

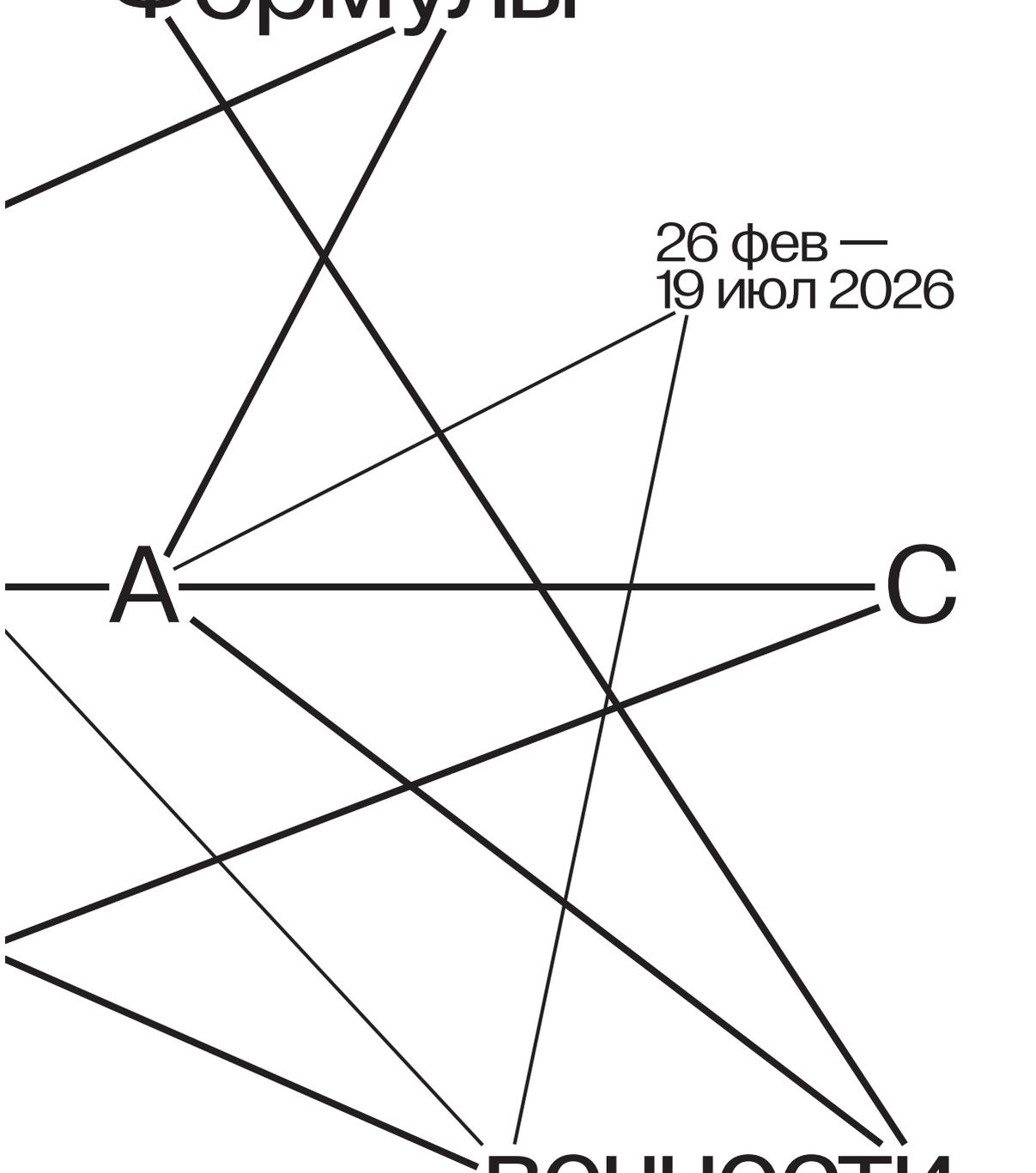
Формулы

26 фев —  
19 июл 2026

A

C

ВЕЧНОСТИ





Проект «Формулы вечности» — размышление о том, как в самых разнообразных, даже очень далеких друг от друга вещах — от промышленного строительства до возникновения Вселенной, от карикатуры XIX века до популяризации науки — можно обнаружить общие смыслы. Из этих смыслов, укорененных в наших ощущениях и опыте взаимодействия с миром, следуют универсальные закономерности человеческой культуры.

Выставка обращается к понятию холода. Работая с различными его значениями, она демонстрирует сюжеты из истории архитектуры, изобразительного искусства и естественных наук, чтобы показать, насколько схожими могут оказаться устремления людей, если взглянуть на них через призму таких категорий, как объект и фон, движение и покой, событие и постоянство. Как, наконец, сам холод, который часто воспринимается как нечто враждебное, но может оказаться залогом чувствительности к явлениям и событиям почти неразличимого масштаба, составляющим, однако, основу жизни.

Экспозиция состоит из трех независимых частей-новелл: в каждой развивается отдельное повествование, так или иначе связанное с холодом.

## Холодильник

Центральный сюжет этого раздела — история одного из крупнейших в Европе на момент возведения промышленных холодильников. Он был в числе последних проектов, разработанных мастерской Ивана Жолтовского — автора многих сооружений, определивших стиль советской архитектуры 1930–1950-х годов. Здание, задуманное в начале 1950-х с отсылкой к венецианскому Дворцу дождей, должно было продемонстрировать, как гармонические принципы Ренессанса сочетаются с возможностями крупнопанельных технологий. Однако строительство началось уже во второй половине десятилетия, при Хрущеве, в период борьбы с «излишествами в архитектуре». В итоге сооружение полностью лишилось богатого декора и сделалось сугубо функциональным промышленным объектом, который до сих пор можно увидеть в Москве на Открытом шоссе. О первоначальном проекте напоминают сегодня лишь силуэт с намеком на классическую античность и небольшой декоративный фриз, причудливо контрастирующий с окружающим городским пейзажем.

Документы и материалы, связанные с историей объекта, в этом разделе вступают в диалог с произведениями современных авторов, показывая, как утилитарность и фантазия противостоят друг другу в истории промышленной архитектуры, реставрации памятников и моделировании виртуальных пространств.

## ЗИМНИЙ ПУТЬ

Этот раздел посвящен истории холода в европейском изобразительном искусстве XVII—XX веков. Здесь собраны произведения из крупнейших российских музейных коллекций, а сам классический музей — хранилище памятников культуры, призванное беречь экспонаты от любых нежелательных изменений, обеспечивать их физическую сохранность и должное место в иерархии общественных ценностей, — предстает в образе холодильной камеры.

Раздел состоит из семи блоков, где холод показан с разных сторон: как сюжет жанровых сценок, свойство художественного языка, аллегория, элемент иконографии. Однако всякий раз это явление объясняется или демонстрируется по принципу «от противного», через контрастный элемент — фигуру, движение, деталь. Как след на снегу, который всегда нужен взгляду, чтобы привлечь внимание к самому снегу. Каждый автор, взявшийся за эту задачу, вынужден изображать не сам холод, а его признаки — пытаться поймать в сеть образов нечто ускользающее.

Периметр зала охватывает визуально-поэтическая инсталляция «Зимний путь». В ее основу легли стихи из одноименного цикла поэта-романтика Вильгельма Мюллера, положенные на музыку Францем Шубертом. Они посвящены тщетным исканиям лирического героя, окруженного ледяным безразличием природы и других людей.

## Реликтовое излучение

В этом разделе холод предстает как универсальный фон самой Вселенной, а заодно и жизни ее исследователей.

В центре повествования — феномен реликтового излучения, которое равномерно заполняет космическое пространство с момента образования первых атомов сразу после Большого взрыва. Средняя температура там близка к абсолютному нулю, предельному теоретическому значению холода. Но в панораме ее почти неразличимых колебаний отражено все грандиозное устройство Вселенной: именно исследования реликтового излучения сегодня оказываются ключевым источником научного знания о космосе.

Значительный вклад в эти исследования внесли отечественные ученые из Специальной астрофизической обсерватории в Нижнем Архызе. Об их работе и судьбах, а также о задачах науки в целом — не только исследовательских, но и просветительских, — размышляет экспозиция раздела. Здесь холод рассматривается одновременно и как предмет, и как условие познания. А космическая перспектива, на первый взгляд совершенно чуждая всему человеческому, оказывается тем, что удерживает людей вместе, помогая стать ближе и понятнее друг другу.

Раздел объединил произведения современных авторов, посвященные проблемам астрофизики

и поэтике случайностей, которые, не выходя за пределы статистической погрешности, порой запускают процессы вселенского масштаба. Здесь же действует специальная перформативно-просветительская платформа для событий публичной программы, посвященная памяти выдающегося российского астрофизика Олега Верхованова (1965–2020).

# Сергей Козловский Палаццо мороженых грузов

1 КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 8. 1946–1955. М.: Политиздат, 1985. С. 276–277.

2 Микоян А. И. Выступление на XIX съезде КПСС. Утреннее заседание 9 октября 1952 г. // «Правда», 12 октября 1952, № 286 (12488). С. 5.

3 «Правда», 20 июля 1954, № 201 (13134). С. 1.

*К истории незавершенного проекта Ивана Жолтовского.*

Внушительные здания промышленных холодильников в СССР 1930–1950-х наглядно воплощали идеологему о «неустанной заботе партии и правительства о повышении материального благосостояния и условий быта трудящихся». В них не только хранили скоропортящиеся товары, но и производили мороженое, пельмени, котлеты и другие полуфабрикаты. Жители городов, где таких предприятий не было, вынуждены были в теплое время года обходиться без всех этих продуктов. Многие строения отличались выразительной архитектурой — например, конструктивистский холодильник Ленинградского мясокомбината имени С. М. Кирова (1931–1933), сооруженный по проекту Ноя Троцкого (1895–1940), и ереванский хладокомбинат (1945), фасад которого Григор Агабабян (1911–1977) решил в стилистике армянского храма.

Согласно директиве XIX съезда КПСС, в течение второй послевоенной пятилетки объемы продаж населению мяса, рыбы и молочных продуктов должны были вырасти почти вдвое, а ради этого предполагалось «значительно увеличить строительство холодильников и складов»<sup>1</sup>. Как отмечал в своем выступлении заместитель председателя Совета министров СССР Анастас Микоян, развитие холодильного хозяйства имело «важное значение для улучшения питания населения и дальнейшего уменьшения потерь продуктов при их хранении»<sup>2</sup>.

И действительно, в 1953 году в Москве началось строительство самого большого в стране (и, как сообщала советская печать, самого большого в Европе<sup>3</sup>) холодильника № 12 емкостью в 35 000 тонн. Новаторский проект для него разработал всесоюзный институт «Гипрохолод». Раньше охлаждающие приборы в подобных сооружениях устанавливались непосредственно в камерах для хранения, в итоге продукты усыхали и портились. Теперь охладители разместили внутри теплозащитной рубашки шириной 60 см, устроенной по периметру внешних стен, и продукты стали храниться существенно дольше. Сами внешние стены в соответствии с замыслом главного конструктора института Виктора Сафонова были собраны из многослойных панелей — термоизоляционного материала, облицованного

4 Жолтовский И. В. О некоторых принципах крупнопанельного домостроения // Архитектура СССР, 1953, № 7. С. 4—5.

5 Жолтовский И. В. Там же. С. 6

бетонными плитами толщиной 6 см каждая. Чтобы плиты меньше нагревались на солнце, снаружи их покрывали слоем белой штукатурки. Каждая панель была высотой в целый этаж — 3,5 метра, что позволяло более надежно закреплять блоки на перекрытиях, а ее ширина должна была составлять 2 метра, иначе панели стали бы неподъемными. По теплозащитным свойствам эти сравнительно тонкие и легкие конструкции не уступали кирпичной стене двухметровой толщины. Как это все должно было выглядеть в смонтированном виде, можно понять по чертежам и фотографиям стройки, опубликованным в массовых журналах середины 1950-х.

Архитектурным оформлением холодильника руководил академик Иван Жолтовский (1867—1959). Яркий представитель неоклассицизма, автор одной из эталонных построек сталинской архитектуры — Дома на Моховой (1934), в этот период он выступает с довольно радикальным проектом типового панельного жилого дома. 85-летний мастер в отличие от более молодых коллег (которые ориентировались либо на прежние постройки того же Жолтовского, либо на московские высотки) предлагает полностью отказаться от декорирования фасадных стен и даже оставить открытыми швы между панелями.

«Очень важен вопрос о стыке стеновых панелей, — объяснял Жолтовский. — Некоторые архитекторы эту проблему ненужно усложняют. Боязнь открытого шва заставляет их вводить лишние детали, маскирующие стыки между панелями. Эти накладные элементы совершенно не нужны конструктивно, ведут к неоправданной затрате материала, ограничивают художественные возможности архитектора. Зачем же прикрывать стык панелей пилястрами, подражать кирпичной архитектуре, зачем бояться открытого шва? Стеновые панели высотой в этаж помогут создать новый масштаб дома, созвучный грандиозному размаху нашего строительства»<sup>4</sup>.

Конструктивные особенности крупнопанельного дома побудили Жолтовского отказаться от своего излюбленного приема — массивного консольного карниза: его заменил венчающий карниз в виде короны, собранный из легких декоративных элементов. Такими же легкими украшениями, «которые не входят в тело основной стеновой панели», архитектор предполагал оформить первые этажи.

«Декоративное убранство дома мы стремились сосредоточить и разместить в основных композиционных узлах, где, кстати, это не помешает скоростной сборке основных конструкций, — отмечал архитектор. — Такая концентрация декора, в сопоставлении с нейтральной гладью панельной стены, усилит его звучание, поможет созданию яркого, запоминающегося образа»<sup>5</sup>.

6 Российский государственный архив литературы и искусства (далее — РГАЛИ). Ф. 2343. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 139.

7 РГАЛИ. Ф. 2343. Оп. 6. Ед. хр. 6. Л. 214.

8 РГАЛИ. Ф. 2343. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 4.

9 РГАЛИ. Ф. 2343. Оп. 2. Ед. хр. 14. Лл. 19–20.

По итогам первого тура конкурса проектов 8–14-этажных панельных домов, организованного Архитектурно-строительным советом Москвы в 1953 году, предложения Жолтовского были признаны самыми удачными. Однако новизна концепции не способствовала ее быстрому внедрению. Семиэтажный холодильник с наружными стенами из белых плит высотой в целый этаж давал архитектору возможность продемонстрировать, как его идеи могут быть реализованы на практике.

За основу композиционного решения фасадов своих построек Жолтовский нередко брал итальянские палаццо эпохи Возрождения, как правило — работы Андреа Палладио (1508–1580). В этот раз он обратился к более раннему памятнику — венецианскому Дворцу дожей, яркому образцу итальянской готики.

Записи бесед Жолтовского с сотрудниками его школы-мастерской, которые на протяжении ряда лет вел Петр Скокан (1918–1991), показывают, что с общей композицией здания архитектор определился уже к сентябрю 1952 года. Он предлагал отказаться от декорирования фасада, ограничившись «богатым поясом» наверху, и сместить акцент на одну из торцевых стен<sup>6</sup>. К концу 1952 года относится и решение установить на торцевом фасаде холодильника часы<sup>7</sup>.

Как видно по эскизам, сохранившимся в фондах Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева, на следующих этапах работы Жолтовский предлагал разместить крупные декоративные элементы непосредственно на поверхности фасадной стены, но в итоге отказался от этой идеи.

Особый сюжет представляло собой оформление «забора холодильника» — наружного ограждения железнодорожной платформы, которую предлагалось построить вдоль главного фасада. В записи консультации от 3 августа 1954 года Жолтовский предлагает «сделать как у Сангалло»<sup>8</sup>. Вероятно, здесь идет речь об аркаде нижней лоджии виллы Поджо-а-Кайано, созданной Джулиано да Сангалло (1445–1516). Однако три дня спустя Жолтовский приходит к заключению, что «арка больше не работает» и оформление должно быть более разнообразным, в том числе с использованием рустовки в штукатурке<sup>9</sup>.

Исторические постройки, вдохновлявшие его на протяжении всей творческой карьеры, Жолтовский подробно изучил во время продолжительных путешествий до революции и в середине 1920-х. Сотрудники школы-мастерской не имели подобного опыта и выполняли указания руководителя, ориентируясь исключительно на фотографии и увражи. Лишь в 1957 году мэтр сумел организовать для своих помощников и учеников образовательный тур по городам Италии.

10 «Правда», 20 июля 1954, № 201 (13134). С. 1.

11 «Вечерняя Москва», 20 января 1955, № 16 (9456). С. 20.

12 Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций. Сокращенный стенографический отчет. 30 ноября — 7 декабря 1954 г. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955. С. 124.

13 РГАЛИ. Ф. 2423. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 13.

Первая очередь холодильника по плану должна была быть завершена к концу 1954 года, но строительство велось с задержками. «Все же темпы работ пока недостаточно высоки, — сообщала в июле «Правда», главная газета страны. — Важная стройка получает материалы с перебоями. В частности, сейчас, в самый разгар работ, недостает металла. Работники Министерства строительства СССР плохо заботятся о снабжении строительства холодильника материалами»<sup>10</sup>. Основные строительные работы первой очереди завершились в январе следующего, 1955 года<sup>11</sup>.

К этому времени в стране уже разворачивается кампания по борьбе с «архитектурными излишествами». В конце ноября 1954 года в Москве созывается Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, на котором, на фоне резкой критики «расточительства» и «преклонения перед прошлыми архитектурными формами» первый секретарь ЦК КПСС Никита Хрущев приступает к официальной реабилитации конструктивизма. «В свое время мы много говорили о домах-коробках и, наверное, много лишнего, — напомнил под смех в зале партийный лидер. — А вот некоторые архитекторы, опасаясь этого, проектируют дома, схожие с церквями»<sup>12</sup>.

Пока «борьба с излишествами» — только призыв, не подкрепленный официальными указаниями. Но для многих строительных организаций он сразу стал руководством к действию. Показателен шарж, сделанный сотрудниками школы-мастерской Жолтовского в январе 1955 года. На нем символически обозначены текущие проекты мастерской, в том числе и холодильник. Подпись к шаржу намекает на разногласия со строителями в связи с новой кампанией: «Постоянные стычки с прорабами будили первобытные инстинкты, волновали кровь и удовлетворяли неуклонно растущие естественные потребности населения»<sup>13</sup>.

Финальные версии проекта холодильника, датированные 1955 годом, показывают, что Жолтовский не видел необходимости менять свой подход с учетом новых обстоятельств, считая его достаточно функциональным, экономичным и вполне соответствующим требованиям об ускорении и удешевлении строительства.

К концу года Хрущев переходит от призывов к действиям — 4 ноября совместным постановлением Центрального комитета КПСС и Совета министров СССР республиканские и региональные органы исполнительной власти, а также союзные министерства и ведомства обязуются «в трехмесячный срок пересмотреть проектно-сметную документацию на строящиеся объекты с целью решительного устранения в проектах

14 КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 8. 1946—1955. М.: Политиздат, 1985. С. 535.

15 Хан-Магомедов С. О. Итальянский Ренессанс Ивана Жолтовского // *Academia*. Архитектура и строительство, 2010, № 1. С. 30.

излишеств в архитектурной отделке, планировочных и конструктивных решениях»<sup>14</sup>. В результате декоративное оформление тысяч строившихся в этот период зданий либо полностью «отменено», либо подвергнуто существенным купюрам.

«Жолтовскому с панельными домами явно не повезло, — отмечал выдающийся искусствовед, академик Российской академии архитектуры и строительных наук Селим Хан-Магомедов. — Ему не хватило каких-нибудь 3–5 лет, чтобы (в который раз) возглавить экспериментальные поиски в советской архитектуре, связанные прежде всего с очень перспективным соотношением новейшей техники строительства и художественно-композиционных разработок. Здесь могли быть уникальные художественные открытия»<sup>15</sup>.

Сейчас проект Жолтовского едва угадывается в здании холодильника по малозаметным следам: квадратным полуколоннам «забора» и рельефному ограждению кровли, задуманному как водосточный желоб. Изначально желоб сделали из бетона с добавлением охры, чтобы его теплый желтый тон контрастировал с белой стеной. Но и этот последний декоративный элемент практически исчез из вида — ограждение перекрасили в белый цвет.

# Сергей Фофанов

## Зимний путь

### I. Музей

Музей — по определению место хранения. Современное музейное здание — своеобразный холодильник культуры, сложное техническое сооружение с климатической установкой: в идеале там должна поддерживаться температура 20 °С при 50 % относительной влажности воздуха. На практике, особенно в старых дворцах и замках, это не всегда реализуемо. Старинные музеи, этикие комоды с колоннами и стенами солидных, уютных темных цветов, бывали жарко натоплены углем или дровами. Нередко в экспозиции среди бархатных банкетов красовались пальмы и другие экзотические растения. Эти зимние сады не контрастировали с искусством, а скорее дополняли его, вносили в пространство живость и даже физиологичность, делали живопись и графику частью вездесущей природы. Отголоски эдемских кущ или обиталища муз, Парнаса, перенесенные на бrenную землю, давали посетителю возможность украдкой заглянуть в мир горний и погреться в лучах недосыгаемой роскоши былых веков.

Как правило, такие комоды набиты всякой всячиной, а в их специфической затхлой атмосфере явственно различим сладковатый запах тлена. Особая черта старинных собраний, особенно на постсоветском пространстве, — белые волнистые шторы, чья затейливая драпировка напоминает облака или снежные торосы. В их складках заложена идея эллинистической красоты и пышность придворных нарядов, они наделены музыкальным ритмом и тихо раскачиваются на ветру из раскрытых окон бывших дворцов, где нет надлежащих климатических установок, а есть только память о былом величии искусства.

Как только уничижительно ни отзывались о старых музеях — провозглашали их и кладбищем искусства, и складами рухляди, — однако они продолжают существовать, а искусство продолжает в них жить. Неспешно

фланируя по залам, пристально всматриваясь в шедевры или украдкой бросая на них взгляды, посетители испытывают ощущение гармонии и спокойствия; классический музей — это прежде всего место отдохновения.

В отличие от высокотехнологичных и зачастую коммерческих пространств, выстроенных по стерильному принципу «белого куба», от которого веет холодом, как от кубиков льда в напитках, классический музей точно нельзя назвать морозильной камерой, набитой полуфабрикатами для обслуживания быстро меняющейся арт-моды и арт-рынка. Старые и зачастую неповоротливые музейные комплексы, такие как Зимний дворец, не морозят искусство, а, наоборот, позволяют ему жить дальше и даже развиваться. Правомерно будет сказать, что это места консервации, а еще вернее — ферментации культуры. Попадая в музей, любой предмет оказывается в сложном и насыщенном окружении и вступает с ним в определенную реакцию. Живой, органический процесс смешения и брожения порой дает совершенно неожиданные результаты, не объяснимые ни рациональным управлением, ни конъюнктурой арт-рынка. Получая музейный статус и инвентарный номер, произведение как бы замирает и переходит в состояние непрерывной длительности (*durée*, по Анри Бергсону).

В этом и заключается парадокс бытования предметов искусства в музее: застывший момент, растянутый в вечности. И главная задача музейных работников, чьими действиями управляет высшая художественная воля (*Kunstwollen*, по Алоизу Риглю), заключается в продлении этой вечности и постоянном стремлении к бессмертию. Подобно Каю из сказки Андерсена, хранители и кураторы слагают вечность из разрозненных фрагментов, пытаясь собрать воедино разбитое зеркало мировой культуры. И касается это не только паллиативных методов специалистов в области консервации или реставрации, но и всех остальных, кто причастен к поддержанию самой музейной традиции, где помимо исследовательской работы научных сотрудников важны и посетители, без которых музей вообще не мыслит своего существования. Процесс — все, остальное ничто. И хотя сама цель, продление вечности — абсурдна и заведомо недостижима, классический музей являет собой пример того, как длительность (*durée*), понятая как вечность, может проходить в увлеченной расшифровке варбурговского атласа «Мнемозина» с его бесконечными культурными глубинами.

## II

## ЗИМНИЙ ПУТЬ

1 Пер. Юрия Хохлова.  
См.: Франц Шуберт: переписка,  
записи, дневники, стихотворения.  
М.: Либроком, 2013.

Крестный путь с его четырнадцатью остановками по дороге на Голгофу веками служил символом страдания и спасения человечества. Но в XIX веке появился новый канон страстей, связанный с песенным циклом Франца Шуберта «Зимний путь» (*Winterreise*, 1827) на стихи Вильгельма Мюллера. Речь здесь идет о безымянном герое — юноше, который выдворен в бесприютный мир и вынужден скитаться там в одиночестве. Каждая из 24 песен посвящена определенному эпизоду в жизни человека; где-то могут вспыхивать проблески надежды, однако общий лейтмотив цикла — безграничная тоска души в ледяной пустыне мира.

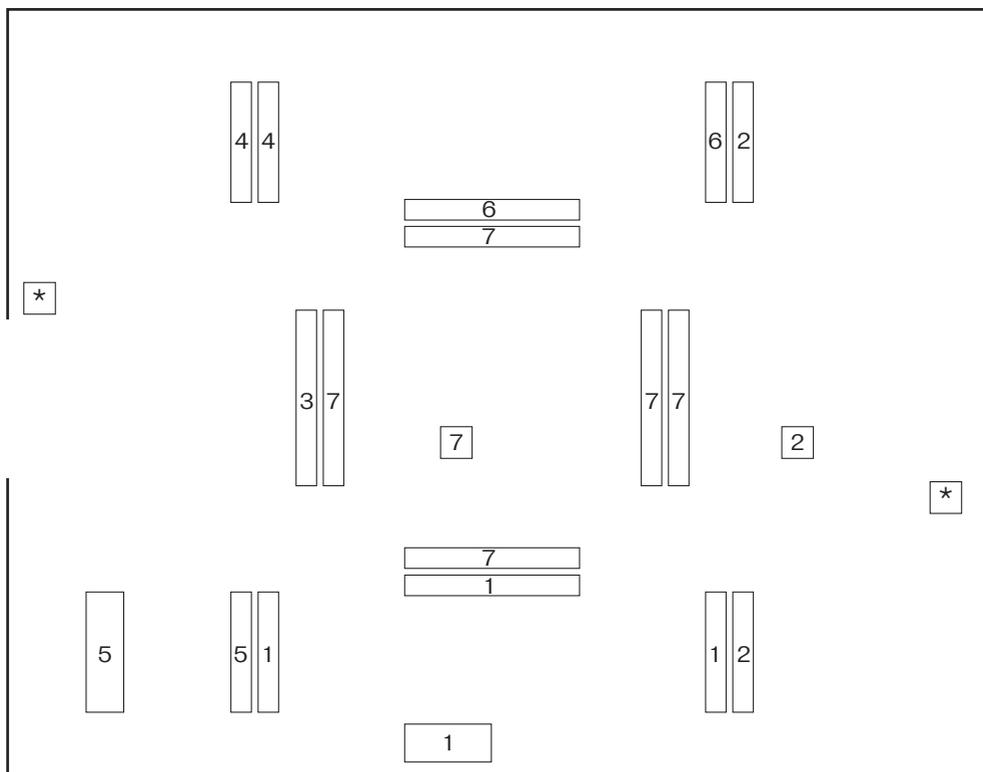
Смерть, как и зиму, часто сравнивают со сном. А сон или греза для романтиков — особое состояние, момент пробуждения тайных сил души. За несколько лет до «Зимнего пути» Шуберт написал небольшое автобиографическое эссе «Мой сон» (1822), где речь шла о вечном пути и поиске (*Sehnsucht*), на который обречен художник. Этот текст можно назвать прологом к будущему музыкальному циклу. Как и в «Зимнем пути», который начинается с песни «Спокойно спи» (*Gute Nacht*), Шуберт ведет речь об одиночестве и отверженной любви: «И вновь, с сердцем, полным безграничной любви к тем, кто пренебрегал ею, я направил свои шаги в далекие края»<sup>1</sup>.

Разрыв с окружающей действительностью и переживание экзистенциального одиночества гонят художника на поиски возможного спасения — не только ради себя, но и во имя всего человечества. И ключ к нему обнаруживается в творчестве, особенно в музыке. «Зимний путь» Шуберта и Мюллера становится образом вечной жизни и художника, и художественного произведения.

Специально для «Формул вечности» мы попросили поэта Андрея Черкасова переосмыслить текст этих песен. Используя технику блэкаута — вычеркивая слова и фразы, Черкасов создал новое визуально-поэтическое произведение из 24 фрагментов, которое служит своеобразным обрамлением всего выставочного пространства, связанного с формулами холода в истории европейского и русского искусства. Обрывки фраз и слов, сплетенных в необычных сочетаниях, задают новый поэтический язык и образ творца. Фрагментация и утрата прошлого, невозможность полноценного постижения — вызов для грядущих поколений. Ведь культуру нельзя

заморозить, как мамонта в вечной мерзлоте. Художественные процессы непредсказуемы и лишь мерцают сполохами северного сияния. Искусство — и классическое, и современное — дано нам только в связке с настоящим. Поэтому строчки и слова, зависшие на пустотах очищенных листов Черкасова, — лишь следы на снегу, по которым нам предстоит продолжать путь.

# План раздела «Зимний путь»



\* Андрей Черкасов (р. 1987)  
*Зимний путь*, 2026  
Бумага, цифровая печать  
Создано и произведено по заказу  
Дома культуры «ГЭС-2»



# Картография холода. Семь полюсов

Развитие темы холода в европейском и русском изобразительном искусстве XVII–XIX веков прослеживается на выставке на примере семи эпизодов — на первый взгляд обособленных, но все же не лишенных связей. Они собраны в общем пространстве, имитирующем классический музей, укутанном белоснежными музейными шторами. Сюита об истории репрезентации холода и холодности в европейском и русском искусстве разыгрывается в подборке выдающихся произведений из собрания Эрмитажа, Русского музея и Третьяковской галереи.

Для того чтобы проникнуть в глубину философского замысла «Зимнего пути», его нужно слушать целиком — все 24 песни. Наша выставка ставит перед собой менее амбициозную задачу, однако для того, чтобы лучше понять общий замысел этого раздела, зрителю предстоит совершить путешествие с семью остановками. У каждой из них по отдельности — свой внутренний сюжет, но постепенно они складываются в единый рассказ о метафизическом постижении формулы вечности в европейской культуре.

## 1. Новый Старый Свет

Абрахам Берстратен (1643–1666)  
*Зимний вид Лейдена*, 1660–е  
Холст, масло  
Государственный Эрмитаж

Корси (р. 1986)  
*Невозможное изображение.*  
*Ян Вильденс «Охотник с собаками на фоне пейзажа»*, 2026  
Прямая аналоговая серебряно-желатиновая печать  
Создано по заказу Дома культуры «ГЭС-2» в Центре художественного производства «Своды»

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669)  
*Сидящий нищий с собакой*, 1631  
Гравюра резцом и офортом  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке до 26 апреля)

Зима в европейской культурной традиции ассоциируется со сном или смертью природы. Снежный покров — это одновременно и одеяло, и похоронный саван. Молчаливое спокойствие бескрайних просторов, укутанных белым снегом, резко контрастирует с буйством красок южной природы. На севере находится легендарная Гиперборея, которая служит антиподом средиземноморской цивилизации Греции и Рима. Дихотомия Севера и Юга — один из важнейших тропов европейского искусства, ведь Возрождение происходило по обе стороны Альп.

Одной из причин появления зимних мотивов в пейзажной живописи Нового времени был так называемый малый ледниковый период. На фоне похолодания проходило становление национальных художественных школ на севере Европы в конце XVI — начале XVII столетия. Именно тогда в европейской живописи расцветает жанр зимнего пейзажа и зимних городских сцен. Наиболее ярко он проявился в Нидерландах, где изменения климата совпали с глубокими политическими и культурными трансформациями.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669)

*Нищий с грелкой*, ок. 1630  
Гравюра офортом  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке с 27 апреля)

Петер Снейерс (1681–1752)

*Зима*, 1730–е  
Холст, масло  
Государственный Эрмитаж

Неизвестный фотограф

*Камчатка. «Студеный дол» — равнина на высоте снеговой линии, над которой возвышаются конусы вулканов Ключевской группы: «Плоская сопка», «Камень» и «сопка Зимина»*, конец XIX — начало XX в.

Бумага, картон, серебряно-желатиновая печать  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке до 26 апреля)

Неизвестный фотограф

*Селение Преображенское на острове Медном — зимний вид*, конец XIX — начало XX в.

Бумага, картон, альбуминовая печать с лаковым покрытием  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке с 27 апреля)

Ханс Бол (1534–1593)

*Аллегория зимы*, 1579  
Бумага, перо, кисть коричневым тоном  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке до 26 апреля)

Владимир Боровиковский (1757–1825)

*Аллегория зимы в виде старика, греющего руки у огня*, ок. 1809–1810  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея

Ян Брейгель Старший (1568–1625)

*Зимний пейзаж*, 1611  
Бумага, перо, сепия, тушь, кисть  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке с 27 апреля)

После продолжительных династических и религиозных конфликтов, включая войну между католическим Югом (Испанией) и протестантским Севером (Нидерландами), семь северных провинций отделились от империи Габсбургов и объявили о своей независимости. Так возникла небольшая, но чрезвычайно динамичная и экономически могущественная Республика Соединенных провинций — государство, ставшее одним из центров европейской торговли, мореплавания и искусства. Новая республика породила и новую модель культуры. В отсутствие монархического двора и аристократического заказчика главную роль в художественной жизни стали играть состоятельные торговцы, ремесленники и представители свободных профессий. Их вкусы и интересы определили тематику голландской живописи золотого века. Изображения заснеженных пейзажей, замерзших водоемов и зимних развлечений — охоты, бега на коньках, катания на санках — вошли в культурный код голландского общества. Художники вроде Хендрика Аверкампа (1585–1634), Яна ван Гойена (1596–1656), Якоба ван Рейсдала (1628/1629–1682) и Адриана ван де Вельде (1636–1672) создали визуальный канон «голландской зимы», где холод играет важную общественную роль: объединяет граждан в коллективных играх и празднествах. С другой стороны, лютый мороз гонит людей в дома, где в тепле и уюте можно проводить время в узком кругу за бытовыми занятиями. Отныне они приравниваются к чему-то важному и считаются достойными воспевания — об этом и рассказывают нам интерьерные сценки на полотнах малых голландцев.

## 2. Аллегии зимы

Со времен античности зиму принято было изображать в виде кутающегося старца, который греется у огня: ведь в большинстве европейских языков зима мужского рода — *χειμώνας, l'hiver, el invierno, der Winter*. Сам образ связан с представлением об умирании природы, усталости мира, стремящегося к покою и забвению, на смену которому с весной придет новая жизнь. Отголоски сопоставления зимы со стариком можно найти и в древнерусских обрядах и сказках: Мороз — грозный владыка зимнего леса, норовящий погубить несчастного путника, со временем превращается в Деда Мороза, добряка и увальня наподобие заморского Санта-Клауса. Со становлением светской жанровой живописи персонаж видоизменился: его стали изображать не грозным, могучим старцем, а зябнущим бородатым мужичком в рваном армячишке, клянущим свою судьбу, злобно и боязливо косясь на зрителя.

Иван Прокофьев (1758–1828)  
*Зима*, 1819  
 Гипс  
 Государственный Русский музей

Джованни Антонио Чибей  
 (1706–1784)  
*Зима*, ок. 1770  
 Мрамор  
 Государственный Эрмитаж

Антон Рафаэль Менгс (1728–1779)  
*Суд Париса*, ок. 1757  
 Холст, масло  
 Государственный Эрмитаж

Однако существовал и другой, более светлый и радостный образ зимы, дающий надежду на обновление, чистый и нежный. В славянской традиции это прежде всего Снегурочка. Ее канонический образ сложился, когда фольклорной героиней заинтересовались писатели, художники и музыканты: Александр Островский (1823–1886), Виктор Васнецов (1848–1926), Николай Римский-Корсаков (1844–1908) создавали свои произведения, вдохновленные хрупкой красотой снежной девы. Такой же увидел зиму и скульптор Этьен-Морис Фальконе (1716–1791). В его интерпретации она приняла облик невинной девушки, чья непорочность подчеркнута снежной белизной мрамора. Подолом платья она укрывает цветы, чтобы бутоны могли весной распуститься снова.

### 3. Классицизм. Холод как форма

Европейское искусство строится на дихотомиях: аполлоническое и дионисийское, линейное и живописное, реалистическое и абстрактное, классическое и современное. Однако античная традиция и академическая школа с ее правилами и канонами красоты остаются одним из важнейших художественных ориентиров. Противники классицизма и академизма нередко ругают этот стиль за сухость, безжизненность, догматизм и холодность. Но эти споры сопровождали классическую традицию на протяжении всей истории ее существования, от высокой греческой античности до первых академий в Италии; они продолжаются и до сих пор. Иногда сторонники классицизма одерживали верх, и им удавалось на многие десятилетия утвердиться на вершинах художественного олимпа; иногда они проваливались вниз и вынуждены были заниматься поденной работой по художественному оформлению прихотей и фантазий разных самодуров, возмнивших себя новыми богами.

Но был в истории классицизма и особый момент, когда эта битва вышла на уровень противостояния двух основополагающих представлений о подлинном искусстве и подлинной живописности. Речь идет о споре «пуссенистов» и «рубенсистов», разгоревшемся в Вечном городе, где одновременно оказались два великих мастера — Никола Пуссен (1594–1665) и Питер Пауль Рубенс (1577–1640). И этот спор был не только о стилистических расхождениях и преимуществах индивидуальной манеры письма. По большому счету это был новый виток противостояния между искусством Севера и Юга.

На сей раз классицизму Пуссена и его школы, с его академической ясностью и геометрически выверенными идеальными композициями, противопоставлялось мощное и безудержное живописное клочкотание Руб-

бенса. Тут сошлись «лед и пламень» — но, как это часто бывает, победителя установить не удалось. Однако со временем мода на пышное барокко с его чрезмерной усложненностью, грубой и физиологической чувственностью сошла на нет — и строгий, ясный язык классицизма прочно утвердился в качестве нового придворного стиля, став абсолютным канонем европейской художественной школы с середины XVIII по первую половину XIX века.

Одной из последних художественных битв между уходящим барокко и воцаряющимся классицизмом стала совместная работа при мадридском дворе блистательного Джованни Баттисты Тьеполо (1696–1770) и его младшего современника, уроженца «Германии туманной» Антона Рафаэля Менгса (1728–1779). Тьеполо по праву называют последним «старым мастером»: его искусство живо и органично, а композиции из сплетенных тел, человеческие массы, превращенные в прихотливый орнамент, резко контрастируют с ожившими античными богами с полотен Менгса.

Немалую роль в утверждении нового классического канона сыграли французские просветители с их тягой к рационализму и ясности. Но не менее важный вклад в повсеместное распространение эстетических принципов классики внесли труды великого историка искусства Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768), который восхищался божественной белизной античных мраморов. В середине XVIII века еще полагали, что «антики», найденные при раскопках, изначально не были раскрашены, так что в Европе утвердился канон абсолютной красоты и изящества, связанный с белоснежной холодностью мраморных изваяний. Именно такая холодность сквозит с полотен Менгса.

Классицизм — это набор определенных тем, композиционных и живописных приемов и пропорций. Одним словом, свод правил. Неудивительно, что классицизм лег в основу образовательного процесса всех европейских академий художеств того времени, в частности в северной части Европы, где они появились как раз в ту эпоху (Копенгаген — 1754, Санкт-Петербург — 1757, Лондон — 1768). И именно северные мастера стали провозвестниками новой идеальной формы, в своем стремлении к «подлинной» античности постепенно очистив художественный язык от барочных и рокайльных излишеств. В первую очередь речь идет о великом певце нагого героического тела — датском римлянине Бертеле Торвальдсене (1777–1844), чьи творения почитались наравне с античными памятниками. Из-под резца Торвальдсена и его немецких учеников, Иоганна Шадова, Христиана Рауха и др., вышел новый канон сдержанной

и абстрактной «холодной» формы, ставший выражением неэмоционального, трансцендентного идеала.

#### 4. Романтизм. «Лед и пламень»

Рокуэлл Кент (1882–1971)  
*Гренландский берег*, 1931  
Холст, наклеенный на фанеру,  
масло  
Государственный Эрмитаж

Рокуэлл Кент (1882–1971)  
*Дорога к Асгарду: Адирондак*, 1960  
Холст, масло  
Государственный Эрмитаж

Великая французская революция, приход к власти Наполеона и его стремление утвердить единый мировой порядок стали переломным моментом в развитии европейской культуры. Пророческое предчувствие грядущих катастроф и перемен можно найти в произведениях молодых литераторов и философов рубежа XVIII–XIX веков. Наднациональный проект, заложенный в политической доктрине Наполеона, имел и вполне конкретный обратный эффект в среде просвещенной молодежи того времени, вступавшей в ряды добровольческих отрядов, чтобы защитить родину от узурпатора. В итоге французская экспансия привела к тому, что в раздробленных государствах Европы началось национальное самоопределение: немцы стали ощущать себя немцами, а не швабами или голштинцами, а русские аристократы, вчерашние завсегдатаи французских салонов, ощутили себя русскими.

Подъем патриотических чувств привел к переоценке малой родины — ее языка, традиций, ландшафта. Так север Европы вновь вышел на авансцену мировой политики, культуры и искусства. И именно в эту эпоху сложился канон отмечания Рождества как семейного праздника, описанный в сказках Гофмана.

Немецкие романтики, несмотря на весь универсализм их поэтического, художественного и пластического языка, — это в первую очередь именно немецкие романтики; они изображают природу не только своей «избранной родины» (*Wahlheimat*), Италии, но и родины вполне конкретной — Германии. Так, например, самый философский живописец своего времени, Каспар Давид Фридрих (1774–1840), отучившись в Копенгагенской академии художеств, больше не покидал пределов отечества. Вдохновением ему служили лесистые горы Саксонской Швейцарии и меловые скалы острова Рюген, а местом паломничества служила не Адриатика, но суровое побережье Балтийского моря.

Зима для романтиков была прежде всего символом вселенского одиночества человека и его вечных скитаний по неприютной Земле — как уже говорилось в главе, посвященной циклу Шуберта — Мюллера. Главный вопрос заключался в выборе правильного пути и стратегии выживания. Многие романтики так и не сумели найти свою стезю; большинство из них прожили очень короткую жизнь и сгорели, так и не отыскав ответы на мучившие их вопросы. Но, может, они потому и умерли так рано, что осознали невозможность правильного ответа. Эти юные

титаны, обессмертившие свои имена искусством, являли пример жертвенного творчества ради высшего блага.

Дух романтизма продолжил жить в работах художников XX века, поэтому нас не должно удивлять, что, при всей несхожести картин Каспара Давида Фридриха с северными пейзажами американского художника Рокуэлла Кента (1882–1971), в них теплится одна и та же искра. Дух романтизма продолжает жить и в наше время, являя себя в искусстве, политике, музыке, поступках отдельных людей и целых народов. И дух этот противоречив, он одновременно горяч и холоден — «лед и пламень».

## 5. Политика

Фирс Журавлев (1836–1901)  
*Дети-нищие*, 1860–е  
Холст, масло  
Государственный Русский музей

Уильям Эльмс (работал в 1797–1816)  
*Генерал Мороз бреет*  
*Бонапарта*, 1812  
Офорт, раскрашенный от руки  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке до 26 апреля)

Уильям Эльмс (работал в 1797–1816)  
*Джек Фрост нападает на*  
*Бонапарта в России*, 1812  
Офорт, раскрашенный от руки  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке с 27 апреля)

Неизвестный гравер  
*Карикатура «Оттепель нации»*, 1792  
Бумага, офорт, акватинта  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке до 26 апреля)

Неизвестный гравер  
*Карикатура «Оттепель нации»*, 1792  
Бумага, офорт  
Государственный Эрмитаж  
(на выставке с 27 апреля)

Легенды о далеком и таинственном северном царстве на протяжении столетий будоражили сознание южных народов и внушали им магический трепет, порой переходящий в священный ужас. А бояться было чего: полчищ воинов, хлынувших с востока и севера во времена великого переселения народов, яростных набегов викингов. Все это лишь подтверждало представление о том, что, помимо утопической Гипербореи, есть и другой север, дикий и необузданный, грозящий гибелью всему мирозданию. Недаром в преданиях древних германцев и скандинавов говорится о гибели богов в последней битве (*Ragnarøkkr*) — неумолимом роке судьбы и конце времен.

Особую коннотацию Север приобрел на Руси, и она сохранилась по сию пору. Со времен Ганзейского союза одним из ценнейших товаров, который русские поставляли на европейский рынок, была пушнина, то есть природный ресурс, необходимый для сохранения тепла. Со временем мех заменили другие природные ресурсы — нефть и газ, но суть осталась та же: добыча и экспорт товаров природного происхождения, необходимых для поддержания и сохранения энергии и тепла.

Важнейшее место в политическом атласе холода занимает Сибирь, освоение которой началось с военных походов казаков и покорения, а вернее колонизации, северных и восточных частей Евразийского материка. К этому же времени — концу XVI века — относится и распространение ссылки в Сибирь как самого сурового наказания.

В историографии русского холода зимний путь — тоже метафора смерти. Но в отличие от блужданий лирического героя Шуберта, для которого смерть становится избавлением от бесприютного одиночества, русский герой осознанно жертвует собой ради спасения отечества. Иван Сусанин заводит отряд неприятеля в заснеженный русский лес, откуда им нет обратного пути. Он погибает первым, но выбраться не удастся никому.

Многие боевые столкновения, начиная с полуполюгендарного Ледового побоища (1242), и даже целые военные кампании — например, Северная война России против Швеции — так или иначе служили укреплению образа России как северной державы. Неудержимый дух Петра Великого гнал его вперед, он организовывал разведывательные и научные экспедиции за Урал, до самой Камчатки и Охотского моря.

Одолов Карла XII, Петр I основал на «хладных брегах» Балтийского моря крепость, ставшую впоследствии столицей Российской империи, и тем самым закрепил за Россией статус ледяного королевства, или царства холода. Это потом Петербург начнут именовать Северной Венецией и Северной Пальмирой. В начале того *plaisir*, который Петр получал от своего северного своевольного детища, не разделяли не только его враги и недоброжелатели, но и большинство ближайших соратников. По иронии судьбы Петр и сам стал жертвой своей сумасбродной идеи о создании парадиза на севере. Он умер от горячки после того, как бросился в ледяную воду, спасая судно, севшее на мель.

Когда Петр перенес политический, духовный и культурный центр на север империи, ему понадобилась новая резиденция. Так появились парковые ансамбли в Петербурге и на побережье Финского залива. Но они годились скорее для игр и забав; в суровые балтийские зимы император был вынужден переселяться в Зимний дворец. С тех пор так и повелось: жизнь двора делилась на два цикла — зимний и летний. Но главной резиденцией стал все же Зимний дворец (в версии, заложенной при императрице Елизавете), ведь русская зима намного длиннее, чем короткое балтийское лето. Парадигма севера никогда не отпускала русских царей и играла важную роль в их саморепрезентации — недаром будущий император Павел I, отправляясь путешествовать инкогнито по Европе, велел величать себя *Comte du Nord*.

Отечественная война 1812 года породила миф о «Генерале Морозе» (*General Frost*), которым английские карикатуристы и другие политические смехачи, скептически относившиеся к успехам русского оружия, объясняли разгром Бонапарта и его армии. Порой этот генерал выводился в качестве страшного монстра, *Jack Frost*, и не менее кровожадного медведя, в некоторых случаях полярного.

«Северные цветы», «Северная пчела», «Полярная звезда» — вот только некоторые названия интеллектуальных литературных журналов начала XIX века. Аристократическая молодежь в Российской империи воспринимала себя в качестве северян Европы. И их тайные помыслы тоже были устремлены на север,

вспомнить хотя бы строки из стихотворения Пушкина «Зимнее утро» (1829): «Навстречу северной Авроры, // Звездою севера явись!» — они отсылают к высшему духовному идеалу романтизма. Под «звездой севера» зашифрована «Полярная звезда» — литературный альманах будущих декабристов, Кондратия Рылеева и Александра Бестужева-Марлинского. Итак, северная заря предвещает рождение нового мира. Однако попытка приблизить этот рассвет, предпринятая 14 декабря 1825 года, не увенчалась успехом. И спустя три года после восстания, когда часть декабристов была казнена, а другая отправлена на каторгу в Сибирь, Петр Вяземский в своем горьком и пасквильном по тону стихотворении «Русский бог» (1828) дал «истолкованье» злому року, который не дал осуществиться чаяньям вольнолюбивых юношей. Поэт упоминает о боге «голодных» и «холодных», о несправедливости, отчаянье и безысходности. Тонем этого сочинения буквально пронизаны картины Товарищества передвижных художественных выставок, обличающие лицемерие и несправедливость в российском обществе: тут можно вспомнить пронзительные образы «Тройки» (1866) Василия Перова, «С квартиры на квартиру» (1876) Виктора Васнецова, «Дети-нищие» (1860-е) Фирса Журавлева.

В воспоминаниях Зинаиды Гиппиус, написанных в Париже в 1943 году, есть эпизод, посвященный разговору со всесильным Константином Победоносцевым, обер-прокурором Синода, который именно тогда произнес свою сакраментальную фразу: «Да знаете ли вы, что такое Россия? Ледяная пустыня, а по ней ходит лихой человек». Сам Победоносцев, выведенный в романе Андрея Белого «Петербург» (1913) в образе сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, — воплощение холодной и отрешенной абсолютной власти, которая противостоит жизни с ее пламенными, но отчасти ошибочными устремлениями.

## 6. Праздник

Джон Огастес Аткинсон (1775–1831)  
*Катание с гор на Неве, 1792*  
Холст, масло  
Государственный Русский музей

Карл Беггров (1799–1875)  
*Вид Санкт-Петербурга зимой:  
Адмиралтейский проспект  
к Дворцовой площади, Большая  
Катальная горка, 1836*  
Гравюра очерком, акварель,  
белила, лак  
Государственный Эрмитаж

На зимние месяцы выпадает много христианских и народных праздников: Рождество, Масленица, в западноевропейской традиции — карнавал перед Великим постом.

Зимушка-зима — время радости и веселья, время зимних развлечений: колядок, гаданий, санных выездов, катаний на ледяной горке. Искрящийся на солнце снег, скрип полозьев резво летящих саней — неотъемлемый код русской культуры. Хрестоматийные строки певца зимней благодати Александра Пушкина «Зима, крестьянин, торжествуя», «Мороз и солнце; день чудесный» и совершенно упоительное описание празднования

Борис Кустодиев (1878–1927)  
*Выставка русского искусства*  
 (март–апрель 1924), 1924  
 Хромофотография  
 Государственный Русский музей

Неизвестный гравер  
*Фасад и план «Ледяного дома»*, 1741  
 Бумага, гравюра резцом  
 Государственный Эрмитаж  
 (на выставке до 26 апреля)

Неизвестный гравер  
*Декоративные изображения в виде дельфинов и пушек для «Ледяного дома»*, 1741  
 Бумага, гравюра резцом  
 Государственный Эрмитаж  
 (на выставке с 27 апреля)

Неизвестный гравер  
*Разрез гостиной и буфетной «Ледяного дома»*, 1741  
 Бумага, гравюра резцом  
 Государственный Эрмитаж  
 (на выставке до 26 апреля)

Неизвестный гравер  
*Разрез столовой и спальни «Ледяного дома»*, 1741  
 Бумага, гравюра резцом  
 Государственный Эрмитаж  
 (на выставке с 27 апреля)

январских именин Татьяны— все это создало определенный стереотип размашистой, яркой и веселой русской зимы, в которой снег, лед и мороз не глашатаи смерти и бесприютной тоски, а, наоборот, предвестники бурных гуляний.

Одна из самых известных царских забав XVIII века — потешная свадьба придворных шутов, разыгранная в Ледяном доме, который специально ради этого соорудили. А когда в Петербурге на Неве вставал лед, река становилась не только торной дорогой, но и аттракционом с ледяными горками.

Размеренный деревенский быт позволял обнаружить в зиме иную красоту. Пожалуй, первый настоящий зимний пейзаж в русской живописи был создан Никифором Крыловым (1802–1831), талантливым учеником Алексея Венецианова. Холст 1827 года (время создания «Зимнего пути») так и называется: «Русская зима» — и представляет собой незатейливую сценку, увиденную из окна. Изъявив желание написать зимний вид, Крылов получил поддержку от купцов-меценатов, которые построили для художника теплый дом-мастерскую и обеспечили его дровами для обогрева. Так появился пронзительный и светлый образ русской зимы: на полотне запечатлен разговор двух крестьянок, девушка с коромыслом, неспешно идущая вдоль замерзшей реки, и парень в тулупе, ведущий под уздцы лошадку. В этой сельской идиллии жизнь остановилась, но на радостной ноте: она застыла, мерцающая, подобно кристаллику льда, а звенящая голубизна зимнего неба и залитый ярким светом снег лишь подчеркивают радость от бодрящего холода, разлитого в воздухе.

Со временем праздничный образ зимы стал важным экспортным товаром русского искусства, способом саморепрезентации русского мира на Западе. В качестве примера можно привести великолепные полотна: «На родное гулянье во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге» (1869) Константина Маковского, «Взятие снежного городка» (1891) Василия Сурикова и, наконец, блистательную сюиту зимних ярмарочных образов первого русского сюрреалиста — Бориса Кустодиева с его безусловным шедевром, «Портретом Шалаяпина» (1922) на фоне русской зимы. В год создания этого портрета Шалаяпин навсегда покинул Россию, забрав картину с собой в Париж.

Советское государство в борьбе с «религиозными предрассудками» попыталось было отменить Рождество, однако спустя какое-то время властям пришлось пойти на компромисс: в итоге праздник рождения Спасителя был заменен на более нейтральное отмечаемое начала календарного года. Новый год, кремлевская елка, бой

курантов и раздача сладких наборов наподобие колядок на детских утренниках сформировали образ главного советского зимнего праздника.

Север как улада — еще одна важная тема для исследователей советского быта. Помимо знаменитой ленинградской кондитерской с ее фирменным пирожным «Норд», позже переименованным в «Север», а затем снова в «Норд», стоит назвать легендарные конфеты «Мишка на Севере» (производятся с 1939 года) или вафельный торт «Полярный» (производится с 1957 года). Так в Советском Союзе появился свой сахарный Север.

## 7. Северный модерн

На рубеже XIX–XX веков, эпохи декадентства, празднующей *fin de siècle*, закату Старого Света (*Der Untergang des Abendlandes*) был противопоставлен миф о спасительном свете с севера и тайном духовном знании.

В это время продолжается географическая экспансия: экспедициям впервые удается достигнуть заветного Северного полюса, начинается строительство первых ледоколов, способных совершать арктические рейсы. В сибирской вечной мерзлоте обнаружены неповрежденные останки древних животных и людей, а в музее впервые показан могучий мамонт во всем своем величии.

Север в прямом смысле стал Новой землей — землей обетованной, что нашло отражение в европейской культуре того времени. Литературные и драматические произведения Кнута Гамсуна, Генрика Ибсена, Августа Стриндберга, музыкальные сочинения Яна Сибелиуса и Эдварда Грига, живописные полотна Эдварда Мунка (1863–1944) и Фрица Таулова (1847–1906), которые оказались в числе первых приобретений московских собирателей Сергея Щукина (1854–1936) и Ивана Морозова (1871–1921), архитектурные шедевры Элиэля Сааринена-старшего (1873–1950), Федора Лидваля (1870–1945) и других мастеров Севера буквально ворвались на авансцену мирового искусства. Мода на Север подстегнула ученых, этнографов и лингвистов к изучению фольклора. Многие древние саги и предания северных народов были открыты гораздо раньше, но массовую популярность приобрели именно в это время. Высокое и декоративно-прикладное искусство в равной мере ориентировалось на фольклор, используя орнаменты и мотивы из народного творчества, северных вышивок, резьбы по кости и т. д.

Гениальный импресарио Сергей Дягилев (1872–1929) начал свою карьеру с устройства Скандинавской выставки (1897) в Санкт-Петербурге. А в 1898 году он

Владимир Баранов-Россине (1888–1944)  
*Норвежская рапсодия. Зимний мотив из Троньёма*, между 1915 и 1917  
Холст, масло  
Государственный Русский музей

Борис Воробьев (1911–1990)  
*Идущий белый медведь*, 1958  
Гипс  
Государственный Русский музей

Константин Коровин (1861–1939)  
*Гаммерфест. Северное сияние*, 1894–1895  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея  
Дар Маргариты Морозовой в 1910 г. (собрание Михаила и Маргариты Морозовых)

Николай Рерих (1874–1947)  
*Борис и Глеб*, 1942  
Холст, темпера  
Государственный Русский музей

Николай Рерих (1874–1947)  
*Снежный путь*, 1940  
Картон, темпера, графит, гуашь  
Государственный Русский музей

Николай Рерих (1874–1947)  
*Склон горного хребта*, 1937  
Картон, темпера, графит, гуашь  
Государственный Русский музей

Фриц Йохан Фредерик Таулов (1847–1906)  
*Ночь*, 1880-е  
Холст, масло  
Государственный Эрмитаж

Микалоюс Константинас Чюрлёнис  
(1875–1911)  
*Жертва*, 1909  
Картон, темпера, графит, гуашь  
Государственный Русский музей

показал картины молодых русских художников вместе с работами их финских коллег. Недовольство поборников русской школы этим скандальным кураторским решением лишь помогло громче заявить о себе целой плеяде молодых русских авторов, среди которых были Михаил Врубель, Михаил Нестеров, Константин Коровин, Валентин Серов, Леон Бакст и т.д. Так Дягилев стал провозвестником «Мира искусства» — явления безусловно северного по своему духу. Совсем другой север — обиталище древних духов и героев «старины глубокой» — предстает на полотнах литовского художника-духовидца Микалоюса Чюрлёниса (1875–1911). Отчасти вторя ему, Николай Рерих (1874–1947), которому Дягилев доверил оформление оперы «Князь Игорь» (1908), создал свои образы легендарного северного края. Тот же Рерих выполнил декорации для постановок «Снегурочки» (1912) по Александру Островскому и «Пер Гюнта» (1913) по Генрику Ибсену. Спустя годы в поисках таинственной Шамбалы Рерих отправится в Гималаи, где на протяжении нескольких лет будет писать заснеженные вершины священных гор.

Россия издревле была связана с северными странами, войной, торговлей, династическими браками. В состав Российской империи входило Великое княжество Финляндское, а женой царя Александра III была датская принцесса Дагмар (в замужестве Мария Федоровна). Этот союз стал причиной распространившейся моды на изделия Копенгагенской королевской фарфоровой мануфактуры, которые разительно отличались по стилю от русского, немецкого или французского фарфора. Для них характерны пастельные тона и минималистичные формы — все то, что позже будет называться скандинавским дизайном. Увлечение датским фарфором имело и прямое влияние на развитие художественной промышленности в России и позже в Советском Союзе. Фарфоровая фигурка «Идущего белого медведя», выполненная в 1958-м Борисом Воробьевым (1911–1990) и получившая огромную популярность, очевидно была навеяна датскими прототипами.

Северные мотивы быстро вошли в массовую культуру предреволюционной России. К этому времени относится и дизайн-проект Казимира Малевича для одеклона «Северный» (1908), который выпускала парфюмерная фабрика «Товарищество Брокар и К°». Флакон представлял собой стилизованное изображение ледяной глыбы с фигуркой белого медведя на вершине. Через год после Октябрьской революции Малевич напишет одно из самых радикальных произведений в истории современной живописи — «Белое на белом» (1918); наравне с его знаменитым «Черным супрематическим квадратом» (1915) оно станет отповедью классическому искусству

и предвестником его окончательной гибели. Но, как известно, искусство вечно — до тех пор, пока существуют классические музеи, дурацкие комоды с колоннами, набитые всякой рухлядью.

## Александр Москвитин Эксперимент «Холод»

Сложно вообразить, насколько сильно космические условия отличаются от привычных земных! Пространство между звездами и галактиками в основном представляет собой вакуум: хоть там и происходят сложные процессы, на первый взгляд оно кажется холодной пустотой.

Более плотная материя собирается в огромные газовые облака, где гравитация и давление могут разогреть вещество до такой высокой температуры, что начинаются реакции термоядерного синтеза. Так зажигаются звезды! Они дают тепло и свет, вблизи от них могут сложиться условия для возникновения жизни. Однако во всей остальной Вселенной холодно и пустынно. По счастью, пространство относительно прозрачно для фотонов: лучи в пустоте почти не рассеиваются, давая нам прекрасную возможность наблюдать далекие космические объекты.

Все звезды, кроме Солнца, находятся от нас на расстоянии от единиц до миллиардов световых лет, так что вне зависимости от размера и мощности они кажутся нам слабо заметными точками на фоне темного неба. Ночью вдали от городских огней мы можем видеть невооруженным глазом около шести тысяч относительно близких звезд Млечного Пути. Для других, более тусклых объектов приходится копить сигнал буквально по отдельным фотонам. Для этого в наблюдательной астрономии используют очень чувствительные приемники излучения. Обычно аппаратуру охлаждают, чтобы она не вносила существенного теплового шума, а оставшийся уровень тщательно измеряют, чтобы учесть при обработке данных. Для охлаждения используются термоэлектрические элементы, жидкий азот или гелий.

В Специальной астрофизической обсерватории, на шестиметровом телескопе БТА и метровом Цейсс-1000, большинство приемников излучения охлаждается жидким азотом. Светочувствительная матрица находится в вакуумированной камере с криостатом, куда техники дважды в сутки заливают новую порцию азота. Если этого не сделать, изображения звезд и галактик потонут в шумах, и астрономы не смогут использовать такие данные.

Телескоп тоже приходится охлаждать. Башни оптических инструментов открывают вечером перед на-

блюдениями, выравнивают температуру подкупольного пространства и окружающей среды, чтобы ночью не было тепловых воздушных потоков, либо используют системы активного охлаждения. В идеале человек при этом присутствовать не должен — ведь ему требуется тепло, а телескопу, наоборот, холод. Поэтому сейчас большинство наблюдений проводятся в дистанционном режиме.

Аналогичным образом происходит охлаждение аппаратуры в других диапазонах спектра: гамма-, рентгеновские и ультрафиолетовые телескопы устанавливают в основном на космические обсерватории, потому что земная атмосфера не пропускает эти лучи, но даже там приемники нуждаются в определенной рабочей температуре. Когда нужно иметь дело с инфракрасными, субмиллиметровыми и радиотелескопами, которые работают и на Земле, и в космосе, охлаждать приходится даже сами приборы, чтобы они не засвечивали получаемые данные. Например, в эксперименте «Холод» аппаратуру RATAN-600 охлаждали жидким гелием, повышая ее чувствительность. Кроме того, щели между щитами радиотелескопа и его фундаментом заклеивали материалом, напоминающим фольгу, а сам фундамент закрывали специальной сеткой, чтобы снизить земные помехи и так называемую шумовую температуру антенны. В целом процесс получения данных можно рассматривать как наблюдения теплых источников на холодном фоне. И чем ниже уровень фона, тем более слабые источники мы можем увидеть.

Напрашивается аналогия с самим человеком, его восприятием, эмоциями и поступками. Недаром говорят: «охлади свой пыл», «не руби сгоряча», «принимай решения с холодной головой»... В суете и горячке мы теряем объективность, тонем в своих эмоциях, совершаем ошибки — совсем как приемники излучения. В спокойном состоянии у нас появляется кристально чистое понимание происходящего.

Агрегатные состояния вещества говорят о сложности организации материи. Горячий газ хаотичен; охлаждаясь, он становится текучей жидкостью, а застывая — обретает структуру кристалла. Чем ниже температура, тем медленнее движутся атомы, позволяя обнаружить новые необычные свойства вещества: сверхтекучесть, сверхпроводимость и другие эффекты, неразличимые в тепле.

Одно из самых холодных и далеких явлений в космосе — реликтовое излучение: слабый сигнал в микроволновом диапазоне, отголосок времен, когда Вселенная после первой горячей фазы в несколько сотен тысяч лет немного остыла. В какой-то момент смогли собраться первые атомы привычного нам вещества, а пространство

стало прозрачным для света. Спустя миллиарды лет мы наблюдаем его как микроволновый фон температурой 2,7 градуса Кельвина ( $-270,4\text{ }^{\circ}\text{C}$ ), достаточно равномерно распределенный по всему небу. Однако на уровне стотысячной доли градуса у него есть неоднородности — легкая рябь, позволяющая многое понять о ранних стадиях расширения Вселенной и распределении вещества, которое вылилось в наблюдаемую сегодня картину: скопления галактик, волокна, пустоты и другие гигантские структуры.

После открытия микроволнового фона не было до конца понятно, насколько он окажется неоднороден. Теории предсказывали разное — нужны были наблюдательные, объективные доказательства той или иной модели. Десятки групп ученых соревновались между собой, пытаясь найти решение этого вопроса, достичь необходимого уровня точности. Наиболее успешным из них удалось увидеть дипольную составляющую — признак того, что мы куда-то летим относительно далекого реликтового фона: половина неба как бы приближалась к нам, а другая за счет эффекта Доплера удалялась со скоростью 370 км/с. Однако к распределению самого реликтового фона на небе эта двухсоставная компонента не имела отношения. Ситуация была похожа на попытки достать до дна океанской впадины, не зная, насколько она глубока. Все ныряли по очереди, сообщая: «Глубина такая-то, до дна не достал».

Эксперимент «Холод», начавшийся в 1980 году, имел среди прочего сверхзадачу: увидеть неоднородности реликтового излучения и оценить их масштаб на небесной сфере. Для этого использовался недавно построенный радиотелескоп РАТАН-600 и испытывались новаторские методики: охлаждение аппаратуры жидким гелием, долгое накопление сигнала за счет многократного сканирования одной и той же полосы неба. Пришлось решить множество технических проблем, учесть земные помехи, сезонные изменения, атмосферные шумы, влияние Солнца, а также вычистить вклад нашей Галактики, других галактик и квазаров, попавших в полосу данных, чтобы тщательно изучить оставшийся фон. Были исследованы яркие объекты, открыто множество новых, в том числе очень интересных и далеких, часть из них потом наблюдалась на шестиметровом оптическом телескопе. Но флуктуации реликтового фона так и остались ниже порога чувствительности. Эксперимент показал, что наша планета слишком горяча для наблюдений неоднородностей такого холодного объекта исследований, как реликтовый фон. Необходимо было переносить наблюдения в среду, приближенную к его температуре, в космос! Спутники «Реликт», *COBE*,

*WMAP*, *Planck* со временем смогли решить поставленную задачу, обнаружив ожидаемые эффекты, и получить карты распределения флуктуаций.

Мультимедийная инсталляция «Эксперимент „Холод“» посвящена научному поиску на границе непознанного и попыткам решения задачи, которая казалась непосильной. Триединство телескопа, человека и космического объекта превращается в циклический процесс наблюдения и накопления данных с целью достичь нужной глубины. Человек, создавший машину себе в помощь, вынужден сам служить одним из винтиков этого механизма, не забывая, ради чего все затевалось. С одной стороны, концепция холода здесь — неотъемлемое свойство наблюдаемого объекта: реликтовый фон чуть теплее, чем абсолютный ноль, но гораздо холоднее, чем привычные условия человеческой жизни. С другой, холод оказывается тем самым инструментом, благодаря которому удастся приблизиться к объекту наблюдения. Он в итоге оказывается благом, тепло, наоборот, — нежелательным состоянием системы.

Большинство наблюдений эксперимента «Холод» действительно проводилось в холодное время года. И хотя это работа в непростых условиях, вопрос выживания здесь не стоял, тем более что основная часть «холода» была заключена в систему замкнутой циркуляции гелия. Можно провести аналогию с людьми, осваивающими недра Севера, — только ценный ресурс здесь не полезные ископаемые, а попытка добраться до истины.

**Формулы вечности**

Выставка  
26 фев — 19 июл  
Насосная

**Авторы**

Дарья Арбузова  
Джон Огастес Аткинсон  
Владимир Баранов-Россине  
Карл Беггров  
Абрахам Берстратен  
Ханс Бол  
Владимир Боровиковский  
Ян Брейгель Старший  
Борис Воробьев  
Фирс Журавлев  
Артем Игнатьев  
Северин Инфантэ  
Рокуэлл Кент  
Константин Коровин  
Корси  
Борис Кустодиев  
Алексей Медведев  
Антон Рафаэль Менгс  
Александр Москвитин  
Юрий Пальмин  
Александра Паперно  
Оля Пегова  
Иван Прокофьев  
Рембрандт Харменс ван Рейн  
Николай Рерих  
Петер Снейерс  
Фриц Таулов  
Нурлан Тортбаев  
Слава Федоров  
Андрей Черкасов  
Джованни Антонио Чибей  
Микалоюс Константинас Чюрлёнис  
Уильям Эльмс  
Елена Юферова

**Кураторы**

Ярослав Алешин  
Анастасия Прошутинская  
Артём Тимонов

**Архивные исследования для раздела «Холодильник»**

Сергей Козловский

**Концепция и исследования для раздела «Зимний путь»**

Сергей Фофанов

**Кураторы просветительской платформы**

Юля Апанасенко  
Степан Овчинников

**Архитектура**

Саша Ким

**Свет**

Ксения Косая

**Продюсеры**

Варвара Архипова  
Стася Дементьева  
Вероника Лучникова

**Техническая команда**

Андрей Белов  
Артем Канифатов  
Павел Лужин  
Михаил Саркисянц

**Логистика предметов искусства, учет и хранение**

Ангелина Коровина  
Дарья Кривцова  
Дарья Максимова

**Команда программ доступности и инклюзии**

Вера Замыслова  
Влад Колесников  
Виктория Кузьмина  
Варя Меренкова  
Александра Харченко

**Графический дизайн**

Василий Кондрашов

**Редакторы**

Ольга Гринкруг  
Даниил Дугаев

**Тексты на английском языке**

Бен Хусон

**Корректоры**

Елена Каршина  
Ольга Силина

**Медиаспециалист**

Анастасия Мельникова-Белинская

**Выставка организована при участии**

Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева  
Государственного Русского музея  
Государственного Эрмитажа  
Государственной Третьяковской галереи  
Российского государственного архива литературы и искусства  
Российской государственной библиотеки  
Центральной научно-технической библиотеки по строительству и архитектуре

**Партнеры проекта**

Специальная астрофизическая обсерватория Российской академии наук  
Фонд поддержки научных, образовательных и культурных инициатив «Траектория»

**Адаптированные материалы**

ТФК

**Подробнее о выставке**

Дом культуры «ГЭС-2»  
Болотная набережная, 15  
ges-2.org



Выставка

V

ГЭС-2

