
руководство и дизайнеры отбирают наиболее удачные модели, материалы для их создания, аксессуары.

После того как начальный этап утвержден, начинается работа над лекалами изделий, которая проводится с помощью специальной компьютерной программы моделирования, осуществляющей все необходимые расчеты в соответствии с моделью, с размером и с выбранными для нее материалами и технологиями. Существует масса различий в технологии выполнения лекал для изделий из кожи, меха, ткани, все эти различия заложены в программе компьютера. Дизайнеру необходимо лишь произвести моделирование на готовой основе, все остальные функции выполняет программа. Готовые лекала распечатываются в натуральную величину и вырезаются на специальном плоттере. Изготовление самого мехового изделия на 80% состоит из ручной работы. Многие элементы старинных технологий обязательно сохраняются — это опыт, накопленный годами, без него невозможно изготовить поистине первоклассное меховое пальто. Новые же технологии помогают улучшить качество выпускаемой продукции, нарастить темп ра-

боты, облегчить некоторые виды операций, которые не обязательно или невозможно выполнять вручную.

Роль дизайн-проектирования в формировании эстетического облика мехового изделия заключается в создании целостного объекта с учетом эстетических, технологических, экономических и социальных требований.

Мех несет в себе огромные стилистические возможности. Специалисты по работе с мехом постоянно ведут работу по исследованию и созданию новых технологий и методов обработки меха.

Нетрадиционные методы работы с мехом — это инновационный подход к столь традиционному материалу. Сегодня отношение к меху со стороны дизайнеров как к еще одному типу ткани — очень распространенное явление: мех подвергают окрашиванию, отбеливанию, стрижке, эпилированию, с помощью лазера наносят на мех рисунок, сочетают с перьями марабу или павлина [2, с. 15].

Этот новый подход к работе с мехом в мире Высокой Моды убеждает в том, что дизайн изделий из меха развивается в новом захватывающем направлении.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. SAGA MAGAZINE. FALL/WINTER. 2008–2009. № 2.
2. SAGA MAGAZINE. FALL/WINTER. 2009–2010. № 2.

А. С. Панченко

ВЫСТАВКА КАК ФОРМА ДИАЛОГА ИСТОРИИ И ИСКУССТВА (на примере «Дягилевских» выставок Русского музея и Эрмитажа)

На сравнительном анализе двух крупных выставочных проектов Государственного Русского музея и Государственного Эрмитажа рассматривается роль С. П. Дягилева в истории русского искусства. Выявляются и анализируются особенности и тенденции современной выставочной деятельности.

Ключевые слова: Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, художественный музей, художественная выставка, С. П. Дягилев, «Русские сезоны».

**«EXHIBITION AS A DIALOGUE FORM OF HISTORY AND ART
(«Diaghilev» exhibitions in the state Russian museum and in the state Hermitage museum)»**

The paper examines the role of Diaghilev in the history of the Russian art based on the comparative analysis of two large exhibition projects of the State Russian Museum and of the State Hermitage Museum. The paper also analyses some features and tendencies of the contemporary exhibition practice.

Keywords: the State Hermitage Museum, the State Russian Museum, art museum, art exhibition, Diaghilev, «Russian seasons».

Практически одновременно два крупных музея Санкт-Петербурга представили посетителям выставки, приуроченные к 100-летию «Русских сезонов» С. П. Дягилева. Несмотря на то что две выставки объединены одним именем и, на первый взгляд, одной темой, при более глубоком рассмотрении и анализе обеих выставок даже неискушенному посетителю становится понятно, что его взору открываются два совершенно различных выставочных повествования.

«Танец. К 100-летию "Русских сезонов" С. П. Дягилева» (14.10.2009 — 13.12.2009) — выставка Государственного Эрмитажа была посвящена юбилею «Русских сезонов» Сергея Павловича Дягилева (1872–1929) в Париже.

В первой части выставки вниманию зрителей предлагается образ танца как связующего звена между рисунком, фотографией, живописью. Здесь нет портрета Дягилева для того, чтобы продемонстрировать его персону. Вместо этого полное представление о нем и о его видении танца дают нам многочисленные экспонаты-участники, представленные во всем своем разнообразии на выставке: здесь есть и мирискусники А. Бенуа, Л. Бакст, Б. Анисфельд, и фотографии В. Нижинского, Т. Карсавиной, В. и М. Фокиных, танцевавших в балетах «Русских сезонов», и А. Матисс, П. Пикассо, М. Шагал и де Тулуз-Лотрек.

Выставка «Танец. К 100-летию "Русских сезонов" С. Дягилева» проходила при участии Государственного музея те-

атрального и музыкального искусства Санкт-Петербурга. Некоторые графические произведения, эскизы костюмов, выполненные Бакстом («Эскиз костюма беотийки», 1911, «Эскиз костюма беотийца», 1911), Бенуа («Эскиз костюма придворного кучера» к балету «Петрушка», 1910) и Анисфельдом («Эскиз костюма "Царевна"», 1912, «Эскиз женского костюма», 1911), а также фотографии артистов («В. Нижинский в балете "Игры"», 1913, «"Золотой раб" из Шахерезады», 1910 г., Т. Карсавина «Жар-птица», 1913) и воспоминания участников «Русских сезонов» были представлены этим музеем. Среди них можно особо отметить афишу первого сезона (1909 г.), исполненную по рисунку В. А. Серова.

Пространственное решение выставки Государственного Эрмитажа довольно просто и логично. Максимум свободного пространства: живопись и графика, расположенные на стенах, находятся на уровне глаз зрителя вдоль всего периметра залов. В первом зале установлены три витрины, в которых находятся фотографии, а также иллюстрации и частично — графика. Во втором зале, в шкафу-витрине, представлены настольные украшения Ван Вейдelfельдта «Танец с шарфами». Немногочисленная скульптура находится в основном ближе к углам залов, исключение составляет скульптура Умберто Боччони «Уникальные формы непрерывности в пространстве», которая стоит практически в центре первого зала.

Можно сделать вывод, что и пространство залов подчинено общему лейтмотиву выставки — танцу. Обилие незанятого пространства располагает к тому, чтобы зритель свободно передвигался от одного экспоната к другому, не боясь задеть ни скульптуры, ни щиты в центре первого зала. Концепцией выставки не предусмотрено никаких технических особенностей. Стандартное освещение, стандартное расположение живописи на стенах, фотографического и иллюстративного материала в витринах со стандартным освещением.

А. Матисс, черпавший свое вдохновение из музыки и танца, представлен не только картинами «Фрукты, цветы», панно «Танец» (1909, ГЭ), но и графическими произведениями (листы из изданий «Джаз», «Стихотворения Стефана Малларме», «Избранная любовная лирика Ронсара», ГЭ). Неожиданным открытием на выставке оказываются иллюстрации к изданию «Мертвых душ» 1923–1927 гг., 1948 г., выполненные Марком Шагалом. Выходит, что с легкой руки организаторов выставки, в зале танцуют не только «Шахерезада» или «Жар-Птица», но и Плюшкин!

Для представленных художников во второй части выставки танец является скорее ремеслом — трудоемкой работой, а не искусством. В этом зале мы не видим уже нарядных, экзотических костюмов акварели Бакста или Бенуа. Напротив, афиша кабаре «Японский диван» (1893, ГЭ.) А. де Тулуз-Лотрека, балерины Э. Дега, «Чудесный источник, или сладкие грезы» П. Гогена (1894 г., ГЭ) — в этой части экспозиции царят труд, сам процесс рождения танца. И гаитянкам Гогена, и танцовщицам Э. Дега известны все секреты по созданию танца. Тут отсутствует флер таинственности, та легкость, с которой парят В. Нижинский и его фавн в балете «Русских сезонов» 1913 года.

«Танец» здесь является связующим звеном между эпохами, персоналиями и тех-

никой исполнения. Хронологический период выставки: конец XIX века — начало XX. Помимо вполне предсказуемых и хорошо знакомых работ товарищей Дягилева по объединению «Мир искусства» Л. Бакста («Эскиз костюма беотийки», 1911 г.) А. Бенуа («Эскиз декорации к балету «Павильон Армиды», 1910-е годы, «Эскиз костюма конюха», 1911), Б. Анисфельда («Эскиз костюма "Царевна"», 1912, «Эскиз женского костюма», 1911). На выставке также представлены графические произведения А. Матисса (листы из изданий «Джаз», 1947, «Стихотворения Стефана Малларме», 1932), выставлены картина «Фрукты, цветы», панно «Танец», (1909) и две небольшие скульптуры («Этюд ноги», «Торс», 1909).

Главной идеей выставки можно считать танец и музыку как средство объединения целых эпох. В одном зале представлены работы мирискусников для «Русских сезонов» Дягилева 1910–1913-х годов, а графика Пикассо 1919 года соседствует с графикой Матисса «Избранная любовная лирика Ронсара» 1948 года. На первый взгляд это может показаться абсурдом: «Шахерезада» и «Плюшкин», Бенуа соседствует с Шагалом. Но стоит только вникнуть в суть происходящего, прочитать представленные на экспозиции цитаты художников о музыке, танце — о «жизни и ритме», как все становится на свои места: Дягилев — человек, мечтавший выразить ритм жизни, эмоции и сущность человека через танец, по сути своей был близок каждому художнику, представленному на этой выставке: Дега, Матиссу, Пикассо, которые, слушая музыку и вдохновляясь ею, пытались, каждый по-своему, выразить то же самое в своих живописных полотнах или скульптурных формах.

Размещение живописи и графики задавало определенный, неспешный ритм экспозиции, и оба небольших зала не казались перегруженными экспонатами, не создава-

лось впечатления переполненности и перенасыщенности пространства. Организаторы выставки дали возможность посетителю не только неспеша рассмотреть представленные работы, но также, подключив воображение, из предложенного калейдоскопа работ самим составить логические и художественные взаимосвязи между творчеством и танцем.

Практически параллельно с выставкой в Государственном Эрмитаже в Государственном Русском музее (Корпус Бенуа) при участии Третьяковской галереи и музея Академии художеств прошла выставка «**Дягилев. Начало**» (15.10.2009 — 10.03.2010 гг.).

Как и выставка в Государственном Эрмитаже, она приурочена к 100-летию «Русских балетных сезонов» в Париже. Несмотря на общность темы, стоит заметить, что концепция выставки Русского музея в корне отличалась от описанного выше. Ни слова о танце, ни слова о балете. В отличие от проекта Государственного Эрмитажа, выставка «Дягилев. Начало» Государственного Русского музея призвана показать нам самое начало творческого пути С. П. Дягилева. Его организаторский талант, его любовь к живописи и желание показать Европе Россию такой, какой ее никто не видел. Сама концепция выставки предупреждает посетителя: здесь можно увидеть все то, что предварило успех «Русских сезонов в Париже».

В отличие от описанной выше выставки в Государственном Эрмитаже, расположенной в двух залах, выставка Государственного Русского музея условно разделена на пять разделов. Первый раздел выставки полностью посвящен Дягилеву — как критику и историку искусства, издателю нескольких журналов. Словно вступлением к самой обширной и такой разнородной выставке, неким объединяющим ее элементом, служит большой портрет кисти Л. Бакста «С. Дягилев с няней» (1906, ГРМ),

установленный на щите в центре зала. Раздел изобилует живописными и графическими работами не только товарищей Дягилева по «Миру искусства» — А. Бенуа, Л. Бакста, М. Добужинского, — но и щедро на карикатуры П. Щербова. Изюминкой данного раздела являются именно злободневные и совсем недружелюбные карикатуры на самого С. Дягилева, на мирискусников, а также на меценатов Мамонтова и Тенешева, принимавших активное участие в жизни художественного объединения. Так, на одной из карикатур, княгиня Тенешева предстает дойной коровой, которую беззастенчиво доит сам Дягилев.

Второй раздел представляет собой фрагмент выставки «Русских и финляндских художников» (16.01–21.02.1898 гг.). Экспозиция дала впечатляющую картину поисков в искусстве обеих частей тогдашней страны. Картины Врубеля и Галлена составили смысловой центр выставки. На этом этапе уже становится понятно, что художественный критик становится своего рода менеджером, организатором процессов внутри искусства. 9 ноября 1898 года вышел первый, сдвоенный номер журнала «Мир искусства», который дал имя целой эпохе в русской культуре. В статьях и подборках иллюстраций журнал широко освещал развитие современного искусства в стране и за рубежом [1].

Третий раздел — это часть историко-художественной выставки русских портретов, проходившей в Таврическом дворце (6.03–26.09.1905 г.). Как заявлено в аннотации к этому разделу, он не является реконструкцией оригинальной выставки, а призван создать в интерьере непревзойденное по полноте и размаху выставочное предприятие, осуществленное С. П. Дягилевым. Центральное пространство разделено двумя стоящими друг против друга изогнутыми щитами, обитыми бордовым панбархатом. Таких щитов в зале — несколько, они обиты тканью разного цвета и ими-

тируют стены выставки 1905 года. Каждая из таких «стен» в два, а то и в три ряда, с помощью приема «ковровая развеска», увешена портретами, начиная с ранних портретов I половины XVIII века, и заканчивая работами начала XX века.

Небольшой отрывок экспозиции поражает не только своим размахом, но масштабом живописных полотен, имен художников и скульпторов, представленных на ней. Создается впечатление, что практически вся постоянная экспозиция Русского музея была призвана сюда: «Портрет царя Михаила Федоровича», картина «Крест с предстоящими» неизвестных художников, портреты Л. Каравака, среди которых «Портрет Анны Петровны и Елизаветы Петровны» 1717 года, скульптуры Ф. Шубина «Портрет Б. П. Шереметева», «Портрет адмирала В. Я. Чичагова», портреты К. Брюллова, С. Зарянко, В. Серова, Ф. Рокотова — под каждым портретом висит не просто этикетка, а своего рода копия произведения искусства — этикетки руки М. Добужинского, специально разработанной для этой выставки. Оригинал можно увидеть здесь же, в этом зале, в стеклянной витрине, наряду с графическими работами О. Кипренского и А. Орловского.

Смысловым центром зала, который также одновременно является и пятым разделом выставки для посетителей стал «Элизиум» — занавес, написанный Л. Бакстом для театра В. Ф. Комиссаржевской. «Элизиум» являл живописную мечту русского Серебряного века о Золотом веке античности, решенную через условный символический панорамный пейзаж [2].

Оказавшись в четвертом разделе, посетитель внезапно попадает в Париж 1906 года, на выставку «Два века русской живописи и скульптуры» в Осеннем салоне. Эта выставка была первой из международных акций С. П. Дягилева. В Русском музее, в трех залах развернулась обширная демон-

страция русских художников разных эпох. Начало ей положили два больших полотна кисти Ф. Алексеева, изображающие панораму Санкт-Петербурга. Одно из них — «Адмиралтейство и Дворцовая набережная от первого кадетского корпуса» 1810 года. Картины Ф. Рокотова, А. Матвеева, И. Никитина словно «начинают» рассказ о русской живописи, а продолжают его работы В. Борисова-Мусатова, К. Сомова, А. Бенуа, И. Грабаря, Л. Бакста, М. Врубеля, Д. Стеллецкого, скульптуры Трубецкого, Обера и Судьбинина, пейзажи И. Левитана, бытовые сценки Ал. Венецианова.

Если Государственный Эрмитаж призвал около 80 работ для реализации концепции выставки «танец», то Русскому музею потребовалось более внушительное число экспонатов. Так, в общей сложности, более 300 работ выставки демонстрируют историю русской живописи на протяжении более двух столетий: начиная с XVIII века и заканчивая началом XX столетия.

Пространственное решение первых четырех залов довольно стандартно: стандартное размещение картин в один ряд по периметру всех залов, редко встречающиеся застекленные витрины и несколько щитов нейтрального цвета для развески на них афиш и портретов главных действующих лиц выставки — самих мирискусников и С. П. Дягилева. Лишь белоколонный зал по причине оригинальности самой выставки Дягилева в корне отличается от предыдущих. Здесь пространство моделируют уже не стены самого зала, а стенды, обитые материей разного цвета. Это они — «стены» «Таврического» зала, на них висят картины, рядом с ними стоят скамьи, обтянутые бархатом, ориентируясь на них ставят стеклянные витрины, закрытые тканью для того, чтобы на графику и документы не попадал прямой свет, падающий с застекленной крыши. Зеленый цвет занимает много пространства: она здесь — тоже действующее лицо и тоже требует внимания.

В отношении технологического оснащения выставки можно сказать, что в основном был использован искусственный свет, за исключением «Таврической» выставки — в белоколонном зале вся крыша целиком сделана из стекла, и сквозь нее проникает свет, но тем не менее искусственное освещение применяется и здесь. В конце «Парижской» выставки — третьего зала, установлен жидкокристаллический экран, на котором демонстрируется фильм о С. Дягилеве и его «Русских сезонах» в Париже.

Художественная концепция выставки отвечает названию «Дягилев. Начало»: и начало творческого пути Дягилева, и фрагменты его трех выставок — все это являлось лишь началом, лишь предваряло его успех в Европе с будущими музыкальными «Русскими сезонами» в Париже. Выставка тематическая, ее основой послужила внушительная коллекция самого Русского музея, экспозиционный принцип «проблемной группировки» помогает посетителю сориентироваться при просмотре такого обилия картин и обратить внимание на личность С. П. Дягилева как талантливого арт-менеджера, организатора выставок, а небольшие сообщения на щитах, предваряющие каждый из пяти периодов и изобилующие именами художников и названиями знаковых картин, присутствующих на выставке, делают просмотр выставки еще более приятным: достаточно выбрать из предложенного списка несколько художников или название их работ, и если первоначальной задачей не ставилось тщатель-

ным образом изучить все представленные экспонаты, то можно сразу обратить внимание на имена, указанные на стенде.

Во время изучения выставки в ход идет принцип интерпретации — более 300 предметов живописи, скульптуры, графики и документов дают возможность посетителю где-то самому додумать масштаб мероприятия (как в случае с «Таврической» выставкой), где-то — посмотреть на выставку со стороны (Осенний салон в Париже). Сама по себе выставка порождает обилие новых смыслов в зависимости от точки зрения посетителя, подготовленного к просмотру такого обилия экспонатов или, напротив, совсем не подготовленного посетителя.

Таким образом, проанализировав обе выставки, можно сделать вывод, что в Государственном Эрмитаже творчество Дягилева и его товарищей дано в срезе общехудожественных тенденций рубежа веков: в стремлении к порыву, красоте, гармонии человека с собой и в стремлении выразить свои чувства не только посредством эмоциональной живописной манеры, но и другими известными возможными способами — пластичностью человеческого тела и пластикой материала (бронза, мрамор, фарфор). Русский музей, напротив, посредством различных художественных форм и течений показал талант Дягилева как организатора различных художественных проектов. Сама концепция выставки словно завершает один большой этап в его жизни и предвещает новые большие свершения: организацию «Русских сезонов» в Париже.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байгузина Е. Н. Интерпретация античного наследия в театрально-декорационном творчестве. Л. С. Бакст: Автореф. дис. ... канд. искусствовед., 2008.
2. Кликс Р. Р. Художественное проектирование экспозиций: Монография. М.: Высшая школа, 1978.
3. Официальный пресс-релиз к выставке «Дягилев. Начало», ГРМ, 2009 г. <http://mkrf.ru/news/regions/northwest/detail.php?id=77950>.
4. Официальный сайт Государственного Эрмитажа: http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/04/2009/hm4_1_229.html

REFERENCES

1. *Bajguzina E. N.* Interpretacija antichnogo nasledija v teatral'no-dekoracionnom tvorchestve. L. S. Bakst: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved., 2008.
2. *Kliks R. R.* Hudozhestvennoe proektirovanie ekspozicij: Monografija. M.: Vysshaja shkola, 1978.
3. Oficial'nyj press-reliz k vystavke «Djagilev. Nachalo», GRM, 2009 g. <http://mkrf.ru/news/regions/northwest/detail.php?id=77950>.
4. Oficial'nyj sajt Gosudarstvennogo Ermitazha: http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/04/2009/hm4_1_229.html

H. G. Surajeva

ДЖУЗЕППЕ КАСТИЛЬОНЕ И ЕГО КАРТИНА «СТО ЛОШАДЕЙ»

Джузеппе Кастильоне (1688–1766) является самым известным европейским художником, работавшим при китайском дворе. Он создал около двухсот картин в неповторимом специфическом стиле, совместившем в себе европейскую и китайскую техники живописи. Автор анализирует центральное произведение в его творчестве — свиток «Сто лошадей». В статье описываются история создания, технические приемы и семантика картины.

Ключевые слова: Джузеппе Кастильоне, «Сто лошадей», китайская живопись, синтез.

N. Surajeva

GIUSEPPE CASTIGLIONE AND HIS PAINTING «ONE HUNDRED HORSES»

Giuseppe Castiglione (1688–1766) is the best known European artist who worked at the Chinese Court. He created nearly two hundred paintings in a unique particular style which combines the European and Chinese painting techniques. In this article his central work — the scroll «One Hundred Horses» is examined and the painting's creation background, techniques and semantic patterns are described.

Keywords: Giuseppe Castiglione, «One hundred horses», Chinese painting, synthesis.

В жизни китайского народа на протяжении многих веков большую роль играла лошадь, может быть, поэтому ей отводится особенное место в китайской живописи. Среди известных художников, изображавших лошадей, следует назвать мастеров династии Тан (618–907) Цао Ба и Хань Ганя, немного позднее сунская эпоха (960–1127) подарила Китаю такого художника, как Ли Гунлинь. Во времена династии Юань (1279–1368) трудился Чжао Мэнфу. В цинскую эпоху (1644–

1911) непревзойденным мастером в изображении скакунов стал иезуитский художник итальянец Джузеппе Кастильоне (1688–1766), известный в Китае под именем Лан Шинин. Несмотря на то что Кастильоне был итальянского происхождения, он прочно занял место в истории китайской живописи. Прибыв в Китай в возрасте 27 лет, он прожил здесь 51 год, став придворным художником при правлении трех императоров: Канси, Юнчжэна и Цяньлуна.