости, что стою рядом с отцом, что именно он сделал трибуны. Эта был один из первых его серьезных самостоятельных заказов, он был еще совсем молодой. Вся семья гордилась этой работой такой значительной и серьезной. Я прекрасно помню, как папа бесконечно прорисовывал разные варианты. Он всегда именно «рисовал» архитектуру, никогда у него в руках не было рейсшины и рейсфедера: только калька, сепия, карандаши. У отца была настоящая страсть к рисованию, он был представителем, по выражению Давида Саркисяна, «ручной архитектуры». Отец внимательно изучил трибуны и у кремлевского Мавзолея, и в Ереване, и старые — в Ленинграде. Но при этом он создавал в первую очередь проект, который должен был органично вписаться именно в эту площадь: впереди — Росси, позади — Растрелли, рядом — Захаров <sup>2</sup>. Трибуна получилась очень торжественной и монументальной, с литым бронзовым декором, который был роскошно прорисован. И в то же время, как мне кажется сейчас, она оказалась доста-

точно сдержанной и тактичной. По цвету трибуна была охристая, желтоватая, перекликаясь со зданием Главного штаба. Уже взрослой я потом здесь часто вспоминала мандельштамовское «Над желтизной правительственных зданий...».

Трибуна не была установлена постоянно, ее собирали два раза в год — на майские и на ноябрьские праздники. В этом была вся сложность: придумать монументальный проект, который притом инженерно был очень хорошо решен. Трибуна состояла из трех частей, в основе была стальная конструкция. При этом разбиралось все очень легко и быстро, были специальные колесики, направляющие рельсы для стыковки. Швы скрывали декорированные «нащельники».

Трибуны Сперанского, мне кажется, простояли до начала 1960-х годов, когда эта стилистика стала уже совершенно не актуальной, «терзала» глаз. В период оттепели хотелось вернуться в 1920-е, которые мы потеряли и которые логично завершить не успели. Новые трибуны спроектировал архитектор Сергей Михайлов, он довольно долгое время работал в папиной мастерской. Я, к сожалению, была подростком, не разговаривала с отцом о том, что он чувствовал, когда трибуну заменили. В душе он, конечно, был классик, как бы странно это ни звучало, ведь он ассоциируется скорее уже с современной архитектурой. И его очень глубокая привязанность к Ивану Александровичу Фомину была с этим связана. Папа обожал наш город.

### Скульптурное оформление сборной трибуны. 1952

Фото из «Ежегодника Ленинградского отделения Союза советских архитекторов» (Л.; М.: Гос. изд-во по строительству и архитектуре, 1953)





### $\Delta$ еталь сборной трибуны.

1952

Фото из «Ежегодника Ленинградского отделения Союза советских архитекторов» (Л.; М.: Гос. изд-во по строительству и архитектуре, 1953)



Дворцовая площадь. 1 мая 1956



Пропуск на площадь Урицкого 1 мая 1938 Из личного архива В. М. Хлебниковой Когда я выросла, начала работать в ЛенЗНИИЭП, в отделе научно-технической информации. Институт располагался в восточном крыле Главного штаба, там, где теперь находится экспозиция Эрмитажа. Окна наших кабинетов выходили на Мойку. Мы выходили из подъезда, ныряли в соседний двор, там была столовая, которую мы, кажется, называли «помойкой». Еще раньше там некоторое время был ресторан. В ЛенЗНИИЗП были совершенно казенные помещения, коридоры, мастерские. А вот в западном крыле, в Главном штабе, была местами какая-то мистическая атмосфера, загадочная. Мне однажды

нужно было туда, посмотреть какие-то архивные материалы, и мне дали специальный пропуск. Помню, там были удивительно красивые чугунные, еще россиевские, лестницы.

Сама площадь при этом была совершенно пустая. Однажды я очень поздно, в зимнюю сессию, возвращалась домой, и наш автобусик так занесло и закрутило, что донесло почти до Александровской колонны. Тогда еще на площади лежал асфальт. Декоративное покрытие центральной части площади и замощение были выполнены уже позже, по рисунку тогдашнего главного архитектора города Геннадия Никаноровича Булдакова.

Главный штаб с портретами вождей. 1956





### НИКИТА ЕЛИСЕЕВ,

ВЕДУЩИЙ БИБЛИОГРАФ РНБ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК, ПЕРЕВОДЧИК

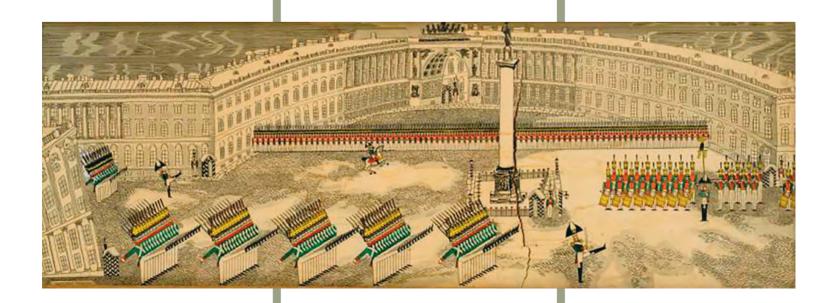
А ведь она — удивительна. Когда-то я беседовал с одним из лучших знатоков архитектуры вообще и архитектуры Петербурга в частности — Алексеем Лепорком. Он мне сказал: «Ведь это неверно, что Петербург — классицистический город. Городов, выстроенных в классицистическом стиле, очень немного. Да вы сами себе представьте: огромный классицистический город, каково вам бы там было?» Я представил и согласился: «Да. Жутко. Де Кирико курит...» — «Единственный целиком классицистический городской ансамбль — маленький и очень зеленый город на юге Германии, Кассель. В Петер-Бурге, конечно, есть великий классицистический ансамбль: улица Росси и примыкающая к ней площадь, в основном же это город даже не модерна — эклектики, но... но... и это тайна Петербурга, его, если угодно, архитектурный парадокс... Наш город не воспринимается городом эклектики, как Москва, верно? Наш город воспринимается стильно. У него есть единый стиль. Единый. Все, что попадает в этот стиль, каким-то чудом становится этим стилем. Или выламывается из него настолько, что глаз возмущается. Потом, впрочем, привыкает...»

# КЕНОТАФ

В ГОДЫ МОЕЙ СТУДЕНЧЕСКОЙ СОВЕТСКОЙ ЮНОСТИ Я НАТКНУЛСЯ НА СТАТЬЮ В КАКОМ-ТО <u>СБОРНИКЕ:</u> «ЛЕНИН () РУМЫНИИ». ГТАТЬЯ НАЧИНАЛАСЬ ГЕНИАЛЬНО-«<u>Обобщающих</u> работ **П РУМЫНИИ У ЛЕНИНА НЕТ»** (НЕОЖИДАННО, ПРАВДА? КТО БЫ МОГ ПОДУМАТЬ... ]. ЛВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ, ЕДВА ЛИ НЕ САМОЕ **КРАСИВОЕ МЕСТО В ПЕТЕРБУРГЕ** НИКАК, НИЧЕМ НЕ ЗАЦЕПИЛАСЬ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, ПИСАТЕЛИ И ПОЭТЫ КАК-ТО СТОРОНИЛИСЬ ЕЕ, ЧТО ЛИ? ВОТ ЭТА БАБОЧКА ПЛОЩАДИ, ПРИШПИЛЕННАЯ К Собот Колонной С ДНГЕЛОМ, ПРОСМАТРИВАЛАСЬ. НЕ ЗАМЕЧАЛАСЬ, ПЕТРОПАВЛОВКА, ЗОЛОТОЙ КОРАБЛИК НА ШПИЛЕ <u> ДДМИРАЛТЕЙСТВА</u> <u>МЕДНЫЙ</u> ВСАДНИК — НО ТОЛЬКО НЕ ЭТА ПЛОЩАДЬ

Тогда я и подумал, что Дворцовая площадь — знак и символ вот этого архитектурного парадокса. Самая что ни на есть эклектика, воинствующая эклектика: вот барочный фасад, напротив — строгое полукружие россиевского классицизма, с одного боку невнятное какое-то здание, отнюдь не шедевр архитектуры, с другого — вообще разомкнутое зеленое пространство Александровского сада. Когда городская дума собралась разбить сад перед Адмиралтейством, был скандал. На защиту архитектурного облика города поднялись многие и многие. В авангарде были мирискусники. Творение зодчего Захарова будет закрыто купами деревьев, будет нарушен единый ансамбль вот этого длинного и широкого пространства между Дворцовой и Сенатской. А мамкам с колясками где гулять? А пыльному, каменному городу чем дышать? Разбили. Не нарушили. Встроили в стиль. Причем сами того не желая. Не думая о единстве стиля. Думая о мамках с колясками и зеленых легких каменного города.

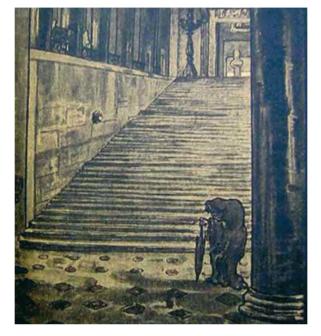
Это-то самое удивительное и есть. Единство стиля, составленного из разных стилей, было соблюдено ин-



стинктивно, как инстинктивно была отодвинута от реки, похожей на быстро текущее озеро, главная площадь города. Петербург отворачивался от водного пространства, в которое вволакивал его и всю страну Петр. Будто кочевник, добравшийся до водной преграды, садился к ней спиной. Стильная красота площади получилась сама собой. Причем именно в тот момент, когда площадь пришпилили к городу колонной с надписью «Александру Первому благодарная Россия» за победу в войне 1812 года и с печальным ангелом с поникшей головою.

Как же такое не заметить? Художники, рисовальщики, фотографы, киношники замечали. Особенно киношники. Ну еще бы: начиная с Эйзенштейна штурм Зимнего! Через площадь — черные бушлаты! Да и бог бы с ним, что никакого штурма в помине не было. Эйзенштейн, когда ему показали дверь на набережную, сквозь которую черные бушлаты вошли арестовывать Временное правительство, а потом лестницу, по которой черные бушлаты поднимались, разочарованно протянул: «Hy-y-yу-у, я здесь даже массовку не развернуу-у-у...» Бог с этим всем, но какие кадры! Как стильно вписываются в стильную площадь!

А писатели — нет. Не замечали. Событий не было на этой площади? Извините, в Главном штабе допрашивали декабристов. Мимо. Знак декабристского поражения — Сенатская площадь и Петропавловка. На Дворцовой площади погиб великий русский историк, создатель одной из немногих цельных концепций истории России, автор сатирической сказки «Скотской бунт» про восстание животных против людей: восстание возглавили свиньи и построили иерархическое, авторитарное общество с собою во главе (нет. Оруэлл не знал и знать не мог про эту сатирическую сказку). Николай Костомаров был близок к народовольцам. Шел по Дворцовой, из арки Главного штаба вывернула карета и сшибла историка насмерть. В Главном штабе первоначально располагалась питерская ЧК. Здесь Леонид Каннегисер убил председателя Петроградской ЧК, Моисея Урицкого, после чего красный террор развернулся, ничем и никем не сдерживаемый. Урицкий был одним из немногих большевиков и (уж тем более) чекистов, кто был против «массовидного» (Ленин) террора.





Иллюстрации к рассказу А. Иванова «Стереоскоп». Художник Е. Смирнова-Иванова. 1918

**Аркадий Тюрин** Эскиз к мультфильму «Левша». Дворцовая площадь

1964

Бумага, фанера, тушь, перо  $50 \times 146$  см Из собрания ФГБУК «Государственный музейно-выставочный центр РОСИЗО»

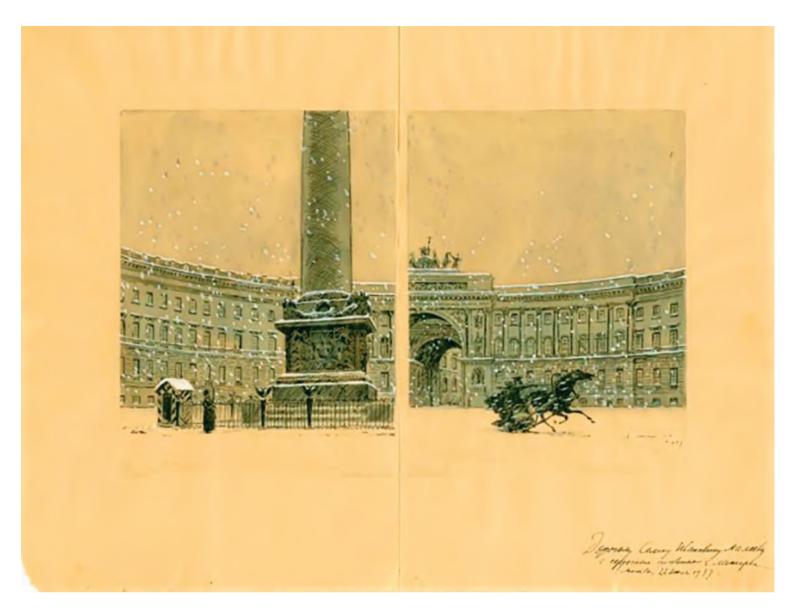
Не просто красивая, стильная площадь, просящаяся быть описанной, как и изображенной, — событийная площадь, трагически-событийная. Нет, 9 января 1905 года расстреливали на подступах к ней, на Невском и в Александровском саду. Но вот в августе 14-го с балкона своего дворца Николай II приветствовал патриотическую стихийную демонстрацию. состоявшуюся. само собой. без всякого согласования и предуведомления... в отличие от шествия 9 января. После царского приветствия демонстранты пошли разносить в хлам немецкие лавки и магазины. каковых в Петеобурге было немало. Под гром патриотического воодушевления разгромили немецкое посольство на Мариинской площади. Каменную колесницу с фронтона наземь скинули. Погуляли. А началось народное гуляние с Дворцовой.

И ничего. Не зафиксировалась площадь в русской литературе. Прошла обок, одним касанием. Зато каким! Ровнехонько тогда, когда архитектурный ансамбль площади был завершен, остался один только мягчайший, зеленый штрих сада, такая подтушевка, тогда, когда чудо инженерного искусства — Александровская колонна — была поднята и установлена на площади: онато и воткнулась, вонзилась в русскую литературу. Хрестоматийно, — может, потому и не так заметно.

Нет. бесчисленные графоманские оды не в счет. Они же вне литературы. Политика, пропаганда. В литературу врезалась, как в площадь — колонна, тоже... колонна: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный. К нему не зарастет народная тропа, вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа». Как цензура это пропустила? Должно быть, так же, как большинство современных пушкинистов: «Что вы чушь порете? Вольный перевод оды Горация... У Горация — выше пирамид. а у Пушкина — Александрийский столп, тоже в Египте, в Александрии...» Конечно, конечно, в Египте, где же еще?

На наши деньги это все равно как если бы поэт написал: «Вознесся выше он главою непокорной ... Мамаева кургана». Убили бы сразу. Не слушая жалкий лепет оправдания: «Я имел в виду курган хана Мамая в Монголии. Я не то имел в виду».

Между тем это важная тема для позднего Пушкина. Это его возражение



### Евгений Лансере

Дворцовая площадь. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»

1937

Бумага, литография, белила, карандаш графитный, акварель Вертикальный размер листа: 26,9 см Горизонтальный размер листа: 34,2 см

Из собрания Государственного автономного учреждения культуры Ярославской области «Ярославский художественный музей»

мрачной предсмертной оде Державина: мол, все «времени жерлом пожрется», «общей судьбы не уйдет» даже то, что гремит при «звуках лиры и трубы». Нет, царственное слово останется. Точно так же он финалил «Полтаву» стихотворными строками и наглым прозаическим комментарием. И снова цензура, топтавшаяся на Пушкине как хотела и могла, эту... контру не заметила. «Лишь порой слепой украинский певец, когда в толпе перед народом он песни гетмана бренчит, о грешной деве мимоходом казачкам юным говорит» — «думы гетмана интересны не в одном лишь

историческом отношении». Господа, о чем это? Да о том, что все исчезло: «Швед, русский колет, рубит, режет...», державная слава, сепаратизм, мятежи, убийства, казни — исчезло. А что осталось? Песни гетмана, ибо он — государственный преступник, сепаратист, мятежник, знамя вольности кровавой поднимавший на царя, старый развратник, убийца тестя, и на усах у него кровь запеклась, — поэт. А время прощает поэтам, поскольку они равновелики времени. Что еще осталось? Грешная, преступная любовь юной девы к старому государственному преступнику, потому

что это любовь, а Христос и за такую любовь прощал.

Вот такой иглой вонзилась Александровская колонна — доминанта Дворцовой площади, ее смысловой центр — в русскую литературу. Понятно, что после этого литераторы России будут сторониться... укола. Литературный инстинкт. Гений места, отмеченный гением поэзии. Если и появляется Дворцовая площадь в литературе, то без колонны. «Египетская марка» Осипа Мандельштама: «В мае месяце Петербург чем-то напоминает адресный стол, не выдающий справок. — особенно в районе Дворцовой площади. Здесь все до ужаса приготовлено к началу исторического заседания с белыми листами бумаги, с отточенными карандашами и с графином кипяченой воды. Еще раз повторяю: величие этого места в том, что справки никогда и никому не выдаются. В это время проходили через площадь глухонемые: они сучили руками быструю пряжу. Они разговаривали. Старший управлял челноком. Ему помогали. То и дело подбегал со стороны мальчик, так растопырив пальцы, словно просил снять с них заплетенную диагоналями нитку, чтобы сплетение не повредилось. На них на всех — их было четверо — полагалось, очевидно, пять мотков. Один моток был лишним. Они говорили на языке ласточек и попрошаек и, непрерывно заметывая крупными стежками воздух, шили из него рубашку. Староста в гневе перепутал всю пряжу. Глухонемые исчезли в арке Главного штаба, продолжая сучить свою пряжу, но уже гораздо спокойнее, словно засылали в разные стороны почтовых голубей».

Арка Главного штаба зафиксирована, а колонны — нет. И какой странный образ: «Адресный стол, где не выдают справки». Еще и подчеркнутый снова: «Величие этого места в том, что справки никогда и никому не выдаются». И еще, еще раз подчеркнуто: глухонемые идут через площадь. Глухота, немота, вроде должны выдать справку, раз адресный стол. А вот... не выдают... С чего бы?

Но Дворцовая площадь появилась в одном из самых удивительных рассказов русской литературы, в «Стереоскопе» Александра Иванова (1909 года). Блок писал об этом рассказе: «Все больше ценю "Стереоскоп" <...> думаю, что вместе с брюсовской прозой принадлежит к первым в русской литературе "на-

учным" опытам искусства. Среди старых писателей намек на эти методы и этот язык был только у Пушкина». Максимилиан Волошин посвятил рассказу восторженную рецензию. Внимательный читатель обнаружит влияние этого рассказа и в одном позднем стихотворении Михаила Кузмина, и в рассказе Набокова «Посещение музея», и в повести Хармса «Старуха».

И это при том, что рассказ (в сюжетном отношении) неудачен. Великолепный замах, а удар так себе... просто молотком по волшебному стереоскопу. Все тот же внимательный читатель не может не заметить, что и Набоков, и Хармс выполнили работу над ошибками. Довели замах до хорошего, настоящего удара. В рассказе человек покупает стереоскоп. Выясняет, что стереоскоп запаян. В нем только одна картинка. Другую не вставить. Смотри на зал Эрмитажа в стереоскоп — и всё. Человек смотрит на этот зал и вспоминает: это же тот зал, где они были с отцом, когда ему (герою рассказа) было четыре года! Снимок сделан там же и тогда же. Смотрит, смотрит, не устает смотреть и... попадает туда, в прошлое. Только это мертвое, застывшее прошлое. Он бродит по залам, где застыли посетители, выходит на улицу: «И я увидел пред собою улицу, уходящую налево, знакомую и вместе с тем чуждую и страшную, какими подою являются в сновидениях хорошо известные места. Направо расширялась огромная площадь с колонной посреди, столько раз уже виданная, но также словно искаженная в сонной грезе. Все здесь было мертвых коричневатых тонов: и мостовая, и тротуары, и длинные ряды домов, и туманный собор вдалеке, и тусклое небо наверху. Я спускался с крыльца: мостовая была суха, но кое-где стояли лужи, одни с застывшей рябью, другие гладкие, как зеркало; в этих четко отражались призраки домов. Воздух вокруг был недвижим, но было гораздо холоднее, чем в залах <...> Навстречу попадались пешеходы, застывшие в странных позах на ходу: с одной ногой, выставленной вперед, так что носок торчал кверху, с другой — отставленной назад. Приглядываясь к ним, я понял, что сильный ветер непостижимо застыл в мертвенном затишье воздуха, потому что пальто их неподвижно вздувались и застыло развевались и некоторые из них наклонялись вперед и придерживали шляпы. То был минувший ветер».

Герой рассказа попал в царство мертвых. В мертвое царство. Исчезнувшее и чудом волшебного стереоскопа застывшее. Немое, где справок не дают. Ход по этому мертвому городу начался с огромной площади, посреди которой колонна. Почему? Случайно? Так совпало? А вот не думаю. Скорее не чувствую. Однажды я шел по Дворцовой набережной, смотрел вверх и невольно вздрогнул, потому что над крышами увидел... надгробие. Надгробную скульптуру. Ангела с крестом и со склоненной головой. Этот ангел был настолько типичен для кладбищенских ангелов, что я (повторюсь) вздрогнул. Бред какой-то, фантасмагория, над крышами — надгробие. Минутное или секундное замешательство и я чуть не стукнул себя по лбу: да это же ангел на Александровской колонне.

Спустя некоторое время снова пришлось чуть не стукнуть себя по лбу: так эта колонна с печальным ангелом в навершии и есть... надгробие над несуществующей могилой, кенотаф. Младший брат (Николай) поставил старшему (Александру) по его смерти такой вот памятный знак. И надпись соответствующая, как на надгробиях: «От благодарных сослуживцев», «От скорбящих учеников», «От любящих вдовы, детей», «Александру Первому благодарная Россия». Тогда стал понятен еще один наглый и едва ли не кощунственный посыл Пушкина. Александр I отправил его в ссылку, по-нашему говоря, за лайк или за репост. Пушкин по рядам в театре отправил портрет Лувеля, убийцы герцога Беррийского, младшего сына будущего короля Франции, Карла Х, с надписью: «Урок царям». Экстремизм, пропаганда терроризма. «Двушечка»... виноват, ссылка.

«Памятник» — это ведь надгробное стихотворение, посмертное, хоть и (понятное дело) при жизни писанное: «Мое надгробие будет выше твоего. Оно — нерукотворное...» Тогда понятно, почему «адресный стол, где справок не дают». На кладбище, над кенотафом, какие справки? Немота, могила. Понятно, почему проход по городу мертвых Иванов начинает с огромной площади, посредине которой колонна. Понятно, почему боязно коснуться этой площади, этой колонны словом. Гений места, печальный ангел над кенотафом не позволяет. Или позволяет, но не всем...



# обитатель площади. Д А Ц I А Р О

**ЮЛИЯ ДЕМИДЕНКО,** ИСТОРИК, ИСКУССТВОВЕД



ПЕТЕРБУРГ ПРИНЯТО СЧИТАТЬ ИМПЕРСКИМ ГОРОДОМ, ТАК ЧТО ЛЕГКО ПОДДАТЬСЯ СТЕРЕОТИПУ И ПРЕДСТАВИТЬ, БУДТО В ОКРУГЕ ЗИМНЕГО ОБИТАЛА ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО АРИСТОКРАТИЧЕСКАЯ ВЕРХУШКА ОБЩЕСТВА. НА САМОМ ДЕЛЕ ПЕТЕРБУРГ БЫЛ В СВОЕМ РОДЕ ДЕМОКРАТИЧНЫМ ГОРОДОМ. ИНОСТРАНЦЫ В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА С УДИВЛЕНИЕМ ОТМЕЧАЛИ, ЧТО ДАЖЕ УДАЧЛИВЫЙ РЕМЕСЛЕННИК МОЖЕТ ДОБИТЬСЯ ПРОЦВЕТАНИЯ И ПОСЕЛИТЬСЯ В ЦЕНТРЕ СТОЛИЦЫ. ГЕРОЙ ОДНОЙ ИЗ ТАКИХ ИСТОРИЙ УСПЕХА — ИТАЛЬЯНЕЦ ИОСИФ ДАЦИАРО.

«Кому из столичных жителей неизвестно это имя? Кто не останавливался перед зеркальными окнами художественного магазина, где красовались великолепные эстампы, картины, рисунки?» — писали современники о самом известном художественном магазине старого Петербурга, называвшемся по имени владельца «Дациаро» и располагавшемся по адресу: Невский проспект, 1.

Эффектные виды сыграли немалую роль в карьере этого русского итальянца, подданного Австрии. Уроженец Пьеве-Тезино, что в области Тренто, он принадлежал к известному семейству, которое, однако, не могло похвастать ни знатностью, ни богатством, зато отличалось отменным здоровьем и крепкими ногами. Благодаря этим качествам молодые Дациаро были завербованы издательским домом Ремондини в качестве торговцев-разносчиков, бродивших с ящиками, полными книг, карт географических и игральных, но главное — гравюр, из которых популярностью пользовались прекрасные виды городов, старых и новых, западных и восточных: их показывали при помощи волшебных фонарей или ящиков-райков сначала в знатных домах и трактирах, а потом и вовсе на ярмарках, так что любой

желающий мог полюбоваться на далекий Париж или древнюю Пальмиру.

Создание первой в мире широкой книготорговой сети было одной из заслуг Ремондини. Вовлеченные в нее сельские жители Тренто и Тессина доходили до самых отдаленных уголков мира — и уже в 1780-х вовсю торговали в далекой России, в равной мере жаждавшей зрелищ, удовольствий и знаний. Именно так начинали свою деятельность братья Джузеппе и Джакомо Дациаро. Сведения о ранних годах Джузеппе разнятся. Одни уверяют, что он родился в 1806 году в Москве у отца, агента Ремондини, другие — что Дациаро появился на свет в 1796-м в Трентино и уже сам в

качестве комиссионера дома Ремондини совершал регулярные поездки в Австрию, Польшу и Россию. Его контрагентом в Варшаве был известный издатель и книготорговец Антонио Дальтроццо, который, по семейной легенде, переманил предприимчивого трентинца и в 1825-м отправил его в Москву.

Магазин Дациаро. Кузнецкий Мост,

Москва

начало хх века

Книготорговля в ту пору была делом прибыльным. Дациаро уже скопил достаточно, чтобы в 1827 году открыть в Москве собственную торговлю книгами, картами и печатными листами. Спустя три года из мещан он записался в московские купцы 3-й гильдии, что требовало определенного капитала. Тогда же итальянское имя Джузеппе сменилось на более привычное русскому уху — Иосиф Христофорович. В отличие от многих своих соотечественников, Дациаро не обрусел окончательно, но сохранил верность папскому престолу и горячую привязанность к землякам. Приказчиками

в его магазинах неизменно служили итальянцы, часто — настоящие полиглоты, свободно владевшие несколькими европейскими языками. Один из них, Иосиф Больцани, увлекшись чтением книг по математике, сделался впоследствии известным ученым, профессором физики Казанского университета.

Сметливому Дациаро вскоре стало понятно, что для расширения дела необходимо перебираться в столицу, и, по некоторым сведениям, он уже с конца 1830-х начал сотрудничество с петербургскими книгопродавцами, а в 1845–1846 годах открыл торговлю в Петербурге.

Дациаро задумал и ряд собственных издательских проектов. Он обзавелся было в Москве литографской мастерской, но быстро отказался от нее ради сотрудничества с известными столичными литографами. Позднее выяснилось, что ответственные заказы быстрее и качественнее выполняют в Лейпциге и в Париже, так что вскоре Дациаро начал сотрудничать с Бернаром Лемерсье, чье парижское печатное заведение считалось лучшим в Европе. Все вместе получило название издательства Дациаро в Москве и Петербурге. Размах публикаторской деятельности Иосифа Дациаро был так велик, что полный перечень изданий Дациаро по сию пору не составлен. Он стремился занять все возможные ниши: публиковал портреты театральных актеров, царей и митрополитов, писателей и музыкантов, изображения национальных костюмов и экипажей России и Польши, сцены повседневной жизни и военных действий, не говоря уже о сборниках с «пикантными» сюжетами... Но главное виды, в первую очередь Москвы и Петербурга, двух российских столиц, вызывавших понятный интерес и за границей, и внутри страны, ведь в середине XIX столетия начал отчетливо формироваться рынок туристических услуг.

Дациаро оказался настоящим гением предпринимательства, без устали примерявшим одну бизнес-модель за другой. Он продавал свои виды комплектами и порознь, раскрашенными и нет, сброшюрованными в альбомы с роскошными переплетами и в тонких бумажных тетрадях; один и тот же вид повторялся у него в нескольких размерах; он начал использовать виды города в оформлении почтовой бумаги, так что она предвосхитила появление видовых открыток. Соответственно, это была продукция на любой кошелек — немаловажная вещь в эпоху повальной моды на литографированные ведуты. Любая новинка тут же бралась Дациаро на вооружение. С изобретением фотографии он стал заказывать и фотоотпечатки с портретами, национальными костюмами и всё с теми же видами. Для иноземных покупателей петербургские ведуты с французским блеском исполняли иностранные художники, для россиян соотечественники, произведения которых, как говорили критики, стояли «вровень с лучшими иностранными».

Конкурентов Дациаро превращал в партнеров, а теплые отношения с земляками использовал для развития дела. Осевшие по всей Европе уроженцы Тессина и Тренто, все эти Паскуалини и Роспини, к середине XIX века образовали

густую сеть издателей и торговцев эстампами. Продукция Дациаро продавалась в Лондоне и Лейпциге, Амстердаме и Брно, а в его собственных магазинах, размещавшихся в самых престижных местах Варшавы, Петербурга, Москвы и Парижа, всегда было изобилие европейских эстампов.

Перебравшись в столицу, Дациаро сначала обосновался на Большой Морской улице, в доме архитектора Поля Жако, поразившего петербуржцев первыми в городе окнами-витринами. В конце 1840-х издатель переехал на Невский проспект, 1, в дом книготорговца Греффа, и открых магазин под вывеской «Даціаро». Невский считали витриной империи для Европы и витриной Европы для империи. Дациаро сделал эту риторическую формулу вполне зримой: нижний этаж дома, где поселился издатель, в 1854 году обзавелся витринами, откуда на главную площадь города взирали Рим и Париж, Берлин и Вена; а бесчисленные окна Зимнего дворца и Главного штаба глазели на афинские древности и замки Луары. По заказу Дациаро Иосиф Шарлемань спроектировал витрины, в которых не пропадал ни один сантиметр — даже простенки между окнами служили для демонстрации эстампов и фотографий малых форматов.

Витрины оказались беспроигрышным ходом — с 1854 и до 1910-х годов перед ними неизменно собиралась толпа: поглазеть на заморские диковинки, портреты знаменитостей, узнать, что нынче в моде в столице художеств — Париже. В этой толпе были замечены художники Тарас Шевченко и «великий Карл», как называли автора «Последнего дня Помпеи», писатели Федор Достоевский и Лев Толстой, Михаил Салтыков-Щедрин и Николай Чернышевский, Всеволод Гаршин и Владимир Набоков... Любители художеств при этом самым непочтительным образом поворачивались к императорскому дворцу задом. Обитатели дворца были не в обиде, ведь, будучи в числе самых преданных клиентов фирмы, при случае вели себя точно так же.

Витрину Дациаро многие предпочитали выставкам в Академии художеств; возле нее стало модным фланировать и назначать свидания. Приказчики итальянца превратили ее в подобие городской газеты, выставляя виды и портреты на злобу дня, так что о ближайших свадьбах и похоронах, назначениях высших чиновников, концертах и юбилеях горожане стали узнавать в магазине эстампов.

После смерти Джузеппе Дациаро в 1865-м, его дело перешло к сыновьям. Бурная издательская деятельность почти прекратилась, зато продолжилась торговая. Вплоть до Первой мировой войны «Дациаро» считался лучшим художественным магазином столицы, где велась комиссионная торговля живописью и, наряду с эстампами и фотографиями, пособиями по искусству, увражами музеев мира, лучшими в России писчебумажными товарами, продавались профессиональные художественные материалы, в том числе краски — знаменитые французские «Лефран» и английские «Виндзор» и «Ньютон». Уже в начале XX века в продажу были выпущены краски для акварели собственной марки, призванной увековечить имя основателя фирмы, — «Даціаро».









Виды Санкт-Петербурга. Издательство Дациаро



















# 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 dè 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., 4<sup>th</sup> 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



Проект реставрации редких китайских вееров при финансовой поддержке

членов Клуба Друзей Эрмитажа продолжался 4 года. За это время были

отреставрированы 4 уникальных веера, выполненные

- 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 НА 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!

Веер. Китай, 1830–1870-е г.г. Экран: бумага, серебро, роспись клеевыми красками. Гарды — перламутр, резьба.

из редких и хрупких материалов в сложных и чрезвычайно трудоемких техниках,

использовавшихся в Китае в XIX веке.

# ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ

## Вини Маас

архитектор

# Дворцовая площадь пространство бесконечности





# ПАМЯТНИК ИЛИ МЕСТО ДЕЙСТВИЯ?

### Грандиозность

Дворцовая площадь грандиозна. Она очень красива как пространство. Это одно из наиболее примечательных пространств мира, знаковое пространство. Само по себе ее существование, ее драма уже впечатляют.

### Тишина

В центре Петербурга в основном улицы живые и переполненные. И есть тем не менее одно пустое место. Дворцовая площадь. Я сторонник того, чтобы окружающий район так и оставался более шумным, а Дворцовая приносила облегчение от этого. Или, может быть, сюда выходили бы выразить протест...

Я люблю Дворцовую по ночам или в тихие дни, когда вы можете хорошо расслышать голоса других людей. Наверное, это самая тихая площадь в мире. Настоящий глоток свежего воздуха. Это настолько лучше Таймс-сквер в Нью-Йорке! Есть какой-то поэтический элемент в том моменте, когда выпадает первый снег — и вы можете слышать, как он хрустит под ногами других прохожих. С ним Дворцовая у меня ассоциируется больше всего. Вероятно, мы могли бы сделать мягче здесь даже камень и асфальт, проделать в них мелкие дырочки, и тогда площадь стала бы лучшим поглотителем шума на планете.

### Небо

Единственное, что меня здесь беспокоит, — Александровская колонна. Я задаюсь вопросом, тот ли это человек, памятник которому должен тут возвышаться. Действительно ли Александр I был выдающимся политическим лидером? Можно поспорить, что на самом важном месте в Санкт-Петербурге должен стоять самый важный для города человек — Пето Великий.

Давайте представим здесь какойто другой монумент. Наверное, надо было бы сделать невидимый за счет 
зеркального покрытия тонкий зеркальный столб, уходящий на 200 метров 
вверх, в облака. Наверху можно поставить статую Петра и устроить смотровую площадку, куда вел бы лифт. Могла 
бы получиться метафора земного и небесного, соединенного Петром в красоте 
Петербурга. Такой памятник был бы более поэтичным, элегантным и драматичным, он действительно соответствовал 
бы масштабу и важности места.

### Бесконечность

Стоит подумать о том, как это сделать... Я предложил бы поменять нынешний не слишком удачный дизайн покрытия площади. Например, распылители могли бы не только поддерживать чистоту площади, но и окутывать колонну туманом, чтобы придать драматизма пейзажу. Летом это еще и создавало бы прохладу. Такой игривый элемент, одновременно провоцирующий на размышления о самой площади, о небесах, бесконечности и Петре как части этой бесконечности...

### Искусство

С таким памятником площадь сама стала бы произведением искусства — и частью Эрмитажа. Посещение Эрмитажа с его огромными коллекциями, спрятанными в тысячах комнат в зданиях вокруг площади, — опыт, переполняющий эмоциями и в некотором роде утомляющий. Выход на открытое пространство приносит облегчение,

человек может спокойно размышлять о том, что он увидел. Наверное, надо сделать Дворцовую местом, где человек психологически и интеллектуально переживает эрмитажный опыт, противоположностью перегруженности и многолюдности Эрмитажа, местом умиротворения.

### Тысячи дверей

У Дворцовой площади есть, конечно, риск стать подобием Сан-Марко в Венеции с ее бесконечными очередями. Наверное, Эрмитаж мог бы избежать этого, открыв больше дверей для посетителей. Потоки начали бы распределяться, и возникло бы больше смысловых акцентов для посетителей. Каждый вход мог бы быть началом осмотра какой-то определенной части коллекции, и музей стал бы в буквальном и переносном смысле более открытым. Современные технологии позволяют это сделать.

### Пространство раздумий

Все перечисленные элементы усилили бы роль площади как пустого пространства, пространства для раздумий. Они дают современный — или даже на все времена — ответ на вопрос о роли Дворцовой площади в городе. Дизайн тут оказывается также и современным искусством, а в наши дни это для искусства лучшая роль. Дворцовая площадь могла бы превратиться в самый большой зал Эрмитажа.

Р. S. Площадь нуждается в глобальном видении, но между тем небольшие усовершенствования вроде новых урн и фонарей не помешают в любом случае. Самая лучшая пустота в мире. Думаю, русским такое понравилось бы.

### Сантьяго Калатрава

архитектор

## Набережная могла бы перетекать в площадь



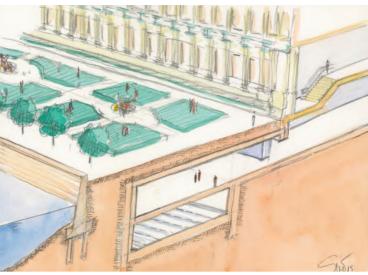
■ ФOTO: © CAHTЬЯГО KAЛATPABA, 2019

Дворцовая — одна из самых красивых площадей в мире. Зимний дворец исторически возник в этом месте не случайно: расположение вдоль Невы очень выгодно. В то время как площадь дополняет Зимний со стороны города, река — это ее оппозиция. Вместе Нева и Дворцовая создают обрамление для Зимнего. С градостроительной точки зрения площадь (именно площадь, а не колонна) — центральное место. Чтобы «исцелить» это пространство от излишней весомости, необходима связка между площадью и рекой. У Дворцовой здесь оказывается еще более серьезная роль «городского вестибюля» Зимнего дворца. Это атриум для представительных зданий, которые формируют саму площадь. Это форум всего Петербурга. Я сделал несколько эскизов, где представил себе площадь как «виртуальный ковер», проходящий через двор Зимнего и через сквер к реке, соединяя Неву и город. Подобная связка могла бы стать ключевой для развития и Эрмитажа, и города. Идея в том, чтобы максимально соединить фасад Зимнего вдоль набережной и реку. Новая набережная и сады могли бы выгодно оттенить Зимний так же, как сейчас это делает площадь. Пространство между Невой и дворцом занято автобусами и шумной трассой. Их можно было бы переместить под землю. На нижний уровень можно перенести и входную музейную инфраструктуру (парковки, подъезды). Вместо разделяющего шоссе появятся объединяющие сады, через которые набережная будет перетекать в площадь.

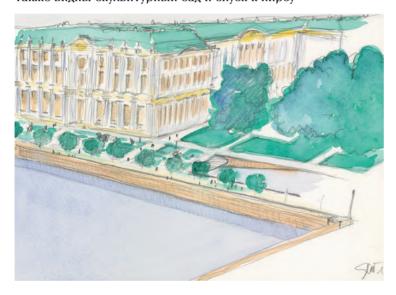
Что касается использования других современных технологий, расколеровка зданий, рисунок мостовой, колонна в центре площади подсказывают: если что-то и придумывать, то это могло бы быть «световое искусство». Площадь может иногда трансформироваться с помощью художественных световых инсталляций, особенно в период долгих зимних петербургских ночей.



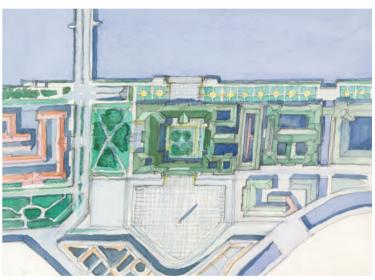
Нижний уровень тоннеля. Организация транспортного потока и перехода между музеем и верхним тоннелем. Также видны скульптурный сад и спуск к пирсу



Аксонометрия. В разрезе показаны сады на уровне улицы, а также метро и переход к музею от подземного тоннеля



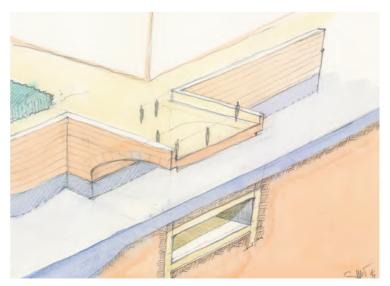
Вид с высоты птичьего полета. Зимний дворец, Дворцовый мост, вход в тоннель, западные сады и часть садов вдоль речного фасада



Генеральный план участка



План и секция тоннеля, выход со стороны Дворцового моста



Тоннель в разрезе с переходом к основным уровням

### Мария Макогонова

историк архитектуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации

# Дворцовая площадь — почти часть Эрмитажа



Я вижу, что сейчас в Санкт-Петербурге стало принято смотреть на развитие города локально, урывками. Это заметно, скажем, по строительству жилых комплексов на участках рядом с памятниками конструктивизма: подстанцией фабрики «Красное знамя» Эриха Мендельсона, Левашовским хлебозаводом, шедевром Чернихова на заводе «Красный гвоздильщик». К тому же ряду относится прокладка велодорожек по набережной Фонтанки. Парковок в центре города между тем не организовали, и машины в результате стоят в три ряда на соседних улицах. Самые лучшие городские начинания тоже этим грешат — взять. к примеру, общественное пространство «Севкабель Порт». Никто не подумал о том, как люди должны туда попадать.

Любые городские задачи можно решать только комплексно. Для начала я категорически против того, чтобы обсуждать Дворцовую как отдельное пространство, где что-то можно изменить. Главная городская проблема не на самой площади, а вокруг — на Миллионной и на Мойке, превратившихся в одну большую парковку. Такова плата за имперскую пустоту площади. Вот введение платных наземных парковок в центре и строительство подземных, хоть и не коснутся Дворцовой площади непосредственно, значительно улучшат ее атмосферу.

Дворцовая площадь — не средневековый торг, а градостроительный шедевр, в этом главная ее функция. Она пустая и должна такой оставаться. Любое вторжение — а я допускаю его гипотетическую возможность — обязано подчеркивать данное обстоятельство. Вместе с тем если уж и браться что-то менять, то руководствоваться следует не бурной фантазией, но потребностями людей. Современная наука о городе продвинулась достаточно, чтобы учиться их определять. Не знаю, есть ли архитектор, способный решить настолько парадоксальную задачу...

Наконец, мы должны ясно понимать, что в сложившейся сегодня ситуации Дворцовая площадь — почти часть Эрмитажа. И смотреть на ее будущее можно только сквозь призму стратегии развития одного из величайших музеев мира, с посещаемостью 4,5 миллиона человек в год. Может быть, Эрмитажу, как и Лувру, нужна подземная входная зона? Мир извлек немалый опыт из больших музейных реконструкций прошлых лет, и было бы, конечно, интересно посмотреть, как сегодня Эрмитаж сумел бы им воспользоваться.



# Кай Картио

директор музея Amos Rex в Хельсинки

# Исторические события можно было бы виртуально реконструировать

Дворцовая площадь — это, конечно, очень особое место. Она невероятно большая — и создана в XVIII–XIX веках для того, чтобы продемонстрировать имперскую мощь и послужить оформлением для Зимнего дворца и здания Главного штаба. Площадь неизменна, необъятна. Это можно рассматривать и как преимущество, и как недостаток. Ее физическое изменение исключено. Другое дело — временные мероприятия. Возможно, в будущем исторические события, свершившиеся на площади, такие как Октябрьская революция, можно было бы виртуально реконструировать. Рискну предположить, что Дворцовая площадь — это место в первую очередь историческое. Для какихлибо современных вторжений, как, например, в случае со зданием музея Amos Rex в Хельсинки, в Петербурге есть и более подходящие места.



Н. Полякова (Надежда Михайловна Полякова) Город у залива Стихи Художник В. Смирнов (Вадим Вячеславович Смирнов) ленинград: детская литература, 1983

## Покрас Лампас

художник

# Дизайн-код праздников находится в дисгармонии с имперским окружением

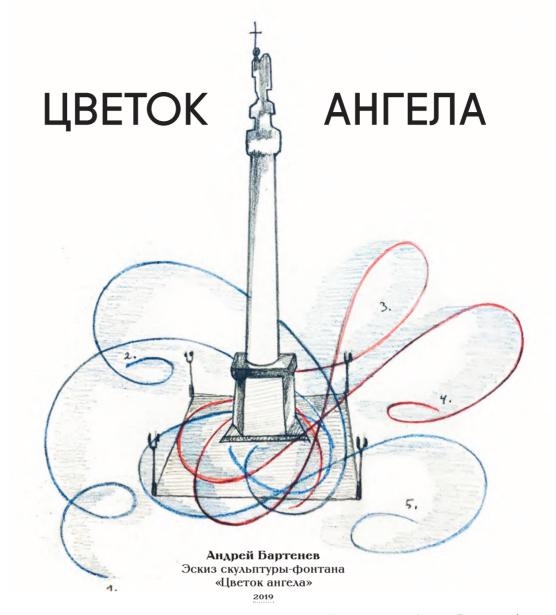


Дворцовая площадь — важный имперский символ города, поэтому ее большое открытое пространство смотрится очень гармонично, особенно в контексте исторического значения и архитектурного ансамбля вокруг. Лично для меня она абсолютно прекрасна!

Безусловно, Дворцовая площадь несет в себе функционал главного городского места собраний, но важно деликатно относиться как к выбору формата проводимых здесь событий, так и к их визуальному оформлению. Я не посещаю массовых мероприятий на Дворцовой площади. Здесь редко случаются события, напрямую связанные с искусством. Как правило, это масштабные городские праздники или социальные мероприятия другого характера, и, к сожалению, дизайн-код почти всех мероприятий, в том числе оформление сцены и различные шатры, возводящиеся там, находится в полной дисгармонии с имперским — невероятно красивым, веками сложившимся — окружением.

Один из лучших экспериментов по созданию нового городского значения площади, который я помню, — это мэппинг-фестиваль, когда засвечивали проекцией все фасады. Было интересно наблюдать, как площадь функционировала в разное время суток. Пожалуй, это редкий пример классного проекта, такие могли бы проводиться здесь чаще.

**ОЛЬГА БУЗИНА,** ИСТОРИК КУЛЬТУРЫ, КАНДИДАТ ФИЛОСОФСКИХ НАУК



Место истории и место силы, плац для военных смотров и парадов, место катаний и гуляний, луг для выпаса коз и площадь для игры в шахматы под открытым небом 1, точка для зевак-туристов и концертной толпы. Место ли это для горожанина или — для переминающейся терпеливой очереди в главный музей страны?

Дворцовая площадь. Место действия. Не военных маршей, не смотров техники для коммунальных служб города, не парковка для карет и иного декоративного гужевого транспорта. Но — для людей, которые могут наблюдать его, словно зрители, со ступенек амфитеатра, обращенного к фасадам и саду, будто находясь на backstage, прежде возникшем как backyard <sup>2</sup>. В центре театра жизни — амфитеатр, трибуна, променад, лестница (лестница в низкое питерское небо, до которого рукой подать).

Дворцовая площадь. Среда, начинающая что-то значить, быть важной, переставая быть только красотой. Где человек сможет идти, стоять, ждать — под дождем, снегом, в смурную погоду, поскольку укрыт прозрачной цветной дугой <sup>3</sup>. Дорога под навесом из теплого света, где ты защищен в своем стремлении к прекрасному, между Главным штабом, Александровской колонной, Зимним дворцом, атлантами Нового Эрмитажа. Цветная дуга белого, желтого, зеленого, охристо-красного — не просто радужные фильтры, компенсирующие нехватку солнца, тепла, лета и высокого прозрачного неба, но и историческая палитра фасадов Дворцовой.

Или это просто сказка яркого воображения художника? Сказка про Дюймовочку, появившуюся из бутона тюльпана? Открытое пространство луга, пестик цветка и обрамляющие его лепестки с ангелом

внутри... «Цветок ангела» Андрея Бартенева <sup>4</sup> — открытая в динамике закрученных линий скульптура, которая может стать разноцветным фонтаном. Нити воды образуют лепестки, на вершине искрящихся брызг парит ангел, венчающий стихии воды, камня, неба и света.

Инсталляция из полированной или, возможно, что более органично для Петербурга с его рассеянным светом, матовой стали. Новый визуальный язык вечных образов в том месте действия, которое хочется открыть снова. Активное настоящее, расшифровка классического городского пространства, барочного Растрелли, места, где мы не должны переставать говорить, чтобы оставаться собой в нашем стремлении к красоте.

Пусть Петербург, прекрасный и по сути своей обходящийся без человека, даст людям место, где они смогут понять его, а он — принять их.

	20 июля 1924 года на Дворцовой площади (тогда
	площадь Урицкого) в Ленинграде разыграли партию
	в «живые шахматы» Красная армия (черные) и Красный
	флот (белые).
2	Backslage — действия, процессы, которых не видит
	зритель, — «за кулисами», «за сценой», «за кадром»;
	backyard — «задний двор, подворье, огород» (англ.).
5	Образ стеклянной панорамной круговой инсталляции
	Олафура Элиассона Your Rainbow Panorama на крыше
	Музея современного искусства в датском Орхусе.
<u> </u>	Цвета в эскизе использованы автором для
	подчеркивания динамики линий, составляющих
	скульптуру.





 ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТА САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2019

# ГРАНИЦЫ НЕВОЗМОЖНОГО,

**МАРИЯ ЭЛЬКИНА,** АРХИТЕКТУРНЫЙ КРИТИК

# ИЛИ ПОЧЕМУ ВРЕДНО НИЧЕГО НЕ МЕНЯТЬ

ПЛОЩАДЬ — СОВСЕМ НЕ ТО, ЧТО ДВОРЦОВАЯ.

В КЛАССИЧЕСКОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ ПОД
ПЛОЩАДЬЮ СКОРЕЕ СЛЕДОВАЛО БЫ ПОНИМАТЬ ЧТОТО ВРОДЕ КАМПО-ДЕ-ФЬОРИ С УТРЕННИМ БАЗАРОМ,
ЦВЕТАМИ, ОЧЕРЕДЬЮ В ДЕШЕВУЮ ПИЦЦЕРИЮ НА
УГЛУ В ОБЕД, ПРОДАВЦАМИ СВЕТЯЩИХСЯ КИТАЙСКИХ
БЕЗДЕЛУШЕК В ЦЕНТРЕ И СТОЛИКАМИ ТРАТТОРИЙ
ПО ПЕРИМЕТРУ — БЛИЖЕ К НОЧИ. ПУСТЫННАЯ
ПЛОЩАДЬ СО СТРОЙНЫМИ ПАМЯТНИКАМИ
АРХИТЕКТУРЫ В КАЧЕСТВЕ ГЛАВНЫХ ОБИТАТЕЛЕЙ —
ИЗОБРЕТЕНИЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ.

транно, конечно, что эпоха, в школе преподнесенная нам как гуманистическая, породила концепцию пространства, предпочитающего необитаемость. Именно так, пространство здесь субъект, оно и решает, что придется ему кстати, а от чего предпочтительнее поскорее избавиться. И перед колоннадой Бернини, и перед церковью Святого Франциска Паоланского в Неаполе, и между Зимним дворцом и Главным штабом в Санкт-Петербурге люди могут быть либо частью торжественной процессии, либо толпой, либо помехой пейзажу. Еще один вариант — одинокий силуэт. Архитектура в таком случае играет роль божества или сфинкса, чего-то, что заведомо превосходит человека в возможностях влияния на мир. Выдержать такое столкновение без потерь, как мы знаем, способен только сильный духом. Нет здесь, конечно, никакого противоречия с гуманистической идеологией. Новое время поставило во главу угла человека, не нуждающегося в ежеминутной заботе, а ищущего свободы, мечтающего превзойти собственные возможности.

Ввиду отсутствия компьютерных технологий проектирования и повседневной расчетливости величие замысла расходилось с практикой.

При Екатерине Великой, еще до Главного штаба, напротив Зимнего дворца амфитеатром выстроили несколько домов. На площади, образовавшейся вместо бывшего луга, появилась беседка, где разводили костер для кучеров, которые ожидали гостей во время съездов. Конечно, это была житейская необходимость, шедшая вразрез с желанной цельностью образа. «На сей площади сменяется гвардия, вступающая на караул, и при великих торжествованиях даются здесь народу жареные быки и фонтаны с вином», — рассказывает автор «Описания российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга» екатерининских лет Иоганн Готлиб Георги.

Неизвестный литограф Автор рисунка: Григорий Григорьевич Чернецов (1802–1865) Часть панорамы Дворцовой площади, снятой с лесов Александровской колонны

Литографическое заведение братьев Тьерри Бумага, литография 63,5 × 110,8 см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Инв. № ЭРГ-27225

Неизвестный гравер Автор рисунка: Григорий Григорьевич Чернецов (1802–1865) Часть панорамы Дворцовой площади, снятой с лесов Александровской колонны

1836

Литографическое заведение братьев Тьерри Бумага, литография 63,8 × 84 см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Инв. № ЭРГ-27223

Неизвестный литограф Автор рисунка: Григорий Григорьевич Чернецов (1802–1865) Часть панорамы Дворцовой площади, снятой с лесов Александровской колонны

Литографическое заведение братьев Тьерри Бумага, литография  $64 \times 83.5$  см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербур Инв. № ЭРГ-27224



Вот эта формула, церемониальность и щедрость на примитивные радости для «простолюдинов», действует и сейчас. Весь комплекс Эрмитажа давно стал музеем, а теперь и часть Главного штаба, но взаимоотношения горожан с пространством едва ли изменились качественно. Вместо костров уступкой нормальной обустроенности служат машинки, из которых прохожим стыдливо разливают сторублевый кофе. Кучеров сменила стоянка для туристических автобусов. Ветры дуют такие же сильные. Отличается вот только интенсивность воздействия: транспорта всё больше, праздники всё всенароднее.

Полтора примерно года назад мы с коллегами делали выставку, посвященную градостроительству в Петербурге, и, по невероятной удаче, одним из проектов для нее занимались исследовательская даборатория The Why Factory и бюро MVRDV под руководством главного архитектурного визионера современности Вини Мааса. Пять территорий в Санкт-Петербурге, каждую диаметром примерно в километр, превратили в пенопластовые модели с целью проведения над ними эксперимента. В центре города местом апробации невероятных решений выбрали Дворцовую. Тут сошлись разные соображения. Самое большое свободное пространство в центре — если не считать Неву, конечно, и знаковое место, в его будущем сосредоточены все главные надежды и опасения. Ведь вроде бы оно незыблемое, но нельзя не замечать, какое сильное давление современность с ее миллионами туристов и повальной автомобилизацией среднего класса оказывает на мнящий себя вне всякого времени Эрмитаж.

У студентов, принимавших участие в мастер-классе, были модель площади и прилегающих кварталов — в масштабе 1:500 — и оранжевый пенопласт, предназначенный для обозначения того нового, что могло бы появиться здесь к началу XXII столетия. Первая инстинктивная реакция предсказуема — небоскреб на месте Александровской колонны. На выставку, столь же предсказуемо, попал другой макет — с тотальным озеленением и броскими смотровыми площадками. И все-таки именно то ли радикальное, то ли варварское, то ли просто нелепое решение с небоскребом представляется самым логичным началом всякого разговора о настоящем и будущем Дворцовой площади. Оно в резкой манере показывает, что Петербург — давно не пушкинский. Для того чтобы пошатнуть устоявшуюся парадигму имперской площади, нужно нечто вызывающее, силой принуждающее к сомнению. Действительно ли она незыблема? Ощущение ее нетленности и неизменности ведь сравнительно молодо и нельзя сказать, что экспериментально проверено.

Делая прогнозы, можно исходить из прошлого или из будущего. Смотреть на известные нам примеры реконструкции важных городских ансамблей или на то, с чем неизбежно столкнет нас завтрашний день и к чему придется приспосабливаться.

Есть классический уже пример с пирамидой архитектора Йо Минг Пея. Она встала напротив Лувра как влитая, даже лучше прижилась, чем Александровская колонна на Дворцовой. Она, к слову, задумывалась как способ помочь музею справиться с огромным количеством посетителей, хотя на практике ее роль как части пейзажа оказалась куда

убедительнее. У Эрмитажа своя «пирамида», некая условно полезная реконструкция, тоже могла бы быть, хотя из сегодняшнего дня ее появление уже выглядит скорее архачиным, чем революционным.

Куда более распространенный способ преобразования знаменитых площадей — их превращение в публичные пространства. Казавшийся одно время — да и справедливо — человеком из будущего Норман Фостер для Трафальгарской площади на рубеже XX и XXI веков проектировал фонари и скамейки только из аутентичных материалов. Новаторство заключалось в целеполагании — сделать площадь удобнее для пешеходов. С той же целью затеяли и реконструкцию Таймс-сквер в Нью-Йорке, тоже, между прочим, поставив под удар почти вековую традицию — стояния в пробке перед цветными экранами. Парижская площадь у мэрии формально не тронута, но естественно трансформируется то в каток зимой, то в почти что пляж с шезлонгами в жару. Непринужденно чувствуют себя французы под носом у власти.

Дворцовая — пешеходная, однако неуютная. Представления об имперской стройности допускают сюда скейтеров, но не скамейки. Ведь люди на роликах все равно здесь в гостях и на птичьих правах, а появятся простые человеческие удобства — и уже кто-то сможет обустроиться, вздохнуть вольготно.

Наверное, вот в этом стремление законсервировать атмосферу империи и дает себя знать в первую очередь. Недопустимы не то чтобы перемены, недопустимо приближение к легкому ощущению повседневности. Цена нетерпимости к простоте, между прочим, велика. Шуты в костюме Петра Великого, пластиковые сортиры в углу... все это образуется в местах популярных, но не обжитых.

Боязнь даже рассуждать о том, что Дворцовая могла бы, вообще-то, быть или стать какой-то немного другой, желание угодить общепринятому мнению (а за него чаще принимают голоса теоретиков-старожилов) — тоже имперской природы. Нельзя покушаться на святое, всякое суждение — от лукавого, любое предложение — крамола. Возможности сознательного влияния на развитие событий табуированы.

На острове Бали общество кастовое. Принадлежность к касте определяет уклад жизни и род занятий. Пока остров в политическом отношении представлял собой королевство, правитель мог перевести человека из одной касты в другую, так что, по крайней мере теоретически, для каждого существовала возможность социального лифта. Статистически мизерная, но все же спасающая от гнетущей окончательной предопределенности. Однажды короля не стало. Бали сейчас входит в состав по большей части мусульманской Индонезии, где президенту до каст нет дела и не от кого больше ждать чуда или справедливости. Вот так и в Санкт-Петербурге нет монарха, который мог бы разумно определить границы допустимого, актуальные для XXI века.

Фраза «нельзя ничего менять» не имеет, конечно, решающей силы. Обдуманно нельзя, а то, что как будто само, — оно вроде и не требует санкции, и потому на практике можно. Синие пластиковые туалеты не выдуманы же никем нарочно, просто совсем без туалетов бывает никак, и ставят какие попались уж.



MVRDV / The Why Factory
Петербург-2103
Верхние четыре — рабочие макеты,
нижний — макет для выставочного
проекта
2018

Дух империи силен, улетучится в ближайшие десятилетия едва ли, и это значит среди прочего, что завтрашний день готовит только приумножение хаоса в виде фестивалей бодрящих напитков, «мусорных» малых архитектурных форм, ряженых и автобусных стоянок со всех сторон. Может быть, еще что-то рядом вымостят гранитом — он теперь входит в перечень потех для городских масс.

Какими бы вредными иные традиции ни казались, расставаться с ними вовсе — опасно, да и не получится. Правильно их переосмыслять и интерпретировать. Ведь не обязательно понимать имперское как тотально консервативное и ханжеское, тем более что, по сути, оно как раз нередко было прогрессивным, тем и жило. Размах Дворцовой можно видеть еще и как вызов художнику. Соразмерен ли великой площади его талант? Сумеет ли он влиться

в контекст, в который влиться невозможно? То есть если ставить скамейки, то по одной от каждого из 15 лучших архитекторов мира. Просто газона на Дворцовой быть не может, но вот газон как произведение дизайна — почему нет? То же относится и к павильонам, и к объектам искусства, и к ватерклозетам. Грубо говоря, Дворцовая могла бы стать музеем современных урбанистических практик. Такой подход тоже, к слову, консервативен, поскольку далек от идеи равенства всего и вся и от стремления подчиниться потребностям обывателя. Однако благодаря ему произошли бы сразу две, жива первый взгляд, взаимоисключающие вещи. Дворцовая нашла бы способ, не теряя статуса, по

стать добрее к прохожему и интереснее ему. И в то же самое время вынужденно снизился бы градус туристически-пролетарских бесчинств вроде фотографий с Елизаветой Петровной, продажи «красноармейских» ушанок и матрешек, катания на изможденных лошадях. Ведь самая примитивная модель взаимодействия человека и города возникает на Дворцовой не в силу фундаментальной испорченности горожанина, а из-за отсутствия более содержательной повестки.

И вот еще последнее важное соображение в пользу умеренных и непременно изящных вторжений в Дворцовую площадь. Суровое охранительство как стратегия обречено на провал. Время разрушает всё, здесь законы математики и физики сходятся, а искусствоведы могут возразить разве что не по сути. Дабы ничего не менялось, необходимо постоянно что-то менять.



Елена Ковылина. Перфоманс «Равенство»

### P. S.

Дворцовая площадь, на самом деле, менялась более или менее всегда — и меняется до сих пор. Последняя заметная реконструкция относится к 1970-м годам, а это значит, что многие еще помнят площадь другой. Больше того, другой ее помнят и сравнительно молодые люди, ведь город постоянно подвергается трудноуловимым преобразованиям, так что, глядя на фотографии 20-летней давности, часто удивляешься. Главный недостаток концепции абсолютно законсервированного городского пространства — в ее утопичности. Дворцовая площадь преображается помимо чьей-либо воли и, возможно, вопреки ей.

Тем не менее у нас, спонтанно сложившейся редакции раздела про Дворцовую площадь, не было, конечно, задачи найти рецепт концептуальных изменений главного пространства Санкт-Петербурга. Исторические справки, биографии, воспоминания, размышления о будущем потребовались для того, чтобы сделать представления о Дворцовой более насыщенными, детальными и даже противоречивыми, лишить их шаблонности, неизбежной для символического памятника. И уже исходя из такого сложного видения попробовать

представить контуры грядущего. Как это часто бывает, самые важные вещи оказались очевидными только на первый взгляд и далеко не общепринятыми. Желая это исправить, в качестве резюме мы позволили себе написать манифест Дворцовой, состоящий всего лишь из четырех пунктов.

- 1. Дворцовая площадь пространство тишины и пустоты. Именно эти два ее качества следует сохранить и по возможности приумножить.
- 2. Дворцовая площадь уже сейчас— часть Эрмитажа, и любое ее дальнейшее развитие может происходить как минимум с учетом этого обстоятельства.
- З. Атмосфера на Дворцовой площади неразрывно связана с тем, что происходит вокруг нее: в зданиях Эрмитажа и городских пространствах. Спасение красоты Дворцовой во многом зависит от решения проблем музейных очередей и парковок в центре Петербурга.
- 4. Дворцовая площадь, сложившаяся во многом благодаря случайности, произведение искусства. Всякое вторжение в нее, начиная от урны, должно иметь художественную ценность.



ОНЛАЙН МАГАЗИН СУВЕНИРОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО

ФИРМЕННАЯ ОДЕЖДА, ПОДАРКИ, ПАМЯТНЫЕ СУВЕНИРЫ ПЕРВОГО РОССИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА, ОСНОВАННОГО В 1724 ГОДУ ПО УКАЗУ ИМПЕРАТОРА ПЕТРА І

**УНИВЕРСИТЕТА** 

ЗАКАЗАТЬ ОНЛАЙН:

www.alumni.spbu.ru/store

ШОУРУМ: СПБГУ, УНИВЕРСИТЕТСКАЯ НАБ. 7/9, ЗДАНИЕ 12 КОЛЛЕГИЙ, ГЛАВНЫЙ КОРИДОР, КАБ. 2025

EKNAM



К. Схипперс— голландский поэт. Родился в Амстердаме 6 ноября 1936 года. Благодаря тому, что он представил реди-мейд как поэтическую форму, вся его работа посвящена новому взгляду на повседневные предметы и события.









К. Схипперс в Музее-усадьбе «Рождествено» (Ленинградская область) дето 2019

«Ваши стихи просты, — говорит Александра, — вы вернули мне поэзию». Она изучает нидерландский язык в Санкт-Петербургском университете, в том, где периодическая система Менделеева, пространства в сотни метров длиной, где еще гуляли Гоголь и Ленин. Университет — на Неве, эта река похожа на Амстел, возможно немного шире. По просьбе голландского консула Лионела Вейра 20 студентов перевели здесь мои стихи на русский и говорят со мной на ясном нидерландском языке. Звучит свежо, как будто только что распаковано; я словно впервые узнаю мой родной язык.

Через несколько дней, вечером, встреча в консульстве Нидерландов. Я говорю что-то о стихотворении и читаю его всем. Затем девушка из России читает мои стихи по-голландски, затем — в своем переводе на русский язык. «Я кое-что изменила», — говорит Ямина Алик о моем стихотворении Іа.

Вот как оно начинается:

Я люблю тебя так как ты иногда как золотой летний день нет нет

Она изменила «золотой летний день» на «темную ночь». Никто никогда не делал этого.

Мы говорим о городах: Санкт-Петербурге и Амстердаме. Петр Великий, война. Некоторые студенты уже были в Амстердаме. Дома на каналах, они знакомы им и в их родном городе.

Скажите им, что сегодня утром я был в старом доме Владимира Набокова на Большой Морской, 47, тихой улице недалеко от консульства. Теперь там музей. Несколько этажей на ремонте, но музей все еще открыт. Вдруг я вижу, как сам Набоков разговаривает на экране в комнате с панелями XIX века. Он вернулся на родину.

Я фотографирую пляж в Биаррице, где молодой Владимир влюбился в свой возраст. Лолита заявляет о себе. Годы спустя я пытаюсь найти его в Ментоне, городе беженцев, где он в 1937-м завершил «Дар», опубликованный только в 1963-м издательством «Патнам», штат Нью-Йорк.

Студенты не в первый раз слышат, что Набоков стал очень популярен на Западе в конце 1950-х — начале 1960-х. Особенно большое впечатление на меня когда-то произвел «Бледный огонь» (1961). Там речь идет о желании наполнить смыслом всё. Ничего не ясно, — как только ты поймешь, ты будешь уничтожен.

«Бледный огонь» он пишет в начале 1960-х в Ницце. С бульвара можно увидеть белый многоквартирный дом с пальмами в саду перед входом, забор с «золотыми» деталями,

кованые балконы. В какую квартиру он вселился? В квартиру с видом на море.

Он писал во многих местах, где был, — в его произведениях есть оттуда свет, пространство, архитектура. Я хочу выразить это в чередовании эссе, отчетов о поездках и романах. В Берлине есть еще много достопримечательностей, которые мне стоит посетить.

Летом 2006-го в его последних комнатах в Palace Holel, стоя на балконе, вы могли бы увидеть самый утонченный свет над Женевским озером. Он едва ли осмеливается существовать в полной мере. Набоков жил здесь со своей женой Верой, пока не попал в больницу в Лозанне, где умер 2 июля 1977 года.

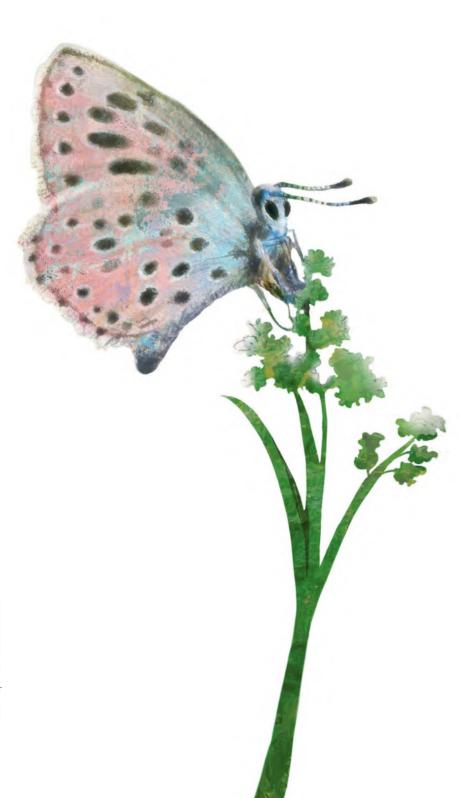
29 мая 2019 года, на следующий день после вечера поэзии, маленькая группа людей отправится на большом автомобиле в Выру, сердце молодости Набокова. Деревня находится в часе езды к югу от Санкт-Петербурга — Владимир ездил туда в конном экипаже. Там был второй дом Набоковых, их дача.

Рядом с Вырой находится просторный дом его дяди, Владимир приезжал сюда редко. Дом давно исчез; вероятно, мы всё еще можем пойти туда, где он стоял, — перейдя поле.

Остатки конюшен, намек на сад... Мы чуть ли не теряемся в зеленых зарослях. Вдруг женщина из нашей компании обнаруживает несколько камней старого фундамента в траве. Тупой обломок: здесь дом исчез. Я не грущу. Все дело в виде, окружающем меня.



Стихи, прочитанные вместе с молодыми переводчиками на нидерландском и русском языках весной 2019 года в Санкт-Петербурге.



#### Да

Я люблю тебя словно ты золотой летний день нет нет нет я люблю тебя словно ты нет нет я люблю тебя словно нет я люблю тебя

### Влияние детей и дорожного движения на возраст школьных учительниц

Красивые школьные учительницы 22 лет из первого класса всегда выглядят на 27 из-за детей вокруг.

И на 17, если вдруг увидеть их на велосипеде перед светофором.

### Маскарад

Одинаковы все дни но в разном одеяньи ведь это тот же самый день что вновь и вновь

из-за оттенков разных от взора ускользает чутко подобран свет и одеянье и вуаль

и воедино слиты холод солнце дождь и ветер всё то что этот день от нас скрывает

что вновь мы упускаем чего мы попросту не видим

#### Влияние умеренного ветра на одежду

Ты идешь на пляж? Можно мне когда ты вернешься взять песок из твоих ботинок для дна моего аквариума?

#### Ja

Ik heb je lief zoals je soms gelijk een gouden zomerdag bent nee nee nee ik heb je lief zoals je bent nee nee ik heb je lief zoals nee ik heb je lief

### De invloed van kinderen en het verkeer op de leeftijd van schooljuffrouwen

Mooie schooljuffrouwen van een jaar of 22, uit de eerste klas, lijken altijd 27 door al die kinderen om hen heen.

En 17 als je ze ineens op de fiets voor het stoplicht ziet wachten.

#### Bal masqué

Alle dagen zijn hetzelfde maar anders gekleed 't is een en dezelfde dag die zich steeds weer

aan onze ogen onttrekt door andere tinten een slim gekozen lichtval gewaden sluiers

kou zonneschijn regen en wind allemaal afleidingen van die ene dag die ons

steeds weer ontgaat die we net niet zien

## De invloed van matige wind op kleren

Ga je naar het strand? Mag ik als je terugkomt het zand uit je schoenen voor de bodem van mijn aquarium?



ПОНИМАНИЕ ПРОЗЫ НАБОКОВА ВСЕГДА БУДЕТ НЕПОЛНЫМ БЕЗ
ОБРАЩЕНИЯ К ЗАКОНОМЕРНОСТЯМ ПОЭЗИИ. НАБОКОВ НАЧИНАЛ КАК
ПОЭТ. МНОГИЕ ГЛАВНЫЕ ЕГО КНИГИ НЕМЫСЛИМЫ БЕЗ ОРГАНИЧЕСКИХ
ВКЛЮЧЕНИЙ СТИХА, БУДЬ ТО 999-СТРОЧНАЯ (ИЛИ 1000-СТРОЧНАЯ)
ПОЭМА В PALE FIRE ИЛИ МНОГОЧИСЛЕННЫЕ СТИХОВЫЕ И
КВАЗИСТИХОВЫЕ ФРАГМЕНТЫ «ДАРА». ТКАНЬ НАБОКОВСКОЙ
ПРОЗЫ НАСЫЩЕНА ПОЭТИЧЕСКИМИ СТРУКТУРАМИ И ПОДТЕКСТАМИ.
ПОСЛЕДНИЕ 118 СЛОГОВ «ДАРА», УПОДОБЛЯЯСЬ ОНЕГИНСКОЙ
СТРОФЕ, ОЧЕРЧИВАЮТ И ИСПЫТЫВАЮТ ПОГРАНИЧЬЕ СТИХА И ПРОЗЫ.



## ПОСЛЕДНИЕ



## 118 СЛОГОВ «ДАРА»

Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка <sup>2</sup>.

Обращение к онегинской строфе в русской стиховой культуре не редкость — как типично и то, что продолжатели вместе с размером и рифмовкой заимствуют, вольно или невольно, словарь, стилевые и структурные приемы романа, будь то «Тамбовская казначейша» Лермонтова или народнически-криминальный «Дебогорий-Мокриевич» В. К. Дебогория-Мокриевича.

Связь последних строк «Дара» с «Евгением Онегиным» держится не только воспроизведением (в облике мнимой графической прозы) онегинской строфы, с ее четырехстопным ямбом и рифмовкой АбАбВВггДееДжж, не только именем Евгений, но и ключевым словом «расстаться» из предпоследней строки последней главы пушкинского романа: «И вдруг умел расстаться с ним, / Как я с Онегиным моим» (ЕО, 7, LI). Это подтекст очевидный, но, возможно, есть другой, не столь значимый и различимый.

Слуховая образность («слух... с музыкой... звенит») по ходу отрывка явственно сменяется эрительной, и ничто так определенно не противопоставляет слышимое и видимое, как стержневые глаголы в настоящем времени: судьба — звенит, а продленный призрак бытия — синеет. Но звенит и синеет в концовке — это, очень вероятно, знаменитое гоголевское, из «Записок сумасшедшего»: «...струна звенит в тумане... Дом ли то мой синеет вдали?» (...а musical string twangs in the mist... Is that my home looming blue in the distance? — в переводе Набокова, которому случалось обыгрывать первую часть этого пассажа, не без язвительности процитированного Достоевским: дым, туман, струна звенит в тумане, «Преступление и наказание»).

Глагол «синеть» в последних строках «Дара» притягивает не только внешние подтексты, но и внутренние контексты романа, создавая мотивные связи. Он обнаруживается в стихах обоих главных вымышленных поэтов романа — «синеет, синего синей» у Годунова-Чердынцева (об утреннем небе в щели оконной ставни) и «изваянья в аллеях синели» у Кончеева (и, хотя следующее слово в процитированных строчках Кончеева — «небеса» — уже не относится к сини, из-за этого соседства небеса как будто передают цвет изваяньям, а кроме того, «аллеи синели» напоминают синель — старое, счастливо использованное Тютчевым название сирени, которую Набоков-Сирин держал на примете как один из второстепенных знаков авторского присутствия в своих сочинениях).

Еще одним сцеплением концовки с предыдущим текстом романа — правда, более трудноуловимым, требующим специальной читательской оптики — становится особая ритмическая структура последних 118 слогов «Дара». В одном ретроспективном пассаже протагонист в первом лице вспоминает свое поэтическое отрочество: «...монументальное исследование Андрея Белого о ритмах загипнотизировало меня... я старался писать так, чтобы получилась как можно более сложная и богатая схема...» Не только ко времени написания «Дара», но и ко внутреннему времени его действия русское стиховедение развило наблюдения Белого и несколько сместило основной фокус интереса, однако основа его подхода сохранила силу. Русский четырехстопный ямб (Я4), который изучал Белый и который воспро-



изводится в последних строках «Дара», может иметь восемь таких основных ритмических форм, из коих употребимы только шесть. Они определяются тем, приходятся ли реальные словесные ударения на позиции, где сильные места заданы схемой Я4, — на второй, четвертый и шестой слоги строки, называемые также первым, вторым и третьим иктами соответственно (на восьмой слог — он же четвертый икт — словесное ударение в русском Я4, если не считать резких экспериментов с концовкой строки и рифмой, падает всегда). В разбираемом отрывке строка или квазистрока «отсрочки смертной тоже нет» — образец так называемой I, или полноударной, ритмической формы Я4 (ударения на всех иктах), «дать замереть... судьба сама» — II формы (первый икт безударен), «синеет за чертой страницы» — III (второй икт безударен), «продленный призрак бытия» — IV (третий икт безударен), «но удаляется поэт» — VI (первый и третий икты безударны), а «как завтрашние облака» — V по классификации Тарановского или VII по классификации Шенгели (второй и третий икты безударны). Именно это прихотливое ритмическое разнообразие выдает опыт младшего современника Белого, обеспечивая то сочетание «классичности» и «модерности», благодаря которому подобная онегинская строфа звучит ритмически более прихотливо (что, разумеется, само по себе не хорошо и не плохо), чем строфы самого́ пушкинского «Онегина».

В глагольной грамматике прежде всего обращают на себя внимание разнообразие и дробность форм: единственный императив прощай, единственное прошедшее поставил (рядом с единственной же формой первого лица), единственное будущее поднимется. Серийны только инфинитивы и настоящее время, в поле которого особенно заметны симметрии и переклички: удаляется — (не) кончается, звенит — синеет. Тот далекий обзор, то дление и продление,

о которых говорится напрямую, подспудно подкреплены и в глагольной грамматике широкой палитрой форм и господством презенса.

Возможно (но об этом лучше говорить с осторожностью), роль стилевой отсылки к слогу Пушкина играют и два идентичных грамматических оборота в соседних — и кульминационных по образности — строках: призрак бытия и (за) чертой страницы. От эпохи к эпохе и от автора к автору частота оборотов с приименным беспредложным родительным изменяется резко

и наглядно (это хорошо слышат и передают в своих стилизациях чуткие поэты следующих эпох). В классической русской поэзии кульминация оборотов с родительным пришлась на лирику Батюшкова; Пушкин по-разному использует их в различных жанрах, но в целом более скупо, два оборота на строфу — это как раз нормальная «онегинская» частота.

Еще одна примета «Онегина» и стихового стиля Пушкина вообще — в центральной части подряд идут несколько enjambment'ов, несовпадений стиховых и синтаксических делений: «И все же слух не может сразу / расстаться с музыкой, рассказу / дать замереть... судьба сама / еще звенит, — и для ума / внимательного нет границы...» — конечно, тема «нет границы» всячески поддерживается этим кризисом разграничений.

В лексической области особенно заметны семантические переклички. Основные внутренние темы концовки «Дара» обозначаются несколько раз, и притом так, что ряд слов одного смыслового поля может образовывать градацию. Это, например, ряд книга — страница — строка. Ему соответствует такой же тройственный ряд точка черта— граница. Притом книга входит и в другой ряд: книга— видение — рассказ, а страница, подобно точке, черте и границе, участвует в создании семантики «(преодолеваемой) рамки». В это, более широкое и центральное поле «конца / не-конца», «конца / продолжения» включаются и такие слова и обороты, как прощай, отсрочки... нет, удаляется, расстаться, замереть, нет границы, продленный, за чертой, не кончается. Двойственность утверждения и отрицания «конца» по крайней мере дважды подчеркивается параллелизмом грамматических конструкций, наполненных противоположным смыслом. Во-первых, это пара (1) отсрочки... нет (финал) — (2) нет границы (финал отменен). Во-вторых, это еще более очевидная, под-



черкнутая грамматикой и ритмом, параллель (1) но удаляется поэт (финал) — (2) и не кончается строка (финал отменен). Начало отрывка, замыкающего роман, возвещает наступление его, романа, конца, однако конец этого же самого отрывка, он же абсолютное завершение романа, наоборот, как минимум берет наступающий финал под сомнение.

Подобно тому, как сочетаются и отчасти конкурируют слуховые и зрительные метафоры (а звук воплощается и самой звуковой тканью строк; для Набокова, виртуоза звуковых перекличек, она кажется бедноватой, но по крайней мере четыре сплошных завершающих ударных A — *как зАвтрашние облакА.* — и не кончАется строкА — едва ли случайный эффект), взаимодействуют в отрывке семантика и образность пространства и времени. Сначала господствует время, чьей эмблемой могли бы быть сразу и еще, а рамка текста представляется подобной границам музыкального или театрального исполнения: замирают последние звуки — и (в будущем) поднимается с колен актер или уподобленный ему персонаж, которого застает в этой позе отсекающая концовка, что-то вроде метафорического «занавеса». Но и тут вторгается пространственное: фигура удаляющегося поэта. Далее место начинает преобладать над временем: граница, точка, призрак за чертой, — однако в это преобладание пространственного добавляется и время: облака — завтрашние. Пространство и время, зрение и слух сливаются до неразличимости в последней строке о строке: она — пространственная и зримая, если написана; существующая во времени и слышимая, если произносится, звучит.

По-видимому, неслучайно в контексте общей двойственности подчеркивается и несовпадение Евгения и поэта («Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной» (ЕО, I, LXI); причем в романе в стихах, как не раз указывалось, двоится и сам образ повествователя, то почти совпадая с реальным Пушкиным, то превращаясь в почти условную фигуру персонажа-рассказчика); повествовательная энигма «Дара» держится на двусмысленном равновесии первого и третьего лица: я ли иногда пишу о себе со стороны? его ли монолог воспроизводится без кавычек?

Набокова читают медленно и внимательно; к «Дару» это относится в полной мере. Здесь повествовательная проза особенно настойчиво включает принципы поэзии: сплошную вовлеченность языка, метрику, игру межтекстовых связей. Лев Толстой, один из любимых авторов Набокова, писал, что ткань романа — бесконечный лабиринт сцеплений (мыслей, персонажей с их взаимосвязями, сюжетных положений и сдвигов, повествовательных, предметных и символических мотивов). Набоков, конечно, тоже знал и умел это, но часто дополнял и подкреплял прозаическую сложность поэтической, вовсю используя свой опыт поэта — пусть и фактически непризнанного.

Музей В. В. Набокова, единственный в мире, был открыт Набоковским фондом в 1999-м, к 100-летию со дня рождения писателя, на Большой Морской улице, в доме, где Набоков родился и вырос. Сам он говорил, что это его «единственный в мире дом»: за долгую жизнь у него не было другого постоянного дома. В состав СПбГУ музей вошел 30 ноября 2007 года, собрание было значительно расширено, начата реставрация исторических интерьеров. Сегодня в коллекции музея — личные вещи писателя и фотографии из семейного архива, прижизненные издания и книги с автографами, коллекция бабочек, собранная Набоковым. Это один из самых посещаемых музеев СПбГУ; он работает как отдел управления экспозиций и коллекций университета. В 2019 году в СПбГУ создан Центр по изучению наследия В. В. Набокова, директором музея назначен известный писатель и литературовед, преподаватель СПбГУ А. А. Аствацатуров.







КНИЖНЫЙ КЛУБ #I\_SEE\_SPB\_LITERATURE
ПОЯВИЛСЯ ПОЧТИ ТРИ ГОДА НАЗАД. ИДЕЯ
РОДИЛАСЬ ВО ВРЕМЯ СПЕКТАКЛЯ ЖОЛДАКА
«МАДАМ БОВАРИ». ПРЕДСТАВЛЯЛОСЬ ЧАЕПИТИЕ
С ПОДРУГАМИ, А ПОЛУЧИЛСЯ ПРОЕКТ. С МОМЕНТА
ПЕРВОЙ ВСТРЕЧИ КОЛИЧЕСТВО УЧАСТНИКОВ
ВОЗРОСЛО С 6 ДО 40. ОПТИМАЛЬНО, КОГДА
НА ОБСУЖДЕНИИ ИХ НЕ БОЛЬШЕ ДЮЖИНЫ,
НО ВРЕМЯ ОТ ВРЕМЕНИ УЧАСТНИКОВ БОЛЬШЕ
РАЗА В ДВА. В КЛУБЕ ЕСТЬ ПОСТОЯННЫЕ ЧЛЕНЫ,
РЕЗИДЕНТЫ, ГОСТИ, ПРИХОДЯЩИЕ ТОЛЬКО
НА ОТДЕЛЬНЫЕ ИНТЕРЕСУЮЩИЕ ИХ ОБСУЖДЕНИЯ.
БЫВАЮТ И ТЕ, КОМУ СТАЛО ДОСТАТОЧНО
ОДНОГО-ЛВУХ ПОСЕЩЕНИЙ КЛУБА.

## «Искусственный эдельвейс <...> с запиской от Аквы, где сказано, что...»

Книжный клуб — моя внутренняя империя. Интуитивно и совершенно свободно я назначаю книги для обсуждения, места встречи, иногда — дресс-код, определяю уместность компетентного спикера. Чаще всего я остаюсь верна библиотеке с видом на Летний сад, но периодически «встряхиваю» участников клуба новыми локациями: на обсуждении романа об американских комиксах я решила «запереть» участников в номере отеля и пригласила двух художников сделать скетчи вместо привычного фоторепортажа. Иногда устраиваю выездные заседания, иногда в коллаборации с модным курортом или спортивным проектом провожу рождественскую встречу в гостях у книжного магазина. Петербург в моей голове сейчас поделен на зоны, которые ассоциируются с «заготовленными на будущее» романами. Но судьба проекта шире — ни одно путешествие теперь не обходится без нового литературного места, где бы хотелось однажды создать атмосферу книжной, могущественной Терры.

Первые двадцать страниц украшало множество мелких растений, беспорядочно собранных в августе 1869 года на травянистых склонах чуть выше шале, или в парке отеля «Флори», или рядом с ним, в саду санатории («мой nusshaus», как именовала его злосчастная Аква, или Дом, как более сдержанно обозначает его, указывая происхожденье цветка, Марина). Эти начальные страницы не представляли ни ботанического, ни психологического интереса, последние же пятьдесят или около остались и вовсе пустыми, но вот срединная часть, в которой число экспонатов заметно уменьшилось, являла собою сущую маленькую мелодраму, разыгранную призраками мертвых цветов. Цветы располагались с одной стороны книжечки, а заметы Марины Дурманофф (sic) — еп гедага.

## «Прекрасная Терра, туда, как верилось ей, она улетит, когда умрет, на длинных стрекозьих крылах...»

Когда мы встречаемся для обсуждения, участники имеют возможность перевоплотиться или остаться собой, задать или задаться любым вопросом о книге, но и о чем-то большем, из глубины себя, в дружеской атмосфере совместного литературного переживания. Наверное, это можно назвать «литературным чаепитием», ежемесячным ритуалом. От раза к разу участники всё хорошеют — внешне и внутренне, будто становясь понятнее самим себе, обретая силы на то, на что ранее не хватало энергии.

— Могу добавить, — сказала девочка, — что лепесток принадлежит заурядной любке двулистной, она же орхидея-бабочка, что моя мать была еще безумней своей сестры и что в бумажном цветке, столь беспечно забытом, легко распознать весенний подлесник, которых я целую кучу видела в прошлый февраль на береговых холмах Калифорнии.

## «Если нам хочется, чтобы солнечные часы бытия обнаружили свою стрелку, нам следует...»

За три года встречи клуба проходили в разном формате. Некоторые обсуждения я сопровождала лекцией специалиста, другие — лишь отдельными комментариями приглашенного преподавателя, на каких-то встречах мы обсуждали волнующие меня вопросы, но большая часть встреч проходит почти без вмешательства. Участники клуба с пол-оборота начинают вести неформальный диалог об острых, с их точки зрения, моментах в романе, делятся своими знаниями и вопросами. Живой обмен впечатлениями, находками, ассоциациями.

...Ничто так не угнетает, как скопление трудов незапамятных авторов, — не возбраняя, впрочем, случайному гостю дивиться высоте книжных шкапов библиотеки и приземистости ее стеклянных шкафчиков, темени картин и бледности бюстов, десятку резных ореховых кресел и двум благородным столам с инкрустациями черного дерева. В косом луче ученого солнца лежал на пюпитре ботанический атлас, раскрытый на цветной гравюре с изображением орхидей.

# «Я когда-то обожала историю. Обожала воображать себя всякими знаменитыми женщинами. (У тебя на блюдце божья коровка, Иван.) Особенно знаменитыми красавицами — второй женой Линкольна или королевой Жозефиной».

Исторически сложилось, что клуб «населяют» участники второго пола, лишь эпизодически взрываясь мужским присутствием. Думаю, это логично. Подчас мое иррациональное, личное восприятие произведения может поддержать только схожий — тонкий, немного экзальтированный — чужой «механизм». Тем ценнее минуты

единения, когда тот или иной литературный образ становится темой обсуждения на семейном «ковре-самолете» (будь то кресло или постель).

Раньше я почти всегда видела себя главным либо другим симпатичным мне героем книги. Сейчас все больше смотрю на текст с точки зрения автора, предполагая и анализируя те или иные обстоятельства личных открытий, словесных игр.

«Reader, ride by» («Мимо, читатель», — как писывал Тургенев).

## «А вот Достоевский любил чай с малиновым вареньем».

С самого детства, читая книги, я жадно следила за описаниями внешности героев, за гостиницами, в которых они останавливались, за напитками, которые они выбирали. Всегда хотелось попробовать выпить то, о чем написано в книге, побывать в тех же местах. Поэтому в клубе я стараюсь отдать дань обсуждаемому произведению, одевшись в стиле главного героя или автора романа, угостить читательниц чачей, просекко, хересом либо специальным чаем. Могу попросить прийти в необычных сережках или надеть total white look. Давно обратила внимание на то, что подобные, часто наивные, мелочи создают положительный настрой, участники встречи готовятся к ней заранее, не только прочитав роман и критическую литературу, но и соотнеся себя самих с требуемой атмосферой нашей встречи.

## «А кстати, когда на тебя налетает светляк, он сильно жжется?»

Важной задачей клуба является восполнение личных литературных лакун. Внутренняя необходимость читать то, что в свое время по каким-то причинам не прочел. Мы летим сейчас в сторону «Улисса» Джойса. Роман, который все начинали читать, углублялись в комментарии, бросали и уже никогда не возвращались к нему. Наше книжное товарищество говорит: ты не можешь не прочесть, когда читают все в клубе (наш «мотивационный клубок»).

Прошел ровно год с момента нашей встречи в клубе на тему «Ады» Набокова. Совершенно очевидно, что за этот год мы выросли как осознанные читатели. Я сейчас перечитываю «Радости страсти» и поновому вижу эти игры в слова.

#### «Буква "Д" в имени мужа Аквы...»

Свободный стиль домашнего общения с интеллектуальным собеседником я взяла за основу общения в своем клубе. Помню, как показала мужу роман Айрис Мёрдок «Черный принц», как мы потом читали одну и ту же книгу «вахтами»: склонные к чтению по ночам, спали по очереди, делали пометы на полях — каждый собственными фирменными маргиналиями и значками. Муж показал мне роман Музиля «Человек без свойств». В тот момент оказалось, что общее можно найти даже в очень далеких произведениях. Наша страна Оз научила нас, что «книжный путь» можно мостить кирпичами из разных стран, разного времени и размера.

— Пожалуй, я покажу ему, — сказала, повернувшись к Вану, Ада, — копию совершенно потрясающий nature morte Хуана Лабрадорского из Экстремадуры — золотой виноград и странная роза на черном фоне. Подлинник Дан продал Демону, но Демон обещал подарить его мне на пятнадцатилетие.

— У нас тоже есть кой-какие фрукты Сурбарана, — горделиво откликнулся Ван, — мандарины, кажется, и что-то вроде фиг, а на них оса. Да, мы сразим старика беседой о тонкостях его ремесла.

## «Похоже, с тобой в самый раз играть в крокет ежами и фламинго. Мы читаем разные книжки...»

Конечно, дискуссии часты. Но — деликатные, без ссор.

Тени листвы на песке по-разному перемежались глазками живого света. Играющий выбирал глазок — лучший, ярчайший, какой только мог отыскать, — и острым кончиком палки крепко его обводил, отчего желтоватый кружок, мнилось, взбухал, будто поверхность налитой всклянь золотистой краски. Затем игрок палочкой или пальцами осторожно вычерпывал из кружка землю. Получался земляной кубок, в котором уровень искристого infusion de lilleul волшебным образом понижался, пока не оставалась одна драгоценная капля. Побеждал игрок, сумевший изготовить больше кубков, скажем, за двадцать минут.

## «Мелькнула излука Ладоры с руинами черного замка на скале и веселым разноцветием крыш вдоль ее берегов — чтобы много еще раз...»

В ближайшем будущем планируется обсуждение рассказов Борхеса и Сорокина, завершится год рождественской встречей про «Сон в летнюю ночь».

Хочется гринузевских ассоциаций, но еще и театра. Планируем клубный поход в Мариинский театр на шекспировскую постановку. В начале следующего, 2020 года отметим трехлетие книжного клуба прочтенным «Улиссом». А потом — вернемся ко всем авторам прошедших трех лет, чтобы обсудить другие их книги. Расписание на весь следующий год уже составлено.

В этом году надеюсь сочинить концепцию клуба для Колымы — с тем же названием. Помимо ежемесячных заседаний в книжном клубе появилось изначально шутливое дополнение привычной программы — «Букраний» (book run с головой быка, как орнамент букраний). Это еженедельные забеги участниц клуба на пять километров по Елагину острову с книгой в руках (и «на языке», мы обсуждаем книги на бегу). Оказалось, что новая практика очень полезно сказывается на эмоциональном состоянии и прокачивает дыхание, напоминая чтение стихов на ходу. Летний проект (отпуск с книгой) стал для многих членов клуба семейным. Этот книжный ретрит мы назвали «Литрит».

Счастливые моменты — когда собеседник понимает твою литературную шутку или ассоциацию с неочевидным персонажем либо эпизодом. Наверное, отчасти для этого существует мой книжный клуб.

# Kentron Boutique Hotel

Санкт-Петербург, Невский пр. 111/3

Интерьер отеля в силе «лофт» выполнен архитектурным бюро @studia-54. Бутик отель представляется гостям в современных контрастных решениях: в сочетании мягкого бархата и холодного металла в старинных кирпичных стенах. Это уголок креатива в старинном центре Петербурга.



развитая инфраструктура для деловых поездок



незабываемая атмосфера для Вашего особенного дня



Фотоссесии

в интерьерах современного Лофта

Kentron Boutique Hotel можно называть одним из самых камерных в Санкт-Петербурге. Здесь нет лишней суеты и шума. Уникальные интерьеры, приятная фоновая музыка и внимательный персонал отеля сделают Ваше пребывание максимально комфортным.

K E N

T 🕈 F

Tel: +7 (812) 611-15-11, WhatsApp +7 (950) 033-31-31 info@kentronhotel.ru Instagram: kentronhotel

Санкт-Петербург, Невский пр., 111/3

Получите уникальное предложение по Промо-Коду #KentronLoft

Реклама

#### **КНИГИ**



Сокровища Красной реки. Археологические коллекции из музеев Вьетнама: каталог выставки / Государственный Эрмитаж СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — 232 с.: илл.

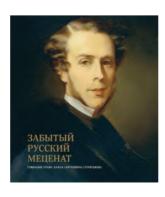
Издание подготовлено по материалам выставки «Сокровища Красной реки. Археологические коллекции из музеев Вьетнама». В каталоге представлено более 250 древних предметов, которые происходят из археологических раскопок или найдены случайно. Книга знакомит с историей восточной части полуострова Индокитай, где во второй половине 1-го тысячелетия до н. э. — начале 1-го тысячелетия н. э. существовали яркие культуры: Донгшон, Шахюинь, Донгнай и Окео. Веши отражают все основные аспекты жизни людей, которые заселяли территорию Северного Вьетнама, прибрежную зону Центрального Вьетнама и дельту реки Меконг на юге. В статьях рассказано об одном из центров цивилизации, которая получила название «донгшонская». На основе археологических культур Древнего Вьетнама под влиянием Индии и Китая сформировались ранние государства Ванланг и Аулак, Ламап (кит. Линьи) и Чампа, Фунам (кит. Фунань), известные по китайским письменным источникам. Особое внимание уделено истории археологических исследований во Вьетнаме и современному состоянию его культурного наследия. Каталог предназначен для специалистов и широкого круга читателей, интересующихся археологией и историей Юго-Восточной Азии.

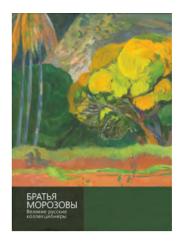
Забытый русский меценат. Собрание графа Павла Сергеевича Строганова: каталог выставки / Государственный Эрмитаж.

СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — 236 с. : илл.

Коллекция Павла Сергеевича Строганова, сложение которой относится к середине и третьей четверти XIX века, оказалась незаслуженно забытой, хотя ее владелец не только отразил вкусы своей эпохи, но и подарил Эрмитажу замечательные произведения живописи, скульптуры, редкие издания. Коллекция размещалась в особняке П. С. Строганова на Сергиевской улице в Петербурге, а позднее часть картин через родовое имение Знаменское-Кариан попала в Тамбовскую областную картинную галерею. В 1919 году оставшиеся произведения были перевезены в Строгановский дворец на Невском проспекте; таким образом, выставка может быть приурочена к 100-летию передачи коллекции в Строгановский дворец.

В каталоге представлены образцы русского и европейского изобразительного и прикладного искусства, а также китайской керамики, из Эрмитажа, Тамбовской областной картинной галереи, Государственного Русского музея, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и других собраний. Большой раздел посвящен уникальной коллекции книг, хранящихся теперь в Эрмитаже и Российской национальной библиотеке.





Братья Морозовы. Великие русские коллекционеры: каталог выставки / Государственный Эрмитаж; Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

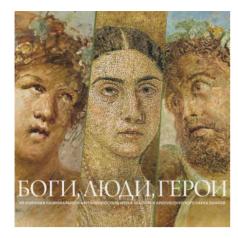
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — 368 с. : илл.

Каталог выставки в Эрмитаже «Братья Морозовы. Великие русские коллекционеры» впервые обобщает результаты замечательной собирательской деятельности двух московских предпринимателей рубежа XIX и XX веков: братьев Михаила и Ивана Морозовых. Им удалось открыть нескольких величайших французских мастеров того времени — Гогена, Ван Гога, Боннара, Пикассо — для русского общества. На выставке были почти все картины из собраний Морозовых, хранящиеся в Эрмитаже, и все лучшие из ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Боги, люди, герои.
Из собрания Национального археологического музея Неаполя и Археологического парка Помпей / Государственный Эрмитаж

СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — 296 с. : илл.

Выставка «Боги, люди, герои» — масштабный проект Эрмитажа, Национального археологического музея Неаполя и Археологического парка Помпей, включающий более 200 памятников античного искусства, в том числе и экспонаты из «помпейского» собрания Эрмитажа. Представлены фрески, мозаики, скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства, предметы повседневной жизни, показывающие высокий



уровень социально-экономического развития общества того времени.

Предметы из стекла, изделия из бронзы, керамические сосуды, мебель и части интерьеров воссоздают привычки римлян, живших две тысячи лет назад, их быт и досуг, стиль жизни.

Издание предназначено для специалистов, любителей искусства, а также для читателей, интересующихся историей древнеримских городов: Помпей, Геркуланума, Стабий и Оплонтиса, погибших в 79 году в результате извержения Везувия.

Концешти: княжеское погребение эпохи Великого переселения народов / А.Г.Фурасьев, Е.А.Шаблавина; Государственный Эрмитаж

СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — 244 с. : илл.

В книге впервые публикуется полный свод материалов, связанных с археологическим памятником эпохи Великого переселения народов — княжеским погребением у села Концешти.



Коллекция вещей, хранящаяся в Эрмитаже, спустя более 200 лет с момента начала раскопок стала объектом пристального и всестороннего изучения. Новые данные, полученные авторами, позволяют интерпретировать комплекс как захоронение знатного варварского предводителя, долго находившегося на римской военной службе. Будучи выходцем из среды восточногерманских племен Северного Причерноморья, современником Германариха и Аммиана Марцеллина. он принимал участие в битвах Римской империи с гуннами и персами в 360-380-х годах. Погребальный инвентарь (украшения, конская упряжь, парадная серебряная посуда) и эпиграфические данные отразили этапы карьеры этого человека, протекавшей на фоне исторических коллизий второй половины IV века в Центральной Европе.

Книга предназначена для специалистов: историков, археологов, преподавателей и студентов, а также для широкого круга читателей, интересующихся историей.



136 с.: илл.

Жизнь в средневековом Хорасане. Гениза из Национальной библиотеки Израиля = Life in Medieval Khorasan. A Genizah from the National Library of Israel: каталог выставки / Государственный Эрмитаж СПб.: Изд-во Гос. Зрмитажа, 2019. —

Издание знакомит с уникальным комплексом письменных памятников XI–XIII веков — рукописными фрагментами, приобретенными несколько лет назад Национальной библиотекой Израиля. Это так называемая Афганская гениза, включающая сотни рукописных фрагментов из средневекового Бамиана в Хорасане (современный Афганистан), наиболее интересные из которых впервые пред-

ставлены в книге. Среди документов — иудейские и мусульманские литературные памятники, часть архива еврейской семьи, а также мусульманского административного архива. Эти фрагменты указывают на образованность мусульманского населения и его тесные контакты с еврейской общиной региона.

В издании также представлены уникальные произведения прикладного искусства из эрмитажного собрания, созданные на данной территории в этот период. Вместе с письменными памятниками они помогают понять исторический и культурный контекст повседневной жизни в процветавшем регионе, разрушенном затем отрядами Чингисхана.

Книга предназначена для специалистов и широкого круга читателей, интересующихся культурой и искусством средневекового Востока.

# «Падение Амана»: картина Рембрандта в зеркале времени / Государственный Эрмитаж

СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — 100 с. : илл.

Книга раскрывает рембрандтовский мир Древнего Востока, представляющий собой переплетение богатого творческого воображения художника и впечатлений, почерпнутых им из многочисленных источников: изданий о путешествиях на Восток, гравюр, могольских миниатюр, тканей, которые художник коллекционировал сам или встречал в космополитическом Амстердаме. Съемка после

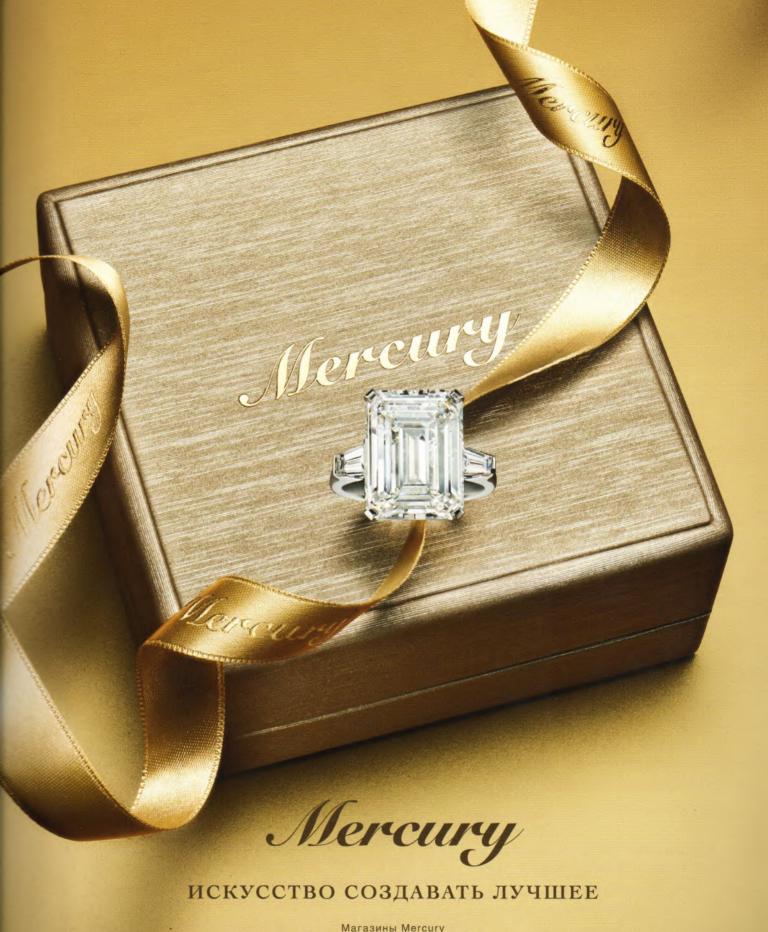
недавней реставрации, освободившей поверхность картины от толстых слоев пожелтевшего лака и ретушей, и детальное описание хода работ позволяют рассмотреть особенности авторской техники, богатой тонкими цветовыми нюансами и фактурными мазка-

ми. Книга показывает, как кажущиеся на первый взгляд стихийными живописные приемы подчинены задаче раскрытия внутреннего состояния библейских героев и их психологических связей.

Это издание рассчитано на специалистов и широкий круг любителей искусства.







Магазины Mercury ДЛТ, ул. Б. Конюшенная, 21-23A тел. 812 648 0850

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

WWW.MERCURY.RU/MERCURY

mercuryjewellery