Э

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ВЫПУСК № 30

ДАЛЕКИЕ БЛИЗКИЕ ¶ СОВЫ НЕ ТО, ЧЕМ КАЖУТСЯ ¶ МАТЕРИ ФИНСКОГО МОДЕРНИЗМА ¶ GESAMTKUNSTWERK НА КАЖДЫЙ ДЕНЬ ¶ НОРМА ШОКОЛАДА ¶

АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН В ИГРОВОМ КИНО ФИНЛЯНДИИ ¶ С.

ТУУЛА И МЕДВЕДЬ ¶ С. 134

АЛЬБЕРТ ЭДЕЛЬФЕЛЬТ ¶ С. 58

9 772218 033781

МУЗЕЙ 15 24

МЕЖДУНАРОДНЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ СОВЕТ

БИБЛИОТЕКА

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМА

СОЦИАЛЬНАЯ ИНКЛЮЗИЯ

ВЫСТАВКИ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ ПРОЕКТЫ

МУЗЕЙНЫЕ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МОЛОДЕЖНЫЕ ПРОГРАММЫ

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

ВЫПУСК № 30

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ДАЛЕКИЕ БЛИЗКИЕ ¶ СОВЫ НЕ ТО, ЧЕМ КАЖУТСЯ ¶ МАТЕРИ ФИНСКОГО МОДЕРНИЗМА ¶ GESAMTKUNSTWERK НА КАЖДЫЙ ДЕНЬ ¶ НОРМА ШОКОЛАДА ¶

ISSN 2218-0338

20030

9 772218 033781

ВЫПУСК № 30 (XXX)

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ИЮНЬ 2020

РЕДАКЦИЯ:

Главный редактор **Зорина Валерьевна Мыскова**
Редактор **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, Саша Галицына**
Консультант **Сани Контула-Вебб, директор Института Финляндии в Санкт-Петербурге**

Дизайн и верстка:
Андрей Шелютто, Ирина Чекмарева

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

ОРГАНИЗАЦИОННО-ПРАВОВОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ:
Виктория Докучаева, Марина Кононова

ТЕХНИЧЕСКАЯ ПОДДЕРЖКА:
Евгений Смирнов

МАРКЕТИНГ, РЕКЛАМА, РАСПРОСТРАНЕНИЕ В РОССИИ:
Марина Кононова, Светлана Мультан, Александра Николаева
+7 (812) 904-98-32
office.hermitageXXI@gmail.com

РАСПРОСТРАНЕНИЕ В ЕВРОПЕ:
Александра Николаева (Амстердам)
nikolaeva.hermitageXXI@gmail.com

PR И РЕКЛАМА:
Principe PR Media

Официальный партнер журнала:
Санкт-Петербургский государственный университет

Санкт-Петербургский государственный университет

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

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

Проект реализован на средства гранта Министерства иностранных дел Королевства Нидерландов (проект «Музей 15/24»).

МУЗЕЙ 15 24

Цена свободная. Все права защищены.

Перепечатка любых материалов журнала без письменного согласия редакции невозможна.
При цитировании ссылка на журнал обязательна.
Copyright © 2020.

Редакция не несет ответственности за содержание и достоверность рекламных материалов.
Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

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

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 20030

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, "Jāņsili», Silakrogs, Ropažu novads, LV-2133

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

НА ОБЛОЖКЕ ФРАГМЕНТЫ РАБОТ

Б. Хаммель
«Серый медведь»,
«Два енота на стволе дерева»,
«Три лисицы» (фрагменты)
Неполная сюита изображений животных из книги: «Міръ въ картинахъ, дикіе звъри всъхъ частей свъта…»
Россия. 1874
Цветная литография, бумага
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГ-400580, ОГ-400581, ОГ-400540

В навигации выпуска использованы работы Антти Лайтинена (Финляндия), представленные в том числе в экспозициях Венецианской биеннале современного искусства — 2013 (павильон Финляндии) и Ливерпульской биеннале — 2010 (Великобритания):
© Антти Лайтинен. *Автопортрет в болоте*. 2002
© Антти Лайтинен. *Это мой остров* — VI. 2007
© Антти Лайтинен. *Деформированный пейзаж* — III. 2017

06 ЭДЕЛЬФЕЛЬТ ВЕРНУЛСЯ. МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

10 ЭЛЬ ГРЕКО. «АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ». ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

12 ХУДОЖНИКИ БЕЛЬСКИЕ

14 ЦАРИ И РЫЦАРИ, ЛЮБОВЬ РОМАНОВЫХ К СРЕДНЕВЕКОВЬЮ

17 «СЖИМАЯ РУКОЯТЬ МЕЧА...». ВОИНСКАЯ КУЛЬТУРА И ОРУЖЕЙНЫЕ ТРАДИЦИИ БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

18 ДЕТСКИЙ МИР СЕМЬИ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II. ОЛЬГА, ТАТЬЯНА, МАРИЯ, АНАСТАСИЯ И АЛЕКСЕЙ

20 ОТ НЕОКЛАССИЦИЗМА ДО ИМПРЕССИОНИЗМА. ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА XIX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

22 МАТИСС. ПИКАССО. ШАГАЛ... ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ 1910–1940-Х ГОДОВ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

24 СОКРОВИЩЕ ПЕРСИДСКОЙ ПРИНЦЕССЫ: КИТАЙСКОЕ ФАРФОРОВОЕ БЛЮДО ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АЛЬ-ТАНИ

26 «Я ВОЗДВИГ ТАМ МОЙ ЦАРСКИЙ ДВОРЕЦ...». ПАМЯТНИКИ АССИРИЙСКОГО ИСКУССТВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ

50 ИСТОРИЯ КОЛЛЕКЦИИ. ЖИВОПИСЬ СКАНДИНАВСКИХ СТРАН И ФИНЛЯНДИИ XVIII–XX ВЕКОВ. ЕЛИЗАВЕТА РЕННЕ

28 ПОРТРЕТЫ ПОРТУГАЛЬСКОЙ КОРОЛЕВСКОЙ СЕМЬИ ДЛЯ ЧЕСМЕНСКОГО ДВОРЦА

58 АЛЬБЕРТА ЭДЕЛЬФЕЛЬТ. О ДВУХ РИСУНКАХ И ЖЕНСКОМ ПОРТРЕТЕ. ВАЛЕНТИНА БЕРЕЗИНА

30 ВИКТОРИЯ КАЛЬВАТОНЕ: СУДЬБА ОДНОГО ШЕДЕВРА

62 АЛЬБЕРТ ЭДЕЛЬФЕЛЬТ. ФИНСКИЙ ХУДОЖНИК ПРИ РУССКОМ ИМПЕРАТОРСКОМ ДВОРЕ. САНИ КОНТУЛА-ВЕББ

32 «Я ОБРАТИЛ СВОЕ ЛИЦО...». ЖИВОПИСЬ АДРИАНА ГЕНИ

68 ДАЛЕКИЕ БЛИЗКИЕ. ВЫСТАВКИ ФИНСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА. КАТАРИНА ЛОПАТКИНА

34 РОМАНТИКА И УСЕРДИЕ. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ЮЖНОЙ КОРЕИ. В РАМКАХ ПРОЕКТА «ВЗГЛЯД ИЗ КОРЕИ — 2020»

74 ЕСТЬ ЛИ РАЗУМ У ОСЬМИНОГА? ТУОМАС ЛАЙТИНЕН

36 ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО. НЕСКАЧИВАЕМО. ДИАЛОГ МАРКА КУИННА И ДМИТРИЯ ОЗЕРКОВА В ЭРМИТАЖЕ ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ ВЫСТАВКИ «КОСМОС И ХРОНОС». ИСТОРИЯ КОЛЛЕКЦИИ

76 МЕРА ХАОСА. НАУКА КАК СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ. ЛИЗА САВИНА

82 УНО УЛЬБЕРГ. БАРХАТНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В АРХИТЕКТУРЕ. КСЕНИЯ МАЛИЧ

88 НА ФОНЕ МОДЕРНИЗМА. АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН В ИГРОВОМ КИНО ФИНЛЯНДИИ. КСЕНИЯ МАЛИЧ

96 СОВЫ НЕ ТО, ЧЕМ КАЖУТСЯ. СЕВЕРНЫЙ МОДЕРН И НАЦИОНАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ. АНАСТАСИЯ ДОЛГОВА

114 GESAMTKUNSTWERK НА КАЖДЫЙ ДЕНЬ. УСАДЬБА СУУР-МЕРИЙОКИ. АНАСТАСИЯ ДОЛГОВА

108 ДВОРЕЦ МИРА. КЛАССИК СЕВЕРНОГО МОДЕРНА В ЭРМИТАЖЕ. ИСТОРИЯ ОДНОГО РИСУНКА. ЕКАТЕРИНА ОРЕХОВА

124 МАТЕРИ ФИНСКОГО МОДЕРНИЗМА: ХЕЛЕНЕ ШЕРФБЕК И ЭЛЛЕН ТЕСЛЕФФ. КАТАРИНА ЛОПАТКИНА

145 «ФАЦЕР»: ЕДА КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ. КСЕНИЯ МАЛИЧ

134 ТУУЛА И МЕДВЕДЬ. АРХАИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА. ФИНСКИЕ ОРНАМЕНТЫ В ВЫШИВКЕ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА

156 НОРМА ШОКОЛАДА

159 НЕ ЗРЯ. ЕЛЕНА КОЛОВСКАЯ

172 КНИГИ

ЭДЕЛЬФЕЛЬТ ВЕРНУЛСЯ

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА
23.05.2020

На днях в Эрмитаж возвратился первый экспонат из тех, что застряли вне Петербурга из-за карантина и закрытия границ. Из Финляндии прибыли картина Альберта Эдельфельта «Добрые друзья» и его же «Дети» (из Рыбинского музея-заповедника). Рассказ о них есть в этом номере журнала. В пути уже и другая картина — из Италии. Мир начинает восстанавливать движение по дорогам, но медленно и по новым правилам. Водитель фургона проведет две недели в карантине. Хранителям, вопреки музейным традициям, сопровождать вещи нельзя. Музейный мир разделился и перемешался в пространстве и во времени. Проекты сотрудничества и обменов, о которых рассказывается ниже, превратились в динамичную и меняющуюся «нейронную цепь». Эрмитажный Эль Греко пока в Риме; ассирийские рельефы из Британского музея — в Эрмитаже, и мы платим за них страховые взносы; выставка Марка Куинна переносится на год, а «Рыцари» — отодвинута в связи с продлением «Драгоценностей» в открывающемся снова на днях центре «Эрмитаж Амстердам».

Проблема легких перемещений, в которых многие видят главный источник заразы всех видов, стимулирует стремление к атомизации мира вместо глобализации. Для культуры это может стать серьезным откатом назад, не просто к ограничениям, но к духовной ограниченности. Музеи — мосты, которые соединяют страны; их необходимо сохранить несмотря ни на что. Как преодолевают невообразимые препятствия на пути к визуальному герои сегодняшнего номера, артисты группы «Не зря», и их помощники — фонд «ПРО АРТЕ», наши давние друзья и партнеры.

Первая вещь вернулась из Финляндии не только потому, что это близко. У Эрмитажа есть давний опыт совместного поиска нестандартных решений для продолжения музейного общения, не отрицая, а используя сложные повороты нашей истории и исторической памяти. В этом опыте — выставки, семинары, студенческие стажировки, «дни Эрмитажа» в Хельсинки, Турку, Тампере, «Ретретти». Истоки музейных связей лежат в Серебряном веке, во вкусах «Мира искусства», выставках северных художников, северном модерне петербургской архитектуры. У нас есть и свой, эрмитажный выбор финских сюжетов. Для нас Галлен-Каллела — участник выставок «Мира искусства». Эдельфельт — портретист петербургской знати, Маннергейм — русский гвардейский офицер и исследователь Востока. Мы организовывали в нашем театре фестивали памяти Сибелиуса и напоминали выставкой о мировом значении финского модернистского дизайна и его влиянии на наших художников. Обладание акварельным эскизом-проектом Сааринена-старшего приобщает нас к связи между поздней петербургской архитектурой и небоскребами Нью-Йорка.

Создание центра «Эрмитаж-Выборг» придало новое звучание славе замечательного финского архитектора Уно Ульберга. Теперь, как и задумывалось, в его здании на скале совмещены художественная школа и картинная галерея. Ее картины разбрелись по разным музеям Финляндии, в Выборге же регулярно показываются перлы эрмитажного собрания. Эрмитажный жест — этикетки в центре выполнены на трех языках: русском, английском и финском. В Финляндии же возникло общество друзей Эрмитажа.

Историческая память содержит в себе семена самых разнообразных плодов. Эрмитаж заботливо выращивает добрые, не забывая замечательные слова, сказанные о финнах тончайшим знатоком искусства Александром Бенуа, бывшим хранителем живописи Эрмитажа. Они особо выделены на страницах этого номера нашего журнала, который последовательно и детально рассказывает о внешних связях нашего музея. Сегодня это не просто интересный рассказ, но и громкая декларация приверженности делу культурной глобализации, обогащающей каждый народ.

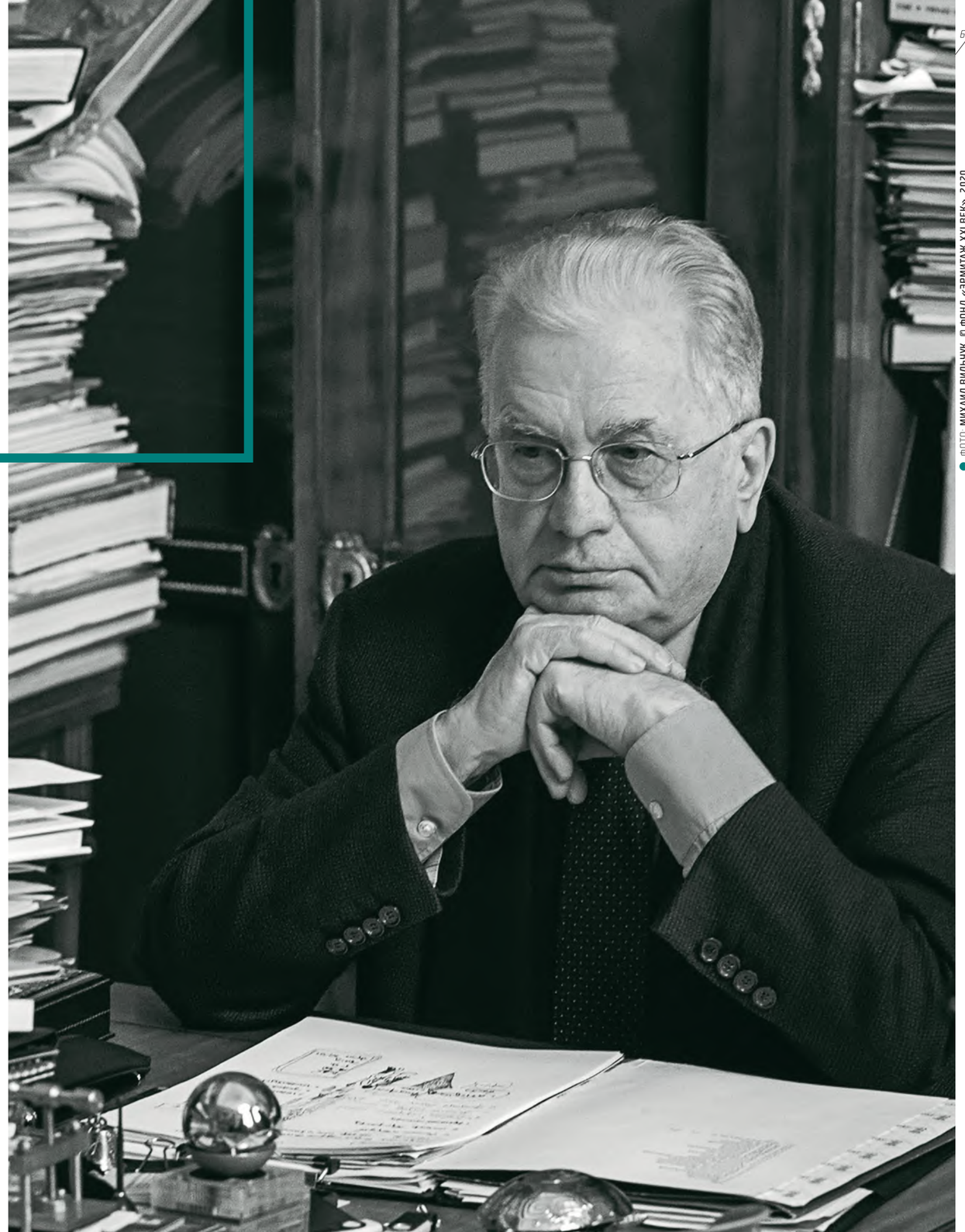


ФОТО: МИХАИЛ ВИЛЬЧУК. © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2020

ФОНД РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА
HERMITAGE DEVELOPMENT FOUNDATION

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

Михаил Пиотровский
Генеральный директор
Государственного Эрмитажа

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

ПРИГЛАШАЕМ ПОСЕТИТЬ ЕЖЕГОДНЫЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ПРИЕМ И БАЛ В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ ДЛЯ СБОРА СРЕДСТВ В ЭНДАУМЕНТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА
27 ИЮНЯ 2020 ГОДА

Информация на сайте
WWW. HERMITAGENDOWMENT. RU

РЕКЛАМА

©Павильонный зал. Государственный Эрмитаж.

10
ЭРМИТАЖ В МИРЕ

24
МИР В ЭРМИТАЖЕ

РИМ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР ФОНДА АЛЬДЫ ФЕНДИ,
ПАЛАЦЦО ВЕЛАБРО
14 ДЕКАБРЯ 2019 — 15 МАРТА 2020

ЭРМИТАЖ В МИРЕ

ЭЛЬ ГРЕКО «АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ» ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Эрмитажное полотно «Апостолы Петр и Павел» относится к зрелому периоду творчества Доменикоса Теотокопулоса (1541–1614), уроженца острова Крит, одного из самых «испанских» художников по духу своего творчества.

Эль Греко, как его прозвали в Испании, принадлежит к числу наиболее ярких и самобытных художников, произведения которого нельзя отнести к какой-то одной национальной школе. Грек по происхождению, он обучался живописи в Италии, в мастерской великого Тициана, где испытал сильное воздействие венецианских

Эль Греко (Доменикос Теотокопулос)
Апостолы Петр и Павел
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-390

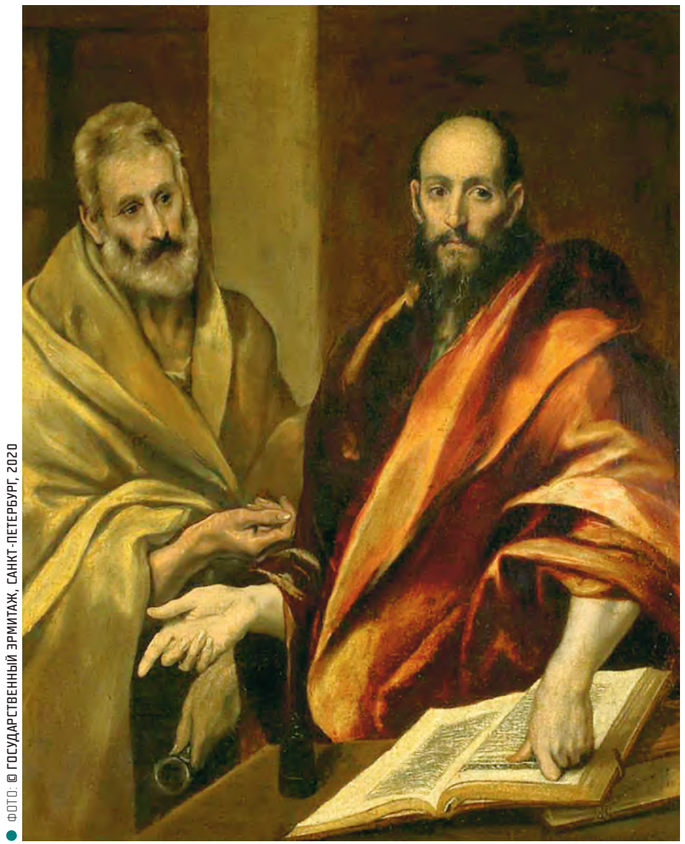


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © FONDAZIONE ALDA FENDI, 2019

Сергей Андросов, заведующий отделом западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, и Альда Фенди, президент Фонда Альды Фенди, на церемонии открытия выставки
14 декабря 2019. Палаццо Велабро, Рим

колористов. У них он научился технике масляной живописи. В 35 лет Эль Греко переехал в древнюю столицу Испании — Толедо, где познакомился с реалистическим испанским искусством. Вдохновлялся он и художественными приемами итальянского маньеризма. Эль Греко отличался оригинальностью драматически-экспрессивного стиля. В портретах художник придавал большое значение острым психологическим характеристикам.

На эрмитажном полотне представлены два разных типа людей. Слева — апостол Петр, трижды отрекшийся от Христа, взятого под стражу. В его облике выражаются печаль и неуверенность, а во взгляде и жесте ощущаются раскаяние и мольба. Властный апостол Павел, который, как известно, вначале был ревностным гонителем христиан, показан исполненным душевного горения в утверждении истины. Возможно, в его облике мастер запечатлел собственные черты. Жесты рук, образующих композиционный центр, выражают диалог, который объединяет обоих апостолов.

В Послании к галатам Павел рассказывает об эпизоде, который изображен на картине: «Когда же Петр пришел в Антиохию, то я лично противостал ему, потому что он подвергался нареканию. Ибо, до прибытия некоторых от Иакова, ел вместе с язычниками; а когда те пришли, стал таиться и устраняться, опасаясь обрезанных.

Вместе с ним лицемерили и прочие иудеи, так что даже Варнава был увлечен их лицемерием. Но когда я увидел, что они не прямо поступают по истине евангельской, то сказал Петру при всех: если ты, будучи иудеем, живешь по-язычески, а не по-иудейски, то для чего язычников принуждаешь жить по-иудейски?»

Картина «Апостолы Петр и Павел», написанная Эль Греко в Испании между 1587 и 1592 годами, предшествует серии полотен, известной как «Апостоладос», — изображениям Христа и 12 апостолов, где каждый образ получил свое глубокое психологическое истолкование.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

6 ФЕВРАЛЯ — 9 МАРТА 2020
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

ХУДОЖНИКИ БЕЛЬСКИЕ

В истории русской живописи XVIII столетия творчество братьев Бельских занимает особое место. Художники Бельские — Иван (1719–1799), Алексей (1729–1796) и Ефим (1730–1778) — были лучшими мастерами живописной команды Канцелярии (затем Конторы) от строений Ее Императорского Величества домов и садов.

Бельские более полувека исполняли самые ответственные живописные работы по заказам Елизаветы Петровны и Екатерины II. С одинаковым успехом создавали они и громадные дворцовые плафоны, и небольшие образа, работали в области стенной живописи и станковой картины. «С большим вкусом пишут Иван Иванович Бельский и два его брата, Алексей и Ефим, исторические картины и плафоны под руководством Валериани в Сарском Селе [1] и других императорских дворцах. Младший брат отличается в картинах цветов и в росписях каймы падуг в манере Антонио Перезинотти», — писал Якоб Штелин в своем очерке российского искусства XVIII века [2].

Иван Бельский почти 30 лет был инспектором «мозаического художества». После смерти Михаила Ломоносова в 1765 году мозаичная фабрика приостановила свою деятельность. Работники, как пишет Штелин, «били баклуши и ждали приказаний от Сената или Канцелярии от строений». Но уже через год «под надзором старого русского живописца и бывшего ученика знаменитого Валериани Ивана Ивановича Бельского мозаичное дело вновь было пущено в ход. В славное правление императрицы Екатерины или, собственно, с нового устройства мозаичной фабрики, находящейся теперь в ведении Канцелярии от строений» была изготовлена «голова старика с превосходного оригинала Рубенса, который дал граф Строганов».

Под надзором Бельского ученик Ломоносова Матвей Васильев «сделал столь превосходную мозаику, что на расстоянии нескольких шагов ее принимали за оригинал»[3].

Из всей семьи живописцев Бельских династию продолжил только старший сын Ивана Ивановича Михаил Иванович Бельский (1753–1794).

Выставка была приурочена к 300-летию со дня рождения Ивана Бельского, 290-летию со дня рождения Алексея и Ефима Бельских и 225-летию со дня смерти Михаила Бельского. В числе работ И. И. Бельского — станковые произведения, образа из церкви Рождества Христова на Песках. Среди полотен А. И. Бельского — серия картин, исполненных для Смольного института благородных девиц. Всего на выставке было представлено около 40 произведений живописи и графики из собраний Государственного Русского музея, Государственного Эрмитажа, Государственной Третьяковской галереи.

1 Так тогда называлось Царское Село.
2 Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. М. : Искусство, 1990. Т. 1. С. 66.
3 Там же. С. 122–123, 127.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Неизвестный художник XVIII века
Евангелист Иоанн
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № 2459

Неизвестный художник XVIII века
Евангелист Марк
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № 2458

Неизвестный художник XVIII века
Евангелист Лука
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № 2460

Михаил Бельский
Портрет учителя истории и географии Бодуэна с двумя воспитанниками Академии художеств первого и третьего возраста
между 24 января и 17 мая 1773
Холст, масло. 117,5 × 102,5 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Михаил Бельский
Иосиф с Младенцем Христом
конец 1780-х — начало 1790-х
Холст, масло. 47 × 37 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Алексей Бельский
Панно для Воспитательного училища Академии художеств. «Не будь никогда праздна. Ne soyes jamais oisive»
Не позднее 29 июля 1769
Холст, масло. 101 × 124 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

АМСТЕРДАМ

ЦАРИ И РЫЦАРИ, ЛЮБОВЬ РОМАНОВЫХ К СРЕДНЕВЕКОВЬЮ

ОСЕНЬ–ЗИМА 2020
«ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»

Во второй половине 2020 года выставочный центр «Эрмитаж Амстердам» представит экспозицию «Цари и рыцари, любовь Романовых к Средневековью». Выставка, рассказывающая увлекательную историю царей и средневековых рыцарей, будет состоять более чем из 250 экспонатов, специально привезенных в Амстердам из Государственного Эрмитажа — из собрания западноевропейского средневекового искусства и коллекции отдела «Арсенал».

В конце XVIII и начале XIX века многих европейцев охватила романтическая ностальгия по давно ушедшей эпохе — Средним векам. Это было настоящее готическое возрождение, которое распространилось на самые разные сферы жизни. Мода на коллекционирование средневековых предметов искусства затронула и российский двор. Павел I и Николай I внесли свой вклад в создание коллекции. Николай I начал собирать оружие и доспехи. Александр III в Париже еще до аукциона поспешил приобрести знаменитую коллекцию средневекового искусства, чем даже вызвал гнев французов.

Эти трое царей заложили основу нынешнего средневекового собрания и коллекции отдела «Арсенал» Государственного Эрмитажа — собрания шедевров, которое приобрело мировую известность. Избранные средневековые образцы из Эрмитажа впервые будут привезены в Нидерланды. Они рассказывают истории рыцарей и прекрасных дам, куртуазной любви и турниров — истории, которые вызывали восхищение при российском дворе.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Анджело (Аньоло ди Козимо ди Мариано) Бронзино
Портрет герцога Алессандро де Медичи (1510–1537)
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-5426

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Лампа с арабской надписью
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЕГ-494

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Колонна
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Ф-219

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Миниатюра из средневековой рукописи «Роман о Розе». Авторы аллегорического романа в стихах: Гийом де Лоррис, Жан де Мен (Клопинель). Миниатюры: Мастер Боэция Лальманя из Буржа
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № рукописи ОРр-5

«Роман о Розе», коллекция Базилевского и доспехи Карла V

Одной из тем выставки станет тема куртуазной любви, целомудренной преданности, воспеваемой в средневековой литературе. Ключевым экспонатом будет прекрасная рукопись «Романа о Розе», одного из наиболее известных произведений литературы Средневековья. Любовная история, наполненная эротическими мотивами, датируется XIII веком.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Ларец-реликварий с изображением сцен Рождества и бегства в Египет
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Ф-180

→ № 30

Гуго ван дер Гус
Поклонение волхвов (триптих)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-403

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © РЕЙКСМЮСЕУМ (АМСТЕРДАМ)

Реликварий святой Фёклы (поясное скульптурное изображение)
Страсбург. около 1290–1300 и/или 1325–1350
Серебро, медь, эмаль, стекло, драгоценные камни, позолота
Предоставлено Государственным художественным музеем Нидерландов (Амстердам)

Центральную часть экспозиции составит собрание средневекового искусства парижского коллекционера Александра Базилевского. В 1884 году, когда он решил продать свою коллекцию, она насчитывала около 750 предметов. Собрание должно было быть выставлено на аукцион, но император Александр III приобрел его за рекордную сумму. На выставке будет представлено несколько шедевров из коллекции: позолоченный ларец-реликварий, созданный около 1200 года в Лиможе во Франции и украшенный изображениями сцен бегства в Египет; небольшие панели квадриптиха из слоновой кости с изображением других сцен из Нового Завета; а также драгоценный бюст-реликварий святой Фёклы (около 1290–1300 и/или 1325–1350), находящийся теперь в коллекции амстердамского Рейксмюсеума.

На выставке также будут показаны 20 полных доспехов, представленных во впечатляющей, величественной сцене настоящего рыцарского турнира.

Особого внимания достойны уникальные доспехи XVI века, принадлежавшие императору Священной Римской империи Карлу V и специально подогнанные для императора Николая I, а также немецкая амуниция для турнирных состязаний, созданная около 1500 года, весом около 50 килограммов.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Диптих с изображением евангельских сцен
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Ф-43

TO BE EXPECTED

HERMITAGE AMSTERDAM

Tsars and Knights

THE ROMANOVS' LOVE AFFAIR WITH THE MIDDLE AGES

РЕКЛАМА

FOUNDER BankGiroLoterij

MAIN SPONSORS ABN·AMRO HEINEKEN

SPONSOR FUGRO

MEDIA PARTNER avrotros

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum

ЭРМИТАЖ

В ГЛАВНОМ ШТАБЕ
20 лет выставочной деятельности

Готовится к открытию

Главный штаб, чердак

0+
реклама

ОМСК

ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-СИБИРЬ», ОМСК
8 НОЯБРЯ 2019 — 24 МАЯ 2020

«СЖИМАЯ РУКОЯТЬ МЕЧА...»
ВОИНСКАЯ КУЛЬТУРА И ОРУЖЕЙНЫЕ ТРАДИЦИИ БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Щит турецко-арабский
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № В.О.-1063

Шлем
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № В.О.-1258

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Впервые в Омске Эрмитаж представил столь масштабный проект — в состав выставки вошло свыше 400 экспонатов. Экспозиция выходила за рамки исключительно «оружейной» тематики, демонстрируя широкий пласт культуры народов Ближнего Востока.

Йеменский кинжал — трогательный подарок императрицы Марии Александровны ее супругу Александру I. С сабли кылыч, подаренной маленькому Николаю, начался царскосельский, а затем и эрмитажный Арсенал. Пояс, шашка с ножнами, конская сбруя входили в состав дипломатических даров кокандского Худояр-хана, присланных Александру II. Конское оголовье преподнес в дар императору эмир Бухарский. Конский чепрак из бархата и парчи с шитьем золотой нитью происходит из коллекции даров хивинского хана Николаю II.

Шлемы и шишаки рассказывают о художественных заимствованиях русских и турок. Элегантные кавказские кинжалы перекликаются с цветистыми персидскими. Вещи из окружения имама Шамиля и его награды находят причудливый отзвук в вооружении горского императорского конвоя. Поражают воображение предметы индийского вооружения: доспех «чихалта хазар маша» дословно переводится как «одеяние из тысячи гвоздей»; шлем с изображениями индийских божеств — одна из жемчужин эрмитажной коллекции. Впервые были показаны публике новые пополнения эрмитажного собрания — предметы, связанные с махдистским государством в Судане.

Михаил Пиотровский, директор Государственного Эрмитажа

Важное место военных в государстве вызывало необходимость описать и отметить их статус в обществе. Что могло это сделать лучше, чем украшенное оружие?! Оно есть свидетельство богатства, уважения общества, благодарности правителя (подарки) и удачи (трофеи). В таком контексте оружие вдохновляло не только умельцев, делавших вещи острые и крепкие, но и художников, превращавших надписи-талисманы в каллиграфические шедевры, рукояти мечей — в непревзойденные ювелирные украшения, изобретавших разные способы украшения шлемов серебряной и золотой инкрустацией, причудливо гранивших драгоценные камни. Многообразный Эрмитаж торжественным звоном парадного оружия открывает новый «спутник» музея — «Эрмитаж-Сибирь»в Омске.

КОЛОМЕНСКОЕ

ДЕТСКИЙ МИР СЕМЬИ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II. ОЛЬГА, ТАТЬЯНА, МАРИЯ, АНАСТАСИЯ И АЛЕКСЕЙ

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОБЪЕДИНЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ И ПРИРОДНО-ЛАНДШАФТНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК (МГОМЗ)
13 НОЯБРЯ 2019 — 16 ФЕВРАЛЯ 2020

Основная тема выставки — рассказ о повседневной жизни семьи последнего русского императора Николая II. В первую очередь экспозиция посвящена его детям: великим княжнам Ольге, Татьяне, Марии, Анастасии и их брату цесаревичу Алексею. Хронологические рамки охватывают период от рождения до юности, при этом большое внимание уделено семейному воспитанию и образованию.

В экспозиции были представлены исключительно мемориальные предметы, принадлежавшие членам императорской семьи и находящиеся ныне в собраниях Государственного Эрмитажа и Государственного архива РФ. На выставке демонстрировались семейные снимки последних Романовых. Николай II и его родные очень увлекались фотографией. Благодаря этому до наших дней дошло большое количество снимков, среди которых — изображения молодых Николая II и императрицы Александры Федоровны, их родителей — императора Александра III и императрицы Марии Федоровны, Людвига IV Гессенского и великой герцогини Алисы Гессенской.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Кукла в национальном русском костюме
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРРз-2712

Кукла
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРРз-2715

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Кошка плюшевая
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-14796

Зритель мог проследить, как взрослели дети последних русских монархов: детские платья княжон, костюмы цесаревича Алексея, игрушки из собрания Государственного Эрмитажа, портретные семейные и сюжетные фотографии из Государственного архива РФ.

Дочери Николая II и Александры Федоровны делились на пары: «старшая» — Ольга и Татьяна, «младшая» — Мария и Анастасия. У каждой пары были своя спальня, классный кабинет и совместные уроки. В следующих выставочных разделах кураторы создали атмосферу девичьих комнат: портретные снимки великих княжон 1904–1914 годов, шляпки, личные вещи, дневники, письма, поздравительные открытки, рисунки. Отдельное внимание было уделено цесаревичу Алексею. Долгожданного наследника престола горячо любили родители и сестры, они проводили много времени в играх и совместных занятиях. Несмотря на тяжелую болезнь — гемофилию, в редкие моменты улучшения самочувствия цесаревич старался жить обычной мальчишеской жизнью, в которой были и уроки, и забавы. Чтобы точнее воссоздать повседневный мир наследника, Государственный Эрмитаж и Государственный архив РФ предоставили из своих коллекций детскую военную форму, игрушки, письма и рисунки, ученические тетради и расписание учебных занятий.

Выставка, посвященная семье Романовых, напомнила о масштабном проекте Государственного Эрмитажа «Зимний дворец и Эрмитаж. 1917. История создавалась здесь», приуроченном к 100-летию революции 1917 года. Некоторые предметы, экспонировавшиеся в 2017-м в Зимнем дворце, были представлены и на выставке в Коломенском: вечернее платье Татьяны Николаевны, плюшевые игрушки, офицерский мундир Алексея Николаевича.

ВЫБОРГ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-ВЫБОРГ»
12 ОКТЯБРЯ 2019 — 11 АПРЕЛЯ 2020

ОТ НЕОКЛАССИЦИЗМА ДО ИМПРЕССИОНИЗМА
ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА XIX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

Коллекция французской живописи первой половины и середины XIX века — одна из интереснейших в Эрмитаже. Она охватывает период от неоклассицизма школы Жака-Луи Давида, возникшего в конце XVIII столетия, до салонно-академической живописи второй половины XIX века, существовавшей параллельно с импрессионизмом.

В настоящее время собрание насчитывает 500 картин, 38 из которых экспонировались в Выборге. Вместе с живописными работами были представлены 36 скульптур из бронзы, мрамора и терракоты.

Самыми ранними произведениями, которые демонстрировались на выставке, являются картины, созданные в век Просвещения и во время Французской революции 1789–1799 годов. К ним относятся портреты просветителей: философа Жан-Жака Руссо (кисти Лефора) и естествоиспытателя графа Жоржа Луи Леклерка де Бюффона (кисти Франсуа Анри Мюляра). Обе картины были созданы в 1790 году в мастерской великого живописца Жака-Луи Давида.

Неизвестный французский (?) художник, конец XVIII века (приписывается Н.-А. Тоне или Ж. Л. Ф. Тузе)
Аллегория Французской революции
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-10234

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

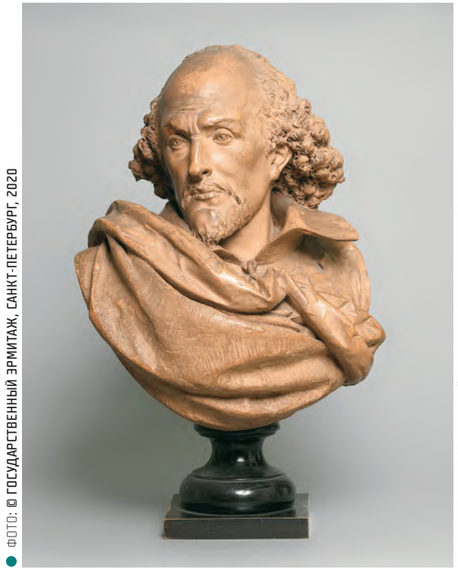


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Пьер-Жан Давид д'Анже
Портрет Ораса Верне
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Н.ск-2081

Альбер-Эрнст Карье-Беллез
Портрет Уильяма Шекспира
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Н.ск-963

Альфред Дедрё
Мопс в кресле
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-3865

Возможно, Давид изображен на картине «Аллегория Французской революции» (около 1795). Но бесспорно, что на этом полотне, приписываемом Николя-Антуану Тоне, представлены Марат и Робеспьер. Хотя картина была создана в иносказательной форме, в ней художнику удалось выразить явное осуждение кровавого террора, проводимого Маратом, Робеспьером и их соратниками.

На выставке представлены основные жанры живописи, существовавшие в XIX веке: портрет, анималистический жанр (полотна Дедрё и Башеро-Ревершона), пейзаж (картина ориенталиста Проспера Марилья), бытовой жанр («Девушка за книгой» Огюста Тульмуша). Группа произведений относится к жанру, который условно можно назвать «комическим». Среди них выделяется полотно «Политиканы в саду Тюильри», шедевр кисти Луи-Леопольда Буальи.

Выставка дает возможность увидеть стилистическое разнообразие, существовавшее во французской живописи XIX века: неоклассицизм (в работах Жан-Жака Лагрене Младшего), романтизм (в полотнах Ари Шеффера и Ораса Верне), реализм (в пейзажах Розы Бонёр и Камиля Коро), пленэризм (в картине Фернана Эйльбута). Два полотна Пьера Огюста Ренуара знакомят зрителей со стилистикой позднего импрессионизма.

На стыке классицистических и новых, романтических тенденций работал Пьер-Жан Давид д'Анже, создавший множество медальонов с портретами знаменитых людей своего времени.

КАЗАНЬ

МАТИСС. ПИКАССО. ШАГАЛ…
ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ 1910–1940-Х ГОДОВ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ»
25 ОКТЯБРЯ 2019 — 24 МАЯ 2020

Выставка в Казани — первая попытка на примере произведений из собрания Эрмитажа представить искусство Европы между двумя мировыми войнами.

Первая мировая перевернула мир большинства деятелей авангарда, в творчестве которых, как и в творчестве художников следующего поколения, отчетливо стала выявляться тенденция возвращения к порядку, ясности и равновесию.

После Первой мировой войны находят собственный стиль и темы французы Рауль Дюфи и Жорж Руо, начинавшие с увлечения фовизмом и кубизмом. Элегантность и истинно французский шик Дюфи соединил с безыскусностью и искренностью детского рисунка. Экспрессивность кисти Руо подчинена его поискам нового живописного языка для воплощения главных тем Евангелия.

В 1922 году в Италии образовалась группа «Новеченто», уже своим названием заявлявшая о рождении искусства, которое должно стать воплощением XX века,

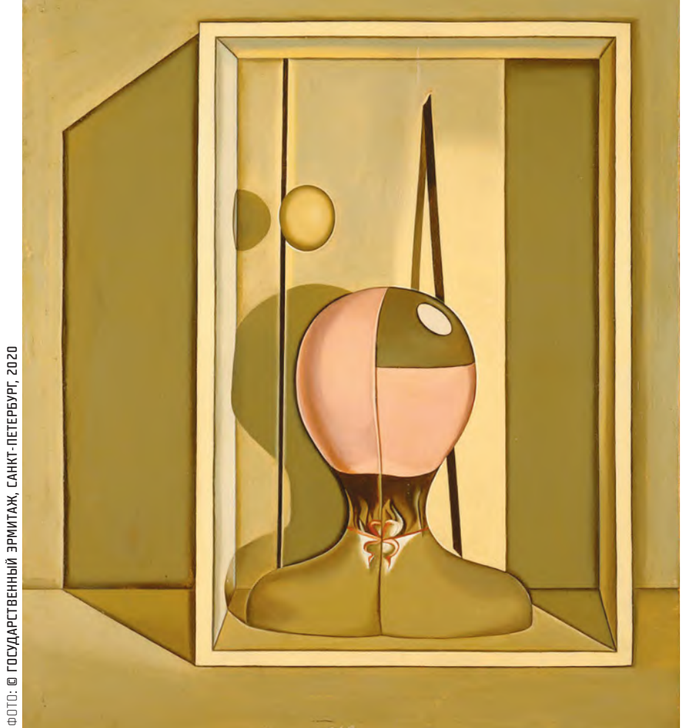


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Джорджо Моранди
Метафизический натюрморт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-8957

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Рауль Дюфи
Парусники в гавани Довиля
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-10604

но в русле традиции, идущей от Возрождения. Современность звучит и в скульптуре Франческо Мессины, сочетавшего натурные штудии и опору на классику. Его произведения вошли в состав экспозиции наряду с работами Георга Кольбе, Эмиля Антуана Бурделя, Фрица Бена и Герберта Гарбе.

Рисунки, представленные на выставке, были исполнены крупнейшими художниками и скульпторами эпохи: Полем Синьяком, Георгом Кольбе, Эмилем Нольде.

Анри Матисс представлен двумя живописными произведениями, скульптурой и рядом рисунков. Большинство показываемых произведений Эрмитаж получил в дар от Лидии Николаевны Делекторской (1910–1998), многолетней помощницы и музы художника. Среди рисунков есть и натюрморты, и пейзажи, но превалируют портреты самой Делекторской. Об этих рисунках художник говорил: «Когда мне скучно, я делаю портрет мадам Лидии».

Наталья Дёмина, научный сотрудник отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа

Представленные на выставке работы — это своего рода осколки огромного полотна, разбитого Второй мировой войной, разными путями оказавшиеся в Эрмитаже. Большинство из них — первоклассные произведения, чья художественная ценность бесспорна, вне зависимости от исторического контекста.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
14 ФЕВРАЛЯ — 24 МАЯ 2020

МИР В ЭРМИТАЖЕ

СОКРОВИЩЕ ПЕРСИДСКОЙ ПРИНЦЕССЫ: КИТАЙСКОЕ ФАРФОРОВОЕ БЛЮДО ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АЛЬ-ТАНИ

Китайское фарфоровое блюдо с подглазурной росписью кобальтом датируется началом XV века, временем правления Юнлэ (1402–1424), третьего императора династии Мин (1368–1644).

Блюдо принадлежало принцессе Махин Бану [1] — владельческая надпись выгравирована на обороте изделия. Рядом находится клеймо, свидетельствующее, что позднее блюдо перешло в собственность могольского падишаха Шаха Джахана (правил в 1627–1658 годах), по чьему повелению был возведен один из красивейших памятников мирового зодчества — Тадж-Махал.

В 1967-м уникальное блюдо было приобретено Аластером Брэдли Мартином (1915–2010), который собрал коллекцию шедевров мирового искусства, известную как The Guennol Collection. В 1968–1991 годах изделие экспонировалось в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, а с 1991 по 2006 год — в Бруклинском музее искусств. В настоящее время блюдо входит в состав коллекции шейха Хамада бин Абдаллаха аль-Тани.

Блюдо Махин Бану с изображением винограда — классический образец фарфорового изделия с подглазурной синей росписью периода высшего расцвета этого искусства в Китае. В мире насчитывается не более десятка схожих предметов, датируемых началом XV века. Блюдо из коллекции аль-Тани было в числе первых предметов из Китая, попавших в поле зрения высшей иранской знати и побудивших иранских мастеров создавать керамику в китайском стиле. Изысканно декорированные фарфоровые изделия из Поднебесной, с белым прочным черепком и синим декором, ценились как настоящие сокровища и становились предметом восхищения и коллекционирования у высочайших особ.

Чтобы проиллюстрировать влияние, которое оказал китайский фарфор на иранскую керамику, в состав выставки были включены три китайских сосуда XVI века и четыре образца иранского фаянса XVI–XVII веков из собрания Государственного Эрмитажа.

1 Махин Бану (1519–1562) — дочь шаха Исмаила I (правил в 1501–1524 годах), основателя иранской династии Сефевидов (1501–1736).

1. Бутыль с изображением пионов
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ВГ-1022

2. Сосуд с вьющимся стеблем с цветками лотоса
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ДК-361

3. Блюдо с цветком лотоса
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ВГ-763

4. Блюдо Махин Бану с изображением винограда
КИТАЙ, ЦЗИНДЭЧЖЕНЬ
ДИНАСТИЯ МИН, ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ЮНЛЭ (1403–1424)
Фарфор; подглазурная роспись кобальтом
Диаметр 43,2 см; высота 8,26 см
Коллекция Аль-Тани

1 2
3 4

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © THE AL THANI COLLECTION 2018. PHOTOGRAPHS TAKEN BY PRUDENCE CUMING

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«Я ВОЗДВИГ ТАМ МОЙ ЦАРСКИЙ ДВОРЕЦ…»
ПАМЯТНИКИ АССИРИЙСКОГО ИСКУССТВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
10 ДЕКАБРЯ 2019 — 29 МАРТА 2020

Ассирийская держава в IX–VII веках до н. э. представляла собой самую мощную политическую силу эпохи. Каждый ассирийский царь стремился увенчать военные победы строительством дворца. Искусство Ассирии известно именно благодаря царским дворцам.

Построенные из кирпичей стены дворцов на высоту двух-трех метров были покрыты каменными рельефами: царь в бою, царь охотится на диких зверей, царь празднует победу или совершает ритуал поклонения богам.

Были и рельефы, которые представляли собой повествование в картинках: ассирийские солдаты осаждают вражеский город, один воин перерезает цепь, с помощью которой жители осажденного города пытались набрать воду, между тем с городских стен на ассирийцев летят стрелы, от которых они пытаются укрыться с помощью щитов, вот ассирийцы преследуют арабов, сидящих верхом на длинношеих грациозных верблюдах, вот царь Ашшурбанипал принимает разнообразную добычу (в том числе отрубленные человеческие головы) после взятия Вавилона, вот великолепные охотничьи собаки рвутся с поводков, им не терпится включиться в царскую охоту.

Цель рельефов заключалась в том, чтобы запечатлеть деяния царя перед богами, прославлять их перед подданными и перед посланцами иноземных держав. Заменяя современные средства массовой информации, они должны были демонстрировать каждому посетителю дворца могущество и величие царя, его подвиги и достижения, его усилия по сохранению гармонии и порядка в мире. Безымянным древним мастерам удалось создать трогательные и притягательные каменные полотна, которые относятся к величайшим произведениям искусства в истории человеческой цивилизации.

Айзек Азимов [1]

Барельефы, изображающие коней и колесницы, управляемые сильной рукой Ашшурнасирпала, поражающего львов стрелами, восхитительны, даже прекрасны. Животные — сплошные мускулы, ярость и эмоции. Вряд ли можно найти в мировом искусстве более реалистическое изображение страданий животных, чем ассирийские резные рельефные изображения раненых львов.
Но они выражают каким-то образом наслаждение страданиями животных, напоминающее нам, что Ашшурнасирпал II знаменит или, скорее, позорно знаменит кое-чем очень далеким от искусства. Ему более, чем любому другому ассирийцу, обязана эта нация своей репутацией в истории.
Он наполнил четверть столетия своего правления жестокостями, которые оставались непревзойденными до появления Гитлера.

Фрагмент настенного рельефа: умирающий лев
северо-западный дворец ашшурнасирпала II в кальху
VII век до н. э.
© The Brilish Museum, 2019

Фрагмент настенного рельефа с изображением головы божества
северо-западный дворец ашшурнасирпала II в кальху. IX век до н. э.
© The Brilish Museum, 2019

Настенный рельеф с изображением ассирийских солдат, преследующих арабское войско
северо-западный дворец ашшурнасирпала II в кальху. VII век до н. э.
© The Brilish Museum, 2019

1 _____ *Азимов А.* Ближний Восток. История десяти тысячелетий. М. : Центрполиграф, 2006.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ПОРТРЕТЫ ПОРТУГАЛЬСКОЙ КОРОЛЕВСКОЙ СЕМЬИ ДЛЯ ЧЕСМЕНСКОГО ДВОРЦА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
16 НОЯБРЯ — 15 ДЕКАБРЯ 2019

Портреты кисти придворного португальского живописца Мигела Антониу ду Амарала, написанные по заказу императрицы Екатерины II для галереи портретов правящих европейских монархов и их наследников [1].

В 1773 году российским послам при европейских дворах было отдано распоряжение заказать и отправить в Санкт-Петербург живописные изображения монархов и членов их семей. Идея о создании галереи портретов иностранных государей зародилась у Екатерины II одновременно с идеей постройки «увеселительного замка», который — по местности с финским названием — именовался Кекерекексинен («Лягушачье болото»). В 1780-м, в честь 10-й годовщины морской победы в Чесменском сражении, он был переименован в Чесменский дворец. 56 портретов царственных особ находились в Чесменском дворце до 1830 года, когда по приказу Николая I здание перестроили — здесь разместился приют для инвалидов. Картины перевезли в Английский дворец в Петергофе, а в 1920-х портреты были переданы в Эрмитаж.

В экспозиции были представлены портреты королевской четы Португалии — Жозе I (1714 –1777) и Марианы Виктории (1718–1781), а также членов их семьи. Король Жозе I, прозванный Реформатором, взошел на престол в 1750 году. Во время его правления были предприняты попытки перестроить все аспекты экономической, социальной и колониальной политики, чтобы Португалия могла более эффективно соперничать с другими великими державами Европы [2].

Автор представленных произведений — Мигел Антониу ду Амарал (около 1710 — 1780). Он создавал картины на религиозные сюжеты, в том числе масштабные живописные работы для церквей и монастырей, но наибольшую известность приобрел как портретист. Художник и историк искусства Сириллу Волкмар Машаду (1748–1823) особенно выделял королевские портреты Амарала, отмечая, что в их числе были исполненные по заказу агента Екатерины II.

Мигел Антониу ду Амарал
Портрет Жозе Мануэла, короля Португалии
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-4438

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Мигел Антониу ду Амарал
Портрет Марианы Виктории, королевы Португалии
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-4429

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

1 Выставка была организована Государственным Эрмитажем и Национальным архивом Торриду-Томбу (Португалия) при содействии Sharing Foundalion (Португалия), Центра русского искусства и культуры (Португалия), Посольства Португалии в России, Института истории искусств (ARTIS) филологического факультета Лисабонского университета.

2 Полномасштабные дипломатические отношения между Российской империей и Королевством Португалия были установлены в 1779 году. Выставка была приурочена к 240-летию установления дипломатических отношений между Португалией и Россией.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum

ЖЕЛЕЗНЫЙ ВЕК
ЕВРОПА БЕЗ ГРАНИЦ

ГОТОВИТСЯ К ОТКРЫТИЮ | МАНЕЖ МАЛОГО ЭРМИТАЖА

Пластина с изображением сцены сражения двух воинов
IV в. до н. э.
Северное Причерноморье, Приднепровье, Геремесов курган
Золото; металлопластика

HERMITAGEMUSEUM.ORG

0+
РЕКЛАМА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
7 ДЕКАБРЯ 2019 — 8 МАРТА 2020

ВИКТОРИЯ КАЛЬВАТОНЕ: СУДЬБА ОДНОГО ШЕДЕВРА

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Статуя «Виктория Кальватоне» из Государственных музеев Берлина прошла научную реставрацию и была представлена на выставке в Государственном Эрмитаже.

Статуя «Виктория Кальватоне»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЗСсэ-574

Выставка «Виктория Кальватоне: судьба одного шедевра» является этапом многолетней плодотворной совместной работы Государственного Эрмитажа и Государственных музеев Берлина Фонда прусского культурного наследия. Она отражает такие выставочные проекты, как «Эпоха Меровингов» и «Бронзовый век. Европа без границ», создавшие новый формат культурного сотрудничества в области введения в научный оборот музейных предметов, перемещенных из послевоенной Германии.

История статуи «Виктория Кальватоне» во многом иллюстрирует сложную историю XX века. В 2019 году исполнилось ровно 80 лет с того момента, когда публика последний раз могла видеть в музейных залах знаменитую статую эпохи Римской империи. С началом Второй мировой войны в 1939 году берлинские музеи закрыли свои двери для посетителей, а с окончанием военных действий следы этого памятника оказались потеряны. Отсутствие документальных свидетельств и многочисленные реставрационные дополнения XIX века, изменившие облик статуи согласно моде и представлениям того времени, помешали распознать в ней античный памятник. Только многие годы спустя у нас появилась возможность изучения истории статуи в XX веке.

Сотрудничество специалистов Государственного Эрмитажа и Античного собрания Государственных музеев Берлина в области исследования и реставрации статуи «Виктория Кальватоне» привело к появлению важных результатов, которые отразились в совместно выработанной концепции выставки.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
Искусство принадлежит всему миру

3D-модель статуи «Виктория Кальватоне» до реставрации. Визуализация Л. К. Золотовой

Перед проведением реставрационных мероприятий в лаборатории научной реставрации драгоценных металлов скульптура была отсканирована. С полученной 3D-моделью, как и со слепком в гипсовых мастерских Государственных музеев Берлина, можно будет сравнить памятник после реставрации. 3D-модель фиксирует не только общую форму, но и текстуру, дефекты литья, швы и заплатки.

Реставрация статуи была осуществлена после более чем двухлетних исследований в лаборатории научной реставрации драгоценных металлов Государственного Эрмитажа. Искусствоведческое и реставрационное исследование показало, что изначально скульптура не была крылатой и не имела некоторых других атрибутов, добавленных в XIX веке. Однако новые детали, по сути, сформировали исторический образ этого памятника. Крылатая Виктория изображается на гербе итальянской провинции, тот же облик воспроизводился во всех научных изданиях XIX–XX веков. По этой причине при реставрации было решено сохранить все добавленные в Новое время детали.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«Я ОБРАТИЛ СВОЕ ЛИЦО…»[1]
ЖИВОПИСЬ АДРИАНА ГЕНИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ (ГЛАВНЫЙ ШТАБ)
21 НОЯБРЯ 2019 — 8 МАРТА 2020

Живописную манеру Адриана Гени [2] возводят к стилю Фрэнсиса Бэкона и Герхарда Рихтера. Ее определяют как гибридную, динамичную, кинематографичную.

Культурные константы, детские воспоминания и массовая образность — три ключевых мотива в творчестве Адриана Гени, одного из самых успешных молодых румынских художников. Его творческая биография косвенно связана с Эрмитажем: ребенком он любил рассматривать репродукции эрмитажной коллекции голландской живописи из альбома, который в 1984 году выпустило советское издательство «Искусство». Много лет будущий художник шаг за шагом копировал эрмитажные шедевры, чтобы в конце концов прийти к собственному стилю.

Опыт дистанционного общения с эрмитажным собранием Гени называет ключевым для своего творческого становления. Впервые художник побывал в музее в 2017 году — и после этого написал серию работ, отсылающих к эрмитажным картинам. «Охотник» навеян «Охотником с собаками на фоне пейзажа» Яна Вильденса, а «Ферма» — одноименным произведением Паулюса Поттера.

Адриан Гени стал объектом особого внимания крупных коллекционеров и арткритиков в начале 2010-х годов, когда его работы стали выставляться в Нью-Йорке, Берлине и Париже. Его стиль принялись сравнивать со стилем Фрэнсиса Бэкона. Сам художник не согласен: «Несмотря на распространенное мнение, Бэкон никогда не был для меня главным источником вдохновения. <…> На данном этапе своей карьеры я делаю то, что делал всегда, — краду у всех»[3].

Гени родился в румынском городе Бая-Маре в 1977 году, окончил Университет искусств и дизайна в городе Клуж-Напока. «Люди на Западе имеют ложное представление, что если вы учились живописи в посткоммунистической стране, то вас учили социалистическому реализму. На самом деле все было наоборот. Мои преподаватели были ближе к абстрактному искусству. Но я хотел создавать произведения образного искусства», — объяснял Адриан Гени [4].

Творческая философия Гени строится на своеобразном понимании абстракции: он считает собственную живописную технику разрешением спора между предметностью и абстракцией — спора, под чьим знаком прошел весь XX век; а Анри Руссо, которому он посвятил одну из недавних серий — «Джунгли в Париже», Гени называет первым абстракционистом. Художник часто обращается к традиционной живописи и делает реплики классических полотен, — правда, пренебрегает узнаваемостью, полагая своей основной задачей свежесть ощущений.

Для работ Гени характерно совмещение смазанных, шероховатых текстур и вкраплений света и цвета, то бесформенных, то, напротив, резко очерченных, с четкой, почти фотографической прорисовкой отдельных элементов, — такая игра на контрастах рождает ощущение коллажности и придает дополнительную глубину. Художник отказывается от использования кисти, отдавая предпочтение мастихину и шпателям. Сдержанный колорит разрушается взрывами цвета, переливающегося как глитч цифрового изображения или разводы нефтяных пятен. Это сочетание хаотичности и упорядоченности воспринимается зрителем почти на телесном уровне: живопись Гени рассчитана на чувственное, интуитивное восприятие.

В экспозиции в Эрмитаже было представлено 12 живописных работ, специально созданных художником для выставки.

Адриан Гени
Ферма
2019
Холст, масло
230 × 300 см
© Адриан Гени
Галерея Тадеуса Ропака. Париж — Лондон — Зальцбург

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Ян Вильденс
Охотник с собаками на фоне пейзажа
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-6239

ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Михаил Пиотровский и Дмитрий Озерков у картины «Охотник», переданной Адрианом Гени в дар Эрмитажу
Главный штаб. 30 декабря 2019

Адриан Гени
Плот-II
2019
Холст, масло
230 × 334 см
© Адриан Гени
Галерея Тадеуса Ропака. Париж — Лондон — Зальцбург

1 В название выставки вынесена цитата из стихотворения известного румынского поэта Никиты Стэнеску (1933–1983), художественного манифеста, в котором творец представлен как всадник, скачущий к солнцу.

2 Адриан Гени (правильнее — Адрьян Гение; Adrian Ghenie, p. 1977) — один из самых популярных и успешных молодых художников в Европе. Он родился в Румынии, в настоящее время живет между Берлином и Клуж-Напокой (Румыния), где открыл галерею современного искусства. Работы Гени входят в престижные художественные собрания мира, среди которых — галерея Тейт, Центр Помпиду, Музей современного искусства в Сан-Франциско. В 2015 году живописец представлял Румынию на Венецианской биеннале. Его персональная выставка — оммаж Питеру Брейгелю — прошла в 2019 году в Палаццо Чини (Венеция).

3 Цит. по: How Adrian Ghenie Conquered Ihe Arl Markel. URL: www.lhearlnewspaper.com/news/how-ghenie-conquered-lhe-arl-markel (дата обращения: 07.02.2020).

4 Цит. по: Румыния. Ошеломляющий успех картины Адриана Гение (Adrian Ghenie) на Solheby. URL: iskusslvo.pro/2014/08/28/rumyniya-oshelomlyayushhij-uspex-karliny-adriana-genie-adrian-ghenie-na-solheby.hlml (дата обращения: 07.02.2020).

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
24 МАРТА

РОМАНТИКА И УСЕРДИЕ. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ЮЖНОЙ КОРЕИ. В РАМКАХ ПРОЕКТА «ВЗГЛЯД ИЗ КОРЕИ — 2020»

24 марта 2020 года в Главном штабе состоялась онлайн-трансляция — и представление кураторами — выставки «Романтика и усердие. Современное искусство Южной Кореи. В рамках проекта “Взгляд из Кореи — 2020”», продолжающей серию проектов, в рамках которых Государственный Эрмитаж организует групповые выставки молодых художников разных стран.

Современное искусство Южной Кореи обладает эстетической выразительностью, которая может быть понятна каждому: обращаясь к сложным темам и национальным традициям, художники используют интуитивно очевидный визуальный код. С романтикой и усердием выставка приглашает начать наблюдение за процессом развития современного искусства и открыть для себя еще одну сторону современной культуры Южной Кореи.

На выставке собраны работы 16 авторов. Для молодых корейских художников общим сегодня является умение создавать правдоподобные мифы, рассказывать о них, используя необычные техники и материалы, которые только при должном усердии обретают совершенную визуальную форму. Экспозиция объединяет такие разные жанры, как инсталляция, перформанс, живопись, скульптура, керамика, вышивка, видеоарт и фотография. Все работы созданы за последние несколько лет и представлены в России впервые.

Йонгин Хонг
Бессмертное пламя. Ритмичные цветы
Великобритания. 2016
Хлопок, вискоза, сетчатая ткань, стразы; вышивка
© Young In Hong

Сэгён Ли
Волос на тарелке (Мейсенские ангелы)
Южная Корея. 2020
Фарфор, окрашенные человеческие волосы
© Sekyung Lee

Дувон
Птицемобиль, преследующий пчелу
Южная Корея. 2019
Смешанная техника
© Courlesy of lhe arlisl and ARTWA

Среди основных тем южнокорейских художников следует назвать исследование историко-политических событий, парадоксы постколониального пространства, коллизии общества потребления и мировой геополитический контекст, пропущенный через оптику традиционной культуры. На выставке представлены работы авторов, которых также интересуют темы искреннего общения и созерцания, визуализация социальных дилемм и изучение личных переживаний. Благодаря вниманию к идентичности и истории своей страны, в работе над этими универсальными идеями, которыми занимаются художники по всему миру, южнокорейским мастерам удается выделять и развивать узнаваемые национальные черты.

Большой интерес вызывают произведения авторов, предпочитающих использовать непривычные материалы и техники: серия фарфоровых тарелок Сэгён Ли, украшенных узорами, сделанными из настоящих человеческих волос; триптих Дувона, написанный на тканях и коврах, найденных в путешествиях; картина-инсталляция Ынхи Ким, собранная из выброшенной одежды.

Как отметил Михаил Борисович Пиотровский, генеральный директор Государственного Эрмитажа, в своем видеообращении: «Эрмитаж открывает выставку совсем молодых корейских художников. Художников из страны, которая любит поражать мир своими неожиданными поворотами — политическими, экономическими, своими достижениями, своим искусством, сверхпопулярными группами и фильмами, ошеломляющими жюри фестивалей. При этом душа Кореи и ее национальный характер остаются для мира закрытыми, хотя никто их особенно не прячет. Мы развиваем две традиции: прежде всего, мы многократно показывали очень мощные выставки классического корейского искусства, на которых присутствовали в качестве экспонатов образцы высшего национального искусства, вещи, которые носят титул “национальное достояние”. Сегодня мы показываем совсем новое искусство, то, что создано в Южной Корее после того, как страна открылась миру. Другая традиция, которую мы развиваем уже не один год совместно с Галереей Саатчи, — это выставки совсем молодых художников. Мы как бы вводим их в мир — через выставку сначала в Эрмитаже, потом в Лондоне. Так будет и сегодня: выставка будет показана в Эрмитаже, потом — в Лондоне, в Галерее Саатчи, и потом вернется в Сеул. В результате этого турне художники, которых специально отбирали наши, британские и корейские специалисты, станут знаменитыми и успешными. Это вторая выставка, которую мы открываем без торжественной церемонии, без присутствия зрителей: музей закрыт на карантин. Зато выставка будет регулярно транслироваться на сайте и во всех социальных сетях Эрмитажа; это значит, что ее увидит значительно больше людей, чем при посещении музея. Я думаю, выставка очень своевременна, она замечательная и произведет на всех большое впечатление, тем более что Корея — страна, которая, кажется, победила коронавирус».

Танцоры выступают перед работой
«Мы делимся своей химией со звездами (MQ300 и VW300L)»
во время церемонии открытия
персональной выставки
Марка Куинна «Под кожей»
в Художественном музее CAFA, Пекин

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО. НЕСКАЧИВАЕМО

ФОТО: © ОРЕЛЬЕН ФУКО

Диалог Марка Куинна [1] и Дмитрия Озеркова в Эрмитаже перед открытием выставки «Хронос и Космос»

ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Встреча с Марком Куинном в молодежном центре Эрмитажа. Ведущий дискуссии — Дмитрий Озерков
28 февраля 2020

ВЫСТАВКА БУДЕТ. ЭРМИТАЖ И ДРУГИЕ МУЗЕИ. ЧТО ЛЮДИ СКАЖУТ

Дмитрий Озерков: **Мы очень рады видеть вас здесь, Марк. Этот визит — подготовка к выставке. Вы очень много сделали для того, чтобы выставка состоялась, работали долгие месяцы. Добро пожаловать, Марк.**

Марк Куинн: Сейчас можно сказать, как много и давно мы говорим о ней. Сегодня я весь день провел в музее. Это замечательное, удивительное место. Коллекции, начиная с Античности, охватывают многие века. Это вдохновляет меня, это просто осуществление мечты — показать свои работы наравне с работами великих мастеров.

Сегодня, просто пройдя по музею, мы с вами определяли, где разместить произведения. Мы уже работаем над этим практически год, возвращаемся постоянно с новыми идеями. Мне все это кажется очень интересным.

Я впервые посетил Эрмитаж, когда мне было 16 лет. Это была школьная поездка. Я тогда не думал, конечно, что здесь будет моя выставка. Замечательно вернуться сюда — это как вернуться домой. Сумасшедшая тогда была поездка, в советские времена. Мы тогда привезли с собой джинсы и всякие такие вещи. Я и мои друзья пытались выскользнуть из гостиницы, обменивали деньги, что-то там продавали, посещали рестораны, они тогда уже существовали. Замечательно проводили время, наша главная задача была — вернуться в гостиницу вовремя, к началу следующего дня. В моей памяти Петербург остался прекрасным городом.

В. Выставка будет происходить в отделах Греции и Рима в Новом Эрмитаже.

О. То есть практически займет весь первый этаж Нового Эрмитажа. Сколько там — 15 залов? Проект разработан по принципу движения по кругу — с возможностью сопоставления и противопоставления. Например, бюсты беженцев в Римском дворике. У нас есть видеоматериал, который мы могли бы показать. Такая игра мне очень интересна.

1 Марк Куинн (Marc Quinn) родился 8 января 1964 года в Лондоне. Художник и скульптор, член арт-группы Young Brilish Arlists, доминирующей на арт-сцене с 1990-х. Выставка «Космос и Хронос» Марка Куинна пройдет в Государственном Эрмитаже в 2021 году. Куратор выставки — Дмитрий Озерков.

Михаил Пиотровский на пресс-конференции в агентстве «Интерфакс». Март 2020

С Куинном мы договорились сделать большую выставку в залах античного отдела, она станет диалогом современного искусства с классическим. Мы настойчиво объясняем всем, что никакого современного искусства, с точки зрения Эрмитажа, нет, есть просто искусство. У него есть свое развитие, надо смотреть назад, и тогда будет понятно, что происходит сегодня.

Марк Куинн
В Амазонии есть племя, которое убивает обезьян, а затем женщины этого племени подбирают осиротевших детенышей обезьян, выкармливают и растят их как собственных детей
2012
© Студия Марка Куинна

Марк Куинн
Всё о любви.
«Дышать» (деталь)
2016
CAFA (Пекин), 2019

ФОТО: © ОРЕЛЬЕН ФУКО

В. Для Эрмитажа вы создаете новые вещи?

О. Да. На выставке будут, например, 3,5-метровая скульптура зомби-мальчика, невероятно большие скульптуры рук (впервые). Покажу картины с образами подсознания, новые работы в силиконе, в других материалах.
В Эрмитаже, где мы создаем проект, мы видим греческие скульптуры, которым четыре тысячи лет. Возможно, мы ничего не знаем о том, почему греки сделали эти вещи, но они говорят с нами через них. Мы ощущаем, что все изображенное происходит сейчас.
Когда-то все искусство было современным. Греческое, римское — было современным в свое время. Люди всегда задавали одни и те же вопросы. Античные работы становятся более живыми, когда вы вовлекаете их в современный контекст, и вместе с тем мы начинаем видеть, что современные произведения искусства являются продолжением того, что делалось ранее.
Думаю, современное искусство — это не какой-то запечатанный сосуд. Мы экспериментируем, соединяя разные произведения. Возможно, они расскажут нам что-то новое, удивят нас.

В. Каковы основные темы? Вы сказали — беженцы, очевидно, и мотивы греческой и римской истории?

О. Да, миграция. Это тема, которая так важна для мира сейчас. Она, на самом деле, существовала в мире всегда; независимо от того, в какой стране вы находитесь, эта тема звучит очень остро. Я думаю, что даже в греческом и римском мире это существовало.
Даже если вы изображаете голову человека не в мраморе, а, например, в бетоне и ставите на постамент, вы сразу создаете у зрителя ощущение бога, богини. Постамент в каком-то смысле придает изображению дополнительное достоинство, даже если мы изображаем беженцев. Очень важно передать в той работе, которую вы делаете на основе портрета, то, что вы думаете о человеке. Конечно, беженцы могут быть самыми разными людьми, но в каком-то смысле они похожи.

В. Используете ли вы мигрантов и тему миграции для некоего политического заявления?

О. Да. Действительно, я хочу, чтобы мир, в котором мы живем, менялся. Я хочу, чтобы искусство понимало, что происходит, и способствовало общему пониманию мира. Когда я работаю над каким-то произведением, оно — ни для меня, ни для вас; оно для людей, которые, может быть, увидят эти вещи значительно позже. Таким образом, я ловлю момент сейчас, но для будущего.
Я думаю, что искусство должно не только представлять эстетические объекты. Полагаю, сейчас, когда политика всюду в нашей жизни, искусство может помочь нам по-другому смотреть на мир. Это изменение роли искусства диктует не политика, а новые отношения между людьми. Я думаю, что, может быть, именно сейчас искусство способно изменить мир.

В. Какой смысл вы вложили в название выставки — «Космос и Хронос»?

О. «Время и пространство».

В. Хайдеггер, да?

О. Да. Но это связано и с греческой мифологией. Мы понимаем, что есть идеи, которые в греческой мифологии в разные периоды воспринимались по-разному. Были истории о воображаемых людях, сейчас эти мифы мы найдем во множестве в современном искусстве, в фильмах.

ЦИТАТА ИЗ ХАЙДЕГГЕРА

В. Космос и Хронос у вас не имена, а понятия? Или и то и другое — как в греческом языке? С большой буквы?

О. И то и другое правильно.

В. Что люди здесь будут думать об этих работах? В истории проектов современного искусства в Эрмитаже бывали ситуации, когда люди протестовали, некоторые группы посетителей активно выступали против этого искусства. Может быть, думали, что мы их испугаемся. Но мы не испугались.
Вы придаете значение тому, что люди говорят о ваших работах? Вам интересно мнение других людей?

О. Да. Мне интересно мнение других людей. Но моя работа — не только для того, чтобы шокировать их. Скорее чтобы взаимодействовать — как некий снаряд, который попадает в человека и передает информацию о мире. Согласен, есть и иная коммуникация. Если вам что-то не нравится, если вы не любите что-то агрессивно — это нехорошо. Здесь очень важна умеренность.
Но я не могу контролировать это. Произведение искусства живет своей жизнью. Люди понимают его или не понимают. Нет здесь никаких правильных или неправильных ответов. Все страны различны, приоритеты и реакции могут быть совершенно разными. Я абсолютно уверен, что в России мои вещи будут звучать совершенно по-иному, чем в других странах, где они выставлялись ранее. Поэтому выставка в Петербурге чрезвычайно интересна, мне важно понять, что люди будут думать об этом. По существу, для меня это возможность узнать новую страну и понять, что мои вещи значат в разных точках мира. Мы работаем в разных условиях, в разных обществах. Давайте просто посмотрим, что будет.

В. Ваш опыт работы в других музеях — плохой и хороший — каков он?

О. В музее вы всегда должны помнить о том, что взаимодействуете с ним, что у музея есть собственное видение. В Эрмитаже у нас ушло два года на то, чтобы определить границы, и это очень хорошо, это подтверждает ценность для людей того, что они хранят. В этом все музеи похожи.
Люди, которые в музеях работают с объектами прошлого, могут иметь очень острое мнение о современных художниках, но результат наших совместных усилий всегда в итоге был для меня очень хорошим, прекрасным, замечательным даже.

В. Выставка, которую мы сейчас готовим, будет находиться в залах Греции и Рима. Но ваше искусство всегда наполнено ссылками, цитатами, аллюзиями к старому искусству. Искусство какой страны, какого времени на вас влияет особенно сильно?

О. Это зависит от того, над чем я работаю. Иногда это греческое, римское искусство, иногда индийское. Иногда — современные вещи. Поэтому для меня всё важно. Здесь нет какого-то общего правила. Я смотрю на самые разные формы искусства.

Марк Куинн
Картины лабиринта (красный, черный и хроматический) и руки и ноги из хлеба
CAFA (ПЕКИН). 2019

ФОТО: © ОРЕЛЬЕН ФУКО

КРОВЬ, ЗОЛОТО, ШОК

В. Какие современные технологии вы используете?

О. 3D-сканирование. Я сканирую голову человека 15 камерами, которые стоят вокруг. Это интересно.
Раньше, делая портрет, художник должен был увидеть человека много раз. Например, работая в глине, художник соединял образы человека, увиденные в разные моменты времени, и делал его в какой-то степени абстрактным. Когда у вас есть 3D-сканирование, вы получаете образ человека в конкретный момент. Это совершенно другая возможность — возможность поймать дыхание в данное мгновение. Это фиксация физического присутствия.

В. Self, ваш автопортрет из крови, — он тоже будет частью нашей экспозиции? Вы действительно каждые пять лет делаете такую вещь?

О. Надо сказать, что это не одна и та же скульптура. Действительно, я сделал первую в виде слепка своей головы и собирал кровь понемножку в течение почти трех лет, пока не собрал столько крови, чтобы заполнить весь объем. Примерно столько же крови циркулирует по сосудам человека. Затем кровь была помещена в специальную морозильную камеру кубической формы. Конечно, если вы достанете эту «голову» из нее, она начнет кровить. С одной точки зрения, это скульптура, с другой — она находится под воздействием обстоятельств окружающего мира. Мы все зависим от инфраструктуры (мы должны это помнить), а скульптура делает это очевидным. Мы можем показать с ее помощью, что значит существовать в чуждом для себя мире: не на Северном или Южном полюсе, а здесь такая скульптура существовать без защиты не может.
Часто сопоставляют мои скульптурные головы из золота и крови. Обе эти скульптуры — «замороженные». Ведь золотая голова — это тоже холодная голова. Одну голову необходимо держать при температуре –18 ºС (кровь), а другая (в золоте) «заморожена» ценностью золота. Здесь важно сопоставить стоимость искусства и ценность искусства, ценность и стоимость золота. Что важнее? Как долго люди будут ценить искусство, и мое искусство в частности? Всегда можно разморозить, уничтожить его.

В. Вы же начинали с замороженных цветов и говорили тогда, что морозильник вырабатывает газ, который убивает цветы.

О. Да, я делал это один раз. Работа с длинным названием «В Амазонии есть племя, которое убивает обезьян...». Это правдивая история про то, как мы создаем и разрушаем одновременно. В скульптуре — лед с Северного полюса, помещенный в морозильник. Этим мы как бы и сохраняем, и одновременно уничтожаем Северный полюс. Так я говорю о наших отношениях с природой.

В. Расскажите немного о новом проекте «Наша кровь».

О. «Наша кровь» — это проект, в котором участвуют пять тысяч беженцев и пять тысяч человек, не являющихся беженцами. Они все сдали свою кровь. Художественные объекты — кубические блоки размером метр на метр на метр. В этом блоке есть ДНК всех людей: каждой национальности, каждой религии, каждого цвета кожи. Мы не способны различить их, любой из них можно переместить на другую планету — для создания новой человеческой популяции. Каждый из таких кубов — библиотека. Мы заполняем эти кубы максимально. Минимализм и максимализм соединены.
В проекте есть видеоматериалы, рассказывающие о каждом человеке, сдавшем кровь для проекта. Эти фильмы можно показывать на выставках упомянутых объектов. Это поможет сбору денег для помощи беженцам.

В. Есть сайт?

О. Да, сайт есть: ourblood.org.

В. Все могут участвовать?

О. Кто угодно может участвовать в этом проекте. Пожалуйста. Только надо заполнить форму. Вы можете сами сдать кровь и остаться частью произведения искусства. Звучит, конечно, странновато: «Дайте мне вашу кровь». Например, у нас был человек, который сказал: «Я не могу видеть кровь. Мне всегда кажется, что это связано с убийством людей». Но потом он изменил свое отношение, подумал о том, что это может помочь людям. В обществе люди очень часто «дают свою кровь», когда хотят помочь обществу, когда какие-то природные проблемы возникают, несчастья. Возможно, эта кровь и не нужна, но символически это очень важно.

В. Это очень серьезный проект, вовсе не Диснейленд.

О. Ни в коем случае. Это очень серьезная вещь. Кто-то может подумать, что это нечто развлекательное. Вовсе нет. Конечно, здесь есть интересные, интригующие моменты. Ведь мы спроектировали это так, чтобы привлечь внимание людей с улицы.
Вы проходите мимо, вы, конечно, обращаете внимание на афишу. В первый раз, когда вы это видите, вы, может быть, будете шокированы, вам, возможно, покажется все это скандальным. Но после того первого шока вы не сумеете забыть это. А если вы не можете забыть, то вы продолжаете думать об этом.

В. Я очень надеюсь, что это так. Мы пытаемся предположить, каким будет результат. Но вопрос, который у нас есть, — это вопрос шока в искусстве. Хороший или плохой, шок всегда присутствует в вашем искусстве. Ваше искусство всегда связано с этим словом — «шокирующее».

О. Вряд ли «шокирующее». В мире сейчас происходят гораздо более шокирующие вещи. Просто мы используем материалы, которые имеют определенный заряд, так сказать. Мы, кроме того, используем определенные вещи из истории классического искусства, например мрамор.
Однажды в Британском музее я видел, как кто-то смотрел на классические скульптуры и говорил о том, насколько они красивы. Я подумал: «Интересно, конечно. Это же человек, тело которого имеет такую же форму, как тело тех людей. А как бы он мог, этот современный человек, говорить с теми людьми, у которых тело было практически такое же, будь они сейчас живы?» И я решил тогда сделать скульптуры людей, чье тело имеет такие же формы. Вот связь между искусством и реальной жизнью.

Марк Куинн
Коллективное подсознательное
2020
© Студия Марка Куинна

Марк Куинн
Замороженная голова
2009
© Студия Марка Куинна

КНИГИ, НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ПЛАСТИКОВЫЕ МЕШКИ

В. Я помню, у вас на столе много книг. Я смотрел названия этих книг, они меня впечатлили.

О. Да, я действительно люблю читать самые разные книги. Посещаю различные шоу и выставки, смотрю телевизионные программы, встречаюсь с самыми разными людьми. Всегда интересно впитывать мир — только тогда что-то получается.

В. Вы работаете с разными материалами, это должно быть для вас очень важно, полагаю.

О. Да, я всегда ищу новые материалы для воплощения новых идей. Когда вы работаете над чем-то, сначала появляется идея, затем начинаете размышлять о материале. У меня есть целый список материалов, с которыми мне хотелось бы работать, и я думаю: «Как раз наступило время использовать именно этот материал».
Например, здесь у нас будут освещенные скульптуры внутри полупрозрачных объектов. Ведь это интересно — материализация и дематериализация, один из очень серьезных современных вопросов. Так много всего происходит в виртуальном мире, и мы практически можем забыть даже о том, что мы — живые люди. Очень важные вопросы XXI века связаны с тем, как соединить реального человека и виртуальный мир.

В. Когда вы выбираете материал, для вас важно знать, сколь долго будет существовать этот предмет, это произведение?

О. Да, конечно. Камень, бетон — одно дело, а замороженные объекты — совсем другое. Потому что они могут существовать только до тех пор, пока морозильники работают.

В. Расскажите о своих работах, созданных из пластиковых мешков.

О. Пластиковые мешки делаются из нефти. Краски очень часто тоже делаются на основе нефти. С одной стороны, мы не должны забывать о том, что дает нам пластик, с другой стороны — какую проблему он нам создает, оставаясь с нами навсегда. Я знаю, что есть биоразлагаемые мешки и небиоразлагаемые. Мешки очень интересны — они легко сминаются. То, что мы сделаем с этими мешками, может просуществовать 10 тысяч лет. Это парадокс материальности. Мы видим вещи, которые могут существовать вечно.

В. Что означает быть художником сейчас, в этом странном сегодняшнем мире?

О. Я думаю, сейчас искусство становится все более значимым. Когда вы смотрите на произведение искусства и на что-то в реальном мире, вы видите совершенно разные вещи. Реальные вещи могут казаться вам незначимыми. Ведь даже один и тот же человек на фотографии и в жизни — совершенно разный.
Искусство — это опыт, который нельзя «скачать» (если использовать компьютерные термины). Все остальное можно скачать. Но искусство — это опыт в реальном мире, и этот опыт очень важен. Чем более «виртуальной» становится наша жизнь, тем более значимым оказывается искусство и уникальный опыт общения с ним.

В. Это удивительная формула — «нескачиваемый».

О. Поэтому люди путешествуют по миру, чтобы увидеть вещи реально. Это совсем иное, чем, например, прочитать книгу об Эрмитаже. Даже сравнивать нельзя. Я думаю, что этот уникальный опыт будет все более значимым.

У ВСЕХ ЕСТЬ ЗРАЧОК

В. Мне хочется задать вам вопрос об этом круге и о работе, которая называется Eclipse Foreign Eye.

О. Я действительно изображал зрачки людей. Потому что у всех есть зрачок. Если мы видим только зрачок человека, то мы не можем сказать, мужчина это или женщина, откуда этот человек. Крупное изображение зрачка — своего рода карта Вселенной. А это черное отверстие — как тайна жизни. Вы можете увидеть и принять это; конечно, если изображение правильно расположено, тогда вам не нужно искать ответы. С другой стороны, когда мы говорим о затмении — о том, что противоположно глазу, когда люди себя проецируют в мир и мы видим человеческое как космическое, то мы можем сопоставить эти два мира. Это начало и конец шоу в каком-то смысле.

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Подлинный поворот случился в начале декабря, с очередным снятием календаря с гвоздя. Через несколько минут Майкл сел, не выпуская его из рук. Прошло еще несколько минут, он всё читал.
— Господи!
Он и в прежние годы на этой, последней, странице календаря рассматривал великана, более известного как Il David, то есть статую Давида, и по утрам, и по вечерам, много раз, но теперь увидел его впервые. Майкл моментально решил, за кем теперь последует. Поднимаясь снова на ноги, он даже не мог точно сказать, сколько он так просидел, изучая эмоции на лице Давида — каменного, пригвожденного решением. Уверенного. Испуганного.
А в углу страницы была еще картинка поменьше. «Сотворение Адама» из Сикстинской капеллы. Изгиб свода.
И он снова сказал:
— Господи...
Как можно такое уметь?

Маркус Зусак. *Глиняный мост*. 2018

Броджи
Топографическая фотография: Флоренция. Вид на Уффици и Палаццо Веккьо
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГФ-4354

■ ■ ■ ...В ОСНОВЕ СВОЕЙ ФИНЛЯНДЦЫ ОСТАЮТСЯ СВОЕОБРАЗНЫМИ И ВЕРНЫМИ ТОЛЬКО СЕБЕ. И В ЭТОМ ЕЩЕ ОДИН ОЗДОРОВЛЯЮЩИЙ УРОК ДЛЯ НАС. ОНИ НЕ БОЯТСЯ УЧИТЬСЯ У ДРУГИХ, ИБО ЗНАЮТ, ЧТО, СКОЛЬКО БЫ НИ УЧИЛИСЬ, ИМ СВОЕЙ СУТИ НЕ ЗАТУШИТЬ, НЕ ЗАДАВИТЬ. ИМ ЧУЖД МАСКАРАДНЫЙ НАЦИОНАЛИЗМ, ИБО ОНИ НАЦИОНАЛЬНЫ ПО ПРИРОДЕ. КАК ФЛАМАНДЦЫ В XVII ВЕКЕ ОСТАЛИСЬ ВЕРНЫМИ СЕБЕ И СОЗДАЛИ ВЕЛИКОЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЛИЦЕ РУБЕНСА И ИОРДАНСА, НЕСМОТРЯ НА ТОРЖЕСТВО НИВЕЛИРУЮЩИХ ГУМАНИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ И НА ВЛАДЫЧЕСТВО ИСПАНИИ, ТАК И ФИНЛЯНДЦЫ, НЕСМОТРЯ НА СВОЮ КОСМОПОЛИТИЧЕСКУЮ КУЛЬТУРУ И НА ДАВЛЕНИЕ РУССКОГО КАБЛУКА, СУМЕЛИ ВЫРАЗИТЬ С БОЛЬШОЙ ПОЛНОТОЙ СВОЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЕ В ИСКУССТВЕ, НЕ ПРИБЕГАЯ ПРИ ЭТОМ К ТОЙ БУТАФОРИИ, К ТОЙ «ИГРЕ В НАЦИОНАЛЬНОЕ», КОТОРЫМИ У НАС ОЗНАМЕНОВАЛИСЬ ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ СТАРОГО, ЗАПУТАВШЕГОСЯ ВО ЛЖИ РЕЖИМА.

Александр Бенуа. *Выставка финских художников. В Петрограде в апреле–мае 1917 г.*

ИСТОРИЯ
КОЛЛЕКЦИИ
50

58
АЛЬБЕРТ ЭДЕЛЬФЕЛЬТ

ДАЛЕКИЕ
БЛИЗКИЕ
68

ЕСТЬ ЛИ РАЗУМ
У ОСЬМИНОГА?
74

МЕРА ХАОСА
76

ИСТОРИЯ КОЛЛЕКЦИИ

Живопись Скандинавских стран и Финляндии XVIII–XX веков [1]

ЭРМИТАЖНОЕ СОБРАНИЕ СКАНДИНАВСКОЙ ЖИВОПИСИ ЯВЛЯЕТСЯ НАБОРОМ ПОРОЙ СЛУЧАЙНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, НО ОТРАЖАЕТ ОПРЕДЕЛЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКО-СКАНДИНАВСКИХ КОНТАКТОВ, В ЗНАЧИТЕЛЬНОЙ СТЕПЕНИ СВЯЗАННЫХ С ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ БЛИЗОСТЬЮ СТРАН, С ПОЛИТИКОЙ И ДИПЛОМАТИЕЙ, С СЕМЕЙНЫМИ УЗАМИ РОССИЙСКОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ДОМА, КАК ОСНОВНОГО ЗАКАЗЧИКА И ПОКРОВИТЕЛЯ ИСКУССТВ В XVIII–XIX ВЕКАХ, И КОРОЛЕВСКИХ ДВОРОВ ШВЕЦИИ И ДАНИИ. НЕКОТОРЫЕ СКАНДИНАВСКИЕ ХУДОЖНИКИ ПРИЕЗЖАЛИ РАБОТАТЬ В РОССИЮ, МНОГИЕ ФИНСКИЕ МАСТЕРА ПОЛУЧАЛИ ОБРАЗОВАНИЕ В ПЕТЕРБУРГЕ (ОСОБЕННО ПОСЛЕ ПРИСОЕДИНЕНИЯ ФИНЛЯНДИИ К РОССИИ В 1809 ГОДУ).

ЕЛИЗАВЕТА РЕННЕ [2]

В каталог коллекции скандинавской живописи Эрмитажа включены 127 произведений художников Дании, Исландии, Норвегии, Швеции и Финляндии XVIII–XX веков, составляющие довольно пеструю и неоднородную картину. Этот раздел в Эрмитаже значительно уступает по количеству и масштабу разделам ведущих западноевропейских школ, что служит следствием исторического развития искусства в Европе, в русло которого Скандинавия влилась лишь в конце XVIII века, когда стали появляться местные национальные школы, находившиеся еще под сильным иностранным влиянием. Кроме того, искусство северных стран никогда не было предметом специального коллекционирования в России, за исключением интереса к отдельным мастерам, популярным в Европе.

Датчанин Вигилиус Эриксен появился при императорском дворе в 1757–1758 годах и проработал здесь около 15 лет. К его ранним произведениям относятся два маленьких эскиза маслом, на которых запечатлена императрица Елизавета Петровна в последние годы ее жизни. Его кисти принадлежат лучшие портреты Екатерины II первых 10 лет ее правления, портрет великого князя Павла Петровича в 10-летнем возрасте, два огромных изображения братьев Орловых верхом во время карусели 1766 года. Так, благодаря заказам двора, в Эрмитаже оказалась самая большая и представительная коллекция произведений Эриксена.

Георг Антон Расмуссен
Фьорд в Норвегии
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-7505

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

1 Вступительная статья каталога коллекции (Государственный Эрмитаж, 2018).

2 Елизавета Ренне — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, хранитель английской и скандинавской живописи Государственного Эрмитажа.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Антон (Даниель Германн) Мельби
Море ночью
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-7563

Значительно меньше времени провел в Петербурге знаменитый швед Александр Рослин. Возвращаясь в Париж из Стокгольма, где он писал портрет короля Густава III, художник на полтора года остановился в России по приглашению императрицы Екатерины II. Бóльшую часть жизни он прожил во Франции, был избран членом французской Академии живописи и скульптуры, пользовался огромной популярностью у европейских монархов и их приближенных. Русские дворяне, путешествовавшие по Европе, хорошо знали его еще до приезда в Петербург, некоторые позировали ему во французской столице, как, например, Строгановы. Поэтому в России слава ему была обеспечена, он не ощущал недостатка в заказах и за полтора года успел создать здесь более 100 портретов, начиная с изображений членов царской семьи.

Большинство упомянутых работ Эриксена и Рослина находилось в XVIII веке в собрании Екатерины Великой. Они украшали интерьеры ее петербургских и пригородных дворцов и лишь после 1917 года оказались в Эрмитаже. Таким же образом попали в музей три больших портрета в рост и натуральную величину: датского короля Кристиана VII, начатый шведским художником Педером Альсом и законченный датчанином Готтхардом Вильхельмом Окерфельтом, принца датского Фредерика работы Эриксена, а также шведской королевы Софии-Магдалены, исполненный Лоренцем Пашем. Все три происходят из Галереи монархов Чесменского дворца, которую задумала Екатерина II с целью показать себя в кругу европейских родственников. В 1830 году их по приказу Николая I, решившего перестроить заброшенный дворец под богадельню, переместили в Английский дворец в Петергофе. В 1919-м их эвакуировали в Москву, откуда они вернулись в начале 1920-х, но в 1929-м они были переданы вместе с остальными картинами, ранее составлявшими Чесменскую галерею, в «Антиквариат» для продажи. К сожалению, среди немногих проданных картин оказались три работы скандинавских художников: портреты Густава III (Художественный музей, Мальмё) и вдовствующей королевы Луизы-Ульрики (Национальный музей, Стокгольм) Лоренца Паша и прекрасный портрет датской королевы Юлианы-Марии кисти Эриксена (Государственный музей искусств, Копенгаген). Интересно добавить, что галерея монархов произвела впечатление на кузена Екатерины Великой, Густава III, посетившего Чесменский дворец во время визита в Петербург в 1777 году. Вернувшись в Швецию, он создал аналогичную gallerie contemporaine в Грипсхольме, хотя и в значительно меньших масштабах.

В 1787-м в Петербург приехал швед Бенжамен Патерсен, писавший портреты, жанровые картины и пейзажи. Прожив в России 28 лет, он, не теряя связей с родиной, регулярно с 1790 года посылал свои работы в Стокгольм на выставки в Королевской академии художеств, членом которой был избран в 1798-м. Более всего он прославился изображениями российской столицы, многие из них в середине XIX века украшали Галерею петербургских видов в Малом Эрмитаже. К картинам, акварелям и гравюрам художника обращается каждый, кому важно представить Петербург и его жителей на рубеже XVIII и XIX столетий.

Заметный интерес к скандинавской живописи проявлял великий князь Александр Александрович, будущий император Александр III, женившийся в 1866 году на датской принцессе Дагмар. В честь их бракосочетания жители Ютландии преподнесли молодой чете портреты отца и матери невесты: короля Дании Кристиана IX и королевы Луизы, исполненные Карлом Блоком. К моменту революции 1917 года картины находились во Второй приемной Александра III в Аничковом дворце, который затем несколько лет просуществовал как Музей города. При его закрытии в 1928-м многие хранившиеся там произведения искусства передали для реализации в «Антиквариат». Некоторые непроданные вещи возвращались в Эрмитаж и другие музеи страны, зачастую теряя при этом историю происхождения и имена авторов. Так случилось и с портретами короля Кристиана IX и королевы Луизы. Оказавшись в Эрмитаже в 1948 году, они хранились в запасниках намотанными на валы и надолго выпали из поля зрения исследователей. Рукописный каталог собрания великого князя позволил идентифицировать портреты и восстановить их историю. Каталог составлялся по приказу наследника в 1872 году и дополнялся им самим до 1879-го. Подробные записи рассказывают не только о составе коллекции и, соответственно, о вкусе владельца, но и о том, где приобретались картины и по какой цене. Ко времени вступления цесаревича на престол в 1881 году его собрание насчитывало 495 картин и рисунков. Большей частью это были произведения русского искусства, из западных школ чаще всего предпочтение отдавалось французским и датским мастерам.

Александр III и Мария Федоровна были самыми рьяными собирателями скандинавской живописи в России. Картины приобретались на выставках в Европе и Дании, в магазинах А. Гизе и М. Фольтмара в Копенгагене, в мастерских художников. Например, во время посещения Копенгагена в 1870 году великий князь приобрел у Карла Фредерика Сёренсена одну из его наиболее значительных работ «Маяк и берег Скагена в Северной Ютландии» и поручил художнику исполнить еще один морской пейзаж, тогда же он заказал картину «Итальянки и итальянцы за завтраком в трактире» Карлу Блоку, а Карлу Нойману — полотно «Датский броненосец в открытом море» (местонахождение их неизвестно). Среди датских художников наибольшим спросом у великого князя пользовались маринисты. Одних только пейзажей, среди которых были марины братьев Антона и Вильхельма Мельби, а также Карла Фредерика Сёренсена, насчитывалось не менее 20. К сожалению, лишь два из их числа оказались в Эрмитаже.

Несколько раз приезжал в Россию датский художник Лауриц Туксен. После того как он получил в 1882 году заказ королевского двора написать групповой портрет большой семьи Кристиана IX, собравшейся во дворце Фреденсборг по случаю 65-летия королевы Луизы, его творческая судьба была предрешена. Он удачно справился с картиной колоссальных размеров, изобразив королеву в окружении

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Беньямин (Бенжамен) Патерсен
Вид Невских ворот Петропавловской крепости
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРЖ-1671

Особую любовь Александр III и Мария Федоровна питали к финскому художнику Альберту Эдельфельту. Одним из первых произведений, попавших в их собрание, был портрет сестры художника, Берты Эдельфельт (1869–1934), изображенной на его даче в Хайкко в обнимку с собакой Капи. Эта картина 1881 года, названная «Добрые друзья», пронизана льющимся из открытого окна солнцем и наполнена теплом домашнего уюта. Она так понравилась царской чете, что вскоре была приобретена Александром III. Известно, что император и его брат великий князь Владимир Александрович заказали художнику портреты своих детей, близкие по духу и композиции полюбившейся картине. Живописный и графический варианты портретов детей Александра III: Михаила и Ксении, изображенных вместе с собакой, ранее находились в Гатчинском дворце, ныне хранятся в Художественном музее Атенеум, Хельсинки; местонахождение портрета их кузенов неизвестно. В 1883–1890 годах император приобрел еще несколько картин Эдельфельта, в том числе «В море», «В детской», «Мальчики, играющие на пляже» (с 1930 года — в Художественном музее Атенеум), «Корабли на якоре в бухте Копенгагена» (местонахождение неизвестно).

В Эрмитаже хранятся четыре картины другого финского художника, Гуго Бакмансона. Профессиональный военный, он с 1884 года был офицером лейб-гвардии Измайловского полка, служил в Петербурге и Москве, принимал участие в Русско-японской и Первой мировой войнах, дослужился до чина подполковника. Одновременно с военной карьерой он занимался живописью и графикой, в 1884–1886 и 1894–1899 годах посещал Императорскую академию художеств и получил звание художника в 1899-м. Многие его картины посвящены военным сюжетам. Картина «Маневры русских войск в местечке при Кара-Ломе в Болгарии в 1877 году» находилась до 1917-го в одном из залов Зимнего дворца.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вигилиус Эриксен
Портрет великой княгини Екатерины Алексеевны
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9908

Карл Генрих Блок
Портрет Кристиана IX, короля Дании
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9413

Вигилиус Эриксен
Портрет Екатерины II в коронационном платье
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9499

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Готтхард Вильхельм Окерфельт, Педер Альс
Портрет Кристиана VII, короля Дании и Норвегии
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-4471

Александр Рослин
Портрет великого князя Павла Петровича
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-1356

Лауриц Регнер Туксен
Венчание Николая II и великой княгини Александры Федоровны 14 (26) ноября 1894 года
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-6229

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

многочисленных дочерей и сыновей с их супругами и детьми (всего 32 персонажа), съехавшихся в Данию из разных европейских стран, которые они возглавляли. Время их пребывания в Дании было недолгим, и художнику пришлось много разъезжать по Европе, добиваясь сеансов от сиятельных лиц. Этот первый заказ привел Туксена в Россию весной 1884 года. Он пробыл несколько месяцев в Гатчине, где в это время располагался двор и где ему позировали императрица Мария Федоровна и дети: «великий князь Михаил Александрович, великие княжны Ксения и Ольга, последняя еще на четвереньках; император Александр III позировал только однажды. Он пришел в полном облачении, спросил, как ему встать, и не пошевелился потом ни разу за те три четверти часа, которые он мне уделил», — писал художник в своих воспоминаниях «60 творческих лет в собственном пересказе», изданных в 1928 году. В Дании сохранилось несколько портретов, созданных в период пребывания Туксена в России. Один из эскизов к картине «Кристиан IX и королева Луиза с семьей в садовом павильоне дворца Фреденсборг в 1883 году» (дворец Кристиансборг, Копенгаген; холст, масло; 440 × 670 см), завершенной в 1886-м, находится в Павловске (инв. № ЦХ-1382-Ш; холст, масло; 75 × 107 см). Он был приобретен Марией Федоровной у самого художника в 1885-м. Успех, сопутствовавший Туксену в работе, привел к другим аналогичным заказам, в связи с которыми он еще трижды приезжал в Россию — в 1894, 1895 и 1896 годах. В 1894-м королева Виктория поручила ему запечатлеть венчание внучки,

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

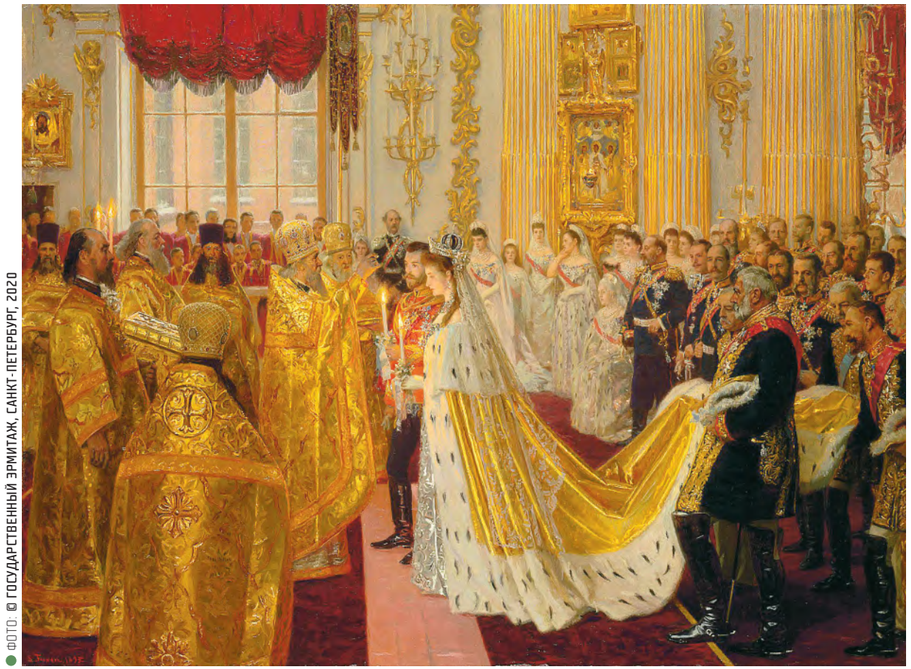


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Фриц Йохан Фредрик Таулов (Таулоу)
Река
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОР-43784

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Эрик Вереншёлль
Пейзаж с озером
(Летний вечер в Квитессейде)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9825

Алисы Гессен-Дармштадтской, с наследником российского престола великим князем Николаем Александровичем. Результатом явились картина, хранящаяся в коллекции английской королевы Елизаветы II (холст, масло; 169,5 × 139,5 см), моделло к ней (Эрмитаж), а также небольшая композиция с изображением только жениха и невесты, исполненная для брата императрицы Александры Федоровны, великого герцога Эрнста Людвига Гессен-Дармштадтского (Музей дворца в Дармштадте). 14 (26) мая 1896 года Туксен стал очевидцем коронации Николая II в Успенском соборе в Москве. В Эрмитаже находится моделло к большой картине на эту тему, волею исторических судеб оказавшейся в Павловске (инв. № ЦХ-72-Ш; холст, масло; 142 × 180 см).

Неожиданный вопрос вызывают три картины Роуланда Расмуссена, поступившие в Эрмитаж из Аничкова дворца и, скорее всего, являвшиеся собственностью императрицы Марии Федоровны, сувенирами, напоминавшими ей о родине. Две из них, «Старая площадь в Копенгагене» и «Вилла Видёре», подписанные и датированные 1909 годом, находятся в Эрмитаже, а третья, «Вид площади Амалинборг в Копенгагене», не имеющая подписи, но явно исполненная той же рукой, была передана в 1930-м из Эрмитажа в ГМИИ и ошибочно приписана при поступлении Карлу Расмуссену (инв. № 3479). Однако даже подпись на эрмитажных картинах не помогла установить личность их автора. Его имени нет ни в одном словаре. Им мог быть художник-любитель, запечатлевший дорогие для императрицы виды Копенгагена.

Большую роль в собирании скандинавской живописи в России сыграли критики, художники и коллекционеры из Петербурга и Москвы, посещавшие Париж во второй половине XIX века. Здесь с конца 1870-х годов северные мастера, становившиеся постоянными участниками выставок, приобретали всё более широкую известность. Учась в Париже, осваивая традиции и впитывая то новое, что витало в воздухе французской столицы, они сохраняли в живописи свой оригинальный взгляд и национальные черты.

В числе первых коллекционеров, отдавших дань северянам, были крупнейшие русские меценаты С. И. Щукин, И. А. и М. А. Морозовы, из собрания последнего происходит картина Таулова «Ночь». Именно пейзажи Таулова были среди новых приобретений Щукина, когда он в середине 1890-х переключил свое внимание с произведений русских художников на западноевропейскую живопись, создав в результате выдающуюся коллекцию импрессионистов и постимпрессионистов. Позднее, в 1915 году, он заказал свой портрет обосновавшемуся в это время в Москве норвежцу Кристиану Крону, которого хорошо знал по Парижу и которого пытался заинтересовать искусством любимого Матисса. В отличие от коллекционера художник не сразу понял и принял Матисса, оказавшего в дальнейшем влияние на его манеру. Отблески этого влияния проявились и в двух портретах мецената, погрудном и в полный рост, исполненных соответственно в декабре 1915 и январе 1916 года. Оба написаны в сильно упрощенной манере, с подчеркнуто плоскими геометрическими формами, которые закрашены яркими, открытыми цветами. Вероятно, именно это натолкнуло создателей экспозиции МНЗИ I в особняке Щукина на Знаменке на мысль поместить погрудный портрет рядом с «Видом Коллиура» Матисса, «Дамой в черной шляпе» ван Донгена и другими картинами фовистов, что видно на фотографии 1922–1923 годов.

После создания ГМНЗИ (1923), образованного из МНЗИ I (коллекция Щукина) и МНЗИ II (коллекция Морозова), и его раздела в 1948 году между ГМИИ и Эрмитажем, в Ленинград попала значительная часть собрания ГМНЗИ. В числе полученных Эрмитажем картин оказались не только те, что были в коллекциях Морозова и Щукина, но и другие, приобретенные за время существования ГМНЗИ из разных источников. Из произведений скандинавских художников вместе с уже упомянутыми картинами Таулова и Крона в Эрмитаж тогда поступили пейзаж «Река» Таулова и «Вид на Порвоо с горы Нясинмяги» Эдельфельта (обе работы — из собрания З. В. Ратьковой-Рожновой), а также несколько картин, приобретенных с выставок, проходивших в Москве, в том числе «Стачка» Эрика Йохансона, купленная в 1924 году, эскиз Карла Эриксона «Дети», «Портной-философ» Вяйнё Куннаса, «Финская крестьянка» Хуго Симберга, приобретенные в 1935 году.

Существовали и другие источники пополнения эрмитажной коллекции.

В 1931 году сюда из Музея Академии художеств передали несколько картин высокого художественного уровня: «Скалы и водопады в Телемарке» Карла Лемана, «Две девушки» Юхо Риссанена, «Фьорд в Норвегии» Георга Расмуссена (кат. № 42). Несмотря на то что произведения скандинавских художников довольно редко встречаются в частных собраниях, Эрмитаж приобрел через закупочную комиссию с 1946 по 1986 год работы датского живописца Д. Мартенса, шведов В. фон Гегерфельта, К. Нордгрена, Б. Норденберга, норвежцев К. Лемана и Х. Даля и нескольких финских мастеров: О. Клейнеха, А. Эдельфельта, Г. Бакмансона, П. Халонена и А. Кавена. Эти картины расширили скандинавский раздел живописи, не заполнив, к сожалению, главных лакун: в собрании отсутствуют произведения двух крупнейших северных живописцев — А. Цорна и Э. Мунка [3].

«Все эти молодые силы — Эдельфельт, Цорн, Таулоу, Скредзвиг, Веренскиольд, Норманн и другие — явились кстати со своей прозрачной поэтической свежестью и искренним культом природы», — писал С. П. Дягилев в статье 1896 года. Познакомившись с картинами северных художников в Париже и приобретя некоторые из них, в том числе «Пейзаж с озером» Эрика Вереншёлля, Дягилев способствовал организации выставки скандинавских мастеров в Обществе поощрения художеств в Петербурге в 1897 году, в связи с чем совершил путешествие в Швецию, Норвегию и Данию. Он побывал в мастерских многих художников, отбирая картины для экспозиции и приобретая отдельные произведения для своей коллекции. Некоторые украсившие выставку работы оказались потом в руках русских коллекционеров, как, например, оказавшийся в семье Ратьковых-Рожновых «Зимний пейзаж» Фрица Таулова. Одновременно с интересом к скандинавской живописи в России все более росло увлечение музыкой Эдварда Грига и произведениями Генрика Ибсена, Бьёрнстьерне Бьёрнсона, Кнута Гамсуна, Августа Стриндберга, особенно захватившее русскую интеллигенцию на рубеже XIX и XX веков.

3 В 1903 году М. А. Морозов купил в Париже произведение Э. Мунка «Три девушки на мосту» (ныне в ГМИИ) — единственное находящееся в музеях России.

АЛЬБЕРТ ЭДЕЛЬФЕЛЬТ

ВАЛЕНТИНА БЕРЕЗИНА

Альберт Эдельфельт
Пейзаж
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОР-18902

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ФОТОГРАФИИ ИЗ ИЗДАНИЙ «СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА ЭРМИТАЖА. XXVI» (1965 ГОД) И «СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА ЭРМИТАЖА. XXVIII» (1967 ГОД). ИЗД-ВО «СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК», ЛЕНИНГРАД

О ДВУХ РИСУНКАХ И ЖЕНСКОМ ПОРТРЕТЕ

СРЕДИ ПЯТИ ЭРМИТАЖНЫХ РИСУНКОВ ФИНСКОГО ХУДОЖНИКА АЛЬБЕРТА ЭДЕЛЬФЕЛЬТА (1854–1905) ИМЕЮТСЯ ТРИ, КОТОРЫЕ УДАЛОСЬ ДАТИРОВАТЬ И СОДЕРЖАНИЕ КОТОРЫХ УДАЛОСЬ УТОЧНИТЬ.

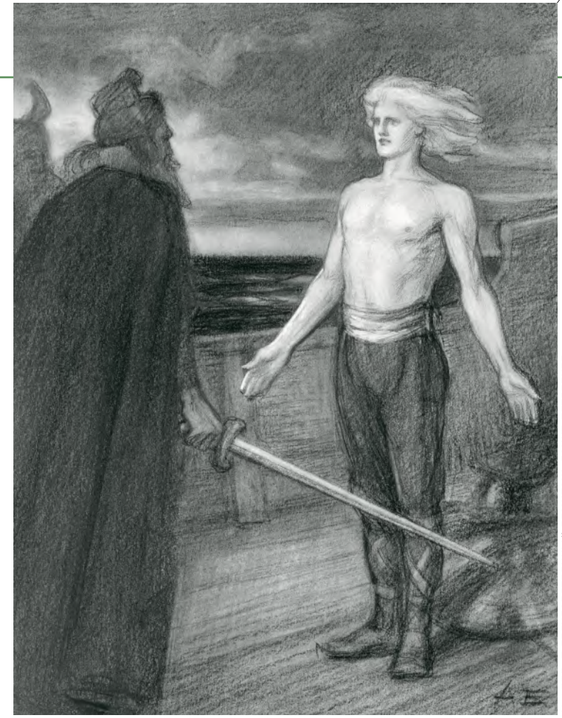


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Альберт Эдельфельт
Иллюстрация к поэме Рунеберга «Король Фьялар»
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОР-27117

Первый — пейзаж, исполненный акварелью, — поступил в 1930 году из Государственного Русского музея и занесен в инвентарь под № 18902 как «Вид спокойной реки с отражающимися берегами».

Сопоставление рисунка с одним из лучших пейзажей Эдельфельта «Вид на озеро в Каукола с высоты, при закате солнца» не оставляет сомнения, что на эрмитажном листе изображено то же самое живописное, усеянное островками озеро, но взятое с другой точки зрения — с более низкого места горы, заполняющей первый план картины. На акварели видны лишь два ствола сосен, растущих на этом обрывистом берегу, и едва намечен у нижнего края выступающий мыс.

Все говорит о том, что Эдельфельт свободно владел техникой акварели. Размывом краски он достигает впечатления зеркальной глади воды, а плотные массы зелени и их отражения на поверхности озера даны уверенно и обобщенно. Непосредственность и свежесть впечатления, которыми веет от рисунка, позволяют предположить, что он является первым воплощением замысла автора. В пользу этого в известной степени говорит и формат наброска в ширину (21 × 26 см), поскольку в двух других ранее опубликованных рисунках, находящихся в Атенеуме в Хельсинки, композиция уже расположена в высоту (25 × 21,5 см), как и в самой картине.

Известно, что эта картина была написана Эдельфельтом в имении Саары в июле 1889-го, передний план ее был

1 По материалам статей: *Березина В.* О женском портрете работы Альберта Эдельфельта // Сообщения Гос. Эрмитажа. 1965. [Вып.] XXVI; *Березина В.* О двух рисунках Эдельфельта // Сообщения Гос. Эрмитажа. 1967. [Вып.] XXVIII.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Альберт Эдельфельт
Портрет М. В. Дьяковской-Гейрот
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-6476

несколько изменен в Париже той же осенью или весной следующего года в связи с предстоящим экспонированием пейзажа на выставке Национального общества изящных искусств. Таким образом, довольно точно устанавливается время написания эрмитажной акварели: июнь–июль 1889 года, то есть не позже того, когда была начата сама картина.

Второй лист, исполненный углем и подцвеченный белилами [2], при поступлении в Эрмитаж в 1926 году из Государственного музейного фонда был назван «Аллегория. Юноша с обнаженным торсом и развевающимися волосами перед стариком в длинной мантии с мечом». Характер рисунка подсказал, что перед нами, несомненно, иллюстрация к какому-то литературному произведению. Знакомство с работами Эдельфельта в данной области навело на мысль, что это может быть одной из иллюстраций к поэме «Король Фьялар» (1844) известного финского поэта Иоганна Людвига Рунеберга. Содержание поэмы, которая посвящена легендарной истории короля Фьялара и его сына Яльмара, полностью подтвердило предположение. Эрмитажный рисунок является иллюстрацией к третьей песне — кульминационному месту поэмы.

Прославленный в походах Фьялар дал клятву, что ни он, ни его сын не будут больше вести войн. Когда вырос Яльмар, он все же отправился в поход и с победой вернулся на родину. Фьялар решил убить его — как нарушившего отцовскую клятву. И вот он поднялся с мечом в руках на палубу корабля. Яльмар покорно встал на колени перед отцом:

В воздухе сверкнул меч,
Удар был направлен на голову Яльмара,
От удара зазвенел шлем,
Но невредим встал Яльмар.
— Силы покинули меня, — молвил король, —
Никогда раньше таким слабым не был мой удар.
Так сними же свой шлем —
Сил моих не хватает для того, чтобы разбить его.
Но когда Яльмар снял шлем, рука отца дрогнула и меч мягко скользнул по волосам, Фьялар простил сына.

В рисунке Эдельфельта Яльмар, сбросив доспехи и обнажив голову, стоит перед отцом, ожидая заслуженной кары. Художник, в сущности, объединяет содержание нескольких строф. Он стремится сделать эту сцену как можно более романтичной, соответствующей настроению поэмы. Тут и темное, мрачное море, и контрасты света и тени в передаче облачного неба, и «идеальный» герой, которому Эдельфельт придал черты прекрасного светловолосого северянина. Но так же, как и в своей исторической живописи, Эдельфельт не избежал здесь выспренности и искусственного пафоса образов.

В наиболее полной монографии о творчестве Эдельфельта, снабженной каталогом его произведений, которую написал Бертель Хинтце, упоминаются лишь три живописные композиции под названием «Король Фьялар перед телом Яльмара», исполненные в связи с работой Эдельфельта над иллюстрациями к поэме. Сами иллюстрации не приводятся в каталоге. Таким образом, публикуемый рисунок эрмитажного собрания частично восполняет этот пробел в общем списке произведений мастера.

Иллюстрировать поэму «Король Фьялар» Эдельфельт начал летом 1894-го в Хайко, а закончил в следующем году. К этому времени относится и создание эрмитажного рисунка.

«Женский портрет»[3] работы Эдельфельта был передан в Эрмитаж в 1930-м из Государственного Русского музея. Портрет подписан и датирован, но отчетливо читается только «189», последняя же цифра совершенно неразборчива, и это не давало возможности установить год написания картины.

Выставленная в зале финского искусства работа привлекла внимание одного из посетителей музея, который сказал, что знал изображенную женщину, и сообщил, что это Мария Владимировна Гейрот, без указания каких бы то ни было сведений о ней, кроме того, что она как будто жила в Петербурге. Это имя с тех пор и закрепилось за портретом.

При выяснении истории картины в архиве Русского музея оказалось, что она была куплена в 1908-м за тысячу рублей у профессора петербургской Академии художеств В. В. Матэ. В заявлении Матэ от 15 ноября 1908 года картина названа просто женским портретом, и это вызвало сомнения в том, действительно ли здесь изображена М. В. Гейрот. Тем более что в адресных книгах Петербурга за 1890–1900-е этого лица тоже не оказалось.

Многое уточнил лишь каталог, которым снабжена монография финского искусствоведа Бертеля Хинтце «Альберт Эдельфельт»[4]. Там под № 755 помещен «Портрет г-жи Марии фон Гейрот (до замужества — Дьяковская)» и, что очень важно, указывается: портрет написан в Хельсинки в январе 1896 года и подарен художником изображенной. Карандашный эскиз к картине находится в хельсинкском обществе Nylands Nalion. Сообщается также, что уже в феврале–марте 1896-го картина была на выставке Академии художеств в Петербурге (кат. № 88), а в сентябре 1896-го — на выставке Общества финских художников в Хельсинки (кат. № 22).

Попытки выяснить биографию М. В. Гейрот привели нас к некоторым новым любопытным данным. Оказалось, что она была первой женой известного актера МХАТа Александра Александровича Гейрота (1882–1947). Как сообщила живущая в Москве последняя жена артиста Л. Ф. Гейрот, Мария Владимировна в первом браке была замужем за неким Венцелем. В 1905 году сестра отца Гейрота, дружившая с Марией Владимировной Венцель, уговорила ее сопровождать Гейрота, тогда молодого начинающего художника, в Париж. По дороге они влюбились друг в друга и вскоре поженились. Этот брак, от которого родился сын Альгар, был недолгим. Уже в 1910 году Гейрот покинул семью, и Мария Владимировна с сыном в 1914-м переехала в Финляндию, сохранив фамилию Гейрот.

В очерке Л. Ф. Гейрот «Коротко об А. А. Гейроте», хранящемся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР [5] в Москве, упоминается, что Мария Владимировна была старше Гейрота на семь лет. Отсюда устанавливается дата ее рождения: 1875-й; следовательно, на эрмитажном портрете ей 21 год. В ответ на запрос из Эрмитажа Л. Ф. Гейрот любезно сообщила то немногое, что она знала о Марии Владимировне со слов Гейрота. По этим сведениям, отец Марии Владимировны был украинцем, а мать — немкой. Родилась она в Финляндии и получила хорошее воспитание. Она свободно владела французским, немецким и шведским языками и была превосходной пианисткой. Друзья ее были преимущественно шведами. Дружила она и с финской художницей Эллен Теслефф. Последние известия о ней относятся к началу 1930-х годов.

В сведения, приводимые в книге Бертеля Хинтце о портрете М. В. Гейрот, нужно внести поправки. Хинтце пишет, что «портрет был куплен в 1898 году у г-жи Гейрот тогдашним Музеем Александра III в Петербурге». Это неверно. Как уже упоминалось выше, портрет был куплен музеем на 10 лет позже, причем сама Мария Владимировна, по-видимому, никакого отношения к продаже не имела. И вообще, было бы более чем странно, если бы она продала подаренный ей художником портрет, да еще так скоро после его написания. По всей вероятности, портрет продала Матэ не она, а ее бывший муж Венцель — уже после 1905 года; возможно, впрочем, Матэ оказался просто посредником в этом деле. Но в любом случае совершенно понятно, почему при продаже картины в Русский музей не указывалось имя изображенной.

Существенно и то, что в «Указателе выставки Императорской академии художеств, 1896 год» картина Эдельфельта названа «Портрет г-жи Д.». Это дает основание считать, что в тот период, когда был написан портрет, Мария Владимировна не была еще замужем и носила девичью фамилию Дьяковская. Таким образом, эрмитажную картину правильнее всего называть «Портретом М. В. Дьяковской-Гейрот».

2 Инв. № 27117. 36 × 28 см.
3 Инв. № 6476. Холст, масло. 50 × 41 см.
4 *Hintze B.* Alberl Edelfell. Porvoo : WSOY, 1953.
5 Ныне Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). — *Ред.*

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФИНСКИЙ ХУДОЖНИК ПРИ РУССКОМ ИМПЕРАТОРСКОМ ДВОРЕ

САНИ КОНТУЛА-ВЕББ [1]

Рассматривая историю культурных связей Финляндии и России, мы видим, что они были тесными и плодотворными, особенно в конце XIX столетия. Сотрудничество велось в самых разных областях: в музыке, театре и в изобразительном искусстве. Несмотря на то что финские художники по большей части были ориентированы на Запад, Петербург и особенно Императорская академия художеств сыграли важную роль в развитии и становлении художественной жизни Финляндии.

На академических выставках в Петербурге нередко можно было встретить произведения финских живописцев: на протяжении XIX века в академии учились финские молодые художники, некоторым финским мастерам было присуждено звание академика. Однако из всех финских художников, работавших в Петербурге, особенно выделяется Альберт Эдельфельт. Лишь он смог добиться признания при русском императорском дворе: художник получал заказы на портреты и другие картины от Александра III и Николая II, а также от великого князя Владимира, главы Академии художеств. Выставка «Альберт Эдельфельт и Романовы» проливает свет на общую историю искусств Финляндии и России и представляет наименее известную часть творчества художника. Портреты детей императорской семьи показаны вместе впервые более чем за 100 лет, и посетители выставки получают возможность рассмотреть их как единую серию. Для Института Финляндии в Санкт-Петербурге эта выставка является замечательной возможностью поддержать и развить сотрудничество в области культуры между нашими странами, работая совместно с ведущими художественными музеями России и Финляндии.

С помощью открытий и вновь обнаруженных картин история искусств все еще может удивлять и обращать внимание на уже, казалось бы, забытые истории. Надеюсь, что читатели этого каталога и гости выставок смогут расширить свое представление о творчестве Эдельфельта и его многогранной международной карьере.

Из вступительной статьи к каталогу выставки «Альберт Эдельфельт и Романовы» (ноябрь 2019 — январь 2020, Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург)

Альберт Эдельфельт
Добрые друзья. Портрет сестры художника Берты Эдельфельт
1881
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9812

1 Сани Контула-Вебб — куратор выставки «Альберт Эдельфельт и Романовы» (ноябрь 2019 — январь 2020, Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств (Санкт-Петербург)), директор Института Финляндии в Санкт-Петербурге.

ФОТО: © КАТЯ НИКИТИНА

Открытие выставки
«Альберт Эдельфельт и Романовы»
в Музее Академии художеств
13 ноября 2019

ХУДОЖНИК АЛЬБЕРТ ЭДЕЛЬФЕЛЬТ (1854–1905) — ЦЕНТРАЛЬНАЯ ФИГУРА В ИСТОРИИ ИСКУССТВА ФИНЛЯНДИИ XIX ВЕКА. ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЯВЛЯЮТСЯ НАЦИОНАЛЬНЫМ ДОСТОЯНИЕМ И ОДНИМИ ИЗ САМЫХ УЗНАВАЕМЫХ СРЕДИ РАБОТ ФИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ. ЭДЕЛЬФЕЛЬТ БЫЛ НЕ ТОЛЬКО МАСТЕРОМ ЖИВОПИСИ. ОН ТАКЖЕ ИМЕЛ ВЛИЯНИЕ НА РЕШЕНИЕ КУЛЬТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ НА СВОЕЙ РОДИНЕ И СПОСОБСТВОВАЛ РАЗВИТИЮ ИНТЕРЕСА К КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВУ ФИНЛЯНДИИ НА МЕЖДУНАРОДНОМ УРОВНЕ.

Альберт Эдельфельт прожил значительную часть жизни за пределами Финляндии — в основном в Париже. Неудивительно, что его личность и творчество тесно ассоциируются не только с Финляндией, но и с Францией. Однако творчество Эдельфельта, связанное с Россией, известно в меньшей степени и представляет собой интересную и чрезвычайно важную страницу в истории художественных контактов России и Финляндии.

Именно эти связи стремился осветить Институт Финляндии в Санкт-Петербурге выставками «Альберт Эдельфельт и Романовы», которые прошли в Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств и в Музее Синебрюхова в Хельсинки. Прошло уже более 100 лет с того момента, как в России была показана персональная выставка финского художника; а в экспозиции в Хельсинки были представлены некоторые работы, привезенные в Финляндию впервые.

Важно отметить, насколько символично возвращение Эдельфельта в Петербург с выставкой в стенах Академии художеств. Ведь именно Императорская академия художеств сыграла для него решающую роль на пути к признанию при дворе Романовых.

В парижском Салоне Эдельфельт был замечен русскими ценителями искусства, затем приглашен выставляться в петербургской Академии художеств.

Благодаря картине «Добрые друзья» (1881), ныне входящей в коллекцию Государственного Эрмитажа, финский мастер получил первый заказ от высоких российских покровителей. Картина, изображавшая младшую сестру живописца, очень приглянулась главе Академии художеств, известному коллекционеру и меценату великому князю Владимиру Александровичу: личная встреча состоялась осенью 1881 года — после назначения Эдельфельта академиком петербургской Академии художеств.

Покоренный мастерством финского живописца, великий князь заказал ему несколько произведений: двойной портрет своих старших сыновей — великих князей Бориса Владимировича и Кирилла Владимировича, а также портрет младшего сына — великого князя Андрея Владимировича.

Эдельфельт работал над заказом в конце 1881 года и совершал частые поездки в Запасной дворец великого князя в Царском Селе. На портрете четырехлетний Борис и пятилетний Кирилл изображены в роскошном интерьере. Оба мальчика одеты в белые длинные сорочки: в XIX столетии всех маленьких детей, вне зависимости от пола, одевали в кружевные платьица, а волосы оставляли длинными.

Альберт Эдельфельт
Дети. Великие князья Борис Владимирович и Кирилл Владимирович
1881
Холст, масло
Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

В Финляндии этот портрет считался пропавшим после революции 1917 года: там не знали, что после того, как картина покинула дворец великого князя Владимира, она через несколько лет поступила в Рыбинский художественный музей. В 1921-м, по запросу на расширение коллекций музея в Рыбинске, из экспертной комиссии при Внешторге были переведены некоторые картины, и среди них работа Эдельфельта. В 2017-м, когда в Интернете были размещены произведения из фондов Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, в частности картина Эдельфельта под названием «Дети», автору статьи удалось опознать в ней разыскиваемый финскими исследователями портрет великих князей.

О впечатлениях художника о времени, проведенном в Царском Селе, можно узнать из многочисленных писем, которые сохранились до наших дней. Забавный случай, произошедший во время написания портрета великих князей Бориса и Кирилла, живописец рассказал в письме к своей

Альберт Эдельфельт
Под березами
1882
Холст, масло
Частное собрание

матери, Александре Эдельфельт, 19 ноября 1881 года: «Маленькие господа очень игривы, подходят и щекочут меня, хватают мои краски и прочее. Ах, все дети одинаковые, что высокорожденные, что обычные. Маленький Борис изумил меня сегодня, когда при рассмотрении собственного портрета вдруг сказал: “That is His Imperial Highness Misler Boris” — так он уже знает, что он highness (высочество). В целом очень милые дети, добрые и послушные, и когда я прошу их сидеть, то они сидят так хорошо, как только умеют дети»[2].

Великокняжеская чета осталась очень довольна портретами своих сыновей. Они также произвели впечатление на супругу Александра III, императрицу Марию Федоровну. В декабре 1881 года Эдельфельт был представлен императрице лично и получил новый заказ — портреты шестилетней великой княгини Ксении Александровны и трехлетнего великого князя Михаила Александровича. Художник был приглашен остановиться в Гатчинском дворце на время работы над портретами и встретил там новый, 1882 год.

При сравнении детских великокняжеских портретов с картиной «Добрые друзья» очевидно, что последняя использована в качестве композиционного и стилистического образца. Это не удивительно: после того как Эдельфельт был представлен императрице, он привез из петербургской Академии художеств в Гатчину свои работы, среди которых — «Добрые друзья». Мария Федоровна, очарованная произведением, тут же пожелала его приобрести, и картина поступила в императорскую коллекцию в Гатчинском дворце.

По завершении работы все три детских портрета были показаны вместе — в 1882-м, на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве. В 2019-м, на выставке в Санкт-Петербурге и в Хельсинки, впервые за почти 140 лет, они снова представлены все вместе (после революции 1917 года произведения попали в разные коллекции в Финляндии и России).

По заказу Александра III и Марии Федоровны Эдельфельтом было написано и несколько жанровых картин. Среди них — «Мальчики, играющие на берегу» (1884), «В детской» (1885), «Под березами» (1882) и виды на порт в Копенгагене.

Перечисленные работы входят в коллекции музеев России и Финляндии, одна из вариаций — «На рейде в Копенгагене — III» — украшает хельсинкский президентский дворец. Только местонахождение картины «Под березами» оставалось до последнего времени неизвестным. Она была написана для украшения Аничкова дворца — любимого дворца Александра III. Позже картина была отправлена в один из императорских дворцов в Польше [3]. Затем ее следы затерялись.

В 2018 году автору статьи стало известно, что картина «Под березами» находится в частной коллекции в Польше, и по просьбе собственника был изучен ее провенанс [4].

Отправной точкой послужил тот факт, что на территории Польши было в свое время три императорских резиденции: два дворца — в Беловеже и Скерневице — и охотничий дом в Спале. Из трех резиденций прямое отношение к заказчице картины «Под березами», Марии Федоровне, имеет охотничий дом в Спале: это было любимое место отдыха императорской четы в Польше. Императорская семья приезжала отдыхать и охотиться в Спалу регулярно между 1886 и 1894 годами. В этот промежуток скромный дворец достраивался и облагораживался. В Спалу был приглашен Иван Шишкин (1832–1898), который провел в Польше два месяца. Императорская семья явно стремилась украсить свою любимую летнюю резиденцию произведениями лучших художников, и вполне вероятно, что в этот же период работа Эдельфельта была привезена из Санкт-Петербурга в Спалу.

Подтверждением того, что картина находилась в Спале, послужил снимок Белого салона резиденции, сделанный в 1924 году. На заднем фоне комнаты хорошо различима картина «Под березами». Снимок был опубликован в подробном исследовании Михала Слоневского и Светланы Честных о Спале, вышедшем в 2014 году [5].

Спалу оккупировали несколько раз, но самые драгоценные вещи были вывезены из дворца и сохранены. После обретения Польшей независимости здание национализировали. Оставшееся убранство дворца также перешло государству, и Спала стала представительской резиденцией, которой пользовались высшие лица страны.

Начало Второй мировой войны в сентябре 1939 года означало для Спалы новую оккупацию. Известно, что перед тем, как немецкие войска во второй раз захватили дворец, все ценное было срочно эвакуировано персоналом резиденции. Скорее всего, именно в этот момент картина «Под березами» покинула дворец в Спале. Картину вывозили в спешке, как явствует из того факта, что холст был вырезан из рамы. К сожалению, интерьеры дворца в Спале не сохранились до наших дней, поскольку здание сгорело в 1945 году.

Прошло почти 15 лет с момента написания Эдельфельтом детских портретов Романовых, и живописец получил следующий заказ — теперь уже от нового правителя Российской империи. Художник принял участие в создании коронационного альбома Николая II в Москве. Он также выполнил несколько парадных портретов императора. Такие портреты традиционно писались по уже существующим картинам или фотографиям, но для финского живописца было сделано исключение — Николай II согласился позировать лично. Этот заказ стал высшей точкой карьеры Альберта Эдельфельта при русском императорском дворе.

2 Цит. по: Alberl Edelfell och Ryssland : brev från åren 1874–1905 / ulgivna av R. Knapas och M. Vainio. Helsingfors : Svenska lilleralursällskapel i Finland ; Slockholm : Allanlis, 2004. P. 96.
3 *Hinlze B.* Alberl Edelfell. Porvoo : WSOY, 1953. P. 531.
4 Альберт Эдельфельт и Романовы. СПб. : Ин-т Финляндии в Санкт-Петербурге, 2019. С. 99–100.
5 *Słoniewski M., Cheslnykh S.* Pałac i ludzie. Hisloria rezydencji myśliwskiej w Spale 1885–1945. Spala : Max, 2014.

Константин Сомов
Афиша «Выставка русских и финляндских художников. 1898»
1897
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

СОСЕДСТВО РОССИИ И ФИНЛЯНДИИ НЕ МОГЛО НЕ СКАЗАТЬСЯ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНТАКТАХ ДВУХ СТРАН В XX СТОЛЕТИИ. СТРЕМЛЕНИЕ ФИНЛЯНДИИ К НЕЗАВИСИМОСТИ И ОТДЕЛЕНИЮ ОТ РОССИИ, А ЗАТЕМ ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА, В КОТОРОЙ СТРАНЫ ВОЕВАЛИ ДРУГ ПРОТИВ ДРУГА, ДЕЛАЛИ ИХ КУЛЬТУРНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЛИТИЧЕСКИ ЗАРЯЖЕННЫМ И ЧРЕЗВЫЧАЙНО НАПРЯЖЕННЫМ.

КАТАРИНА ЛОПАТКИНА [1]

ДАЛЕКИЕ БЛИЗКИЕ

Выставки финского искусства в России в первой половине XX века

Однако были у двух стран и свои «агенты сближения». В конце XIX — начале XX века ими стали художник Альберт Эдельфельт и импресарио Сергей Дягилев. Эдельфельт, финский живописец, который покорил Париж, с начала 1880-х годов получал заказы от российской императорской семьи, часто бывал в России — и не только активно выставлял собственные работы, но и предпринял усилия для того, чтобы российская публика увидела творчество его соотечественников. Так, в 1882 году Эдельфельт принял участие в организации экспозиции на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве [2].

Личность Эдельфельта вызывала интерес не только у высочайших покровителей, но и у молодых русских художников — будущих мирискусников. Александр Бенуа вспоминал: «Никогда не забуду, до чего мы были взволнованы, когда весной 1891 г. на одном из ужинов у моего брата Альбера мы оказались соседями Альберта Эдельфельта, этого статного, красивого человека, о котором мы знали, что он пользуется большой известностью в Париже и что картины его висят в парижском музее. Войти в непосредственный контакт с такой “знаменитостью”, беседовать запросто с ним, слышать из его уст рассказы о том, что сейчас творится на свете, что принято любить, что презирать, — это ли не было для нас великим счастьем? <...> Надо при этом заметить, что этот типичный северянин, в котором было больше шведских элементов, нежели финских, обладал совершенно исключительным шармом; его большие глаза из-под строгих бровей точно светились, в них точно отразилась таинственность белых ночей, гладь студеных озер. <...> а в наших глазах его голова была еще окружена ореолом “парижского признания”»[3].

Конец 1890-х ознаменовало мощное выступление финских художников в Петербурге: в рамках академической выставки 1896 года 19 работ Эдельфельта были показаны в Екатерининском зале Академии художеств. Тогда Сергей Дягилев написал о нем: «...Эдельфельт сумел, отнюдь не утрачивая национального характера, соединить в себе оригинальные черты своей страны с чисто французским

1 Катарина Лопаткина (Хельсинки) — независимая исследовательница и кураторка, специалистка по истории искусства XX века.
2 *Рейтала А.* Дружба под сенью политики. Введение в историю российско-советских и финских художественных взаимосвязей : доклад в Институте им. И. Е. Репина в 1980 г. С. 5.
3 *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания : в 5 кн. М. : Наука, 1980. Кн. 4–5 (т. 2). С. 187–188.

блеском и утонченностью техники. Он принадлежит к той плеяде северных художников, которые в начале 80-х годов внесли свежую струю в живопись Западной Европы»[4].

Двумя годами позже состоялась выставка, которой суждено было войти в историю, — Выставка русских и финляндских художников, организованная Сергеем Дягилевым. В январе 1898-го в залах музея Художественного училища барона Штиглица вниманию петербургской публики были представлены работы 10 финских и 21 русского художника. В финнах Дягилев и его единомышленники видели посланников европейской культуры, которой недоставало российской художественной сцене. Выставку встретили «горячо»: не оставив никого равнодушным, она вызвала оценки диаметрально противоположные. Так, Репин, не стесняясь сильных слов, называл работы Галлен-Каллела «образчиком одичалости» и критиковал «дилетантизм» и «декадентство». Стасов также не был благосклонен к произведениям финских живописцев: в статье «Чудо чудесное» он упоминал «дурацкие безвкусные выставки с финляндскими юродивыми на придачу». В то же время художники младшего поколения находили выставку сильной, свежей и вдохновляющей. Анна Остроумова-Лебедева после посещения экспозиции записала в своем дневнике: «Была я на выставке финляндских и русских художников. Никогда более сильного и цельного впечатления не производила на меня ни одна выставка. Из финляндских художников, бесспорно, лучший Эдельфельт. Его жанровая картина “Прачки” удивительно характерна, жизненна и прекрасна по технике»[5].

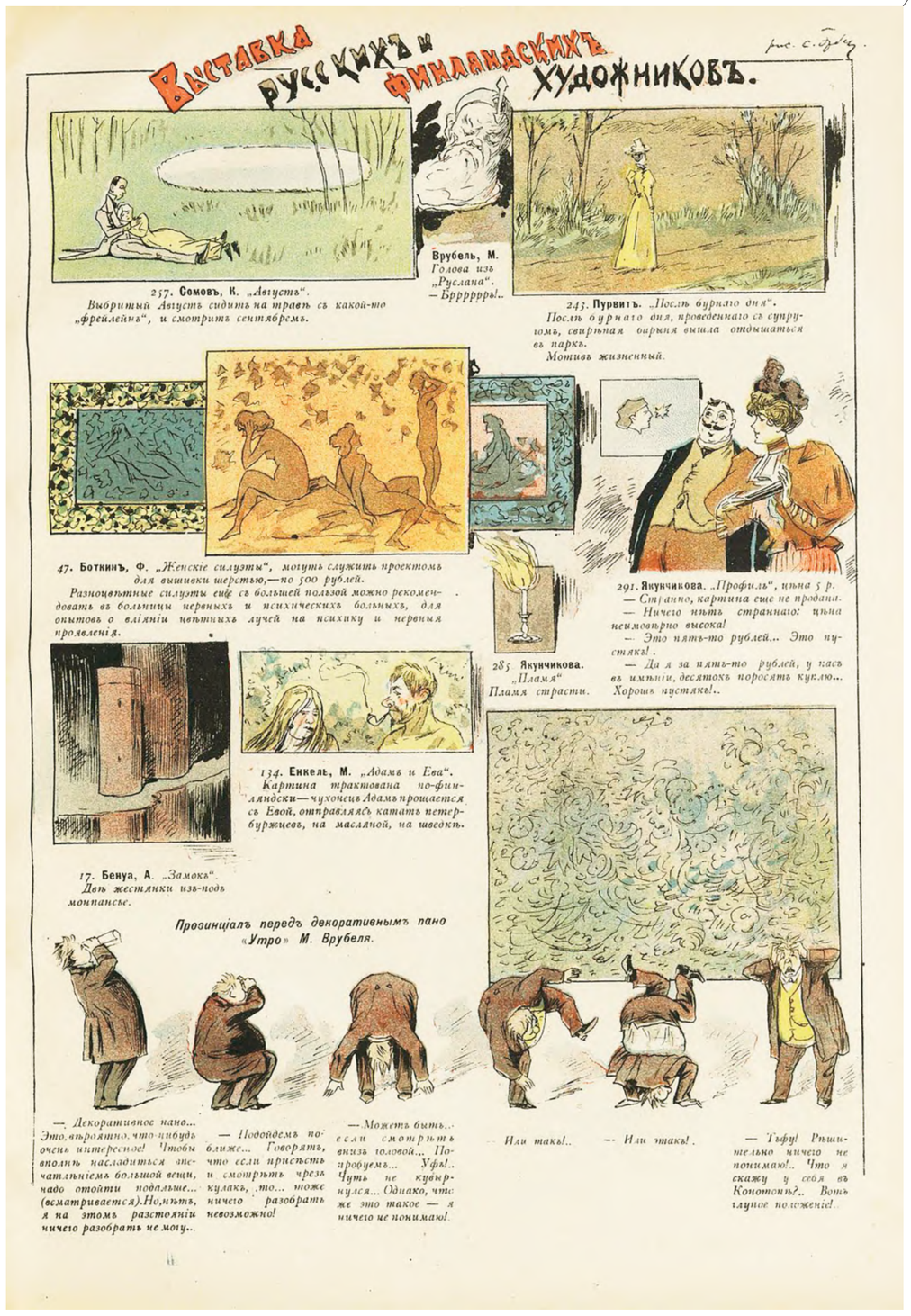
Благодаря выставке русской публике, несомненно, удалось лучше познакомиться с искусством Финляндии, однако главные провалы и главные успехи этого показа принадлежали русским художникам. Наибольшее разочарование вызвало панно Михаила Врубеля. Александр Бенуа с горечью резюмировал: «...нам рассказывали, что Врубель — безупречный мастер рисунка, что он рисует “как Энгр”, а тут среди каких-то водорослей барахтались еле различимые, очень “приблизительно” разработанные и довольно банальные фигуры женщин»[6]. Напротив, произведения Константина Сомова купил не только знаменитый петербургский собиратель, президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович, но и «Гельсингфорский музей»[7].

В журнале «Мир искусства» после выставки постоянно печатались репродукции работ Эдельфельта, Галлен-Каллела, Энкеля, Ярнефельта, но вживую увидеть картины финских художников в следующий раз петербуржцам удалось лишь в 1917 году. На многократные приглашения они отвечали отказами — по политическим причинам.

Во многом благодаря этому выставка, которая должна была стать событием художественным, стала событием политическим и политизированным. Она была открыта в доме Адамини, в художественном бюро Надежды Добычиной. В этом доме, в квартире из 10 комнат с окнами на Мойку и Марсово поле, бюро расположилось в 1914 году. За время работы бюро Добычина организовала более 30 выставок, и, в отличие от Дягилева, она не ограничивала себя одним направлением или художественной группой: у нее выставлялись и «Мир искусства», и бунтарский «Союз молодежи».

Открытая сразу после событий Февральской революции, весной 1917 года, Выставка финского искусства стала ярким финалом деятельности бюро. Финны привезли в Петроград почти 300 произведений 27 художников. Это была единственная «иностранная» выставка в Петрограде в годы войны. Из-за военных действий собирать произведения было сложно, и состав экспозиции оказался не таким впечатляющим, как ожидалось. Бенуа вспоминал: «Мы ожидали другого; не знаем — большего или лучшего, но во всяком случае другого. На обещанной нам финской выставке мы рассчитывали увидать главным образом корифеев финского искусства: Галлена, Халонена, Энкеля, Симберга, Вальгрена. Но их-то как раз на выставке не оказалось»[8]. Зато открытие экспозиции и последовавшие мероприятия — ужины и встречи — прошли в очень торжественной «официальной» обстановке: «Старались, чтобы народу на открытии было как можно больше, и собрался “весь Петербург” во главе с некоторыми новыми министрами, знаменитыми думскими депутатами, и все просто умоляли финнов послать к черту Россию и жить на собственной воле»[9]. Предисловие к каталогу написал Горький, на торжественном ужине всех фраппировал своим поведением Маяковский. Воспоминания об открытии выставки и последовавшей за ним неделе празднований оставили многие, а вот о самой выставке — нет. Конечно, отзывы в газетах были, и отзывы весьма положительные: М. Грушевский в статье «Торжество финского искусства» («Биржевые ведомости») и В. Денисов в статье «Элякээн Суоми!» («День») сходились во мнении: финны многое могли бы дать русским [10]. Однако горячий поклонник финнов Бенуа в своей статье предпочел подробному критическому разбору экспонатов теплые, но очень общие замечания о финском народе: «Это не бедность, не равнодушие. О нет, финн не беден фантазией, финн не безразличен, финн не вял и не лишен темперамента. Никто так не страстен в гневе, как финляндец. Его ясный, светлый, кажущийся апатичным взор вдруг сверкнет грозной молнией или же улыбнется удивительной нежностью. Но финляндец действительно не тратит ни гнев, ни нежность понапрасну. Он по натуре своей и в самом благородном смысле слова бережлив. Зато он внушает абсолютное доверие, зато все у него имеет свою настоящую, не раздутую цену. Вот и искусство финляндцев ничего

4 *Дягилев С. П.* Финляндский художник Эдельфельт // Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью : переписка : современники о Дягилеве : в 2 т. М. : Изобразительное искусство, 1982. Т. 1. С. 52.
5 Мастера искусства об искусстве. М. : Искусство, 1970. Т. 7. С. 382.
6 *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. Кн. 4–5. С. 190.
7 Там же. С. 191. — Сейчас работа Константина Сомова «Радуга» находится в собрании Национальной галереи Финляндии.
8 Александр Бенуа размышляет. М. : Советский художник, 1968. С. 136.
9 *Бунин И. А.* Полн. собр. стихотворений, романов и повестей в одном томе. М. : Альфа-книга, 2018. С. 1046.
10 *Хелльман Б.* «Много! Многоо! Многоо!» Финская выставка в Петрограде в 1917 г. // Sludia Russica Helsingiensia el Tarluensia XII : Мифология культурного пространства : к 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова. Тарту : Tarlu Ülikooli Kirjaslus, 2011. С. 68.



«Шут», художественный журнал карикатур. СПб., 1898. № 5
Государственная публичная историческая библиотека России

не прячет и не наряжено в какую-либо мишуру, а являет то самое, что оно есть. Зато ему и веришь абсолютно, зато оно и действует на настроение так же, как скалы и сосны, озера и водопады Финляндии. Здоровьем веет от них и от него, оздоровительным ощущением какой-то целомудренной наготы»[11].

Приход большевиков к власти снова поставил художественные отношения двух стран на паузу. Следующая выставка была открыта в Москве — впервые со времен Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 года — в 1934-м. Настрой при ее организации был, конечно, совсем другим. С середины 1920-х и до 1950-х главную роль в советских международных культурных контактах играли уже не отдельные личности, а новая институция — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС). Созданное в 1925 году, оно было ключевым учреждением культурной дипломатии. Согласно уставу, в сферу его деятельности входили связи с различными организациями и печатными органами, работа с международными «обществами дружбы», выставки и поездки ведущих советских специалистов за границу и т. д. В ВОКС был создан выставочный отдел, который обеспечивал участие советских художников в международных выставках и организовывал советские экспозиции за рубежом. Работа отдела была направлена в основном вовне и ориентирована на Запад: презентация советских научных, культурных и художественных достижений служила важной частью программы обучения иностранцев тому, как следует воспринимать советскую действительность. Выставки произведений западных художников были для ВОКС скорее побочным продуктом, нежели желанным результатом. Часто они выступали в роли дипломатического аванса одному из заграничных «обществ дружбы с СССР» за последующий показ советских художников за рубежом. Именно так были проведены выставки голландского (1932), польского (1933), финского (1934) искусства. Не всегда процесс организации был простым; в одном из отчетов о финской выставке есть упоминание о дискуссии среди финских организаторов: многие художники не хотели отправлять свои работы в СССР. Споры финского оргкомитета оказались такими горячими, что дело «дошло до поножовщины»[12]. Тем не менее ВОКС добилось открытия этой экспозиции в ноябре 1934-го, ведь она была обещана в обмен на выставку советских художников в Финляндии, которая прошла в Хельсинки полугодом ранее [13].

В советской прессе практически не было публикаций о выставке, и общее отношение к происходящему оказалось довольно вялым: этот показ финских художников эффектно оттенял дипломатические провалы СССР в Финляндии, на чьей культурной арене доминировало немецкое Нордическое общество. Осенью 1933 года в Наркомате иностранных дел состоялась беседа с финским посланником Аарно Юрьё-Коскиненом, где советские дипломаты отмечали: «В Финляндии на СССР переносятся те понятия и те чувства, которые сложились до революции в отношении царской России. В соседней стране с нами, Финляндии, нас знают меньше, чем в далеких от нас странах <...> Финляндия как бы отделена от СССР непроницаемой стеной»[14].

Вместе с тем состав экспозиции оказался беспрецедентным. Были представлены работы 90 художников: от классиков, которых так ждал в свое время Бенуа (Альберт Эдельфельт, Аксели Галлен-Каллела, Хуго Симберг и Эллен Теслефф), до молодых модернистов (Сулхо Сипиля и Грета Хельфорс-Сипиля) [15].

После 1937 года практика зарубежных выставок в Советском Союзе была практически свернута на 10 лет — вплоть до 1947-го. Влияние ВОКС после войны ослабло, и контроль над всей сферой культуры перешел к Министерству культуры: именно оно на самом высшем уровне продолжило организацию международных экспозиций. В первую очередь это были выставки политических союзников СССР: Югославии (1947), Румынии (1949), Китая (1953).

До Финляндии очередь дошла в 1953 году. В Москве, в залах Академии художеств, а затем в ленинградском Русском музее была развернута полномасштабная национальная ретроспектива: от знаменитых птиц Фердинанда фон Вригта до тонких графических работ Тууликки Пиетиля, всего 98 экспонентов. В каталоге отмечалось, что «финская художественная выставка в Москве включает произведения изобразительного искусства с середины прошлого века до наших дней. При выборе произведений принималось во внимание пожелание с советской стороны о том, чтобы выставка отображала в первую очередь реалистическое направление. Эта выставка даст советским людям возможность познакомиться с искусством Финляндии. Такой большой и богатой выставки Финляндия еще никогда не вывозила за пределы своей страны»[16]. Но, в соответствии с трендами советской искусствоведческой прессы, об экспозиции вышла лишь одна статья — в майском номере журнала «Искусство» 1955 года [17].

Этим внушительным смотром завершилась история больших финских выставок первой половины XX века. Развитие культурных и — особенно — художественных связей Финляндии и России следовало за извивами большой политики: подъем 1890-х сменился спадом 1900-х и т. д. К сожалению, чаще стремление к налаживанию культурного взаимодействия рассматривалось в качестве ключа к решению конкретных политических задач, что в конечном итоге отодвигало само искусство на второй план.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Альберт Эдельфельт
Прачки
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-6477

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Хуго Герхард Симберг
Финская крестьянка
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-8948

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вяйнё Ильмари Куннас
Портной-философ
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9035

Альберт Эдельфельт
Автопортрет
1902
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ХАННУ КАРЬЯЛАЙНЕН

11 *Бенуа А.* Выставка финских художников. В Петрограде в апреле–мае 1917 г. URL: benua.su/art_fin_1 (дата обращения: 24.02.2020).
12 *Лопаткина К.* Бастарды культурных связей. Интернациональные художественные контакты СССР в 1920–1950-е годы. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 14.
13 Там же.
14 Цит. по: *Барышников В. Н.* Проблемы финляндско-советских взаимоотношений в области культуры в 1920–1930-е гг. // Скандинавские чтения 2006 года: этнографические и культурно-исторические аспекты. СПб. : МАЭ РАН, 2008. С. 389.
15 См.: Выставка финского искусства : каталог. М. : ВОКС ; Всекохудожник, 1934.
16 Выставка финского изобразительного искусства (1953, Москва) : каталог. М. : б. и., 1953. С. 7.
17 Искусство. 1955. № 3.

ТУОМАС А. ЛАЙТИНЕН [1]

ЕСТЬ ЛИ РАЗУМ У ОСЬМИНОГА?

Я художник и музыкант, живу в Хельсинки. В свободное время учу японский и играю на арфе. Я работаю с видео, звуком, светом, стеклом, химическими и микробиологическими процессами, а также с искусственным интеллектом, изучая условия сосуществования человека и больше-чем-человека. Мои произведения часто представляют собой ситуации и инсталляции, которые исследуют взаимопроницаемость и взаимосвязанность языка, тела и материи внутри изменяющихся экосистем.

В последние годы меня интересуют вопросы расширенного сознания, экологии и технологии. Это проявляется в моих работах различными способами. Использование прозрачных материалов — неотъемлемая часть моей практики: я часто использую стекло и прозрачные видеоэкраны для изменения перспектив и пространства вокруг произведения, а также для создания многослойных инсталляций, в которых индивидуальный посетитель становится частью арт-объекта.

Применяя эти материальные проводники, я рассматриваю то, как различные медиаторы могут изменять нейронную и сенсорную активность. Одна из ключевых тем, интересующих меня, — изучение влияния деятельности человека на окружающую среду, на планету, поиск тех мест, где проявляется эта взаимосвязанность. Человеческая жизнь неотделима от экосистемы, и важно показать сложные системы симбиоза, которые всегда окружают нас. Я внимательно отслеживаю методики получения знаний об экологических проблемах, и это постоянно влияет на мою работу.

ФОТО: © ЮССИ ТИАЙНЕН

Из серии «Предложение для осьминога»
2019
Предметы из дутого стекла
Предоставлено автором
и галереей Helsinki Conlemporary

1 Туомас Александер Лайтинен (р. 1976) — финский художник, музыкант. В 2008 году окончил Финскую академию изящных искусств. Работы Лайтинена были показаны на 21-й Сиднейской биеннале, 7-й Бухарестской биеннале, в лос-анджелесской галерее SADE, Amado Art Space (Сеул), галерее Helsinki Conlemporary, Музее современного искусства «Киасма» (Хельсинки) и др.

Лиминальный кластер
2017
Фрагмент компьютерной анимации
LiminalClusterRemastered_TWOSCREENS_00515

МНОГОЯДЕРНЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ

С 2016 года одно из направлений моих исследований связано с понятием разума цефалоподов. Результатом этого проекта стали произведения в различном материальном выражении: стеклянные объекты, созданные для осьминогов, многочисленные видео- и аудиоработы, а также серия глифов — шрифт и стеклянные объекты, выполненные благодаря исследованию движений щупалец осьминогов. На видео я снимал взаимодействие осьминогов с упомянутыми объектами. Весь этот проект — попытка понять разум существ, отличающихся от человека, и возможности межвидовой коммуникации, а также то, как чрезвычайно различные модели разума ведут себя в своей среде. У осьминогов децентрализованное распределение нейронов, и некоторые люди утверждают, что у осьминогов девять разумов: один центральный мозг и восемь вспомогательных.

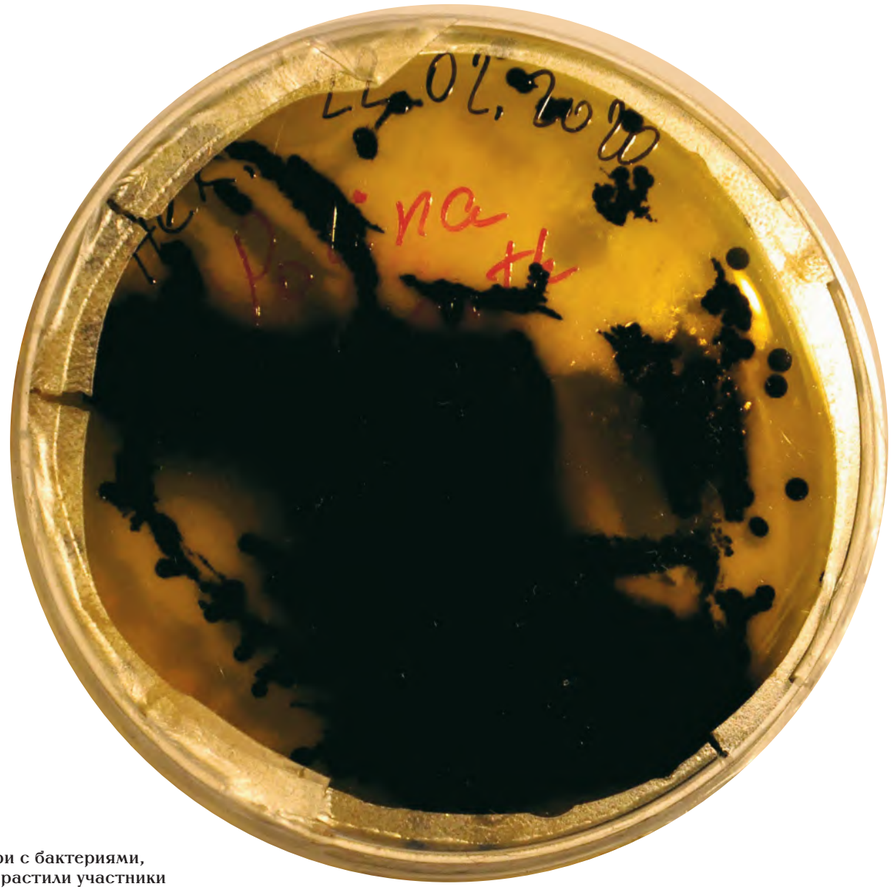
В данный момент я работаю над заказом для Хельсинкской биеннале 2021 года, он станет продолжением моего долгосрочного исследовательского проекта, посвященного всем этим вопросам.

ФОТО: ТУОМАС А. ЛАЙТИНЕН

Досье осмоса
2018
Химические реакции, стекло, витамины,
морские водоросли, ультразвук и свет
Экспозиция 21-й Сиднейской биеннале (2018)
Суперпозиция: Равновесие и Взаимодействие
По заказу 21-й Сиднейской биеннале
Предоставлено автором и галереей Helsinki Conlemporary

МЕРА ХАОСА

ФОТО: © ИЛЬЯ КРОНЧЕВ



Чашка Петри с бактериями, которых вырастили участники воркшопа

ЛИЗА САВИНА [1]

ЧТО ТАКОЕ ART & SCIENCE? РАЗВЛЕЧЕНИЕ ДЛЯ ГИКОВ? ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ НАУКИ? ОТДЕЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ, КОГДА ХУДОЖНИК, ТЕРЗАЕМЫЙ СТРАСТЬЮ К ИЗОБРЕТЕНИЮ НОВОГО ИЛИ БЕСПЕРСПЕКТИВНОСТЬЮ ТРАДИЦИОННЫХ МЕДИА, ПЫТАЕТСЯ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ТЕХНОЛОГИИ?
НА КАЖДЫЙ ИЗ ЭТИХ ВОПРОСОВ МОЖНО ОТВЕТИТЬ КАК ПОЛОЖИТЕЛЬНО, ТАК И ОТРИЦАТЕЛЬНО; КАЖДЫЙ ИЗ ЭТИХ ВОПРОСОВ — ТЕМА ДЛЯ ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОЙ ДИСКУССИИ. ОЧЕВИДНО ОДНО: ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ДАННОГО НАПРАВЛЕНИЯ ЛЕЖАТ В ПОЛЕ УСИЛЕНИЯ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ПРОЕКТОВ, ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ НАУЧНЫХ, ИНЖЕНЕРНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК.

НАУКА КАК СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ

Заявление, что время гениальных одиночек прошло, сегодня представляется общим местом. Всем более или менее понятно, что никакой внятный проект не может быть создан одним человеком; даже за именем автора проекта всегда скрывается другое имя, например инженера, не говоря уже о тех, кто считается бэк-офисом (техники, операторы и программисты).

Действительно ли художественное произведение, несущее в своем описании слово science, соотносится с наукой? Насколько попытка эстетизировать механизм — через 100 лет после футуристических манифестов — инновационный художественный жест? Насколько обоснованно облагораживание некоего, зачастую тривиального, технологического явления путем перемещения его в музейное пространство или во всё оправдывающую темноту?

И, наконец, очевидно, что, несмотря на достаточно репрезентативное сообщество кураторов и художников, сформировавшееся в течение последних 10 лет в России, их количество недостаточно для того, чтобы полностью собрать пазл направления.

Как вовлечь большее количество участников в процесс, у которого есть потенциал технологического и культурного драйвера развития территорий и который может стать значительным сегментом креативных индустрий? Как обозначить основные направления художественно-научной повестки? Как сделать музей точкой интердисциплинарных пересечений, как вернуть к нему интерес молодой аудитории? Анализ актуальных треков внутри направления позволяет выделить четыре ключевых вектора.

Первый и основной: что, собственно, такое art & science? Бодрийяр писал, что, возможно, технология остается единственной силой, связывающей разрозненные фрагменты реальности, хотя он и не видел констелляции смыслов в технологии. И это отсутствие сформулированного смысла, по большему счету, проблема, с которой сталкиваются все участники процесса: как систематизировать и концептуализировать направление,

1 Лиза Савина — куратор выставки «Мера хаоса. Наука как способ коммуникации» (участник международного молодежного проекта «Музей 15/24»).

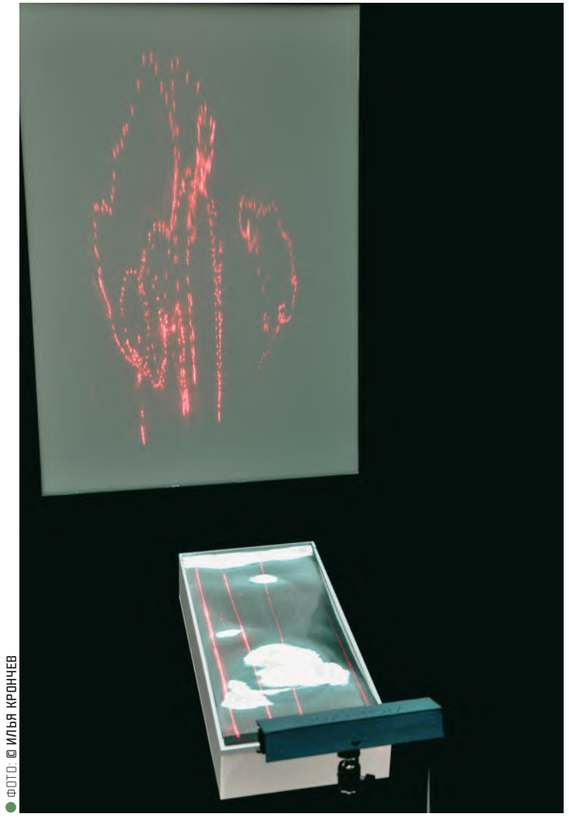


ФОТО: © ИЛЬЯ КРОНЧЕВ

Проект Олафа Ширма Quantom

если бóльшая часть описания посвящена собственно нарративной части проекта? Представьте себе пейзаж, в экспликации к которому последовательно описывается, что такое дерево, как оно растет, как возникла и из чего состоит дымка на заднем плане, как называются биологические формы, изображенные художником, способы их бытования и взаимодействия друг с другом… так добраться до определения «барбизонская школа» совершенно невозможно.

В art & science зритель, продирающийся сквозь толщу формулировок, часто не доходит до эмоции, являющейся, как правило, следствием ассоциации, возникающей на основе некоего пережитого опыта. Именно поэтому дискуссионная часть направления представляется особенно важной.

Второй трек — life forms. Это, наверное, самое распространенное направление, связанное с биологией и антропологией, но по мере отказа от антропоцентрической модели мира протоколы взаимодействия художника с различными биологическими формами приобретают особенную ценность, в том числе в отношении этики вообще и применимости этики антропоцентризма к разным биологическим формам в частности.

Non-life forms связаны не только в целом с технологиями, убивающими иллюзии мира, но и с искусственным интеллектом (взаимодействие с которым также имеет специфический эмоционально-этический шлейф). Здесь присутствуют и позитивные футурологические концепты, и опасения, связанные с невозможностью контролировать искусственный интеллект как «неорганическую форму жизни». Правила эволюции этой «жизни», с одной стороны, заданы человеком, а с другой — развиваются по неким имманентным законам, формирование которых невозможно спрогнозировать.

Значительные перспективы развития — у искусства, работающего с квантовыми технологиями. Но тема настолько сложна, что и в условиях высочайшего интереса к квантовой физике основная часть художественных проектов, даже созданных в рамках высокобюджетной программы Arts at CERN, сводится к своеобразным «танцам вокруг коллайдера». Очевидно, что квантовые технологии стремительно замещают цифровые и требуется большее изучение понимания предмета художниками.

Проект «Мера хаоса» — попытка ответить на поставленные вопросы. Отдавая себе отчет, что космос — высшее проявление порядка, мы хотим попробовать определить, кто мы, где мы и куда идем, и попытаться вовлечь новых участников в процесс этого понимания, напрямую соединить их с научными лабораториями. Это не первая попытка, но оттого не менее важная.

Проект связывает два города. Первый из них — Санкт-Петербург, где за последнее время прошли довольно важные выставочные и исследовательские проекты в сфере art & science, где активно развивается университетское сообщество art & science. Второй город — Новосибирск, обладающий высоким потенциалом институционализации на базе Новосибирского научного центра. Здесь на основе этого направления формируется концепция развития региона и объединения сибирских научных школ в кластер.

А еще на заброшенной новосибирской станции космической связи «Орбита» (памятник архитектуры советского модернизма 1967 года), выделенной как специальная часть проекта, начался ремонт, и это значит, что хаос немного отступил. На один условный квант.

ФОТО: © ИЛЬЯ КРОНЧЕВ

Документация проекта Пола Вануза «Труд»

Воркшоп по биоарту от художницы Лауры Родригес в лаборатории ИТМО

ФОТО: © ИЛЬЯ КРОНЧЕВ

Документация проектов выставочной программы «Мера хаоса. Наука как способ коммуникации» в Центральном музее связи имени А. С. Попова, Санкт-Петербург.
Слева: документация проекта Василия Сумина «Эпизод 1: Как принять ответ?». Справа: документация проектов арт-группы iBiom (Ольга Зубова, Тата Гориан, Евгения Золотникова, Анна Прилуцкая)

ФОТО: © ИЛЬЯ КРОНЧЕВ

Limacon — авторский музыкальный инструмент и часть инсталляции ELAC L Бориса Шершенкова

ФОТО: © ИЛЬЯ КРОНЧЕВ

Инсталляция Бориса Шершенкова ELAC L. Совмещение с музейным макетом спутниковой станции «Орбита»

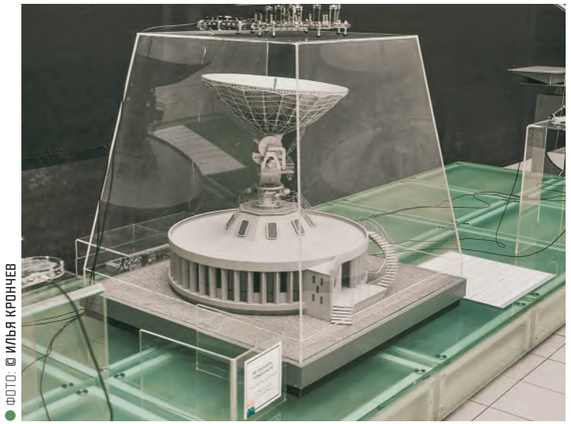


ФОТО: © ИЛЬЯ КРОНЧЕВ

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Альберт Эдельфельт
Вид на Порвоо с горы Нясинмяги
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9031

Так и многие действия поражают нас, высвечивают смутные силуэты, делая их рельефными и яркими, только если взгляд успевает подметить их мимоходом, вскользь, потому что живая красота может быть схвачена лишь мельком. Если пытаешься продлить ее, внимательно рассмотреть через все изменения и превращения, неизбежно наступает момент, когда она умирает, не в состоянии длиться всю жизнь. Пытаться ее анализировать, то есть исследовать во времени с помощью зрения и воображения, — значит захватить ее в момент упадка, ибо пережив восхитительное мгновение расцвета, она становится все более и более тусклой.

Жан Жене. *Чудо о розе*. 1946

ВСЕГДА КАЖЕТСЯ, ЧТО ПРЕКРАСНОЕ — ЭТО ГДЕ-ТО О-О-О-ЧЕНЬ ДАЛЕКО. У ТЕРРИ ГИЛЛИАМА, МЕЛА БРУКСА, РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ИЛЬФА И ПЕТРОВА ПРЕКРАСНОЕ — ЭТО БРАЗИЛИЯ. У МЕНЯ БЫЛА ПОРТУГАЛИЯ — САМАЯ ОТДАЛЕННАЯ ОТ ФИНЛЯНДИИ ЕВРОПЕЙСКАЯ СТРАНА. ТАК ЛЕГКО СЕБЕ ПРЕДСТАВИТЬ, ЧТО ИМЕННО ТАМ ТЕБЯ ЖДЕТ СЧАСТЬЕ. НО, КОНЕЧНО, ВСЕ МЫ ЗНАЕМ: НЕТ НИЧЕГО В ЭТОМ ДАЛЕКЕ.

Аки Каурисмяки, финский режиссер и сценарист

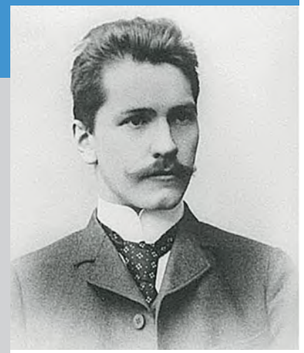
88
НА ФОНЕ МОДЕРНИЗМА

96
СОВЫ НЕ ТО, ЧЕМ КАЖУТСЯ

82
УНО УЛЬБЕРГ

108
ДВОРЕЦ МИРА

УНО УЛЬБЕРГ



КСЕНИЯ МАЛИЧ

БАРХАТНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В АРХИТЕКТУРЕ

В ВЫСТАВОЧНОМ ЦЕНТРЕ «ЭРМИТАЖ-ВЫБОРГ» ПРОЙДЕТ БОЛЬШАЯ РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА, ПОСВЯЩЕННАЯ УНО УЛЬБЕРГУ — ВЫДАЮЩЕМУСЯ ЗОДЧЕМУ, ГЛАВНОМУ АРХИТЕКТОРУ ВЫБОРГА В 1932–1936 ГОДАХ. ЕГО ТВОРЧЕСКАЯ СУДЬБА ВОПЛОЩАЕТ УНИКАЛЬНЫЙ ПУТЬ ФИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА.

Слушай оглушительную музыку железной дороги
слушай пронзительный свист локомотива:
вот иду я
— п о е з д
мерцающий черным
надменный и прекрасный
устремленный вперед, несущийся [1].

Художественный музей и школа в Виипури. 1929–1930

Эти строки Арви Кивимаа из поэмы «Артюр Онеггер» очень точно передают мироощущение, пленившее финских писателей, художников, архитекторов на рубеже 1920–1930-х. Именно в те годы упоение движением, экспрессионистское вчувствование в жизнь большого современного города вдохновляло движение «Туленкантаят» (Tulenkantajat, буквально — «Несущие огонь»). Автомобили, поезда и другие достижения технического прогресса — неотъемлемые атрибуты сценографии романа «Великая иллюзия» Мики Тойми Валтари, новелл и стихов Арви Кивимаа, Олави Пааволайнена, Катри Вала. Алвар Аалто, описывая свою учебную поездку в Италию, беспрестанно восхищался современным образом жизни и быстротой перемещения. Первым, что он купил на деньги, полученные за участие в конкурсе на здание сельскохозяйственного кооператива в Турку, был автомобиль «Фиат-509» (вскоре его сменил более модный бьюик).

Мысли о будущем формировали новые политические и культурные кредо. С этой модой на прогресс, а также с рождением государства (в 1917 году страна получила независимость), совпало становление финского архитектурного авангарда, или «белого функционализма», как его чаще называли в Финляндии.

Территория Восточной Карелии и Выборг (в те годы — Виипури), второй по величине центр культурной и общественной жизни в стране, оказались наравне с Хельсинки и Турку одной из основных площадок большого эксперимента. В результате на территории России сегодня насчитывается внушительное количество памятников интернационального стиля, авторами которых были значимые финские модернисты: Алвар Аалто, Уно Ульберг, Эркки Хуттунен. Кажется, ничего странного. Кого в Европе удивишь в 1930-х модой на пар, электричество и железобетонные конструкции? Сегодня нас скорее впечатлит контраст между ранним модернизмом, с его утопическим энтузиазмом и чистотой белых оштукатуренных стен, и средой постсоветской Карелии, которая является прямым эстетическим антагонистом финского функционализма. Эта среда постепенно «зажевывала» наследие довоенного периода, но, к счастью, так и не дожевала: творческая энергия межвоенных десятилетий оказалась очень высокой. Счастливая судьба выборгской библиотеки и бывшей художественной школы доказывает, что архитектура раннего финского модернизма идеально приспосабливается под новые функциональные программы и выглядит актуальнее окружающей поздней застройки. В чем секрет этой адаптируемости? Наверное, в том, что она стала естественным, логичным продолжением местной традиции.

1 Skaling on the Sea: Poetry from Finland / ed. and transl. by K. Bosley. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1997. P. 213.

Как справедливо отметил в свое время критик Рейнер Бэнем, «современность» европейской архитектуры началась не с Ле Корбюзье и не с Вальтера Гропиуса. Она вырастала постепенно, развивалась в проектах архитекторов разных поколений, начиная с середины XIX века, делая первые шаги благодаря Движению искусств и ремесел [2]. Из-за растянутости во времени преемственность радикальных экспериментов по отношению к опыту викторианской Англии не всегда очевидна. Но в Финляндии на совсем небольшой территории мы наблюдаем эту эволюцию наглядно — как будто в сжатом виде. Из 28 сооружений, которые Уно Ульберг построил в Выборге, сохранилось 22, еще семь — в Сортавале. Это наследие — наглядная иллюстрация истории финской архитектуры в первой половине XX века.

Карьера Уно Ульберга (1879–1944) началась задолго до того времени, как «Несущие огонь» воспели грохот автомобилей и аэропланы. Ульберг родился в Выборге, здесь окончил лицей и сюда же вернулся в 1906 году после учебы в Политехническом институте в Хельсинки. Несколько лет он проработал со своим товарищем Класом Акселем Гюльденом, а уже в 1909-м начал самостоятельную карьеру. Архитектурное бюро Ульберга вплоть до 1936 года будет самым влиятельным в Выборге. Ульберг хорошо изучил европейскую архитектуру: успел побывать в Англии, Франции, Германии, Италии, Австрии, Дании, Швеции, России, Бельгии, Испании. Но первые проекты выполнил, повторяя предшественников, подчиняясь инерции местной школы национального романтизма. В 1907–1908 годах он проектирует деловой и жилой дом фирмы «Хакман и К⁰», крупнейшей лесопромышленной и торговой компании в регионе. Фасад, облицованный серой гранитной крошкой, перекликался с фрагментами более ранней застройки. Здание как будто прорастало из скалы: грубая рустовка, асимметричный силуэт с высоким фронтоном, причудливые резные орнаменты словно напоминали о легендарном времени «пробуждения нации». По индивидуальным эскизам, отчасти эксплуатируя «средневековый» ремесленный опыт, мастера вручную выполнили всю внутреннюю отделку, предметы мебели, камины.

Проходит пара лет, и в проектах 1910-х еще присутствует типичная для северного модерна пластика, но есть и чуть более рациональные черты: исчезает рустовка под натуральный камень, появляются симметрия, большие регулярные окна (дом акционерного общества «Карелия», 1911–1915). В 1926 году в Выборге состоялся съезд скандинавских архитекторов, в котором приняли участие зодчие из Швеции, Дании, Норвегии, Германии; многие из них были увлечены произведениями Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ,

2 _____ *Banham R.* Pevsner's Progress // A Critic Writes : Essays by Reyner Banham. Berkeley : University of California Press, 1996. Pp 219–220.

1

1–3. Художественный музей и школа в Виипури. 1929–1930

2

3

Якобуса Ауда. Коллеги очень высоко оценили работы Ульберга, что побудило его решительнее двигаться дальше.

В здании редакции и типографии газеты Karjala («Карелия») (1929) декоративное убранство присутствует уже рудиментарно: в скромном орнаменте кирпичной кладки и нарядном карнизе, трактованном в духе ар-деко. Пластика фасада обыгрывается с помощью неглубоких оконных ниш и узких треугольных в сечении полуколонок, которые выполнены в том же кирпиче, что и фасад, а потому практически сливаются с плоскостью стены. На первый план выходит монументальная уравновешенность здания. На этом этапе в работах Ульберга чувствуется недовысказанный функционализм. В скупости декоративных средств, геометризированном рисунке фасадов, конспективной трактовке ордера проступает потенциал большого нового стиля.

Финскому функционализму не были свойственны утопический ригоризм и тотальная редукция дизайна, характерные для немецкого Баухауза и советского конструктивизма. Местные архитекторы не отказывали декоративному элементу в нравственности, не открывали с помощью теософии «мистический космос», стоящий за зримой реальностью, не искали в абстракции путь постижения божественной гармонии. Они следовали тому, чему учили их предшественники. Зодчий Хильдинг Экелунд, главный редактор журнала Arkkilehli («Архитектор»), писал: «Совершенно конструктивная природа и скупость убранства финского зодчества — это то, что связывает ее с современной архитектурой, которая возникала благодаря тем же принципам необходимости и эстетики»[3].

Здесь крепкая связь поколений в архитектуре не ставилась под сомнение и на пике футуристической лихорадки не стыдились своего прошлого. Когда в 1920-х годах городские власти Выборга решили снести Круглую башню, одну из двух уцелевших башен средневековой крепости, Уно Ульберг был первым, кто затеял программу по ее спасению. Он организовал Историческое общество, собрал деньги и предложил проект реконструкции башни под кафе (что и было в результате реализовано). На протяжении многих лет он боролся за сохранение аутентичного облика Старого города. Даже оцинкованное железо в качестве кровельного материала казалось ему слишком травматичным решением для некоторых исторических участков. Модернист Ульберг выступал категорически против любых покушений на прошлое.

Усвоив рациональную организацию архитектуры европейского неоклассицизма, «шведскую грацию» работ Гуннара Асплунда и конструктивную современность раннего американского ар-деко, финские зодчие избегали всего,

3 _____ Modern Archilecture in Finland. Helsinki : Kirjayhlyma, 1987. P. 21.

ФОТО: WIKIMEDIA COMMONS / PAR NINARAS – TRAVAIL PERSONNEL (CC BY 4.0)

Дом акционерного общества «Карелия», Выборг. 1911–1915

Здание ломбарда в Выборге. 1931

ФОТО: WIKIMEDIA COMMONS / LUDVIG14 (CC BY 4.0)

что казалось эстетически лишним, перегруженным чужой памятью. В увлечении финских зодчих шведским и итальянским классицизмом заметен все тот же поиск рационального начала. Архитектор Алвар Аалто в своем первом публичном очерке, созданном в ноябре 1922 года для Illalehli («Вечерняя газета»), пишет, что мечта его учителя Армаса Линдгрена о «финской монументальности» скоро сбудется и нужно только правильно развивать вкус, для чего лучший пример — образцы архитектуры густавианского периода.

Потому неудивительно, что очередной этап в творчестве Уно Ульберга был связан именно с переосмыслением классического инструментария. Художественный музей и школа в Виипури (бастион Панцерлакс, 1929–1930) представляют собой пример совершенно нового подхода: белые гладкие оштукатуренные стены, акцент на лаконичной и выразительной композиции функциональных объемов. О почтении к классической традиции напоминают окна с полукруглыми завершениями и аскетичные прямоугольные колонны пропилеев, открывающих здание к морю. Щедрое оформление интерьеров также убеждает, что перед нами памятник, еще не полностью принадлежащий эпохе белого функционализма.

А вот в проекте выборгского ломбарда (1931) мы видим уже классический памятник современного движения — лаконичный белый фасад, прорезанный горизонтальными полосами ленточных окон. Хотя и здесь Ульберг не удержался от двух ниш с полукруглыми арочками, в которых прячутся дверные проемы по бокам фасада. В определенных ракурсах они практически незаметны на фоне цокольного этажа, но при фронтальном осмотре сразу выдают генеалогию происхождения зрелых проектов Ульберга. Это колебание между классическим и модернистским кажется особой чертой проектов Ульберга 1930-х годов (автовокзал в Сортавале, выборгский архив).

И сегодня, когда мы приходим на Певческое поле (1932) на Интендантской горе, спроектированное Ульбергом для выступления хоров, трудно сказать однозначно, что больше всего производит впечатление: ощущение силы местной языческой певческой традиции, простота функционального решения летнего театра под открытым небом или красота архаичного античного решения амфитеатра.

Певческое поле. 1932

Здание выборгской больницы. 1930

ФОТО: SOTAVIRK. PENNA TERVO / SA-KUVA. SA-KUVA.FI

НАВЕРНОЕ, САМОЕ ЯРКОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО ЛЮБВИ К МОДЕРНИЗМУ В ФИНЛЯНДИИ — ФИНСКОЕ КИНО. ТОЛЬКО ЧТО ПОСТРОЕННОЕ И ПРИДУМАННОЕ ФИНСКИМИ АРХИТЕКТОРАМИ И ДИЗАЙНЕРАМИ СТАНОВИТСЯ В ИГРОВЫХ ФИЛЬМАХ ИДЕАЛЬНЫМ ФОНОМ ДЛЯ РАЗВИТИЯ СЮЖЕТА. МЫ ВЫБРАЛИ ПЯТЬ ПОПУЛЯРНЫХ ФИНСКИХ КИНОКАРТИН XX ВЕКА И ПРОАНАЛИЗИРОВАЛИ ИХ НА ПРЕДМЕТ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА.

АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН
В ИГРОВОМ КИНО ФИНЛЯНДИИ

НА ФОНЕ МОДЕРНИЗМА

КСЕНИЯ МАЛИЧ

«Простофиля» (Syntipukki, 1935)

«SF-парад» (SF-paraati, 1940)

ТОРГОВЫЙ ЦЕНТР

Главный герой фильма **«Простофиля» (Syntipukki, 1935)** — неуклюжий и наивный Франц Эско Юлерми Адальберт Койккалайнен — устраивается в современный торговый центр столицы «Сампо». Съемки происходили в универмаге «Стокманн», который действительно представлял собой самый передовой магазин Финляндии. Примечательно, что архитектор Сигурд Фростерус спроектировал здание еще в 1916 году. Гражданская война и тяжелая экономическая ситуация 1920-х не позволили реализовать проект сразу, но в 1930-м он все еще оставался актуальным. Воображение современников поражали бесконечные торговые залы, лифты, подъемные эскалаторы, подиумы для показа мод. Само здание универмага «Стокманн» представляет собой памятник периода перехода от рационализированной неоклассики к современной архитектуре. На экране перед нами запечатлена эпоха, уже жившая счастливым будущим, — та самая, когда архитекторы придумывали финский функционализм.

НОВОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

Фильм **«SF-парад» (SF-paraati, 1940)** вышел на экраны в преддверии летних Олимпийских игр, запланированных на 1940 год [1]. История любви главных героев — оперного певца (и по совместительству водителя такси) Тану Паалу и экскурсовода Ансу Коскелин — разворачивается на фоне лучших туристических достопримечательностей Хельсинки. На экране создан образ современного города, готового к встрече Олимпиады. Ансу демонстрирует туристам ансамбли центральных районов, здание парламента, вокзал и, конечно, главную гордость молодой европейской столицы — новый стадион, проект финских функционалистов Юрьё Линдгрена и Тойво Янтти. Строительная индустрия была еще недостаточно развита, чтобы позволить повсеместно использовать арсенал новых технологий в жилом строительстве, но общественные здания: отели, кинотеатры, спортивные сооружения, возведенные в 1930-х годах в Финляндии, стали классическими памятниками раннего модернизма («белого функционализма», как был позже назван этот этап).

1 Олимпиада так и не состоялась из-за начала Второй мировой войны. Хельсинки принял у себя XV Олимпийские игры в 1952 году.

«Жена на вес золотой медали» (Kultamitalivaimo, 1942)

СТАДИОН

«Жена на вес золотой медали» (Kultamitalivaimo, 1942) — классическая финская комедия, рассказывающая о модном в 1930–1940-х годах физкультурном движении. Финские девушки увлечены непрофессиональным спортом и целыми днями пропадают на стадионе. Их мужья сначала ревнуют, но вскоре и сами пробуют себя в роли легкоатлетов. Еще один повод для того, чтобы полюбоваться видами стадиона и новых жилых районов в Хельсинки.

Из-за тяжелой экономической ситуации в Финляндии модернистские проекты новых жилых районов 1930-х годов практически не были реализованы. Поэтому особенно важным для развития оказался проект Олимпийской деревни в Хельсинки (1940). Генеральный план деревни наряду с Алваром Аалто разрабатывали Хильдинг Экелунд, Кай Энглунд, Георг Ягерроос и Мартти Вяликангас. Зодчие предложили возвести дома с каркасом из ламельных плит. Жилые блоки были расположены так, чтобы максимально обеспечить доступ в квартиры естественному свету и чистому воздуху. Скалистый ландшафт заставил отказаться от традиционной для модернизма строгой сетки кварталов.

Летние игры 1940 года должны были состояться в Японии, но японский император отказался от них, так же как перед этим — от зимней Олимпиады-1940. Именно тогда кандидатом на проведение летних игр стала финская столица, Хельсинки, и оставалась она в этом качестве до 2 мая 1940 года, когда Международный олимпийский комитет был вынужден признать, что игры XII летней Олимпиады не состоятся.

Почтовая карточка с видом Олимпийского стадиона в Хельсинки

«Огненно-красный голубь» (Tulipunainen kyyhkynen, 1961)

ГОРОДСКОЙ ЦЕНТР

Финский нуар со счастливым концом — **«Огненно-красный голубь» (Tulipunainen kyyhkynen, 1961):** неожиданный, но эффектный. Терзаемый подозрениями насчет неверности супруги, главный герой решается на слежку и проводит долгий, мучительный день, блуждая по центру Хельсинки. Город становится метафорой трагических взаимоотношений. Свет мы видим там, где новая архитектура, типичная для первой послевоенной декады застройка интернационального стиля. Жизнерадостные прохожие и вместе с ними главный герой идут мимо современных торговых центров, кафе-«стекляшек», залитого солнцем олимпийского причала.

Но обман подтверждается, и герой к вечеру в отчаянном смятении бредет по кварталам со старой деревянной застройкой, очевидно еще не тронутым реконструкцией. Это рабочие окраины в районе Каллио. Именно здесь герой оказывается на грани помрачения рассудка, готовый совершить предательство. Несколько часов спустя, пытаясь доказать свое алиби, он приводит полицейского к дому, в котором побывал ночью, и в ужасе обнаруживает, что весь квартал символично снесен бульдозером. Туман рассеивается, и герой пробуждается.

«Время роз» (Ruusujen aika, 1969)

ГОРОД БУДУЩЕГО

Первый финский фильм про будущее — **«Время роз» (Ruusujen aika, 1969)** — был снят в жанре наивной социальной утопии. Действие происходит в 2012 году: общество преодолело классовые конфликты, и внешне взаимоотношения людей выглядят безмятежными. Однако счастье социальной гармонии оказывается бесперспективно-унылым. К тому же главный герой, историк Раймо Лаппалайнен, узнаёт, что газеты и телевидение скрывают информацию о бунте на атомной станции. Сюжет навеян сочинениями Герберта Маркузе и Маршалла Маклюэна, а также европейскими политическими событиями 1967–1968 годов.

Съемки проходили в недавно возведенных жилых районах: Пихлаямяки в Хельсинки, Отаниеми в Эспоо. Олли Кивинен спроектировал экспериментальный микрорайон Пихлаямяки в 1960 году, когда в Финляндии возросла миграция жителей из деревень в города, что привело к серьезному жилищному кризису. Решение зодчие искали в застройке пригородов и стандартизации строительных элементов.

Образ будущего в фильме соответствует представлениям о моде художественного неоавангарда 1960-х. Режиссер Ристо Ярва пригласил к сотрудничеству выдающихся художников своего времени. Музыку для киноленты написал Хенрик Отто Доннер, основоположник финского экспериментального джаза, основатель первого в Финляндии рок-лейбла. Над аранжировками для танца будущего — pyllymylly (буквально: «мельница») — работал пионер финской электронной музыки Эркки Куренниеми. В интерьерах мы видим мебель Эзро Аарнио, на героях — костюмы с принтами «Маримекко».

Дом «Футуро» в Домбае,
Карачаево-Черкесия, Россия

Дом «Футуро» в Нормандии,
Франция

ФОТО: © ME7027 | DREAMSTIME.COM

ФОТО: © JEF WODNIACK | DREAMSTIME.COM

Дом «Футуро» построен в 1960-х годах по проекту финского архитектора Матти Сууронена (как летний домик) на волне архитектурной моды на эксперименты и «космический» дизайн. В доме одна спальня, одна ванная и шесть откидных мест для сидения. «Футуро» проектировался как мобильный дом для летних или зимних каникул, который можно легко собрать на склоне горы и на любой другой поверхности.

Дом должен был стоить недорого и быть легким, поэтому основной материал, использованный в его конструкции, — полиэстер, тогда только появившийся.

«Футуро» выпустили в продажу в 1969 году, на той же неделе, когда Нил Армстронг ступил на Луну. Популярность дома была порождена эйфорией от всего, что связано с космосом. Даже сегодня он выглядит так, как все мы представляем себе корабли инопланетян.

Однако, несмотря на широкую огласку (один экземпляр даже спустили по Темзе в 1968 году для выставки), «Футуро» оказался коммерческим провалом. Из-за нефтяного кризиса использование полимеров стало невыгодным, многие задумались об экологичности такого производства. Было собрано менее 100 домов, и, невзирая на то что они сделались культовыми объектами для коллекционеров, многие были заброшены, так как времена менялись, а вместе с ними менялась и мода. Ныне дом реконструирован новым владельцем, художником Крейгом Барнсом, и открыт для посещений.

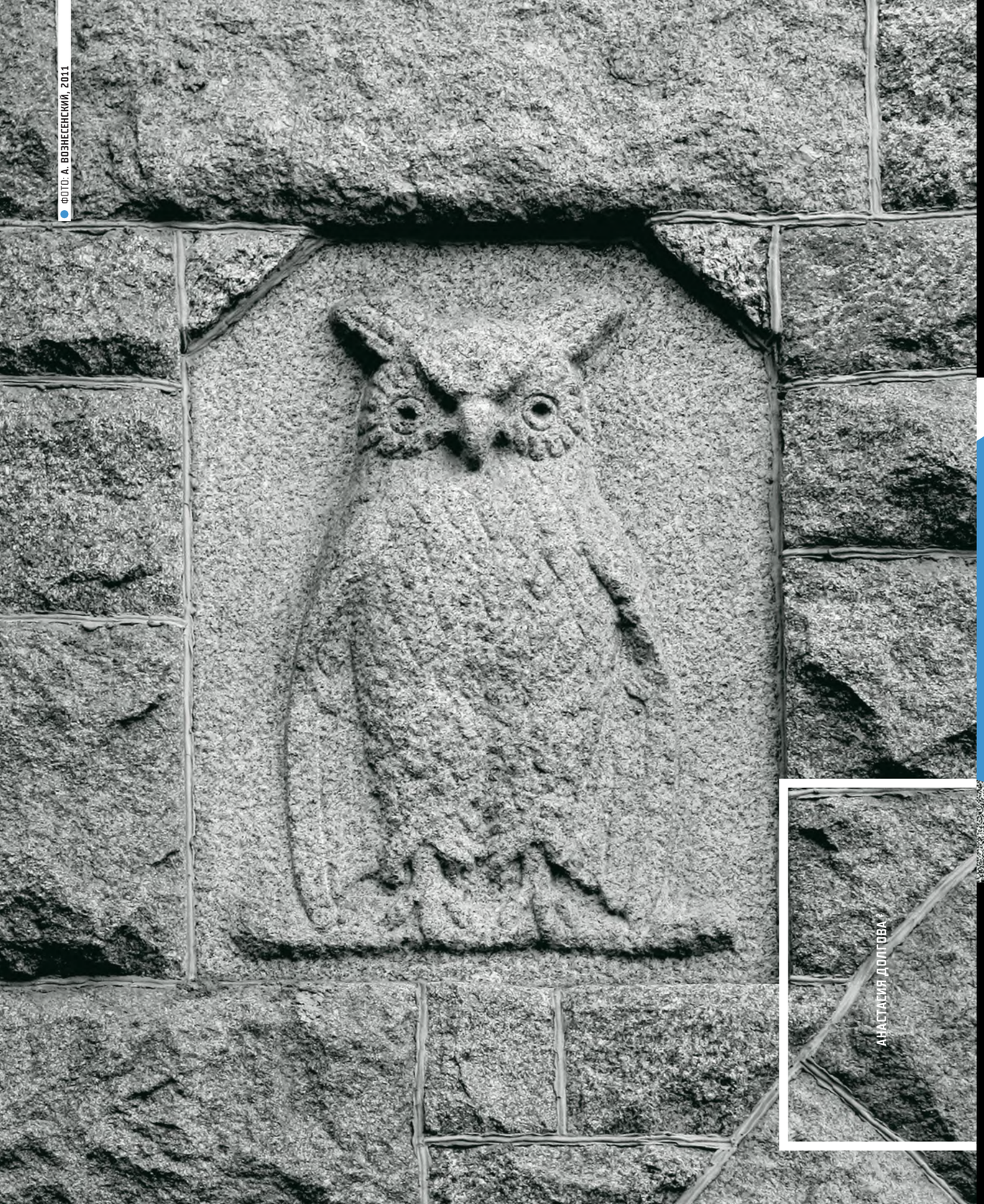


ФОТО: А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ, 2011

Сова на фасаде доходного дома Е. К. Барсовой. Архитектор Евгений Морозов
1911–1912

В НАЧАЛЕ XX ВЕКА ПЕТЕРБУРГ ПОД ВЛИЯНИЕМ РАСЦВЕТА ФИНСКОГО ИСКУССТВА, ПОЖАЛУЙ, ВПЕРВЫЕ ОСОЗНАЛ СЕБЯ КАК ГОРОД У БАЛТИЙСКИХ БЕРЕГОВ, А НЕ ЧЕТВЕРТЫЙ РИМ, ВТОРОЙ АМСТЕРДАМ, ГОРОД ВСЕХ СТИЛЕЙ ИЛИ СЕВЕРНУЮ ВЕНЕЦИЮ… КАК СФОРМУЛИРОВАЛ ВАДИМ БАСС, ТОГДА «ПРОВИНЦИЯ, ФИНЛЯНДИЯ, СДЕЛАЛА ПРИВИВКУ СВОЕЙ АРХИТЕКТУРЫ СТОЛИЦЕ МЕТРОПОЛИИ»[3].

СОВЫ НЕ ТО, ЧЕМ КАЖУТСЯ

СЕВЕРНЫЙ МОДЕРН И НАЦИОНАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ [1]

АНАСТАСИЯ ДОЛГОВА [2]

1_____«Совы не то, чем кажутся» — цитата из культового мистического телесериала режиссера Дэвида Линча и сценариста Марка Фроста «Твин Пикс» (Twin Peaks).

2_____Анастасия Долгова — историк архитектуры (НИИТИАГ).

3_____*Басс В. Г.* «Давид и Голиаф». Финский национальный романтизм и петербургский северный модерн: к вопросу о механизмах архитектурного импорта // Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона. СПб. : Коло, 2014. С. 80.

Здание телефонной компании
в Хельсинки.
Архитектор Ларс Сонк. 1905

Доходный дом А. Ф. Бубыря.
Архитекторы: Николай Васильев,
Алексей Бубырь. 1906–1907

ФОТО: А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ, 2014

ФОТО: С. БУЛАЧЕВА, 2010

Действительно, культурные контакты между Финляндией, входившей в состав Российской империи, и Петербургом в то время приобрели особую интенсивность, что неудивительно — разделяло их всего 30 верст... Превосходство и самобытность финнов, проявивших «колоссальное уменье ценить все новое, передовое в западной культуре и еще большее желание пересадить это к себе»[4], сохраняя притом индивидуальность и «национальную физиономию», — были по достоинству оценены русскими зодчими. В результате финский национальный романтизм оказал определяющее воздействие на зарождение и развитие в Петербурге особой вариации «нового» стиля — северного модерна.

Несмотря на множество параллелей и связей между работами финских и русских мастеров, а иногда и совершенно очевидные заимствования, архитектура северного модерна не была просто подражанием или калькой — основа этих направлений изначально была общей, потому опыт национального романтизма и оказался так легко воспринят и адаптирован петербуржцами Федором Лидвалем, Николаем Васильевым, Алексеем Бубырём, Александром Лишневским, Ипполитом Претро и другими архитекторами...

Не углубляясь в историю и анализ, выделим пять наиболее ярких отличительных черт петербургского северного модерна, характерных и для финской архитектуры этого времени.

Естественные отделочные материалы

Камень и дерево, скалы и сосны — поэзия Севера... Подсмотренные у соседей приемы — облицовка с использованием гранита и горшечного камня (талькохлорита), кладка из мощных грубоколотых блоков, игра сочетаниями фактур — придавали фасадам петербургских домов особую выразительность и романтический оттенок.

Изредка фасады облицовывали природным камнем целиком. Светло-красные гранитные «одежды» получил главный фасад дома Бажанова на улице Марата, а облицовка серым гранитом подчеркнула строгость и импозантность здания Азовско-Донского банка на Большой Морской. Но чаще встречается облицовка фрагментарная, с выделением ключевых композиционных элементов: цоколя, углов, порталов, оконных проемов... Эффектное чередование разнофактурных поверхностей достигалось как использованием искусственных декоративных штукатурок (о них дальше), так и обработкой камня, придающей ему разную фактуру и рисунок. Как тут не вспомнить знаменитый дом страховой компании «Похьола» в Хельсинки?

Примеров использования дерева в архитектуре этого времени, конечно же, значительно меньше, однако нельзя не упомянуть собственный дом архитектора Романа Мельцера на Каменном острове — «остростильный» образец северного модерна. Природные свойства материалов были здесь мастерски обыграны и стали основным средством

4 *Апышков В. П.* Рациональное в новейшей архитектуре. СПб. : Т-во худож. печати, 1905. С. 48.

На странице справа:

Национальный музей в Хельсинки.
Архитекторы: Герман Гезеллиус,
Армас Линдгрен, Элиель Сааринен.
1902. Скульптура медведя: Эмиль
Викстрём

ФОТО: KOLATON, 2011

Церковь Каллио в Хельсинки.
Архитектор Ларс Сонк. 1912

ФОТО: С. БУЛАЧЕВА, 2010

Железнодорожный
вокзал в Хельсинки.
Архитектор Элиель Саринен
1906–1914

ФОТО: А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ, 2011

Доходный дом Т. Н. Путиловой.
Архитектор Ипполит Претро
1906–1907

Доходный дом Мельцеров.
Архитектор Федор Лидваль
1904–1905

выразительности. В отделке были применены дуб и сосна — характерные для Русского Севера породы дерева. Древесная фактура играла важнейшую роль как во внешнем, так и во внутреннем убранстве, причем в интерьерах ее удачно дополняла и оттеняла грубая фактура использованных тканей — толстого солдатского сукна и ирланда. Сочетание избранных материалов создавало впечатление подчеркнутой простоты и некоторой брутальности — в полном соответствии со вкусами и принципами финского национального романтизма.

Материалы искусственные — декоративные штукатурки

Еще большего разнообразия фактур мастерам удавалось достичь благодаря использованию не только традиционных, но и новых материалов — различных декоративных штукатурок. Иногда с их помощью могла имитироваться каменная облицовка (так поступил Борис Гиршович в особняке М. Зива на Рижском проспекте), чаще же они просто расширяли архитектурную палитру: чередование материалов и их фактур, шероховатых и гладких поверхностей позволяло добиваться запоминающихся, выразительных художественных образов. К примеру, фасады доходного дома Иды Лидваль были решены в сочетании горшечного камня, гранита и рифленой и мелкозернистой штукатурки, фасады дома Т. Н. Путиловой — в сочетании горшечного камня, гранита и фактурной штукатурки. В отдельных памятниках эти сочетания еще усложнялись за счет введения облицовочного кирпича, плитки, черепицы, а иногда (например, в доме К. И. Капустина на набережной реки Фонтанки) — штукатурки не только разных фактур, но и оттенков. Довольно суровому облику комплекса Бассейного товарищества соответствовала выбранная строителями серая терразитовая штукатурка, расшитая тонким рустом, а в нижних этажах декорированная насечками — опять же под камень.

ФОТО: А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ, 2011

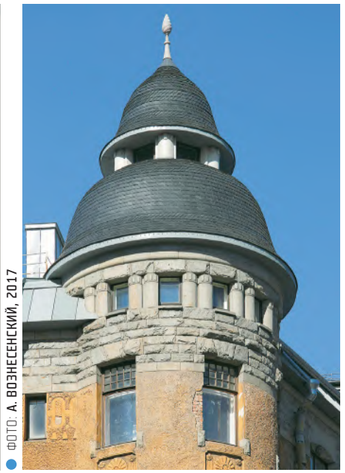


ФОТО: А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ, 2017

Башни, щипцы и эркеры

Пожалуй, абсолютное большинство памятников как северного модерна, так и национального романтизма вызывают у зрителей ассоциации со средневековым зодчеством и старинными замками. Этому способствует любовь упомянутых направлений к башням, щипцам, шатрам, куполам, эркерам, выступам и уступам — фактически ко всем архитектурным формам, введение которых позволяет создать активный и живописный силуэт постройки. Как и фрагментарная облицовка, эти элементы обычно отмечают основные композиционные узлы зданий. Чаще всего, конечно же, акцентируются углы — башнями, цилиндрическими эркерами, щипцами сложных форм… Получает развитие и тема мансард. Показательны здесь и угловой цилиндрический эркер-башня дома Мельцеров на Большой Конюшенной, и ступенчатое расположение эркеров дома Т. Н. Путиловой, и композиция дома Э. Нобеля на Лесном проспекте.

На странице справа:

Дом «Пану» в Хельсинки.
Архитекторы: Георг Васашерна,
Вернер Полон. 1903

ФОТО: KOLATON, 2012

Жилой комплекс Бассейного товарищества собственников квартир. Архитекторы: Эрнест Виррих, Алексей Зазерский, Николай Васильев, Алексей Бубырь. 1912–1914

ФОТО: С. БУЛАЧЕВА, 2010

Облицовка печи по проекту Бертеля Юнга. Гресвикенский гончарный завод. 1900-е
Музей «Керамарх»

Усадьба Виттреск.
Камин Большой гостиной.
Архитекторы: Герман Гезеллиус, Армас Линдгрен, Элиель Сааринен
1902

Орнаментика. Флора, фауна и эпос

«Большой интерес представляют детали, заимствованные из флоры и фауны Финляндии; медведи, волки, белки, сосновые и еловые шишки, репейники — вот мотивы деталей, что, понятно, больше говорит душе финляндца, чем акантовый лист или завиток орнамента рококо»[5], — писал архитектор В. П. Апышков в 1905 году. Надо сказать, эти же мотивы были близки и понятны и петербургской душе: различные зооморфные и растительные детали, а также герои фольклора и эпоса (в Финляндии — «Калевалы», в Петербурге — былин) населили фасады и интерьеры памятников того периода. Некоторые фантастические существа (например, на доходном доме А. Ф. Бубыря на Стремянной) с трудом поддаются идентификации. Ну а самым популярным мотивом и узнаваемым атрибутом стиля стало, пожалуй, изображение сов — не случайно и уже упоминавшийся дом Т. Н. Путиловой на Большом проспекте Петроградской стороны широко известен именно как «Дом с совами».

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ, 2019

ФОТО: KOLATON, 2012

Импорт дизайна. Печи

Северный модерн и национальный романтизм нашли отражение и в оформлении интерьеров. Примечательно, что во многих петербургских домах этого времени появились печи не просто финского производства, но еще и изготовленные по проектам известных финских архитекторов. В отдельных случаях — лишенные явной стилевой принадлежности или близкие по формам декора югендстилю, в других — яркие произведения национального романтизма. Примером здесь может служить дом страхового общества «Россия» (Большая Морская, 35), в помещениях которого были установлены (и, к счастью, сохраняются) печи по проекту Вильхо Пенттиля и Элиеля Сааринена. Однако, встретив в Петербурге знакомую вам финскую печь, не спешите делать вывод о ее производителе. Атрибуция по внешнему виду позволяет нам с уверенностью судить лишь об авторе проекта, изготавливали же идентичные модели на разных заводах, иногда и за пределами Финляндии. Например, одна из печей в экспозиции «Керамарха», произведенная Гресвикенским гончарным заводом по проекту Бертеля Юнга, встречается в каталоге еще как минимум одного финского завода — «Тампере». А несколько популярных «финских» печей, в том числе и знаменитые «Сосны», спроектированные архитектурным бюро «Уско Нюстрём — Петрелиус — Пенттиля» для «Або», предлагались для приобретения могилевским заводом «Песельник».

На странице справа:

Здание страховой компании «Похьола» в Хельсинки.
Архитекторы: Герман Гезеллиус, Армас Линдгрен, Элиель Сааринен
1899–1901

5 *Апышков В. П.* Рациональное в новейшей архитектуре. С. 50.

ФОТО: А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ, 2011

ДВОРЕЦ МИРА

КЛАССИК СЕВЕРНОГО МОДЕРНА В ЭРМИТАЖЕ. ИСТОРИЯ ОДНОГО РИСУНКА

ЕКАТЕРИНА ОРЕХОВА [1]

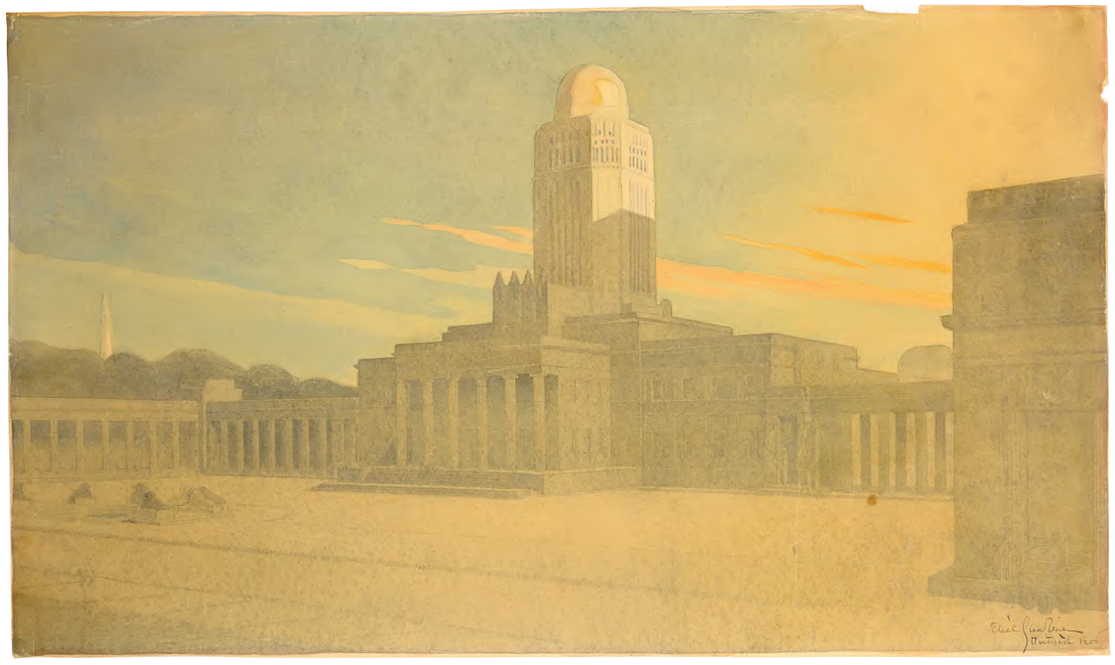


ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

В КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА НЕ ТАК МНОГО АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКИ XX ВЕКА. И НЕСМОТРЯ НА ЭТО, В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ЕСТЬ РАБОТА ВЫДАЮЩЕГОСЯ ФИНСКОГО АРХИТЕКТОРА, ОСНОВОПОЛОЖНИКА ФИНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА, — ЗОДЧЕГО, БЕЗ КОТОРОГО ИСТОРИЯ НЬЮ-ЙОРКСКИХ НЕБОСКРЕБОВ БЫЛА БЫ СОВСЕМ ИНОЙ, — ГОТТЛИБА ЭЛИЕЛЯ СААРИНЕНА. КАК ЖЕ ПОПАЛА ЭТА РАБОТА В ЭРМИТАЖНУЮ КОЛЛЕКЦИЮ?

В 1968 году в коллекцию Государственного Эрмитажа поступил рисунок Элиеля Сааринена с конкурсным проектом Дворца мира (первоначально считалось, что это проект для фондовой биржи в Скандинавии). Эскиз был передан в музей родственниками архитектора Андрея Андреевича Оля, который, будучи студентом Института гражданских инженеров, стажировался в мастерской у Элиеля Сааринена и Армаса Линдгрена в Хельсинки в 1905–1906 годах.

Идея строительства дворца для разрешения международных конфликтов возникла еще во время Первой Гаагской конференции в 1898 году, созванной по инициативе русского императора Николая II. Идеологом проекта выступил американский дипломат Эндрю Диксон Уайт. Требовалось построить грандиозное здание, дворец правосудия, храм мира, священное место для всех стран. В 1905 году Фондом Эндрю Карнеги был объявлен международный конкурс на строительство Дворца мира в Гааге. В конкурсе приняло участие 216 архитекторов, поступило более трех тысяч рисунков. Королева Вильгельмина организовала выставку проектов, после которой большинство графических листов было возвращено участникам. Первое место занял неоренессансный проект французского архитектора Луи Мари Кордонье, здание было построено в 1907–1913 годах.

Сааринен предложил для конкурса более «прогрессивное» решение: монументальное ступенчатое сооружение, с отголосками северного модерна, но уже рационализированного, очищенного. Рисунок из собрания Эрмитажа, очевидно, не окончательный вариант, так как лист носит скорее эскизный характер, детали в нем не до конца проработаны, однако уже намечена основная концепция. Главным архитектурным акцентом здесь является восьмигранная башня, перекрытая полусферическим куполом, возвышающаяся над крестообразным в плане массивом здания. К дворцу ведет аллея сфинксов.

Вариант, предложенный Саариненом, в дальнейшем получил развитие в конкурсных проектах зданий финского парламента (1905–1908), ратуши Ревеля (Таллина, 1912), австралийского парламента в Канберре (1911), башни «Калевала» (1921). Переехав в США, именно Сааринен подскажет американским архитекторам идеальное решение для высотных сооружений: соединить ступенчатую форму зиккурата и ребристость европейской готики. Но это будет уже история высотной гонки на Манхэттене. А пока студент Андрей Оль, вернувшись из Финляндии, проектирует в Ваммельсуу на Карельском перешейке дачу для своего друга и будущего свата, писателя Леонида Андреева. Дом, к сожалению, не сохранился, но проектная графика подсказывает, что Оль, безусловно, находился под влиянием «рационализации» Сааринена.

1 Екатерина Орехова — искусствовед (Государственный Эрмитаж).

Готтлиб Элиэль Сааринен
Конкурсный проект Дворца мира (Палата международного правосудия) в Гааге
1905
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОР-46021

ФОТО: ПРЕДОСТАВЛЕНО СПБГАСУ

Андрей Андреевич Оль (1883–1958)

Советский архитектор, руководитель мастерской № 4 Ленпроекта, член-корреспондент Академии архитектуры СССР, доктор архитектуры. Автор ряда неоклассических проектов 1910-х годов, авангардных экспериментов (дом-коммуна на улице Рубинштейна, здание ОГПУ–НКВД), ряда важных проектов послевоенной жилой застройки. Участвовал в восстановлении дворцового комплекса в Петродворце.
Как студент Института гражданских инженеров, в 1905–1906 годах проходил стажировку у главных представителей финского национального романтизма: Элиеля Сааринена и Армаса Линдгрена. Во время этого ученичества принял участие в строительстве нескольких жилых домов в Хельсинки. По возвращении в Санкт-Петербург учился также у другого апологета северного модерна и неоклассического направления — Федора Ивановича Лидваля. По собственному признанию Андрея Оля, этот этап был необычайно важен для его творческого становления: «Наибольшую дань я принес веяниям северной архитектуры. В ней привлекала ее крепкая связь с народными традициями и ее ясный, бодрый дух»[1].

1 РНБ. Ф. 1062. Оп. 764а. № 5. 1940.

ФОТО: WWW.NBA.FI

Готтлиб Элиель Сааринен (1873–1950)

Архитектор, основоположник финского модерна, чье творчество также предвосхитило развитие ар-деко и функционализма. Детство Элиеля Сааринена прошло в России: отец будущего архитектора служил под Гатчиной настоятелем лютеранского прихода. В семье Сааринена говорили не только на финском и шведском, но и на русском языке. В 1897-м окончил Политехнический институт в Хельсинки. За год до выпуска вместе с Армасом Линдгреном и Германом Гезеллиусом основал архитектурное бюро — ведущую архитектурную фирму в Финляндии на рубеже XIX–XX веков. В 1923 году эмигрировал в США, где возглавлял Академию искусств Кранбрука.

В ответ на пандемию и массовый карантин Snark.art создал онлайн-платформу для системной поддержки художников.

Поскольку во время COVID-19 произошло разделение между «основными» и «второстепенными» сотрудниками, многие художники остались без поддержки.

Чтобы помочь художникам и вдохнуть новую жизнь в арт-рынок, мы отказались от нашей комиссии и запустили платформу, на которой доходы от каждой продажи делятся между создателем и другими художниками на сайте.

В эпоху карантина

Художники получают 50% от их продажной цены и делятся 50% с другими художниками.

Художники выступают также кураторами платформы.

Художники, которые уже участвуют в инициативе, могут приглашать других художников, которые заинтересованы в продаже своих работ и поддержке инициативы. Платформа работает как саморазвивающаяся растущая система, в которой и художники и покупатели получают выгоду.

Как это работает для художников:

1. Художник, который уже представлен на платформе, должен пригласить вас присоединиться к инициативе.
2. Зарегистрируйтесь на платформе Snark.art, зарегистрируйте свою работу и установите цену.
3. Когда ваша работа появится на сайте, поделитесь ссылкой в социальных сетях и пригласите других художников принять участие в инициативе.
4. Получите $ начальные взносы от других художников и покупателей в поддержку вашей работы.
5. Ваша работа будет продана последнему участнику, который внесет платеж, отвечающий вашей фиксированной цене. Мы сообщим вам о продаже работы.
6. Направьте 50% от своей продажи в поддержку одной из работ на платформе. Сделайте это в течение 24 часов с момента продажи вашей работы, иначе 50% выручки автоматически распределятся равномерно между всеми работами, участвующими в инициативе.

Как это работает для покупателей:

1. Исследуйте платформу Snark.art, чтобы найти понравившиеся произведения искусства.
2. Купите ваши любимые арт-работы, заплатив либо полную цену, либо внеся оставшуюся сумму за произведение искусства, которое уже частично было оплачено.
3. Если хотите, внесите свой вклад в другие произведения искусства, чтобы помочь другим художникам продать свои работы.
4. Поделитесь фотографиями приобретенных арт-работ в социальных медиа и пригласите к участию других коллекционеров.

Подпишитесь на наши обновления hello@snark.art и поддержите ваших любимых художников и арт-сообщество.

РЕКЛАМА

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Я не согласен с аргументами, основанными на подходе традиционных историков, который сводит память к еще одной сноске истории. В таком случае история объективна, а память субъективна, история коллективна, а память индивидуальна, история научна, а память эмоциональна... но для меня это означает, что все сводится к идеологии. Немецкий египтолог Ян Ассман придумал термин «мнемоистория». Он сказал, что у культур есть не только историография, но и коммуникативная и культурная память, которая артикулируется по-разному... с этой точки зрения, радикальное противопоставление истории и памяти не имеет смысла. Они всегда будут зависеть друг от друга.

Андреас Хёйссен. *Интервью журналу Barcelona Melròpolis*. 2019

Александр Никольский
Корабль «Полярная звезда» у Эрмитажа
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОР-44568

■ ■ ■ ИМЕЮТ ЛИ КАКОЕ-НИБУДЬ ЗНАЧЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ НАШИХ ВЫШИВОК? НЕ ПРОСТО ЛИ ЭТО ПРОДУКТ ФАНТАЗИИ И ПРОИЗВОЛЬНАЯ ИГРА В ЛИНИИ? НИКОГДА. ОРНАМЕНТЫ ВСЕХ ВООБЩЕ НОВЫХ НАРОДОВ ИДУТ ИЗ ГЛУБОКОЙ ДРЕВНОСТИ, А У НАРОДОВ ДРЕВНЕГО МИРА ОРНАМЕНТ НИКОГДА НЕ ЗАКЛЮЧАЛ НИ ЕДИНОЙ ПРАЗДНОЙ ЛИНИИ: КАЖДАЯ ЧЕРТОЧКА ТУТ ИМЕЕТ СВОЕ ЗНАЧЕНИЕ, ЯВЛЯЕТСЯ СЛОВОМ, ФРАЗОЙ, ВЫРАЖЕНИЕМ ИЗВЕСТНЫХ ПОНЯТИЙ, ПРЕДСТАВЛЕНИЙ. РЯДЫ ОРНАМЕНТИСТИКИ — ЭТО СВЯЗНАЯ РЕЧЬ, ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНАЯ МЕЛОДИЯ, ИМЕЮЩАЯ СВОЮ ОСНОВНУЮ ПРИЧИНУ И НЕ НАЗНАЧЕННАЯ ДЛЯ ОДНИХ ТОЛЬКО ГЛАЗ, А ТАКЖЕ И ДЛЯ УМА И ЧУВСТВА.

Владимир Стасов (музыкальный и художественный критик). ***Художественный альбом по народным вышивкам. Исследование по народному орнаменту.*** **1872**

GESAMTKUNSTWERK
НА КАЖДЫЙ ДЕНЬ
114

МАТЕРИ ФИНСКОГО
МОДЕРНИЗМА:
ХЕЛЕНЕ ШЕРФБЕК
И ЭЛЛЕН ТЕСЛЕФФ
124

134
ТУУЛА И МЕДВЕДЬ

АНАСТАСИЯ ДОЛГОВА

GESAMTKUNSTWERK[1]

НА КАЖДЫЙ ДЕНЬ

1_____Gesamtkunstwerk — универсальное произведение искусства (*нем.*).

ФОТО: © СИГНЕ БРАНДЕР, 1912 / АГЕНТСТВО НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ФИНЛЯНДИИ – МУСКЕТТИ

Усадьба Суур-Мерийоки в 1912 году

→
Элиель Сааринен. Проект интерьера для усадьбы Суур-Мерийоки. 1902
Музей финской архитектуры (Финляндия)

Усадьба Суур-Мерийоки

ОСЕНЬЮ 1900 ГОДА УСПЕШНЫЙ ПЕТЕРБУРГСКИЙ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬ, АКЦИОНЕР ИЗВЕСТНОЙ ФИРМЫ «ТРЕУГОЛЬНИК» МАКСИМИЛИАН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ ОТМАР-НЕЙШЕЛЛЕР ПРИОБРЕЛ НЕПОДАЛЕКУ ОТ ВЫБОРГА (БЛИЗ НЫНЕШНЕГО ПОСЕЛКА ХАРИТОНОВО) ЖИВОПИСНЫЙ УЧАСТОК ПЛОЩАДЬЮ ОКОЛО ПОЛУТОРА ТЫСЯЧ ГЕКТАРОВ. ДЛЯ ВОЗВЕДЕНИЯ НА НЕМ УСАДЕБНОГО ДОМА БЫЛО ПРИГЛАШЕНО БЮРО САМЫХ МОДНЫХ НА ТОТ МОМЕНТ ФИНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ: ЭЛИЕЛЯ СААРИНЕНА, ГЕРМАНА ГЕЗЕЛЛИУСА И АРМАСА ЛИНДГРЕНА.

Как раз в 1900 году это блестящее трио прогремело на Всемирной выставке в Париже, где выстроенный по их проекту павильон Финляндии поразил самых искушенных и требовательных зрителей. Одобрительно о нем отозвался даже Леонтий Бенуа, а Павел Макаров на страницах журнала «Зодчий» подчеркнул близость подобной архитектуры русскому человеку: «Несмотря на всю внешнюю суровость финляндской комнаты <...> она тем не менее влекла к себе своею удивительной уютностью и задушевностью. Что-то родное, деревенское, простое чувствовалось в ней, и хотелось остаться в этом уголке, где все было исполнено самыми простыми средствами, где сосна с успехом заменяла дуб, простое сукно — бархат, а суровое полотно — шелк»[2]. Этот несомненный успех принес архитекторам статус лидеров течения, важнейшего для истории архитектуры Северной Европы, — национального романтизма, а усадьба Суур-Мерийоки, созданная ими для семейства Нейшеллеров, стала одним из наиболее ярких и последовательно воплощенных примеров данного направления.

В конце XIX — начале XX века многие стремились к «тотальной» красоте повседневной жизни: жить внутри и в окружении произведений искусства, сочетающихся между собой предметов исключительного художественного качества. Однако создать подобный Gesamlkunslwerk было по средствам далеко не каждому. Имевшийся в распоряжении Нейшеллера значительный капитал позволил обстоятельно подойти к обустройству усадьбы и заказать мастерам не только архитектурный проект, но и всю возможную «начинку» дома, включая мелкие предметы обстановки, причем созданное в результате «тотальное произведение искусства» должно было отражать уклад жизни и вкусы конкретной семьи.

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / СААНА СЯЙЛИНОЯ

Феликс Нюлунд
Скульптура «Венок»
1903
Из предметов обстановки усадьбы Суур-Мерийоки
Музейный центр Ваприйкки (Финляндия) / Саана Сяйлиноя

Максимилиан Нейшеллер (1859–1919/1921), швейцарский подданный, купец первой гильдии, любитель и покровитель искусств, возглавлял большое семейство. Он был женат на Корнелии фан дер Пальс (ван дер Палс), в семье было десятеро детей. Максимилиан много путешествовал, интересовался техникой, астрономией, фотографией, музыкой. В Петербурге Нейшеллеры жили в доме Товарищества российско-американской резиновой мануфактуры «Треугольник» (архитектор Виктор Шрётер). Также им принадлежала небольшая дача на Малой Невке, которая по желанию владельцев несколько раз перестраивалась, однако небольшой размер участка и уже существовавшие на нем постройки начала XIX века налагали понятные ограничения. Очевидно, Максимилиану Нейшеллеру требовались значительно большее пространство и свобода для создания подходящей неординарной атмосферы.

Суур-Мерийоки строили быстро, уже в 1903 году дом со всей обстановкой был закончен. Расположенный в живописном месте, на холме, в окружении леса, особняк напоминал замок или крепость. Сочетание массивного гранитного цоколя с гладкой, оштукатуренной плоскостью стен и высокой черепичной кровлей, угловая башня со шлемовидным завершением, окна разной формы и целый ряд других деталей усиливали это сходство. Оформление внутреннего пространства полностью соответствовало стилистике фасадов.

ФОТО: ПРЕДОСТАВЛЕНО САЙТОМ TERIJOKI.SPB.RU

Семья Максимилиана Нейшеллера.
В первом ряду слева направо: Корнелия (Александра), Иоганна, Мария, Владимир. Во втором ряду: Генрих (Андрей), Леопольд, Максимилиан, супруга Леопольда Люси фан дер Пальс
1908

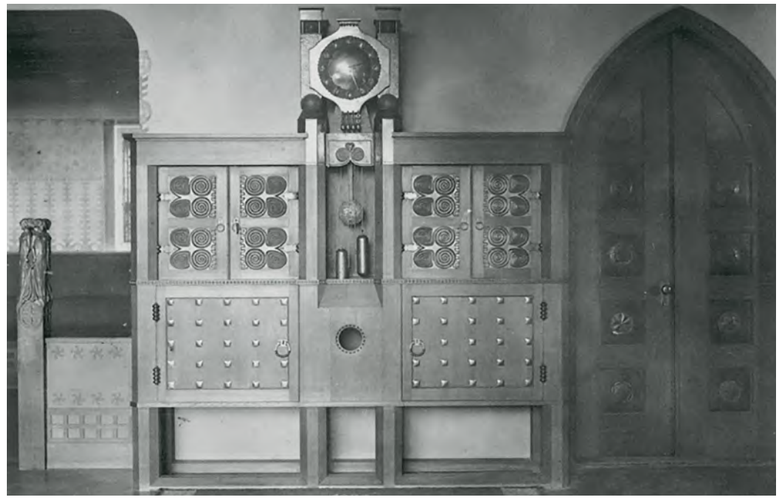
ФОТО: © СИГНЕ БРАНДЕР, 1912 / АГЕНТСТВО НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ФИНЛЯНДИИ — МУСКЕТТИ

Холл. Вид на будуар и музыкальную комнату.
За столом — Корнелия Нейшеллер
1912

Несмотря на значительную площадь (около 900 квадратных метров), здание отличала компактная планировка. Пространственным ядром служил высокий многофункциональный холл, из которого можно было попасть в бóльшую часть комнат. Подобный характерный для модерна план с центральным объединяющим помещением, позволявшим отказаться от анфиладной системы и традиционных коридоров, наглядно выразил новые тенденции в планировке индивидуальных домов. Такой прием встречается в английском коттеджном строительстве, и мастера нового стиля, предпочитавшие свободную планировку, конечно же, по достоинству его оценили. Любопытны не лишенные юмора замечания на эту тему, сделанные в 1902 году выдающимся английским мастером эпохи модерна Маккеем Хью Бейли Скоттом. Архитектор отметил, что холл вновь занял в планировке особое положение: «Вереница помещений без объединяющего центра никогда не сделает дóма. И сколь бы ни были просторны комнаты, сколь бы ни была каждая из них красива и привлекательна сама по себе, они не образуют гармоничного единства. Обитатель такого жилища никогда не чувствует его как нечто целое. Пока человек заперт в четырех стенах конкретной комнаты, где находится, — она и есть его дом»[3].

Холл в доме Нейшеллеров в полной мере выполнял роль такого объединяющего, гармонизирующего центра. Светлый сводчатый зал

2 *М[акаро]в П. М.* Финляндское декоративное искусство // Зодчий. 1903. № 14. С. 184.
3 *Baillie Scoll M. H.* A Counlry Collage // The Sludio. 1902. Vol. 25. No. 108. P. 89.



Фрагмент интерьера
Музеи Лаппеэнранты (Финляндия)

Лойя Сааринен и студенты
Скульптура
«Четыре женщины»
Музей Тампере (Финляндия)

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / САНА САЙЛИНОЙА

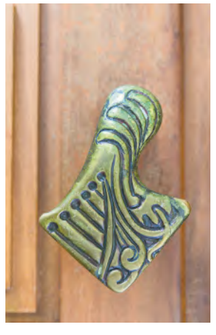


ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / САНА САЙЛИНОЯ

Дверная ручка

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / САНА САЙЛИНОЯ

Напольные часы
по проекту Элиеля Сааринена
1907

использовался как столовая, гостиная, а иногда и для проведения приемов. Отделан и обставлен он был в соответствии с детальными проектами Элиеля Сааринена. Просторный зал разделялся на специальные функциональные зоны: музыкальный уголок с пианино на небольшом подиуме, выделенный компартимент для отдыха, зона столовой и т. д. Монументальность объемов несколько скрадывалась за счет ритма проемов и сводов, а также выразительного и сбалансированного, несмотря на разнообразие, декоративного убранства.

Как и полагалось «идеальным» интерьерам национального романтизма, комнаты Суур-Мерийоки были наполнены изготовленными вручную по индивидуальным проектам мебелью, керамикой, коврами и портьерами, витражами, каминами и печами. До наших дней дошли стулья, часы, канделябры и даже ткани, исполненные по эскизам Элиеля Сааринена. Его сохранившиеся эскизы напоминают иллюстрации к сказочному средневековому эпосу. В проектировании и изготовлении различных предметов и элементов убранства приняли участие многие известные финские художники и фирмы: к примеру, в интерьерах были скульптуры работы Феликса Нюлунда, Карл Габриель Энгберг и Вяйнё Бломстедт выполнили росписи, а Эрик Отто Эрстрём занимался изделиями из металла.

Тема «личного» в интерьере была особенно важной. На многих предметах из усадьбы сохранились инициалы или монограммы владельцев. А на одной из дверей комнаты мальчиков находилось медное панно работы Эрстрёма (сейчас в частном собрании). На нем изображен мужчина в длинных, условно средневековых, одеждах и колпаке, держащий в руках модель здания — Суур-Мерийоки. Это фактически ктиторская композиция, если предположить, что герой панно — сам Максимилиан Нейшеллер. Загадочность привносят выбитая внизу цитата из Тертуллиана — «Tempus omnia revelat» («Время разоблачает всё») — и ярко горящая звезда (отсылка то ли к астрономическим интересам владельца, то ли к поклонению волхвов; не отсюда ли необычные одежды изображенного?).

Дом вызывал огромный интерес, особенно у архитекторов и художников. Практически сразу после окончания строительства, в 1904 году, Суур-Мерийоки посетили представители

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / МАРИЯ ПИТКАНЕН

Элиель Сааринен.
Проект интерьера для усадьбы Суур-Мерийоки
1902
Музей финской архитектуры (Финляндия)

Часы для библиотеки.
По проекту Элиеля Сааринена
Частная коллекция

Холл
Музеи Лаппеэнранты
(Финляндия)

клуба финских архитекторов, что повлекло за собой публикации в профессиональной прессе. В целом отзывы о проекте были хвалебными, хотя некоторым решение дома и показалось чересчур экстравагантным, не согласующимся с «финскими идеалами» (под ними критики подразумевали скромность и даже аскетичность). В других рецензиях высказывались сомнения в том, насколько комфортно жить в доме, где все представляет собой неотъемлемую часть произведения искусства. (Впрочем, в годы «охоты» на Gesamtkunstwerk этот вопрос возникал довольно часто. Самый яркий пример — знаменитый фельетон Адольфа Лооса «О бедном богатом человеке», посвященный горькой судьбе заказчика, оказавшегося заложником архитектора в собственном новом доме.)

Суур-Мерийоки никогда не служила просто загородным домом для отдыха. На огромной территории усадьбы были устроены сад, теннисный корт, ферма, мельница, лесопилка и даже завод по производству льняного масла и олифы, а окружающие поля — засеяны. Нейшеллер всерьез интересовался скотоводством. Известно, что в хозяйстве было 50 лошадей и 300 коров, а бронзовую скульптуру работы Джона Мунстерхьельма, изображающую быка айршской породы, установили прямо перед домом (сейчас она находится в городе Ярвенпяа). В 1909 году Нейшеллер отошел от дел и, живя в Суур-Мерийоки, полностью отдался своим увлечениям: много фотографировал, изучал астро-

Фрагмент интерьера
Музеи Лаппеэнранты (Финляндия)

Бильярдная
Музеи Лаппеэнранты (Финляндия)

ФОТО: ПРЕДОСТАВЛЕНО САЙТОМ TERIJOKI.SPB.RU

Фрагмент интерьера холла

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / СААНА СЯЙЛИНОЯ

Бра по проекту
Эрика Эрстрёма

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / СААНА СЯЙЛИНОЯ

Стул из гарнитура, изготовленного
для холла по проекту
Элиеля Сааринена.
Salakunla Air Command

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ)

Фрагмент интерьера холла

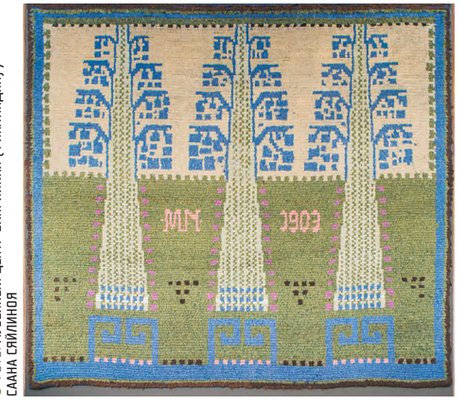


ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / СААНА СЯЙЛИНОЯ

Ковер по эскизу Элиеля Сааринена

ФОТО: АГЕНТСТВО НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ФИНЛЯНДИИ – МУСКЕТТИ

ФОТО: © SA-KUVA / АРХИВ ФОТОГРАФИЙ ВООРУЖЕННЫХ СИЛ ФИНЛЯНДИИ

Особняк Суур-Мерийоки, спроектированный архитектурной фирмой «Гезеллиус–Линдгрен–Сааринен»

Офицерский клуб, разрушенный в ходе Зимней войны

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / СААНА СЯЙЛИНОЯ

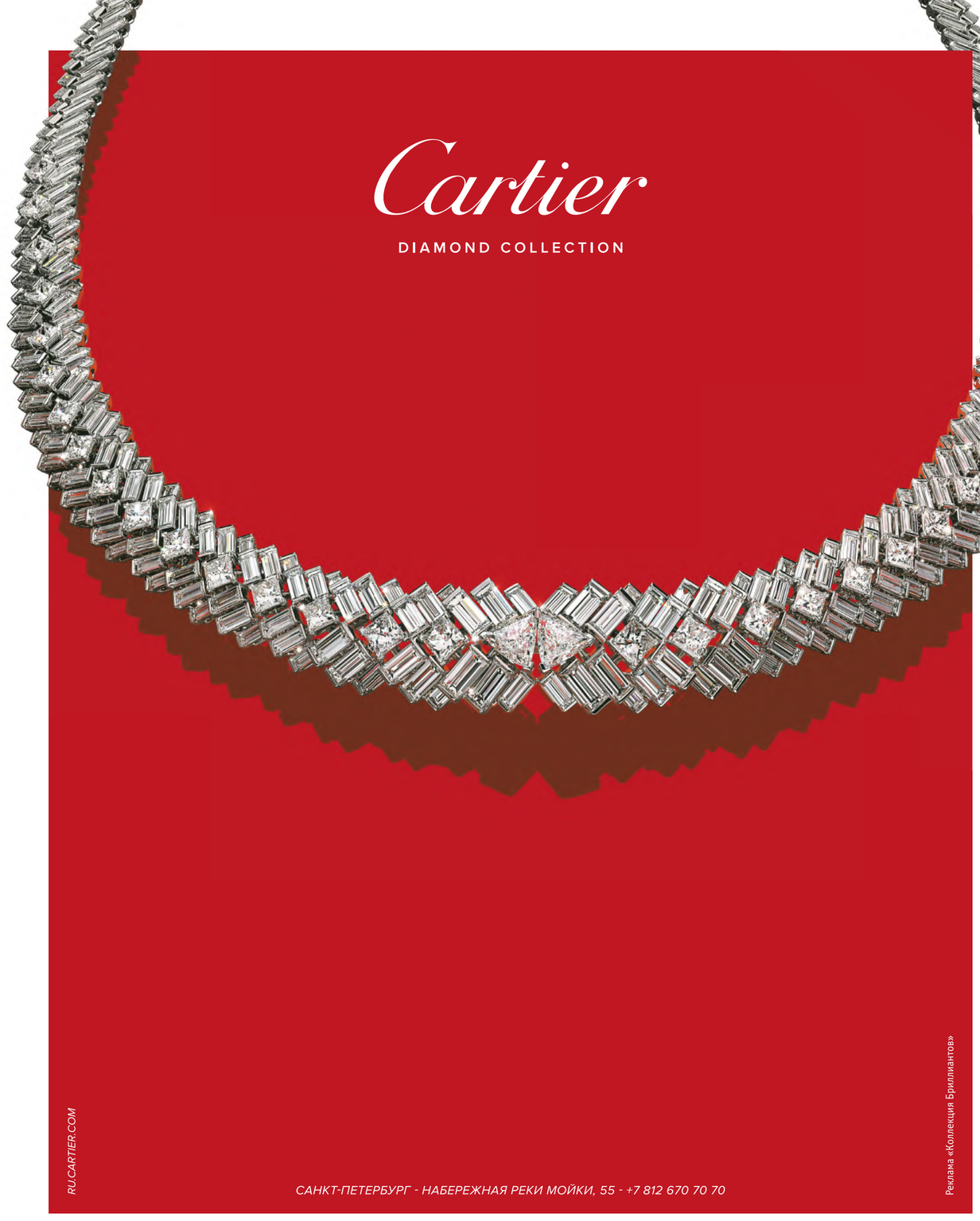
Лойя Сааринен
Скульптура «Зимняя ночь»

ФОТО: МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР ВАПРИЙККИ (ФИНЛЯНДИЯ) / СААНА СЯЙЛИНОЯ

Эрик Эрстрём
Медное панно
Tempus Omnia Revelat (фрагмент)
Частная коллекция

номию (на территории усадьбы даже специально была построена обсерватория), занимался сельским хозяйством.

Идиллия длилась недолго. После революции Нейшеллер неоднократно подвергался допросам, был под арестом, умер в 1919 (по другим сведениям, в 1921) году. До 1923-го семья оставалась в усадьбе, которая после отделения Великого княжества Финляндского от Российской империи оказалась на территории другой страны. В 1927 году дом перешел в собственность государства. Усадьбу заняли финские военно-воздушные силы, здесь построили аэродром, а главное здание стало использоваться как офицерский клуб. Увы, удивительное сооружение не сохранилось до наших дней. В 1939–1940 годах, в ходе Зимней войны, была повреждена крыша (парадоксально, но это в некотором смысле поспособствовало сохранению обстановки, так как ее сразу вывезли из дома). В 1941–1944 годах здесь размещался госпиталь, однако к концу войны здание было разрушено фактически до основания. В 2006-м на месте, где некогда стоял дом, установили памятный знак…



МАТЕРИ ФИНСКОГО МОДЕРНИЗМА:

КАТАРИНА ЛОПАТКИНА [1]

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ХАННУ ААЛТОНЕН

ФИНСКИЕ ХУДОЖНИЦЫ-МОДЕРНИСТКИ В ПОЛНОЙ МЕРЕ РАЗДЕЛИЛИ ПРЕВРАТНОСТИ АРТИСТИЧЕСКОЙ КАРЬЕРЫ СО СВОИМИ ЕВРОПЕЙСКИМИ И РОССИЙСКИМИ СЕСТРАМИ ПО КИСТИ И РЕЗЦУ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ИМ БЫЛО ПОЛУЧИТЬ ТРУДНЕЕ, ПЛАТИТЬ ЗА НЕГО ПРИХОДИЛОСЬ БОЛЬШЕ, ЗАКАЗЫ ОНИ ПОЛУЧАЛИ РЕЖЕ, А С КРИТИКОЙ СТАЛКИВАЛИСЬ ЧАЩЕ.

ХЕЛЕНЕ ШЕРФБЕК И ЭЛЛЕН ТЕСЛЕфф

←
Хелене Шерфбек
Под липой
1911
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум, коллекция Каунисто

Эллен Теслефф
Скрипачка
1896
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум, коллекция Альстрем

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ

Со второй половины XVI столетия стандарты качества и образцы художественного стиля задавались в академиях изящных искусств крупных европейских столиц и перенимались как эталонные в академиях искусств всего мира. Первые академии появились в Италии: Академия изящных искусств во Флоренции была основана в 1561 году, римская Академия Святого Луки — в 1577-м. Королевская академия живописи и скульптуры, больше известная как Академия изящных искусств, в Париже открылась уже в XVII столетии — в 1648 году, а в XVIII веке открылись академии в Петербурге (1757) и Лондоне (1768).

На протяжении многих лет академии были единственными признаваемыми образовательными центрами и организациями, где распределялись художественные заказы, фактически — монополистами в формировании профессионального сообщества и в целом арт-рынка.

В некоторых случаях академии предполагали членство женщин, но с различными ограничениями. Так, первоначальный устав французской академии не запрещал назначения женщин в академики, но их число к 1780 году было ограничено (получить это высокое звание могли лишь четыре художницы).

Серьезным препятствием для женщин, решивших посвятить себя искусству, были ограничения, связанные с получением образования. Например, в лондонскую академию студенток не принимали до 1860 года. Пересмотр этой тактики стал результатом решительного поступка будущей первой студентки: Лора Херфорд подала рисунки

1 Катарина Лопаткина (Хельсинки) — независимая исследовательница и кураторка, специалистка по истории искусства XX века.

на рассмотрение, указав лишь свои инициалы — L. H., — и была зачислена. Несмотря на то что ее поступок общественным мнением рассматривался как «вторжение в традиционный академический уклад», в последующие 10 лет в лондонскую академию были приняты на обучение еще 34 художницы.

В петербургскую академию женщин наравне с мужчинами стали принимать в 1891 году; одной из первых студенток стала Анна Остроумова-Лебедева, успешно сдавшая экзамены в 1892-м. До этого времени студентки могли быть лишь вольнослушательницами, то есть не имели права получить диплом.

Во Франции женщин стали зачислять в Школу изящных искусств с 1896 года, после многих лет деятельности Объединения женщин — живописцев и скульпторов, возглавляемого энергичной Элен Берто. В одной из своих пламенных речей она подчеркивала: «Администрация Школы изящных искусств словно говорит: “Мы очень хотим, чтобы были женщины-художницы, но мы жаждем запереть их в самой скромной посредственности, разрешить только прикладные искусства — делать веера, экраны для каминов, горшки для цветов, портреты кошек — и закрыть дорогу к почету и славе. Почет и славу мы хотели бы оставить только для самих себя”».

Тем не менее в Париже XIX века у художницы было больше шансов получить образование, чем в каком-либо другом городе; в те годы, когда в Школу изящных искусств не принимали женщин, можно было учиться в ателье именитых живописцев и в частных школах: Академии Коларосси и Академии Жюлиана. Обе школы принимали женщин, а предприимчивый Родольфо Жюлиан в 1890-х и вовсе главную ставку сделал именно на студенток. К 1890 году в Париже работало девять студий Академии Жюлиана: пять из них были «мужскими», четыре — «женскими», при этом стоимость обучения для женщины была в два раза выше.

Хелене Шерфбек (1862–1946) родилась в семье начальника железнодорожной мастерской Сванте Шерфбека и его жены, Ольги Йоханны Шерфбек (урожденной Принтц). Свое художественное образование Хелене начала в 1873 году в школе при Обществе любителей искусства. Девочка быстро достигла заметных успехов. Надо отметить, что занятия живописью давались Хелене физически непросто из-за тяжелой травмы бедра, полученной в раннем детстве. Однако, несмотря на это, она много и плодотворно работа-

Хелене Шерфбек
Выздоравливающий
1888
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ЙЕХИА ЗВЕЙС

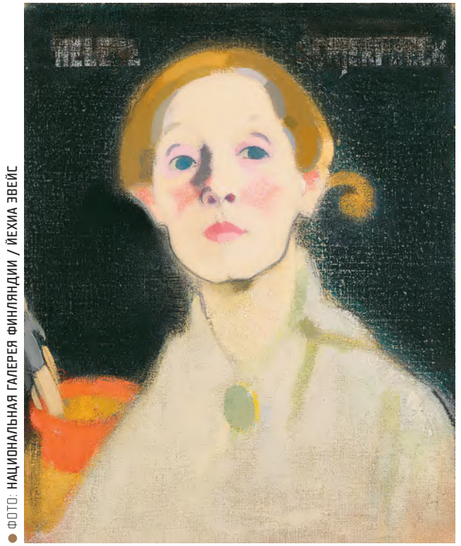


ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ЙЕХИА ЗВЕЙС

Хелене Шерфбек
Автопортрет, черный фон
1915
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум, коллекция Халлонблад

Хелене Шерфбек
Автопортрет
1912
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ЙЕХИА ЗВЕЙС

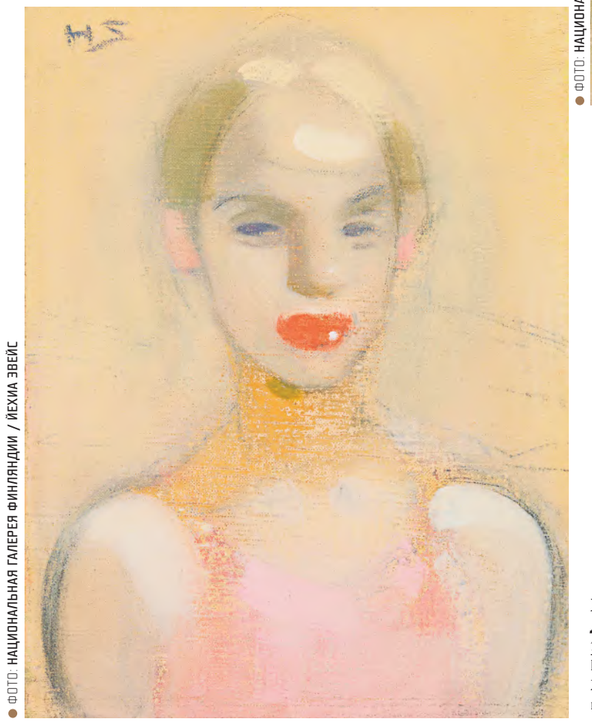


ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ЙЕХИА ЗВЕЙС

Хелене Шерфбек
Девушка из цирка
1916
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум, коллекция Каунисто

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ХАННУ ААЛТОНЕН

Хелене Шерфбек
Шелковые туфли
1938
Национальная галерея Финляндии /
Художественный музей Атенеум,
коллекция Антелл

ла. В 1877-м Шерфбек поступила в гельсингфорсскую частную академию Адольфа фон Беккера, а по ее окончании, осенью 1880 года, получив стипендию российского Сената, отправилась в Париж. Около двух лет она обучалась в студии мадам Трела де Виньи и Академии Колароссси (среди ее наставников были Леон Бонна и Гюстав Куртуа), совершала поездки в Медон и Бретань. Второй раз художница посетила Францию в 1884–1885 годах, где впервые приняла участие в парижском весеннем Салоне и вновь посетила Бретань. Там она познакомилась с английским художником, чья личность до сих пор неизвестна, и обручилась с ним. В 1885 году жених расторг помолвку, поскольку его родственники посчитали, что проблемы с бедром у Хелене — следствие туберкулеза костей. Хелене так никогда и не вышла замуж, и это ее тяготило, особенно то, что у нее не было детей. Она думала об усыновлении, но идея не нашла поддержки у ее близких.

В 1890-х Шерфбек писала не так много, как в предыдущие годы. Причинами были преподавание в художественной школе Общества любителей искусства и неважное состояние здоровья. В 1902-м художница оставила преподавание, и по совету врача летом 1903 года она вместе с матерью переехала в Хювинкяа, сухой климат которого считался более полезным. Сменив место жительства и наслаждаясь спокойствием, Шерфбек снова стала много рисовать — и в следующие 15 лет ни разу не выбралась ни в Хельсинки, ни за границу. Отдалившись от столичной арт-сцены, она поддерживала связь только со своими подругами-художницами, с которыми когда-то училась в Париже: Хеленой Вестермарк, Марией Вийк и Адой Тилен.

Первое признание пришло к Хелене довольно поздно. Современники были настроены по отношению к ее работам скорее критически: в ранних произведениях она затрагивала темы, считавшиеся «неподходящими» для женщины, — войны, смерти, несчастий. Кроме того, историческая картина была жанром, не слишком распространенным в Финляндии, что также не способствовало теплому приему у публики («Раненый солдат в снегу» (1880), «У ворот тюрьмы в Линчёпинге в 1600 году» (1882), «Смерть Вильгельма фон Шверина» (1886)). Разочаровывала финскую публику и художественная манера, усвоенная во Франции: детей, изображенных на картине «Мальчик, кормящий младшую сестру» (1881), посчитали «некрасивыми» и «грубыми», к тому же публике не была понятна техника широкого свободного мазка. Работа, ставшая в XX столетии одной из самых популярных картин Шерфбек, — «Балетные туфли» (1882), изображающая кузину художницы, Эстер Люпандер, надевающую пуанты, — также была написана в это время. Шерфбек несколько раз возвращалась к ней и сделала по

Эллен Теслефф
Звезда
1938
Национальная галерея Финляндии /
Художественный музей Атенеум

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ХАННУ ПАКАРИНЕН

ней автолитографию. Выполненная в реалистическом стиле, картина наглядно демонстрирует влияние французской модернистской живописи — Мане, Дега, Моризо, Кассат — на творчество Шерфбек.

Художница довольно долго ощущала свою чужеродность финской арт-сцене. Однако в середине 1910-х все изменилось — она познакомилась с Йостой Стенманом, шведским журналистом и торговцем произведениями искусства, высоко ценившим ее творчество. Стенман убедил Шерфбек чаще выставляться, а в 1917 году организовал ее первую персональную выставку. Благодаря ему Хелене восстановила «контакт» с современным искусством: посетила Хельсинки, познакомилась в музее Атенеум с работами французских мастеров — Сезанна, Гогена, Матисса и Фриеза. В это же время она познакомилась с лесорубом, писателем и художником Эйнаром Рейтером, ставшим ее близким другом и биографом. В 1917 году под псевдонимом Х. Ахтела Рейтер опубликовал первую биографию художницы.

Шерфбек работала довольно неторопливо, по многу раз переписывая картины, стремясь добиться желаемого эффекта. Будучи очень самокритичной, она никогда не чувствовала, что достигла того, к чему стремилась. Для ее творчества характерно постепенное нарастание экспрессии — как в линии, так и в использовании цвета. Это особенно отчетливо заметно в длинной серии автопортретов, позволяющей проследить как развитие стиля, так и перемены в самой художнице.

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ХАННУ ПАКАРИНЕН

Эллен Теслефф
Сестра художника, Герда Теслефф
1889
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум, дар Арвида Сурандера

Эллен Теслефф
В театре
1903
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ЙЕХИА ЗВЕЙС

ФОТО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ЙЕХИА ЗВЕЙС

Эллен Теслефф
Декоративный пейзаж
1910
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум

Автопортреты стали вершиной ее творчества. Столетиями женщины были объектами, моделями, музами для художников, а изображение обнаженного женского тела — знаком власти и силы художника-мужчины. В результате автопортрет, портрет и натюрморт стали «женскими» жанрами: такая натура всегда была под рукой, а для работы с ней не требовалось специального разрешения. В конце XIX — первой трети XX века европейские художницы всё чаще обращались к автопортрету, создавая глубокие и новаторские произведения: Сюзанна Валадон (1865–1938), Паула Модерзон-Беккер (1876–1907), Мари Лорансен (1883–1956), Чарли Тороп (1891–1955). Работы Шерфбек, безусловно, органичная часть этого ряда.

Почти все ее автопортреты (за свою жизнь она их написала около 40), как правило, сконцентрированы на выражении лица и взгляде художницы. Они почти никогда не содержат указаний на физическое состояние, на ее окружение или профессиональные занятия. Единственное исключение — автопортрет, заказанный в 1914 году Финским художественным обществом: Шерфбек была единственной женщиной среди девяти живописцев, которым были заказаны произведения.

После смерти матери в 1923 году Хелене переехала в Таммисаари, считая, что обретет там покой, необходимый ей для работы. Однако растущая известность мешала ей полностью отрешиться от большого мира. С 1930-х произведения художницы выставлялись по всей Европе; даже во время войны, в 1942-м, в галерее Стенмана в Стокгольме была организована большая юбилейная выставка. Во время войны сама Хелене жила в эвакуации: сперва в Тенхола, затем в окрестностях Ловийса, а с начала 1942 года — в санатории «Луонтола» в Нуммела. В феврале 1944-го Стенман устроил ее переезд в Швецию, и последние свои годы Шерфбек провела в курортной гостинице в Сальтшёбадене, где умерла в январе 1946-го.

Интерес публики к ее работам не угасал и после ее кончины; сначала в Швеции и Финляндии, а затем и в других странах ее произведения принимали участие в международных выставках — в Стокгольме, Париже, Берлине, Дюссельдорфе, Гамбурге, Милане и Риме. В 1956 году Хелене Шерфбек стала первой женщиной-художницей, представлявшей Финляндию на Венецианской биеннале.

Хелене Шерфбек часто сравнивают с другой видной представительницей финского модернизма, ее современницей Эллен Теслефф (1869–1954). Действительно, в их биографиях немало сходств: шведоязычное происхождение, образование, то, что обе они никогда не были замужем. Но прежде всего — то, что Теслефф, так же как и Шерфбек, была ориентирована на модернистское европейское искусство.

Эллен Теслефф родилась в состоятельной семье, где ценились образование и художественные занятия. Первым учителем живописи и рисунка для нее стал отец — Александр Август Теслефф, государственный служащий, в молодости мечтавший стать художником. В 1885-м она поступила в академию Адольфа фон Беккера в Хельсинки, с 1887 по 1890 год обучалась в рисовальной школе Финского художественного общества, а затем — у Гуннара Берндтсона.

В начале 1890-х Теслефф продолжила свои занятия в Париже: в Академии Коларосси, в мастерской Гюстава Куртуа. В 1894 году она побывала во Флоренции, Риме и Неаполе, изучая искусство старых мастеров. Италия навсегда стала одним из самых мощных источников ее вдохновения: художница на протяжении всей своей жизни регулярно бывала в этой стране. Эллен Теслефф говорила, что только в Италии она способна понять истинную природу света, то, как он ложится на предметы, как оживляет всё вокруг. В Тоскане и Флоренции написаны большинство созданных ею пейзажей, которые со временем становились всё более экспрессионистскими.

В своих работах главное внимание Эллен Теслефф уделяла цвету. В начале творческого пути колорит ее произведений был достаточно сдержанным, а портреты, овеянные мягкой дымкой, напоминали лирические полотна Эжена Каррьера. Однако после поездки в Италию и знакомства с современным искусством стиль Теслефф претерпевает сильные изменения. От символизма она переходит к экспрессионизму, фовизму, приближается к абстракции — первая среди финских художников. Со временем она выработала свой узнаваемый — очень поэтичный — индивидуальный стиль. Цвета становятся более насыщенными, а персонажи — эмоционально выразительными. Картины Теслефф, по сути, бессюжетны: они отражают чувства и передают настроение, а не отображают или описывают события. Огромное влияние на нее оказало знакомство с творчеством Кандинского в 1905 году: в ее работах появились новые, яркие цвета, более свободный, авторский подход к трактовке сюжета.

Нельзя не отметить, что, кроме собственно художественных достижений, большой заслугой Эллен Теслефф была популяризация европейского искусства в Финляндии. Вместе со своим другом и единомышленником Магнусом Энкелем она стала основательницей группы Septem, которая способствовала развитию авангардной живописи в северных странах.

Художница прожила долгую жизнь и оставалась активной до начала 1950-х годов, однако в истории финского, да и европейского, искусства ей, как оказалось, отведено место в тени Хелене Шерфбек. Несмотря на добровольное отшельничество, в XX веке Шерфбек стала более «медийной» фигурой. Кроме того, разнообразие творческих манер и художественные эксперименты Эллен Теслефф сыграли с ней злую шутку: в то время как мы безошибочно узнаём манеру Шерфбек, во многие произведения Теслефф нужно внимательно всматриваться, чтобы увидеть ее поэтический и одухотворенный, но бесконечно варьирующийся почерк.

ФОТО: НАТАЛЬЯ НЕСМАШНАЯ

АРХАИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА

В 1887 году в третьем издании финского эпоса «Калевала» были опубликованы рисунки, изображавшие финских крестьян «эпохи железного века». Это первая в истории попытка реконструкции финского национального костюма. Иллюстрации были выполнены на основе серьезных научных исследований.

Незадолго до публикации, на Карельском перешейке в погребениях XII–XIV веков были обнаружены остатки женских передников с фрагментами геометрических орнаментов. Открывший их археолог Теодор Швиндт, основоположник финской этнографии, уже тогда высказал предположение, что древние орнаменты финского текстиля оставались практически неизменными на протяжении столетий. Менялась техника, но форма и структура рисунка модифицировались незначительно, «разложение» архаической семантики шло медленно. Древние орнаментированные ткани сохранились в ограниченном количестве, именно поэтому аналогичные образцы XIX — начала XX века представляют особый интерес для специалистов. Именно к этой категории относятся фрагменты вышивки из коллекции Государственного Эрмитажа.

Консервативность «архаической» вышивки связана с тем, что элементы орнамента (включая даже специальные «ошибки») имели не только символическое, но и обрядовое значение, магические свойства. Женщины в крестьянском доме из поколения в поколение передавали знания о сакральных ритуалах, обеспечивавших семье благополучие и защиту. Например, орнаменты помещались на тех частях костюма, через которые потенциально могла проникнуть злая сила: подол, ворот, рукава. Кроме того, узор «считывался». Вообще, само слово «текст», как считается, происходит от латинского lexlus — «структура, сплетение, связь». Причем есть основания предполагать, что в геометрическом орнаменте был важен не только образный мифологический аспект, но и звучание: рисунок представлял собой фоноидеографическое письмо. Легко заметить, что традиционные узоры напоминают и кириллическую вязь (кстати, в варианте такого письма у поморов преобладали сложные паутинообразные и геометризованные лигатуры).

Символика в вышивке финно-угорских народов во многом идентична русской. Одним из самых древних сегментов таких орнаментов считается ромб. Есть версия, что эта форма была подсказана древнему человеку структурой на срезе бивня мамонта. Повторяя зигзагообразные ритмические линии, увиденные на кости огромного, сильного животного, мастер создавал ромбический орнамент, символизировавший мощь и силу, источник пищи. В более поздних практиках ромб, очевидно, имел значение символа плодородия (ромб с крючками, или «лягушка»), оберега для любого входа (ромбовидные знаки изображали даже на ключах). Такое же значение амулета имели разнообразные криволинейные свастики. Как знак солнца свастика ассоциировалась с верховным божеством, дававшим человеку жизненную силу.

Бордюрные композиции составлялись из вариаций повторяющихся геометрических элементов. Реже они соединялись с зооморфными (утка, лебедь, медведь), еще реже — с антропоморфными фигурами. Чтобы усилить заклинание, графическая формула многократно повторялась. Так возникала последовательность знаков и складывался орнамент. Если присмотреться, в геометрических узорах присутствует строгая четырехсторонняя симметрия. Ее истоки — также в древних заклинательных практиках, предполагавших обеспечение защиты со всех четырех сторон света. Традиционные узоры обычно собраны из четырехкратно повторенных базовых элементов и комбинаций.

В XIX веке в Карелии, так же как и в старообрядческих районах Русского Севера, в крестьянской среде были распространены вышивки золотыми и серебряными нитями: их называли «заветными». Но техники в такой вышивке применялись довольно примитивные, использовались простые крестьянские швы.

После открытий Теодора Швиндта возник огромный интерес и к финно-угорскому ткачеству. Художники искали в национальной прикладной традиции новый художественный ресурс, источник свежей творческой энергии и одновременно жизненной мудрости, зашифрованной в древних орнаментах и узорах. Возникли первые коллекции декоративно-прикладного искусства, собранного по карельским деревням. В 1879 году было основано Финское ремесленное общество, поставившее своей целью возродить приемы средневекового декоративно-прикладного искусства и адаптировать их для новой национальной школы. Благодаря работе общества, в Финляндии возникла Центральная школа искусств и ремесел, которая способствовала популяризации ремесел и фольклорных традиций. Изделия, созданные под эгидой общества и школы, пользовались в 1890-х огромной популярностью, были показаны на международных выставках и в результате превратились в модный, ходовой товар.

АЛЛИ ПУУМАЛАТАР

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вышивка квадратной формы, двухсторонняя по холсту, серебряной нитью косым швом на проем и шелковой нитью
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5436

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вышивка квадратной формы двухсторонняя, черным шелком крестиком и серебряной нитью косым швом
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5440

ИЛЛЮСТРАЦИИ: АРИНА ОБЛАКОВА

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вышивка квадратной формы двухсторонняя, черным шелком крестом и серебряной нитью — гладью
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5439

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вышивка прямоугольной формы, двухсторонняя, черным, красным и зеленым шелком и серебряной нитью по холсту
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5460

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вышивка красной и голубой бумагой, желтым и черным шелком и серебряной нитью косым швом по холсту
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5656

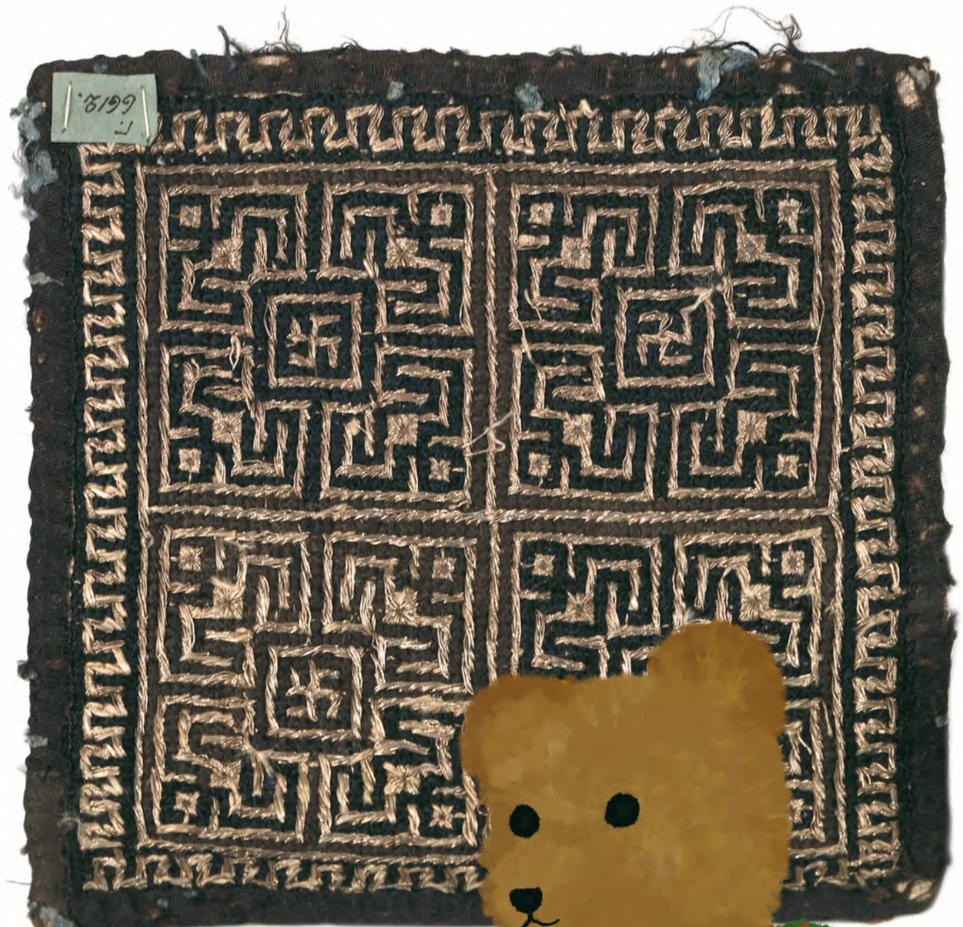


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вышивка квадратной формы, двухсторонняя, сплошная, черным шелком крестом и серебряной нитью косым швом по холсту
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5446

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вышивка красным и желтым шелком двухсторонней гладью по холсту
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5569

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

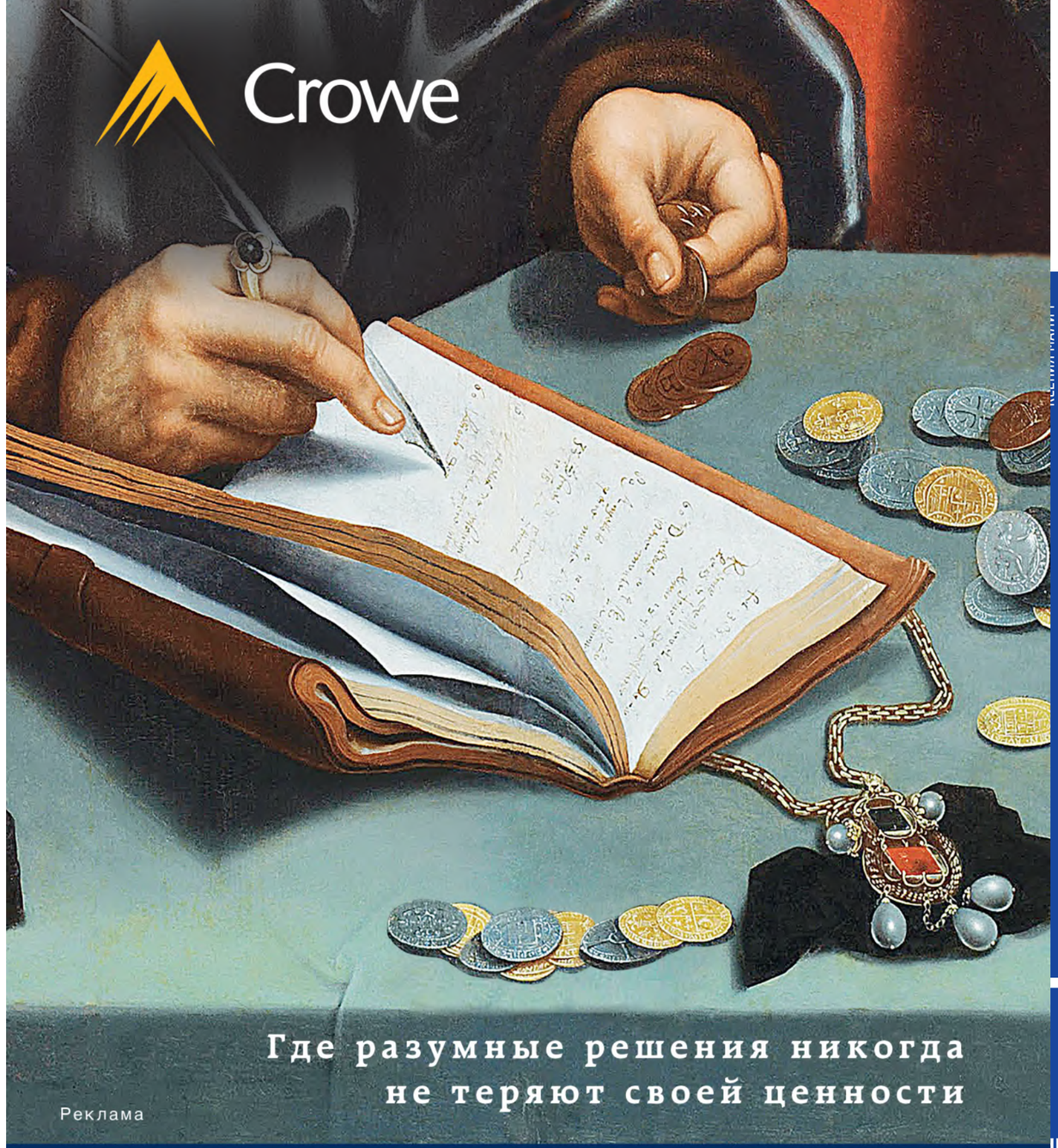
Вышивка из двух полосок холста, соединенных полосой оранжевого шелка: красным, зеленым, желтым, голубым и черным шелком крестом
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5541

Русские черемисы (современное название — мари), народ финского происхождения, рассказывают историю сотворения мира, напоминающую некоторые эпизоды из преданий племени тораджа и индийских туземцев. Бог вылепил тело человека из глины и поднялся к себе на небо, чтобы принести оттуда душу для оживления человека, оставив на месте собаку сторожить тело в его отсутствие.

Джеймс Джордж Фрэзер. *Фольклор в Ветхом Завете*. 1918–1919

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Неизвестный художник
Крестьянка, прядущая пряжу. Фигура-обманка
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРЖ-1718



«ФАЦЕР»: ЕДА КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

КСЕНИЯ МАЛИЧ

КАК «ДЕЛФТСКИЙ ГОЛУБОЙ» — УЖЕ ДАВНО НАРИЦАТЕЛЬНОЕ ИМЯ ДЛЯ НИДЕРЛАНДСКОГО ФАРФОРА, ТАК «СИНИЙ ФАЦЕР» — ЭТАЛОН ФИНСКОГО ШОКОЛАДА, ЗАПАТЕНТОВАННЫЙ ЦВЕТ МЕСТНОЙ ТРАДИЦИИ.

Карлу Фацеру было всего 25 лет, когда он открыл в Хельсинки свою первую «русско-французскую кондитерскую». Отец Фацера, преуспевающий пушник швейцарского происхождения, с большим сомнением отнесся к этой затее, надеясь, что сын продолжит семейный бизнес. И зря. Карл безошибочно угадал конъюнктуру рынка и создал не просто успешную компанию, а один из символов национальной идентичности.

Когда Карл принял решение заняться кондитерским делом, он уехал в Санкт-Петербург. Два года стажировался в кондитерской Berrin на Малой Морской улице, где торты, меренги, пирожные и мороженое в специальных формочках заказывали даже для императорского двора. Этого опыта Карлу показалось мало: он отправился в Берлин, а затем в Париж. Во Франции Фацер не только учился пекарному и кондитерскому делу. Он увидел блестящую столицу с кафе-шантанами, кабаре, барами. Здесь жили художники, писатели, архитекторы. Невозможно было не уверовать в новые художественные течения — в их силу, энергию. И Карл Фацер навсегда сохранит это особое ощущение современности, актуальности — качество, которое поможет ему позже, когда к разработке дизайна упаковки, строительству зданий, имиджевым проектам будут привлекаться лучшие финские художники и зодчие.

Итак, 17 сентября 1891 года в самом центре Хельсинки, около бульвара Эспланади на улице Клуувикату (здание на этом участке принадлежало отцу Карла Фацера), открылось новое кафе. Образ жизни в Хельсинки в те годы стремительно менялся. Быстрая урбанизация смягчала социальные и гендерные правила, давала новые возможности для работы, а главное — для досуга. Взгляните на картину Генри Эриксона «Кафе “Фацер”». 1931 год, за столиками сидят мужчины и женщины разного возраста. Они непринужденно

Генри Эриксон
Кафе «Фацер»
1931
Национальная галерея Финляндии / Художественный музей Атенеум

ФОТО: © НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ФИНЛЯНДИИ / ХАННУ АЛТОНЕН

Интерьер кафе «Фацер»
на улице Клуувикату, Хельсинки.
Дизайнер Ярл Эклунд. 1928–1930
Автор фрески Яльмар Хагельстам.
Из архива компании «Фацер»
Фотография 1930 года

болтают, читают газеты, курят, рассматривают окружающих. Столики обслуживает молодая официантка. Все так и было. Профессора и студенты (университетский квартал весьма кстати располагался буквально за углом) за порто обсуждали здесь политику, эмансипированные финки пили кофе, и никто не требовал от них присутствия брата или мужа в качестве сопровождающего.

Не то чтобы до «Фацер» заведений с кофе и выпечкой в Хельсинки совсем не было. Одно легендарное кафе «Экберг» чего сто́ит — с его «александровскими полосками» под розовой глазурью (пирожное названо в честь императора Александра I). Но Карл Фацер понял, что кафе должно быть частью нового мира, в котором у человека появилось свободное время, а городское пространство стало по-настоящему комфортным. В отличие от простой кондитерской лавки, кафе было еще и инструментом социальной интеграции и новых возможностей, превратилось в место встреч — творческих, политических, дружеских. Ну и, конечно, Фацер «испортил» горожан кофе и шоколадом очень высокого качества.

Европейская буржуазная культура интересовалась гастрономическими удовольствиями. Фацер взорвал рынок, по-новому взглянув на этот бизнес. Он оказался среди тех предпринимателей-первопроходцев, которые в конце XIX века меняли экономический уклад всей Скандинавии. Новая буржуазия ориентировалась на немецких и английских предпринимателей. Ahlstrom, Andersen, Kier, Solberg, Malhiesen, Wallenberg — сегодня за этими фамилиями стоят

Аксели Галлен-Каллела
Коробки карамели
1908

ФОТО: © ААРНЕ ПИЕТИНЕН. ИЗ АРХИВА ФИНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО СОВЕТА ПО ПРЕДМЕТАМ СТАРИНЫ

Интерьер кафе «Фацер»
на улице Клуувикату, Хельсинки.
Дизайнер Ярл Эклунд
1928–1930
Фотография 1930 года

грандиозные промышленные концерны, а тогда, приобщаясь Belle Époque, они сделали всё возможное, чтобы преодолеть экономический разрыв с остальной Европой.

Какая уж Прекрасная эпоха без кафе и сладостей!.. Фацер понял, что на рынке свободна перспективная ниша. Кондитеры в Хельсинки продукцию выпускали очень маленькими, «однодневными» партиями. До середины 1890-х бóльшая часть кондитерских изделий приезжала из России благодаря беспошлинной торговле. Но налог все-таки ввели, и Фацер запустил промышленное производство шоколада в самый подходящий момент. За три года (1898–1901) работы импорт русских конфет почти прекратился. Компания вышла на международный рынок, изделия «Фацер» получили ряд премий на выставках, обороты росли стремительно. Плюс безупречная репутация и привычки протестантского фамильного бизнеса. В итоге с 1895 по 1915 год доход предприятия вырос с 88 тысяч до 4,6 миллиона финских марок.

Здание компании «Фацер»
на улице Клуувикату, Хельсинки.
Архитектор Геста Юслен
1928–1930
Фотография 1930 года

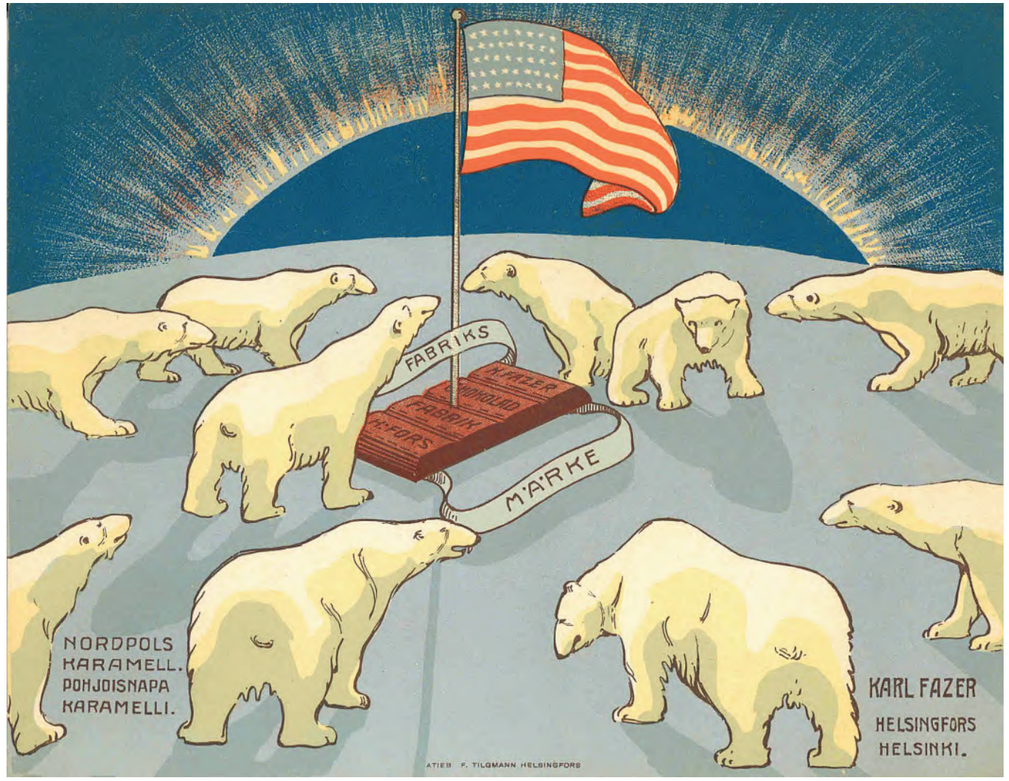
ФОТО: © ААРНЕ ПИЕТИНЕН. ИЗ АРХИВА КОМПАНИИ «ФАЦЕР»

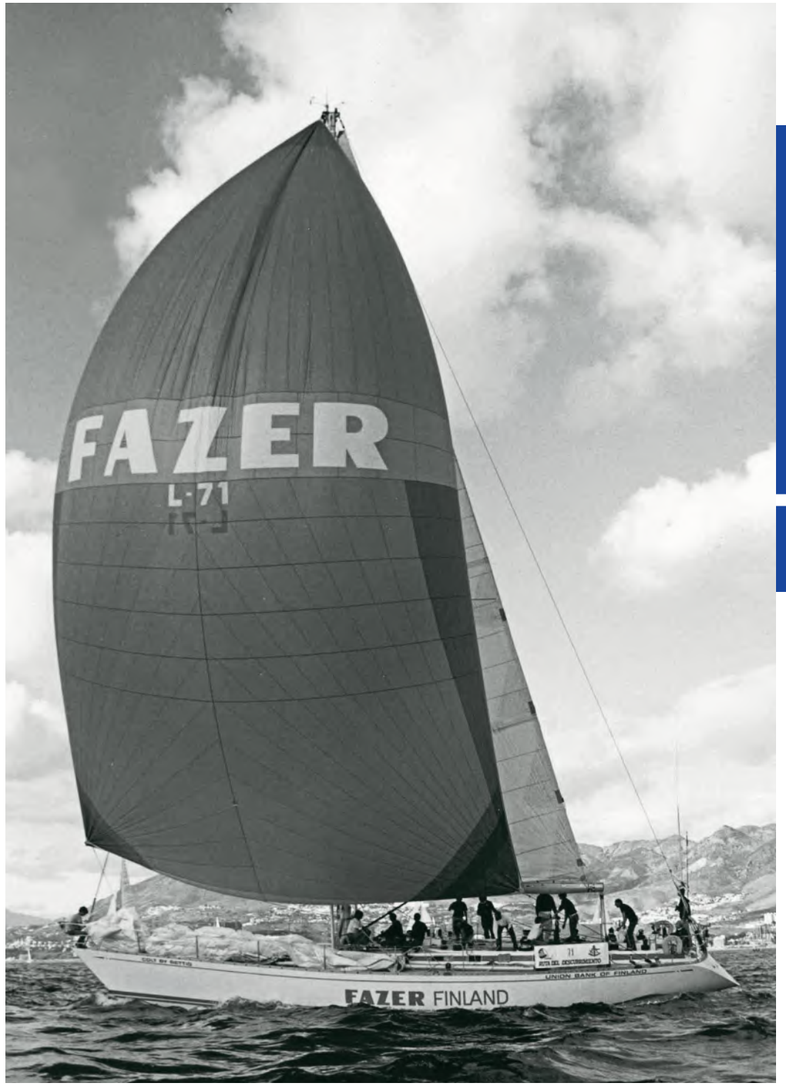
Туве Янссон
Дизайн упаковки
для кондитерских изделий
1950-е

Петербуржца не удивить долгой темной зимой, поэтому поверим в гипотезу о том, что сезонные сладости и лакомства для финнов являются своего рода психологической поддержкой. В Финляндии с каждым национальным праздником связан определенный кондитерский рецепт. В день Йохана Людвига Рунеберга (финско-шведского поэта, автора слов национального гимна Финляндии) пекут его любимые кексы, украшенные малиновым джемом и колечком из сахарной глазури. На Рождество делают слоеное печенье в форме звезд, на Масленицу готовят булки с кремом и миндальной пастой (laskiaispulla), на первомайский праздник Ваппу дают типпалейпя (lippaleipä) — что-то наподобие нашего муравейника или хвороста. А уж булочки с корицей и выпечка с кориандром пусть и не запатентованы финнами, но точно самые вкусные в Европе.

Сладости, особенно карамель, ассоциировались со сказочным жарким Востоком, с «Книгой тысячи и одной ночи». Словно следуя щедрому восточному примеру, Карл Фацер сделал ставку на разнообразие. Помимо шоколада по секретному швейцарскому рецепту (его до сих пор сохранили без изменений), «Фацер» выпускали лакричные леденцы, пастилу, печенье. В рецептах простой карамели и ирисок появились дополнительные ингредиенты: орехи, ягоды, сливки, шоколад. Мармелад стал отдельным фацеровским специалитетом. В 1902 году зеленый мармелад «Фин-

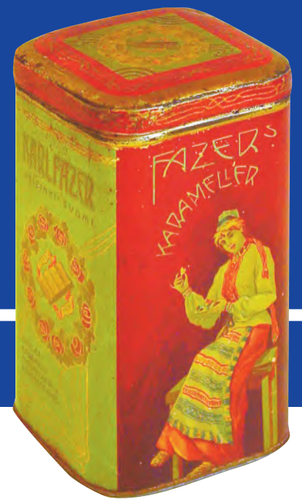
Упаковка для конфет Norlh pole candy. Дизайн придуман после полярной экспедиции Альберта Кука 1908 года





Яхта Swan 651 Fazer Finland, участница кругосветной гонки Whilbread Round Ihe World Race 1985–1986
Из коллекции компании «Фацер»

Аксели Галлен-Каллела
Коробки соломенной карамели
1908

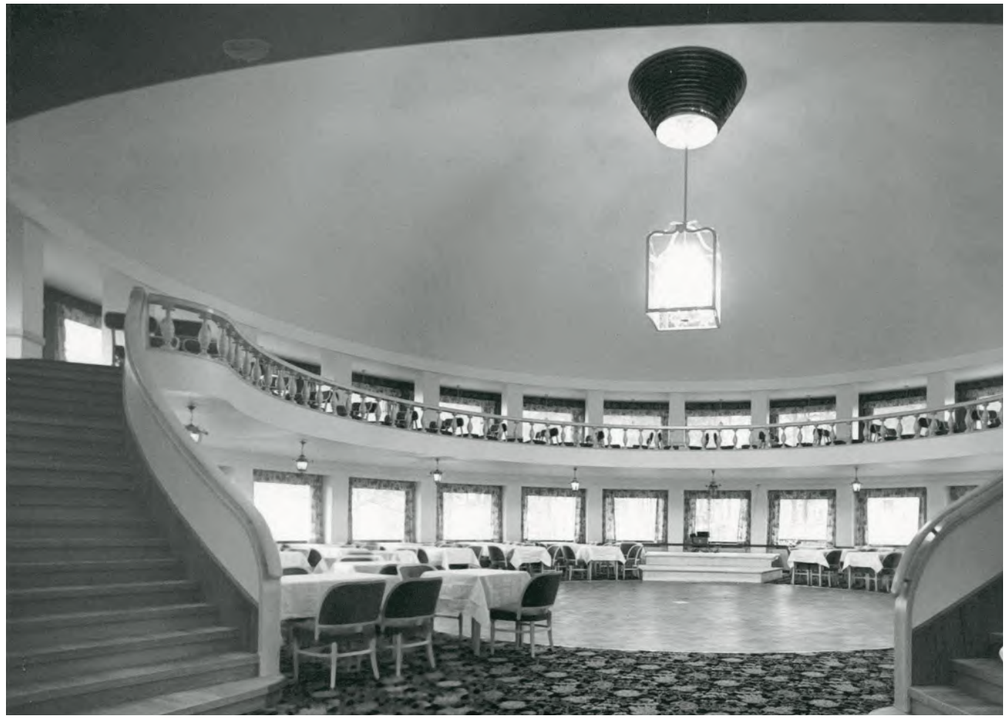


Пекари кафе «Фацер». Пятеро из шести кондитеров — русские 1926

Интерьер ресторана «Каластаяторппа» в Мунккиниеми, Хельсинки. 1939

ляндия» был послан специальной партией на коронацию короля Великобритании Эдуарда VII (известного сибарита и гурмана). Коробки украшала королевская корона, этот дизайн упаковки сохранился до сих пор. Но уже мало кто помнит, что рецепт кисловатого желе Карл Фацер привез из Петербурга.

Вообще, русские кондитеры и пекари сыграли не последнюю роль в становлении славы «Фацер». На архивных фотографиях 1926 года на солнышке сидят пекари кафе на улице Клуувикату: пятеро из них — русского происхождения. Русские рецепты Карл Фацер выбрал для своего будущего бизнеса, когда учился в Санкт-Петербурге. Много русских специалистов работало на производстве после Октябрьской революции. Популярные до сих пор фацеровские конфеты с лисичками тоже были придуманы по следам русского опыта. Это мармелад на основе рябины, с очень специфическим, «северным» вкусом. Когда в 1908 году Ольге Эрстрём предложили придумать для него обертку, она вспомнила скандинавскую поговорку: «“Кисло”, — сказала лиса про рябину». Так появился лаконичный рисунок, давший название конфетам: заснеженный холм, припорошенные красные гроздья и привставший на задние лапы рыжий зверь. Ольга Эрстрём была известной художницей (а стала бы еще более известной, если бы не семейные заботы и помощь мужу-художнику), и далеко не единственной, приглашенной «Фацер» к сотрудничеству. В начале века дизайн упаковки для компании разрабатывал сам Аксели Галлен-Каллела. А в 1930-х пришла очередь модернистов —



так появились полотна Биргера Карлстедта. Каждый эскиз он представлял в виде завершенной картины, написанной маслом на холсте.

Накануне войны первые работы для «Фацер» создала писательница и художница Туве Янссон. Она жила в районе Мунккиниеми, по соседству с рестораном, который принадлежал компании. Чтобы заплатить за аренду, Янссон иногда отдавала в ресторан свои картины, а один раз даже раскрасила обои — они до сих пор сохранились. После войны Туве Янссон разработала дизайн упаковки для специальной серии, посвященной Муми-троллям.

Не меньше внимания Карл Фацер уделял и архитектуре. В 1917 году Финляндия получает независимость. Пытаясь забыть об испытаниях Первой мировой и гражданской войн, молодые финские зодчие мечтали о новой, современной архитектуре, которая бы соответствовала последним техническим достижениям и по актуальности не уступала практике других европейских городов. Орнаменты с мифическими тварями и средневековые цитаты вряд ли могли служить символами современности, сделавшей ставку на пар и электричество. Однако прежде чем шагнуть в эру функционализма, финские архитекторы испытывали меру художественной и конструктивной рациональности на основе приемов неоклассицизма и ар-деко. К этому короткому, но очень важному для финской архитектуры периоду относится новое здание компании «Фацер», возведенное на Клуувикату архитектором Гестой Юсленом в 1928–1930 годах. Рисунок монументального фасада основан на мерном ритме узких окон и простенков, его вертикальные акценты, безусловно, намекают на родственную связь с американским высотным строительством. Облицованный серым гранитом цокольный этаж, фасад, прорезанный в верхнем ярусе полуциркульными арками, что усиливает эффект монументальности и основательности всего здания… Но самое главное — внутри. В торговом зале до сих пор сохранился уникальный интерьер, разработанный Ярлом Эклундом, с прекрасной абстрактной фреской в духе неопластицизма, автором которой был художник Яльмар Хагельстам.

Совсем недавно в Вантаа по проекту финского бюро K2S Architects было построено еще одно здание для «Фацер» — центр для посетителей. Идеальная современная северная архитектура. Сдержанная, наполненная светом, открытая внешнему миру. Часть фойе облицована натуральным деревом. Внутри — зимний сад, в котором растут сахарный тростник, ваниль, какао и другие растения, необходимые для производства правильного шоколада. Снова манифест. Может быть, это не такой радикальный жест, как пригласить модерниста написать фантик в формате монументального полотна, но проект точно следует установкам современной скандинавской архитектуры на экологичность, ответственность и переменчивость.

Аксели Галлен-Каллела
Коробки соломенной карамели
1908

31 января — 10 мая

6+

«Мы храним наши белые сны»

Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969

Даниил Степанов. Мальчик-бача. 1923. Доска, масло. Собрание Татьяны и Георгия Хаценковых

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»
КРЫМСКИЙ ВАЛ, Д. 9, СТР. 32, +7 (495) 645 05 20
GARAGEMCA.ORG | @GARAGEMCA #МУЗЕЙГАРАЖ

GARAGE

Реклама

НОРМА ШОКОЛАДА *

ФОТО: © ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ, СОФИЯ

2

ФОТО: © ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ, СОФИЯ

3

ШОКОЛАДНЫЙ ЦЕХ

«Это очень важный цех! — воскликнул мистер Вонка, достав из кармана связку ключей и вставив один из них в замочную скважину. — Это сердце фабрики, основа всего производства! И он такой красивый! Я считаю, что в цехе должно быть красиво. Я терпеть не могу уродства на фабриках! Пожалуйста, заходите! Но, умоляю, будьте осторожны, не волнуйтесь, соблюдайте спокойствие, не падайте в обморок от восторга!

Мистер Вонка открыл дверь. Пятеро детей и девять взрослых, толкаясь, протиснулись внутрь. И... о, чудо!

Перед ними раскинулась волшебная долина, по обе стороны которой тянулись зеленые луга, а внизу текла широкая коричневая река.

Мало того, посередине реки был огромный водопад — отвесная скала, с которой вода падала плотной стеной, а затем, пенясь и бурля, разлеталась на тысячи мелких брызг.

Ниже по течению (это было еще более поразительное зрелище) в реку откуда-то с потолка спускалось не менее дюжины большущих стеклянных труб. Даже не большущих, а исполинских. Они высасывали из реки мутно-коричневую воду и уносили ее неведомо куда. А сквозь стеклянные стенки было хорошо видно, как жидкость течет по трубам. Если же прислушаться, то за шумом водопада можно было расслышать неумолчное бульканье засасываемой жидкости.

По обоим берегам реки росли красивые кусты и деревья: плакучие ивы, ольха, высокие кусты рододендрона с розовыми, красными и фиолетовыми цветами. А луга были усыпаны тысячами лютиков.

— Вот! — прокричал мистер Вонка и вытянул свою трость с золотым набалдашником в сторону коричневой реки. — Все это шоколад! Каждая капелька этой реки — жидкий шоколад наивысшего качества! Его хватит, чтобы наполнить все ванны страны! И все бассейны тоже! Потрясающе, правда? А взгляните-ка на эти трубы! Они высасывают шоколад из реки и разносят его по другим цехам фабрики, где он только нужен. Тысячи литров в час, мои дорогие дети! Тысячи и тысячи литров!»

Роальд Даль. *Чарли и шоколадная фабрика.* 1964

ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США

1

* Идея: ребята от 15 до 24 лет — члены Международного молодежного консультативного совета проекта «Музей 15/24» (Россия).

ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США

4

ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США

5

1. На шоколадной фабрике
Между 1909 и 1920

2, 3. Шоколадные фабрики Велизара Пеева, Болгария
До 1943

4, 5. Шоколадная фабрика Elile.
Территория современного Израиля
1930-е

Она будто вспомнила о чем-то, когда дотронулась до пояса, и теперь, порывшись в кармане, достала маленькую шоколадку, разломила и дала половину Уинстону. Еще не взяв ее, по одному запаху он понял, что это совсем не обыкновенный шоколад. Темный, блестящий и завёрнут в фольгу. Обычно шоколад был тускло-коричневый, крошился и отдавал — точнее его вкус не опишешь — дымом горящего мусора. Но когда-то он пробовал шоколад вроде этого. Запах сразу напомнил о чем-то: о чем — Уинстон не мог сообразить, но напомнил мощно и тревожно.

Джордж Оруэлл. *1984*

Название «сказочной» фабрики из книги Роальда Даля «Чарли и шоколадная фабрика» — Wonka's factory: как и Fazer, она названа в честь своего основателя. И Fazer, и шоколадная фабрика Вонки из книги в первую очередь производят шоколадные плитки, хотя в списке их продуктов — не только шоколад. Это принято в «шоколадном» мире: плитки Вонки, шоколад Cadbury Chocolate (основатель — Джон Кэдбери), бренд Ghirardelli (основатель — Доменико Гирарделли), Hershey's Chocolate (фабрика в городе Херши (штат Пенсильвания), основатель — Милтон Херши) названы в честь тех, кто придумал рецепты и создал первые шоколадные фабрики этих марок.

В названиях волшебных сладостей сказочной компании Wonka's factory прячется намек на возможное «широкое» применение этих конфеток: Toffee Apple Trees for Your Garden — «Карамельные яблони для вашего сада», Lickable Wallpaper for Nurseries — «Леденцовые обои для детских комнат». Те же приемы — завлечь и заворожить покупателя в реальной жизни — стали маркетинговой стратегией реальных производителей шоколада.
Не мистер ли Вонка подсказал им добавить в смеси для какао зефирки? У компании Wonka's factory всегда масса идей, как смешать с шоколадом побольше всего. Возможно, это лучше продается?

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Шоколадник с крышкой
Автор росписи: Христиан Фридрих Херольд (1700–1779)
Германия
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЧ-1275

В 2007 году журнал Forbes поставил выдуманную компанию Wonka Industries на 15-е место в списке богатейших вымышленных компаний, оценив ее в 21 миллиард долларов:

15

Wonka Industries
Headquarters:
Kent, England
Industry:
Food, Drink & Tobacco
CEO: Willy Wonka
Est. 2007 sales: $21 billion

Immature management continues to plague Wonka, maker of world's finest chocolates, sweets. Wonka heir apparent Charlie Bucket devoting majority of time to speculative Glass Elevator space tourism project, neglecting core confectionary competence. Experts say Glass Elevator should be perfectly safe, but public remains skeptical despite celebrity endorsements from the likes of Johnny Depp. Featured in *Charlie and the Chocolate Factory.*

pro arte

Фонду «ПРО АРТЕ» 20 лет!

- 20 лет сотрудничества с ведущими российскими и мировыми музеями
- программы для молодых журналистов, художников, дизайнеров
- инклюзивные проекты

www.proarte.ru

Реклама

**ФОНДУ «ПРО АРТЕ» 20 ЛЕТ.
ЭТО НЕМАЛЫЙ СРОК ДЛЯ НЕЗАВИСИМОЙ, НЕГОСУДАРСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ.
И ВСЕ ЭТИ 20 ЛЕТ МЫ ДРУЖИМ С ЭРМИТАЖЕМ — И РАБОТАЕМ ВМЕСТЕ.**

НЕ ЗРЯ

ЕЛЕНА КОЛОВСКАЯ [1]

Все началось в 1999 году с масштабной конференции «Искусство XX века. Итоги». Потом были выставки, лекции, мастер-классы, концерты, спектакли — почти 100 событий за 20 лет! Для нас неоценима поддержка крупнейшего и уважаемого музея: не секрет, что в жизни НКО есть свои «крутые повороты», поэтому очень важно на этих поворотах иметь возможность опереться на надежное плечо большого друга.

Мы гордимся тем, что с нашей помощью в Эрмитаже прошли такие знаковые выставки, как «Билл Виола и Ширин Нешат», «Хогарт, Хокни и Стравинский. Похождения повесы», «Энтони Гормли. Во весь рост», а видеокартина Виолы «Море безмолвия» недавно была подарена Эрмитажу Фондом Потанина при нашем непосредственном участии. Мы привозили с лекциями Даниэля Либескинда и Ральфа Аппельбаума, Энтони Гормли и Петера Нойвера, Доминика Перро и Жан-Мишеля Вильмотта.

Но для рассказа о нашей дружбе здесь мы решили выбрать не совсем обычный проект — спектакль «Не зря» с участием слепых актеров. Эта история началась еще в 2017 году и выросла из театральной лаборатории, которую мы назвали «Особый театр» и которая помогла нам — вместе с молодыми режиссерами, зрячими и незрячими актерами — построить спектакль-размышление о том, «что значит видеть». В основу спектакля легли документальные истории артистов «Особого театра», воспоминания, наблюдения, размышления о собственной жизни. Литературными источниками стали исследование Гёте «К теории цвета», работы Кандинского и Ле Корбюзье, эссе Ольги Седаковой «Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте». Во время подготовки спектакля участники лаборатории ходили в Эрмитаж и совершили собственное путешествие к Рембрандту. Впечатления от музея, размышления о том, как воспринимает живопись человек, который никогда не видел картину, и можно ли описать картину другому, вошли в спектакль.

С 2018 года мы играем спектакль «Не зря» на двух сценах: в Эрмитажном театре и на Новой сцене Александринки, но в Эрмитаже его звучание — особенное, потому что картины Рембрандта, о которых идет речь в пьесе, находятся совсем рядом...

ФОТО: ИЗ АРХИВА ЕЛЕНЫ КОЛОВСКОЙ

На открытии выставки «Экфрасис» в Главном штабе
2015

1 Елена Коловская — директор Петербургского благотворительного фонда культуры и искусства «ПРО АРТЕ».

ПУТЕШЕСТВИЕ С ЗАКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ

Я вспоминаю детскую панику слепоты не затем, чтобы лишний раз поговорить о себе, а затем, что, по-моему, это имеет несомненное отношение к Рембрандту. Мысль о слепоте каким-то интимным образом связана с тем, что он делает.

Много ли у него таких сюжетов? Кажется, что очень много. Кажется, что это просто его навязчивая тема. Слепцы Ветхого Завета, их ослепления и исцеления (ослепление Самсона, ослепший от слез Иаков — не однажды, Товия — много раз), слепой Гомер на холсте и в офорте, безымянные слепые старики… Но дело не в сюжетах. Дело в каком-то общем вопросе о слепоте и зрячести, о видимом и невидимом, которым пропитана вся ткань рембрандтовской живописи, в его лицах с выключенным, не видящим внешнее взглядом, в его невероятных руках, знающих мир на ощупь, как глаза никогда не узнают (руки отца на спине сына, руки Симеона на последнем холсте, рука жениха на животе невесты), в обступающей его цвета черноте. В этом его красном, скорее тактильном, чем зрительном (знак того тепла, по которому различают вещи на ощупь), в пастозности красочного слоя, который мы и глазами невольно ощупываем (рукав жениха в «Еврейской невесте»). Рембрандтовский красный взывает к комментариям окулистов: не симптом ли это меркнущего зрения? Данте сообщал, что от перенапряжения зрения в ночных чтениях глаза его болели так, что во все видимое подмешивался красный цвет.

Но и это не всё. В поразившем мое школьное воображение античном портрете Гомера (у Рембрандта, как я говорила, на этом бюсте лежит рука Аристотеля в кружевном воротнике и золотой цепи через плечо) поразительно было вот что: зрительное напряжение всего лица. Оно все во что-то всматривается. Так всматриваются во что-то и люди Рембрандта. Пока у человека есть глаза и они видят, все остальное в нем как будто может быть свободно от зрительного усилия, его вроде бы и не требуется. Но у Рембрандта не только люди, но и деревья, кажется, заняты тем же, и вещи… Слепота, или вопрос о видимом и видящем.

Семнадцать раз в течение жизни (!) Рембрандт пишет сцену Сретения, и последний раз — в 1699 году (предположительно, это его последняя и незаконченная работа). Чудный финал. Еще лучше, чем возвращение блудного сына (этот постоянный сюжет пришел у Рембрандта к своему финалу приблизительно в то же время и, как предполагают, дописан не его рукой). Уходить под эту музыку: «Ныне отпущаеши». Что финальнее такого финала? Но заметим: почему отпускаешь слугу Твоего? Потому что глаза мои увидели, «яко видеста очи мои спасение Твое». Последняя эпифания зрения.

ОЛЬГА СЕДАКОВА
Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте [2]

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken? [3]

Глаз обязан своим существованием свету. Из безразличных животных вспомогательных органов свет вызывает к жизни орган, который должен стать его подобием; так глаз образуется с помощью света для света, чтобы внутренний свет выступил навстречу внешнему. Нам приходит при этом на память древняя ионийская школа, которая все повторяла с такой значительностью, что только подобным познается подобное; также и слова древнего мистика, которые мы передадим в следующих рифмах:

Это непосредственное родство света и глаза никто не будет отрицать; но представить их себе как одно и то же — уже более трудно. Будет, однако, понятнее, если сказать, что в глазе живет покоящийся свет, который возбуждается при малейшем поводе изнутри или снаружи. Силой воображения мы можем вызывать в темноте самые яркие образы. Во сне предметы являются нам в полном дневном освещении. Наяву мы замечаем малейшее внешнее воздействие света; и даже при механическом толчке в этом органе возникают свет и цвета.

Иоганн Вольфганг Гёте
К теории цвета

2 Ольга Седакова (р. 1949) — поэт, переводчик, филолог, кандидат филологических наук, почетный доктор богословия Европейского гуманитарного университета (Минск), старший научный сотрудник отдела христианской культуры Института мировой культуры МГУ, автор многих книг. Эссе «Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте» опубликовано в журнале «Континент» в 2006 году.

3 «Не будь у глаза своей солнечности, как могли бы мы видеть свет? Не живи в нас самобытная сила Бога, как могло бы нас восхищать Божественное?»

СОВСЕМ ОСОБЕННЫЙ СПЕКТАКЛЬ

БОРИС ПАВЛО́ВИЧ,
режиссер

Эта история началась с обоюдного интереса: интереса компании незрячих и слабовидящих людей к театру, интереса молодых актеров и режиссеров к своим незрячим и слабовидящим коллегам. Взаимное любопытство, расспросы «а как ты видишь?» выросли в длинный исследовательский проект. А как ты видишь? А как вижу я? Больше года разговоров, экспериментов, импровизаций, пения и прогулок по городу. Мы обсуждали кино, музыку, поездки на море, приносили друг другу звуки, которые записали на телефон в разных интересных местах. Мы вместе читали трактат Гёте о теории цвета, обсуждали цвета и картины и наконец отправились в Эрмитаж. В один из понедельников мы провели несколько часов в тишине и пустоте зала Рембрандта. Те, кто мог видеть картины, описывал их тем, кто видеть не может. Но что это значит — увидеть картину? Вероятно, это так же непросто, как увидеть человека. Внимательно присмотреться к Рембрандту нас подтолкнула книга Ольги Седаковой «Путешествие с закрытыми глазами». От темы тифлокомментария, описания для незрячих, мы пришли к теме экфрасиса — описания живописи словами, древней традиции, имеющей ритуальные корни. Граница видимого и невидимого каждую нашу встречу становилась все более зыбкой, а само слово «видеть» расширяло свой диапазон.
Сложно сказать, чему в большей степени посвящен наш спектакль — теме зрения или теме языка и возможности объяснить то, к чему у другого нет доступа. Как учил Ка из поэмы Велимира Хлебникова, «есть слова, которыми можно видеть, слова-глаза и слова-руки, которыми можно делать».

ЭЛИНА ПЕТРОВА,
драматург

Три года назад все начиналось как взаимные интервью профессиональных актеров и актеров с нарушениями зрения. Когда я в качестве драматурга присоединилась к проекту, сразу получила багаж историй. И первый наш показ, который был в декабре 2017 года, был основан именно на документальном материале. В какой-то момент установилось очень важное доверие, стало не страшно спросить другого: а как ты живешь, какие сны видишь, как ориентируешься, что такое цвет? И стало понятно, что это и есть самое важное — желание узнать, как другой человек видит мир. И зрячий, и незрячий. И что отсутствие зрения не означает, что ты не видишь мир. Из документального текста вырос текст художественный, в котором соединились наши разговоры о природе зрения и размышления Гёте, Седаковой, Мерло-Понти, Витгенштейна — о природе зрения и восприятия. Для меня было важно соединить «углы зрения» зрячих и незрячих так, чтобы не было этого разделения. Так, чтобы можно было задуматься о том, что я вижу — и как то, что я вижу, составляет меня. В спектакле важное место занимает поход в музей. Мы решили оттолкнуться от того, что «Особый театр» — проект «ПРО АРТЕ», фонда, работающего с современным искусством, и разобраться, как воспринимает живопись человек, который никогда не видел картину. У нас была экспедиция в Эрмитаж, к Рембрандту, и этот сюжет включен в спектакль. Как человек, у которого нет изначального понимания, что такое картина, представляет картину? Может ли зрячий актер, который видел картину, вспомнить ее детально? Как можно описать картину другому? Тут мы переходим в пространство памяти, фантазии, восприятия и видения живописи.

Спектакль «Не зря». Актеры Леон Словицкий и Елена Зубарева

ФОТО КСЕНИЯ СЫТИНА

АЛЕКСАНДРА НИКИТИНА,
актриса «Особого театра»

Если говорить о каких-то ярких личных открытиях, то первое, что приходит в голову, — это наше занятие, на котором надо было рассказать историю из жизни. Мы работали в паре, и когда я сказала: «Звездное небо», мой партнер, Коля, спросил: «А как выглядит звездное небо?»
Я пыталась объяснить: «Это черное полотно с белыми точками света, как горящие фонарики». А Коля ответил, что никогда не видел свет. В этот момент я попала в такое пространство космоса: ты паришь и просто не знаешь, за что зацепиться. И вдруг понимаешь, что все строится на ощущениях. Ты можешь объяснить только то, как ты чувствуешь, через свою эмоцию попытаться рассказать вещи, которых человек никогда не видел. На самом деле мы ведь все так и взаимодействуем. Я говорю что-то, вы улыбаетесь, и это уже наша общая эмоция, хотя она пошла от меня.
От этого у меня вообще поменялся вектор восприятия. В жизни мы все очень разные, и не факт, что вы, слушая меня, понимаете то, что я говорю, именно так, как я хочу вам передать, — это всегда надо учитывать.
В нашем проекте это очень ярко выявляется, и дело не в зрячести или незрячести, просто каждый воспринимает мир по-своему. Чтобы найти какую-то связь, нужно сформировать некое общее поле. Наверное, мы больше всего и работаем над тем, чтобы появилось такое поле, пространство взаимопонимания.
«Особый театр» — проект очень подвижный. Если в обычном театре перед спектаклем уже есть ощущение, что же это будет, то здесь только: «О! Что-то будет», но что именно — самим очень хочется посмотреть.

Спектакль «Не зря». Актрисы Александра Никитина и Татьяна Дугина

ФОТО: КСЕНИЯ СЫТИНА

РОМАН СТОЛЯР,
композитор

Незрячие ориентируются большей частью на слух, и в каком-то смысле с ними над некоторыми упражнениями работать было проще, чем с людьми зрячими.
Безусловно, были какие-то моменты адаптации: в частности, невозможно применять технику дирижирования к незрячим, они просто не видят дирижерских жестов, и поэтому было изобретено то, что я называю «тактильное дирижирование», когда дирижерский жест заменяется движением, прикосновением к партнеру, движением по его предплечию. Мы работали над композиционными структурами, причем достаточно сложными, над разными способами звукоизвлечения, с вокальным аппаратом и т. д. То есть это очень широкий спектр задач, который готовит наших незрячих актеров к дальнейшей деятельности. Идея вполне удалась, ребята многие вещи уже выстраивают на сцене самостоятельно; конечно, они следуют логике действия, но все, что делается внутри звуковых блоков, — это большей частью их собственная инициатива: они понимают, как работать вместе, они понимают, как друг друга слушать и как развивать звуковой материал. И мне кажется, что это неплохой результат.

4 Во время прикосновения на сцене слышен стук палочек.

ФОТО: КСЕНИЯ СЫТИНА

Спектакль «Не зря». Зрители

АЛЕКСАНДР МОХОВ,
художник-постановщик

Сочинить пространство для незрячих артистов оказалось, пожалуй, самой интересной и сложной задачей, с которой я когда-либо сталкивался. «Пустая сцена» и уязвимость этих людей в пространстве неизвестности — уже противоречие.
Так возникла тема заполнения среды, тактильности и звукового отклика… [4]
Сделать так, чтобы актеры ощущали себя в пространстве сцены комфортно, могли хоть чуть-чуть ориентироваться и чтобы «человек» оставался подчеркнуто главным в этой среде, — вот те задачи, которые стали очевидны для меня при погружении в проект.
Монотонное повторение вертикалей очень хорошо контрастирует с человеческим телом. Но в соединении зрячих и незрячих артистов со зрителями мы получаем еще более сложную конструкцию. А значит, видеть мы будем по-разному.

ПУТЕШЕСТВИЕ С ЗАКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ

Помимо войн, эпидемий и других «ужасных вещей». Природа вслед за своим Орфеем идет к черной дыре, и эту черную дыру без устали изображают, описывают, инсталлируют и перформируют новейшие художники, дегустируют и анализируют влиятельные мыслители.

— Уместно ли как ни в чем не бывало размышлять о старом живописце и о свойствах его палитры? Или я думаю, что это «спасет»?

Кто спасет, кого и от чего? «Красота спасет мир», но хотелось бы знать, что такое мир, который она спасает. «...Музыка от бездны не спасет!» — возразил Мандельштам: но хотелось бы знать, что это за бездна, от которой нет спасенья? Кроме того, ни музыка, ни красота, во всяком случае в их привычном представлении, не имеют такого уж решительного значения для того, что важно в Рембрандте. Многие имена легче поставить в связь с музыкой и красотой. В старости нет ни музыки, ни красоты; вернее, если есть что-то, что можно было бы так назвать, то придется переменить состав этих представлений, выключить в них свет: да, не только блеск, но и свет. Представьте себе музыку и красоту с потушенным светом внутри!

Рембрандт как будто родился старым. Старость — даже ветхость — глядит из лица его юной, по всем приметам, Саскии-Флоры. Ее свежие цветы не молоды. Мальчик Титус с белокурыми локонами давно и глубоко стар. Все они — даже собака на офорте, лежащая спиной к зрителю, — давно уже не знают, кто подпояшет их и куда поведет. Они пережили самое глубокое поражение, последнее в ряду поражений жизни — и значит, они, если верить Рильке, окончательно выросли.

Sein Wachslum isł: der Tiefbesiegle
von immer Größerem zu sein [5].

5 Дословно: «Ибо рост его в том, чтобы все большее величие все более глубоко побеждало его». «Но с каждым новым пораженьем / сильней становится боец» (перевод Вячеслава Куприянова).

Диме 38 лет, незрячий. Он потерял зрение 10 лет назад. До этого работал строителем, строил дома в Ленинградской области. Дима самостоятельно приезжает на репетиции в Петропавловскую крепость из Сиверской Гатчинского района, сначала на электричке, потом на метро. Спектакль начинается с монолога Димы о «Портрете старика» Рембрандта..

- тонул, помню
- ощущение было такое
- что тебя тянут в воду
- тебе не вздохнуть
- я тонул и не видел
- где я нахожусь
- ни веревок никаких
- ни водорослей
- ты не видишь ничего
- просто ощущение, что тебя просто
- тянет в воду
- тебе не вздохнуть
- ты просто оп
- и проснулся
- один раз падал
- ты ничего не видишь
- ни гор, откуда ты падаешь
- у тебя просто ощущение
- ветра в спине
- в одежде
- ты просто просыпаешься
- и ощупываешь пространство
- представляете, как это страшно
- когда ты не знаешь
- где ты находишься
- у тебя еще несколько секунд
- когда ты
- в забытьи находишься
- ты не понимаешь
- где ты находишься
- начинаешь
- ощупывать пространство
- ты просыпаешься и начинаешь
- проверять
- где ты
- глаза открываешь
- ты же глаза открываешь
- и начинаешь проверять

Оле 30 лет, слепая от рождения. Она давно и профессионально занимается вокалом. Учится на массажиста. В прошлом году Оля вышла замуж. В спектакле у Оли монолог о красном цвете.

- когда вы описываете мне предмет
- или человека
- я знаю как он выглядит
- условно говоря
- у него есть голова
- туловище
- ну и остальное всё
- если подробно описываете
- то как правило
- я думаю, что я знаю
- как выглядит человек
- у меня есть видение
- я смотрю кино, и мне говорят
- герой выходит из дома и садится
- в машину
- и я
- п р е д с т а в л я ю
- машину
- потому что я трогала машину
- я ехала в машине
- я слышала шум машины

Тане 32 года, слабовидящая. Она работает массажистом в детском саду. Живет в Петербурге, на Колокольной улице, и по выходным навещает маму и сестру в Выборге. Таня играет на гитаре и приносит инструмент на все репетиции и спектакли. В спектакле «Не зря» у Тани в конце длинный монолог, с помощью которого она ведет нас из своего дома в Эрмитаж, в зал Рембрандта.

- я решила поймать сон
- как я перехожу из реальности в сон
- закрыла глаза
- вижу темноту
- потом появилось такое чувство
- как будто тебя выносят
- а потом я раз — и в какой-то
- светлой комнате

Коле 25 лет, слепоглухой. Он учится в медицинском колледже на массажиста. Играет на баяне. Коля очень любит читать, он активный участник проекта «Город читает», любит стихи.

- я находился дома в своей комнате
- мне надо было идти в школу
- я учился тогда классе в третьем-четвертом
- вдруг открывается окно
- и в мое окно влетает ракета
- я слышал ракету
- я видел ракету
- объяснить не могу, как ее видел, но видел
- я сначала ничего понять не мог
- а потом — ага
- если ракета, то мне предлагают полететь в космос
- да, интересно, но мне же надо идти в школу
- и Юрий Гагарин мне сказал
- Николай, я Юрий Гагарин
- я знаю, какая у тебя мечта
- я говорю: какая?
- он говорит — слетать на Луну и на Марс
- я угадал?
- я говорю — да, Юрий Алексеич, угадали
- в школу успеешь. Полетаем, попутешествуем
- потом тебя в школу отвезу
- в комнату входит мама и видит странное зрелище —
- ракета и странный дядька
- она говорит: молодой человек, вам что нужно?
- а Юрий Алексеич говорит: Николай, садись в ракету,
- никого не слушай
- я в ракету нырк
- Юрий Гагарин ракету закрыть успел, и мы полетели
- и вдруг я слышу, что взрыв раздался внизу
- наш дом взорвался
- мы летели, летели долго
- долетели до Луны
- долетели до Марса
- а домой-то теперь мы как вернемся?
- дома-то нет
- Юрий Алексеич говорит: не было, а сейчас будет
- я просыпаюсь, ничего не могу понять
- пошел на кухню
- Юрий Алексеич, вы где? — кричу
- Юрий Алексеич!
- а Юрия Алексеича нету, никого нету
- я в школе еще спрашивал, где Юрий Алексеич Гагарин
- а самое интересное —
- мы когда с Юрием Алексеичем летели
- я управлял ракетой, а не он
- он мне ракету доверил
- такое ощущение, что ты летишь на аттракционе
- но только вверх, вверх, вверх

Славе 37 лет, слабовидящий. Он недавно женился. Слава потерял зрение, когда учился в школе, в 10-м классе. Его одноклассники всегда приходят на спектакли, где он участвует в сцене «про любовь».

- я сны видел в трех стадиях
- когда зрячий был
- когда потерял зрение
- и когда стал видеть немного
- когда потерял зрение
- первое время видел то, что память
- сохранила
- старые места
- старые действия
- все это снилось
- потом старые визуальные сны ушли
- я стал видеть новые вещи, улицы
- лица — всё размыто
- выдумываешь сон, складываешь его

Владу 22 года, слепоглухой. Он студент кафедры тифлопедагогики РГПУ имени А. И. Герцена. Играет на баяне. За все время проекта Влад не пропустил ни одной репетиции и ни одной встречи. В спектакле Влад читает трактат Гёте «К теории цвета».

- если я человека слишком долго вижу
- я его без голоса отличить могу
- первое — по прикосновению
- второе — по обонянию
- у меня вообще часто бывает
- что человек
- через обоняние складывается
- третье — походка
- у меня это не очень
- но у моих друзей это мощно бывает
- человек один шаг сделает
- они уже знают
- кто там
- у меня чуть поменьше с этим
- но иногда и я могу
- у меня четкие такие параметры
- по которым я вижу —
- прикосновение и обоняние

Нет, они не выросли «в свой полный рост», как кто-нибудь скажет, — они доросли вниз, до корней, до какой-то общей глубины, до водоносного слоя, и все другое их больше не интересует. Что же касается роста — они согнулись и стали ниже, как все в старости. Стоять прямо в пространстве Рембрандта очень трудно: трудно людям, деревьям, земле. Но это отдельный разговор.

Они глядят на нас из нас — и, встретившись с их взглядом, наши глаза перестают видеть их, перестают видеть вообще, но, как ни странно, остаются при этом органом зрения: как это бывает с человеком, которого что-то увлекло прежде, чем он успел закрыть глаза.

Так, например, бывает с человеком, который рассказывает на людях свои сновидения, — как мальчик Иосиф на офорте «Иосиф рассказывает свои сновидения» (1638). Или с тем, кто разъясняет другим видимый только ему смысл, — как мальчик Христос на повторяющем эту композицию офорте «Христос с книжниками говорит о Законе» (1652). Глаза, может быть, еще видят что-то, как прежде, но это не важно: они видят не различая, взгляд ушел из них — взгляд ушел туда, куда, как говорит Данте, память наша за ним не может последовать. Так что по возвращении оказывается, что рассказать этому взгляду почти нечего: ни мыслей, ни чувств, ни образов. Но вернулся он другим, и это необратимо.

Живопись зрелого Рембрандта (не скажу того же о его графике) очень быстро становится невидимой — и невидимой целиком, не оставляя на зрительной поверхности ни черт лица, ни клочка от своих кружев, ни складки от своего бархата, ни теплых жемчужин, похожих на это все, собранное вместе и сведенное к своей праформе. К маленькой сфере, к неяркому световому шару. О шаре мы еще успеем подумать.

Как видимы по сравнению с Рембрандтом другие мастера: какой это по существу театр, зрелище, представление!

Как видимы, скажем, люди на картинах его учителя Ластмана. Посмотрите: вещи и фигуры расставлены в прямоугольном пространстве, на сцене с открытым занавесом. Нам их показывают.

Если мы в самом деле видим Рембрандта, нам нечего сказать о его «технике», «композиции», мы не перескажем его рассказа, не истолкуем его значений, если только прежде не отвернемся от него. В Рембрандте представление, зрелище европейской живописи кончается.

Он сам начинал с этого театра, с немых сцен в духе Караваджо, эффектно остановленных: выроненный кинжал висит в воздухе, он еще не достиг земли («Ослепление Самсона»). Он писал эти возрожденческие занавеси перед евангельскими сценами, а если и не писал, мы и так понимаем, какой первый план отделяет нас от глубины сцены. Но что-то случилось. Нечто уничтожающе простое отменило театр: не перед кем представлять. Актеры (в том числе и актеры живописной драмы — цвета, очертания, распределение масс) говорят не сценическим, а своим голосом. Больше: своим последним голосом. Старому человеку не интересно «представлять», не интересно знать себя «выглядящим» перед внешним взглядом. До этого он дорос. Что он скажет, очнувшись от своей задумчивости?

— Да, вот так оно и есть, — скажет он неизвестно кому, себе самому или так, вообще:

— Да, так всё и есть. Да.

Это «да», почти бессмысленное «да» послесловия, подтверждения, не слово, собственно, а кивок согласия, — единственное слово, которое можно услышать за тем, что изображает Рембрандт. Что это «оно», что это «всё», которое подтверждают наклон головы и сложенные, как после долгой работы, руки? Бог весть.

Да и мы, пожалуй, знаем: только не вместе, а каждый про себя. Некоторых вещей мы не объясняем другим, а говорим: «Сам знаешь». Знаешь там, где ты остаешься наедине с собой, вот и вернись туда. Вернись из нашего «общения». Такие происшествия передоверенного уединенного знания в обычном ходе жизни длятся мгновения. В Рембрандте они вытеснили время и встали на его место. Да, на место идущего времени.

Рембрандт предлагает нам не то чтобы общение, а каким-то необъяснимым образом разделенную уединенность.

ОЛЬГА СЕДАКОВА

Путешествие с закрытыми глазами.
Письма о Рембрандте

Art | Basel
Basel

50
YEARS

Participating Galleries

#
303 Gallery
47 Canal

A
A Gentil Carioca
Miguel Abreu
Acquavella
Air de Paris
Juana de Aizpuru
Andréhn-Schiptjenko
Antenna Space
Applicat-Prazan
The Approach
Art : Concept
Alfonso Artiaco

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

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

D
Thomas Dane
Massimo De Carlo
dépendance
Di Donna

E
Ecart
Eigen + Art

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

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

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

I
Invernizzi
Taka Ishii

J
Bernard Jacobson
Alison Jacques
Martin Janda
Catriona Jeffries
Annely Juda

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

L
Lahumière
Landau
Emanuel Layr
Simon Lee
Lehmann Maupin
Tanya Leighton
Lelong
Lévy Gorvy
Gisèle Linder
Lisson
Luhring Augustine
Luxembourg & Dayan

M
Jörg Maass
Kate MacGarry
Magazzino
Mai 36
Gió Marconi
Matthew Marks
Marlborough
Mayor
Fergus McCaffrey
Greta Meert
Anthony Meier
Urs Meile
Mendes Wood DM
kamel mennour
Metro Pictures
Meyer Riegger
Massimo Minini
Victoria Miro
Mitchell-Innes & Nash
Mnuchin
Modern Art
The Modern Institute
Jan Mot
mother's tankstation
Vera Munro

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

O
Nathalie Obadia
OMR

P
P.P.O.W
Pace
Maureen Paley
Alice Pauli
Peres Projects
Perrotin
Petzel
Francesca Pia
Plan B
Gregor Podnar
Eva Presenhuber
ProjecteSD

R
Almine Rech
Reena Spaulings
Regen Projects
Rodeo
Thaddaeus Ropac
Lia Rumma

S
Salon 94
Esther Schipper
Rüdiger Schöttle
Thomas Schulte
Natalie Seroussi
Sfeir-Semler
Jack Shainman
ShanghART
Sies + Höke
Sikkema Jenkins
Bruce Silverstein
Skarstedt
Skopia / P.-H. Jaccaud
Société
Pietro Spartà
Sperone Westwater
Sprovieri
Sprüth Magers
Nils Stærk
Stampa
Standard (Oslo)
Starmach
Christian Stein
Stevenson
Luisa Strina

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

V
Georges-Philippe & Nathalie Vallois
Van de Weghe
Annemarie Verna
Vielmetter
Vitamin

W
Nicolai Wallner
Barbara Weiss
Wentrup
Michael Werner
White Cube
Barbara Wien
Jocelyn Wolff

Z
Thomas Zander
Zeno X
ZERO...
David Zwirner

Feature
1 Mira Madrid
Ben Brown
Ellen de Bruijne
Experimenter
James Fuentes
Christophe Gaillard
Garth Greenan
Hosfelt
Jhaveri
Kasmin
Levy
David Lewis
Loevenbruck
Max Mayer
Lorcan O'Neill
Parker
Project Native Informant
Yancey Richardson
Barbara Thumm
Upstream
Vedovi
Venus Over Manhattan
waldengallery
Zlotowski

Statements
Bank
Bodega
Bureau
Commonwealth and Council
Company
Bridget Donahue
Emalin
Lars Friedrich
Grey Noise
High Art
Isla Flotante
JTT
LambdaLambdaLambda
Magician Space
Queer Thoughts
Simone Subal
Temnikova & Kasela
Union Pacific

Edition
Niels Borch Jensen
Cristea Roberts
mfc-michèle didier
Fanal
Gemini G.E.L.
Sabine Knust
Lelong Editions
Carolina Nitsch
Paragon
Polígrafa
René Schmitt
Susan Sheehan
STPI
Two Palms

September 17–20, 2020

UBS

РЕКЛАМА

Robert Irwin, *Black*² (2008). Art Basel in Basel, 2015 [Top]; ART 05 in Basel, 1974, by Kurt Wyss [Bottom]

НОВАЯ МОЛОДЕЖНАЯ БИБЛИОТЕКА ЭРМИТАЖА

Скоро открытие!

В рамках российско-нидерландского проекта «Музей 15/24» в Государственном Эрмитаже, в Главном штабе, создается открытая молодежная библиотека.
В свободном доступе будут представлены издания, ориентированные на молодых людей от 15 до 24 лет, интересующихся современным искусством, музейными и выставочными практиками.
У молодых посетителей Эрмитажа появится доступ к книгам по истории и теории современного искусства, каталогам крупнейших биеннале и выставок, материалам художественных практик Европы, Америки и Азии, сочинениям по архитектуре, дизайну, фотографии, подборкам периодических изданий по визуальному искусству XX–XXI веков. Отдельный корпус книг составят издания Государственного Эрмитажа, посвященные современному искусству.

Интерес к библиотеке будет поддерживаться лекционными и просветительскими программами отдела современного искусства и молодежного центра Государственного Эрмитажа. В пространстве новой эрмитажной библиотеки будут организованы лекционная и рабочая зоны, где молодые посетители музея смогут читать книги, слушать лекции, видеть объекты современного визуального искусства в комфортной и располагающей обстановке музея.
Куратор библиотечной коллекции книг о современном искусстве — Кристина Штайнбрехер-Пфандт, профессионал с более чем 10-летним опытом работы в индустрии искусства, до 2019 года художественный руководитель ярмарки viennacontemporary (Вена).
Организация молодежной библиотеки в Главном штабе реализуется за счет средств проекта «Музей 15/24».

15 МУЗЕЙ 24

Глиптика: прошлое и настоящее : каталог выставки / Государственный Эрмитаж
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — 164 с. : ил.

Каталог подготовлен в рамках выставки, которая была посвящена глиптике — искусству резьбы на миниатюрных камнях. Исторические камеи и инталии из собрания Государственного Эрмитажа, охватывающие период в несколько столетий, перекликаются с современными геммами в исполнении Владимира Поповича, предоставленными для экспонирования ювелирным домом Tenzo. В каталоге также помещены печати, произведения ювелирного искусства и мелкой каменной пластики с элементами резьбы.
Издание рассчитано на широкий круг читателей.

Виктория Кальватоне: судьба одного шедевра : каталог выставки / Государственный Эрмитаж
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — 184 с. : ил.

Каталог выставки посвящен одному из уникальных произведений античной пластики — золоченой бронзовой статуе «Виктория Кальватоне». Разбитая на несколько частей скульптура была обнаружена в первой половине XIX века в итальянском селении Кальватоне, по названию которого она и получила свое второе имя. С начала 1840-х годов памятник хранился в Античном собрании Государственных музеев Берлина, в результате Второй мировой войны был перемещен в СССР. Статьи каталога, написанные российскими и немецкими исследователями, рассказывают об истории скульптуры, особенностях иконографии и перемещении ее из музея в музей. Особое внимание уделено научным изысканиям реставраторов Государственного Эрмитажа, чья работа сопровождалась подробными технико-технологическими исследованиями фрагментов античного каркаса статуи и реставрационных дополнений XIX века с помощью современного высокоточного оборудования.
Издание рассчитано как на специалистов, так и на широкий круг читателей.

«Это сам Потемкин!». К 280-летию светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического : каталог выставки : в 2 томах / Государственный Эрмитаж
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. — 300 с. : ил.

Издание подготовлено к выставке, на которой было представлено более тысячи экспонатов из собрания Государственного Эрмитажа, других музеев Санкт-Петербурга, Казанского (Приволжского) федерального университета, частных коллекций; многие экспонаты демонстрируются впервые. Они рисуют яркий, многогранный образ Потемкина, рассказывают о его личной жизни, окружении, повествуют о главных деяниях во внутренней и внешней политике, на военном поприще. Впервые масштабно представлены произведения из художественных коллекций самого могущественного вельможи екатерининского царствования, книги и гравюры, входившие в его библиотеку.
Каталог выставки состоит из двух томов. В первый том вошли материалы, которые связаны с биографическими сведениями о Потемкине и представляют различные стороны его государственной деятельности. Второй том посвящен темам частной жизни светлейшего князя, его личности, образу в искусстве, а также характеристике его коллекций.
Издание адресовано специалистам, коллекционерам и широкому кругу читателей, интересующихся историей, культурой и искусством.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

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

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

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

ВСТУПАЙТЕ В КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА!

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

Проект реставрации двух фигур лошадей из тонированного гипса, представленных на выставке «Работы П. К. Клодта. К завершению реставрации», реализован при финансовой поддержке членов Клуба друзей Эрмитажа

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

Часы работы:

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

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

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

Петр Карлович Клодт
Английский жеребец Мидлетон
Скульптура после реставрации (фрагмент)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЗУП-1773

РЕКЛАМА

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Хайнц Флейшер
Слепой с табличкой на груди: Blind
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № У-1836/13

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Пусть наш взгляд, не сосредотачиваясь на ближайшем предмете, скользит медленно, но свободно до границ зрительного поля. Что мы наблюдаем? Иерархическая структура исчезла. Видимое пространство становится однородным; ранее один предмет был выделен, а остальное лишь смутно вырисовывалось; отныне все подчинено оптической демократии. Предметы теряют строгость очертаний, все становится фоном — неясным, почти бесформенным. Двойственность ближнего видения сменяется абсолютным единством зрительного поля.

Хосе Ортега-и-Гассет. *О точке зрения в искусстве*. 1924

ULTIMA
Яндекс Такси

ПРЕМИАЛЬНЫЙ СЕРВИС ULTIMA ЯНДЕКС.ТАКСИ БЕРЕЖЁТ ВАШЕ ВРЕМЯ,
ЗАМЕНЯЯ СОБОЙ ЛИЧНЫЙ ТРАНСПОРТ

0+

Яндекс.Такси — информационный сервис. Транспортные и иные услуги оказываются партнёрами сервиса.

Реклама. *Ультима

Mercury

ИСКУССТВО СОЗДАВАТЬ ЛУЧШЕЕ

Магазины Mercury
ДЛТ; «Гранд Отель Европа»

Mercury Shops
DLT; Grand Hotel Europe

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

Наведите камеру
вашего смартфона
на QR-код

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