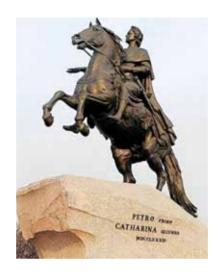




о скульптурных образах петра великого в истории и современности петербурга

Peter the Great in Sculptural Images, St Petersburg. Past and Present



етр Великий по своему духовному складу был один из тех простых людей, на которых достаточно взглянуть, чтобы понять их. Петр был великан, без малого трех аршин ростом, целой головой выше любой толпы, среди которой ему приходилось когда-либо стоять. Христосуясь на Пасху, он постоянно должен был нагибаться до боли в спине. От природы он был силач; постоянное обращение с топором и молотком еще более развило его мускульную силу и сноровку. Он мог не только свернуть в трубку серебряную тарелку, но и перерезать ножом кусок сукна на лету». Этот словесный портрет русского царя был составлен видным отечественным историком Василием Осиповичем Ключевским. В своих описаниях, полных примечательных подробностей, он желал отразить характер, суть Петра, яркую, противоречивую фигуру отечественной истории, человека страсти и идеи.

Страницы русской истории, связанные с Петром Великим, насыщены событиями, ставшими ключевыми для страны. Многое успел сделать Петр в жизни. Одной из его невероятных затей было строительство города, величественного, европейского, открытого морским ветрам, возникшего на болотах, появившегося как будто из небытия и не оставляющего мистического своего значения города-призрака, города-испытания в традициях исследования поэтики Петербурга в русской литературе. В ряде известных произведений, принадлежащих перу А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Д. Мережковского, А. Блока, И. Анненского, О. Мандельштама, Ю. Лотмана и многих других, этому феномену отведено достойное место. Город, почти полностью построенный иностранными архитекторами, необычен для России, непохож на другие города, потому, наверное, он так часто становится объектом философских размышлений и героем литературных произведений. Поставленный под особое покровительство апостола Петра Санкт-Петербург с первых дней своего существования воплощал идею мирового культурного центра.

В Петербурге, конечно, немало памятников основателю города, и, разумеется, потребность в них не утрачивается и по сей день, что, веро-

The time of Peter the Great has come to be called the Gold Age of Russian history. The tsar managed to have done a great deal in his lifetime. One of his fantastic plans was the building of a new city, magnificent, European-style, exposed to sea gales. The city arose in bogswarmed location as if from nothing and has not lost its mystical significance as a ghost city, as a city of ordeals and trials ever since.

The best known monuments to Peter the Great in St Petersburg are the "Bronze Horseman" by E.-M. Falconet in Decembrists' Square, the Equestrian Statue by B.F. Rastelli in front of the Mikhailovsky Palace and the sculpture by M. Shemyakin in the Peter-Paul Fortress.

There are some more, but there are still needs to be filled. This is probably why the government of St Petersburg has okayed the mounting of a monument to Peter the Great by Zurab Tsereteli.

It had been decided to set up the monument in the city's biggest island, Vasilievsky Island, washed by the waters of the Finnish Bay, the Neva River and the Smolenka River. Zurab Tsereteli's work is the first monument to Peter the Great to have appeared in this century. The opening ceremony took place on 25 September 2006. It was a splendid, colourful event accompanied with a historic show and fireworks. It has opened a new page in the history of the creation of monuments to the great Russian emperor.

This monument may make us think once again how different epochs and social sentiments have been echoing and resembling each other. And in this sense it is also a monument to our times.

Julia Kulpina

ятно, и послужило причиной, по которой правительство Санкт-Петербурга приняло постановление об установке в городе в этом году памятника Петру I скульптора Зураба Церетели.

«Медный всадник» на площади Декабристов Э.-М. Фальконе, конная статуя перед Михайловским замком Б.-К. Расстрелли и скульптура в Петропавловской крепости М. Шемякина относятся на сегодняшний день к одним из самых известных петербургских монументов Петру Великому.

Они имеют мало сходства между собой, да и о Петре говорят больше метафорически. Наверно, более всего приближен к раскрытию личности Петра памятник Фальконе, хотя изначально и он имеет иносказательные смыслы.

По совету профессора Парижской академии живописи Дидро и Вольтера Екатерина II приглашает мастера Э.-М. Фальконе в Санкт-Петербург. Контракт был подписан 6 сентября 1766 года, и в условиях оговаривалось, что памятник должен быть конной статуей «колоссального размера». Фальконе прибыл со своей юной помощницей Мари-Анн Колло, которая впоследствии была принята в члены Российской Академии художеств, а императрица Екатерина II назначила ей пожизненную пенсию. Подготовка гипсовой модели памятника в натуральную величину заняла двенадцать лет и была завершена к 1778 году. Мари-Анн Колло работала над созданием головы памятника.

Фальконе изображает Петра Великого верхом на вздыбленном коне. Голова императора увенчана лавровым венцом, символом славы и побед. Рукой Петр указывает на Неву, Академию наук и Петропавловскую крепость, что символически призвано обозначить главные цели его правле-



THETP

ния: развитие внешней политики и торговли, просвещение и военная мощь. По замыслу скульптора основанием памятника должна служить естественная скала в виде волны, напоминающей о том, что Петр I вывел Россию к морю. Грубый валун, олицетворяющий дикую стихию, рвущийся конь, которого Петр сдерживает так же, как укрощал дикость России, когда ему приходилось «разом заводить регулярное войско и флот, насаждать в своем праздном, грубом народе науки, чувства храбрости, верности, чести» (В.О. Ключевский).

Место выбрано не случайно. Предлагались многие варианты, среди которых был и такой: поставить памятник над водой на особо подготовленном выступе, чтобы Петр возвышался над Невой. Но к этому предложению Фальконе отнесся скептически, и впоследствии решено было установить памятник между зданиями правительственных учреждений, созданных Петром, Сената и Адмиралтейства, ближе к реке. Это положение памятника за пределами дворцового ансамбля, вынесенного на площадь-набережную, сделало его как бы центральной точкой города.

К моменту установки памятника отношения скульптора и императорского двора испортились. Мастер, так и не дождавшись открытия монумента, вместе с Мари-Анн Колло уехал из России. Открытие первого памятника российскому императору состоялось при большом стечении народа 7 августа 1782 года. На церемонии присутствовали императрица Екатерина II и весь цвет петербургского общества. Под «Медным всадником» стоит надпись «Петру I Екатерина II». «Медным всадником» скульптуру в своей поэме назвал А.С. Пушкин, и сегодня это название стало практически официальным.

Второй памятник, который был воздвигнут на площади у Михайловского замка, задумывался еще при жизни Петра. Памятник был заказан скульптору Бартоломео Карло Растрелли самим императором в 1716 году в ознаменование побед над шведами в Семилетней войне. Его прообразы узнаваемы — триумфальные статуи римских полководцев, и сходство петербургского памятника со знаменитым римским конным монументом императору Марку Аврелию (XI век н. э.) не случайно.

Работа над памятником длилась восемь лет, модель, созданная скульптором, была одобрена Петром, но смерть царя, последовавшая через год, помешала установить монумент. Лишь в 1800 году памятник обрел свое место в пространстве Петербурга у стен резиденции Павла I, приказавшего сделать на постаменте, украшенном рельефами «Полтавская баталия» и «Битва при Гангуте», надпись «Прадеду правнук» в противовес посвящению на «Медном всаднике»: «Петру I Екатерина II». Этот памятник ничего не говорит о личности Петра. Силуэт статуи целен, в нем отсутствует сильное движение, его статичность — признак подчеркнутого величия, в своем глубоком обобщении памятник стал олицетворением мощи императорской власти.

Облик исторической личности Петра I, как правило, идентифицируется именно с этими двумя монументами — «Медным всадником» Фальконе и памятником «Прадеду — правнук» Расстрелли, поэтому так интересна трактовка личности Петра Великого современными скульпторами. За последнее время в Петербурге появились и новые памятники Петру І — один







из них работы М. Шемякина, скульптора, хорошо известного оригинальностью своего видения, и памятник, установленный этой осенью, выполненный президентом Академии художеств З.К. Церетели.

Памятник Петру I работы М. Шемякина появился в Петербурге на излете прошлого века. Шемякинский Петр предстает перед нами в образе самом странном. Он необычайно уродлив: непропорционально маленькая голова, лишенная волос, крупные ладони и ступни. Скульптор отказывает российскому императору в какой бы то ни было царственности и величии и даже лишает узнаваемых физических черт, утверждая при этом, что именно реальные анатомические особенности и отображены в скульптуре. Косвенное тому подтверждение мы неожиданно находим в словах знаменитого художника В.А. Серова, сказанных о Петре: «Он был страшный: длинный, на слабых, тоненьких ножках, и с такой маленькой, по отношению ко всему туловищу, головкой, что больше должен был походить на какое-то чучело с плохо приставленной головой, чем на живого человека».

При взгляде на памятник работы Шемякина вспоминаются точные емкие слова Ключевского, произнесенные в контексте описания нервного недуга, которому был с двадцати лет подвержен Петр: «Собственное величие придавило его». В этом отношении памятник с его подчеркнутым уродством и застылостью читается как психобиологический портрет, однако данный автором в субъективной художественной трактовке.

Памятник Петру I Михаила Шемякина был установлен в Петропавловской крепости в 1991 году как подарок городу от художника. Создан и установлен он в смутное для России время, и в некотором роде это скорее памятник эпохе. Другим подарком городу стал в 2006 году памятник Петру Великому ра-







боты скульптора З.К. Церетели. Это первый памятник Петру, установленный в нынешнем веке.

С этим монументом жители Санкт-Петербурга смогли познакомиться еще до того, как он был установлен в городе. Впервые он появился на персональной выставке З.К. Церетели, проходившей в марте 2005 года в Санкт-Петербургском Манеже. С первых же дней работы выставки, появились письма и обращения от жителей города на Неве, с просьбой оставить скульптуру городу. И скульптор не отказал. И почти год спустя, совет при губернаторе предложил установить монумент на крупнейшем острове города — Васильевском, который омывают воды Финского залива, Большой Невы и реки Смоленки. Сам Петр I предполагал создать здесь парадный фасад Петербурга с главной площадью на восточном мысу, на стрелке Васильевского острова. Здесь на масштабной площади рядом с современным зданием гостиницы «Прибалтийская» и установили памятник З.К. Церетели. Скульптор, подчеркивая удачность выбранного места, заметил, что здесь «играет пространство, чувствуется пластика и виден восход солнца». В свою очередь губернатор Санкт-Петербурга Валентина Матвиенко отметила: «Для царя Петра строительство новой российской столицы в устье Невы стало делом всей его жизни. Символично, что новый бронзовый Петр будет стоять на берегу Балтийского моря, которое он так любил».

Новый памятник Петру Великому не лишен привычной узнаваемости черт, однако, как и у его скульптурных предшественников, метафорический характер читается отчетливо. Этот монумент с его строгой лаконичностью линий, ясным силуэтом, с подчеркнутой монументальностью форм являет образ Петра-строителя, созидателя, «архитектора» своего города, будто все еще продолжающего следить за изменениями, которые претерпевает Петербург. Широко шагающий, стремительный, деятельный, будто отсылающий нас к словам, когда-то сказанным В.О. Ключевским: «Многолетнее безустанное движение развило в нем подвижность, потребность в постоянной перемене мест, в быстрой смене впечатлений. Торопливость стала его привычкой. Он вечно и во всем спешил. Его обычная походка, особенно при понятном размере его шага, была такова, что спутник с трудом поспевал за ним вприпрыжку».

В сочинениях Ключевского мы также находим и упоминание о черте характера Петра, что побуждала его вникать в подробности всякого дела вкупе с развитым интересом к техническим деталям каждого дела, «создала в нем геометрическую меткость взгляда, удивительный глазомер, чувство формы и симметрии; ему легко давались пластические искусства, нравились сложные планы построек». Об этом невольно вспоминаешь, поскольку Российская Академия художеств, президентом которой является 3. Церетели, была основана по воле и замыслу Петра I и, по верному замечанию искусствоведа Д.О. Швидковского, этот памятник – долг многих поколений российских художников великому императору.

Открытие последнего на сегодняшний день памятника Петру Великому состоялось 25 сентября 2006 года. На церемонии присутствовали губернатор Санкт-Петербурга В. Матвиенко, вице-губернатор по культуре С. Тарасов, вице-президент Российской Академии художеств, искусствовед Д. Швидковский, председатель Общественного совета Санкт-Петербурга А. Козырев, президент Академии художеств, скульптор 3. Церетели, а также другие представители Российской Академии художеств и администрации города. Торжественное открытие, яркое и красочное, сопровождалось историческим шоу и фейерверком, открыв в XXI веке новую страницу истории создания памятников великому российскому императору.

Облик Санкт-Петербурга, постоянно меняющийся, не избежал новых влияний, трансформируясь и подчиняясь веянию времени. Петербуржцы, как никто другой, с вниманием следят за изменениями своего города, чутко реагируя на все новое. Уже формируется и озвучивается представление о том, каким будет город в наступившим веке, какие выберет себе символы, но, безусловно, память о его великом основателе останется важной основой существования города. Свидетельство тому памятник, наполненный символичными, метафорическими и совершенно реальными значениями належдами на обновление. Памятник наволит на размышления о перекличке, сходстве эпох, общественных настроений. И в этом смысле он также памятник нашему времени.

> Юлия Кульпина Фото Сергия Шагулашвили

















о скульптурных образах	фондов музея ака
петра великого в истории	Екатерина Савинова
и современности	
петербурга	николай султанов.
Юлия Кульпина	дизайн 100 лет на
	Юрий Савельев
история дизайна	
и 250 лет российской	звезды графическ
академиии художеств	дизайна в академ
Владимир Аронов	Сергей Серов
господин оформитель –	резиновое всё
адъюнкт Академии	Сергей Попов
Михаил Курилко-Рюмин 18	
71	классики венгерск
дизайн – это творчество	фотографии
Беседа Зураба Церетели	Виктория Хан-Магомедова
и Владимира Аронова	Андраш Банкути
александр III и	ледяная оптика
академия художеств	Виталий Пацюков
Вероника Богдан 32	
1	ласковость
выставка «эпоха	вещного мира
александра III» из	Юлия Кульпина
:	

ондов музея академ терина Савинова	іии 37	ситсе баккер: мой «армянский цикл» — памятник	
колай султанов. зайн 100 лет назар ий Савельев	1 43	мандельштаму Ситсе Баккер	73
езды графического зайна в академии гей Серов	50	артмимикрия Интервью с Сергеем Денисовы. и Иваном Колесниковым	и 76
зиновое всё гей Попов	58	«megastructure» Лия Адашевская Ирина Чмырева	82
ассики венгерской отографии стория Хан-Магомедова Ораш Банкути	62	дизайн как показател развития общества Интервью с Андреем Бобыкиным	ь
дяная оптика палий Пацюков	66	гипердизайн сальвадо дали Вячеслав Глазычев	
сковость щного мира ия Кульпина	69	третий дизайн Александ Раппапорт	95





к 20-летию содания дизайн в гармонии английская история союза дизайнеров. дейс природой. русского сада ствующие лица и события экспо-2005 140 Дмитрий Швидковский 120 Владимир Рунге 99 Татьяна Журавская дизайн-теории дизайн вымышленного цветочная партитура 142 Герман Сунягин андрея никулина места 104 124 Александр Григорьев Юлия Кульпина российский дизайн постсоветского о профессии дизайнера грезы о востоке: периода сегодня русский авангард 143 Сергей Михайлов 107 Николай Новиков и шелка бухары Эльмира Ахмедова страница моды 126 Антон Успенский арт-дизайн 144 Татьяна Басова в санкт-петербурге: музею на делегатской постмодернистская хроника 25 лет интерпретация художественной 131 Наталья Макаревич Оксана Ващук 110 жизни москвы 146 Виктория Хан-Магомедова юбилейное издание за пределами одежды 135 160 Лия Адашевская 113 Наталья Ведерникова наши авторы поэзия стекла и ткани свет, цвет, перспектива

Вильям Мейланд

как константы сознания

Екатерина Павлова

116

138

история дизайна и 250 лет российской академии художеств



Устав Императорской Академии художеств, утвержденный Екатериной II в 1764 году Рукопись, 13 листов. Пергамент, бумага, шелк, темпера, гуашь, белила, лак, тушь, золото. Ларец красного дерева, отделанный бронзой.

плетении в самом творческом процессе функционального и эстетического, материального и духовного. О том земном основании, из которого возникают, а затем вырастают и возвышаются над ним пластические искусства и архитектура. Сегодня во всем мире его все чаще стали называть модным словом «дизайн», предельно расширенным в своем значении.

Творческий процесс в пластических искусствах и архитектуре вещественно материален, своей природной осязаемостью они резко отличаются от литературы, музыки, театра, хотя и там можно встретить скрытые от внешнего взгляда сложные и трудоемкие технологии, необходимые для творчества, особую механику и машинерию, пересекающиеся с «зоной ответственности» дизайна. Например, для литературы необходима материальная фиксация текстов, без чего она останется устным театрализованным творчеством, для музыки — исполнительские инструменты и организация пространства для ее прослушивания, а теперь еще и сложнейшие системы записи и воспроизведения, за что, в частности, и дают престижные международные премии, например «Грэмми», для театра не только декорации, но и вся механика сцены и т. д. Однако по сравнению с ними «три знатнейшие художества» были и остаются наиболее вещественными и принадлежат по своей глубинной природе к окружающему предметному миру. С земным основанием их связывают понимание и ощущение исходного материала, мастерство физического воплощения в нем художественного замысла, преображающего исходный материал в законченное художественное произведение.

Чтобы прояснить, о каком дизайне идет речь, напомним, что широко употребляемое сегодня англоязычное слово design происходит от латинского designatio («рисунок», «фигура»), и в Италии оно произносится как «дизеньо» (disegno). По замечанию А. Урусова, профессора Университета Неаполя, преподающего там литературу, историю и русский язык, disедпо у итальянцев означает не только «рисунок», но и «проект», а также имеет более широкое толкование, вплоть до теологического Disegno Divino («Божественный промысел»)¹. Так что еще в далеком прошлом заграничные пенсионеры Академии художеств, вдыхая воздух классической Италии, проникались идеей Disegno Divino, другими словами, если позволено играть буквальным переводом, божественного дизайна.

В русский язык понятие «дизайн» попытались ввести во времена Екатерины II. Любопытный документ найден историком дизайна Э.М. Глинтерник. В нем Иоганн Вильгельм Люрсениус, «именованный рисовальным мастером», в прошении, составленном на русском языке, на имя императрицы писал: «В 1746 году без всякого моего происку взят из академии наук указом Вашего И.В. в кабинет для рисования дезейнов [орфография оригинала], или образцов, на утверждаемую штофную фабрику и для прочих рисунков. С жалованьем по четыреста рублей, где я, именованный декабря по 14 число прошлого 1748 г. и обретался...»². Таким образом, фонетическая калька английского слова design употреблялась довольно близко к его современному значению в качестве проекта, образца, предназначенного для дальнейшего использования в промышленном производстве.

Это важно отметить, поскольку первоначальная идея создания Российской Академии художеств еще за несколько десятилетий до ее официального открытия была прямо связана с тем, что мы называем дизайнерским

Урусов A. Italian design, или Дизайн по-итальянски//Дизайн ревю. Информационно-практический журнал. Казань, 2006. № 2. Май-сентябрь. C. 82.

Материалы для истории Императорской Академии наук. СПб.,1885. Т. 9. С. 669. Док. 803.

Цит. по кн.: Гизе М.Э. Нартов в Петербурге. Л.,1988. С. 69.

проектным мышлением. В дошедших до нас воспоминаниях механика Андрея Нартова о Петре I упоминается, что одним из важных незавершенных государем дел была организация нового художественно-ремесленного учреждения. В конце 1824 года в «токарной комнате» Нартов представил Петру I план учреждения Академии наук в Петербурге, и тот якобы сказал: «Надлежит при том быть департаменту хуложеств, а паче механическому... Желание мое насадить в столице сей рукомеслие, науки и художества вообще»³. Практически настроенный во всех своих начинаниях ПетрІ, видимо, думал об этом и до разговора с Нартовым. Во всяком случае, назначенный им петербургским «генерал-архитектором» француз Ж.Б. Леблон в быстро начерченном плане развития города (1717) предусмотрел на Васильевском острове, недалеко от усадьбы Меншикова, поТитульный лист и лист VI альбома А.Н. Оленина «Опыт об одежде, оружии, нравах и обычаях и степени просвещения славян от времени Трояна и русских до нашествия татар»

1832 НБ РАХ







стройку будущего здания «Академии всех искусств и ремесел», схематически изобразив его в виде двух прямоугольных корпусов, соединенных галереей.

В нартовском проекте структуры будущей Академии нужные для нее мастера разделялись на четыре ранга: 1) мастера «архитектура цивилис», или гражданской архитектуры, «механик всяких мелниц и слюзов», живописи, скульптуры и «грыдорования»; 2) мастера «иконных дел, штрыхованных всяких дел, тушеванных дел, граверных дел, которой отправляет шпентели» (штамповка монет и медалей); 3) мастера «оптических дел, фонтанных дел, что надлежит до гидролики (гидравлики), токарных дел, что надлежит до токарных ма-

шин, математических инструментов, слесарных дел и железных инструментов»; 4) мастера «плотнических дел, что надлежит до шпицов, столярных дел, обронных медных дел (рельефы на медных листах), литейных медных дел, оловянишных всяких дел, медных мелких... дел, серебряных всяких дел»⁴. Другими словами, граница между практическим проектированием, созданием вещей и различными «высокими» искусствами

воспринималась как гибкая и подвижная. Петр I внес поправки в проект Нартова, в частности, оставив 19 из 24 предложенных специализаций, но ничего не изменил в нем по существу.

Цит. по кн. Гизе М.Э. Нартов в Петербурге. Л.,1988. С. 77-78.



Валерий Якоби Инаугурация Академии художеств 7 июля 1765 года Холст, масло. 1889 ним рах

Однако, как известно, Петр I вскоре скончался, и его намерение соединить в будущей Академии «все искусства и ремесла» было не просто отложено, а кардинально пересмотрено.

Правда, в первый период работы Академии художеств в ее составе появились самостоятельные инструментальный и часовой классы. В них готовили мастеров приборостроения, уделяя большое внимание художественным достоинствам новейших по тем временам математических, навигационных, астрономических и других измерительных механизмов. Работа в этом направлении не ограничивалась только учебным процессом. В течение нескольких десятилетий Академия художеств была практическим центром по созданию многих необходимых тогда приборов. С заказами сюда обращались различные ведомства, учреждения и частные лица. Но все же наиболее важным достижением инструментального и часового

классов была разработка методики обучения будущих мастеров, получавших вместе с техническими навыками необходимую для них широкую хуложественную полготовку.

В дальнейшем эта методика оказала воздействие на принципы обучения мастеров в специализированных ведомственных школах по приборостроению и различных учебных центрах, открывавшихся в первой половине XIX века при многих российских фабриках и заводах. Наиболее крупными из них были воскресная рисовальная школа для ремесленников при практическом технологическом институте (1838-1858) и Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих (1839—1858), переданная затем Обществу поощрения художеств.

Наиболее полно связи дизайна с Академией художеств проявились в архитектуре. Все крупнейшие архитекторы России были членами Академии. В творчестве им приходилось решать не только крупные архитектурно-планировочные задачи. Ведь недостаточно спроектировать и возвести объемы зданий. Их нужно снабдить всеми необходимыми элементами, создающими и поддерживающими жизненный комфорт, проработать отделку парадных и служебных входов и лестниц, стен и окон, предусмотреть единство стиля и конкретных решений мебели, светильников и т. д. Другими словами, практически и кропотливо заниматься всем тем, что сегодня именуется дизайном интерьера и дизайном архитектурной среды.

В этом отношении показателен архитектурный комплекс Академии художеств с ее величественным классицистическим фасадом, выходящим на перспективу Невы, и знаменитой надписью над парадным входом «Свободным художествам. Лета 1765». Сама закладка здания Академии художеств была дизайнерски решенной акцией. Старые деревянные строения на Васильевском острове, объединенные общим фасадом, приспособленные тогда под занятия в Академии художеств, богато задекорировали драпировками, шпалерами, статуями, картинами, зеленью. Для учащихся и преподавателей специально сшили парадные костюмы. Самые младшие, из Воспитательного училища, были одеты в костюмы «мышиного цвета» разных оттенков в зависимости от возраста, старшие, «ремесленники», — в костюмы синего цвета, а учащиеся последних специальных классов, «академики», — вишневого. Руководители Академии художеств и преподаватели были в кафтанах вишневого цвета с золотым шитьем. Как видно на картине В.Я. Якоби «Инаугурация Императорской Академии художеств в 1765 году», написанной по историческим материалам к ее 125-летию, на празднике присутствовала Екатерина II, которая очень любила пышную театрализацию знаковых событий. Ее сопровождали наследник, члены Сената и Синода, иностранные посланники, видные рос-

Design and Academy Over the Past 250 Years

A few decades before the Russian Academy of Arts was opened, it was contemplated that it should be based on the principles of what we now call design-project thinking. In the mechanic Andrei Nartov's surviving memoirs about Peter I it is mentioned that one of the important things the emperor had not finished was the project of organizing a new arts-and-crafts institute. In late 1724, Nartov submitted a plan of establishing an academy of sciences in St Petersburg. Peter I replied: "There should also be a department of arts, especially mechanical ones... It is my fondest dream to have crafts, sciences and arts of all sorts in the capital." Evidently, Peter I, with his practical frame of mind, had mooted the idea long before his conversation with Nartov. At any rate, as the draft plan of town development of 1717 by J.B.Leblon, appointed by the emperor as Petersburg's general-architect, shows, the future premises of "the Academy of All Arts and Crafts" were to be built not far from Menshikov's estate on Vasilievsky Island. In the Academy of Arts, opened as part of it, there were initially self-contained instrument and clock classes. These were intended, first and foremost, for the training of instrument engineers,



and major emphasis in it was placed on the artistic value of the then advanced mathematical, navigational, astronomical and other measuring mechanisms. Yet training was not the only preoccupation there. For several decades, the Academy of Arts was practically a think-tank for designing numerous instruments so needful at the time.

The field where design came to be associated with the history of the Academy of Arts most fully was architecture. Russia's most prominent architects were all among its members. Besides major architectural and town-planning tasks, they had to deal with many other things. Indeed, any building planned and erected was to be fitted with elements needed for creating and supporting a comfort of living. Front and service doors, stairways, walls and windows were to be adorned in a single style and at the same time individually, as well as pieces of furniture, lamps, and so on. In other words, the architects had to occupy themselves, painstakingly and pragmatically, with disciplines we now call interior design and architectural environment design.

The Academy's museum has a large collection of drawings and projects of architectural decoration by the academician K.N.Rossi. They include elaborated designs of vases, sconces, ink-pots, chandeliers, candle screens, sets of furniture, decor details for mirrors and fireplaces. In all of them, besides finished style solutions, we find a distinct structural logic and form-and-function subordination.

The Academy often discussed town-development projects of the kind closely related to the "design" solution of the environment. Many academicians took part in preparations of large-scale art-industrial, agricultural and national exhibitions inside and outside Russia.

One of the largest of them was the Polytechnic Exhibition of 1872. There were also various art-industrial and crafts-industrial exhibitions of the same calibre, including the famous exhibitions of 1882 in Moscow and of 1896 in Nizhny Novgorod, as well as Russia's pavilions at the World Exhibitions abroad.

After a design section had been established in the Russian Academy of Arts in 1990, thanks to the initiative of Zurab Tsereteli, who became its academician-secretary, design has come into its own as one the Academy's traditional "noble arts".

Vladimir Aronov

сийские и зарубежные художники. О торжествах информировали европейский художественный мир, главнейшие академии Европы: парижскую, болонскую, флорентийскую, пармскую, датскую и мадридскую. Столь тщательно подготовленное мероприятие, в том числе и в его материально-вешественном воплошении, должно было способствовать повышению престижа Российской Академии художеств.

Архитектурный комплекс Академии художеств, возводившийся долго, с немалыми трудностями, получился не только репрезентативным, но и весьма примечательным по своей многофункциональности. В нем что-то постоянно доделывали, перестраивали, приспосабливали.

Например, в 1820-е годы, при президенте Академии художеств А.Н. Оленине, была проведена значительная реконструкция здания, устраняющая прежние неудобства. Улучшена планировка учебных и жилых помещений, применена более удобная система верхних «световых фонарей» для классов и мастерских, сооружена чугунная лестница рядом с верхним парадным вестибюлем, заново отделаны огромные залы библиотеки, поменявшей свое прежнее местоположение. Нововведения касались не только самой архитектуры. Был разработан но-





одежды. Мундиры учащихся разных лет обучения отличались только цветом пуговиц. Много внимания уделялось графическому дизайну официальной документации.

За многолетнюю историю Академии художеств накопилось множество образцов предметного дизайна (выполненные по специальным заказам мебель и другие элементы оборудования учебных классов, ящики

См.: Врангель Н.Н. Бытовая жизнь Академии художеств за сто лет (1757-1857) // Врангель Н.Н. Каталог старинных произведений искусства, хранящихся в Имп. Академии художеств. СПб., Старые годы, приложение. 1908.

См.: Карл Иванович Росси. 1775-1849. Каталог архитектурных чертежей и проектов предметов прикладного искусства. Л.,1975.

для голосования и т. д.), в которых отразилась смена исторических стилей и художественных вкусов⁵. Многие из них сохранились до сих пор и находятся в фондах Музея Академии художеств и Государственного Эрмитажа.

Неисчерпаемым источником материалов по истории дизайна в России, связанного с Академией художеств, является творческое наследие самих ее членов, а также преподавателей и тех, кто в ней обучался. Прежде всего это касается архитекторов.

Например, в собрании Музея Академии художеств хранится большая коллекция архитектурных чертежей и проектов архитектурного убранства, выполненных академиком К.И. Росси⁶. Среди них можно встретить детальнейшим образом проработанные проекты ваз, подсвечников,







Д.И. Гримм, Р.А. Гедике Большой зал Научной библиотеки РАХ

Д.И. Гримм Малый зал Научной библиотеки РАХ Фото В. Еремеева

На стр. 14 Диплом об избрании академиком 1914 нь рах

Обложка книги «Письма Петра Великого... графу Борису Петровичу Шереметеву». М., 1774 Переплет кожаный,

тисненный золотом НБ РАХ

Фото В. Еремеева

чернильниц, люстр и абажуров для свечей, мебели, оформления зеркал, каминов, в которых наряду с окончательными стилевыми решениями всех этих предметов четко прослеживается их конструктивная логика, подчинение формы функции изделий. Кроме того, они сами служат образцами дизайн-графики, имеющей высокую музейную ценность. Для будущих исследователей, которые хотели бы заняться историей российского дизайна, значительный интерес представили бы в этой коллекции функционально-конструктивные решения архитектора Росси не только дворцовых комплексов, но и конюшенных, кухонных, «прачешных» и других служебных корпусов, а также лазаретов, гауптвахт, типовых каменных лавок и обывательских домов (например, в Твери, Рыбинске, Павловске), в которых выразился его универсальный талант проектировщика. Многие такие рисунки Росси предназначались для его помощников, которые впоследствии исполняли по ним подробные рабочие проекты. Среди них выделяются многочисленные эскизы оформления предметно-пространственной среды по правительственному заказу «Печальной комиссии», созданной в 1825 году для похорон умершего в Таганроге императора Александра І. Это проекты общего траурного оформления «Белого зала» (ныне Гербового) в Зимнем дворце, Петропавловского собора и «Плачевной колесницы», от общих решений до разработки всех деталей процессии от Таганрога до Петербурга.

В прекрасно сохранившихся в Петербурге постройках Росси можно также детально познакомиться с его предметным творчеством на примере комплекса зданий Главного штаба на Дворцовой площади, где после его передачи в ведение Государственного Эрмитажа восстановлена ампирная отделка интерьеров парадных залов и жилых помещений министра иностранных дел России графа К. Нессельроде. Среди них подлинные наборные паркеты, оформление дверей, лепные орнаменты, живопись и гризайли плафонов и стен, составлявшие элегантный декор в стиле ампир. В наши дни интерьеры дополнены и оживлены множеством подлинных предметов быта и декоративного оформления русского и французского производства начала XIX века. Большую роль сыграла развернутая в них в конце 1999 года выставка «Под знаком орла».

В разные годы в составе Императорской Академии художеств были практически все крупные российские архитекторы — В. Баженов, Л. и А. Бенуа, А. Брюллов, М. Быковский, Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Воронихин, Д. Жилярди, А. Захаров, Дж. Кваренги, Н. Львов, А. Михайлов, О. Монферран, А. Померанцев, М. Преображенский, В. Растрелли, А. Резанов, И. Старов, В. Стасов, Ж. Тома де Томон, К. Тон, Ю. Фельтен, Ф. Шехтель, А. Штанкеншнейдер и другие. По их произведениям видно, как менялись отношения между «тектоническими» и «техническими» искусствами (понятия «тектонические» и «технические» искусства были введены в теорию искусства и предметного творчества немецким архитектором Г. Земпером в середине XIX века)⁷ в формировании больших исторических стилей.

См.: Земпер Г. Практическая эстетика / Под ред. В. Аронова, М., 1970.



Нередко в Академии художеств обсуждались и варианты градостроительных решений, от которых зависело «дизайнерское» решение окружающей среды. Так было при выборе вариантов застройки площади перед Петровским театром в Москве, сгоревшим во время пожара 1812 года. Проект выполнялся по личному повелению Александра I в Академии художеств. Назначенный незадолго до этого генерал-губернатором Москвы князь Д. Голицын, выбрав из трех присланных ему вариантов проект Андрея Михайлова («второго»), вернул их президенту Академии художеств Оленину, сопроводив письмом, где, в частности, говорилось: «В одном свертке с этими планами [нового театра] приложен план строения, почти оконченный, по примеру которого должны строиться и прочие площадь эту окружающие строения. Я признаюсь Вам, что мне не нравятся арки, потому что площадь, ими окруженная, представляет собой нечто унылое, в нашем же холодном и сыром климате гуляние под сводами мало имеет приятности. А как сии строения для получения с них дохода [могут] все иметь магазины на нижнем этаже, то широкий тротуар вдоль всего строения был бы несравненно приятнее. Магазины, за стеклами которых будут выставлены товары, по вечерам освещенные лампами, представят красивый вид, а в хорошую погоду доставят для жителей

История Императорской Академии художеств. Т.3. C. 146-147.

См.: Виттенбург Е.П. К истории библиотеки «Академии трех знатнейших художеств» // Наука и культура России XVIII в. / Сост. Е.П. Карпеев. Л., 1984. C. 89-112.

и приятную прогулку. Я бы желал иметь согласно с этими замечаниями фасад строения в два или в три этажа, и с магазинами внизу, придерживаясь к которому можно было бы строить здания на Петровской площади; а поэтому, Ваше Превосходительство, крайне меня обяжете, ежели [поручите] составление и оного какому-нибудь искусному архитектору»8.

Начались поиски вариантов. Правда, в книге «Москва, или исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского», вышедшей в конце 1820-х годов, на изображении площади перед театром хорошо видны только что построенные тогда все же открытые арки и колонны боковых корпусов (литография Н. Жерена по рисунку Н. Чичагова). Видимо, идея совмещения театрального разъезда и пусть аристократического, но все же торгового центра с освешенными витринами магазинов по периметру площади, не вдохновила исполнителей. Главный московский архитектор О. Бове внес в проект только те изменения, «кои были необходимы в отношении удобностей, вкуса здешней публики и суммы, на сие ассигнованной», как отмечалось при повторном царском утверждении, датированном ноябрем 1821 года. Так что в Москве еще долго традиционным торговым центром мод и роскоши продолжал оставаться расположенный неподалеку район Кузнецкого Моста.

Значительными событиями в жизни Академии художеств были художественные выставки. Их дизайн до сих пор не изучен. Как создавались эти экспозиции, как проходили и оформлялись их торжественные открытия, какими были обрамления картин и графики, подиумы для скульптур, графический дизайн этикеток, как выглядела сопровождавшая их документация (плакаты, приглашения на выставку, каталоги и т.д.)?

Многие члены Академии художеств принимали участие в подготовке больших художественно-промышленных, сельскохозяйственных и национальных выставок в России и за рубежом. Кроме экспонирования на них собственных художественных произведений, академики проектировали выставочные павильоны и отдельные залы, занимаясь тем, что обычно называют выставочным дизайном. Крупнейшими были Политехническая выставка 1872 года, различные художественно-промышленные и кустарно-промышленные выставки, в том числе в 1882 году в Москве и в 1896 году в Нижнем Новгороде, а также павильоны России на зарубежных всемирных выставках, начиная с памятной первой 1851 года.

Устав Императорской — Российской Академии художеств

Утвержден Екатериной II в 1764 году. Факсимильное издание Восстановлен и дополнен современным

уставом, утвержденным Правительством и подписанным Президентом России в 1997 году, Шелкография РАХ. Москва



Кроме того, за 250 лет существования Академии художеств накоплен большой материал по истории графического дизайна, отражавший ее парадную и повседневную жизнь в официальных документах, наградных листах, дизайнерских решениях медалей и прочих знаков отличия, огромное собрание книг (редкие издания, учебно-методические пособия, программы, которыми пользовались воспитанники Академии художеств) в Научной библиотеке РАХ, основанной в 1757 году, одновременно с Императорской Академией художеств⁹. Все эти образны «малых искусств», создававшие предметно-художественную среду академической жизни, достойны специальных и кропотливых исследований.

В послереволюционные годы, когда Императорская Академия художеств была упразднена и Высшее художественное училище преобразовано в Государственные свободные художественно-учебные мастерские (1918-1921), а потом созданы Высшие художественно-технические мастерские (1923-1925) и Высший художественно-технический институт (1925—1930), шла активная разработка новых принципов и методов в графическом дизайне, нацеленном на обслуживании различных производств. Во ВХУТЕИНе на отделении общей графики готовили «художников-оригиналистов» для массового производства в полиграфической, текстильной и обойной отраслях. К их профессиональным навыкам относили знание технологии соответствующего производства и проектирование народных картинок, плакатов, этикеток, объявлений, изготовление рисунков для текстиля и обоев. На отделении книги изучали книжный дизайн во всех его проявлениях, поскольку здесь готовили специалистов полиграфического производства (графиков-конструкторов типографской и литографской (для детей) книги), а также фотомеханического и литографского дела. На отделении гравюры и офорта обучали создавать гравюры для полиграфического производства на Гознаке, работать графиками-ксилографами в полиграфии журналов, книг, газет, плакатов и граверами для фототехнических процессов. Полиграффак ВХУТЕИНа окончили около ста художников, которые заложили основу великолепной ленинградской школы полиграфического искусства.

В 1960-е годы широкое движение за обновление и архитектуры и бытовой предметной среды затронуло и сферу интересов Академии художеств СССР. Делалось это в основном благодаря усилиям таких энтузиастов, как К.И. Рождественский, который уделял большое внимание выставочному дизайну и художественному проектированию, и Н.В. Воронов, историк искусства, одним из первых начавший заниматься проблемами истории отечественного дизайна: двухтомник «Очерки истории отечественного дизайна» (1997-1999), «Российский дизайн» (2001) и «Дизайн. Русская версия» (2005).

После учреждения в 1990 году отделения дизайна Российской Академии художеств, что было сделано благодаря инициативе З.К. Церетели, ставшего академиком-секретарем этого отделения, дизайн уже на вполне законных основаниях вошел в сферу традиционных «знатнейших художеств». После этого в члены-корреспонденты Академии художеств по отделению дизайна были избраны модельер В.М. Зайцев, президент Союза дизайнеров России Ю.В. Назаров, дизайнер выставок и плакатист В.Н. Соколов, в почетные члены — модельер И.В. Крутикова, постоянно работающий во Франции дизайнер автомобилей Владимир Пирожков, ректор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии А.Ю. Талашук, модельер В.А. Юдашкин. С ними начинается уже новый этап истории дизайна.

Владимир Аронов

apxubapuve 9

Привилегия и Устав Академии трех знатнейших художеств. 1764. ¶ Рукопись, 13 листов. \P Пергамент, бумага, шелк, темпера, гуашь, белила, лак, тушь, золото. 🛛 61,2 х 45,4 🗓 ним РАХ Р-10899 - 10911 **1** Манускрипт создан под риководством и по эскизам живописца, мастера декоративного и прикладного искусства, одного из первых русских педагогов АХ Г.И. Козлова художниками М.А. Лоповым, А. Шерсневым (Шерстневым) и Ф. Яковлевым и помогавшими им в работе ичениками АХ И.Н.Ветошниковым, И.А.Ерменевым, М.М.(П.) Максимовым и Г.Ф. Сребреницким (Сребрницким, Серебрянниковым). \P Текст рукописи был написан мастерами словорезного дела Ландкартной палаты АН А.С.Медведевым и Л.Г.Терским и мастером гравирования литер АХ С.А. Паниным $oldsymbol{\mathfrak{I}}$ Документ подписан Екатериной II 4 ноября 1764 года и публично зачитан в присутствии императрицы и наследника конференц-секретарем АХ А.М. Салтыковым 7 июля 1765 года, в день торжественной инаугурации Академии. Привилегия и Устав Императорской Академии трех знатнейших искусств были подписаны Екатериной II 4 ноября 1764 года и 11 ноября того же года отпечатаны в типографии Сената для обнародования на всей территории Российской империи. Рукопись была передана «в сохранение самой Академии» в январе 1765 года и впервые публично выставлена на всеобщее обозрение 7 июля 1765 года, в день торжественной инаугурации Академии. 🛚 В изготовлении переплета и футляра для рукописи принимали участие мастер золотошвейного дела Ф. Фенбер и серебряных дел мастер А. Томас. Позже для главной академической реликвии был изготовлен специальный ларец красного дерева, отделанный бронзой. Известно, что после реконструкции парадных залов по проекту А.И. Резанова ларец с рукописью в 1867 году был помещен в Конференц-зале. \P Осенью 1917 года в связи с предпринятой Временным правительством эвакцанией мизейных ненностей из Петрограда рукопись в футляре и ларце была вывезена в Москву вместе с другими экспонатами музея, которые были размещены на территории Большого Кремлевского дворца и Оружейной палаты. При реэвакуации в ноябре 1922 года в Петроград были возвращены только пустой футляр и ларец, а следы бесценного манускрипта затерялись на долгие годы. В действительности все это время рукопись не покидала кремлевских стен сначала она хранилась в Оружейной палате, затем в библиотеке музеев Московского Кремля и, наконец, в 1991 году, в результате внутримузейного обмена, вернулась к законному владельцу и заняла почетное место в коллекции музея Академии художеств.

господин оформитель адъюнкт академии



Л.С. Миропольский Портрет адъюнкт-ректора Академии художеств Г.И. Козлова Холст, масло ГРМ

The Rules of Academy as a Piece of Art

he Charter of Imperial Academy of Arts, a remarkable work of art unto itself, was designed by Gavriil Kozlov, an outstanding Russian artist. Born a slave, he gained freedom after graduating from the Academy. He was the author of the vignettes and headpieces in the text of the Charter. He is also known for having made the decoration of the famous Service of the Order.

Mikhail Kurilko

ного-много лет назад, знакомясь по служебным обязанностям с академическими музейными сокровищами в Санкт-Петербурге, я впервые увидел драгоценный массивный фолиант: «Устав Императорской Академии художеств». Каждая страница пергамента, роскошно орнаментированная нигде не повторяющимися, изысканно нарисованными виньетками и рамами, несла на себе от руки писанный текст Устава.

Содержание параграфов текста, неповторимые по стилю изложения наставления и правила поведения, строгий шрифт изысканного слога все заставило думать о том, что необходимо издать хотя бы текст, его точные по аромату времени, но такие своевременные мысли о воспитании художника, этике поведения, правилах общежития молодых дарований.

По приезде в Москву я рассказал о чувствах, пережитых при знакомстве с историческим раритетом, и предложил его издать. Но стояли времена скудных средств, и как защитная реакция на все: до этого ли сейчас?.. Прошли годы. В очередной поездке в Северную столицу делегация Президиума Академии во главе с президентом была ознакомлена с уставом. В считанные минуты З.К. Церетели просит подготовить цветные слайды каждой страницы текста и орнаментальной рамы фронтисписа, аллегорических композиций, виньеток и заставок уникальной книги. Заказаны переплеты и бронзовое завершение – герб Академии: сидящий на капители орел, голова Аполлона, свиток и палитра.

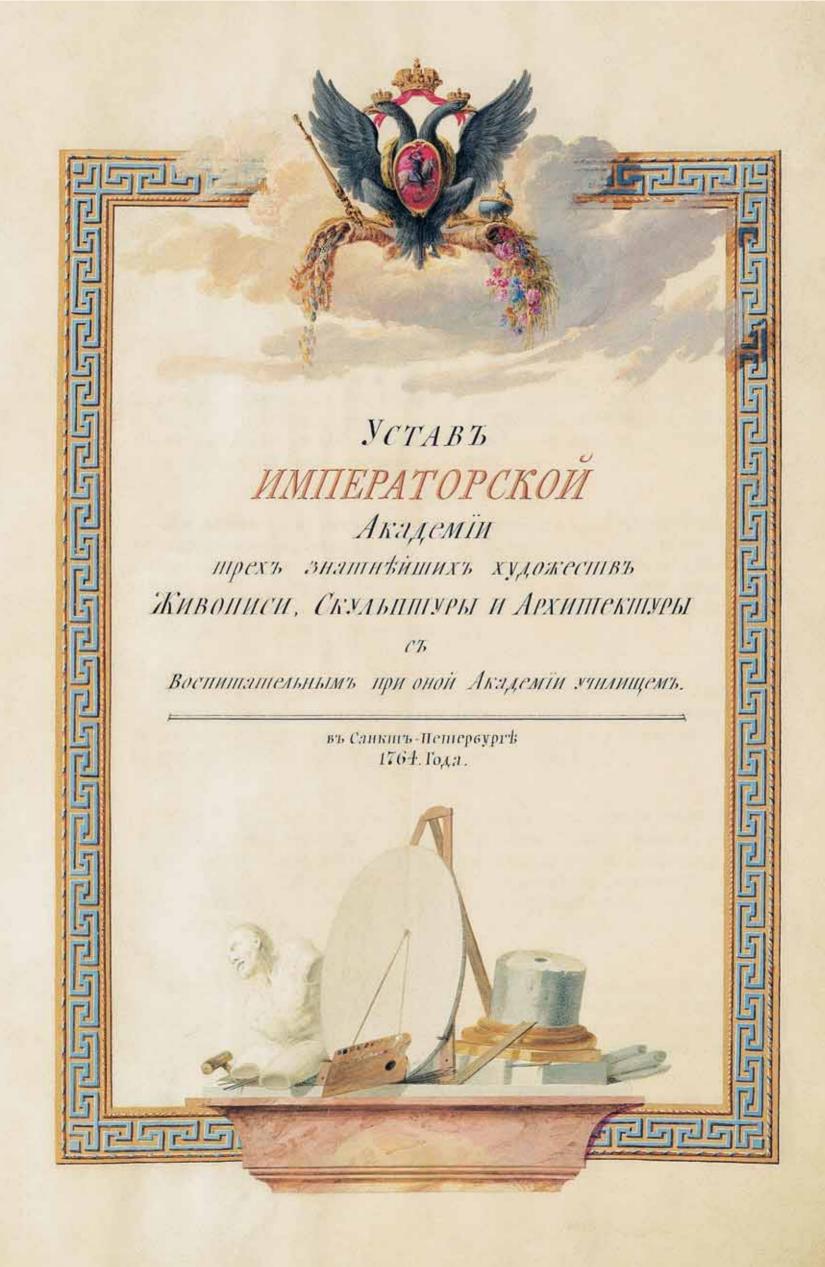
К юбилейному заседанию, посвященному 240-летию основания Академии художеств, появляется факсимильное издание – точная копия Устава 1764 года, дополненного современным уставом, утвержденным Правительством и подписанным Президентом России. Художественную и историческую ценность этого документа теперь, после факсимильного переиздания, трудно переоценить. З.К. Церетели, издав эти уникальные раритеты, приобщив к ним текст нового современного Устава Академии, наглядно подчеркивает нерасторжимую связь эпох, преемственность традиций классической школы, о которой всегда заботилась Академия и ее учебные заведения. Прекрасно, что великолепная работа удивительного мастера Г.И. Козлова обрела новую жизнь в превосходно напечатанном, факсимильно точном торжественном фолианте.

Сохранены цветовая сдержанность пергаментного фона каждой страницы, нарядность и колористическая ясность каждой миниатюры, орнаментальная классичность обрамления. И конечно, глубоко символично, что именно такое превосходно выполненное произведение полиграфического искусства объединило в своем современном виде и приветствия двух глав Российского государства, разделенных двухсотсорокалетним пространством. Так памятник эпохи зажил новой современной жизнью.

И тут, очевидно, самое время вспомнить историю создания Устава, автора его уникального оформления, от руки изготовившего и золотом иллюминировавшего каждую пергаментную страницу.

Еще в 1981 году в сборнике «Памятники культуры, новые открытия», изданном Академией наук СССР, появилось интереснейшее исследование «О неизвестных работах Гавриила Козлова»¹. Автор М.Г. Воронов в своем исследовании сооб-

Воронов М.Г. Памятники культуры, новые открытия. Л.: Наука, 1981, С. 493-503.











На стр. 45-47 Титульный лист и венчающие виньетки Устава Императорской Академии художеств 1764 ним рах







щает о выдающемся русском художнике Гаврииле Игнатьевиче Козлове (1738–1791) – художнике-декораторе, реставраторе живописи, миниатюристе.

Как часто случается в истории, имя этого выдающегося, разносторонне одаренного мастера XVIII века оказалось несправедливо забыто. Крепостной художник был замечен уже с малолетства. Работа над плафонами под руководством Ф. Растрелли, строившего Царскосельский дворец, сотрудничество с такими мастерами, как братья Бельские, Борис Суходольский, Иван Вишняков, стали подготовкой к самостоятельной деятельности Козлова.

По решению публичного собрания Академии художеств Гавриил Козлов в 1762 году был удостоен звания адъюнкта, но с оговоркой: «Когда будет свободным». Судьба бывшего крепостного художника князя П.Ф. Тюфякина сложилась счастливо. Получив «вольную», Козлов получает ряд и следующих званий, положенных в те годы. Он исполняет многочисленные заказы, оформляя интерьеры, сочиняя эскизы декораций.

Крупной работой Козлова стало декоративное оформление торжества инаугурации Академии — введения нового устава и закладки здания с участием Екатерины II, сановников и иностранных дипломатов.

Деятельность Козлова была для русской культуры многообразна и значительна.

Первой среди работ Козлова как иллюминатора была так интересующая нас сегодня удивительным мастерством и классической строгостью книга «Устав Императорской Академии художеств». Им были оформлены также уставы сухопутного кадетского корпуса, пансиона благородных девиц. К торжественному акту присоединения Восточной Грузии к России художник нарисовал грамоту, преподнесенную Екатериной II царю Ираклию II.

Но самым большим открытием уже цитированного труда М.П. Воронова явилось установление авторства Г.И. Козлова в создании чудесных по своим пластическим достоинствам знаменитых орденских сервизов, выполненных по заказу императорского двора на фабрике Гарднера.

Эти работы художника до нашего времени сохранили художественную значимость. Композиционная стройность каждого из четырех сервизов, ясность цветового решения определены не только использованием уже готовых форм орденских лент, крестов и звезд.

Композиционная схема – лента по борту тарелки и крест внизу, а нарядная то золотая, то серебряная звезда с девизом в центре - обеспечила цельность всей системы. (Только в одном сервизе на тарелках голубая лента отсутствует, уступив место торжественной цепи ордена Андрея Первозванного, но присутствует во всех других предметах: сухарницах, кремовницах и солонках.)

Такое решение в пору увлечения западным фарфором, когда вся поверхность заполняется мелким, часто дробным живописным декором, сдержанная умеренность росписи, блестящее композиционное решение каждого сервиза, безусловно, являлись художественным открытием.

Вспомним подаренный Елизавете Петровне орденский сервиз, посвященный тому же ордену Андрея Первозванного, производства Мейсенской мануфактуры, на котором мелко разбросанные среди цветов, теряющиеся среди мелких дробных букетов маленькие косые кресты святого; у Козлова же – мощные крупные торжественные формы своим масштабом, цветом определяют значительную торжественность всех предметов, их единую цветовую, то красную, то желто-черную, то красно-черную, то небесно-голубую муаровую поверхность, крепко и цельно держащую торжественный настрой всего огромного сервиза (иногда до 180 предметов).

Парадность и величавость росписи как нельзя содействуют идее именно представительских, высококлассных сервизов, украшающих праздничный стол приемов. Художественное совершенство этой работы Г.И. Козлова отнесено исследователями прикладного искусства к вершинам русского художественного фарфора.

Такой же торжественностью обладал и туалетный сервиз, подаренный Екатериной Г.Г. Орлову. Выполненный в строгом серебристо-синем цвете, с небольшим добавлением золота, весь сервиз своей уникальной монументальной (если это определение применимо к фарфору) стройностью вновь поражает неповторимостью замысла.

Изящно прорисованные вензеля, знамена органично располагаются на барочных формах – все значительно и совершенно неожиданно для такого рода предметов. Туалетный сервиз, несмотря на обилие разномасштабных предметов, сохраняет единство, предстает как значительное, самостоятельное произвеление высокого стиля.

Вот такой мастер XVIII века и украсил «Устав Императорской Академии художеств».

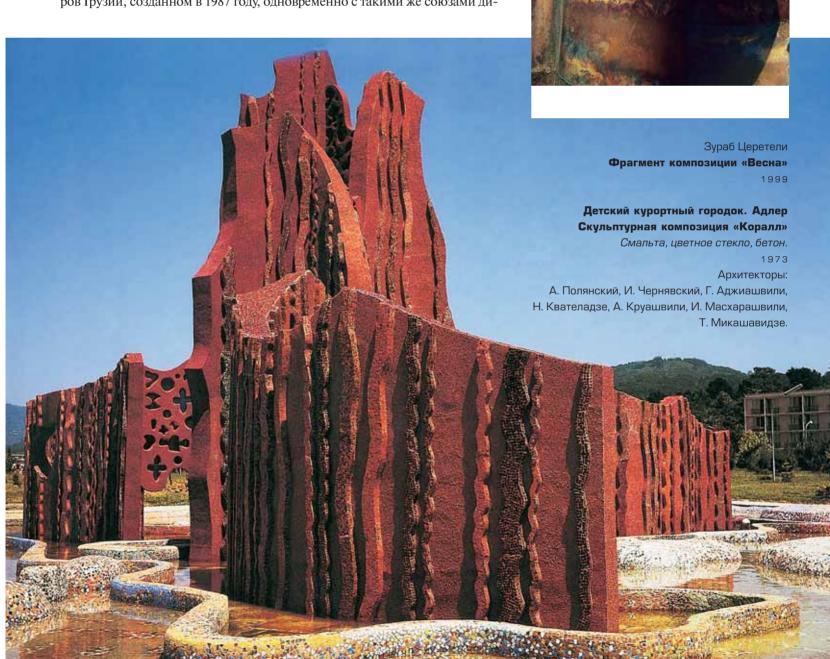
Михаил Курилко-Рюмин

дизайн это творчество

Беседа президента Российской Академии художеств Зураба Константиновича Церетели и доктора искусствоведения, профессора, заведующего отделом дизайна НИИ теории и истории искусств РАХ Владимира Рувимовича Аронова.

В.А.: Вы были когда-то руководителем Союза дизайнеров Грузии, а потом депутатом Верховного совета СССР знаменитого созыва 1990 года от Союза дизайнеров СССР и впервые создали отделение дизайна в Академии художеств. Как изменились представления о дизайне как виде творчества за эти годы?

3.К.: Сейчас дизайн — модное слово. Когда я руководил Союзом дизайнеров Грузии, созданном в 1987 году, одновременно с такими же союзами ди-



зайнеров в Белоруссии, на Украине, в Армении, Прибалтике, все было по-другому. Дизайн трудно входил в нашу жизнь. Тогда существовало понятие — синтез монументального искусства и архитектуры. Я сделал к тому времени уже много объектов — экстерьеров и интерьеров, у нас и за рубежом. И понял, что нужен прежде всего дизайнерский подход к новой архитектурной среде. Только осмыслив все изменения, происходящие в архитектуре, можно было начинать украшать ее живописью, скульптурой и т. д. Теперь это называется дизайнерским мышлением. Поэтому разобраться в том, как формируется окружающая среда, как чувствует себя в ней человек, было очень полезно для общества. Дизайн был для нас тогда общественным осмыслением работы художника. Поэтому я и согласился работать в Верховном Совете СССР от Союза дизайнеров. Хотелось что-то сделать для дизайна, для общества.

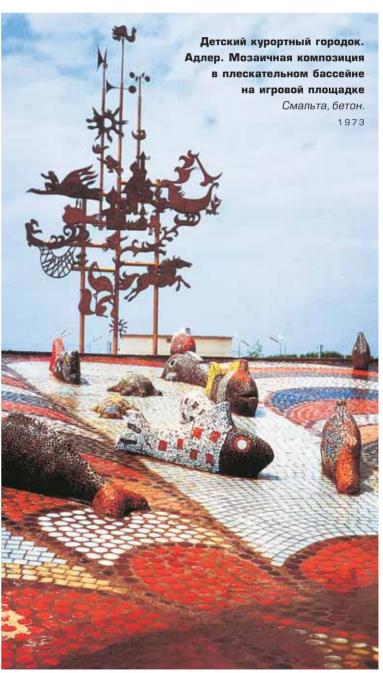
Еще Ираклий Церетели был депутатом дореволюционной II Государственной Думы 1907 года, председателем социал-демократической фракции.

Так что давние традиции в семье были. Но, как и тогда, мы только немножко поговорили, а реально делать приходилось все самим и в другом месте. Когда меня художники выбрали в руководство Российской Академии художеств, я стал добиваться, чтобы в ней открыли отделение дизайна. Без него теперь заниматься творчеством нельзя.

В.А.: После окончания художественного института вы несколько лет работали с этнографическими и археологическими экспедициями в Грузии. Что это дало для понимания дизайна?

3.К.: Да, меня распределили в Институт истории, археологии и этнографии Грузинской академии наук на должность художника-архитектора. Может показаться странным, но я совсем не мечтал с дипломом живописца запереться в своей мастерской. Еще во время учебы я исходил всю Кахетию, Имеретию, Тушетию, Сванетию, Рачу, Хевсуретию, Абхазию, Аджарию, Гурию. Много ездил на лошадях, передвигался пешком, ощущал размеры земли, ее неровности, тепло и живое дыхание, ее формы, цвета, запахи, журчание горных рек. И вот попал в институт, где до меня работал когда-то знаменитый Лансере. Он создал сотни археологических и этнографических штудий, замечательные бытовые зарисовки, показав в них местные народные типы людей. И пейзажи... Считаю себя его учеником. В круг моих обязанностей входило зарисовывать и готовить иллюстративные части научных исследований для публикаций. Работа могла показаться скучной для творческой личности, но вспоминаю ее с благодарностью. Она не только дисциплинировала, приучала к систематическому труду, но и помогла перейти на другой уровень изучения и художественного осмысления народной культуры. Моей повседневной одеждой стали сапоги и спецовка. С экспедициями объездил всю Грузию. Мы разыскивали древние орнаменты, фрески, храмы. Уже тогда я был поражен мудростью наших предков. Они умели органично сочетать архитектуру с природой. Я старался учиться у них этому. Рисуя раскрытые археологами детали старинных построек, делая прописи сохранившихся надписей и изображений, старался как можно точнее документально зафиксировать виденные и собранные вещи. Много дало общение с нашим общим руководителем по экспедициям Георгием Читая — автором работ по теории этнографии и земледельческим системам, орудиям





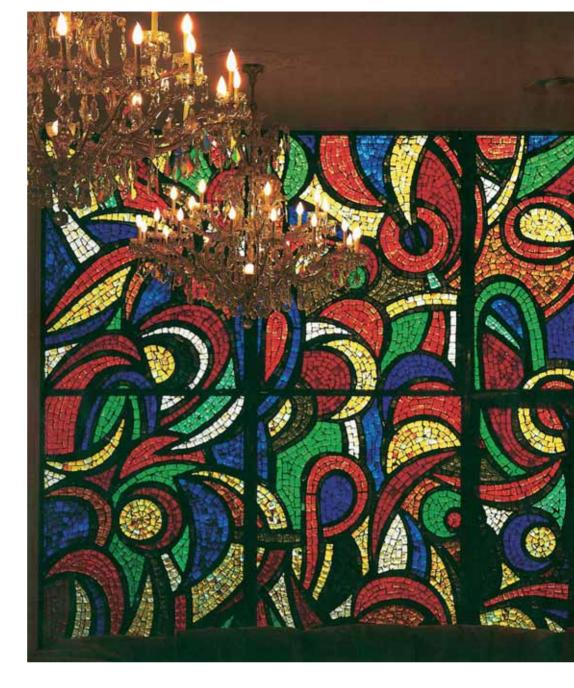
"Design is a form of artistic creativity"

Below is the interview with Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, held by V.R. Aronov.

V.A.: You were in charge of the Union of Designers in Georgia. Later, in 1990, you were elected deputy of the USSR Supreme Council from the USSR Union of Designers. Now you have established a design section at the Academy. How has the perception of design as a form of artistic creativity changed over these years?

Z.Ts.: Design is a vogue-word now. When I was in charge of the Georgian Union of Designers, which was founded in 1987 along with similar unions in Belorussia, Ukraine, Armenia and the Baltic republics, we viewed things differently. We found difficulties making design a part of our life. There was then the notion "synthesis of monumental art and architecture". I had produced a lot of objects by that time, exterior and interior ones, here and abroad. What I understood then was that to produce such things we needed a design approach to a new architectural environment. I mean, we couldn't tackle decorating them with pieces of painting, sculpture and so on unless we had considered all the changes going on in architecture. Today we call it "design thinking".

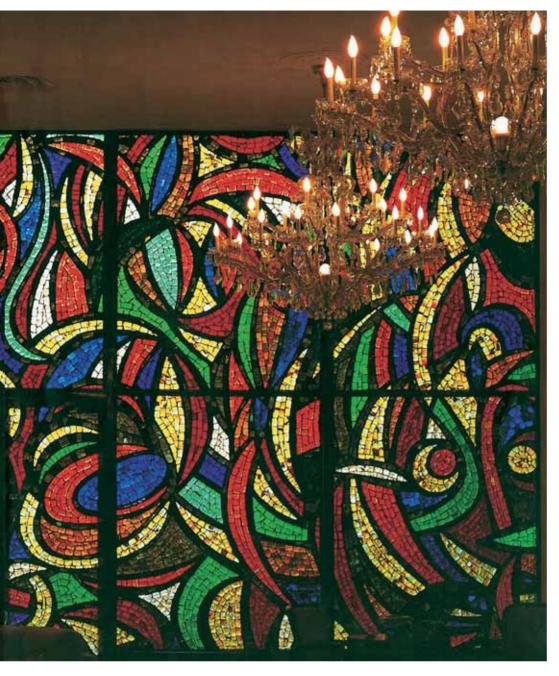
V.A.: You were one of the first artists who, after a long time-out, in the 1960s, had an opportunity to undergo a serious course of training abroad. Did you notice then markedly more interest in design on the part of artists abroad? **Z.Ts.:** For the first time I stayed long abroad in 1964. My wife, Inessa, and I were invited to France then. I took a course of development of artistic fantasy, in one of the French academic institutes. It turned out to be a kind of revolution in my life. Once I caught sight of a middle-aged man sitting among the young people. Soon I got acquainted with him. He was the chief executive of a big design



и поселениям Кавказа. Вместе с ним я принимал участие в изучении древней народной культуры, быта, искусства, неотделимого от труда земледельца, животновода, охотника. В старинном, сложенном из камня доме найдешь немного предметов: очаг, люлька для ребенка, ступка, котел, глиняные миски и кружки, коврики, оружие, иногда лампада перед старой закопченной иконой. Но все гармонично, выразительно и связано с сельской жизнью. Этот быт складывался столетиями. Горцы не задумывались о художественном эффекте, но тем не менее творили свой мир также по законам красоты. Историки часто бывают необъективны, этнографы — никогда. Это была великолепная школа. Когда мне доверили руководство в Академии, я сразу же предложил, чтобы студенты, например Суриковского института, во время практики на пленэре не только рисовали общие виды, но и изучали детали старой архитектуры, предметы сельского быта, чтобы научиться понимать в них значение связей конструкции, материала и формы.

В.А.: Вы были одним из первых художников, которым после долгого перерыва, в 1960-е годы, удалось пройти серьезную школу творческого мастерства за рубежом. Обратили ли вы внимание на то, как усиливался тогда интерес к дизайну в мировой художественной культуре?

З.К.: Моя первая большая поездка за границу была в 1964 году. Нас с Инессой, моей супругой, пригласили во Францию. Ее дядя, Андроников, тогда работал у де Голля. Он генералом еще у Николая II служил, эмигрант первой волны. Был советником президента Франции, его правой рукой. И вот в последний день мне дают паспорт, а супруге — нет. Ну, я поехал один. Де Голль выслушал, чем я занимаюсь, дал распоряжение: покажите ему все! Даже неудобно было, когда директор музея сопровождал в хранилище, куда никого больше не пускали. Но я недолго барствовал. Пошел



Витраж «Салют» в постоянном представительстве Российской Федерации в ООН. Нью-Йорк Хрусталь 1979

учиться на курсы развития художественной фантазии. Были такие во Франции в одном академическом институте. В моей жизни произошел перелом. Я увидел, среди молодежи сидит очень взрослый человек. Познакомились. Он руководил серьезной дизайнерской фирмой и ходил в институт, чтобы изучать молодых — их мышление, отношение к жизни. Это огромная мудрость и талант. Благодаря этому он успевал на несколько лет раньше других создавать вещи, которые потом все носили. Он уловил, например, когда молодежь стала носить крашеные хохолки (желтые, малиновые), и придумал для них одежду: за гроши забрал с медскладов халаты и по-дизайнерски переделал их. И вот когда я попал в Париже в Грандопера, вдруг увидел молодых людей с желтыми волосами в каких-то белых халатах-балахонах, без галстуков. Прямо в точку попал этот художник. Я понял тогда, что дизайн — это не только умение сделать что-то конкретное, а скорее всего умение видеть связи человека с окружением. Бедой нашего искусства тогда, в том числе и образования, была одномерность мышления. Считалось, что если ты живописец, то только картины пиши, если график — рисуй, если скульптор — занимайся скульптурой. А во Франции я увидел, что большие художники пишут картины, расписывают керамику, делают пространственные объекты. Вернувшись домой, я попробовал использовать этот опыт. Ведь когда мы создавали объекты в Пицунде, а потом в Адлере, мы вышли со своим художественным восприятием в пространство. Там были работы, выполненные в различных видах, жанрах, материалах и техниках искусства. Они были объединены в три группы: элементы внешнего оформления зданий и сооружений, художественные работы в интерьерах и «самостоятельные» объекты как элементы ансамбля. Был применен принцип дизайна среды, уже распространенный во всем мире. Но у нас он получил свое, национальное прочтение.

company. He said he came there to study young people — their ways of thinking and attitudes to life. It took a lot of wisdom and talent to do so. So he was several years ahead designing some things that everybody wore later. For example, he caught the moment young people started wearing a coloured (yellow or crimson) tuft on their head, and designed clothing for them; he bought cheaply a bundle of whites at a warehouse of medical uniforms and re-fashioned them according to his design vision. Now, when I happened to be at the Paris Opera some time afterwards, my eye caught a bevy of young people yellow-haired and clad in a sort of white overalls, without a tie. The designer had done it long before them. I realized at the time that design is one's ability to discover man-and-environment links rather than make some particular things.

V.A.: How is design connected with other forms of art?

Z.Ts.: Design is a form of artistic creativity, just like any other kind of art. It gives much room for thinking,

We have held conferences on design in Tbilisi, and then on the Mississippi in America

What is common between design and art in terms of creativity? What matters in art for me is the process of conceiving an idea and bringing it to culmination. In design, too, what matters most is doing everything yourself, rather than just expressing an idea on paper, making a sketch to be handed over to a production shop. Take, for instance, clothing design. You do it yourself, choose details vourself, sew it vourself. The same applies to interior design. You work out a project, make sketches, and, if you can do it, make lamps and railings.

В.А.: А мировой опыт дизайна изделий?

3.К.: Со всем этим я хорошо знаком. Неоднократно бывал во многих странах. Я работал в Комите защиты мира, а также, главным художником МИДа. За несколько лет мы должны были переоформить наши посольства и представительства за рубежом. Особенно запомнилось оформление здания советского посольства в столице Бразилии — городе Бразилиа. Тогда об Оскаре Нимейере и Луисиу Коста даже у нас с восторгом говорили. Мы использовали весь возможный арсенал материалов и техник: чеканную бронзу, витражи, гравированную листовую сталь, рельефные панно, многоцветную мозаику.

Потом были интерьеры советских посольств в Португалии с резьбой по дереву и большим гобеленом, в Токио — с двумя огромными панно, где была использована гравировка по нержавеющей стали и витражом из литого стекла, хрусталя и металла, консульства в Осаке с рельефами из литого стекла, хрусталя, металла. В 1979 году я занимался дизайном интерьеров постоянного представительства Российской Федерации в ООН в Нью-Йорке и создал для него витраж «Салют» (хрусталь) и скульптурное панно «Мир» (металл)...

Сколько же художников занималось этими заказами! Все это тогда называлось комплексное проектирование интерьеров. Я делал свои объекты и учился у других. Видел новейшие образцы мирового дизайна и то, как возникала мода на дизайн.

В.А.: Расскажите об этом поподробнее.

З.К.: Я видел повсюду, что, когда появлялись новые вещи, сделанные дизайнерами, начиналась конкуренция, но не между новыми вещами и человеком, а между самими дизайнерами. И тогда оценивали уже не форму вещи, а блеск этой формы — какая из них получилась новее, богаче, престижнее. Как художнику мне это было странно, хотя и интересно посмотреть, что можно еще выжать из олних и тех же похожих форм. Но настоящие художественные качества вещи проявляются значительно позже. Формы вещей испытываются на прочность со временем. Возьмем, например, старые машины. У меня их несколько. Мне нравятся машины по-настоящему хорошие, потому что сам очень люблю за рулем ездить. Привык еще с тех пор, как в 1979 году Фонд спец-олимпиад Кеннеди-Шрайвер мне подарил «мерседес». У меня есть еще «чайка», «ягуар». Прекрасный и выразительный дизайн, ставший с годами просто настоящим произведением искусства. Или возьмем лестницу Эйфелевой башни. Об этой лестнице много писали, когда я привез ее в Московский музей современного искусства. Необычность акции заключалась в том, что исторический памятник предстал в качестве художественного экспоната, своеобразного произведения искусства, это ведь не случайно.

Заменяли в Эйфелевой башне часть винтовой лестницы. Остались, в общем-то, куски металла. Но мы сейчас видим — какой красоты! Было три фрагмента лестницы. Два купил французский музей. А оставшаяся, самая большая часть стоила 640 тысяч долларов. Японцы уже почти купили лестницу, упаковали ее для отправки. Директор этой башни как-то сидел у нашего посла, листал мои альбомы. Он оказался коллекционером живописи. Назначил мне встречу. Я из окна гостиницы нарисовал Эйфелеву башню, вечером отнес, подарил ему. Он сказал, что не может принять такой дорогой подарок. Я предложил, что напишу еще столько картин, чтобы можно было их обменять на лестницу. Так и договорились. Теперь она стоит во дворе Музея современного искусства на Петровке как скульптура из металла. А в основе ее — настоящий инженерный дизайн.

Или возьмем часы — объект дизайна, выполняющий свои функции. Часами люди пользуются постоянно, поэтому они должны быть прежде всего точными и удобными. И при этом красивыми, чтобы на них было приятно смотреть. Кроме того, часы — это символ, аксессуар, который может нести и смысловую нагрузку. Вот, например, когда я открыл в Севилье памятник Колумбу, в честь этого события выпустили часы с изображением скульптуры. Я сделал дизайн, и все. Что касается механизмов и отделки, я поручил тем, кто лучше этим занимается. Мне порекомендовали одну швейцарскую фабрику, она их и выпустила. Результат меня устроил. Это памятные часы. Они скорее знак, а не товар. Получились часы, которые постоянно напоминают людям о великом мореплавателе. Кстати, городские часы я проектирую давно, с тех времен, когда еще работал в Пицунде. Я изучил особенности и историю часов. Конечно, сами часовые механизмы я не делаю, но советуюсь со специалистами, как сделать так, чтобы моя идея работала. Понимаете, когда я создаю что-то, начинаю с идеи, с эскиза и сам довожу работу до последней детали. Считаю, что, если ты делаешь какой-то комплекс, надо продумывать его полностью: от общего вида до указателей туалета. А часы — это очень серьезная вещь, это сложный дизайн. Я даже думал создать обелиск «История часов». Я много рисовал, были какие-то идеи, а сейчас, когда мы именно об этом заговорили, вспомнил, что делал раньше, я его как будто вживую увидел. Между прочим, в детстве у меня часов не было. Отец был простым инженером, и такую роскошь я не мог себе позволить. Даже после окончания Академии у меня не было своих часов. Позлнее, когла получил гонорар за работу в Пицунде, на который снова съездил в Париж, то, как сейчас помню, купил в подарок часы отцу... Хорошие... Уже не помню, какой марки, а маме — халат. В те годы хороший халат был не хуже часов. И вот через год на мой день рождения отец преподнес мне общую семейную реликвию – карманные часы «Филипп Патек» с выгравированным на них когда-то гербом нашего княжеского рода. А что касается современного дизайна вещей во всем их многообразии, то я не против него, но когда красота сочетается с функциональностью. Ведь не все же окружающие вещи должны быть реликвиями. Дизайн одной стороной соединяется с искусством, а другой — с жизнью.

В.А.: Вы много занимаетесь музеями. Что значит для вас дизайн в музее?

3.К.: Музей и его образ, его оснащение всем необходимым — моя любимая тема. Архитектор, художник, дизайнер может сделать здесь очень многое. От пространства музея зависит, как будут чувствовать себя выставленные в нем вещи. Есть такое понятие — музейное качество. Но еще большее испытание для произведения искусства — включение его в постоянную экспозиционную среду, каким бы станковым по своему характеру оно ни было. В других странах я всегда смотрю, где, что и как выставлено. Например, в Париже есть Музей человека. Его открыли к Международной

Зураб Церетели Композиции «Древо жизни», «Солнце и луна». Монументально-декоративный комплекс курорта Пицунда Смальта, бетон. 1967 Архитекторы: М. Посохин (руководитель), А. Мидоянц, В. Свирский, Ю. Попов



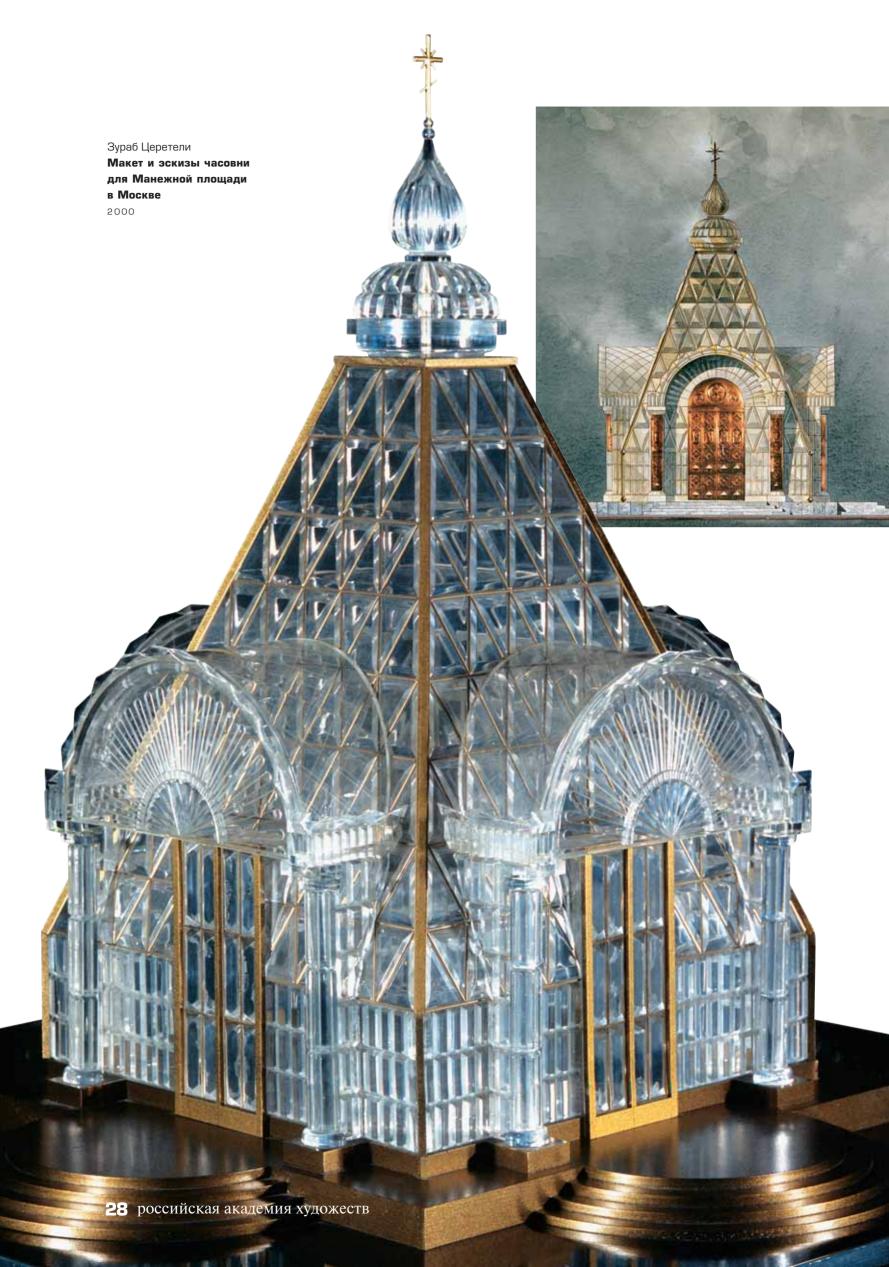


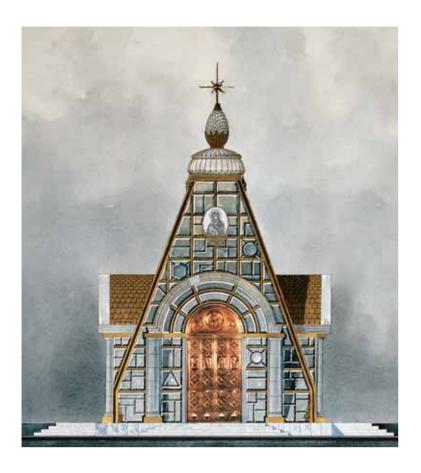
выставке в Париже 1937 года. В нем были представлены экспонаты, относящиеся практически ко всем культурам мира, но грузинский раздел отсутствовал. Я специально занимался там экспозицией, чтобы представить зрителям во всем своеобразии далекий от них дух классического Кавказа. Зная хорошо грузинскую этнографию, особенности жизни, обычаев, характера жилищ, одежды, всевозможной утвари разных регионов Грузии, я помог собрать большую и представительную этнографическую коллекцию, которую подарили Музею человека. А когда появилась возможность, то стал уделять все больше внимания показу современного искусства в новых московских музеях. Я создал в Москве три художественных музея, в том числе и современного искусства. Возвращаю сюда произведения авангардистов, принесших всемирную славу России в начале прошлого века. Для этого приходилось вести сложные переговоры и размены, чтобы получить необходимые здания, сделать их перепланировку, оснастить современным оборудованием, задать ритм восприятия музея. Создание трех выставочных центров требовало продуманной концепции организации художественного пространства. Объединенные общим замыслом, эти три музея знакомят с художниками академической школы, искусством ХХ века и авангардом XXI века так, чтобы зритель мог самостоятельно оценить изобразительное искусство разных стилей и направлений.

В.А.: Какие ваши работы в области дизайна вы хотели бы отметить, что в них запомнилось?

З.К.: Я сам занимаюсь разными видами дизайна с первых лет своей работы. В процессе оформления гостиниц, курортных комплексов, административных зданий, санаториев, выставок я разрабатывал интерьеры, начиная с определения их функционального назначения, выполнял в металле дверные ручки и даже пепельницы, проектировал светильники, рисовал

V.A.: Work is now in progress over creating Europe Square near the Kiev Railway Station. You are one of those who take part in it. Is it a complicated task from the point of view of design? **Z.Ts.:** Platonov is in charge of its architecture. Design is just a part of its architectural project. As to the spatial concept of the square on the whole, it's a matter for Moscow's two-development council to take decisions. It's on this council's decisions the ways of building up the urban environment will depend. So far, there are nothing but constructions in it. I have only sketched a draft design project. It looks lovely on paper, and I think it will be much more so in life. Every artist must be sure his next work will be the best.







эскизы костюмов официанток и швейцаров. Естественно, в эти комплексы я включал и чисто художественные работы: панно, витражи, мелкую пластику. В 1960-е годы, в социокультурной ситуации «оттепели» и обновления жизни, потребовался особый тип художника — художника-полипрофессионала, который соединял бы в одном лице одновременно рисовальщика и живописца, скульптора и нового тогда профессионала-дизайнера, ландшафтного и предметного архитектора. И самое главное, этот художник-полипрофессионал должен быть еще и организатором руководителем художественной артели, суметь воедино свести деятельность разнопредметных и разнопрофессиональных специалистов, согласованно и дружно работающих в единой художественной артели. Я был главным художником Оргкомитета XXII Олимпийских игр в Москве и оформил несколько олимпийских объектов, в том числе горельефный фриз из меди для фасадов киноконцертного зала гостиничного комплекса «Измайлово», потом мозаичные композиции и эмалевые панно для венгерского торгпредства, осуществил общее художественное решение интерьеров глазного центра офтальмолога Святослава Федорова, оформил интерьеры представительства Грузии в Москве. Я был художественным руководителем строительства мемориального комплекса на Поклонной горе в Москве, а после неожиданной смерти архитекто-Покровского занимался и его общими архитектурными проблемами. Разработал дизайн Манежной площади, включая все его элементы, вплоть до уличных светильников и торгово-рекреационного комплекса «Охотный Ряд». Его этажи были оформлены в стилистике русской архитектуры XVII века, растреллиевского барокко XVIII века и русского модерна конца XIX века. Много сил и времени было затрачено на участие в интерьерных и экстерьерных работах по воссозданию храма Христа Спасителя. Для воплощения всех этих проектов был создан специальный Меж-

дународный центр дизайна. Этот центр в принципе выполнил свою задачу. Сделаны и сданы три огромных объекта: Поклонная гора, Манежная площадь и Петр Первый. Сегодня в штате центра осталось шесть человек: они должны доделать фонари в храме Христа Спасителя, кое-что окрасить, и на этом пока все... Городской дизайн — пока слабое место в нашей практике. И вообще в городе мало визуальной информации: не хватает содержательных, броских, а главное, красивых указателей, рекламных щитов и тумб, дорожных знаков, осветительных мачт и светильников, газетных и справочных стендов. Это важная техническая, градостроительная и психологическая проблема, но решить ее можно, только если она будет понята как художественная. Потому что невозможно быть только художником, нужно одновременно быть организатором, менеджером, рекламным агентом, деловым человеком, сочетать в себе много качеств, присущих, казалось бы, другим профессиям.

В.А.: Исполнительское искусство? Что это такое? 3.К.: Это область трудовой деятельности людей, мастеров, где они работают по сложным, трудоемким технологиям, применяемым в сфере художественного творчества. В России исполнительское искусство фактически исчезло, и это серьезная потеря. Старые мастера ушли в процветающий бизнес рекламы, торговли, строительства, а молодых никто этому не учит. В итоге мы разучились варить гипс, делать каркасы, лить бетон, утратили навыки и технологии в реставрации, художественном литье металлов, резьбе по дереву и т. д. Много учреждений и заказчиков ищут хороших исполнителей на производство монументальных и скульптурных работ. От неграмотности снесли гордость нации — скульптуру В. Мухиной «Рабочий и колхозница», и где она сейчас? Наша первейшая задача сегодня — создать систему подготовки высококвалифицированных исполнителей, мастеров своего де-



ла. Положение необходимо срочно исправлять, создавать ПТУ, училища, художественно-промышленные техникумы. В художественном институте им. И.Е. Репина в Санкт-Петербурге мы открыли кафедру реставрации, скульптуры и исполнительского искусства. Я думаю, что в этой области многие молодые люди смогут найти себе применение, поскольку потребность в специалистах такого рода в ближайшие годы будет только возрастать. А в дизайне без исполнительского мастерства вообще ничего не сделаешь, даже на стадии проекта. Например, все крупные скульптуры, которые я делал, проходили специальные испытания. Это и Колумб в Севилье, и памятник на Поклонной горе, и Петр I. Они все проходили через аэродинамические трубы. Их проверяли в ЦАГИ. Когда в Москве был сильнейший ураган, амплитуда раскачивания верхней точки стелы на Поклонной горе достигала трех с половиной метров. Но все датчики, постоянно контролирующие стелу, оценили ее поведение на «пять». Или работы в храме Христа Спасителя. Это очень сложный комплекс с инженерной точки зрения. Например, мне надо было продумать, как будут выглядеть двери. Но они высокие и массивные, высота 10 метров и вес по 10 тонн каждая. Для них была разработана уникальная конструкция петель, чтобы они открывались легко.

Не менее сложные дизайнерские проблемы решались и при воссоздании огромных люстр для этого храма. Так что художнику приходится все время заниматься тем, что мы называем дизайном. Но я не отрываю исполнения вещи, во время которого приходится много заниматься дизайном конструкций, от искусства. Ведь такими же были художники и раньше. Они сами все делали, с начала и до конца, от первоначального эскиза до полного завершения работы. Может быть, технические возможности были тогда не такими впечатляющими, как сегодня. В советское время это единство замысла и исполнения было утрачено. Поэтому, я считаю, пусть молодые художники учатся не просто компоновать, но и овладевать всеми процессами - литья, выбора камен-

ных блоков, как это делали во времена Клодта и Микеланджело. Поэтому я хочу как президент Академии художеств перестроить учебный процесс в высших художественных заведениях. Кроме того, нужно организвать в России обучение будущих дизайнеров, специалистов по восстановлению фасадов, интерьеров, экстерьеров, решению среды. Я добиваюсь открытия в академических вузах специальных кафедр по проектированию храмов, восстановлению технологии росписи фресок на мокрой штукатурке. Я изучил технику эмали, проводил эксперименты 12 лет. Назовите кого-нибудь другого, кто сделал такую эмаль, которая на улице стоит и, несмотря на огромные перепады температуры, не меняет цвета. В византийской, русской, армянской эмали было шесть цветов. Я сделал 78 оттенков цвета. Я это все передам своим ученикам. Но мы не должны опираться только на «взрослую» фантазию. Поэтому, открыв в свое время в Российской Академии художеств отделение дизайна, я предложил ребятам Суриковки курсовую работу, посвященную сказочной русской деревне. Кто как не они, молодые, лучше знают, что в их представлении красота, веселье, сказка?

В.А.: Как дизайн связан с другими видами искусства? 3.К.: Прежде всего, дизайн — это творчество, такое же, как во всех остальных видах искусства. Дизайн дает свободу мышления, которое очень важно для искусства.

Мы проводили конференции по дизайну в Тбилиси, а потом в Америке, на Миссисипи.

Что связывает дизайн и искусство в творческом плане? Для меня в искусстве важно довести идею до конца. И в дизайнерском искусстве нужно не только на бумаге, в эскизах, которые передаешь в производство, выразить идею, но все исполнение, чтобы было под контролем. В дизайне важно то, что делаешь сам, например, одежда, ты участвуешь, ты выбираешь по деталям, шьешь. Так же и решение интерьера. Создаешь проекты, эскизы, но если ты умеешь еще и люстры делать, ограды! Не обязательно делать все. Вот когда



скульптуру создаем, в работе участвуют литейщики, чеканщики, формовщики, многие люди, но ты ведешь этот процесс, все замыкается на тебя. Благодаря тому что я многому научился, появилась возможность работу доводить до конца. Начиная с большой формы и до мелочи — ключи, указатели, наконечники — все делаю самостоятельно. В исполнительском процессе очень важно иметь ощущение собственной полноценности!

Графический, пространственный, цветовой дизайн требует знаний, умения рисовать, мыслить в искусстве. Тогда будет графическое искусство, прикладное искусство, интерьер, экстерьер и городская среда. Дизайнер должен пройти весь путь творчества «от а до я» с карандашом в руках. Тогда поверю, что он дизайнер. Так работали великие архитекторы и дизайнеры, которых я очень уважаю, — бразилец Оскар Нимейер, японец Кендзо Танге или испанец Антонио Гауди. Они ведь прежде всего рисуют, именно рисуют, и в рисованном образе, в цвете видят объем архитектуры и всех тех вещей, которые они создают.

В.А.: Сейчас идет работа над созданием площади Европы около Киевского вокзала, в которой вы тоже участвуете. С точки зрения дизайна это сложная задача?

З.К.: Там Платонов занимается архитектурой. Дизайн — составляющая часть архитектурного проекта. Что касается пространственной концепции площади в целом, в Москве все решает градостроительный совет, от него во многом зависит, как будет застраиваться городская среда. Пока что там одни конструкции. Я наметил лишь предварительный дизайнпроект. Когда мне его заказывали, сказали, что по общему замыслу каждый уровень этой застройки, начиная с двух подземных этажей, а всего их семь, должны символизировать определенную эпоху в истории Москвы. Весь комплекс запланировали накрыть светопрозрачным куполом, под которым надо разбить фонтан. В подземном пространстве — автостоянки, торговые, складские и технические помещения. В наземной части расположатся магазины, рестораны, фитнес-клуб, кинотеатры и центр развлечений. Я предложил добавить в этот торгово-развлекательный комплекс детские игровые комнаты и спортивные площадки, где посетители смогли бы оставить детей и немножко расслабиться. Я получил необходимый опыт решения таких объектов в Америке, Бразилии, Португалии, Японии. Хорошим уроком, что надо и что очень трудно сделать, стал для меня комплекс Манежной площади. Конечно, все это использую и здесь. На бумаге уже получилось красиво, а в натуре будет еще лучше. Каждый художник уверен, что его следующая работа будет самая лучшая.

Дом-музей «Творческая мастерская Зураба Церетели».

Экспозиция скульптурных образов, созданных в последние годы: «Сила и справедливость России», «Петр Великий», «Екатерина Великая», «Иосиф Бродский», «Владимир Высоцкий», «Апостол Павел», «Александр II»

александр ш и академия художеств

Выставка «Эпоха Александра III» проходила в период перезахоронения праха императрицы Марии Федоровны в Санкт-Петербурге. Выставка была организована на материалах фонда отдела архитектуры Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств.

лександр III был человеком глубоко религиозным, высоких нравственных устоев и требовал того же от всех членов своей семьи. В период своего правления (1881–1894) усилия он направлял на то, чтобы поднять национальное самосознание в России. Многие считали великого князя Александра Александровича грубоватым, отмечали простоватые манеры, говорили, что он явно не готов к исключительно ответственной роли, которая выпала на его долю после кончины старшего брата Николая. Но были и другие суждения. «Главной, наинужнейшей для самодержца чертой Александр III обладал в полной мере. Он был крепок, он умел держать и сдерживать, он имел на вещи свое мнение, а его простой здравый смысл выработался на почве глубокой любви к родине. При этом он был честен, прост и в то же время достаточно бдителен, чтобы нигде и ни от кого Россия не терпела ущерба. Без кровопролитных войн, даже без особенных угроз, он, озабоченный тем, чтобы сохранить в добром состоянии «вверенную ему богом» страну, являл в семье прочих государей и правителей некую твердыню — надежную для друзей, грозную для врагов»¹.

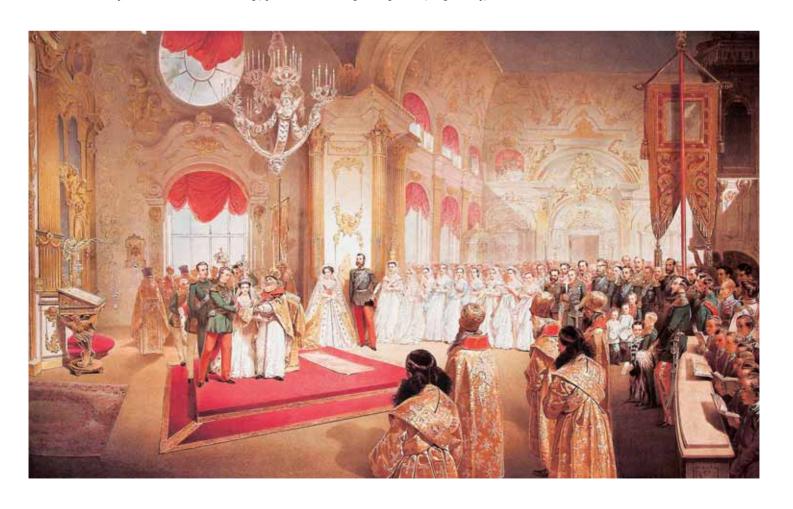
Великий князь Александр Александрович с юности был не чужд изящным художествам: любил театр, увлеченно собирал картины, керамику, посе-

Александр Бенуа // Мои воспоминания/ В пяти книгах: книга вторая. М., 1990.

Иппопит Монигетти

Проект кабинета картинной галереи в бельэтаже в северной части Аничкова дворца в Петербурге. Перспективный вид Бумага ватман, акварель, гуашь ним рах

Неизвестный художник с оригинала М.А. Зичи Венчание наследника престола великого князя Александра Александровича в церкви Зимнего дворца Бумага, хромолитография 1869 ним рах





Alexander III and Academy

щал выставки, выписывал много книг по искусству. Об этом свидетельствует и его переписка с художником А.П. Боголюбовым, обучавшим будущего самодержца рисованию и выполнявшим некоторые просьбы по пересылке эскизов, картин и скульптур из-за границы. Наследник пишет художнику в Париж, что приобрел картины Ж.-Л. Жерома, Т. Руссо и просит купить работу Ф.А. Бронникова «Мученик и пантера». В апреле 1872 года сообщает: «Выставка в Академии художеств порядочная, и между большою дрянью есть очень порядочные картины»². Тогда же цесаревич приобрел полотно Г.И. Семирадского «Оргия блестящих времен цезаризма». В феврале 1875 года великий князь Александр Александрович попросил Боголюбова заказать живописцу Н.Д. Дмитриеву-Оренбургскому картину «Водосвятие» и напомнил о заказе ученику Боголюбова маринисту А.К. Беггрову написать «картинки яхт». Беггрова заранее снабдили их фотографиями. Пожелание будущего монарха к видам яхт было следующим³: для яхты «Царевна» — открытое море, яхта на ходу под парами; для «Славянки» — вид Петергофского рейда с видом на Кронштадт на горизонте, яхта на якоре в тихую погоду и, если можно, под вечер с закатом солнца; для «Увальня» — Кронштадский рейд, все равно какой, ботик под парусами в хороший ветер; для «Никсы» — просто открытое море, яхта под всеми парусами в свежий ветер; для парового катера «Дагмар» — вид Невы напротив Зимнего дворца с видом на биржу, Петербургскую сторону и крепость, катер на ходу; для парового катера «Шутка» — взморье Невы с плавучим невским маяком вдали. В апреле того же года, получив картину самого Боголюбова «Фрегат» и три работы от Беггрова, просит его написать еще виды царской яхты «Штандарт» и фрегата «Олаф», а в ноябре сообщает, что полученные картины все лето красовались на яхте «Царевна» — в рубке, гостиной. Именно на ней императорская чета ежегодно ходила в Данию и совершала путешествие по финляндским шхерам. Практически ежегодно ее сопровождал Альбер Бенуа, приглашаемый молодыми супругами в Аничков дворец, Гатчину и Петергоф. Блестящий мастер акварели, он был в

Письма императора Александра III к А.П. Боголюбову // Сообщил А.П. Новицкий. СПб., 1900. С. 4-5

Там же. С. 6-7.

Наиболее полные ланные о коллекции, с каталогом и лополнениями приведены в издании: Великий князь Александр Александрович // Сборник документов / IV. Каталог картин, приналлежащих Его Императорскому Высочеству Государю наследнику цесаревичу. М., 2002. C. 599-677.

1880-1890-е весьма популярным художником. Альбер Николаевич руководил акварельным классом в Императорской Академии художеств, был членом Общества акварелистов, благодаря которому выставки этого художественного объединения стали одним из самых заметных событий сезона и ежегодно посещались царской четой.

Коллекция великого князя Александра Александровича состояла в основном из произведений русских мастеров, хотя были работы датских и французских художников4. Ко времени его вступления на престол в ней было почти 500 произведений (картин и рисунков); часть находилась в Аничковом дворце, другая в летних резиденциях — Александровском (Царском Селе) и Малом Ливадийском дворцах. До 1894 года император увеличил собрание практически до 800 картин.

После кончины отца Николай II распорядился о передаче картин русской школы из цар-

There was lately on view an exhibition based on material from the architecture section of the Russian Academy of Arts' Research Institute; it was called "Alexander III's Epoch"

The young grand duke Aleksandr Aleksandrovich, the future Alexander III, showed interest in the fine arts. He frequented theatres, collected paintings and ceramics, attended exhibitions and obtained books on art.

He preferred collecting Russian painters; besides some Danish and French works. By the time of his accession, his collection included nearly 500 paintings and drawings. He continued collecting avidly throughout his lifetime, and in 1894 there were 800 paintings, as well as many sculptures, of the contemporary Italian and Russian schools, in his collection.

Alexander III's enthusiasm earned him the titles of honorary art-lover of the Imperial Academy, full member of the Russian Association for Arts Encouragement and patron of the Finnish Society of Arts Encouragement. During his reign, the Academy, with the grand duke Vladimir Aleksandrovich as its president down to 1909, undertook a few reforms. Its school and courses, opened in 1879, worked as efficiently as before, with the object of raising the level of secondary art education empire-wide. Their curricula were revised in the late 1880s; in particular, there was no longer copying from original. In the annual students' contests that followed there was a marked prevalence of works done from life over copies. The Academy's new charter, approved on 15 October 1893, though called 'interim', proved a turning-point. Special emphasis throughout

Alexander III's reign was on the

скосельского Александровского дворца в открывавшийся Русский музей имени императора Александра III.

За революцией 1917 года последовали разрушительные перемены — оставшиеся во дворцах произведения были национализированы и розданы в музеи, а в конце 1920 — начале 1930-х годов проданы как внутри страны, так и за границу. Из переписки цесаревича с Боголюбовым известно, что в собрание входила и скульптура современной итальянской, и русской школ. В частности, в 1879 году великий князь просит прислать статуэтку М.М. Антокольского «Иван Грозный», чтобы поставить в своем кабинете в Аничковом дворце. В том же письме осведомляется — когда Марк Матвеевич хочет выставить купленную им статую Христа.

Александр III был почетным любителем Императорской Академии художеств, действительным членом Общества поощрения художеств, покровителем Финляндского общества поощрения художеств. За время его царствования в Академии художеств, президентом которой до 1909 года был великий князь Владимир Александрович, произошло довольно много изменений. Продолжают работу педагогические курсы и нормальная школа, открытые в 1879 году с целью повышения уровня художественного образования в средних учебных заведениях империи. В конце 1880-х пересмотрены учебные планы и программы — исключается копирование с «оригиналов». Конкурсы ученических работ, устраиваемые ежегодно, продемонстрировали преимущество работы с натуры над копированием с образцов. Однако главным событием стало утверждение 15 октября 1893 года нового устава Академии, названного временным.

В стране появились новые школы — как художественные, так и прикладных искусств. Требовалось определить их взаимоотношения с Академией художеств. Устав 1859 года перестал соответствовать требованиям времени — пришло время менять систему экзаменов и приема учеников, «число которых ненормально увеличилось, делая почти невозможным пра-

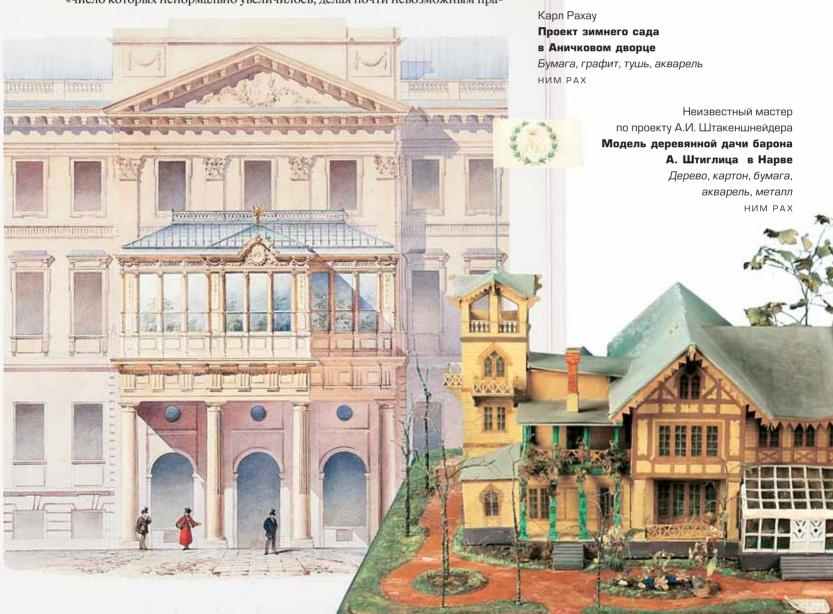
34 российская академия художеств

development of national arts and architecture and the preservation of antique monuments.

The Emperor himself often attended exhibitions, especially those held in the Academy.

The following comment by the artist Alexander Benoir must have summed up well the Academy's position under Alexander III: "... his (too short) reign was no doubt significant and productive. It had prepared ground for the flourishing of the Russian arts which, begun under him, continued throughout the reign of Nicholas II despite the government's mediocrity and its inconsistency and even serious mistakes. Should Alexander III, this "giant of a man", have lived longer, and have reigned twenty years more, the history of Russian, and of the whole world, would no doubt have been by far better."

B.-I.T. Bogdan



вильное преподавание»⁵. Интерес к изобразительному искусству потребовал организации сети подготовительных училищ, в которых академические выпускники были бы полезны своими познаниями в преподавании. В апреле 1890 года последовало высочайшее повеление об учреждении особой комиссии для всестороннего обсуждения изменений в устройстве Академии: 76 известных живописцев, скульпторов, архитекторов, любителей искусства высказались по вопросам художественной педагогики. Их мнения были напечатаны в двухтомнике «Мнения лиц, опрошенных по поводу пересмотра устава Императорской Академии художеств» (СПб., 1891). Академия была отделена от художественной школы; упразднены классы рисования с гипсов, система задания программ, деление на классных и неклассных художников. Ученики получили возможность выбирать профессора, под руководством которого хотели бы проходить обучение. Согласно новому уставу появляется разделение на собственно Академию художеств, или академическое собрание, призванное всеми средствами содействовать подъему и развитию искусства, наблюдать за делом художественного образования и воспитания в России, и Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры. В состав главного административного органа — совет, занимавшийся рассмотрением текущих дел Академии, на первые пять лет вошли А.Н. Бенуа, И.П. Боткин, П.А. Брюллов, Г.И. Котов, К.В. Лемох, Д.И. Менделеев, М.Т. Преображенский, Е.Е. Рейтерн, Н.В. Султанов, М.А. Чижов.

На учебные цели, приобретение выдающихся произведений, издания, командировки лучших студентов за границу Академии из казны ежегодно выделялось 30 тысяч рублей. Александр III распорядился удвоить эту сумму.

Академия художеств начала шире заниматься издательской деятельностью, печатая учебные пособия и труды по искусству. В 1882-1890 годах под руководством А.И. Сомова издавался журнал «Вестник изящных искусств» (с приложением — газетой «Художественные новости»), в котором сотрудничали известные ученые и писатели. Редакции удалось наладить контакты с иностранными художественными журналами, а в Англии и Франции работали собственные корреспонденты. Особое внимание обращалось на достижение качественной печати гравюр, фототипий.

Академия поддерживала художественные общества и музеи в провинции не только методическими пособиями, но и художественными произведениями, ежегодно закупаемыми на выставках (на эти цели шла часть сборов на выставках). Меняется принцип их организации: к участию впервые допустили художников, не связанных с Академией. На вновь создаваемые музеи была возложена просветительская миссия, поэтому их организация строилась по смешанному принципу кроме художественного отдела непременно существовали художественно-промышленный и научный, библиотека. Первый такой музей был открыт в Харькове. Покровительствуя художественным школам и музеям, разбросанным по всей империи, Академия отсылала произведения даже из своего музея — помимо лучших программ, удостоенных медалей, и работы европейских мастеров (в том числе картины шуваловской коллекции).

Один из проверенных способов развития вкуса у публики — организация выставок. Императорская Академия художеств уделяла этой деятельности особое внимание. Преж-

Образ деятельности Министерства императорского двора и уделов за время царствования в бозе почившаго государя императора Александра III. (1881-1894). Ч. 1. Гл. IV. Изящные искусства и Импера-торская Академия Художеств. СПб., 1901. C. 19.

⁶ Там же. С. 61–62.

де выставки, устраиваемые Академией, носили узкокорпоративный характер: «...до сих пор академические выставки вследствие своей организации нередко поддерживали односторонние интересы, причем вся тяжесть ответственности за такое положение ложилась на саму академию. Будущая академия могла бы открывать свои двери в удобное для нее время тем художникам, которые пожелают выставлять свои произведения в ее стенах...»⁶. Пример Товарищества передвижных художественных выставок оказал благотворное действие, и с 1886 года Академия организует свои постоянные передвижные художественные выставки с низкой входной платой (а для учащихся бесплатные). Они прошли в Одессе, Харькове, Екатеринбурге, Риге, Киеве, Казани, Симбирске, других городах и неизменно очень хорошо посещались.

Академия по-прежнему участвовала в международных выставках, на которых русские художники получали подтверждение своих заслуг: в 1885 году в Антверпене профессор В.Е. Маковский получает высшую награду; в следующем году на выставке, посвященной 100-летию Берлинской академии художеств малая золотая медаль присуждена П.О. Ковалевскому.

Академия художеств продолжала проводить конкурсы на создание скульптурных монументов. В 1882—1883 годах рассматривались проекты памятников композитору М.И. Глинке для Смоленска (І и III премии получил А.Р. фон Бок), а по ходатайству таврического дворянства и в ознаменование 100-летия присоединения Крыма к России — Екатерине II для Симферополя. Последний заказ был передан Н.А. Лаверецкому. В 1885 году при рассмотрении проекта статуи, венчающей здание Академии художеств, предпочтение было отдано варианту профессора Академии А.Р. фон Бока, и его «Минерва» органично завершила центральный купол.

Продолжает развиваться Мозаичное заведение. Основанное при Николае І для перевода живописных произведений Исаакиевского собора в мозаику, оно чуть было не закрылось из-за того, что к 1887 году объем работ по Исаакию завершался, а дороговизна способа прямого набора мозаики не позволяла получать заказы и развивать это древнее искусство. Было принято решение для освоения новой техники послать в Европу группу мастеров. Одним из них был А.А. Фролов, два года перенимавший в мастерской венецианца Сальвиати опыт обратного набора, — более дешевого, но вместе с тем художественного способа. Его мастерская впоследствии успешно работала над мозаиками храма Воскресения (Спаса на Крови) в Санкт-Петербурге, а также над частными заказами — оформлением фасада Общества поощрения художеств на Большой Морской, Общества взаимного кредитования иконами.

В годы правления Александра III особое внимание уделялось развитию национального искусства и зодчества, сохранению памятников старины. Ежегодно в путешествие по России Академия художеств отправляла несколько выпускников, выполнявших зарисовки и обмеры древних сооружений. Первыми архитекторами, начавшими изучение древнерусского зодчества, были А.М. Горностаев, В.В. Суслов, Веселовский и А.М. Павлинов. В 1889 году археологические раскопки отданы под общий надзор Академии, а реставрация — объединенному наблюдению Академии и Императорской археологической комиссии. Под руководством академика В.В. Суслова начата реставрация наиболее сохранившихся строений — Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, Спасского собора Мирожского монастыря в Пскове и двух часовен близ Переяславля-Залесского. В.В. Суслов занимался и изданием «Памятников древнего русского зодчества», материалом для которых служили богатейшие архитектурные академические коллекции.

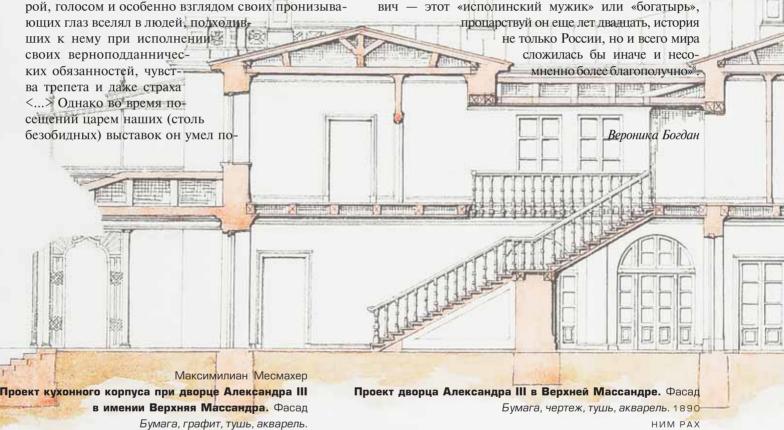
Император часто посещал выставки, в том числе и в Академии. Каким видели самодержца художники? «Александр III всей своей колоссальной фигурой, голосом и особенно взглядом своих пронизываказать другую сторону своей личности. Он становился тем любезным, внимательным, вовсе не суровым, а скорее благодушным человеком, каким знали Александра III его се-

Александр Бенуа // Мои воспоминания / В пяти книгах: книга вторая. М., 1990. С. 694.

Там же. С. 633.

мья, ближайшие царедворцы и дворцовая прислуга. Поражала его чрезвычайная простота, абсолютная непринужденность, абсолютное отсутствие какойлибо «позы» (позы властелина)»⁷.

В завершение беглого очерка о том, чем жила Академия художеств при Александре III, приведем слова А.Н. Бенуа, подводящие итог правлению императора: «...несомненно его (слишком кратковременное) царствование было в общем чрезвычайно значительным и благотворным. Оно подготовило тот расцвет русской культуры, который, начавшись еще при нем, продлился затем в течение всего царствования Николая II — и это невзирая на бездарность представителей власти, на непоследовательность правительственных мероприятий и даже на тяжелые ошибки. Проживи дольше Александр Александрович — этот «исполинский мужик» или «богатырь»,



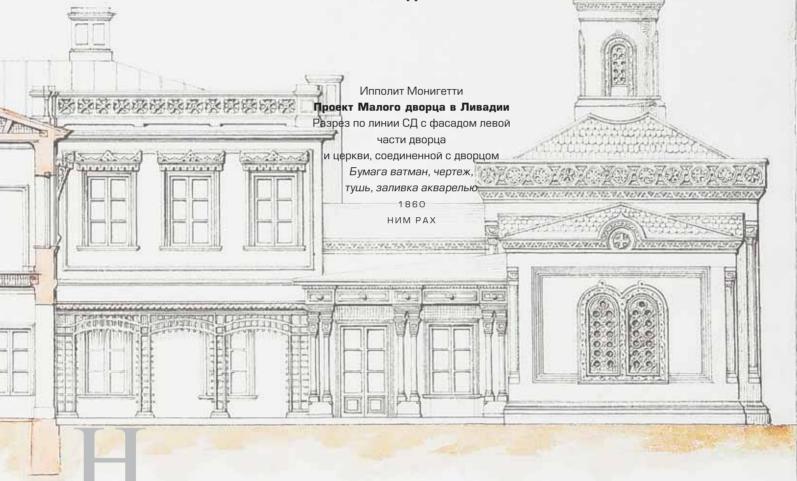




выставка «эпоха александра III» из фондов музея академии D

Александр III был истинным русским царем, какого до него Россия давно уже не видела. Конечно, все Романовы были преданы интересам и величию своего народа. Но, побуждаемые дать своему народу западноевропейскую культуру, они искали идеалов вне России — то во Франции, то в Германии, то в Англии и Швеции. Император Александр III пожелал, чтобы Россия была Россией, чтобы она была прежде всего русскою, и сам он подавал тому лучшие примеры. Он явил собою идеальный тип истинно русского человека.

Леопольд Флуранс



а выставке «Эпоха Александра III» из фондов Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств экспонировались графические работы, архитектурные модели и скульптурные портреты, относящиеся к эпохе правления Александра III. Большинство экспонатов впервые предстали перед зрителями. Созданные в конце XIX века, они ждали более столетия, чтобы сегодня, когда мы с уважением и гордостью вспоминаем героев истории России, дать возможность современным ценителям искусства ощутить значимость культуры в политике и идеологии государства в императорской России.

Эпоха Александра III — небольшой отрезок времени, всего 13 лет царствования. За этот короткий период в стране воцарился мир, поднялся престиж России в мире. Александр III доныне остается единственным правителем нашего государства начиная с IX века, при котором Россия не вела войн. Он вошел в историю как царь-«миротворец». Принял он страну в тяжелейшем со-

"Alexander III's Epoch" Exhibition

"Alexander III was an authentically Russian tsar, of the kind the Russians had not seen for a long time before. The Romanovs, needless to say, had all of them concerned about the interests and advancement of the people. But in their urge to engraft the West-European culture on the people, they looked for ideals outside — either in France, or Germany, or Britain, or Sweden. Now, Alexander III wanted Russia to be Russia; he wanted to see the nation above all Russian; and he himself set the best example for others to follow. He appeared the ideal type of a genuine Russian man."

Leopold Flourans

The "Alexander III's Epoch" exhibition, drawn on the stock of the Academy's



1 73.

стоянии, когда вовсю бушевал революционный террор, а передал наследнику успокоенной.

По свидетельствам многих современников, ни один из Романовых не соответствовал до такой степени традиционному народному представлению о настоящем царе, как Александр III. Могучий русобородый гигант, возвышавшийся над любой толпой, он казался воплощением силы и достоинства России. Этому внешнему впечатлению вполне со-

ответствовали широко известные

патриотические убеждения

и вкусы императора, его пристрастие ко всему русскому. Будучи тонким ценителем искусства, большим знатоком «русского стиля», он оказал огромное влияние на формирование эстетических идеалов в изобразительном искусстве и архитектуре 1890-х годов.

Огромную роль в судьбе монарха сыграла женитьба на датской принцессе Дагмар, дочери датского короля Кристиана IX и королевы Луизы.

1 сентября 1866 года юная принцесса на датском судне «Шлезвиг» в сопровождении царской яхты «Штандарт» покинула родину. Огромное количество людей провожало ее в копенгагенском порту, и среди

них был Ханс Кристиан Андерсен. В своих воспоминаниях знаменитый сказочник так описывает проводы принцессы: «...Вчера на пристани, проходя мимо меня, она остановилась и протянула мне руку. У меня навернулись слезы. Бедное дитя! Всевышний, будь милостив и милосерден к ней! Говорят в Петербурге блестящий двор и прекрасная царская семья, но ведь она едет в чужую страну, где другой народ и религия и с ней не будет никого, кто окружал ее раньше...».

> Research Institute, displayed a good array of drawings, etchings, architectural models and sculptural portraits from the time of the emperor's reign. Most of them were on public view for the first time ever. They have waited for it for more than century since their creation at the end of the 19th century. Today's art-lovers now have a chance to see how much the arts mattered in the politics and ideology of the state in imperial Russia.

Alexander III's was a short reign: 13 years. That was a time of peace, a time when the prestige of Russia had arisen in the rest of the world. Indeed, Alexander III has gone down in history as the only ruler since 9th century under whom Russia waged no war. He acceded to the throne in a country torn by revolutionary terror and left to the successor a country peaceful and thriving.

Alexander III, as many contemporaries testified, corresponded to the traditional folk image of a true tsar more than any of the Romanovs. A bulky, fair-bearded man, taller than anyone in the crowd around him, he was the embodiment of Russia's strength and virtue. His appearance was well in tune with his widely-known patriotic tastes and preferences.

A fine connoisseur of arts, especially the Russian style, he exerted a great influence on the formation of aesthetic ideals in the visual arts and architecture of the 1890s,

The exhibition is indeed a good tribute to the memory and respect of the emperor who has left a significant trace in the history of Russia.

E. Savinova

Прием в России был ошеломляющим. В Кронштадте ее встречали император Александр II, царица Мария Александровна и все царские дети. На рейде выстроилась военная эскадра из 20 судов. В своем дневнике датская принцесса писала: «Никогда я не смогу забыть ту сердечность, с которой все приняли меня. Я не чувствовала себя ни чужой, ни иностранкой, а чувствовала себя равной им... Как будто я была такой же, как они».

ним рах

Вскоре состоялся обряд миропомазания и наречения принцессы Марии-Софии-Фредерики-Дагмар новым именем — Мария Федоровна. Затем был издан манифест о вступлении в брак Александра Александровича и Марии Федоровны, а 28 октября 1866 года состоялась свадьба.

Выставку открывает литография с картины придворного художника М.Е. Зичи, изображающая торжественную церемонию бракосочетания в эрмитажной домовой церкви. В этот знаменательный день царевич облачился в мундир казачьего Атаманского полка, шефом которого был, а Мария — в сарафан из серебряной парчи с малиновой бархатной мантией, обшитой горностаем, с малой бриллиантовой короной на голове. Венцы над головами держали: у царевича — братья Владимир и Алексей, у принцессы — датский принц Фредерик и Николай Лейхтенбергский.

После свадьбы великокняжеская чета жила в основном в Аничковом дворце.

Император Александр III вследствие крайней скромности своей натуры очень не любил больших комнат, комнат дворцовых, поэтому он так и не переехал в Зимний дворец и все свое царствование жил в Аничковом дворце, а затем в Гатчине. В этих дворцах он всегда занимал маленькие комнаты и жил очень просто. «В царствование Александра II Аничков дворец был постоянным местопребыванием наследника престола Александра Александровича и его супруги Марии Федоровны. И после того как в 1881 году Александр Александрович стал императором, Аничков дворец продолжал оставаться частной императорской резиденцией. Августейшие супруги жили во дворце и следили за его обустройством. Значительные работы по реконструкции дворца в 1870-1880-е годы вели Монигетти, Рахау и Месмахер»¹.

К. Рахау был привлечен к работам во дворце в 1874 году. Он исполнил проект оформления главного вхола Аничкова лворца со стороны паралного лвора, а также проект перестройки над ним зимнего сада. Наследнику было представлено несколько вариантов. Сравнительный анализ чертежей, хранящихся в музее Академии с подписными чертежами из собрания музея истории Санкт-Петербурга, дает возможность предположить, что К. Рахау является автором Центрального фасада Аничкова дворца с Зимним садом, созданными архитектором в 1874 году.²

Графический лист «План комнаты древностей под кабинетом императора в Аничковом дворце» свидетельствует о серьезном увлечении великого князя памятниками старины. Еще будучи наследником престола, Александр Александрович много раз посещал выстроенный для него по проекту И. Монигетти Малый дворец в Ливадии.

В 1860 году усадьбу в Ливадии он подарил жене. Придворному архитектору И. Монигетти было поручено создать архитектурный проект комплекса с бассейнами, оранжереями, конюшнями, каретным сараем и свитским корпусом. Дворцы предназначались для царской четы (Большой) и для наследника (Малый).

Двухэтажное здание Малого дворца было решено довольно оригинально — группировкой прямоугольных объемов, границы которых подчеркнуты постаментами с вазами, расставленными по карнизу здания. Нижний этаж служит своеобразным постаментом для второго этажа: стены его были полностью задрапированы зеленью плюща, хорошо оттенявшей балюстраду балконов обоих крыльев дворца. Парадный вход расположен между двумя симметрично выступающими ризалитами центральной части. Над ним нависал легкий балкон, поддерживаемый пилонами. Левое крыло почти целиком окружено широким балконом, опиравшимся на столбы. В правом крыле часть стены отступала вглубь, образуя балконную площадку с балюстрадой, на тумбах которой размещались статуи.

Татарско-мавританская архитектура Малого дворца повторяла стиль бахчисарайских построек ханской эпохи. Готические детали фасада, например стрельчатые арки, восходят к романтической псевдоготике, проявившейся в архитектуре дворянских усадеб Крыма еще в 1830-х годах, во времена постройки дворца Воронцовых в Алупке. Комплекс ливадийского дворца является доказательством того, что русская архитектура середины и второй половины XIX века осваивала и перерабатывала приемы и мотивы зодчества Востока.

Церковь ливадийского дворца принадлежит к числу лучших произведений Монигетти. На выставке представлены листы из его альбома акварелей, выполненные в 1861-1865 годах, с архитектурными проектами интерьеров и декоративной росписью стен, облачением церковных служащих, церковной утварью.

Ливадийская дворцовая церковь в честь Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня построена еще при Александре II. Здесь молились три поколения императоров — Александр II, Александр III и Николай II. Сооруженный в византийском стиле храм представлял собой одноэтажное каменное здание, квадратное в плане, однокупольное. Богатство отделки подчеркивалось роскошным иконостасом из белоснежного резного мрамора, литыми бронзовыми вратами, паникадилом и дверными решетками. Здесь хранились

священные реликвии, поднесенные в дар царской семье потомками грузинских царей и гостями из далекой Палестины, в том числе частицы мощей Симеона Столпника, св. великомученика Георгия Победоносца, св. равноапостольной Нины.

Когда в 1894 году в Малом Ливадийском дворце скончался император Александр III, именно в этой церкви была отслужена первая панихида. Здесь же его сын и наследник Николай присягал на верность престолу российскому. Церковь посетил и приехавший напутствовать венценосного умирающего Иоанн Кроншталтский.

Похороны Александра III были для династии Романовых последними,

Ипполит Монигетти, Карл Рахау, Максимилиан Месмахер. Архитектурные проекты из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: Каталог/Авторы-составители Г.Б. Васильева, К.В. Житорчук. СПб., 2005. С. 11.

В ГМИ СПб хранятся три варианта проекта реконструкции Аничкова дворца с устройством нового парадного входа с крытым подъездом для экипажей и созданием в бельэтаже Зимнего сада (инв. № 1-А-1118-И, 1-А-1123-И, 1-А-1122-И. В отличие от листа А-7005 из НИМ РАХ № 1-А-1118-И имеет полпись в виле монограммы и дату «11 марта 1874.», 1-А-1122-И — подпись «Проф. К. Рахау». Общность графической манеры листов из ГМИ СПб и листа А-7005 из коллекции НИМ РАХ позволяет отнести чертеж А-7005 к одному из вариантов, выполненных архитектором К. Рахау в 1870-е годы.

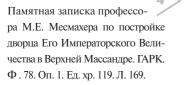
проведенными с соблюдением вековых традиций. Было решено, что тело императора будет перенесено из Ливадии в Ялту на руках, а затем из Ялты на крейсере «Двенадцать апостолов» проследует до Севастополя, из Севастополя — в Москву, а оттуда в Санкт-Петербург на особом траурном поезде.

Весь трехкилометровый путь из Ливадийского дворца в Ялту был устлан венками из вечнозеленых растений, стоящие вдоль войска отдавали честь, играли траурную музыку, барабаны били «похол», а по вступлении в Ялту начались перезвон колоколов трех городских церквей и пальба из орудий с минутными промежутками между выстрелами. Последнюю панихиду на пристани отслужил епископ Таврический и Симферопольский Мартиниан. А незадолго до этого в крошечной дворцовой церкви совершалось таинство миропомазания и присоединения к православию принцессы Гессенской Алисы, получившей имя Александра, а отчество Федоровна, как и многие российские царицы, в честь фамильной иконы семьи Романовых Федоровской Богоматери.

История семьи Александра III неразрывно связана с крымским имением Верхняя Массандра. Этапы многолетнего строительства императорского дворца, называемого и ныне Александровским, можно проследить по графической серии архитектурных проектов М. Бушара и М. Месмахера.

«Эта серая глыба с башней и странными контрфорсами выхвачена прямо из Средних веков. Она угрюма и мрачна, как остатки какого-нибудь барона или маркграфа. Ее стиль не определен... но она импонирует и навевает что-то суровое и холодное. Этой природе, этим скалам и лесам, этому наступившему молчанию окружающего нельзя было дать товарищем более подходящего, нежели этот дом. Он не закончен со смертью Воронцова...»3. Так выглядел дворец в Верхней Массандре, когда в 1889 году удельное ведомство приобрело массандровское имение для царской семьи Александра III. Будущий император хорошо знал эти места. Его мать Мария Александровна, супруга Александра II, много лет была тяжело больна туберкулезом. По советам врачей и приобретено имение в Ливадии. Приезжая в Крым (нередко в этих поездках принимал участие Александр), она часто бывала в Массандре, владельцами которой были Воронцовы, обустроившие часть леса. Эти места стали называть парком императрицы Марии. Александр III купил имение для сына Георгия, страдавшего скоротечной чахоткой и в 1892 году решил достроить и оборудовать Массандровский дворец. Однако в октябре 1894 года император скончался, а в 1899 году умер на Кавказе и Георгий. Николай II в память об отце приказал окончить строительство, сохранив все вензеля Александра III и Марии Федоровны, которые архитектор предполагал ввести в декор фасада и интерьеров.

Филиппов «По Крыму». 1890 г. С. 397



Александр III, приобретя дворец, решил сохранить уже созданный архитектурный образ. Осуществление этой задачи он поручил Максимилиану Егоровичу Месмахеру, академику архитектуры, много работавшему по заказам царской семьи.

«В зиму 1891-1892 годов, — вспоминает Месмахер,

— мне была объявлена через князя Л.Д. Вяземского, исправлявшего тогда должность управляющего Департамента уделов, высочайшая воля государя Александра III о поручении мне постройки для Его Величества дворца в имении Верхняя Массандра с воспользованием, по возможности, существующими там стенами неоконченной постройки прежнего владельца этого имения князя Воронцова. Ввиду маломерности этой старой постройки я просил князя Вяземского объяснить мне: желает ли государь император, чтобы в будущем дворце, кроме помещений для самого государя и государыни императрицы, имелись помещения для их августейших детей и необходимой прислуги; требуется ли также поместить в самом дворце кухню; требуется ли конюшня и прочие необходимые службы? На все эти вопросы первейшей важности для составления проекта князь Вяземский не мог мне дать никакого положительного ответа и поэтому испросил мне аудиенцию у самого августейшего заказчика дворца. 1 марта 1892 года государю императору Александру III благоугодно было принять меня в Аничковом дворце, где он и соизволил дать мне общие указания относительно будущего дворца... Получив эти указания, я по осмотре местности немедленно приступил к составлению проектов, которые я... имел счастье лично представить государю императору Александру III в Александрию. Рассмотрев означенные проекты, государь император тогда же, 6 июля 1892 года, соизволил одобрить их»⁴.

Месмахер почти полностью сохранил весь объем бушаровского дворца. В торцовых — южном и северном — фасадах сделал небольшие перестройки, в которых разместились просторные и светлые ванные комнаты царских особ, что отвечало новым требованиям комфорта.

Несмотря на незначительные пристройки, внешний облик дворца сильно изменился. Это было вызвано прежде всего смещением композиционных акцентов в планировке архитектурных объемов. В раннем дворце в восточном фасаде главную роль играли две средневековые башни, выступающие на гладкой стене. Месмахер, пристроив небольшой вестибюль и прихожую второго этажа, создал центральный ризалит, превышающий объемы соседних башен. Он завершил его могучим фронтоном с резными барочными украшениями и флагштоком.

Делая восточный фасад более торжественным, Месмахер строит красивую, закругленную в плане лестницу, охватывающую центральный ризалит широким маршем ступеней. К существующим башням архитектор прибавляет еще одну — самую высокую, с четырехэтажной кровлей (у Бушара она была небольшой). Он поднимает ее над уровнем крыши, подчеркивая ее главенствующее положение, завершает медной позолоченной фигурой двуглавого орла, который был виден со всех точек Ялты и ее окрестностей. Для создания более праздничного и нарядного облика дворца архитектор отесывает старые суровые стены бушаровской постройки и покрывает их светло-желтой метлахской плиткой, на фоне которой выделялись многочисленные красивые резные в камне детали декора дворца.

Открытием выставки можно считать впервые представленную проектную модель дачи барона А.Л. Штиглица в Нарве, созданную в 1852 году по проекту А. Штакеншнейдера5.

Дача эта не сохранилась, и мы можем получить представление о ней лишь по модели, ставшей документом истории. Деревянный дом представлял собой двух-этажную постройку, увенчанную башенкой с открытыми террасами, балконами, богато декорированную ажурной резьбой по дереву. В особняке размещались художественные коллекции самого А. Штиглица и Половцовых. В имении останавливались высочайшие особы в своих поездках по северо-западу страны. Так, в 1890 году Александр III, совершавший свой официальный визит в Нарву по случаю официальной встречи с германским императором Вильгельмом II. сопровождаемой войсковыми маневрами, разместился на даче у Штиглица (где в то время уже жил А.А. Половцов).

«...парк и аллеи, ведущие к даче статс-секретаря Половцова, декорированы чуть не сплошь и потонули буквально в украшениях», — сообщает корреспондент «Рижского вестника». (Вся местность вокруг дачи парк, сад — были украшены, помимо фонарей и флагов, пальмами, папоротниками и экзотическими растениями.)6

4 августа 1890 года императорский поезд прибыл к специально выстроенной для этого события платформе с павильоном.

Затем высокие гости в открытой коляске по украшенным улицам отправились на дачу Половцовых, где их ждал торжественный прием. Воскресный день закончился визитом германского императора Вильгельма II, торжественным обедом в палатках близ дачи Половцовых.

В память об этом дне Александр III посадил в парке имения Половцовых дуб.

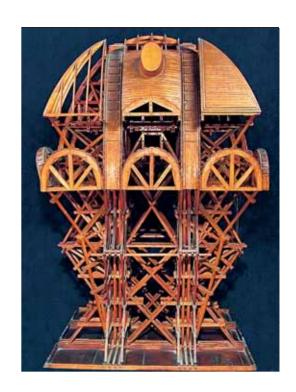
В период царствования Александра III по всей России началось усиленное церковное строительство. Император, будучи большим знатоком русской старины, щедро жертвовал из личных средств на постройку новых и восстановление старых церквей. Его личный пример побуждал к многочисленным пожертвованиям и со стороны простых людей. За период 13-летнего правления на деньги государства и пожертвования было сооружено около 5 тысяч церквей.

Самодержец был приверженцем «русского стиля» и считал, что зодчество XVI-XVII веков наиболее полно выражает идеалы народной и государственной жизни: «Нам нечего создавать стиль, нам нечего искать несуществующего, когда у нас уже есть собственный стиль, когда мы имеем вполне художественные и разумные формы искусства, нам стоит только обратиться к ним и продолжить дело, начатое с таким успехом нашими прелками»⁷.

В 1885 году Александром III был утвержден проект придворной церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Егерской слободе в Гатчине (Мариенбург). Возведение церкви осуществлялось по эскизному проекту петербургского зодчего, художника, исследователя византийской и древнерусской архитектуры профессора и академика Д.И. Гримма. Рабочие чертежи и строительст-во осуществлял профессор И.А. Стефаниц. В 1886 году состоялась торжественная церемония закладки церкви в присутствии императора. Небольшая по объему, изящная церковь имеет декоративные элементы древнерусского зодчества — кокошники, арки, колонны. Пять золоченых куполов луковичной формы с крестами венчают среднюю четырехгранную часть. Еще две золоченые главки украшают звонницу, поставленную над главным входом в храм. Особенно выразителен главный вход, оформленный двумя крупными колоннами, сложным архивольтом, кокошником и карнизом с модульонами. Звонница имеет цоколь из черницкой плиты, прорезана арками, опирающимися на восемь каменных колонн. Два крестообразных окна по сторонам входа усиливают образную перекличку с храмами Древней Руси.

Все декоративные украшения, обогащающие плоскость стен, барабанов, куполов и обрамление окон, вырублены из черницкого камня⁸. Выполненные из металла конструкции, детали интерьера, а также позолоту двойным листовым червонным золотом изготовила фирма Ф. Сан-Галли9.

28 октября 1888 года церковь была принята специальной комиссией и готова к освящению, но очередной визит императора, курировавшего все этапы строительства, изменил ход событий. Александр III остался недоволен теснотой храма и потребовал его расширить. Освящение состоялось уже после трагического крушения царского поезда между станциями Борки и Тарановка Курско-Харьковско-Азов-



Под руководством Л.Н. Бенуа. Модель кружал для купола Петропавловской усыпальницы

Около 1906. НИМ РАХ

Фотографии из фондов Эстонского исторического музея и с гравюры В. Стиванхагена (1867), опубликованные в книге нарвского исследователя и краеведа А. Иванена, дают возможность определить местоположение дачи А. Штиглица — это парк Льнопрялильной мануфактуры.

Иванен А. Ивангородская Свято-Троицкая церковь (барона Александра Штиглица) // Исторический очерк.- СПб., 2004. С. 52, 57, 55.

Цит. по: Савельев Ю.Р. Николай Султанов. СПб., 2003; ИИМК Ф. 16, Н.В. Султанов Оп. 1. Ед. хр. 17. Лекции в Археологическом институте 1882-1883. С. 80.

Цит. по: Савельев Ю.Р. Николай Султанов. СПб., 2003; ИИМК Ф. 16, Н.В. Султанов Оп. 1. Ед. хр. 17. Лекции в Археологическом институте 1882—1883. С. 80.

В строительстве Гатчины известняк применялся на протяжении XVIII-XIX веков. Он использовался в фасадах Гатчинского дворца и во всех архитектурных сооружениях парка. Камень получил свое наименование по названиям деревень — парицкий, черницкий, пудостский. Более многочисленную группу составляли известняки из леревень Парилы и Черницы, применявшиеся в облицовке и в кладке стен. Именно они использованы на фасадах Гатчинского дворца и отличаются своей однородностью и цветовой насыщенностью. Черницкий известняк — оранжевый, его можно видеть на стенах полуциркулей между колоннами на фасадах Гатчинского дворца.

Чугунно-литейный завод Сан-Галли основан Францем Карловичем Сан-Галли в Санкт-Петербурге в 1852 году на Лиговском проспекте. Выпускал самые разнообразные изделия. Именно здесь отливалась колонна Славы, установленная в честь подвига солдат и офицеров Измайловского полка в Русско-турецкой войне 1877-1878 годов, ворота Зимнего дворца, решетка Таврического сада, железные решетки для павильонного зала Эрмитажа, Александровский и Троицкий мосты и многое другое.

ской железной дороги. Во время катастрофы Александр III проявил хладнокровие и мужество. Он держал на плечах крышу вагона, пока семья и другие пострадавшие выбирались из-под обломков. Напряжение и ушиб вызвали тяжелейшее заболевание почек, которое несколько лет спустя привело императора к безвременной кончине.

Чудесное спасение Александра III с семьей при крушении поезда вызвало появление в стране множества храмов и часовен, посвященных этому событию.

Прикладное искусство эпохи правления Александра III представлено на выставке работами Н. Султанова, творчество которого более всего выражало художественные идеалы императора.

В лице императора архитектор не только обрел заказчика своих главных архитектурных произведений, но и встретил тонкого и знающего ценителя русского стиля. Зодчему не раз приходилось убеждаться в ревностном отношении монарха к сбережению памятников старины. Султанова подкупало в личности монарха не только его знание исторических стилей и любовь к древнерусскому искусству: «Государь пробыл у нас около часу и почти все время разговаривал со мной одним, так как я давал все необходимые пояснения. Сегодня я вполне понял его необычайное обаяние, более мягким, человечным и, если хочешь, ласковым быть невозможно!» — писал архитектор жене о посещении императором строительства памятника Александру II в Московском Кремле¹⁰.

В 1893 году император заказал Н.В. Султанову рисунки братины для броненосца «Синоп». Архитектором было создано несколько проектных эскизов изысканного сосуда «древнерусской» формы, увенчанного гербом Романовых, украшенного медальонами с сюжетами Синопского сражения, изображениями двуглавого орла, единорога, кентавра, пеликана, грифона, павлина, сирина. На эскизах вокруг братины располагаются чарки двух видов наподобие хранящихся в Оружейной палате. Исполнение их было поручено московской фабрике Ф.А. Овчинникова.

Императору очень понравилась работа Султанова, об этом есть запись в дневнике зодчего: «28 января (1894): «Государь сказал...: «а братина вышла великолепная во всех отношениях» — Слава тебе Господи!»¹¹.

На выставке экспонируется небольшая акварель «Проект ларца в древнерусском стиле». Консультация исследователя Ю.Р. Савельева и данные, опубликованные им в монографии о Султанове, дают

Цит. по: Савельев Ю.Р. Николай Султанов. СПб., 2003. С. 102; ОРЛИ Ф. 230. Оп. 1 Ед. хр. 423. Письмо Н.В. Султанова Е.П. Султановой-Летновой 21 мая 1889 г. Л. 41 об.

Там же. С. 117. Ед. хр. 5. Дневник за 1894 г. 28 января; Султанов Н.В. Братина, пожалованная императором Александром III на корабль «Синоп» // Зодчий. 1895. № 9. С. 91-95. Л. XXIV.

возможность предположить, что на акварели «Ларец для истории Преображенского полка, выполненный в стиле хранения в качестве подарка Александру III по случаю его коронования» проект ларца имеет авторскую подпись и дату: «Гр. Инж. Н. Султановъ. 1883», что совпадает с фактами, найденными Ю. Савельевым, и историческим описанием лариа.

«1 февраля (1883) представился Великому князю Сергею Александровичу и получил заказ сделать рисунок для ящика в древнерусском стиле, в котором преображенцы будут подносить новому «нашему Государю историю своего полка». Князь был одним из командиров гвардейского Преображенского полка... На фабрике И.Т. Хлебникова ларец был выполнен из дуба, окован узорчатым орнаментом из серебра. По бокам на серебряных вставках располагались украшения из голубой эмали. Он был поднесен императору и вызвал восторженные отзывы.

Архитектурные проекты Михайловского дворца, в котором в настоящее время находится Государственный Русский музей, логически завершают экспозицию выставки.

Александр III был ценителем искусства, имел хорошую собственную коллекцию произведений русского и зарубежного искусства. Во время приездов великого князя в Париж А.П. Боголюбов водил его в мастерские художников, в том числе и пенсионеров Академии художеств. Так, еще будучи наследником, Александр Александрович знакомится с Репиным, Поленовым, Васнецовым, Антокольским и другими художниками, покупает у них картины, делает заказы. В Петербурге император посещает все академические выставки и выставки передвижников, пополняя свою коллекцию. Ему нравились работы реалистической школы. Коллекция росла, он сам составлял ее каталоги, мог самостоятельно провести несложные реставрационные работы картин своего собрания. Незадолго до кончины, когда его живописная коллекция уже насчитывала около тысячи произведений, он решил основать в Петербурге по примеру П.М. Третьякова музей русского искусства и передать работы русских мастеров. Завершить это начинание пришлось его сыну Николаю II.

Музей было решено открыть в здании Михайловского дворца (1819—1825. К. Росси), подаренного Александром I своему брату великому князю Михаилу Павловичу. В 1896-1897 годах после смерти его последней владелицы великой княгини Екатерины Михайловны дворец был куплен в казну. В 1898 году в этом здании открылся Императорский музей русского искусства Александра III. Примерно треть живописных полотен первой экспозиции музея была передана из собрания Александра III. Среди них картины, ставшие гордостью русского искусства: «Портрет графини Самойловой, возвращающейся с бала» К. Брюллова, «Покорение Сибири Ермаком» В. Сурикова, «Христос и грешница» В. Поленова, «На войну» К. Савицкого, «Дубы» И. Шишкина и многое

Выставка «Эпоха Александра III» отдает дань памяти и уважения императору, оставившему столь заметный след в истории России.



николай султанов. дизайн 100 лет назад

Императорская Академия художеств объединяла выдающихся мастеров живописи, архитектуры, скульптуры. Они известны сегодня главным образом благодаря своим монументальным произведениям — прославленным картинам, прекрасным памятникам, градостроительным и монастырским ансамблям. Гораздо менее исследована их творческая деятельность по созданию менее масштабных проектов — интерьеров, элементов их убранства, малых форм и даже ювелирных изделий. При знакомстве с их произведениями в этой области вызывает восхишение не только высочайшее профессиональное мастерство, но и искусство перевоплощения, необходимое для создания произведений в разных видах и стилях искусства. Их творческий опыт интересен и значим, представляет поучительный пример для современных архитекторов и художников.

дним из таких универсальных художников был известный в свое время, но забытый в наши дни акалемик Николай Владимирович Султанов (1850–1908). В 1893 году по высочайшему повелению Султанов получил назначение действительным членом Академии художеств и тогда же посетил вице-президента И.И. Толстого, который «много интересного говорил о будущей общей работе». Ценил зодчего и президент Академии великий князь Владимир Александрович, которому он был представлен в числе новых членов Академии в его дворце на набережной Невы. Президент с удовольствием беседовал с Н.В. Султановым, вспоминал недавно завершенный зодчим проект и «хвалил юсуповский дом громогласно». Через несколько дней, в день 44-летия, Султанов был избран членом Совета Академии художеств. Через 12 лет на общем собрании Академии по предложению А.Н. Померанцева, Г.И. Котова и Э.И. Жибера его выбрали акалемиком.

Николай Султанов Проект братины, чарок и подноса к ним, подаренных Александром III броненосцу «Синоп» Бумага, чертеж, тушь, акварель 1893 ним рах

N.V. Sultanov: Design a Hundred Years Ago

Many distinguished masters of painting, architecture and sculpture had jointed forces under the banner of the Imperial Academy. We know them today mainly by their big-sized works — famous paintings, beautiful monuments and urban and church ensembles. Their lesser-scale activities, such as interior designs, decorative pieces, small-size paintings and even jewellery have been studied little. Now, anyone getting to know such things cannot fail to feel an admiration of their high craftsmanship as well as their art of personification so needed for creating in different genres and styles.

One of the versatile artists of this calibre was Academician Nikolai Sultanov (1850-1908), renowned in his days, almost forgotten today.

Sultanov was appointed a full member of the Academy, by His Majesty's decree, in 1893. After 12ears, at the cademy's general meeting, on a proposal from A.N.Pomerantsey, G.I.Kotov and E.I.Jiber, he was elected Academician.

That high appraisal was largely due the excellent interior and design works he had done in different styles and techniques. He favoured the 18th-century Moscow style, with its very lavish use of ornaments and various forms and materials. With his detailed knowledge of the style as a restorer of Moscow buildings for many years, he had become the best adept in the techniques of that time and used them extensively in his own projects.

Among the interior designs Sultanov achieved in the later 19th — early 20th

П. Султановаторические портреты 43

1. Султановаторические портреты

1. В Загоди, 12 годи.



Илья Репин

Н.В. Султанов на заседании Совета Академии художеств

ГТГ

В столь высокой оценке творческих заслуг Н.В. Султанова немалая роль принадлежала его великолепным работам в области интерьера и дизайна, выполненным в разных техниках и стилях. Многие из них были приведены в списке его творческих работ, представленном при избрании. Излюбленным стилем зодчего был московский стиль XVIII века наиболее богатый по насыщенности орнаментикой и разнообразию материалов и художественных форм. Благодаря многолетнему изучению и реставрации памятников московского зодчества Н.В. Султанов стал лучшим знатоком технических приемов той эпохи, которые широко использовал в своих проектах. Например, по его инициативе была восстановлена древняя техника басмы, то есть нанесения рельефного декоративного орнамента на тонкий металл, которым затем покрывали деревянные поверхности. Для оград, решеток и светильников Султанов использовал кованый металл. Виртуозно владея рисунком, он создавал причудливые орнаментальные композиции, превращавшие бытовые предметы в произведения искусства. Для иконостасов, мебели, декоративных рам применялись разные породы дерева. Полихромная резьба с элементами позолоты, характерная для московского стиля, покрывала колонны и рамы картин, мебель, делавшуюся по его рисункам.

При проектировании интерьеров и отделке зданий Султанов широко использовал декоративные возможности разноцветной поливной керамики. В интерьерах важными цветовыми акцентами служили изразцовые печи, выполненные по старинным образцам. Эту технику Султанов неоднократно использовал даже при создании иконостасов. Из долговечной поливной керамики по его проектам были изготовлены иконостасы придворных церквей в Беловеже и Петергофе, других храмах. Руководствуясь историческими образцами, архитектор выбирал для декора интерьера дорогие златотканые и набивные материи, которые использовались в качестве штор, завес, обивки мебели и других необходимых деталей убранства помещений.

Среди интерьеров конца XIX — начала XX века наиболее известны палаты Юсуповых, церковь и залы в доме московского генерал-губернатора, домовые церкви и интерьеры петербургских дворцов. Столь же обширным и плодотворным было создание по рисункам Султанова церковной утвари для строившихся им храмов и по заказам высочайших особ.

По признанию современников, более всего впечатляли интерьеры московского дома князей Юсуповых в Большом Харитоньевском переулке. В начале 1895 года их осмотрели участники съезда русских зодчих, и Султанов записал в дневнике: «Гражданские инженеры давали обед в честь [И.С.] Китнера, [В.А.] Шретера, [С.Ю.] Сюзора и меня. <...> Я показал после этого товарищам, при электрическом освещении, дом Юсупова. Эффект — полнейший. <...> Показывал съезду дом Юсуповых: было человек 100. Очень всем нравится, называют «волшебным». <...> Был на закрытии съезда. Мне много аплодировали за юсуповский дом». Ф.Ф. Юсупов вспоминал: «Иностранные принцы, присутствовавшие там, говорили, что никогда не видали

ничего подобного», а сам зодчий, всегда очень критически оценивавший собственные работы, писал об этом доме: «Когда отвыкаешь от него, он действительно поражает». Секрет успеха заключался в великолепном владении законами стилистики и точном знании исторических образцов: в преддверии работ зодчий объехал московские монастыри и долго работал в библиотеке в поисках оригинальных описаний царских и боярских интерьеров XVII века.

Интерьеры дома Юсуповых послужили примером для парадной столовой в петербургской резиденции министра внутренних дел Д.С. Сипягина. Протяженный сводчатый зал напоминал боярские хоромы XVII столетия¹.

Стены и своды были покрыты витиеватым позолоченным орнаментом на темно-красном фоне с клеймами, в которых помещались фрагменты родового герба владельца. Двери были отделаны темно-фиолетовым бархатом с посеребренными металлическими украшениями, мебель из темного дуба обита золотой парчой. Две высокие печи с подлинными изразцами XVII столетия украшали колонки и барельефы с преобладанием зеленого, желтого и синего цвета. По периметру тянулась надпись древнерусской вязью: «Боярин Лмитрий Сергеевич Сипягин с боярыней его Александрой Павловной Вяземских построили эту столовую палату».

Например, во дворце великого князя Павла Александровича пологие своды дворцовой церкви были украшены травным орнаментом, среди которого в клеймах располагались изображения святых. Этот же прием сохранялся и при декорировании стен храма, нижняя часть которых расписана «полотенцами», над которыми по всему периметру церкви шла лента с посвятительным текстом, набранным древнерусским шрифтом. Металлические решетки изящного растительного рисунка закрывали вентиляционные отверстия. Особое место в интерьере занимал иконостас в стиле XVII столетия с подлинными царскими вратами из подмосковного храма Покрова в Мелвелкове. Перед иконостасом нахолилась невысокая преграда с хоругвями, а интерьер украсили паникадила, изящная мебель. поставцы, аналой и другие предметы церковного обихода Необычно выглялело княжеское место, отлеленное от посетителей темно-красной бархатной завесой со златоткаными лвуглавыми орлами.

Иконостас, на сей раз медный, с богатой орнаментальной отлелкой отвечал тралиции XVII столетия. Как сообщалось в печати тех лет, почти все паникадила, подсвечники, поставцы были поллинными произвелениями XVI и XVII веков. По программе Н.В. Султанова своды украсили святыми изображениями в круглых клеймах. Центральное место среди них приналлежало образу св. Лимитрия царевича, почитаемого в царской семье. Композиция св. Отцов Церкви напоминала образы киевского Владимирского собора. Храм опоясывала посвятительная надпись. По рисункам зодчего выполнялись великокняжеское место, отделенное от пространства наоса невысокой завесой, аналои, хоругви, поставцы и многое другое. Двери были обиты материей и украшены металлическим узорным орнаментом. Архитектор продумал каждую, даже небольшую деталь интерьера и его убранства.

Такие принципы организации жилого пространства и его убранства не раз применялись Султановым при создании интерьеров домовых храмов в Санкт-Петербурге².

Подобные же приемы сохранялись в отделке интерьера дворцовой церкви для дочери Александра III Ксении Александровны³.

В петербургском Мраморном дворце мог также появиться подобный интерьер. Его владельцу, великому князю Константину Константиновичу, так понравилась домовая церковь в московской резиденции генерал-губернатора, отделанная Султановым, что он распорядился о ее воспроизведении в своем петербургском дворце. Об этих планах сохранилась дневниковая запись Султанова: «Ездил в Институт [гражданских инженеров] к [Д.Д.] Зайцеву. Ему



centuries the most celebrated were the Yusupovs chambers, the church and halls in the Moscow generalgovernor's house and the indoors churches and interiors of some of the Petersburg palaces. There was also a wide range of church ornaments fabricated after Sultanov's drawings, for the churches built under his designs, or on royal orders.

All these works were part of his farreaching program to revive the forgotten art traditions of the Moscow Rus. Understandably enough, whenever the architect was on any of his projects he concentrated not only the restoration of the Old-Russian methods of form-shaping and ornamentation, but also on the restoration of the forgotten techniques of jewellery production, which had grained wide usage in those years, not least because of his initiative and persistence. Sultanov's efforts toward evolving the Russian style rested on the Academy's patronizing care towards him, as the Academy considered that style direction as one of the most important priorities in its activities.

Yu.R. Saveliev





интерьеры ЮСУПОВСКОГО ДВОРЦА

Наиболее интересное помещение, предназначавшееся для приемов и праздников — Столовая палата. Весь ее сомкнутый свод был расписан белым с позолотой травным орнаментом крупного рисунка по малиновому фону. В круглых медальонах верхнего ряда изображались знаки зодиака, а в нижнем — древнерусские мифологические существа — сирин, индрик (единорог), полкан (кентавр), неясыть (пеликан), павлин и другие. Четыре люстры древнерусской формы были подвешены к металлическим позолоченным связям, пересекавшим пространство у самого потолка, а центральная опускалась в центре зала. Простенки занимали зеркала со свинцовыми переплетами, закрывавшиеся, по древнему обычаю, завесами из тяжелой материи. Убранство интерьера дополняли мебель, горки для серебряной посуды и высокая печь, покрытая подлинными изразцами

XVII столетия. Стены затягивались темнопунцовым бархатом. Зал украшали портреты царей Алексея Михайловича, Федора Алексеевича, Петра I и Петра II в широких резных рамах. Три портала, ведущие во внутренние покои,

великий князь Константин Константинович приказал повторить мою генерал-губернаторскую церковь в Мраморном дворце!». Этот московский интерьер, к сожалению, не сохранившийся, отличался от уже упоминавшихся большими живописными композициями Страшного суда, Преображения Господня и образом ангела-хранителя во весь рост. В клеймах среди растительного орнамента изображались святители, князья и серафимы. В отделке иконостаса использовалась восстановленная зодчим древняя басменная техника. Созданию атмосферы Московской Руси служил деревянный свод с распалубками, расписанный по подобию стенописи Новоспасского монастыря. Двойная арка на позолоченной колонне объединяла храм с великокня-

жеским местом. Церковь была освящена в честь св. Александра Невского и преп. Сергия Ралонежского.

Московский, или «русский» стиль столь последовательно разрабатывался Султановым не только в силу личного пристрастия мастера, но и благодаря покровительству Академии художеств. Этот стиль служил выражением национального своеобразия искусства России той эпохи подобно другим европейским странам, где также велись поиски нашиональных форм в искусстве и архитектуре.

> В области искусства дизайна Н.В. Султанов показал прекрасное владение особенностями других стилей — неоклассического, византийского, мавританского и даже китайского. Наиболее показатель

ным примером владения стилистикой ампира может служить создававшаяся по его рисункам мебель для Белой и Красной гостиных генерал-губернаторского дома в Москве. Белые с позолотой, обитые шелковой материей кресла и стулья создавали необходимые цветовые акценты в обширном пространстве двух залов. Ансамбль дополняли столы с позолоченными ножками в виде фантастических фигур с львиными лапами. Свое название Красная гостиная получила по красно-оранжевому цвету стен, который великолепно сочетался с белым с позолотой цветом мебели, обитой красно-оранжевой тканью⁴. В мавританском стиле Султановым проектировались интерьеры известного петербургского доходного дома, принадлежавшего князю А.Д. Мурузи, а в «китайском» — одна из комнат дома Юсуповых. Мотивы для росписи «китайской комнаты», металлического ограждения лестницы и удобной изящной мебели были обнаружены в петербургской Публичной библиотеке. Интерьер дополняла коллекция китайского фарфора из княжеской коллекции, произведения лаковой живописи и шелковые завесы со златоткаными драконами из обихода китай-

«Византийская стилистика» признавалась архитектором «самой богатой по форме и самой любопытной по своему художественному содержанию». Рисунки лампад, выполненные в этой редкой стилистике, предназначались для московской Иверской часовни и посвящались памяти великой княгини Александры Георгиевны. Образцом послужили предметы из ризницы венецианского собора Св. Марка. Прихотливую форму украшали восемь круглых медальонов со сценами жития св. царицы Александры, чередовавшиеся со шрифтовыми композициями из молитвенных текстов. Наибольшую техническую сложность вызвало исполнение миниатюрных серебряных барельефов. Для точного следования исторической технике потребовалось заказать мастерам Троице-Сергиевой лавры — хранителям средневековых

Кресла, диваны, стулья, каминные экраны и витрины прекрасно гармонировали с классицистическим характером интерьера. На стенах висели четыре императорских портрета в тяжелых резных позолоченных рамах, были установлены большие зеркала, иллюзорно раздвигавшие и без того огромное пространство. За гостиной начиналась анфилада собственной половины хозяйки дворца великой княгини Елизаветы Федоровны: гостиная, кабинет, опочивальня, живописная мастерская и другие помещения. Отделка гостиной по контрасту с оранжевым была выдержана в зеленоватых тонах (обивка стен и мебели), а пол покрыт темно-пунцовым ковром. Внутренние покои хозяев выглядели более скромно.

фланкировали колонны, богато декорированные сложной «барочной» орнаментикой и закрывавшиеся двустворчатыми позолоченными ажурными решет-

Во внутренних покоях привлекали внимание столовая и кабинет владельца князя Ф.Ф. Юсупова. Своды и стены столовой — удлиненного помещения с двумя высокими изразцовыми печами были сплошь покрыты растительным орнаментом, в котором виднелись клейма с фрагментами родового герба владельцев. Мотив для орнамента заимствован с больших древнерусских восковых свечей — «вошании», сохранившихся в кремлевских соборах. В светильники вставлялись фарфоровые свечи красного и зеленого цвета по подобию древних красных и зеленых восковых свечей. Вся обстановка — мебель, светильники, оконные переплеты и даже посуда — выполнялась в единой с интерьером стилистике.

Кабинет Ф.Ф. Юсупова вызывал интерес из-за строгости научного подхода зодчего. Свод украшало созданное по за-

Интерьер столовой во дворце Зинаиды и Феликса Юсуповых. Москва 1892-1893

Интерьер большой Столовой палаты во дворце Зинаиды и Феликса Юсуповых. Москва 1892-1893

традиций — деревянные оригиналы, по которым отливались миниатюрные серебряные рельефы.

Творческая деятельность Султанова коснулась создания предметов церковного обихода, и здесь перед ним открывались неисчерпаемые возможности реализации замыслов с применением основательно забытой и заново открытой ювелирной техники. По его рисункам в мастерских и на фабриках К. Фаберже, И.П. Хлебникова, П.А. Овчинникова, П.И. Оловянишникова, Н.В. Немирова-Колодкина выполнялись десятки изысканных произведений. Ратуя за более активное привлечение профессиональных зодчих и художников к процессу возрождения народных традиций, Султанов выступил с инициативой проведения конкурса Санкт-Петербургского общества архитекторов и фирмы «И.П. Хлебниковъ с сыновьями». В качестве конкурсного задания предлагалось выполнить рисунки «блюда с солонкой» и «складня», в состав жюри вошли Л.Н. Бенуа, Р.А Гедике и другие известные зодчие. Конкурс вызвал большой интерес, и первые премии были присуждены выдающемуся мастеру русского стиля А.И. фон Гогену, который позднее подобно Султанову тесно сотрудничал с ювелирными фабриками в жанре малых форм.

Наиболее изысканны и богаты по своей художественной отделке подносные предметы для высочайших особ — императора и великих князей. Первое произведе-



ние в этом ряду — ларец в русском стиле, выполненный на фабрике И.П. Хлебникова из дуба, окованный узорчатым орнаментом из серебра с серебряными вставками из голубой эмали. На коронационных торжествах 1883 года преображенцы поднесли в нем императору историю своего полка.

На фабрике И.П. Хлебникова, с которой Султанов сотрудничал чаще всего, изготовлен триптих, поднесенный от Преображенского полка великому князю Константину Константиновичу⁵. Для закладки памятника императору Александру II, который строился Н.В. Сул-

Обрамление древних икон Преображения Господня, Воздвижения Животворящего Креста с изображением покровителей князя — царя Константина и Николая Чудотворца — выполнено из позолоченного и местами оксидированного серебра в сочетании с лиловой, зеленой и красной эмалью. Лики серафимов венчающей части были заказаны в московской иконописной мастерской Гурьянова, специализировавшейся на миниатюрных иконах. С обратной стороны триптих покрыт шелковой златотканой многопветной материей. Бронзовые позолоченные дощечки с именами офицеров из темно-синей заливной эмали работа мастеров петербургской фабрики Германа Корнфельда.

тановым в Московском Кремле, по рисункам зодчего на фабрике И.П. Хлебникова были изготовлены блюда для денег, закладных камней и раствора. Особенно интересным оказалось блюдо для денег с большим чашевидным углублением в центре и пятнадцатью вокруг него, для монет разного достоинства и размеров. Оксидированное серебро с орнаментом в сочетании с красноватым золотом углублений создавало необходимый декоративный эффект. Край блюда украшен декоративной надписью. Столь же изысканны серебряные, с ручками из черного дерева, молоток и лопатка, с утонченной орнаментикой, выполненной в мастерской Карла Фаберже.

Эта работа была высоко оценена, и за ней последовал

другой заказ — складня с иконами Преображения Господня, Св. Троицы и фланкировавших их образов Ка-

занской иконы Божией Матери и св. князя Александра Невского, который был поднесен Александру III офицерами Преображенского полка. В отделке применялся золотой орнамент на темно-красной эмали и серебряный накладной узор на голубом эмалевом фоне. Оборот выполнялся из красновато-коричневой кожи с тисненным золотом двуглавым орлом и золотыми лапчатыми петлями.

Творческие замыслы Султанова воплошались и на других известных ювелирных фабриках. На московских и петербургских фабриках Султановым создавались не только единичные излелия, вызывавшие похвалы и заказчиков, и коллег золчего. Большие коллекции великолепных произведений малых форм выполнялись им для церквей в «русском стиле», строившихся по его проектам Наиболее значительные заказы поступали для храма Черниговской иконы Божией Матери Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры $(1885-1893)^6$ и придворного Петропавловского храма в Петергофе (1893-1905).

Церковная утварь для московского храма выполнялась фирмами П.А. Овчинникова, И.П. Хлебникова и Н.В. Немирова-Колодкина7. На фабрике И.П. Хлебникова сделаны покрытые серебром бронзовые иконостасы и утварь боковых

На фабрике П.А. Овчинникова была заказана великолепная налпрестольная сень из позолоченной бронзы с эмалевыми деталями, напрестольные кресты из позолоченного серебра с эмалевыми вставками, оклады икон с эмалевыми украшениями, водосвятная чаша, бронзовое позолоченное блюдо с эмалевым орнаментом, серебряная позолоченная кропильница с эмалевыми вставками и многое другое.

Большой художественный интерес представлял главный иконостас из позолоченной бронзы с цветными эмалевыми вставками, выполненный по проекту Н.В. Султанова. Прорисовка деталей принадлежала А.М. Павлинову — известному реставратору и историку архитектуры. Незадолго до этого он изучал храмы Ярославля и Ростова и впервые опубликовал их подробное описание. За образен золчие приняли иконостас церкви Св. Иоанна Предтечи в Ярославле.

Например, принадлежавшей П.А. Овчинникову, где размещался императорский заказ на изготовление серебряной позолоченной братины, пожалованной государем кают-компании броненосца «Синоп» в 1893 году. Сосуд древнерусской формы, увенчанный гербом Романовых, был украшен мелальонами с изображением Синопского сражения, двуглавого орла, единорога, кентавра, пеликана, грифона, павлина, сирина (эти сюжеты ранее уже встречались в росписи лома Юсуповых), которые окружали стилизованные чарки по числу офицеров корабля. На этой же московской фабрике выполнялась утварь для петербургского великокняжеского домового храма Павла Александровича. Бывая в Москве, Султанов утверждал эскизы и наблюлал на заволе за изготовлением вещей. Особенно интересным в художественном отношении вышло панихидное блюдо. Несколько приподнятое нал основанием на четырех миниатюрных львах, оно обрамлялось одиннадцатью подсвечниками с высоким восьмиконечным крестом с распятием.



мыслу архитектора и на основе архивных источников изображение «звездотечного небесного движения, двенадиати месяцев и бегов небесных», то есть астрономической карты неба. Именно этот сюжет встречается в дворцовых интерьерах XVII начала XVIII века, — столовой палате царя Алексея Михайловича и столовой царевны Софьи Алексеевны, царевен Татьяны Михайловны и Марьи Алексеевны, интерьерах загородных дворцов Коломенское и Алексеевское, палатах князя Василия Голииына и других. Ранее также прибегали к воспроизведению подобной композиции, но не добивались той исторической достоверности, которую посчастливилось воспроизвести Н.В. Султанову в этом интерьере.

Убранство других помещений поражало разнообразием и богатством материалов и фантазии зодчего. Например, в «гербовой» имелись медальоны с изображениями родового герба Юсуповых на серебряном и золотом фоне, хрустальная венецианская люстра, печь с редкими подлинными изразцами, мебель, обитая бархатом, дорогими шелковыми материями, созданными по древним образцам, и позолоченной кожей. Стены «портретной» были затянуты шелковой малиновой материей, мебель обита малиновым бархатом с золотым шитьем, позолочен фон портретов Юсуповых и лепной орнамент на малиновом фоне сводов. Как и в других залах, здесь устанавливалась изразцовая печь с преобладанием желтого и синего ивета в разнообразных и многочисленных композициях. Столь же тщательно выписаны рисунки оконных переплетов, разные для каждого помещения. Султанову принадлежит разработка посписей уникального сводчатого помещения — «Соколиной комнаты», которая устраивалась владельцами в напоминание о загородном дворце царя Ивана Грозного, который, по легенде, находился на месте их палат. На северной стене был написан «Отъезд царя на охоту», на южной — «Поднесение царю красной соколиной перчатки», на западной «Сцены охоты» и на восточной — «Пир после охоты и представление царю убитой дичи». Мебель, ажурные позолоченные решетки и портрет Ивана Грозного дополняли убранство этого небольшого мемориального зала.



приделов храма: паникадила, подсвечники, простые, выносные и праздничные, блюда для благословения хлебов и т. д. Товариществу Н.В. Немирова-Колодкина и мастеру золотых и серебряных дел М.Н. Рындину была заказана утварь для главного алтаря. Большой складень по рисунку Н.В. Султанова предназначался для устроенного в крипте некрополя князей Черкасских и могилы баронессы М.Б. Бюлер. Убранство церкви стало заметным явлением в художественной жизни России конца XIX века, а его автор заслужил репутацию одного из лучших мастеров «русского стиля» в области декоративно-прикладного искусства.

Подлинными шедеврами искусства признаны предметы богослужебной угвари, созданные по рисункам Н.В. Султанова для Петропавловского храма в Петергофе. Количество и разнообразие проектируемой для храма утвари были столь велики, что потребовалось обращение к самым известным ее произволителям согласно существовавшей производственной специализации⁸. За сравнительно короткий период — 1904 — начало 1905 года — появились десятки изумительных по красоте и художественному качеству предметов для совершения литургии и таинств. Описание угвари не вошло в книгу Н.В. Султанова о храме, и он опубликовал статью в журнале «Зодчий», посвященную описанию этой коллекции⁹. Все приведенные примеры, многие из которых публикуются впервые, не оставляют сомнений в значительности этой области в творчестве такого крупного мастера искусства, каким представляется Н.В. Султанов. Создание этих произведений было частью обширной «программы» по возрождению забытых художественных традиций Московской Руси. Поэтому, воплощая свои замыслы, зодчий задумывался не только о восстановлении древнерусских приемов формообразования и орнаментики, но и о возрождении забытой техники ювелирного производства, которая в те годы вновь получила широкое распространение во многом благодаря его инициативе и настойчивости. Творческая деятельность Н.В. Султанова по разработке «русского стиля» опиралась на покровительственное отношение Академии художеств, считавшей именно это стилистическое направление одним из важнейших приоритетов в своей деятельности.

Юрий Савельев

Интерьер кабинета во дворце Зинаиды и Феликса Юсуповых. Москва

1892-1893

Изделия из серебра выполнялись фирмами К. Фаберже, П.А. Овчиникова и И.П. Хлебникова, из меди — И.П. Хлебникова, П.И. Оловянишникова и П.И. Чумакова. Утварь главного алтаря, требовавшая наивысшего качества, была заказана П.А. Овчинникову, а малых — И.П. Хлебникову. Ткани для плащаницы, хоругвей, престолов и аналоев, облачений священнослужителей заказывались в московской мастерской Шадрина и петербургской — А.А. Жевержеева.

Первое место по художественному значению он отвел дарохранительнице главного алтаря в стиле XVII века, напоминавшей храмы той эпохи. Верхний ярус завершался пятиглавием с аркатурой с образами двеналнати апостолов. Это произвеление золчего было не только необыкновенно красивым по хорошо найденным пропорциям и изысканным декоративным формам, но и безупречно функциональным.

Другие произведения — кресты, оклады Евангелия, подсвечники, потиры — также отвечали стилистике XVII столетия. Наиболее точно этой традиции соответствовала композиция оклада напрестольного Евангелия с четырьмя евангелистами и распятием с предстоящими в центре. В композицию подсвечника главного алтаря было включено изображение двуглавого царского орла как символа принадлежности храма Дворцовому ведомству российских императоров. Зодчим найдена оригинальная овальная форма укропника на изящной подставке — сосула со святой водой для окропления прихожан. По кромке шла мемориальная надпись древнерусским шрифтом о времени ее создания.

звезды графического дизайна в академии

В сентябре в Российской Академии художеств прошла выставка членов международного жюри Седьмой Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела».

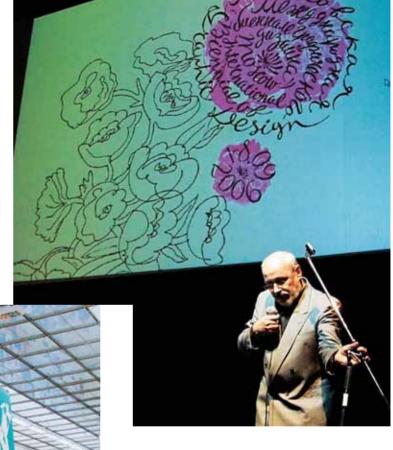
На церемонии закрытия биеннале в ЦДХ в числе многих наград были вручены и дипломы Академии дизайнерам Борису Трофимову и Евгению Корнееву.



ЧЕЛА НА ПОДЛЁТЕ

Биеннале — профессиональный праздник. Визуальная культура формируется в будни, в кропотливой ежедневной работе. Но ее высшие достижения выносятся на фестивали, выставки и конкурсы. Главные из них — международные биеннале. Здесь достижения будней попадают на суд отборочных комитетов, оцениваются по строгому гамбургскому счету. Потом международное жюри награждает самые лучшие, самые инновационные работы. И эти «самыесамые» расходятся волнами по дизайнерским журналам всего мира. Визуальная культура осознает себя как целое, делает еще один шаг вперед и вверх.

Впервые праздник под названием «Золотая пчела» состоялся в 1992 году. Его роль в развитии мирового графического дизайна оказалась оцененной, и последние 10 лет он проводится под эгидой Международного совета ассоциаций по графическому дизайну (ИКОГРАДА) и Координационного комите-





та международных биеннале (ИБКК). На Московской биеннале получили свои первые крупные международные награды такие звезды, как Леонардо Сонноли и Стефан Загмайстер. В жюри здесь побывали многие мэтры мирового дизайна. И сегодня, несмотря на то что большая часть мероприятия по-прежнему проводится на голом энтузиазме и опирается на хрупкую корпоративную солидарность, уровень удается выдерживать, и биеннале продолжает пользоваться признанием на международной арене. На «Золотую пчелу-7» прислали свои работы дизайнеры из 50 стран мира!



зриксон-шоу

Эрик Белоусов (Эриксон) **«Золотая пчела-7»** Плакат. 2006

Графический стиль выставки — тоже ее экспонат. Тем более международной биеннале. Ценителями его оказывается огромное и весьма пристрастное «международное жюри», состоящее из всех участников, получающих в руки регистрационные формы и ревниво разглядывающих визуальные атрибуты фестиваля.

Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела» до сих пор, кажется, удавалось оставаться на должном уровне. Ее фирменные стили всегда выглядели достойно. Эмблема, плакаты биеннале публиковались в мировой профессиональной прессе не только в связи с объявлениями о предстоящем или отчетами о состоявшемся событии.

Визуальный стиль первых двух «Золотых пчел» был разработан Ириной Киреевой. Она автор знака биеннале, созданного в 1992 году. В 1996 году тщательно структурированный фирменный стиль «Золотой пчелы-3» сделал Владимир Чайка при мощной производственной поддержке компании «Линия График». Стиль для «Золотой пчелы-4» в 1998 году — Сурик, Юрий Сурков.

В 2000 году пятую, последнюю, как я тогда был уверен, «Золотую пчелу» оформлял Петр Банков со своей студией «Дизайн Депо».

Стиль для возрожденной с помощью «Экспопарка» и передовой части дизайнерского сообщества «Золотой пчелы-6» разрабатывал Юрий Гулитов.

Выбор дизайнера фирменного стиля биеннале — процесс не менее мучительный, чем подбор состава международного жюри. Стиль должен не только продолжать линию предшественников (быть узнаваемым), но и быть неожиданным по отношению к ней, особенно к предыдущему стилю. Соответствовать мировым тенденциям развития жанра и отражать собственную специфику события, например, тематику дополнительных к основной («Плакат») номинаций.

Вербализуемые факторы можно перечислять долго. Но всегда остается еще подводная часть айсберга, в которой ощущения невозможно объяснить словами даже самому себе.

На этот раз автор фирменного стиля биеннале — Эрик Белоусов, он же Эриксон.

Эрик Белоусов окончил Строгановку в 1992 году. Давно работает в одной команде с Игорем Гуровичем и Анной Наумовой (которая и придумала прозвище Эриксон). Команда эта называлась сначала дизайнерской студией издательства ИМА-пресс, а затем стала известна как Ostengruppe.



То, что начал делать Эриксон для биеннале, уже по первым шагам было похоже и не похоже на то, что он делал раньше, похоже и не похоже на то, какой раньше была «Золотая пчела». Неожиданный, свежий, праздничный, каллиграфический стиль Московской международной биеннале «Золотая пчела-7» рождался на наших глазах.

ІИТЕЛЬ УЧИТЕЛЕЙ

Уве Лёш уже приезжал в жюри «Золотой пчелы» элегантный, импозантный, экстравагантный. Как всегда, в одном белом, другом черном ботинке. Это было в 1994-м. Его мастер-класс в **ШДХ** произвел сильнейшее впечатление на молодых дизайнеров, которые теперь



вошли уже в профессиональную элиту и сами стали профессорами графического дизайна. Спросите при случае у Логвина, Сурика, Гурона, Чайки, что для них значит это имя.

«Остенгруппа» была со своей выставкой в Дюссельдорфе и услышала, как там с гордостью говорят про кого-нибудь: «Он крутой дизайнер, учился у ученика Уве Лёша». Не у самого Уве Лёша, а у ученика. Вот какое это имя: сам Уве Лёш!

Он успешно работает во всех жанрах графического дизайна, но особенно блистательно — в плакате.

«Плакат» — главная номинация «Золотой пчелы-7». Уве Лёш стал председателем жюри «Золотой пчелы-7», выступил с мастер-классом и принял участие в выставке в Академии художеств.





Vве Пёш The books of the worldcups Exibition poster. 2006

> **Bazon Brock** Museum poster, 2005

исьмо счастья

Среди ночи раздался телефонный звонок, и пополз факс от дизайнера Сигео Фукуда. Он самый прославленный дизайнер-график мира. Скромный, простой, веселый, с необыкновенной харизмой, притягивающей сердца людей на протяжении всего своего полувекового творческого пути.



Еще в 1970-е годы Елена Черневич предлагала измерять дизайнерскую креативность в таких единицах, как «милифукуды». Сегодня, 30 лет спустя, Андрей Логвин тоже недоумевает: «Фукуда — Будда. Непостижим, как НЛО. Фукуда внес в дизайн нечто сверхъестественное, довел дизайнерскую концепцию и графический знак до какого-то восторга».

Я несколько раз пытался пригласить Фукуду в жюри. При встрече он неизменно улыбался и кивал головой: «Yes, yes!». Но потом приходил факс (электронной почты у него до сих пор нет), где аккуратным женским почерком его секретарши (с английским у него тоже плохо) сообщалось, почему он не сможет приехать в Москву...

Руководители дизайн-студий, благодаря поддержке которых состоялась биеннале «Золотая пчела-6», а теперь и «Золотая пчела-7» — «Агей Томеш», «Аирдизайн», «Дизайн Депо», «Има Дизайн», «Линия График», «НТВ Дизайн», «ТАБУ» и «Типо График Ди-

зайн», — собравшись на заседание попечителей, буквально уговорили меня попробовать пригласить Фукуду еще раз.

Вечером я отправил в Японию факс. Той же ночью пришел ответ. В Москву приезжает Сигео Фукуда, примет участие в выставке членов международного жюри, в церемонии награждения победителей биеннале и, конечно, выступит со своим мастер-классом.



Сигео Фукуда 50 Years of the Ending of the Second World War Плакат, 1995

оследний герой

Дэвид Карсон. Последний герой XX века. Культовая фигура 1990-х. Как написал о нем «Newsweek», Карсону удалось «полностью изменить представление общества о графическом дизайне».

Он преподавал социологию, психологию, экономику и историю в нескольких калифорнийских университетах и колледжах. На досуге профессионально занимался серфингом (восьмая строчка в мировом рейтинге), пока не увлекся совсем другой профессией. В 1989 году он начал с редизайна журнала по скейтбордингу «Trans World Scateboarding». Потом был артдиректором «Beach Culture» и «Surfer». Но настоящая всемирно-историческая слава пришла к нему, когда он запустил в 1992 году собственный проект — журнал «Ray Gun».

Это было время бурного развития виртуально-медийной эстетики и цифровых технологий. Работы Карсона оказались созвучны интересам нового поколения дизайнеров, которое активно занялось компьютерными экспериментами. Карсон оказался выразителем духа 1990-х и вообще новой эпохи. И к нему посыпались заказы от мировых брендов — «Pepsi-Cola» и «Coca-Cola», «Levi's» и «Nike», «Macintosh» и «American Express», «Citibank» и «National Bank»...

Книги-альбомы, в которых он подытожил результаты своих опытов над собой, компьютером и публикой, стали мировыми бестселлерами, а издания и переиздания «The End of Print» — абсолютными рекордсменами по тиражам за всю историю графического дизайна. Ни одна из книг не вызывала такого интереса, как книга, объявившая о конце книги.

Своим творчеством он опроверг представление о том, что графический дизайн — это прежде всего визуальная коммуникация, что форма должна следовать за смыслом, за коммуникативной функцией. Карсон предпочитает не рассказывать, а показывать это в своих работах. А в книгах отделывается расплывчатыми общими фразами вроде тех, что говорят спросонья в утренних интервью. Но, похоже, за него все уже написал в 1960-е годы другой социолог — Маршалл Маклюэн, утверждавший, что средство сообщения и есть сообщение.

В 1990-е годы творчество Карсона вызвало волну подражаний во всем мире. Но дело в том, что «этого американца догнать невозможно. Солнце, серфинг и природная уверенность в себе сделали Карсона визуальным адреналинщиком номер один... Существует только один путь, чтобы быть последователем Карсона — это не быть Карсоном и противопоставить ему нечто столь же индивидуальное».

Dominant

Это цитата из статьи Елены Всеволодовны Черневич.

В конце 1990-х волна карсономании пошла на спад. Мир дизайна попытался вновь увлечься минимализмом. Но колесо истории сдвинулось уже необратимо.

Я познакомился с ним осенью 2000 года в Сеуле, на всемирном конгрессе ИКОГРАДА. Тогда он показался мне скромным и даже застенчивым. В ночном клубе, куда Ан Санг-Су пригласил всех спикеров по окончании конгресса,

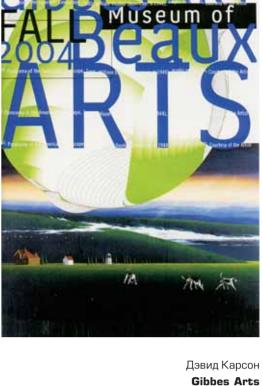
он сидел в уголке, потягивая пиво: «Очень хотелось бы приехать в Москву». Договорились, что приглашу его в Москву при первой возможности. Она неожиданно представилась накануне 2003 года. Американская табачная корпорация задумала проект и предложила Барту Голдхоорну (архитектура), Рему Хасиеву (промышленный дизайн) и мне (графический дизайн) запустить его, став учредителями и кураторами Фонда инновационного дизайна и Премии инновационного дизайна DIA. Согласно формуле нового конкурса в Москву приглашались сначала эксперты для формирования шорт-листа по каждой номинации, а потом — звезда мирового дизайна или архитектуры для определения победителя. Вот в качестве члена жюри по графическому дизайну мы и пригласили тогда Дэвида Карсона.

Весть о приезде Карсона в Москву вызвала необыкновенный энтузиазм. «Линия График» выпустила плакат, сделанный Валентиной Коро-





First Point Magazine Обложка журнала 2006



бейниковой. Агентство BBDO зафрахтовало кораблик, чтобы прокатить его вечером по Москве-реке. Однако «скромный и застенчивый» в жизни оказался столь же непредсказуемым, как и в своих работах. В последний момент получаем сообщение, что у Карсона «переговоры с заказчиком», и он просит поменять билеты на завтра. Тут я вспомнил, как Карсона приглашали в жюри в Брно. Члены жюри обычно выступают там с лекцией о себе. Выступление Карсона перенесли в столицу, в Прагу. Специально арендовали под это дело театр. Продали все билеты. Театр уж полон. Карсон не прилетел...

Энтузиазма у нас поубавилось, корабль отменили. Но десятка полтора студентов ВАШГД все же приехали на другой день в Шереметьево. На этот раз Карсон прилетел. В руках у студентов в бумажных кокошниках были таблички с его именем, написанные по-разному, самыми невероятными способами. Карсон оценил. Тем более что вместе с хлебом-солью мы предложили ему водки-с-огурцом.

Я очень хотел устроить мастер-класс Карсона в Центральном доме художника. Но табачники, организаторы «DIA» не имеют права проводить мероприятия в учреждениях культуры. В результате написали в программе, что у Карсона «свободное время», и договорились, что никаких атрибутов мероприятия на сцене не будет. Мастер-класс в ЦДХ прошел почти нелегально. В воскресенье мы повесили на сайт журнала «Как» объявление. В понедельник ЦДХ закрыт для посетителей, но конференц-зал оказался заполнен московскими дизайнерами. И не только московскими. Я знаю несколько случаев, когда люди бросили все свои дела и специально прилетели из Сибири.

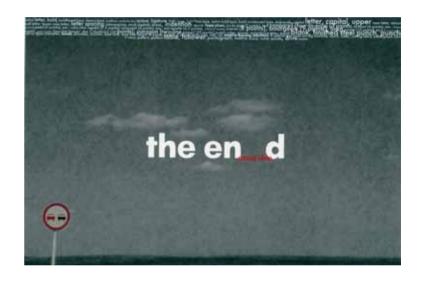
«Линия График» посвятила мастер-классу Карсона открыточную акцию, которую инициировал Андрей Андреев из агентства BBDO.

При отъезде он (опять в последний момент) попросил поменять ему билеты. На день позже, чтобы еще побыть в Москве. Так что, судя по всему, от Москвы у него остались хорошие впечатления.

Ни одна из «Пчел» не обходилась без того, чтобы приезд кого-то из объявленных ранее членов жюри не срывался. Жизнь есть жизнь. Когда я анонсировал включение Карсона к жюри, я был уверен (или почти уверен), что он приедет. Во-первых, Карсон сам просился. Я отвечал ему, что у нас нет на то никакого бюджета. Все места уже заняты. Тогда он собрался приезхать просто так и за свой счет. Во-вторых, я прочитал в его интервью, что есть у него мечта — жениться на русской девушке. Поэтому когда у французской группы ММ поездка в Москву сорвалась, я все-таки включил его в жюри. Он был очень горд. Увидев свое имя на сайте, написал: «хорошая компания». А потом что-то не заладилось с визой, и «его планы изменились».

Но работы Дэвида Карсона всеже были представлены на выставке в Академии.

> Валентина Коробейникова The End of Print Плакат. 2006



«МОЛОДЁЖКА» ПЧЕЛЫ

В «Молодежке» Союза художников числились до 35 лет. Ученые считаются молодыми до 40. В дизайне, находящемся между наукой и искусством, и молодежный рубеж соответственно где-то в этих пределах. Во всяком случае, в международные жюри начинают приглашать между 35



и 40. Самый молодой член жюри «Золотой пчелы-7» — Петр Банков, 36 лет, Россия. Еще студентом Полиграфа стал инициатором масштабного концептуального проекта «Неуч». За несколько лет «ручной работы» им было создано и издано более 300 авторских «книг художника», побывавших на разных выставках и осевших в галереях и частных собраниях.

После основания журнала «Как» Петр Банков перестал нуждаться в представлении — «Как» превратился в ключевой коммуникационнотворческий узел развития нашей профессии. Журнал этот, как и его главный редактор, — независимый, веселый, азартный. Не только продвигающий других, но и сам постоянно продвигающийся, на глазах растущий над собой. Петр Банков — лауреат множества конкурсов, в том числе дважды «Золотой пчелы» (в номинациях «Журнальный дизайн» и «Визитные карточки»). На выставке членов международного жюри в Академии он представлял Россию и свое поколение.









СТУДЕНТЫ ВАШГД

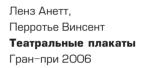
Здания с вывеской «Высшая академическая школа графического дизайна» не существует. ВАШГД — это образовательный проект, объединяющий единой концепцией и одной командой педагогов двух разных учебных заведений. Первое — Московское художественное училище прикладного искусства. По окончании его (после третьего курса) студенты получают государственные дипломы о среднем специальном образовании по специальности «Графический дизайн». Потом зачисляются в вузы, с которыми есть договоры о сотрудничестве и ускоренном обучении по единым программам, сразу на четвертый курс. Здесь они еще три года доучиваются до дипломов о высшем образовании. В качестве второй ступени побывали уже Московский государственный открытый педагогический университет, Национальный институт дизайна Союза дизайнеров России и Московский институт рекламы, туризма, шоу-бизнеса. В настоящее время вторая ступень ВАШГД — это Национальный институт современного дизайна.

Фактически обучение на протяжении всех шести лет проходит в основном в одних и тех же стенах, под руководством одного и того же ведущего педагога, руководителя авторской творческой мастерской. По существу, ВАШГД — это система творческих мастерских и мастер-классов лучших дизайнеров страны и окрестностей. Ведь ключевое звено в образовании — кто учит. У нас в стране нет ни настоящей дизайнерской школы, ни дизайнерской культурной традиции. Но есть люди. На них все и держится. ВАШГД — дизайнерское образование из первых рук.

В качестве руководителей авторских творческих мастерских ВАШГД себя попробовали несколько мастеров. Борис Трофимов (трижды), Эркен Кагаров (дважды), Андрей Логвин, Евгений Добровинский, Юрий Гулитов, Тагир Сафаев. Личный творческий опыт каждого из них уникален, весьма различны потому и педагогические траектории. Например, Трофимов вводит в профессию через книжную культуру, Кагаров — через знакообразование, Сафаев — через шрифт, Гулитов — через тотальный эксперимент. В мир дизайна входов много. Но разными путями они ведут к одному — началу самостоятельного творчества.

По ходу учебного процесса руководители мастерских в нужные для них моменты приглашают своих коллег — с отдельными курсами или мастер-классами в качестве экспертов или консультантов.

Студенты ВАШГД, помогавшие отборочному комитету «Золотой пчелы», имели возможность подержать в руках то, что потом будет замуровано за стеклом витрин или повешено неприступно высоко на стенах ЦДХ. Оценить плотность и фактуру бумаги, материальные, а не виртуальные качества визуальных образов — без ощущения этого не может быть профессионализма.







Давид Тартаковер I'm here, Jerusalem 310702 Плакат. 2004

ПИЗАЙН КАК ИСКУССТВО

Главный раздел «Золотой пчелы» — плакат. Здесь графический дизайн с наибольшей наглядностью демонстрирует свой творческий потенциал и проявляет себя как подлинное искусство. На итоговой выставке «Золотой пчелы-7» было представлено примерно 1200 плакатов.

На каждой «Золотой пчеле» плакат дополняется разными номинациями. На этот раз таких номинаций две — книга и каллиграфия.

На главной выставке представлены 100 лучших проектов, которые дают пишу для размышлений о сульбе книжного дизайна в «посткнижную» эру. В номинации «Каллиграфия» для итоговой выставки отобрано 75 проектов. В них постгуттенберговский графический дизайн возвращается к «додизайнерской» рукописности, стремясь к творческой свободе.

Внимание к пластике, образу, радость формы, цвета ослабло в современном искусстве, заблудившемся в концептуальных лабиринтах. Но все это сейчас актуально в графическом дизайне.





К участию в финальной выставке допущены сборные 47 стран. В центральном зале второго этажа расположилась выставка «Дизайн и Полиграфия». А «Золотая пчела» размещена по периметру. Конечно, это несколько обидно — опять выступать в роли кордебалета. Но не место красит биеннале. К тому же из экспозиции «Золотой пчелы» открывается потрясающий вид. На город, на воды Москвы-реки, на огромное небо над Москвой. Почти панорама: от Парка культуры, Крымского моста до храма Христа Спасителя.

Экспозицию мы всегда делали по пятну. То есть по цвету. Ну и еще четыре « Φ »: формат, фактура, форма, функция. Главное — общее впечатление. На этот раз произошло некоторое отступление от правил. Я своим студентам на лето задал рефераты по национальным парадигмам, школам дизайна. И экспозиция в залах сама собой сложилась как подсказка им. Не зря они участвовали в развеске.

Конечно, композиционно-колористический принцип «по пятну» остается в силе. Но уже как подчиненный географическому. Хотя в его рамках все делалось тоже без фанатизма, без излишней жестокости. Но общее движение по странам и континентам читается. Вводный зал второго этажа был отдан французам, их крупные форматы и природное чувство декоративности позволяют держать большое, высокое пространство.

Напротив «русской стенки» Наташа Тамручи (автор экспозиции) соорудила инсталляцию для акции XX ЧБ, посвященной 20-летию Чернобыля, из ржавого железа и искусственно состаренной металлической сетки.

После главного вернисажа в ЦДХ открылась выставка плакатов Давида Тартаковера (Израиль), обладателя Гран-при «Золотой пчелы-6». Серия работ, удостоенная главной награды прошлой биеннале, называлась «I'm here» («Я здесь»). Этот слоган применяют дизайнеры всего мира в экологических плакатах. Давид Тартаковер использовал его как название плакатов, присланных в номинацию «Антитеррор». С помощью Фотошопа он вмонтировал свои собственные изображения в страшные уличные сцены. В них принимают участие врачи, полиция, спецслужбы с фирменными надписями на одежде. У Тартаковера такая же фирменная тужурка с надписью «Artist» на спине.

«Я здесь, в Иерусалиме, в Тель-Авиве, везде, где происходят трагедии, которые касаются и меня, художника». Таков смысл этого кричащего молчания дизайнера.

Давид Тартаковер прилетел на открытие своей выставки, выступил в ЦДХ и заменил Дэвида Карсона в международном жюри.

В выставочном зале Государственного музея А.С. Пушкина в рамках параллельной программы «Пчелы» прошла выставка плакатов Игоря Майстровского (Россия — Канада).

Выставка продолжила тему «Московский концептуальный плакат 1990-х годов», начатую на прошлой биеннале выставкой в Государственной Третьяковской галерее! Игорь Майстровский — один из главных героев этой темы. Московский концептуальный плакат 1990-х обязан ему многим. Прежде всего самим отношением к плакату. Дизайнер по образованию, Майстровский всерьез занимался живописью и станковой графикой. И его плакаты вырастали из этого, будучи одновременно и живописными, и графичными. Он ворожил с пастельными мелками, с цветными карандашами. Создавал сложную, глубокую фактуру, которую хотелось рассматривать и после того, как была прочитана метафора, заложенная в плакатный образ. Плакат XX века своими ясными, однозначными образами расколдовывал мир. В работах Майстровского мир вновь начинал представать перед взором зрителя, как неисчерпаемая тайна.

Плакаты Майстровского для лучших фильмов отечественного и мирового кинематографа, сделанные в конце 1980-х в «Рекламфильме», открыли новый подход к киноплакату, который не иллюстрировал и даже не интерпретировал содержание фильма, а представлял собой самостоятельное авторское произведение, созидающее собственный, самоценный художественный мир.

В этом году в программе биеннале состоялись специальные тематические дни в соответствии с конкурсными номинациями «Золотой пчелы-7»: «День плаката», «День книги», «День каллиграфии».

На «Дне плаката» выступили Игорь Майстровский (Канада — Россия), Давид Тартаковер (Израиль) и Рене Ваннер (Швейцария), который держит лучший в Интернете ресурс по плакату www.posterpage.ch. Замечательный исследователь, коллекционер, уникальный знаток мирового плаката. Весной этого года Рене Ваннер был членом международного жюри в Харькове, на «4-м Блоке», а теперь и международного жюри «Золотой пчелы-7». Потом секретами профессионального мастерства и творческого успеха поделились дизайнеры «Остенгруппе»: Игорь Гурович, Аня Наумова и Дима Кавко. Олег Векленко рассказал о Международной триеннале экологического плаката «4-й Блок», Ольга Северина — о харьковских молодежных проектах.

После напряженного дня мастер-классов международного жюри и открытия выставки в Академии художеств наступил «День книги». Хотя, тема книги была начата накануне на мастер-классе «самого сильного книжного дизайнера мира» (по словам американского дизайнера Массимо Виньели) члена международного жюри Михаила Аникста (Великобритания) и затем уже продолжена на научно-творческом симпозиуме, открывал который доктор искусствоведения профессор Олег Игоревич Генисаретский. Творческую часть симпозиума представили Борис Трофимов и круг его друзей: Аркадий Троянкер, Александр Коноплев, Евгений Корнеев, Андрей Бондаренко, Леонид Тишков.

В тот же день состоялась церемония награждения победителей.

Завершал биеннале каллиграфический перформанс, который провели Евгений Добровинский и Юрий Гулитов. В нем приняли участие студенты, дизайнеры, а также посетители, пришедшие в этот день в ЦДХ.

Сергей Серов



Михаил Аникст

IPEK The Cresent and the Rose

Imperial Ottoman Silks

and Velvets Jacket

По ее мотивам «Линия График» издала потом альбом-каталог, составленный Еленой Рымшиной, Юрием Сурковым, дизайн Юрия Суркова.



резиновое всё

АЛАДИН ГАРУНОВ. ЖИВОПИСЬ, ОБЪЕКТЫ, ИНСТАЛЛЯЦИИ

Выставка Аладина Гарунова в Московском музее современного искусства, организованная галереей pop/off/art, заняла два этажа здания музея в Ермолаевском переулке. Актуальность тем, необычность используемого материала, уровень пластического мышления автора — позволили этой экспозиции стать не только одним их ярких событий художественного сезона, но и серьезным программным высказыванием музея.

ыставка Аладина Гарунова в Московском музее современного искусства не стремится быть полноценной ретроспективой — скорее концептуальным подбором. Однако для ее понимания рассуждения о пройденном пути пригодятся как нельзя более: Аладин из тех художников, кто эволюционирует, весьма четко памятуя о собственных корнях, соединяя прошлое с настоящим в неразрывную цепь следующих друг за другом произведений, событий, этапов. За работами и фактами, несомненно, угадывается метафора преодолеваемого расстояния. Точнее сказать, восхождения, нелегкого, почти физически ощутимого, как в одной из его фотографических серий, где бесчисленные и бездвижные нагромождения камней и скал отмечают для посвященных дорогу к священной вершине — захоронению мудрецов-суфиев.

Место, о котором идет речь, находится в Дагестане, на родине Аладина. На земле, где национальные традиции до сих пор сильнее современных реалий, немыслимо обойтись без их передачи в изобразительном искусстве.







Aladin Garunov: **Turning** Everything to Good Account

Высокая мода Акрил, серебрянка, резина 2006

din Garunov's exhibition at the Moscow Museum of Modern Art has been intended as a conceptual rather than a retrospective. And a catalogue timed to its opening proves this. Still, it could be grasped better if we view it as a summing-up. An artist who never forgets his roots whatever way he moves, Garunov has a knack to link the past and the present into a single chain of consecutive workseventsstages. He seems to have metaphorized the distance covered in every work or every subject he deals with. It would be right to call it an ascent - so much one feels it as a fatiguing act of climbing or travelling up. Look, for instance, at the series of his photographs in which the countless piles of immobile stones and rocks appear as if marking for the initiated a path leading to the sacred hilltop where Sufi sages are buried.

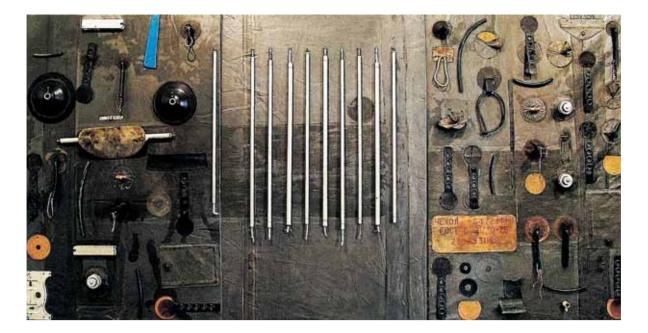
This holds true even when seemingly quite incompatible things — styles of pop art and abstract expressionism, images of industrial cities and spiritual motifs, mass culture and esoterism, Oriental and European traditions find themselves interwoven firmly in Garunov's work.

Sergei Popov





Не избежал этого в свое время и Аладин, разумеется, не в литературном, сюжетном плане, скорее в моделировании местного архаического пласта с помощью базовых визуальных принципов: символики, геометрических структур. Таков, кстати, типичный путь для приобщения локального художника к глобальной арт-сцене не только в России, но и во всем мире. Воздействие на творчество Гарунова оказало и искусство авангарда: радикализмом и вместе с тем глубочайшим традиционализмом образной материи. Реакция на него вылилась как в непосредственные оммажи («Посвящение Малевичу», где выстроенные в ряд силуэтные фигуры в горских традиционных костюмах — овчинных тулупах с преувеличенно длинными рукавами — напоминают лишенных лиц персонажей второго крестьянского цикла «великого Казимира»), так и в общее изменение строя живописи, которая все определеннее стремится к максимальной — опять же по-малевичевски — «экономии» средств, к соотношению первоцветов — черного и белого. В какой-то момент на палитре Гарунова появляется гудрон — и



Без названия. Триптих Резина, прорезиненный брезент, металл, дерево, ассамбляж ммси



Без названия Резина, прорезиненный брезент, ковер, рисунки резиновым клеем 2006

Без названия

Холст, масло, акрил, резина 2006

Без названия

Резина. 2005

Суфи (из серии)

Холст, акрил, серебрянка 2006











здесь его путь, кажется, совпадает с полувековой давности ситуацией Пьера Сулажа, для которого удовольствие от живописи также первоначально пролегало через удовольствие от густой, вязкой фактуры монохромного, напитанного энергией красочного поля из «некондиционного» материала. Впрочем, увлекаться параллелями отечественных современных авторов с их старшими западными коллегами — занятие столь необыкновенно продуктивное, сколь же и неблагодарное. Понятно, что находить их можно до бесконечности, но в отсутствие прямого заимствования или цитирования (иногда просто из-за элементарного недостатка информации) важнее становятся различия, которые и образуют в итоге индивидуальные тропы наших художников. Гарунову, в частности, этот эпизод из творческой биографии знаменитого современника, тоже преемника Малевича, был неизвестен.

Рубеж веков для художника становится периодом кристаллизации языка. Отход от прежних форм, от спонтанной экспрессии и назывной метафизики совершается им через смысловую множественность чистого, незакрашенного холста, через белое — концепт, не дававший покоя нескольким поколениям отечественных мастеров. Казалось бы, Аладин идет простым путем, закрепляя на нетронутой поверхности картины минимальный набор объектов: цветные ритуальные узелки или старинную керосиновую лампу. Но именно в этих вещах камерные предметно-обрядовые образы впервые разворачиваются в локальную, но претендующую на универсализм духовную программу. Глубокий интерес к учению ислама все отчетливее пронизывает содержательный пласт работ. Одновременно, будто сам собой, находится и материал, ставший не только оптимальным полем для художественных экспериментов, но и значительным авторским ноу-хау — промышленная резина. Прямоугольная резиновая полоса отныне - универсальный модуль художника Гарунова, точка отсчета цветовой и смысловой палитры. Ремейки «чер-

ного» и «красного» квадратов, минималистские геометрические структуры, постмодернистские цитаты все это приобретает совершенно иное, обескураживающе неожиданное звучание, будучи исполнено из нового материала. Его пластическому осмыслению как нельзя более способствует основная — скульптурная специализация Аладина. Но даже в «простейших» беспредметных объектах, собираемых буквально из пары резиновых деталей — коврик да кубик или трубка — и разрастающихся порой до масштабов многометровых инсталляций, — настойчиво «фонит» сакральное содержание. Так, гладкая квадратная поверхность объекта из черной резины, даже если непосредственно не апеллирует к образу Каабы, подсознательно порождает ряд связанных с мусульманской святыней ассоциаций. Парадоксально, но именно минимизация артистического жеста, нарочитое отсутствие художника, сведение объекта к рэди-мейду усиливает умозрительный аспект. Наилучшим образом это проявлено в серии с ко-

В последних работах Аладин серебряной краской «высекает» силуэты фигур, создавая тем самым контраст к монотонному резиновому полю и нейтральному абстрактному содержанию. Синкретизм мышления позволяет ему с равной отдачей изображать танцующих суфиев и застыло позирующих топмоделей. Магнетизирующие тайны видимого – лишь один из поверхностных аспектов этих столь же радикальных, сколь и роскошных работ, позволяющий автору с легкостью балансировать на грани фотографии и абстракции. В картинах-объектах Аладина Гарунова прочно переплетаются самые непримиримые противоположности: стилистики поп-арта и абстрактного экспрессионизма, образы индустриального города и духовные мотивы, качества массовости и эзотеризма, традиции восточной и европейской культур.

Сергей Попов

классики венгерской фотографии

1930-2005: РУССКИЕ ХРОНИКИ

Выставка в Московском музее современного искусства представила более чем 200 документальных фотографий (жанр, портрет, репортаж) из собрания Венгерского музея фотографии, Ассоциации венгерских журналистов и из личных архивов авторов.

инамичная жизнь на московских улицах в 1930-е годы, репетиции балетной школы, портреты деятелей советской культуры: Катаев, Симонов, Шукшин, необычный взгляд на ветеранов Великой Отечественной войны... 200 снимков на выставке венгерской фотографии «1930-2005. Русские хроники» в Московском музее современного искусства дают яркое представление об особенностях блестящей школы венгерской фотографии и позволяют по-новому взглянуть на различные стороны жизни в Стране Советов, ибо представлены в основном репортажные фотографии. В фотопортретах Ирен Ач (Ойстрах, Рихтер) помимо индивидуальных особенностей тонко зафиксирована атмосфера, в которой обитает персонаж, что еще более подчеркивает незаурядность каждого (Окуджава, Шукшин). Острая наблюдательность, жизнеутверждающий пафос и поэтичность так по-разному проявляются в работах знаменитых братьев Капа (балетная серия Корнеля Капы, экскурсии по Музею революции Роберта Капы). Д. Балла — автор вдохновенных снимков В. Высоцкого и М. Влади, В. Сидура среди своих скульптур. Притягивает своей «мистикой обыденщины» серия «Булгаковский дом» Г. Фежера с грудами мусора во дворе, стенами, испещренными граффити. Одни авторы создают пугающие снимки метро со зловещей черной тенью человека в шляпе (И. Беппо), другие завораживают видами вечерней Москвы в огнях (Т. Фетчер). О трагических событиях в Москве в октябре 1993 года напоминает серия Б. Жибо.



Венгерские фотографы не только занимались документальной съемкой в Москве, но и с неменьшим интересом снимали и продолжают исследовать русскую провинцию. Даже рутинная жизнь (выходные в Ярославле, русский стол в Сибири, падение старых коммунистических символов) снята свежо, неординарно, с использованием новаторских приемов. Каждая работа говорит о своеобразии венгерской школы фотографии, с ее экспрессией, динамизмом. Ценно, что жизнь в СССР, увиденная глазами венгерских фотографов, обретает необычное, парадоксальное, неузнаваемое звучание.

Виктория Хан-Магомедова

Москва. 2005

Золтан Молнар (1973)

Окончил школу искусств и ремесел в 1993 году. Получил ученую степень в области визуальных коммуникаций на факультете фотографии и визуальных коммуникаций Академии приклалных искусств в 1998 голу. В 1999-м работал для журнала «Элита (Elite)». С 1998 по 2000 год был стипендиатом стипендии Йозефа Печи. В 2003-м — один из первых стипендиатов новой программы Национального фонда культуры. В 2003—2004 году стал стипендиатом программы «Hungart (Венгерское искусство)».

Советские и русские люди глазами венгерских фотографов

Имеет ли визуальное мышление характер, присущий какой-либо отдельной нации, или существует лишь индивидуальное видение мира фотографами разных мировоззрений? Вероятно, можно ответить положительно на обе части этого вопроса, хотя мера утверждения будет разной, в зависимости от личности художника и той культуры, к которой он принадлежит. Эту, пожалуй, очевидную для многих истину я осознал для себя, когда собирал выставку «Советские и русские люди глазами венгерских фотографов».

Меня поразили фоторепортажи Яноша Райзмана, созданные в 1930-е годы, потому что его альбомы, выпущенные в те годы, содержали только скучные официальные фото. К счастью, в Венгерском музее фотографии хранятся снимки, отражающие и другие стороны жизни советских людей (несмотря на то что большинство негативов фотографа было в свое время конфисковано органами госбезопасности), знакомство с которыми становится настоящим событием, дарит нам волнующие и сокровенные моменты проникновения в ту эпоху.

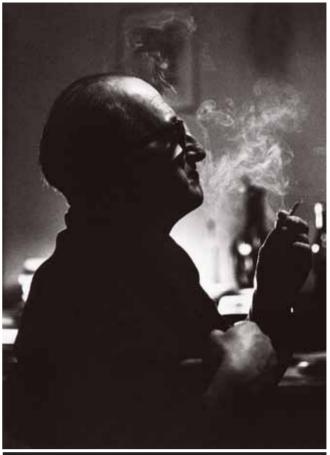
Поездка в Советский Союз Роберта Капы и Джона Штейнбека сопровождалась пристальным вниманием всей западной прессы. Корнелл Капа подарил миру самые известные фотографии Бориса Пастернака. Старшее поколение фотографов, все еще остающихся нашими современниками, в своих снимках увековечило многих из тех, кто, живя в СССР, имел мировую известность. Например, Деметер Балла, работавший в 1970-х в редакции журнала «Советский Союз» в Москве, был свидетелем знакомства Марины Влади и Владимира Высоцкого.

Не все снимки среднего поколения современной венгерской фотографии могли быть опубликованы в тот момент, когда они были сделаны. Это связано с тем, что в те годы в печати появлялись только те фотографии, которые показывали социалистические страны исключительно в положительном ключе. К счастью, в архивах фотографов сохранились и снимки, в свое время отвергнутые изданиями как слишком «неофициальные», «неоднозначные». И только сегодня лучшие из них, вызывающие интерес, несмотря на прошедшие годы, наконец могут быть показаны широкой публике.

Решать вопрос, видит ли венгерский фотограф советских, русских людей иначе, замечает ли он в них другие черты, чем представители русской или любой другой школы фотографии, я предоставляю вам самим. Вглядитесь в снимки выставки и очередного номера венгерского журнала фотографии «Foto-Riporter (ФотоРепортер)», посвященного России, и решайте сами.

После экспонирования в Московском музее современного искусства выставка будет показана в других городах России, а затем и в Будапеште.

> Андраш Банкути, куратор выставки, главный редактор журнала «FotoRiporter»



Михаил Ромм

Деметер Балла (1931)

Большая персональная выставка Деметра Баллы состоялась в связи с его 70-летием в 2001 году. До сих пор он принимает участие в выставках, продолжает снимать мир вокруг себя. Деметер Балла — член Общества венгерских пресс-фотографов, лауреат премии имени Белы Балаша.

С 1988 года он работает как свободный фотограф, а до того был постоянным сотрудником знаменитого венгерского журнала «Adam».



Москва. 2005

Габор Шиорети (1969)

Учился в высшей школе Жилаги Эржебет, получил специальность инженера электросетей в техническом колледже Кандо Кальмана. Окончил курс фотографии в независимой школе Шелемкеп (Szellemkep). В 1994-м получил специальность ассистента оператора на курсах венгерского телевидения. Работал в лаборатории издания «Мадьяр Наранч (Magyar Narancs)». В 1997-1998 годах делал фоторепортажи в Венгрии и за рубежом для делового еженедельника «Приват Профит (Privat Profit)». Был пресс-фотографом и выпускающим редактором «Мадьяр Hapaнч», сотрудничал с журналом путеществий «First Class». Вернулся к сотрудничеству с «Мадьяр Наранч» в 2000 году. Избран в совет интернет-фотогалереи Fotografus.hu. Фоторедактор и глава фотографического отдела «Мадьяр Наранч» с 2003 года.



Ленке Жилаги (1959)

Окончила отделение фотографии Будапештской высшей школы искусств в 1980 году. Организатор и участник множества выставок. С 1985 года работает как театральный фотограф и фотограф на киносъемках. Сотрудничает с ежемесячным изданием «Бежело (Beszelo)» с 1990 года.





Андраш Фекэтэ (1976)

После окончания средней школы изучал русский язык и культурную антропологию в Будапештском университете ЕLTE в 1997 году. Одновременно начал работать как свободный фотограф с многочисленными периодическими изданиями в Венгрии, России и других странах. Член Ассоциации венгерских журналистов с 2000 года. Один из учредителей Общества молодых венгерских фотографов «ФотоГен (FotoGen)» и галереи «Люмен (LUMEN)» в Будапеште (2004).

Soviet and Russian People as Seen by Hungarian Photographers

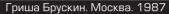
he exhibition under this title in the Moscow Museum of Modern Art has displayed more than 200 documentary photographs (genre, portraits and reports) from the Hungarian Museum of Photography and the Association of Hungarian Journalists, as well as from the authors's private archives.

The way an photographer sees and grasps what outer appearance may imply — is there in it something essentially national? or is it wholly individual, depending only on one's individual background and outlook? I would say yes to both questions. Though with a different degree of assurance, considering the personality of the artist and the culture he or she belongs to. This truth, maybe obvious to many, came home to me while I was making preparations for the exhibition «Soviet and Russian People as Seen by Hungarian Photographers».

Not all works by the now-middleaged Hungarian photographers could be published in the time when they were produced. Only those photographs that showed the socialist countries in a positive light were printed in the press in those years. Fortunately, some photographs have survived in the photographers' archives which had been banned by the editors either as «short of officialdom-accepted» or as «too ambiguous». The best of them, still of general interest despite the past years, can now be shown to the public. I think it is up to the viewers themselves to decide whether the Hungarian photographs saw the Russians differently or whether they noticed in them some other features than the photographers of the Russian or any other school did.

> Andrash Bankuti, curator of the exhibition, editor-in-chief of «FotoRiporter» magazine







Петер Хорват (1945)

Окончил курс фотографии в городе Байя и регулярно публиковал свои работы в региональной прессе, участвовал в конкурсах. Его первая персональная выставка была организована при участии Дунайского фотоклуба Байи в 1965 году. В том же году он награжден за заслуги в области фотографии Ассоциацией венгерских фотохудожников. В 1971-м стал членом этой ассоциации, тогда же начал работать для Венгерского агентства новостей MTI. Хорват изучал пресс-фотографию в MUOSZ, Высшей школе журналистики им. Герги Балинта с 1973 по 1975 год. С 1976-го по 1985-й работал в иллюстрированном еженедельнике «Мадьяр Ифьюзаг (Magyar Ifjusag)» вначале в качестве пресс-фотографа, а с 1983-го руководителем отдела фотографии.

Петер Хорват является одним из основателей и секретарем школы молодых фотографов. В 1993 году возглавил отдел фотографии агентства «Май Нап (Mai Nap)», с 1995 года редактор иллюстраций еженедельника «Реформ (Reform)». С 1996 года работает для издательства Акселя Спрингера (Axel Springer).



Суздаль. 1967

Эдит Молнар (1933)

Эдит Молнар сотрудничала с журналом «Кепеш Спорт (Kepes Sport)», работала в Венгерском агентстве новостей МТІ, является членом Ассоциации венгерских фотохудожников.

По всей Венгрии ее выставки были представлены в рамках образовательной программы. Тексты для своих альбомов Эдит Молнар писала сама. В настоящее время она работает над очередным альбомом о встречах с видными венгерскими писателями. Эдит Молнар — заслуженный художник Венгрии.



Скрипач и дирижер Давид Ойстрах на репетиции. 1969

Золтан Жалай

Родился в Будапеште в 1935 году, взрослую жизнь начал в качестве шлифовальшика в оптической мастерской. В 1954-м получил работу в отделении фотографии местного информационного агентства. С 1958-го работает в газете «Радио». Имеет золотую медаль Союза венгерских фотографов-художников, 13 лет заведует Студией молодых фотографов.

С 1990 года — редактор и глава отдела в ежедневнике «Kurir». В качестве «свободного художника» составляет и иллюстрирует альбом «Палаты Парламента». С 1995 года — «свободный художник», награжден Малым крестом республиканского ордена «За заслуги».

организует серии выставок в штаб квартире Ассоциации венгерских журналистов «Представляя молодых пресс-фотографов». Лауреат Пулитцеровской премии.

С 1998 года — директор выставки пресс-фотографии,



В подъезде дома, где жил Михаил Булгаков. 1999



Москва ночью.1999 (Из серии

Габор Фежер (1954)

Окончил факультет фотоиллюстрации Высшей школы изобразительного и прикладного искусства. Работал пресс-фотографом в Венгерском агентстве новостей МТІ. Член Общества венгерских фотохудожников и Общества венгерских прессфотографов.



ности визуального, как Ноев ковчег во льдах Арарата и как целостное тело динозавра в ледяных пещерах Сибири, готовое к клонированию. Обнаружение фотографии в кристаллах льда производит ошеломляющее впечатление. Мы, зрители, оказываемся объектом ее внимания, она в своей собственной оптике рассматривает нас, осуществляя реверс истории, ее обратную перспективу и обращаясь в свидетеля времени. В этой обратной перспективе виртуальное присутствие Казимира Малевича или Владимира Яковлева свидетельствует не только о невозможностях забвения, но и постоянном наличии ее метафизической сущности, способной взирать на нас, как всевидящее око. Лед, в котором «хранятся» фотографии Андрея и Татьяны Горбатюков, выступает своеобразным катализатором визуального поля, возвращая в наше цивилизованное сознание канонические фундаментальные формы естественной информации.

Известно, что информационные структуры заложены в самой сущности воды: они содержат в своих измерениях все попавшее в ее зазеркалье, они живут в морях, реках и озерах, в океане и в человеческих слезах, в капельках дождя и во всех формах ее беспредельности, включая и ее существование при температуре ниже нуля градусов, т. е. во льду. Информация, существующая в кубиках льда, давно зафиксирована историей культуры, начиная от хроник Геродота и заканчивая знаменитым «Клопом» Владими-

ра Маяковского. Она продолжается в новейших утопиях Мишеля Уэльбека, мерцает в «Двух капитанах» В. Каверина, в прозе В. Сорокина и в поэзии Д. Хармса. Фотографии Андрея Горбатюка органически принадлежат этой традиции ее «прозрачной оптики», растворяются в образах ее «воскрешений», принимают ее отчетливую парадоксальность, наделяют ее фокусами феноменальности. Человеческий портрет, изображение человека в этих «ледяных» системах координат теряет свою репродукционную вторичность, обретая новую визуальную явленность. Она открывается внезапно, в озарении, преодолевая препятствия оплотненной воды и максимально приближаясь к нам, претворяя слои льда в фотоувеличитель. Ее откровенная наглость фиксирует в образах лица, как говорит Г. Айги, «царапины по небу», она, как «приподнятый флаг, хранящий, словно в шелке, жизнь». Визуальная дуальность вторичности-первичности человеческого мира в фотоинсталляциях Андрея и Татьяны Горбатюков — наполняется дополнительным эффектом переживания, особой «федоровской» памятью, когда искусство превращается в инструмент возвращения человека в мир, в его воскрешение, в особое образное клонирование. Причем узнаваемое лицо, как в случае К. Малевича, не снимает непосредственность его энергетической визуальности, его чар, влияния на наши чувства сопереживания. Оно действует на нас в соответствии с формулой К. Кастанеды — «потрясение абсолютно неизвестным в абсолютно

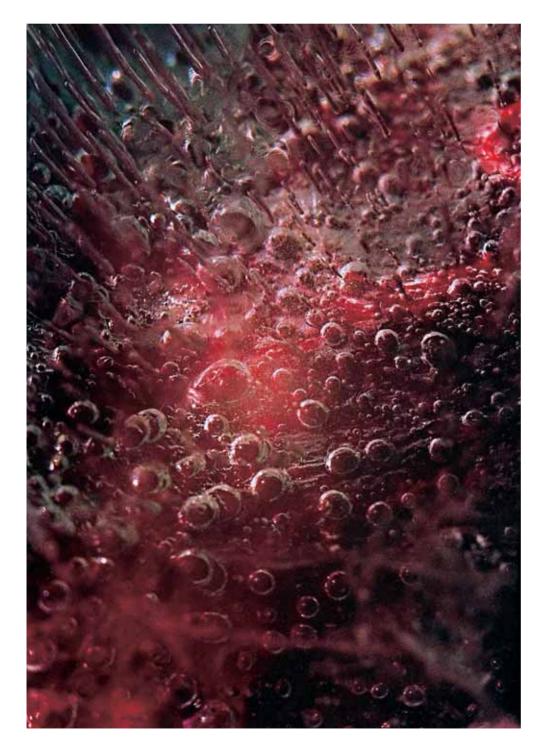




знакомом месте». Значимыми оказываются только бескорыстные, естественные и изначальные формы информации, как это происходит с нашим отражением в зеркале воды. Определенность черт лица К. Малевича и четкая контурность кристалла льда обостряют перспективность нашего зрения, а замерзшая вода «оживает» в своих информационных возможностях и, более того, моделирует «супрематическую» организацию мира К. Малевича, физически материализуя его принципы прибавочного элемента.

Лед как консервант и его первичность, вода как прозрачность оптики и полнота информации легли в фундамент фотопоэтики Андрея Горбатюка как его изобретение, как новый фотоинструментарий и одновременно как художественное свидетельство тех уникальных процессов, что сегодня происходят с человеком, с феноменом его удвоения, с потенциальными формами его воспроизводства. Образы цветов художника, его гвоздики и хризантемы, магические цветы Владимира Яковлева, затаенные во льдах, спящие в своих стеклянных гробах, как листья-стебли древнего папоротника в вечной мерзлоте, подтверждают существование искусства в самых, казалось бы, невозможных условиях существования. Они говорят о реальной способности к воскрешению всей визуальной явленности на земле, о неизбывности ее бытия.

Виталий Пацюков



Ice Optics

or the artists Andrei Gorbatyuk and his wife, Tatiana, photography is an object of post-history, exposing a piece of art already in existence and recording their reflection over ready-made things discovered.

Their photographs stand as new evidence to the existence of art itself. And a piece of art is stayed put as a next phase of photographic reality. It is taken as valuable as a new archaeological finding. To make this possible, every of their photographs is sealed in ice. All canons of «life after death» are observed. Every thing visual is translucent, like Noah's ark in the ices of Mount Ararat, or the whole body of a dinosaur in the permafrost depths of Siberia, ready for cloning. Indeed, it's a stunning experience to see for the first time a photograph in crystals of ice. You feel as though the photograph's attention is focusing on you, examining you through its own optics. It looks as though history is unfolding backwards, in a reverse perspective, literally as a witness of the course of time.

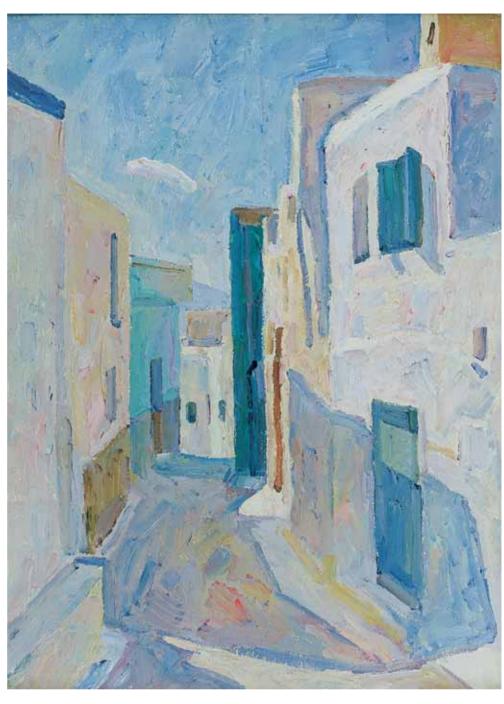
Andrei Gorbatyuk's photo poetry is essentially based on ice. Besides being a preserver, ice has the quality of primordial matter. Frozen water provides optical transparency and information fullness. The artist has discovered it for use as a new tool of photography. At the same time he has come to use it for recording processes now at work within and outside human beings. So he is able to show how the process of replication is in progress and what forms of reproduction there may be. His images of flowers — carnations, chrysanthemums, or some magic flowers sealed in ice, as leaves of primordial ferns buried in permafrost like in glass coffins, what do they tell us? They tell us that everything visual on earth can really be resurrected and that being will never cease to be.

Vitaly Patsyukov



ласковость вещного мира

Выставка произведений Альберта Папикяна, посвященная 80-летию со дня рождения художника, в сентябре прошла в Московском музее современного искусства (Ермолаевский пер., 17).



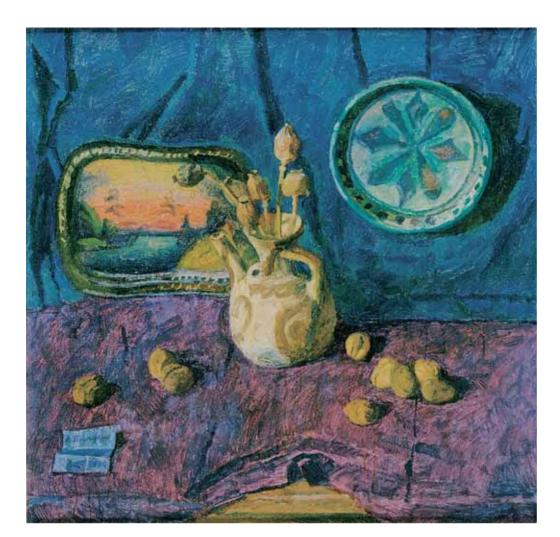
Альберт Папикян Анна-Сирос Картон, масло. 1986

друг в какой-то момент, словно очнувшись от сна, от повседневных волнений и забот, оглядишься вокруг и с удивлением обнаружишь мирно текущую жизнь привычных вещей, существующих в ином ритме, спокойно проживающих свои маленькие события: еще больше пожелтели страницы старой книги, на блюдце появилась трещина, вновь стала скрипеть дверь, а внезапно припомнившаяся вещь бесследно исчезла, и никто не вспомнит, когда встречал ее последний раз. Обретя это внимательное видение, как будто впервые пройдешь знакомой улицей, что-то привычное, а потому неприметное одарит новыми впечатлениями своего тихого существования. Трудно подолгу находиться в напряжении этого ясного зрения, и постепенно взор вновь сосредотачивается на повторяющихся событиях текущей жизни, на ее хлопотах, и вот они уже полностью поглощают нас.

Однако неустанное постоянство этого проницательного видения присуще некоторым художникам. Покоряясь их зоркому взгляду, окружающее делится с ним своими сиюминутными радостями и переживаниями, и художник рассказывает о том, что другие обычно замечать не склонны: о повседневности, ее насыщенности и уникальности. Тогда остановившееся мгновение забирает фрагменты жизни из текущего времени и переносит их во время остановившееся, временное обретает постоянство и становится вневре-

К таким художникам, что ищут предмет своей живописи в полноте ускользающей жизни, относился и Альберт Степанович Папикян. Его работы обладают особой достоверностью, будь то пейзаж, натюрморт или портрет — все исполнено верных примет подлинности текущего существования. Его яркий и щедрый талант приближает реальность, в его живописном мире слышится гул древней армянской земли, чувствуется запах хлеба, так по-домашнему теплы внимательно собранные натюрморты, так уютны городские пейзажи русских городов.

Альберт Папикян родился в 1926 году в Армении, в селе Налбанд, о котором писал, что «это красивый, но суровый край. Опаленные летним зноем горы почти лишены растительности. Люди с большим трудом отвоевывают у природы куски земли, чтобы засе-



Орехи и маки Холст, масло. 2006

ять их и взрастить нелегкий урожай». В этом краю, который называют армянской Сибирью, холодные зимы, и потому не растет виноград, но лето окрашено мягкой голубизной овса и золотом хлебных полей, а в его долинах растут яблоневые и грушевые деревья. Село Налбанд расположено среди гор и ущелий над крутым берегом бурной речки. Наверно, эта теплая добрая земля и подарила художнику особое видение и чувство — его талант проявился в раннем возрасте, и с 9 лет начался путь художника. Вначале А. Папикян учился в художественной школе в Ленинакане, впоследствии стал учеником средней художественной школы в Москве, потом — вольнослушателем Тбилисской академии художеств, а в 1944 году он поступил в Академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, где в мастерской Б.В. Иогансона изучал традиции и наследие русского и западноевропейского искусства. Дальнейшие занятия А. Папикян продолжил в аспирантуре института под руководством профессора А.М. Герасимова.

С 1952 года он постоянно жил в Москве, но каждый год старался бывать в Армении. Его пейзажи, где, кажется, отразился каждый уголок армянской земли, пленяют манящей красотой древнего края. В армянских пейзажах Папикяна явственно проявляются радостные черты поэзии московской школы живописи, бурной и решительной, со свойственной ей открытой эмоцией и звучными красками. Характерные для художника «пульсирующие» мазки, короткие, ритмичные, притягивающие взгляд, сочетаются с вибрацией цвета: из сложных цветовых сочетаний он лепит формы, будто дышащие светом и солнцем. В его картинах отчетлив дух южной природы с ее особым воздухом, чуть звенящим голосом цикад и наполненным запахами разнотравья, потому невольно проникаешься чувствами художника, и возникает желание оказаться в тех местах, которые он так любил.

Но не меньшую привязанность Папикян испытывал и к России, по праву считая ее второй своей родиной. В течение многих лет он совершает многочисленные творческие поездки по стране, пишет Суздаль, Загорск, Ленинград, Муром, Боровск, Павловск. И в этих работах совсем иные краски, либо сталкивающиеся в контрастах, либо, напротив, тонко собранные в оттеночных композитах. Привыкший к насыщенной солнцем светом природе Армении, Папикян и в городских пейзажах России, а впоследствии и Европы всюду ищет игру света. Это и подвижная световоздушная среда открытых пространств, и мерцающее отражение света в

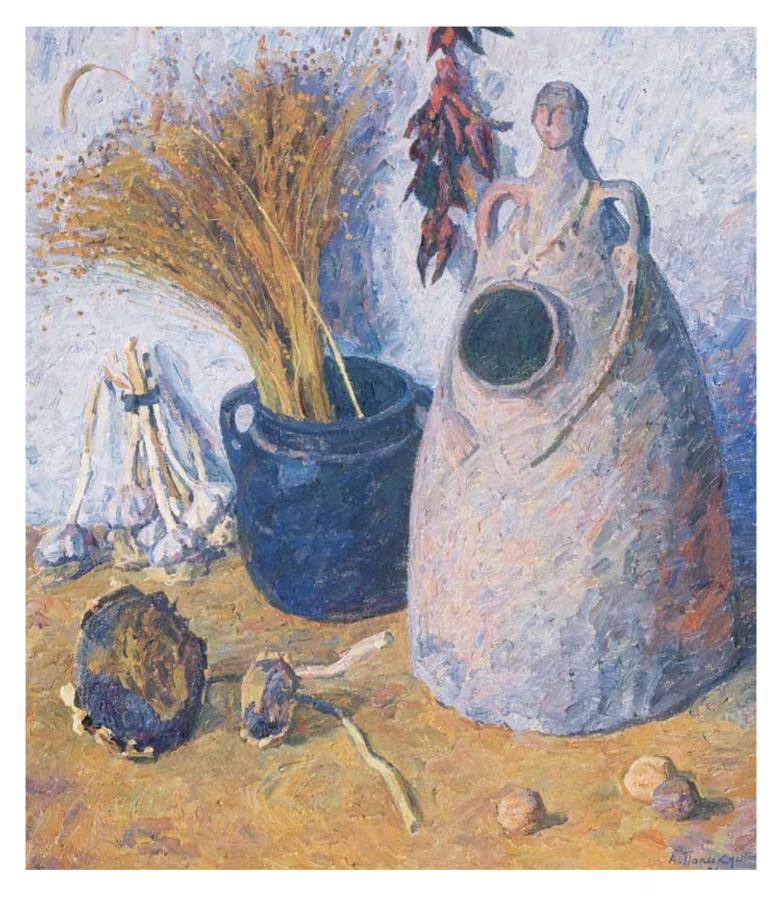
So Many Amiable Things Around Us

lbert Papikyan was an artist always on the lookout for fleeting signs of life. His paintings are remarkably credible. This applies equally to his landscapes, still lifes and portraits. They all abound in true details making here-and-now reality look so real. His bright, generous talent does it. Whatever he painted conveys the euphony of ancient Armenia land and the aroma of freshly baked bread. His still lifes, arranged with much care, are so warm as one's home; his landscapes of Russian towns look so cosy and intimate.

Papikyan's eye could catch every small sign of daily life. He could enjoy its flight. He could give every moment past by another lease of life by making them stand still in his paintings. His quest to see and keep in memory what his days gave him as invaluable gifts came undoubtedly from his loving attitude to everything around him. It is about this ability of an artist that Boris Pasternak says in verse:

Don't drowse, master, don't. Keep your nimble mind alive All though an eternity-owned Yet time-imprisoned life.

Julia Kulpina



Большая солонка Холст, масло. 1990 Из частного собрания

зимних пейзажах, даже в ленинградских работах, обычно написанных холодными оттенками лилового, фиолетового, синего, серого, серебристого, голубого или изумрудного, неожиданно появляются веселые розовые и желтые тона. Глядя на расцвеченную солнцем Петропавловскую крепость, невольно вспоминаешь слова В.Д. Поленова, стоявшего у истоков московской школы живописи и сыгравшего большую роль в ее формировании: «Мне кажется, что искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит...».

Ощущение счастья и ликующая радость творчества, стремящегося уловить и сохранить движение жизни — одни из главных особенностей живописи А.С. Папикяна. Ласковое звучание они приобретают в натюрмортах, которые принято считать одним из самых плодотворных для художника жанров. Здесь в полноте проявляется его характер: щедрость, о которой так любят с благодарностью рассказывать его друзья, взыскательное отношение к собственной работе.

Его натюрморты повествуют о простой, уютной повседневности, наполненной всевозможными запахами и ощущениями. Вот ломкий свежий хлеб, козий сыр, прозрачный штоф с искрящимся густым красным вином, только что пойманная рыба, бутылка с маслом, лук, вот рассыпаны крупные спелые орехи, вот сочные фрукты, впитавшие в себя щедрое солнце и сочно горящие им, и как бы небрежно сложенные волны драпировки, то яркой и цветастой, то спокойной и сдержанной — все создает впечатление непридуманного домашнего тепла, в добром окружении которого каждый — не случайный, но желанный гость.

В натюрмортах пастозная живопись Папикяна приобретает особую выразительность: плотный, рельефный, с различимой фактурой кисти тяжелый мазок, его ритмичность и эмоциональность, соединенная с уверенной колористической щедростью, говорят о рукотворности в широком смысле. Его работы рассказывают о непрестанном, тяжелом и благодарном труде человека, выращивающего хлеб и виноград, расписывающего причудливыми цветами посуду или ткущего ткань, о вещах, передающих тепло человеческих рук, и о жизни, согретой гармонией отношений человека с окружающим миром.

Натюрморты художник не только составлял с особой тщательностью, но и сами предметы собирал с необычайной заботой. Выискивал на базарах керамические кумганы и медные кувшины, гнутые от старости кружки и причудливые самовары. Стекло и простая деревянная утварь, изящная фаянсовая и нарядная керамическая посуда и множество всего, что вызывало в памяти воспоминания, хранило на себе отпечатки

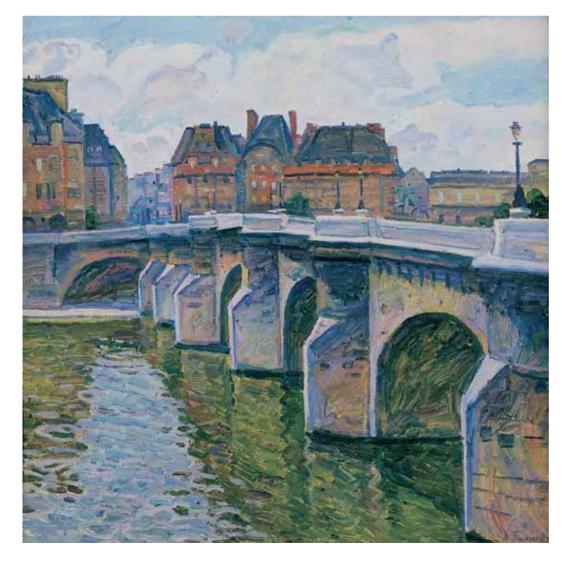
прошлого. Но Папикяна привлекало в этих вещах не только то, что они — носители памяти, бывшие свидетели чьих-то историй и судеб, но и то, что они обладают своей очевидной «генетикой», делающей их предметным символом, равно принадлежащим и внешней среде, и сознанию.

В процессе соприкосновения вещи с бытом людей происходит ее одухотворение. В тот момент, когда человек желает вчувствоваться в жизнь вещей и соположить свою жизнь с их существованием, предмет становится выразителем эмоций. Может быть, покорностью вещи и объясняется то, что именно натюрморт становится для А. Папикяна излюбленным жанром на позднем этапе творчества. В натурморте у художника появляется возможность самостоятельно формировать натурную реальность для выражения своих представлений, мыслей и чувств.

Особое качество А.С. Папикяна — замечать все, чем ежедневно одаривает жизнь, умение любоваться ее течением, захватывать каждое прожитое мгновение и давать ему дополнительное существование там, где время остановлено. Неустанное стремление распознать и удержать в памяти то, чем наполнены дни, видеть в них неоценимый дар, безусловно, любовное к жизни чувство. Не о нем ли говорил Б. Пастернак, пробуждая в человеке творящее отношение к действительности:

«Не спи, не спи, художник,/Не предавайся сну,/Ты вечности заложник,/У времени в плену».

Юлия Кульпина



Париж. Новый мост Картон, масло. 1991

ситсе баккер:

мой «армянский цикл» памятник мандельштаму

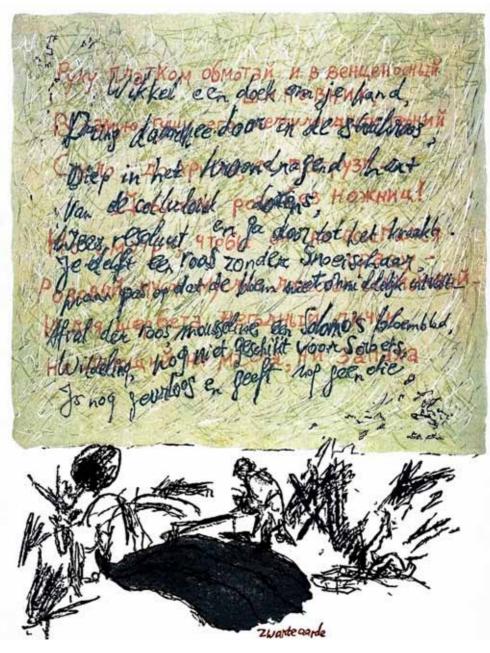
В сентябре в Московском музее современного искусства при содействии посольства королевства Нидерландов прошла выставка голландского художника Ситсе Баккера «Паломничество», посвященная «Армянскому циклу» Осипа Мандельштама.

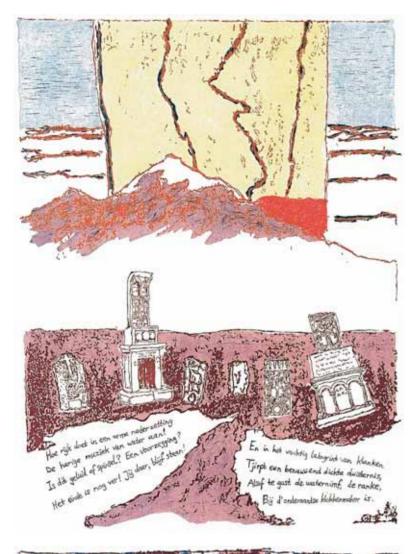
этом году в России пристальное внимание уделяется русско-армянским отношениям. Достояние русской культуры — выдающийся русский поэт Осип Мандельштам, написавший прекрасный и знаменательный «Армянский цикл», в котором подчеркивается важность поддержания добрососедских отношений. И я, голландский художник, специально выбрал армянский цикл темой своего графического творчества, ибо осознал глубокие гуманистические ценности, которые можно найти в культуре, отказывающейся от узконационалистического мышления.

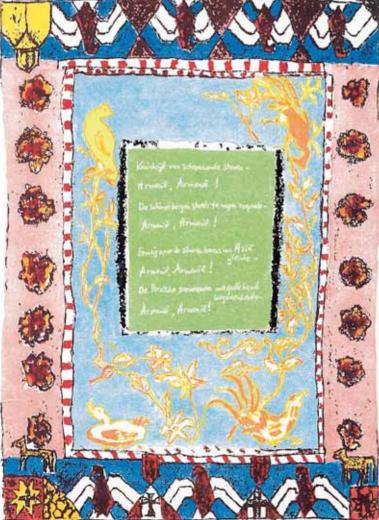
Уже в детстве я интересовался русским авангардом, особенно творчеством Михаила Ларионова. Вы обнаружите этот интерес в моих работах. Смешение текста и изображения, которое в начале XX века так прекрасно развивали В. Хлебников и другие авангардисты, все еще вызывает у меня большой интерес. Меня привлекают в их творчестве концентрация на природе абстрактного знака и борьба против любых ограничений.

Эти выдающиеся проявления русской культуры оказывают на меня поразительное воздействие. Словно в зеркале, я вижу отражение моих мыслей о западном обществе. В Европе по-прежнему еще недостаточно осведомлены о богатстве культурных опытов России. И своим творчеством я хотел бы внести вклад в распространение богатой культурной традиции русского авангарда противостоять пустоте и поверхностности потребительской художественной продукции на Западе.









Вовсе не случайно я выбрал текст Мандельштама. «Армянский цикл» занимает важное место в его творчестве. Об этом говорила Ахматова. Мандельштам создал его в 1930 году после пятилетнего перерыва. Ему позволили приехать в Армению, где он пробыл восемь месяцев. Для него Армения оказалась обетованной землей с ее любовью к слову, к книге с прекрасными миниатюрами, интересом к повседневным вещам, работе на земле, а также историей первого христианского государства. Армения сумела выжить именно благодаря осознанию этих своих идентичностей и благодаря умению поддерживать взаимообогащающие отношения с другими культурами. Эти факты подчеркивал Мандельштам. Он снова мог писать стихи, ибо понял: то, что он должен сказать, имеет намного более универсальный смысл, сильнее связано с мировой культурой, чем пропитанная негативностью идеология.

Его вера в свободу живого слова, его чуткость к связыванию феномена разных времен и культур дали силу создать великолепные стихи, вопреки давлению тяжелых обстоятельств поддерживали его убеждение в важности дерзновенных порывов человеческого чувства. «Армянский цикл» — ода способности человека к глубокому и одухотворенному восприятию другой культуры.

Над «Армянским циклом» я работал четыре года. Я буквально жил им. На этой выставке представлена только одна серия, состоящая из 13 частей. Все части взаимосвязаны, но разными способами. Иногда это выбор общего цвета, иногда — контрастирующего. Иногда образы, которые переходят из одного места в другое. Прочитанный в таком смысле цикл многослоен подобно творению Мандельштама. Эта многослойность — своего рода защита от «быстрого потребления». В то же время я хотел бы, чтобы люди поняли мой живописный язык, чтобы у них рождались ассоциации с тем, что существенно именно для них. Это вызывает более глубокое самопознание. Например, читая стихи Мандельштама, я открыл для себя красоту цитируемых форм искусства, армянские миниатюры, ковроткачество, произведения русских авангардистов — Ларионова, Розановой, Школьника, Малевича, но также и Питера Брейгеля-старшего, Сая Тумбли.

В пятой гравюре моего «Армянского цикла», где Мандельштам пишет о конкретной краже розы и сразу связывает это с библейской историей, я цитирую художников разных времен. На картине Брейгелястаршего «Падение Икара» пашущий землю крестьянин имеет большее значение, чем Икар, в то время как в эпоху Ренессанса высоко ценились греческие мифы.

Брейгель указывает на жизнь на земле. А я подчеркиваю это словами «черная земля», обозначенными в стихотворении Мандельштама. Но слова написаны не черным цветом, а красным, отождествляемым с красными текстами на иконах и рождающим ассоциации с кровью, пролитой в борьбе за выживание.

На пятой гравюре можно также видеть элементы синих лучей, указывающих на лучизм Ларионова, понятие материальности, светоносности картины, самой краски. Вы можете видеть серое поле с текстами, отождествляемое с работами американского живописца действия — Сая Тумбли, в творчестве которого прослеживаются европейские корни, что конкретно проявляется в слоях краски, процарапанных таким образом, чтобы сделать еще более глубоким и осязаемым изображение.

Таким образом я хотел соединить людей из разных времен и мест и в то же время связать их с идеями Мандельштама, которые так проникновенно сформулированы в его поэзии.

Серое поле на пятой гравюре — серое не только потому, что цитируется Тумбли. Оно серое и потому, что в четвертой части подчеркивается печаль: используется маска смерти. Другими словами, Армения как христианская страна умерла. Скорбь по этому выражена черным цветом. И в то же время серое поле обращает к шестой гравюре. Я никогда не читал стихотворения Мандельштама более экзальтированного, более проникновенного, чем шестое стихотворение «Армянского цикла», центральное в цикле. Это ода Армении. Серое поле также напоминает о чем-то суровом, холодном, описанном, но не проиллюстрированном в восьмом стихотворении. В предыдущих описанных примерах вы почувствуете: связь частей в цикле настолько сильна, что это и делает их единой работой. Этим примером я хотел показать и объяснить мое видение преемственности в искусстве.

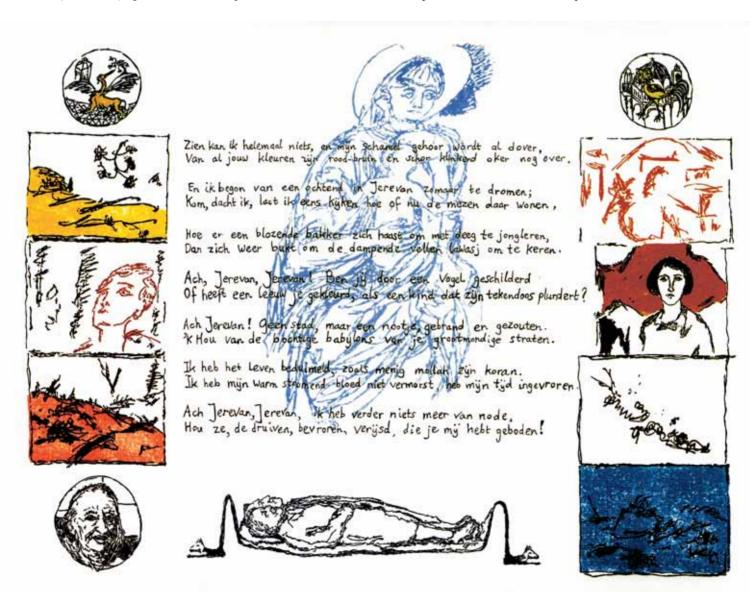
Я работал как монах не только из-за ремесленной трудоемкости. Я брал пример с монахов, копирующих книги. Как служители Бога, они очень незначительно выявляли свое «Я».

Зависимость в хорошем смысле — важная ценность, надеюсь, проявится в моей работе. Я хотел показать оппозицию культуре, которая в своем эгоцентризме ушла слишком далеко, по моему мнению. Такую культуру я считаю неправильной, недейственной. В этом смысле моя работа посвящена актуальной теме, хотя избранная форма может показаться традиционной. И мне хотелось подчеркнуть, что контакты культур очень продуктивны.

Мне снова хочется процитировать Мандельштама: «Нет ничего более поучительного и приятного, чем смешать в компании людей различного происхождения, которых вы цените, к которым испытываете симпатию и которыми вы втайне гордитесь, даже если вы — аутсайдер. Полнота жизни в Армении, шумливое обаяние армян, их благородная склонность к тяжелому труду, их необъяснимая сопротивляемость метафизическому, их сублимированное существование в гармонии с миром — все это подсказало мне: «Ты пробуждаешься, не бойся своего времени, не искушай судьбу...».

В заключение хочу сказать следующее: в саду скульптур Московского музея современного искусства я увидел горельефы с изображением Цветаевой и Ахматовой, двух близких друзей Мандельштама. Это памятники крупным поэтам. Мой «Армянский цикл» — это тоже памятник Мандельштаму. Вот почему я нашел для него великолепное место. Я счастлив, что музей принял его как дар.

Ситсе Баккеп Перевод с английского Виктории Хан-Магомедовой





ДИ: Как давно вы знаете друг друга и сколько лет вашему творческому тандему?

С.Д.: Знакомы мы со студенческих лет — вместе учились в Строгановке. Но тогда не предполагали, что станем соавторами и партнерами. Во-первых, сказывалась разница в возрасте. Иван незначительно, но старше, во всяком случае, в то время возрастная дистанция в шесть лет была ощутима. Во-вторых, он еще до Строгановки уже успел получить художественное образование и считал себя скорее художником, чем дизайнером. Я поступил в шестнадцать. Естественно, меня интересовало все. После окончания института Иван занялся живописью, я — графическим дизайном. Через тринадцать лет в силу различных обстоятельств наши интересы совпали, и мы стали работать вместе. И как художники, и как дизайнеры.

ДИ: Это тем более интересно, что на сегодняшний день художники и дизайнеры находятся пусть в легком, но антагонизме друг к другу.

С.Д.: А мы в этом видим плюс. Например, получаем заказ или рождается идея какого-то проекта. Для его воплощения возможно несколько подходов. Естественно, у каждого из нас свои предложения, своя точка отсчета. Мы оппонируем друг другу.

И.К.: Это к чему-нибудь приводит.

С.Д.: Или наоборот. Я всегда стараюсь просчитать, а Иван предлагает «оторваться». И я смотрю и думаю, а что, в самом деле, за что я цепляюсь? Надо взлететь и посмотреть на все это сверху. И вот так, шаг за шагом, двигая друг друга, приходим к какому-то единому решению... Но это счастливые моменты. Пытаясь дать определение тому, чем занимаемся, придумали термин «артмимикрия». Звучно и не пафосно.

ДИ: И подо что же вы мимикрируете?

И.К.: Попробую воспользоваться домашней заготовкой. «Артмимикрия» — это прежде всего попытка выжить в очень быстро меняющемся мире, сохраняя при этом профессиональное и человеческое достоинство.

Это самоирония и отстраненность в отношении собственного «творчества». Это компромиссный визуальный материал (в случае с коммерческими проектами), получаемый под давлением заказчика.

В общем, это будни рабочих «индустрии визуальных образов».

С.Д.: Наши действия мы пытаемся соотнести с этим понятием. Хотя, на самом деле, и стараться не нужно, потому что, что бы ты ни делал, все подпадет под это определение. Вопрос совести, насколько ты хорошо, профессионально решишь поставленную задачу.

У нас все проекты разноплановые. Нам нравится заниматься не только изготовлением самих, так сказать, произведений, но и кураторской работой. И все это, как правило, очень переплетено. Взять хотя бы проект семи-

Art-Mimicry

Workaday experiences in the industry of visual images

Sergei Denisov and Ivan Kolesnikov answer DI questions.

S.D.: We have coined the term 'artmimicry' to try and sum up what we do. I think it sounds well, not pompous.

DI: And what is the object of your mimicry?

I.K.: Well, I've got a ready-made answer to fall back upon. Art-mimicry is above all an attempt to survive in a swiftly changing world without losing professional and human dignity. Art-mimicry implies self-irony, sort of distancing from what we do as artists. It also implies some compromised visual output to meet the customer's requirements, when it is a commercial project, of course.

In short, art-mimicry describes the workaday experiences of those employed in the industry of visual images.

S.D.: Indeed, we do try to adjust our work to this definition. But, come to think of it, we needn't try at all, because whatever you do comes under this definition. It's a matter of your consciousness how well you do, how professionally you can cope with what you have to do.

Projects we usually have on hand differ in some way or other. Besides producing works of art themselves, we like to play the roles of curators. In practice, both activities are usually interwoven with each other very much

DI: Given your art and your design are really closely interwoven, can you all the same define what is design and what is art?

S.D.:To me, there is no difference between these notions. Take a close look at the artistic environment in our days and you will see that it is really

I don't think only a canvas with an oil painting on it and expressing some remarkable ideas should be taken as the only think worthy to be called a work of art. Any thing well done can be called a work of art.

I.K. I think design answers questions and art puts them across.

летней давности «Герои», в котором мы впервые объединили 35 художников. Мы организовали с помощью Центра социологических исследований МГУ опрос, выясняя у граждан, кого они считают в России героем, от царя Гороха до наших дней. Художники выбрали из опросного листа полюбившихся героев и сделали посвященные им работы. Выставка проходила в Новом Манеже. Дирекция специально для нас раздвинула выставочный график, выделив две недели.

Или другой проект. Мы разработали концептуальную программу рекламной кампании для мебельной фабрики. Придумали рекламный трюк с применением живописи. Сделали пять живописных полотен, взяли их за основу визуального ряда и в виде билбордов и других носителей внедрили в городскую среду.

И.К.: Это были каверверсии известных картин XX века, в живописное тело которых были вписаны рекламируемые изделия.

С.Д.: И слоган был придуман соответствующий — «Мебель как творчество». Два года эта программа существовала, работала. Покупатели не обязаны быть интеллектуалами и знать глубоко искусство, но они учились в школах и хотя бы краем уха слышали и про Шагала, и про Пикассо. Вот мы и эксплуатировали эти знания. Этот рекламный проект и подтолкнул нас к новому термину «артмимикрия». Кстати, мы готовим книгу с одноименным названием, а также уже более года работает такой сайт.

ДИ: Не каждый понял ваше дизайнерское вторжение в классику в ряду всех причин еще и потому, что для большинства людей искусство пока остается вещью высокой. Человек, может, и плохо разбирается в искусстве, но для него оно существует. И в этом дизайнировании он усматривает цинизм.

И.К.: Конечно, с точки зрения «чистого искусства» получилось цинично. Но, как сказал один из героев в пьесе прошлого века, «если выбирать между цинизмом и лицемерием, то я выбираю первое». А в рекламе, как и в современном искусстве, без провокации вообще невозможно. Вспомните Бегбедера. Работа в рекламе не только не испортила его, а сделала успешным писате-

лем. Он взял «низкое» и превратил его в «высокое».

С.Д.: Маркетологи делят население на несколько потребительских групп, всякий раз просчитывают аудиторию, составляют обобщенный портрет покупателя того или иного продукта. Одна из задач дизайнера, занимающегося рекламой, состоит в том, чтобы визуальный образ, созданный им, был воспринят определенной целевой группой. Это непременное условие игры. Занимаясь рекламой, об этом приходится помнить.

Когда мы начинаем работать над очередным арт-проектом, каждый из нас держит в голове только тему, стараясь не сковывать себя до поры до времени размышлениями о форме. Она приходит позже, поэтому мы не можем предсказать заранее, как формализуется идея. И поэтому у нас та-

кой разброс в технике исполнения. Реже форма диктует тему. И, конечно, меньше всего думаем о потребителе.

ДИ: А как вы относитесь к утверждению, что свобода безграничного выбора несет смерть искусству? Тот, кто знает, что можно создать произведение на любую тему и любым способом, никогда не создаст ни одного значительного произведения.

И.К.: Каждое время выдвигает свои постулаты. Конечно, нужно, чтобы каждый себя ограничивал, необходимо концентрироваться и заниматься намеренно какой-то темой, проблемой. Но мы живем в такое мозаичное, раздробленное, быстро меняющееся время, в котором твоим глазам бесконечно представляются прекрасные проекты, которые существуют одно мгновение, как бы они ни были хороши.



ДИ: А как насчет персонифицированной истории искусства? Из уст художников, которым не слишком везет в жизни, можно услышать: ничего, после смерти меня оценят. С вашей точки зрения, можно рассчитывать на посмертную славу?

И.К.: У нас на этот счет иллюзий нет никаких. Конечно нет. Сейчас время уплотнено и быстро смывает любые действия. Я не знаю, что нужно совершить такое... Каждое новое поколение делает столько открытий, отменяя предыдущие, в надежде на их бессмертие. Однако все повторяется снова.

С.Л. Хотя я больший прагматик. чем Иван, но во многом с ним согласен. Во всяком случае, относительно зрительских приоритетов. Я не очень уверен в том, что наше время, как золото из породы, вымоет из общей массы своих героев. Может вымыть и очень приличных людей, с нашей точки зрения, а может как раз и нет.

ДИ: На этот счет можно утешиться, вспоминая Шекспира, который был забыт почти на двести лет. Ничего, вспомнили, теперь уже не забудут.

И.К.: Что касается современного искусства, то западные искусствоведы определили продолжительность жизни картины, романа, фильма и т. д., она чрезвычайно коротка. Самому большому «долгожителю» отводится, по-моему, не более пяти лет. Потом остается только легкое воспоминание.

ДИ: Все это красиво и трагично одновременно. А главное, парадоксально: процентов восемьдесят искусства, которое мы условно называем актуальным, превратится в миф, правда, задокументированный: статьи, фотографии, видео. И какое же напряжение требуется от художников, желающих как можно дольше продержаться на гребне успеха. Надо быть просто машиной по продуцированию идей.

С.Д.: Если ты это принимаешь, то через какое-то время это становится стилем жизни, привычкой.

ЛИ: Но не кажется ли вам, что художники движутся несколько быстрее, чем прочие люди?

И.К.: Так и должно быть.

ДИ: В результате изобразительное искусство — самое маргинальное из искусств. Пропасть между художниками и широкой публикой все глубже и шире. Так ведь однажды можно остаться и одному на вершине. И для кого тогда ты все это делаешь?

И.К.: Простите за трюизм, но проблема в том, чтобы оставаться на вершине.

ДИ: Может, для этого не надо просчитывать аудиторию?

И.К.: Маргинальным искусство становится как раз тогда, когда художник полностью свободен и независим от индустрии, от вложения денег, от коммерческого проекта, от его расчета. И как это сладостно! Изобразительное искусство — самый свободный вид леятельности: можно просто взять лист бумаги и карандаш или холст и рисовать. Философ и художник - вот два человека, самые свободные в этом мире.

Но добиваться успеха, влияния совсем другое.

ДИ: Вы хотите уподобиться Диогену в бочке?

И.К.: Нет. Мы живем в этом мире и любим все его удовольствия.

Какой-то западный культуролог сказал, что значимость произведения искусства определяется степенью его подключенности к средствам массовой информации. Если, грубо говоря, взять кусок дерьма и хорошенько осветить его в СМИ, он станет фактом искусства гораздо более значимым, чем написанная в это же время прекрасная картина, о которой никто ничего не знает. То есть именно фактор внимания общества к данному художнику, его работе делает произведение искусства реальным.

С.Д.: Сейчас искусство пытаются превратить в бизнес, приносящий прибыль. И это ни хорошо, ни плохо, просто реальность, и не учитывать этого нельзя.

ДИ: Кстати, о значимости искусства, но несколько в иной плоскости. Моему мысленному взору иногда рисуется такая картина: гигантский сундук, на котором начертано «Мировая культура», и к нему со всех сторон стекаются народы, несущие свои дары. Россия — классическую музыку и литературу. Но не изобразительное искусство.

При участии Игоря Неживого Ангел спасает В. Ерофеева, превращая вино в ягоды

Система визуальной идентификации Московского музея современного искусства

Разумеется, нельзя забывать об иконе и русском авангарде, это скорее исключения, хотя и весьма значимые. Наша миссия — прежде всего литеpamypa.

И.К.: В конечном счете все литература. Вопрос лишь в том, какого уровня эта литература. Большинство произведений, которые производились и производятся на этой территории и составляют визуальную среду, слабая литература, и это проблема не литераторов, а художников. В визуальном отношении нам не удается создать сколько-нибудь приличный стиль, который как-то начал влиять на соседей.

ДИ: Что такое концептуальное искусство?

И.К.: Это попытка выйти на уровень хорошей литературы, пользуясь не словами, а знаками.

ЛИ: Но. так или иначе. литература, коль я, так или иначе, должна прочесть вашу фразу, разгадать ребус. Концептуальное искусство на новом уровне возвращает нас к тому, с чем все время боролось изобразительное искусство.

И.К.: Да, это парадоксально. У людей западной цивилизации зрительное чувство в силу ряда причин более развито. Культура глаза выше. Возможно, новое поколение, которое сейчас вырастает в быстро меняющейся к лучшему визуальной среде, сумеет развить глаз, сможет отдаться, наконец, этой свободе прочтения вещей, получая наслаждение и не включая словесных формулировок.

ЛИ: И тем не менее пока изобразительное искусство все больше обращается к интеллекту зрителя. Чувства —





преимущественно на уровне шоковой терапии с целью привлечь внимание, удивить, а дальше надо много думать. Что вроде бы и хорошо, но почему-то вспоминается утверждение Ницше: «Чем более глаз и ухо становятся способными к мышлению, тем более они приближаются к границе, где они становятся бесчувственными: удовольствие переносится в мозг, сами органы чувств тупеют и слабеют, символическое все более заступает место реального — и, таким образом, на этом пути мы столь же верно доходим до варварства...»

И.К.: Меня как живописца это вначале угнетало, но таковы правила игры. Я себе представляю так. Есть некий культурный контекст, который тебе как современному автору не миновать, а если хватит сил, то задача из этого контекста — вырваться и создать свой собственный. Но миновать контекст невозможно. И это не значит, что мы отказываемся от эмоний.

С.Д.: Мы обречены на эмоциональные подход и оценку.

И.К.: Мы не собираемся отказываться и от живописи и планируем проекты «с ее участием». Но живопись будет работать в контексте, станет частью проекта.

ДИ: Сегодня современное искусство все чаще практикует «хождение в народ». Оно выходит на улицы, пытаясь установить непосредственный контакт со зрителем.

И.К.: У нас были и есть идеи на этот счет. В начале 1990-х мы предлагали все билборды, которые есть в городе, акцентированно использовать в качестве носителей репродукций художественных произведений, превратив таким образом на один месяц Москву в музей современного искусства под открытым небом. Впоследствии идею частично осуществили, это был фотопроект. Недавно мы предложили использовать рекламные перетяжки как новый, на наш взгляд, формат для создания в нем художественных произведений. Это было бы интересно как художникам, так и городу. Например, на Тверской можно повесить 15-20 перетяжек подряд, пригласив мегахудожников, высказаться в таком необычном формате, а спонсорами стали бы владельцы этих рекламных мест, разместив свои логотипы здесь же на перетяжках. Получается, искусство приходит к народу в том формате, который он уже принял. И народу не обязательно идти в музей. Всем хорошо. ДИ: Это уже попытка выйти из

маргиналов путем визуальной агрессии... Великая утопия хождения в народ уже не один раз терпела крах. Не наступаете ли вы на старые грабли? Имеются в виду передвижники и первая волна русского авангарда: и те, и другие (пусть в разном) видели свою цель в просвещении. Увы!

И.К.: О просвещении вспоминается не в первую очередь. Главное здесь, на наш взгляд, необычность формата и выставочного пространства. Относительно утопичности. Может быть, нашему рвущемуся к приватности времени ее как раз и не хватает.

ДИ: И все же хотя у вас искусство и дизайн тесно переплетены, дайте ваше определение —

что такое дизайн и что такое искусство?

С.Д.: Для меня нет различий в этих понятиях. И это особенно заметно в художественной среде.

Я против того, чтобы воспринимать только холст с маслом с их замечательными идеями как единственное, имеющее право быть искусством. Любая вещь, сделанная хорошо, — это искусство. Мой знакомый украсил интерьер своего дома мотоциклом, и для него, да и не только, это художественное произведение. Человек не ездит на нем, он просто его купил, поставил и видит в нем арт-объект. Так и для меня хороший мотоцикл — это вершина дизайнерской мысли, материала, технологии и т. д. Любая вещь — автомобиль, картина, скульптура, телефон, — сделанная красиво, — искусство.

И.К. Дизайн отвечает на вопросы, искусство их задает.

ДИ: Расскажите, пожалуйста, о своем сотрудничестве с Московским музеем современного искусства.

С.Д.: Все началось с проекта «День защитника Отечества. Реквием». В феврале 2002 года мы предложили музею выставить серию открыток, посвященных поражениям Российской империи в войнах, начиная с Прусского похода Петра и заканчивая Чеченской кампанией 1995-1996 годов. Както, знаете, в обществе больше принято помнить победы.

Затем «Артконституция». Дело в том, что у нас с этим проектом были определенные сложности. Два года мы не понимали, будет проект жить или нет, однако твердо решили сделать книгу хотя бы в одном экземпляре, даже если не получится с финансированием.



2 moscow biennale of contemporary art 01.03.2007 – 01.04.2007

специальный проект

[организатор]

Московский Музей

Современного Искусства





[комиссар]

генеральный партнер

| генеральный | |медиа-партнер|









28.01 - 30.03

проект художественного оптимизма

[площадка]



WWW.MMOMA.RU | WWW.MARKAFF.RU | WWW.WINZAVOD.RU

[медиа-партнеры]











И.К.: Когда мы делали этот проект, многие осторожничали. Большая часть работ — довольно остро подчеркивает декларативный характер конституционных статей. Ведь когда мы задумывали «Иллюстрированную Конституцию Российской Федерации», а проект вначале носил именно такое название, то руководствовались не только соображениями, что это может получиться масштабно и красиво, но и ощущением несправедливости существующего положения дел.

С.Д.: Проект получился социальным, но его можно с полным правом назвать и патриотичным. Недаром его авторы были удостоены орденов «Нового правительства» в номинации «Патриотизм», а президент РАХ выдвинул создателей книги на соискание госпремии. Но это уже после. А в процессе работы все, к кому мы обращались за поддержкой, исключая художников, конечно, восторгаясь идеей, вежливо так отказывали. Было написано несколько статей, в том числе и для глянцевых журналов. Но все они в последний момент были сняты. И мы, конечно, благодарны Зурабу Константиновичу и Василию Церетели за то, что Московский музей современного искусства открыл нам двери, когда все, кто мог бы помочь, их закрыли.

Кстати, параллельно мы разработали новый логотип и фирменный стиль музея. Затем был логотип журнала «ДИ» и проекта «Верю».

Сейчас в сотрудничестве с музеем мы собираемся осуществить еще один большой проект, который называется «Новый ангеларий».

ДИ: Об ангелах? Это что-то связано с религией?

С.Д.: Это светский проект, и ни у кого из его участников, а также тех, кто с ним как-то связан, не должно возникать ощущения, что он имеет отношение к религии. Но к ангелам имеет.

И.К.: Ангелы существуют с момента возникновения христианства, то есть уже более двух тысяч лет. И. как нам кажется, ни олно поколение художников не избежало этой темы. Но менялся мир, менялись люди и, в частности, менялось представление об ангелах. И визуально, и в смысле взаимоотно шений этих сущностей с людьми.

С.Д.: На наш взгляд, интересно собрать современных ангелов на одной выставке и в одной книге. Так сказать, увидеть результат «ангельской эволюции». По нашему мнению, это актуально.

И.К. Я хотел бы уточнить. На протяжении двух тысяч лет менялся язык искусства и особенно радикально в XX веке. В XXI столетии с возникновением новых технологий произошел еще один скачок. И смысл в том, чтобы новым языком искусства описать эту тему.

ДИ: То есть традиционная, каноническая трактовка вас заведомо не интересует?

И.К.: Мы абсолютно точно и ясно поставили перед собой задачу использовать произведения, в которых присутствует собственный взгляд и собственный современный язык искусства.

ДИ: Насколько я понимаю, «Новый ангеларий» будет столь же масштабным, как и «Конституция»?

С.Д.: Фактически да. Второй раз мы собираем такое количество людей, которых объединяет одна илея

И.К.: Тема ангелов — это тема художников и поэтов. Вечная тема.

С.Д.: Но на самом деле, если прочитать эпиграфы к готовящейся книге, взятые из «Истории ангелов» Борхеса и «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, то они как раз задают некое пространство «от» и «ло». В этой плоскости разного отношения и описания ангелов мы и хотели, чтобы были работы. Между двумя полюсами. Нас интересует личная трактовка образа. Потому в проекте будут ангелы, начиная от приближенных к каноническому пониманию и заканчивая самыми произвольно-субъективными представлениями о них.

ДИ: То есть все?

И.К.: Мы всеядны. Но должно быть качество. А точнее, качество не обсуждается.

С.Д.: Нам присылают очень много работ, значительная их часть создана для того, чтобы быть проданными.

И.К.: Там нет нового языка.

ДИ: А если идея интересная?

И.К.: Уверен, прозвучит банально, но все-таки искусство — это прежде всего форма, а потом идеи. Вопрос «как» важнее, чем вопрос «что» в искусстве. Если угодно, это тест, определяющий, имеем мы дело с искусством или подделкой. Маяковский брал те же темы, что и все остальные поэты его времени и

после него. Но он писал так, как никто из современников, да и после него. Это новый язык, новое «как». Человек в основе своей неизменен. Изменяется технология как часть культуры, что влечет за собой изменение языка. Ремесло и идеи — неразрывная вещь. К совершенствованию ремесла, а значит, и технологий подталкивают идеи, и наоборот. Когда нет идеи, опирайся на ремесло, и они появятся. Есть идеи — опирайся на ремесло.

ДИ: На какой стадии работа над проектом?

С.Д.: Продолжается отбор работ. Разработан дизайн книги. Существует проект обложки. Придумана, на наш взгляд, соответствующая теме структура книги. Есть представления о выставочном пространстве. Несколько известных арткритиков дали согласие на участие в проекте.

ДИ: Вы выступаете только как кураторы и дизайнеры?

И.К.: Разумеется, мы участвуем и как художники.

Надеемся, что в сентябре 2007 года сможем пригласить вас на выставку.

> Беседу вела Лия Адашевская

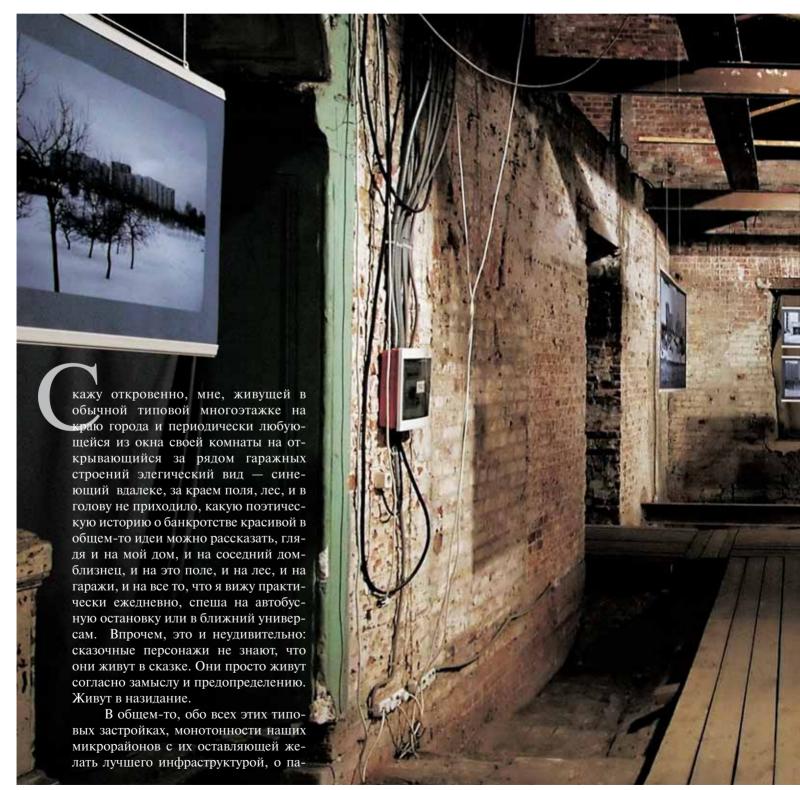
Из проекта «Одиннадцать с половиной стульев»



«megastructure»

«Мегаструктура» — московский проект, созданный голландским художником Би Флауерсом в течение двух зим 2004-2005 годов и представленный в Государственном музее архитектуры им. А.В. Щусева. Поддержку проекту оказали посольство Королевства Нидерландов и Московский музей современного искусства.





губном влиянии на здоровье, о плюсах и минусах, обо всем этом и многом другом уже много раз говорилось и писалось, но тем-то и хорошо искусство, что одна картинка заменяет тысячу слов. Однако фотографический проект голландского художника Би Флауерса «Мегаструктура» не только об этом, но еще и о крахе великой антропологической утопии о равенстве всех людей, пусть и в отдельно взятой стране. Иллюзия, вполне оформленная в архитектуре и, стало быть, получившая свое телесное воплошение в железобетонных блоках безликих многоэтажек. И только. «Мегаструктура» об иллюзии, разрушенной человеческой реальностью. И о человеке, вынужденном жить среди обломков этой иллюзии.

Отстраненный рациональный взгляд художника на мир «спальных» районов мегаполиса становится

выражением мира идей. Причем все это носит не местечковый характер в духе записок путешественника, чей взгляд приковывает экзотика, инаковость чужой страны. Хотя, возможно, это и является точкой отсчета, но в какой-то момент топография конкретного места становится частью разговора об общем, втягивает в размышления о глобальных проблемах человечества. И прошлое, пребывающее в настоящем одной отдельно взятой страны, одного города, микрорайона, вдруг проецируется в возможное будущее.

Хотя, возможно, первое, на что обращает внимание взгляд, это столкновение мира природы и мира человека – цивилизации. На том уровне, что человек все свои действия соотносит со стремлением к счастью. Но счастье человека не входит в деятельность природы. Отсюда звучит тема освоения, агрессивного овладения,





домик. Идея всеобщего равенства, мира без зависти обанкротилась. Причем расшатанная не извне, а изнутри. Советский феномен, явленный через мощь государственно-телесного воплощения, реальный социализм оборачивается своим другим лицом. Дает результат, противоположный ожидаемому. Вместо коллективного творчества, патетически-эмоционального слияния — тотальное одиночество, разобщенность, замкнутость в своей ячейке. Безрадостность и будничность существования.

Построение социализма, имеющего в перспективе идею коммунизма, было неким коллективным художественным действом. Идеолого-эстетический опыт, где зритель и актер или производитель и потребитель одно лицо. Растворение личности в доиндивидуальной общности.

Здесь интересно сравнить изобразительное искусство и архитектуру советского периода. Стилистически идеальный социалистический реализм опирается на академизм и позднее передвижничество, в то время как архитектура советского государства стилистически ориентирована на модернизм. И в этом смысле она была очень органична процессам ускоренной модернизации, которые происходили в стране. Поэтому именно она, а не изобразительное искусство с его гуманистическими акцентами, человеческой сущностью являлась подлинным манифестатором идей государства. Сходные процессы происходили и на Западе, но они встретили там более мощное сопротивление в силу укорененности индивидуализма, в то время как Россия с ее тягой к общности, народности (самодержавие — православие — народность) оказалась весьма восприимчива к процессам модернизации, коллективности, общежития (всем миром). Поэтому, например, во Франции в таких типовых домах в настоящее время живет беднота, такие микрорайоны признаны криминогенными. Массовая застройка типового жилья непопулярна. У нас же она, как мы знаем, продолжается (хотя и с попытками косметически модифицировать процесс). Но сходство все же существует — позднее передвижничество и академизм отличают скромность живописных и формальных свойств. Такой минимализм, или универсализм, и есть та точка пересечения архитектуры и изобразительного искусства, где формальные изыски не пользовались популярностью. И еще весьма распространенный сюжет социалистического реализма — рождение коллективной личности. Однако когда социалистический реализм в его чистом виде к середине 1950-х отошел в прошлое и изобразительное искусство взяло курс на индивидуальное, именно архитектура как часть массовой, идеологически заточенной культуры подхватила эстафету.

В фотографиях же Би это противостояние индивидуального и коллективного — в противопоставлении индивидуальности, штучности травинки или какой-нибудь акцентированной цветом детали и монотонности архитектурных застроек. Их безликости и обезличивающей агрессии.

Художник переворачивает иерархический порядок вещей, наделяя монументальностью смысла мельчайшие детали, и тогда второстепенное в своей самости неожиданно становится главным.

Но и сейчас осколки советского дискурса продолжают функционировать. По инерции ли, осознанно ли продолжается великая стройка, это уже другой вопрос. И в мире разрушенной и обанкротившейся иллюзии продолжается жизнь. Жизнь в декорациях сыгранного спектакля.

"Megastructure"

In the winter of 2006, DI magazine launched another of its art projects-"MEGASTRUCTURE", an exhibition by Bee Flowers, in the Shchusev State Museum of Architecture. The Dutch artist, focusing his camera on Moscow's dormitory suburbs, seems to have joined the deferential dialogue with the Russian constructivism-whatever forms it may take, either architectural or theoretical, either in a clearly translation or in a barely recognizable paraphrase, -which contemporary artists all over the world have been carrying on to this day. Moreover, it seems to have been one of his best motives for coming to stay in Moscow to see for himself what pure forms the movement has taken in its development.

The exhibition presents three viewpoints, three types of optics, there photographic styles. The effect created by the photographer is that of gradual approaching, penetrating and accommodating in the environment. The first part of the project offers good-looking architectural photographs; the second part, some fragments of the environment, as if the whole is being deconstructed in the eye of the resident passers-by.

The third part is the most subjective and sensitive of all: it shows the sweated, smeared windowpanes of buses, the sunset twilights, the flashes of the night city, the fuming power-station chimneys...

Bee Flowers's fresh look at the Moscow environment, so much familiar to us (and hence not having been reflected on enough), makes the point of reappraisal of our history. The exhibition's intriguing tension seems to be wobbling between two poles: myth and science, a view taken from within the time and a view foreshortened in the course of time.

В «Мегаструктуре» сложное пространственно-временное решение. Проект разбит на пять частей. Ранним утром мы подъезжаем к городу, в течение дня гуляем по нему и вечером покидаем. С одной стороны, однодневная экскурсия, начинающаяся на рассвете и заканчивающаяся с закатом дня. А с другой — это своеобразное путешествие во времени. Город, возникающий из сумерек и исчезающий в сумерках. История одной иллюзии.

Би Флауэрс работает с шаблонами, клише, имиджами в массовом сознании. В данном случае это зима. Россия в представлении остального мира ассоциируется прежде всего с зимой. Но это в контексте сказанного может звучать и как напоминание о холодной войне, и как затухание футуристической энергии, устремленной в будущее. Но зима — «сон», а не смерть. На оставленные строительные площадки еще могут вернуться рабочие и прорабы. Поэтому саму зиму можно понимать и как преддверие рождения нового. Только вот каким оно будет?

И еще советская утопия оказывается весьма и весьма актуальной в ситуации глобализационной утопии сегодняшнего дня. Глобализм виртуальность — устремленность в будущее. Интересно, когда весь мир охватили эти идеи, Россия вроде как заснула. Она это пережила.

Би Флауерса порой сравнивают с последователями так называемой дюссельдорфской школы — Андреасом Гурским, Томасом Струтом, Габриэлем Базилико. И ему действительно присуща тематическая и стилистическая общность с этими мастерами. Но все же есть и отличие. И прежде всего в отсутствии иллюстративности, некой театральности. Для того чтобы поведать всю эту грустную историю о крахе коммунистической утопии, Би Флауерс почти не прибегает к специальным эффектам. Никаких искажений, неожиданных ракурсов. Непредвзятый, скользящий, почти равнодушный взгляд человека, просто идущего по улице. Все как есть. Разве только техника, с одной стороны, как и у «дюссельдорфсцев», лишена светотеней, а с другой — по производимому впечатлению напоминающая гризайль, излюбленную в XV-XVI веках в Европе, создает ощущение чего-то канувшего в Лету. Но все это ненавязчиво, сохраняя графическую объективность черно-белой фотографии.

Гиперболы оказались не нужны. Достаточно было подставить зеркало. Наличие рамы в отражении и выявит абсурд.

Таким образом, у Би метафорой становится реальность как таковая. Парадокс же в том, что метафора сама по себе есть бегство от реального, разговора в лоб, напрямую.

В принципе, художник преодолевает брутальный реализм. Здесь драма идеи. И «человеческая драма».

Би Флауерс актуализирует проблему модернизации и глобализации, расхождение замысла и его воплощения, он сталкивает в пространстве одного проекта малое и великое, идею и реальность, но не выносит решения. Он лишь размышляет и... любуется. Рациональная отстраненность во взгляде на представившийся взору ландшафт позволяет художнику увидеть своеобразную топографическую красоту России. Страны больших пространств, больших конфликтов, больших идей и заблуждений.

Лия Адашевская



Петр I прорубил окно в Европу и ввез в Россию идеи европейской цивилизации, поразившие его своими формами материального воплощения. Это были одновременно импорт умозрительной конструкции и импорт материальных ценностей, идеи и формы. Европа, особенно Голландия, стала для российского императора и прожектера воплощением новых сущностей, о которых до того было читано им лишь в книгах.

Когда на заре перестройки первые иностранные молодые художники приезжали в Москву и с восхищением рассказывали своим московским коллегам, какая замечательная в Москве архитектура, их слушали с большим скепсисом. Тогда казалось, что там, за горизонтом, за «железным занавесом», куда проникали только смелые мечты на лекциях по истории архитектуры, находится архитектурный рай, а тут... Из опыта тех лет в столице прижились словечки little sugar bit — уменьшительно-ласкательное определение московских сталинских высоток;

«фаянсовое счастье» — оно же московское метро. И хотя стипендиаты берлинской Brotfabrik и студенты всевозможных Kunsthochschule кропотливо работали в «новых районах» (Бибирево, Бутово, Медведково) над своими визуальными проектами, воспоминания детства, проведенного в многоэтажках с видом на дом, такой же, как тот, в котором живешь, не давали уловить прелесть этих исканий. Из опытов середины 1990-х мне запомнился проект, показанный все в той же





галерее Brotfabrik в Берлине, где план московского микрорайона был выложен из сахара. Почему? Наверное, зима, снег, морозы, осеняющие и очищающие все, обостряющие зрение вкупе с другими чувствами.

С тех пор в Москву продолжают приезжать художники и архитекторы, фотографы, чтобы прикоснуться к воплощенной утопической идее нового мира. Воспетые в комедии «С легким паром» микрорайоны Новых Черемушек обрели свою историческую патину, их восприятие обогатилось оттенками ностальгии и созерцательности, так что и российский зритель смотрит на ту «типовую» застройку уже совсем по-другому.

Сегодня эти районы рекламируются риэлторами как «оазисы сложившейся инфраструктуры»; заросшие самыми неприхотливыми и устойчивыми к городской среде деревьями промежутки между коробками домов стали называться экологически чистой зеленой зоной: дворы, напичканные машинами, теперь зовутся «благоустроенными территориями»; магистрали, отделяющие промзону от жилых кварталов, гордо носят звание очередных транспортных колец столицы...

Постепенно чистое пространство рассчитанных в архитектурных бюро конструктивных блоков «спальных» кварталов руинизируется, и в этом своем новом качестве оно приятно российскому глазу, воспитанному в сентиментальном духе. Происходящее разрушение строгости новых архитектурных канонов 1960-х — 1970-х синонимично их общественному признанию. Сегодня в Москве уже сделаны фотографические проекты (Алексея Кузьмичева, Александра Русова, Александра Слюсарева — я намеренно перечисляю, начиная с младшего поколения фотографов к имени мэтра, чтобы подчеркнуть заразительность нового ракурса видения, нового отношения к среде, от которой и из которой так долго стремились вырваться, абстрагироваться), воспевающие меланхолическую поэтику Черемушек, Медведкова и Косино. Для авторов из Москвы важно, чтобы эта архитектурная среда стала обжитой, и тогда ее, серую и типовую, но стареющую и очеловеченную, можно полюбить.

Другой взгляд у фотографа, выросшего в гуманном и чистом голландском пространстве и ставшего теперь москвичом, у Би Флауерса. После недавно прошедшей в Московском музее современного искусства выставки «Европейский неоконструктивизм» стало ясно, что отношение Би Флауерса к московскому пейзажу сродни тому почтительному диалогу с русским конструктивизмом (всяким, и архитектурным, и теоретическим, хорошо переведенным и едва узнаваемым в пересказе), который ведут современные художники по всему миру. Би Флауерс приехал в Москву, чтобы прикоснуться к идее. Взращенной здесь в чистоте формы. Для фотографической истории о новых-старых кварталах он выбирает зиму когда монохромность пейзажа не отвлекает от мегаструктур, воплощенных мегаидей для мегаполиса, позволяющих упаковать многие тысячи его жителей в компактную по площади форму проживания.

Путешествие художника Би Флауерса в Москву напоминает — перверсивно — поездку Петра І: в Москву голландец идет за воплощенной идеей «нового мира», который, как бы к нему и к форме его реализации ни относились, был здесь все-таки построен.

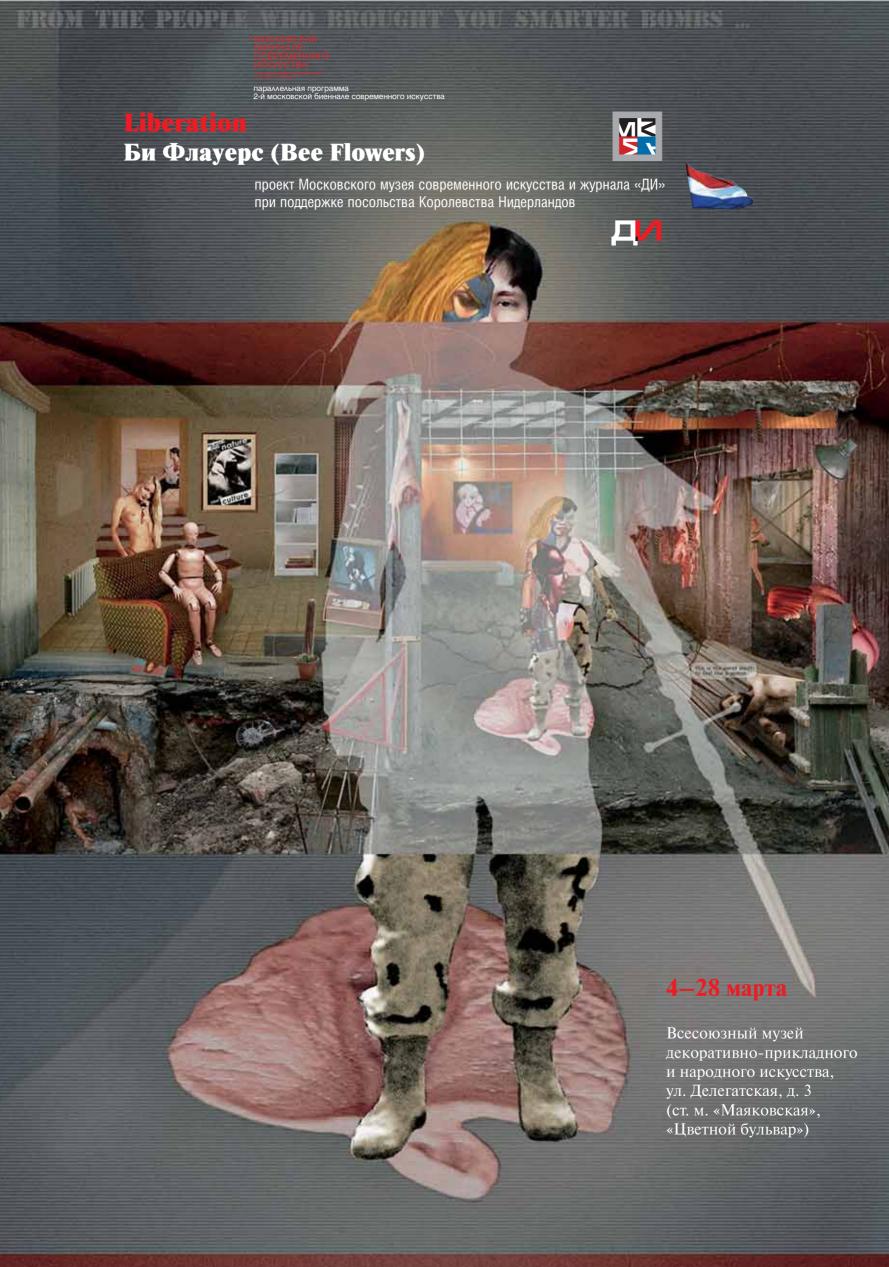
Би Флауэрс в исследовании архитектурных мегаструктур «идеальных» районов Москвы идет по пути объективности, возникающей в многозначности, выстроенности из различных мнений: три взгляда, три разные оптики, три фотографических стиля. Фотограф создает эффект постепенного приближения, вживания, проникновения внутрь среды. Первая часть проекта — прекрасная архитектурная фотография, которая сделала бы честь любому ученику школы типологической архитектурной фотографии (от Германии до Японии); вторая часть — фрагменты среды, опыт деконструкции целого с точки зрения идущего-живущего-проходящего мимо наблюдателя. Эта часть проекта по резкости и оптической точности воплощает «полноту вчувствования в реальность посредством зрения», является некоей идеальной серединой трехчастной конструкции, балансом между объектом (внешним) и его перцептивным воспроизведением (внутренним).

Третья часть, несмотря на то что сделаны ее фотографии с точки зрения путешественника, проезжающего сквозь районы на автобусе, самая субъективная и чувственная: запотевшие и грязные стекла автобусов, сумерки, переходящие в ночь, огни города и дымы ТЭЦ... Эстетическое осмысление этих объектов, ТЭЦ и транспортных развязок, бесконечных перспектив однообразных домов началось в кинематографе Москвы несколько лет назад (фильм Т. Данильянц «Ю», 2000), в восточноевропейском кинематографе и фотографии — примерно в то же время: фильм «Дивчятко», Словакия, 2001; выставка фотографий «Автострада» А. Хайека, Словения, 2001; серия «Путь» Л. Нимцовой, Словакия – Чехия, 2000–2002. В Москве об этой реальности города как законченного проекта, выдержанного в эстетике, балансирующей между историческим пикториальным и современным объективистским воспроизведением, до выставки Би Флауерса еще не было.

В пикториальной третьей части проекта Би Флауэрса город становится поэтизированной субстанцией, метафорически расширяющей пространство зрителя вовне, создающей мягкий обволакивающий кокон между жесткостью идейных мегаструктур и личностью зрителя. Художник не идет по пути прямого укрупнения детали. Это не blow up — приближающий и расшепляющий целое на частности, но приближение, родственное персонализации и субъективизации; третья часть проекта напоминает процесс личного освоения (отличающегося от современного консьюмеризма, поскольку объект — «идеальная/идейная (социалистическая) архитектурная мегаструктура» превосходит масштаб человеческого, внутри которого объект может быть приватизирован).

Би Флауерс, задавая «Мегаструктурой» новый взгляд на привычное (и от того неотрефлексированное) пространство московской среды, формулирует вопрос переосмысления истории. То, что воспринимается московским зрителем как история оцененная («Черемушки ужасны, бетонные коробки Медведкова и etc. еще хуже»), на поверку лишь субъективистский миф, несоизмеримый с масштабностью идеи, положенной в основание этого типового строительства. Миф и наука, взгляд изнутри во времени и взгляд, охватывающий исторический период, постфактум — вот полюса, между которыми возникает напряжение интриги выставки.

Ирина Чмырева



дизайн как показатель развития общества

На вопросы «ДИ» отвечает заместитель академика-секретаря отделения дизайна Академии художеств, президент Международной ассоциации Союза дизайнеров, член-корреспондент РАХ, академик МАНПО, доктор философии, профессор Андрей Леонидович Бобыкин.

- ДИ: Андрей Леонидович, недавно решением Президиума Академии художеств вы назначены заместителем академика-секретаря отделения дизайна РАХ. Структурные и персональные изменения в составе Академии происходят не часто. Кажется естественным ожидать, что подобные перемены соответствуют новым задачам. И в случае с вашим назначением, возможно, речь идет об активизации роли, которую должна играть Академия художеств в развитии отечественного дизайна. Расскажите о вашем видении перспектив развития отделения дизайна РАХ. Существует ли программа этой деятельности, решение каких задач вы считаете первоочередным?
- С момента моего назначения прошло еще немного времени. Сейчас я пытаюсь определить возможности, которые предоставляет Академия художеств как творческая и как государственная организация для развития дизайна. Конечно, должна быть сформулирована программа, определяющая нашу работу в длительной перспективе, но время не ждет, сегодня есть ряд задач, требующих оперативного решения, и работать приходится «без раскачки». Первая задача — развернуть работу в связи с 250-летием Академии художеств. Юбилейным мероприятиям будет посвящен весь год. Мы хотим повысить и уровень заинтересованности дизайнеров в РАХ. Состав отделения дизайна в Академии немногочислен, но люди там собрались выдающиеся. Сегодня важно увидеть молодых дизайнеров, которые способны прийти в РАХ и встать со временем в ряд больших ма-

В основном с этой целью сейчас мы проводим Олимпиаду дизайна. Это мероприятие проходит в несколько этапов. Первый тур проводится в Международной ассоциации Союза дизайнеров. Работы участников отбираем по материалам, представленным на магнитных носителях. Второй тур пройдет в тушинском выставочном зале, в Москве, а заключительный, третий, — в одной из столиц стран СНГ. Выбор места для проведения заключительного этапа будет осуществлен на конкурсной основе. Организаторами олимпиады выступают РАХ, МаСД, Творческий Союз художников России, Министерство культуры, Итальянская академия дизайна.

С предложением поддержать эту инициативу, включить ее в резолюцию форума глав государств стран СНГ по культурному развитию мы обратились в администрацию президента и в правительство. Сейчас эти предложения нашли отражение в финансовом плане Фонда культурного сотрудничества стран СНГ. Если поддержка будет оказана, мы, безусловно, проведем такой фестиваль дизайна. В ближайшей программе — Fashion design, через год олимпиада будет посвящена дизайну среды, затем — графика, и так далее. Ежегодно в галерее Академии художеств на Пречистенке будет проводиться показ работ лауреатов, мастер-классы признанных мастеров, например в номинации Fashion design примут участие академики Зайцев, Юдашкин, Крутикова. В конце пройдет аукцион. Посетители смогут сделать заказы дизайнерам.

Так мы надеемся выявить тех, кто в будущем пополнит ряды РАХ по отделению дизайна.

- ДИ: В этом рассказе очевидна роль возглавляемой вами МаСД. Можно ли говорить, что для развития дизайна ваша ассоциация «подставила плечо» Академии художеств?
- Не совсем так. Это движение обоюдное. Для развития дизайна в стране чрезвычайно важны усилия всех заинтересованных людей и организаций.
- ДИ: Но сейчас в отечественном дизайне особого единства как будто не наблюдается. Существует ваша ассоциация — МаСД, существует Союз дизайнеров России во главе с Юрием Назаровым, Московский союз дизайнеров во главе с Сергеем Смирновым и т. д. Каждая организация живет своей жизнью, проводит свои мероприятия, выставки. Наиболее известна ежегодная выставка-конкурс на призы «Виктория», проводимая Союзом дизайнеров России.
- Значение и роль отдельных мероприятий в дизайнерской жизни России можно оценивать по-разному. Недавно наша ассоциация проводила фестиваль дизайна в Орле. Участие приняли дизайнеры из многих городов России и стран СНГ. Жюри возглавлял Франческо Джуба — президент Итальянской академии дизайна. Поддержку фестивалю оказал губернатор Егор Строев. Фестиваль, длившийся пять дней, стал большим событием в культурной жизни города. Но вы правы, раздробленность дизайнерских организаций налицо, и речь должна идти не о том, кто лучше, а о том, чтобы быть всем вместе!

В 2007 году отмечается сразу несколько круглых дат: 20 лет Союзу дизайнеров СССР и нашей ассоциации, как его правопреемнице, 15 лет Союзу дизайнеров России, 45 лет ВНИИТЭ первому в стране научно-исследовательскому институту в области дизайна, 50 лет ИКСИДу — международному конгрессу промышленных дизайнеров, наконец, 250 лет Российской Академии художеств.

Прекрасный повод осознать причастность к общему делу. В свое время я предлагал российскому союзу объединиться, собрать все раздробленные дизайнерские силы. И было бы символично провести объединительный съезд в Доме Союзов, где работал учредительный съезд Союза дизайнеров СССР.

В связи с этим интересно вспомнить, что когда в 1984 году началась подготовительная работа по созданию Союза дизайнеров СССР, мне довелось выступать в залах АХ СССР с докладом о перспективах развития дизайна в стране. И тогда многие маститые академики считали, что само это слово звучит неуместно в стенах Академии художеств. А сегодня так уже никто не думает.

- ДИ: Вами высказывалась идея о необходимости создания дизайн-центров в России. Ваша работа в РАХ приближает реализацию этой цели, или для этого необходимо участие других организаций, принятие какихто государственных решений?
- Действительно, создание дизайн-центров в стране задача важнейшая, если мы хотим иметь страну с передовой экономикой. Развитый дизайн — важнейший показатель развития страны, так как дизайн работает с конечным продуктом, для сырьевой экономики он не нужен.

Сегодня Южная Корея — один из лидеров мирового промышленного и технологического развития. Там создан грандиозный дизайн-центр близ Сеула. Это небоскреб, который находится в районе, где сосредоточены все мастерские, все компании, занимающиеся дизайном. Промышленные фирмы и правительство страны вкладывают огромные средства. Там постоянно проводятся выставки, конференции. Это действительно инновационный центр, ставший достоянием всего мира.

РАХ готова работать в самых разных направлениях по развитию дизайна. В сотрудничестве с Минэкономразвития мы разработали концепцию развития дизайна в России. В ее разработке принимали участие все заинтересованные министерства и ведомства. В своих выступлениях этого уже касались и министр Греф, и президент. Сейчас документы находятся в Минфине. Там есть пункт о начале работ в І квартале 2007 года по созданию музеев дизайна и дизайн-центров.

Но существует проблема — все по-разному понимают, что такое дизайнцентр сегодня.

С одной стороны, такое дело должно быть под эгидой Министерства промышленности, которое должно стать объединительным центром в борьбе за качество и мировой рынок. Но у меня создается впечатление, что собираются создать некие региональные дизайн-центры, которые будут похожи на региональные промышленные выставки. А это не совсем то.

- ДИ: Кто будет руководить этими центрами? Ведь многое зависит от компетенции тех, кто начнет воплощать эту идею в жизнь: одно дело творческие работники, а другое — чиновники.
- Пока это непонятно. Поручение может быть дано только министерствам, а не творческим союзам.
- ДИ: Кстати, вы говорили о необходимости укрепить статус творческих союзов. Что имеется в виду, как это может быть осуществлено сегодня?
- Во всем мире творческие объединения определяют творческий стаж. Нашим союзам такие права не даны, у нас фактически отсутствует понятие творческого стажа. Государство ничего не делает для передачи полномочий творческим союзам в тех сферах, где оно все равно не играет никакой роли, а если что и делается, то именно творческими союзами. Мы пытались решить эту проблему через закон о творческих работниках и творческих союзах. Была создана организационная и редакционная группа творческих союзов совместно с Министерством культуры. Эта инициатива прошла через Комитет по культуре Госдумы, с одной стороны, и Комитет по общественным объединениям — с дру-

"Developed Design Means Developed Society"

DI interview with Professor Andrei Bobykin, D.Phil., deputy academician-secretary of the design section of the Academy of Arts, president of the International Association of The Designers' Union, corresponding member of MANPO

DI: You have just been appointed deputy academician-secretary of the Academy's design section by a decision of the Academy's presidium. Structural and personnel changes don't take place in the Academy every day. Such changes usually come when there are new tasks to deal with. Surely in this particular case there will be more attention paid to the way the Academy should play in developing design nationwide? Will you outline how you think the design section will be advancing in years to come? Is there a blueprint for doing it already? What priorities are you going to tackle?

 I'm sure the top priority now is to go ahead with the Academy's 250th anniversary. We're going to work in this direction throughout the next year. What we want to do is to make designers take more interest in the Academy.

The design contest we're going to start within the next few weeks will largely serve this purpose.

The organizers of this contest are the Academy of Arts, International Association of Designers' Union, Russia's Artists Union, Ministry of Culture, and Italy's Academy of Design. There will be several remarkable anniversaries next year: the 20th anniversary of the USSR Union of Designers and our association as its legal successor, the 15th anniversary of Russia's Union of Designers, the 45th anniversary of the All-Union Research Institute of Technical Aesthetics, the country's first research centre in the field of design, the 50th anniversary of the International Congress of Industrial Designers and, last but not least, the 250th anniversary of the Russian Academy of Arts enough occasions for designers to realize again and again their belonging to a common cause.

гой. Работала согласительная комиссия, все вопросы были согласованы. Но когда произошла смена депутатского корпуса, новые комитеты уже не взяли на себя проведение этого закона. С тех пор прошло семь лет, закон во многом устарел.

И получается, что у нас занимаются статусом депутата, рассматривают текущие и глобальные вопросы, вплоть до вопроса о легализации проституции, но до культуры никому дела нет. Мы до сих пор не знаем, куда уходят средства государства, выделенные на развитие культуры. Их распределяет Министерство культуры. Но ведь только 5 процентов деятелей культуры работают в организациях, подведомственных Минкульту, а большинство — в творческих союзах. Творческие союзы обделены любовью государства и не получают от него никакой помощи.

И в области дизайна такое же положение. Вся работа ведется в творческих союзах, здесь дизайнеры сами финансируют работу по развитию дизайна, им как воздух нужна поддержка государства.

- ДИ: РАХ государственная организация. Быть может, именно Академия художеств как высшая авторитетная организация способна стать той инстанцией, которая объединит дизайнеров и художников и обеспечит плодотворный диалог творческих работников с государством, сможет способствовать объединению сил творческих союзов, выступит арбитром в непростых дискуссиях о развитии дизайна в стране?
- Сегодня уже немало для этого делается. Например, МаСД объединила свою работу с Творческим Союзом художников России Эдуарда Дробицкого. Многие художники и дизайнеры являются членами обоих союзов, поэтому есть координация и на организационном уровне. Я уже упоминал о фестивалях дизайна, которые мы проводим совместно c PAX.

В разговоре о дизайне и о роли в его развитии Академии художеств есть еще одна важная сторона — образование. В Суриковском институте начал действовать факультет дизайна. Мне представляется это очень важным для того, чтобы РАХ могла играть интегрирующую роль, о которой вы говорите. Ведь с советских времен главные дизайнерские вузы — Строгановское и Мухинское — были подчинены Министерству образования, главная в те годы дизайнерская организация — ВНИИТЭ — Госкомитету по науке и технике, крупные дизайнерские подразделения подчинялись по отраслевому признаку. Но тогда все-таки была государственная система дизайна. Сегодня этого нет. Дизайн фактически умирает вместе с отечественной промышленностью. И я думаю, что действительно РАХ сейчас — единственная инстанция, способная играть координирующую роль в том сложном фрагментированном пространстве, в котором существует лизайн сеголня.

А с образованием вообще творится что-то непонятное. Сейчас действует более 200 дизайнерских вузов. Они выпускают огромное количество дизайнеров. Но вопрос, какого качества и для кого? Ведь более трети наших молодых и способных дизайнеров работают за рубежом или на иностранные фирмы. На их образование тратятся бюджетные деньги. Для кого мы их готовим? Наша промышленность сегодня не способна предоставить им рабочие места. Даже в тех областях, где наши инженеры на передовых позициях, наша промышленность, наши министерства и ведомства не способны или почему- то не заинтересованы воспользоваться их достижениями. Вспоминается горькая история революционной разработки КБ «Звездочка». Там создали уникальный катер для МЧС. Принципиально новый двигатель позволял ему преодолевать грязь, обеспечивал уникальную проходимость. Однако не нашлось трех миллионов рублей. чтобы довести эту разработку до промышленного образца. Многие зарубежные фирмы проявляют к ней большой интерес, но коллектив предприятия хотел бы производить этот катер сам. Он был бы как минимум в два раза дешевле аналогов фирмы Bombardier. Вновь никто не захотел встать на государственную позинию.

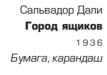
Так что, видимо, с серьезным дизайном дело у нас не сдвинется, пока не заработает промышленность, хотя бы малые предприятия, которые начнут что-то выпускать и дадут работу дизайнерам. И еще об отношениях дизайна и промышленности. Должны существовать рычаги внедрения в жизнь лучших дизайнерских решений, получивших высокую оценку профессионалов. Поэтому для того чтобы РАХ могла выполнять свою роль в развитии отечественного дизайна, государством должны быть приняты определенные законодательные решения. И я надеюсь, что РАХ возьмет на себя великий труд подготовки такой законодательной базы.

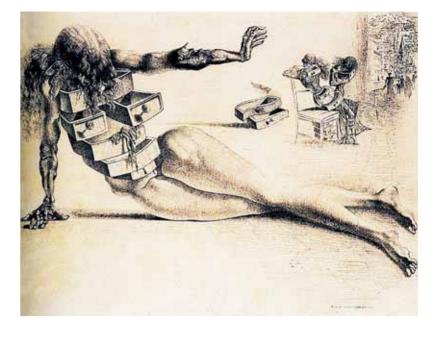
Мы сейчас занимаемся вопросом создания творческих мастерских дизайнеров. Ведь именно дизайнер — организатор коллективной работы различных специалистов, способных вести проектирование сложных объектов. Я надеюсь, что Академии художеств окажутся по плечу многие важные задачи: и объединение всех дизайнерских сил, и реализация важных мероприятий (включая законодательные инициативы) для развития дизайна в стране. Меня вдохновляет то, что здесь есть с кем вместе работать. Прекрасно известен организаторский талант Зураба Константиновича, я рад, что моими коллегами являются многие выдающиеся люди, такие как, например, Таир Салахов, Эдуард Дробицкий. А работать есть для кого. Меня удивляет и радует очень талантливая молодежь, приходящая сегодня в профессию.

- ДИ: Минувшие почти два десятилетия в жизни страны были далеко не простыми, тяжелыми и для нашей промышленности, и для нашей культуры. Сегодняшние проблемы в дизайне неизбежно со всем этим связаны. Но, кажется, страна преодолевает этот трудный период. Сегодня хотелось бы и новой стабильности, и новой, разумной государственности, и нового развития нашей художественной культуры...
- Мне тоже этого хотелось бы. Иначе я и не пришел бы работать в Академию художеств...
- ДИ: Значит ли это, что ваше согласие работать в Академии художеств равносильно взятому на себя обязательству?
- В полной мере.

Беседу вел Александр Григорьев

гипердизайн сальвадора дали





лово «дизайнер» следовало бы написать с большой буквы. Говоря о Сальвадоре Дали как о дизайнере, ни на минуту не следует упускать из виду, что мастер относился к своему имени (Спаситель) очень серьезно. Настолько серьезно, что основную долю его эпатажных жестов резонно отнести на счет особого варианта мании величия, когда целиком захваченный ею персонаж щадит человечество, звоном шутовских бубенцов смягчая правду, которая могла бы поразить или даже убить на месте. Он не выстраивает ширму театра комедии дель арте, чтобы завуалировать пропасть между истинным величием, данным артисту от Бога, и обычным человеческим существом.

Дизайнеры с 30-х годов прошлого века уже разделились на три неравные группы. Большинство составляют, по выражению Джорджа Нельсона, «пленные» дизайнеры, занятые служебной разработкой формальных композиций предметов или пространственных ситуаций в тесном (обычно зависимом) взаимодействии с множеством специалистов корпорации. Меньшинство, своеобразную аристократию, составляют независимые дизайнеры-консультанты, создающие принципиально новый образец по разовому контракту (тот же Нельсон) или же по постоянному, как это делал Этторе Соттсасс, два десятка лет сотрудничавший с фирмой «Оливетти». Разумеется, аристократы профессии обрастают собственными группами «пленных» дизайнеров, ассистентов и учеников, некоторым из них удается со временем достичь положения мэтров. Наконец, случаются персонажи, которые, конечно же, с удовольствием продадут образец, если на него найдется покупатель, но чаще они этим не озабочены и разбрасывают, как конфетти, идеи, которые другие старательно подбирают, разрабатывают и тиражируют. Не удивительно, что это, как правило, художники-универсалы. Таких, естественно, мало. Может быть, первым эту роль сыграл Микеланджело, отчасти Дюрер и Рубенс, позднее, в Англии, Рен, Вэнбрю и Нэш. В эпоху модерна это были Макинтош и Гауди¹.

Две трети XX столетия окрасили дизайн по обе стороны Атлантики в цвета Сальвадора Дали.

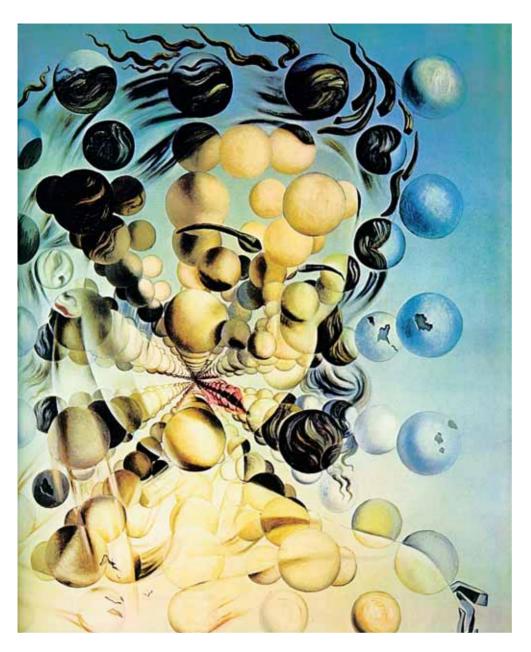
«Заметьте: там, где случилась культурная революция, должно произрасти фантастическое», — так Дали обратился к бунтующим студентам Сорбонны в 1968 году, завершив этой ясной сентенцией сознательное нагромождение слов. Студенты, которым из престарелых интеллектуалов был интересен один лишь Маршалл Маклюэн, его не поняли. В действительности художник мог бы сказать обратное: там, где произрастает фантастическое, совершается революция — культуры века XX против пуританского рационализма затянувшегося в культуре XIX столетия.

Известная обработка фотографии киноактрисы Мэй Уэст 1934 года весьма характерна в этом отношении. Название укладывается в литературный стиль сюрреализма — «Лицо Мэй Уэст, которое можно употребить как квартиру», однако при всем внешнем родстве с некоторыми композициями Кирико или Магритта, уже в этой гуаши просматривается вполне реализуемый «портрет интерьера». Ироничность в трактовке одного из тогдашних идолов художник сводит к минимуму, практически не искажает глаза, «достроенные» пейзажами в рамах, курносый носик превращает в пятачок, на который водружает золотые каминные часы. Часы прикрывают точку схода центральной перспективы. Прическа вполне натуральным образом становится мягким порталом занавеси, а ключевую позицию в угадываемой анфиладе занимает пухлый рот кинодивы, подчеркнуто наивным способом преобразованный в кушетку. Через два года «кушетка губ Мэй Уэст» превращается в реальный, хотя и сугубо выставочный объект, обтянутый «шокирующим розовым». Губы Мэй Уэст неоднократно «играют» в ювелирное украшение, и, наконец, в 1981 году тронутый акварелью рисунок рта и носа исполняет роль проекта флакона для именного парфюма Дали. Сначала высеченный из горного хрусталя флакон был предъявлен публике в Музее Жакмар-Андре в Париже, чтобы затем превратиться в 5 тысяч тиражных флаконов. Наконец по эскизу Дали каталонский архитектор Оскар Тусквест выстраивает объемный коллаж «Комната Мэй Уэст» в музее Фигейроса.

«Слоны, отражающие лебедей» с полотна 1937 года через 30 лет выходят в третье измерение и пре-

вращаются в фарфоровую пепельницу, выполненную большим тиражом по заказу авиакомпании «Эйр-Индия». Слоны на паучьих ножках с «Искушения св. Антония» вдруг возникают вновь на заднике сцены и в программке шекспировой пьесы «Как вам это понравится», поставленной в 1948 году в Риме, а в 1953-м — на обложке

Маршалл Маклюэн — канадский сопиолог, теоретик, профессор, Основал в 1966 г. Центр культуры и технологии при университете Торонто, теоретик кибернетической революции. Известные книги: Understanding Media: The Extension of man (1964) «Галактика Гуттенберга: сотворение человека печатной культуры».



Salvador Dali's hyperdesign

отдельного издания той же пьесы. Эти и аналогичные трансформации вроде возникновения натуралистического омара в самых неожиданных ситуациях (Овидиевы метаморфозы занимают в сознании художника важное место), раскрепощая проектное мышление, являют тем не менее наиболее простой вариант квазилизайна.

При том что Дали уделял серьезное внимание коммерческим проектам, если те порождались ситуацией, не они, однако, занимали его в наибольшей степени. Его персональный католицизм и вполне реален, и, в чем-то соответствуя народной традиции, балансирует на опасной грани со святотатством. Художник не рискует вернуться к работе 1972 года, когда в оливковой роще он собрал из всяческого хлама огромную, лежащую фигуру Христа (он сфотографирован рядом с этой фигурой, но в маске). Чуть позже, как всегда экспериментируя с нетривиальным использованием материала (мятая металлизированная бумага, покрытая электролитным золотом вместе с постаментом из печатной электронной платы), он создает бегущую фигурку, напоминающую и эллинистическую пластику, и священника с барочных плясок смерти. Но ведь и десятилетием ранее он смонтировал композицию «Стул с крыльями гарпии». Обычный деревенский стул, натуральные крылья, вместо головы — как и положено Гарпии — верхняя доля женского лица на фотографии, весь декор собран из деревянных ложек-мешалок. Однако ложки выстраиваются в раннехристианские монограммы,

Портрет Гала в кругах (фрагмент) 1952 Холст, масло

ver since the 1930s, three major groups of designer have been distinguishable. The largest one includes who George Nelson liked to refer to as "designers-in-bondage", those dutifully engaged in arranging formal compositions of things or spatial situations, in close (usually dependent) relationship with numerous specialists on the payroll of the corporation. The smallest, sort of aristocratic, group are free-lance brain-stormer who bring out entirely new models either on a one-off contract (as Nelson himself did) or a long-term contract (as Ettore Sottsass did when cooperating with Olivetti for twenty or so years). Of course these normally get surrounded with assistants and apprentices in bondage to them, too, some of whom may themselves make the grade over time.

Finally there are some prodigies, who don't mind to sell if someone happens to buy, but usually don't care to do so, throwing their ideas wide about casually for others to pick up, elaborate and multiply. No wonder most of these are artists of versatile talents. Needless to say, there have been very few such. Michaelangelo would have been one, for sure, and so Durer and Rubens, to some extent. In England, the category would have applied to Wren, Vanbrugh and Nash; in the modern times, Mackintosh and Gaudy.

Throughout the latter half of the 20th century, the art of design on both sides of the Atlantic glowed with the light of Salvador Dali.

The surrealist was surely no designer in any of the current senses of the word. A hyperdesigner he was -- in each work in which a problem of design content was clearly spelled out. So he did when he hatched out an image of a hat in the form of an

Гало — шаровые скопления в Галактике, характеризующиеся

несколько необычным распределением звезд во внешних областях. Формы гало многообразны, часто это круг вокруг Солнца радиусом 22 угловых градуса, реже — дополнительное кольцо 46 градусов и касательные дуги.

фотография окружена двойным гало², семь искусственных свечей завершают целое, так что обычный для Дали каркасный крест кажется лишним, так как перед зрителем явный алтарь. Позднее маэстро повторил композицию, убрав крылья, переведя целое в бронзу, изъял алтарные аллюзии и дал название «Стул с ложками». Ложки наравне с кос-

тылями-рогульками играют у мастера множество ролей, вплоть до складывания в золоченый лавровый венец на миниатюрной бронзовой голове Данте (постамент декорирован печатной платой с резисторами). Не счесть примеров тому, как эта игра с ложками была повторена в декорационном дизайне: последний из виденных мной в 2004 году образцов выставлен в витрине магазина дорогой посуды в Лондоне, на Риджентстрит.

На первый взгляд применительно к Дали точная хронология произведений не имеет принципиального значения. Разумеется, зрелость и у этого художника отлична от молодости, внешне весьма шумно окрашенной сюрреалистической фразеологией, однако в целом можно говорить о высокой степени стабильности, порожденной непоколебимым пристрастием Сальвадора Дали к сугубо проектной рациональности. Очевидным подтверждением этому можно счесть специфическую безотходность артистической деятельности: маэстро никогда не оставляет однажды найденное и постоянно возвращается к отработанным сюжетам. При желании за этим можно усмотреть зачарованность ограниченным набором символов или, если угодно, фетишей; можно усмотреть упорство подтверждения «бренда». Однако я полагаю, что в многомерном сознании Дали существовал специфический фильтр прагматичного проецирования всего и вся, при том что проектная составляющая творчества художника эволюционирует непрестанно.

В 1953 году Дали создает открытую программную антитезу «голубю мира» Пикассо, чей рисунок сразу стал официальным знаком коммунистической пропаганды. «Крест мира» крепко выстроен из рук, сложенных тремя способами, и схвачен кругом, от которого улетает нарочито тяжелый, неуклюжий голубь. Работа с темой креста (помимо распятий) отвечает сущностной для художника тяге к метафизике геометрии, которая окрасила собой наиболее рафинированный, европейский предметный дизайн («Оливетти», «Браун») десятилетием позже. «Арифмософический крест» 1952 года, вопреки названию набранный из тщательно выписанных блоков оникса, уже солержал зарольни темы квантованной бесконечности, существенно сниженной, однако, символическим натюрмортом внизу, под крестом. «Ядерный крест» того же года показывает, что первое полотно было скорее проектом второго знаменитого «Corpus Hypercubus» 1954 года.

В «Ядерном кресте» плечи креста с характерным для Дали трудолюбием набраны из почти двух сотен кубиков, и образуют пространственную «раму» для уподобленного луне круглого хлебца, а раппорт золотого шитья на распадающейся от ветхости скатерти уводит к обрыву в вечность. Эта упрощенная до предела композиция знаменует фактически завершение «вихревой» серии, в которой художник оперирует элементами опознаваемой формы, чтобы задать особенное пространство, для которого обрез полотна перестает что-либо значить. Этот принцип изучался поколениями дизайнеров, во многом благодаря Дали оказавшихся в состоянии разорвать жесткую ограниченность плоского коллажа, сыгравшего столь существенную роль в эпоху модернизма. Гиперкубический крест распятия, многократно разыгранный Дали в «станковом ювелирном искусстве», в отношении полотна 1954 года описан им самим языком проектной логики: «Гиперкубический крест, в котором тело Христа замещает собой девятый куб, в полном соответствии с образами суждения Хуана Герреры, строителя Эскориала, вдохновленного Раймоном Лулле». Было бы неверно эту сентенцию счесть нередким у Дали камуфляжем: он действительно был увлечен мало известным за пределами Испании трактатом Герреры-младшего — заново открытым атомизмом и первыми публикациями о расшифровке структуры ДНК Криком и Уотсоном.

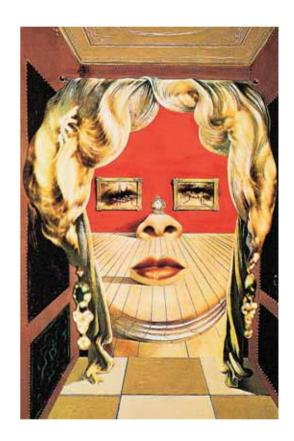
«Ничто не монархично в такой степени, как молекула ДНК» — эта фраза Дали более чем серьезна, если принять во внимание, что для художника монархичность означает высший принцип упорядоченности, к которой он тяготеет, парадоксальным образом разрушая привычное представ-



Телефон-лангуст (Телефон Афродиты)

Лицо Мэй Уэтс, которое может быть использовано под квартиру

> 1934-1935 Бумага, тушь



upside-down lady's shoe (which the fashion designer Elsa Schaparelli, years later, materialized in one of her models). So he did when he painted playfully portraits of motor-care drapery or transformed Schenk's colour print with its amusing sheep into a project of a library's interior (Rauschenberg's fur-lined cup seems to have descended from this library, with one of its file boxes withdrawn right from the side of a sheep.) So he did when he created his "aphrodisiac dinner jacket", which clearly alluded to the Prohibition, or invented his "night-time and day-time attire for the body". So Dali did, above all, when he created his paintings.

Vyacheslav Glazychev

Гало — шаровые скопления в Галактике, характеризующиеся несколько необычным распределением звезд во внешних областях. Формы гало многообразны. часто это круг вокруг Солнца радиусом 22 угловых градуса, реже — дополнительное кольцо 46 градусов и касательные дуги.

ление о внутренней самотождественности композиции и собирая вместе упорядоченности макро- и микрокосма. «Галатея Сфер» и скандальный в свое время автопортрет содержали в себе ядро будущих мультимедийных композиций, которые получили распространение лишь в компьютерную эпоху.

Достаточно вчитаться в «название» второй работы, чтобы распознать в нем двойное дно. На поверхности магия слов, обычная для художника, поддерживающего реноме «параноидально-критического метода», во втором же слое — характерная для него сугубо проектная сценарность: «Обнаженный Дали в сосредоточенном созерцании пяти правильных тел, преобразованных в корпускулы, из которых внезапно является Леонардова Леда, хромасоматизированная в образ Гала».

Художник упорно не желает смириться с ограниченностью двухмерности полотна и начинает многолетнюю работу над стереоскопией. Разумеется, в детстве он, как и все его сверстники из обеспеченных семей, разглядывал стереоскопические пейзажи через «магические» окуляры нехитрой машинки. Уже после шестидесяти он упорно создает парные картины вместе с проектом «установки» для их разглядывания в призматическое зеркало. Это был тупик, однако тупик героический, коль скоро среди прочих работ на свет появилась (незавершенная) парная работа «Дали со спины за портретированием Гала со спины, увековеченные шестью виртуальными оболочками зрачка, временно представленными шестью реальными зеркалами». Благодаря работам Белы Юлеша³ он пытался использовать стереоскопические эффекты, полученные с помощью стационарных компьютеров, затем пришла очередь голограмм. Дали явно двигался в направлении визуализованной виртуальной реальности, которая лишь к концу века стала широко эксплуатироваться в кинопродукции и компьютерных играх.

У Дали не так уж часто возникало желание обратиться к полиграфии как творческой задаче. Его увлекала магия знаков на бумаге и в значительно большей степени — магия просветов между знаками, что давало возможность достичь той меры свободы в трактовке типографского листа, которая оставалась под внутренним запретом у профессионалов. Именно эта свобода проступила впервые в переработке иллюстраций из учебника физиологии, выполненной Дали-школьником. Она же проступает в обложке для журнала Vogue, где излюбленные темы губ и носа сначала преобразуются в полуарки неведомой конструкции, чтобы затем вновь сойтись в восприятии в виде половинок раздвинутого лица. Та же свобода, но более утонченным проектным образом проявилась в изящной «античной» композиции, нанесенной на лист бумаги, на котором отпечатан увеличенный до полной размытости текст. Ну и, наконец, на грани пристойности балансирует Рафаэлева Мадонна, угадываемая в крупном растре фрагмента фотопортрета Папы Иоанна XXIII, где от портрета оставлено одно лишь ухо — надо полагать, ухо, слышащее молитвы всего мира. Разумеется, игра со шрифтом и крупным растром так давно вошла в палитру дизайнграфики, что, кажется, она присутствовала в ней изначально, но именно Сальвадор Дали придал ей то качество, что лучше всего передается словом «соблазн». Для своего «второго рождения» в 1954 году Дали создает

«метафизический куб», грани которого покрыты прописями, что позволило вывести знак в третье измерение и что не лишено забавности. В 1970-е годы новые «концептуалисты» увлеченно навязывают ту же игру немногочисленным зрителям, открывая ее для себя заново. Дали не забывает ничего из прежнего опыта. Начав работать с фотографами в эпоху сюрреализма, он в дальнейшем не «оскоромившись» камерой, сохраняет за собой роль сценариста и режиссера-постановщика. Так, в 1954 году, когда сюрреализм давно стал музейным явлением, Филипп Хальсман фотографирует композицию из четырех обнаженных женских тел, сложенных в свирепо выглядящий череп, травестирующий столь характерные для барокко memento mori. И все же, всерьез забавляясь возможностями фотографии, Дали сохраняет верность начертанному знаку, и вряд ли случайно: последняя его картина 1983 года, написанная в период мрачного увлечения теорией катастроф Рене Тома (после смерти Гала), являет собой графический ребус.

Обаяния Дали не хватило для того, чтобы убедить Уолта Диснея довести фильм «Дестино» до производственного процесса, однако десятки эскизов художника к этому короткому фильму метаморфоз существенно обогатили сценарий Диснейленда в Орландо. Судя по нескольким намекам диснеевского дизайнера Хенча, общение с Дали сыграло свою роль в становлении заказа на ту специфическую архитектуру Диснейленда, которую десятилетия спустя начали воплощать Фрэнк Гери⁶ и иные лидеры постмодернизма. Дали с удовольствием вернулся в Америке к работе для театра после большого перерыва, и его забава с декорациями и костюмами для «Безумного Тристана» в немалой степени сказалась на разрушении натуралистической рутины, царившей в сценографии. Наконец работа с Хичкоком над декорациями фильма «Зачарованная» повлияла на новую

волну кино «фэнтези».` Разумеется, Сальвадор Дали не был лизайнером ни в олном из привычных смыслов этого слова, но он был гипердизайнером, в каждой своей работе ставившим и решавшим задачу несомненно проектного содержания. Так было, когда он вымысливал шляпку в виде перевернутой туфли, которую позднее выполнила модельер Эльза Скьяпарелли. Так же когда он, развлекаясь, писал «портреты» декорированных занавесями автомобилей (Христо едва родился) или перерабатывал трогательную цветную литографию Шенка с овечками в проект интерьера «библиотеки» (меховая чашка Раушенберга явно родом из этой «библиотеки», гле яшик вылвинут из бока овны). Так же когда создавал «афродизиатический смокинг» с явной аллюзией к американской прогибиции, или «ночное и лневное олеяние лля тела». Но, главное, так же — когла Дали созлавал живопись.

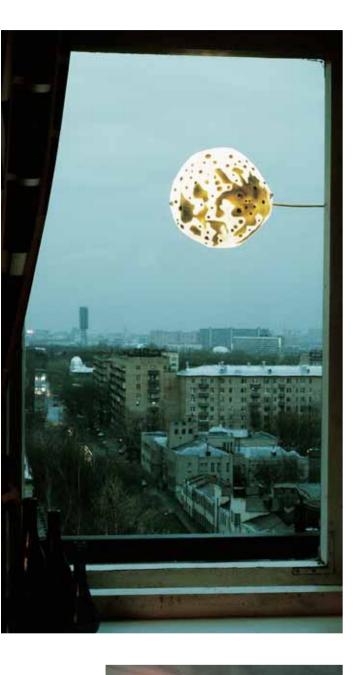
Вячеслав Глазычев

Рене Том (Thom) — французский математик и философ. профессор университета Страсбурга, член Парижской академии наук (1976), создатель математической теории катастроф.

От этой работы осталось небольшое полотно с головой Юпитера, которая должна была превратиться в арку, пройдя под которой камера прелъявила бы женскую голову. сложенную из птиц и раковин.

Фрэнк Гери (Gehry) (р. 1929) американский архитектор, постмодернист в архитектуре, создает крупномасштабные композиции, коллажи из полученных для строительства материалов, его постройки напоминают поселения хиппи. В 1989 году стал лауреатом премии Прицкера. Гери выбирает произведения какого-нибудь художника, который служит ему источником влохновения, и ищет новое отношение к творчеству. Фрэнк Гери считается фигурой первой величины в архитектурном мире США.

третий дизайн



сфере дизайна, то есть восприятия и переживания бытовых и производственных предметов, стилистически оформленных художником-дизайнером, существует дилемма. Предметом надо либо любоваться, либо им пользоваться! Тут возникает характерная для современной дизайнерской культуры частая смена этих установок. Зрение как бы раскалывается, происходит известного рода схизма, и шизоидное сознание попеременно то любуется, то орудует своим предметом. При этом самая суть художественности предполагает, что любование и созерцание должны каким-то образом доминировать. Но не просто доминировать. В дизайнерском, если можно так сказать, созерцании или созерцательности, в отличие от созерцания обычного произведения искусства, очень важен момент нарциссизма.

Это следствие самого условия существования дизайнерского объекта как объекта присвоения. Художественный шедевр созерцается, но не присваивается зрителем, а дизайнерский присваивается, и притом в двух противоположных и чуть ли не исключающих друг друга смыслах: и как объект-орудие, и как объект-идол. В этой своей функции объект идеализирует своего обладателя, и тот, созерцая совершенство и прочие символические достоинства своего предмета потребления, созерцает при этом и самого себя. Объект становится своего рода зеркалом, в котором его обладатель волей-неволей видит себя, причем себя идеализированного или играющего некую идеальную роль. Объект дизайна становится в таком случае как бы театральным атрибутом, с помощью которого потребитель и входит в «роль», обнаруживает свою идеальную идентичность.

Тут уместно вспомнить часто используемый в психоанализе образ зеркала и связанную с ним практику рефлексии. Жак Лакан полагал, что именно узнавание себя в зеркале определяет точку, с которой начинается самоидентификация личности. Правда, самим зеркалом человек пользуется достаточно умеренно и, глядясь в него, чаще всего на себя не смотрит, обращая внимание лишь на внешние атрибуты своего облика: прическу, шляпу, губную помаду. Взгляд в зеркало как раз лишается созерцательности, если не считать исключительных вариантов нарциссического самолюбования или особых использующих зеркало психотехнических процедур.

Зато косвенные виды зеркал, создаваемые дизайнерской культурой, окружают человека постоянно и, как льстивое зеркало, дают ему возможность видеть себя, как другого, с опорой на мелкие театральные атрибуты быта. Человек покупает пачку сигарет, затем видит гигантский плакат, на котором точно такую же пачку держит «крутой» мачо, и немедленно через обладание пачкой подсознательно идентифицирует себя с плакат-

Вальтер Беньямин в своем эссе проводит довольно подробный анализ кинематографа как такого зеркала самосозерцания отчужденной от самой себя толпы индивидов.

Созерцательность и потребление составляли в сфере дизайна изначальное противоречие, делавшее его совершенно особым продуктом культуры и отчасти обусловившее само развитие

> дизайна, его культурную динамику. Тем не менее противоречия не разрушили дизайна. Однако в 60-е годы появился «антидизайн», в котором на смену технико-эротическим мотивам пришли абстрактные формы и инфантильная игривость. Вожделенное созерцание потеснил более свободный игровой инстинкт, побуждающий потребителя занять творческую позицию. Такой поворот означал изменение мифологической ориентации.

Сергей Яралов Взгляд на свет





The Third Design

Отталкивавшийся от абстрактного искусства антидизайн выявил его языковую природу. Неизобразительная символика открывала простор для композиционного варьирования и вводила в процесс творческие возможности потребителя.

Вместе с формальными играми, освободившимися от зачарованности символикой, в дизайн начали проникать иронические приемы поп-арта. Предметные формы стали искажаться, и эти искажения также открывали композиционные возможности нового дизайнерского мышления. Тем самым театральность дизайнерского поведения заслоняла его кинематографические установки. Однако новый поворот означал и социальное расслоение дизайнерского мифа. К игровой стихии могли присоединиться не все и не сразу, тут возникала новая потребительская элита, способная к дизайнерской фантазии.

В своей начальной фазе антидизайн был критичен по отношению к потребительской культуре, но в соответствии с законами жизни превращенных форм не покинул ее, а лишь надстроился над ней в виде новой элитарной башни, хотя и не из слоновой кости.

Ирония, возникшая в русле антидизайна, изменила и уровни его языкового осмысления: над языком дизайна появился рефлектирующий его метаязык. Способность антидизайна таким образом говорить не только о человеке и его идеализированном мифологическом статусе, но и о самой этой мифологии и театрализации дизайна открыла гораздо больше возможностей для индивидуализации.

Если в пределах дизайна, выполненного в соответствии с нормами функционального и фешенебельного потребления, индивидуализация потребле-

ния могла осуществляться через количество вещей и их стоимость, то в игровом и рефлектирующем дизайне открылись возможности и для «бедного» (в соответствии с «бедным искусством»), но богатого воображением комбинаторного дизайна.

Прорыв из мифа «хорошего дизайна» открыл дорогу для выхода из мира техАндрей Савин Стул

Сергей Яралов Взгляд на свет

Филипп Пишик Мобильный телефон **Penitone**

На стр. 95–98 Работы вышедшие в финал конкурса инновационного дизайна (DIA) 2003 и 2005 годов в номинации «Промышленный лизайн»

ontemplation and consumption were at loggerheads in the field of design from the very beginning. This has made it a product of culture on its own and in some measure determined its development. Nevertheless, the conflicting tendencies have not ruined design. In the 1960s, however, there arose "antidesign", in which technocratic and erotic motifs gave way to abstract forms and infantile playfulness. In the place of desire-obsessive contemplation came a freer play instinct to compel the consumer to take a more creative position. This turn brought about some change in mythological orientation.

Initially, anti-design was critical towards the consumption culture, but, according to the laws under which converted forms exist, it did not give it up but adapted itself in the form of a new elite tower.

The result was a design which I arbitrarily call the second design. Unlike its first counterpart, it is oriented not on technologies and their perfection, nor on erotica in its straightforward bodily form, but on the living environment and above all the interior.

For all that, the second has the same Achilles heel as the first design had. The more it grows saturated with objects, the more it become a commonplace.

Now, if we try to imagine what kind the third design is most likely to be, we shall have to take as the starting point the category of time rather than types of space organization, whether minimalist or of theatre-opera kind.

Indeed, it is the category of time that makes the third different from the second design, the time of individualization. In other words, it is the time when various formal, plastic and symbolic qualities get together within a particular environmental situation in a unique way.

Alexander Rappaport



нического и эротического совершенства в миры традиционной культуры, в частности антиквариата, того, что можно условно назвать «барахолкой», мира старых вещей и фольклорного китча, которые теперь спокойно уживались с техноэротикой. Промышленность не упустила это из виду и поставляла рынку как игровые наборы формальных конструкций, так и имитации антиквариата, поскольку вкус средних слоев устремился вслед за элитой.

Итогом этих движений и стал дизайн, который я условно назову вторым дизайном. «Второй дизайн», в отличие от первого, ориентирован не на технику и ее совершенство, и не на эротику в ее прямой телесной форме, но на жизненную среду и прежде всего на интерьер. Если «первый дизайн» был своего рода культом изолированной пластической вещи в ее формальном совершенстве, то «второй дизайн» расположен к коллекции, множеству объектов и горизонтальным структурам с «множеством» потенциальных полюсов. Концепция «многополярного» мира тоже — своего рода признак переходной ступени от «первого дизайна» ко «второму» в мире политического воображения. Слегка военизированный аскетизм и спортивное изящество «первого дизайна» начали уступать все большей расслабленности, туго затянутый пояс был распущен, и жизнь вновь начала поблескивать соблазнами распущенности как таковой.

Сегодня в мире господствует этот «второй дизайн», открывший гигантское поле для экспериментов и иннований

В сфере дизайна, ориентированного на интерьер, роль потребителя усложнилась. Он выступает не столько как приобретатель символических предметов (диванов, картин, каминов, ламп и люстр, сервизов, ковров и пр.), сколько как художник-декоратор и режиссер собственного быта, которые играют в то же время и роль его героя.

Таким образом, исходные установки «первого дизайна» тут полностью воспроизводятся. Интерьер или среда оказываются все же продуктами присвоения и употребления и в то же время созерцания и поклонения.

«Второй дизайн» остается явлением визуальной культуры, но его уже не передать одними внешними видами, он требует слова, романтической легенды, баллады, имен, названий многообразия вещей, которые составляют его ткань.

Стилистическая парадигма «второго дизайна» не классицизм, а барокко. Он в принципе не завершен, бесконечен, находится в процессе постоянной перестройки и переделки. Он не может отлиться в каноническую форму. В нем царит атмосфера, то есть погода, с ее капризами.

Наряду с промышленностью в состав «второго дизайна» широко входят изделия ремесленников и этнографические экспонаты.

Идеология «второго дизайна» ищет авторитеты на Востоке. Выбор предметов обстановки и их расположение диктуются нормами неутилитарной функциональности.

«Хороший второй дизайн» сложнее «хорошего первого дизайна».

Это понятие предполагает вкус, построенный на эрудиции. Простой интуиции тут недостаточно.

«Второй дизайн» исключает униформизм, даже если это диктатура «хорошего вкуса». В «первом дизайне» все — машина. Дом — машина для жилья, го-



род – машина для общественной жизни. Спальня – машина для любви.

Во «втором дизайне» все полифункционально, но учреждение и жилище нигде не имитируют друг друга, тут не спутаешь офис и дачу.

Синтагматика «второго дизайна» — это совокупность высказываний, построенных на сопоставлении вещей, как слов в предложении. Эти высказывания, однако, имеют два круга значений. Первый круг — поэтический, он говорит о сближении далекого или противопоставлении близкого, второй круг — мифологический, он говорит о том, что сама поэтичность есть стиль и образ жизни, что Жизнь с большой буквы манифестирует себя в вещах, выходящих за рамки вещей, за границы их не только утилитарных, но и художественных смыслов, что Жизнь есть нечто невыразимое.

Но ахиллесова пята «второго дизайна» та же, что и у первого. По мере насыщения объектами такого дизайна он становится общим местом, фоном. Его хаотичность приводит к неразличимости оттенков, вызывает удушье своими коврами, подсвечниками, каминами и рождает потребность аскетического очищения.

Минимализм следует отнести к стихии «второго дизайна», несмотря на то что его геометрическая пустота напоминает интерьеры экзистенц-минимума. На самом деле в минимализме эта пустота и геометрия явления совершенно иного порядка — не рационального, а если не иронического, то уж во всяком случае рефлексивного выбора «стиля» жизни.

Если попытаться представить себе, чем же может быть «третий дизайн», то придется отталкиваться не от типов организации пространства — минималистских или театрализованно-оперных, а от категории времени. Ибо «второй дизайн», хоть и находится в большом времени великих стилевых метаморфоз, но остается к ним в известной мере нечувствителен, поскольку они никак не меняют исходной драматургии построения средовых систем, будь то будущее или прошлое, или этнографическая провинция, во всех случаях аранжировка вещей и пространств сохраняет ту же режиссуру.

Категория, отделяющая «второй дизайн» от третьего, — это время, время индивидуализации, выходящее за рамки стилевого единства и подчиняющее композицию некоторому символическому высказыванию, которое может быть понято на основании не столько визуального облика, сколько истории, родившей это символическое высказывание.

В «третьем дизайне» одна и та же сценография интерьера может получать совершенно разное истолкование и, следовательно, смысл, в зависимости от мотивов, обстоятельств, которые к ней привели.

Эта индивидуализация, то есть уникальность сочетания многообразных формальных, пластических и символических качеств в конкретной средовой ситуации, приобретает особый смысл в эпоху глобализации, так как теперь все возможные варианты индивидуального оказываются, с одной стороны, замкнуты планетарным пространством, а с другой — открыты друг для друга в невиданной ранее степени посредством глобальных систем коммуникации, вроде спутникового телевидения и Интернета.

Теперь индивидуализация обретает черты «фирменного стиля». Потребитель использует его в собственных целях и, имея возможность выбора, для самоидентификации. Тут обнаруживается магия имен – «Оливетти», «Браун», «Сони» и пр. Мотивы их

выбора несущественны. Экспертная компетентность и случай дают индивидуализирующий эффект.

Особое место в «третьем дизайне» занимает ирония. Ироническое отношение к дизайнерскому продукту практи-



чески исключается условностями «первого» и «второго дизайна», но в «третьем дизайне» выходит на первый план. Сама возможность иронического в проектировании была открыта постмодерном, но ей так и не удалось развернуться в подлинную романтическую иронию. Однако в «третьем дизайне» ирония может получить новый импульс, в частности, в отношениях между дизайнером, производителем вещей и потребителем*.

Александр Раппапорт

MHeHue...

Полный текст статьи

2003.

опубликован в сборнике, подготовленном НИИ РАХ, «Проб-

лемы дизайна». Под ред. В.Л. Гла-

зычева. М.: Союз дизайнеров.

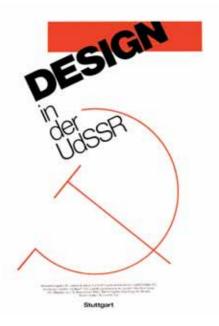
AUSAÜHED O BEILLU 4

Реставраторский пафос ди- ла этот набор в некую дурную бес- ключено не в инновационной лиходелий, отштампованных бездушной ром, простым набором средств. машиной, с бытом человека. К на- Впрочем, настоящие дизайнеры Паузы недеяния нужны для того, предметами по-человечески значи- лись выявить истинные императивы черпаем. По большей части она соорнамент с той, однако, сущест- щами людей. Гораздо больше истин- дущего дизайна. 🔳 венной разницей: машина разверну- ного творческого достоинства за- Φ айзрахманов \P

Зайна. 🛚 Как известно, дизайн конечность, создав иллюзию дизай- радке, а в отстраняющем молчании, возник из предметотворчества, из нерского всесилия, возможности в имении держать паизи. Великий необходимости соотнести облик из- творить и править предметным ми- принцип «недеяния» не имеет ничего общего с напыщенным бездельем чалу ХХ века был известен только предметотворчеством никогда не чтобы услышать живой голос красоодин надежный способ обретения ограничивались, а всегда стреми- ты, жизненный заряд которой неисмого облика - посредством прори- передовой (умной!) машинерии, ко- крыта в музеях, ее заглушает совывания на них эмоционально на- торые могли бы естественным обра- грохот современных децибел. Стать сыщенных природных форм, зом продолжиться в поведенческих реставраторами незримо витающих общезначимых символов, ласкающих программах человека. В конце кон- вокруг образов, сохраненных в наш взгляд и радующих душу. Ди- цов, именно проектирование дея- старинных вещах, ныне становится зайн совершил революцию, отверг- тельностных ситуаций, в которых одной из самых благородных задач нув проверенную традиционную сим- предметы воспринимались лишь как современного дизайнера. В нынешволику, чтобы манифестировать опорные точки для стимулирования ней скуке постмодерна отблески агрессивно-преобразующее челове- поведенческих обстоятельств, и проверенной временем истинной дуческое начало, вложенное им в ма- стало главной творческой задачей ховности этих вещей, может быть, шину и заключающееся в требовани- дизайнера. Эта прекрасная уто- единственная отрада. Конечно, соях порядка и функциональности. пия - дизайнер должен не просто временный гранж может сымитиро-Для этого был создан другой сим- рационально истолковывать жизнь, вать все - вплоть до каннелюр и волический ряд, воспевающий гар- апологетически опредмечивая ее, а дырок от жучков. Но нельзя сымимонию строгих геометрических ли- творить ее заново по неким пре- тировать живую душу. Научиться ний, чистых функциональных дельным интуитивным меткам - жива всматриваться в эту подернутую поверхностей. Но со временем - и поныне. Но умножающиеся продук- патиной времени истинную духовивы! и этот скипой финкциональный ты ошалелой электронной машинерии ность, соединять ее разрозненные язык превратился в набор условно- превратили мир в «пейзаж после во времени послания в целостные стей, который можно было просто оргии». \blacksquare Ныне творить — это по мелодии — вот что, несомненно, прилагать к вещам, подобно тому большей части лишь разнообразить должно составить пафос если не как недавно прилагался цветочный безнадежный хаос пресыщенных ве- современного, то уж наверняка бу-Михаил

к 20-летию создания союза дизайнеров. действующие лица и события

В 2007 году исполняется 20 лет со дня создания в нашей стране первого творческого союза, объединившего людей еще новой для общественного сознания профессии, — Союза дизайнеров.





удьба этой профессии в Советском Союзе не была простой. Само слово — дизайн — долго воспринималось как идеологически чуждое.

Однако жизнь страны, экономика, внутренняя и внешняя торговля настоятельно требовали проектирования и производства вещей, способных удовлетворять не только материальные потребности, но и эстетический вкус.

Осознание этой необходимости пришло не сразу. И к созданию в 1987 году Союза дизайнеров СССР вел путь непростой и долгий. Труд многих преданных профессии людей обеспечил становление отечественного дизайна. Мы знаем, как действительно велика роль личности в истории. И рассказывая историю становления отечественного дизайна, мне хотелось бы прежде упомянуть героев, действующих лиц, чей вклад в общее дело был особенно значителен и во многом определяющ.

У дизайна как профессии глубокие корни в мировой художественной культуре. Советский дизайн имеет и свои замечательные истоки в авангарде и производственном искусстве 1920-х. Но становление дизайна как профессии, создание государственной системы дизайна в СССР началось после Великой Отечественной войны.

В конце 1945 года министр транспортного машиностроения В.М. Малышев поручил вагоностроительному заводу им. М.И. Калинина в подмосковном Лианозове разработать цельнометаллический вагон, соответствующий современному уровню техники. Заводские конструкторы, понимая сложность задачи, пригласили к совместной работе в декабре того же года Юрия Соловьева, тогда еще молодого, начинающего дизайнера. В начале 1946 года фактически впервые в нашей стране был применен принцип наглядного сравнения конструкторского и дизайнерского проектирования: построены в натуре два варианта пассажирского некупированного цельнометаллического вагона. Первый — по проекту инженеров с использованием традиционных для вагоностроения принципов компоновки и отделочных материалов (вагонка), темный, без вентиляции; второй — по проекту дизайнеров Ю. Соловьева, Ю. Сомова, при участии Г. Лебедева и И. Кулакова: светлый, просторный и даже изящный интерьер. По стилю вагон Соловьева представлял собой геометрический функционализм с элементами обтекаемого стиля и применением авиационных технологий (гнутая фанера на каркасе

для полок, светлый лак, фурнитура из алюминиевого сплава с анодированием).

После этой успешной работы в 1946 году была создана первая в послевоенные годы специализированная дизайнерская организация — Архитектурнохудожественное бюро (АХБ) Министерства транспортного машиностроения СССР, руководителем которого был назначен Ю. Соловьев. Сотрудники бюро за 10 лет разработали сотни проектов. Большое внимание уделялось проектированию пассажирских судов. Это были перспективные проекты, требовавшие серьезных изменений судовой архитектуры, к которым непосредственные изготовители еще не были готовы, но важнейшие принципы вошли в практику в последующие годы. К крупным разработкам бюро относились также проекты оборудования кают атомного ледокола «Ленин», правительственные яхты и пр.

В 1949 году для завода им. М.С. Урицкого было выполнено проектирование нового городского троллейбуса. На основе анализа прототипа — троллейбуса марки МТБ-82, построенного уже после войны, облик машины изменился. Значительно увеличилось остекление (широкие и высокие окна с тонкими переплетами). Изменились проемы и конструкция дверей, которые стали раскрываться шире, высота подножек снижена, что улучшило условия входа и выхода. Был создан специальный разгрузочный шлюз (площадка перед дверями) при входе, что повысило эксплуатационные качества. Форма кресел, освещение, интерьер кабины водителя также подверглись переработке.

Значение деятельности АХБ состояло прежде всего в том, что дизайнерский проект выполнялся по методике, которая сейчас воспринимается как классическая: составление совместно с заказчиком техзадания, предпроектный анализ, эскизирование, макетирование в натуральную величину, доводка макета, подготовка документации, изготовление и доводка опытного образца. Ценный опыт, накопленный АХБ, послужил основой для создания развернутой системы дизайна в СССР в начале 1960-х годов.

При дефиците многих товаров массового спроса впервые после окончания войны наступило затоваривание из-за низкого качества и несоответствия товаров новым бытовым условиям; на складах и магазинах скопилось большое количество некоторых видов продукции. По этим же причинам четко обозначились проблемы во внешней торговле, из-за чего уменьшился приток валюты. Следствием этих процессов стало начало экономической реформы. В постановлении правительства констатировалось, что ни проектировщики, ни промышленники «не учитывают резко увеличивающийся спрос на продукты повышенного качества и не используют методы художественного конструирования, позволяющие создавать удобные в эксплуатации, недорогие и красивые изделия». Всем министерствам и ведомствам предписывалось «обеспечить систематическое повышение качества пролукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения», используя методы художественного конструирования, и делались конкретные распоряжения - Госкомитету Совета министров СССР организовать Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики с опытным производством и демонстрационным залом, разместив его на территории ВДНХ. На институт возлагались разработка и внедрение художественного конструирования, координация научно-исследовательских работ в этой области, методическое руководство деятельностью специальных художественноконструкторских бюро (СХКБ), также проектирование с СХКБ «отдельных видов массовых и наиболее сложных изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения» с созданием «опытных образцов такой продукции».

Комитет и ВНИИТЭ должны были также «обеспечить систематическое изучение иностранного опыта» в области лизайна

Министерство высшего и среднего специального образования совместно с Министерством культуры и Академией художеств должны были пересмотреть систему подготовки кадров «с целью обеспечения выпуска квалифицированных художников-специалистов для промышленности», в том числе «ввести курс художественного конструирования в учебные планы ряда высших технических учебных заведений» и организовать при МВХПУ и ЛВХПУ «вечерние отделения для подготовки художников-конструкторов из числа дипломированных инженеров и художников».

ВНИИТЭ, расположившийся в здании на ВДНХ, заработал в полную силу в 1964 году. Его директором стал Юрий Борисович Соловьев. Организационная структура института мало менялась многие годы, чего нельзя сказать о кадровом составе, который пополнялся, расширялся и изменялся. Проектная деятельность велась по трем направлениям художественного конструирования: изделия машиностроения, товары бытового назначения и средства транспорта.

Основными действующими лицами на первом этапе были опытные автомобилестроители Ю.А. Дол-

Задумана она была председателем Совета министров СССР А.Н. Косыгиным. Он же 28 апреля 1962 года полписал постановление Совета министров СССР № 394 «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения метолов хуложественного конструирования». Постановление было подготовлено ГКНТ, основной разработчик Ю.Б. Соловьев.

матовский, В.Н. Ростков; ранее работавшие в АХБ Ю.С. Сомов, А.С. Ольшанецкий; талантливый инженер с большим опытом организационной работы Б.В. Шехов; опытный проектировщик Ю.П. Филенков; молодые специалисты с техническим образованием А. Грашин, Л. Кузьмичев, художник А. Соломатин и др. Ученый и изобретатель Г.Н. Лист, получивший Ленинскую премию за разработки в «шарашке», возглавил отдел инженерной экспертизы

(позднее отдел экспертизы потребительских свойств изделий под руководством В. Щаренского). Отдел научно-технической информации создавался историком со знанием нескольких иностранных языков А.Л. Дижуром; библиотека отдела со временем стала уникальной в стране по подбору специализированных зарубежных изданий. Психолог В.Н. Мунипов с коллегами занимался инженерной психологией (эргономикой).

Исторические изыскания, теоретические и методические исследования начинали проводить историк-искусствовед Н.В. Воронов, искусствовед Л.А. Жадова, архитектор М.В. Федоров, позднее В. Сидоренко и др.

В январе 1964 года вышел первый номер специализированного бюллетеня «Техническая эстетика». Это был фактически полноценный журнал по вопросам практики, методологии и теории дизайна. Во многом благодаря усилиям ВНИИТЭ в начале осени этого же года на ВДНХ прошла выставка «Роль художникаконструктора в промышленности Великобритании».

Знаменательным стал 1965 год — год Первой Всесоюзной выставки и на ее базе конференции по художественному конструированию (июль). Около 700 представителей промышленности, учебных заведений, творческих союзов архитекторов и художников, проектных и конструкторских организаций при участии делегаций ряда европейских социалистических стран подвели первые итоги становления дизайна в СССР, определили важнейшие задачи и пути их решения. Лучшие экспонаты выставки были впервые отмечены комплектами медалей ВДНХ СССР (золотыми, серебряными и бронзовыми).

Началом фактического создания единой государственной системы художественного конструирования страны под эгидой ГКНТ Совета министров СССР можно считать 1966 год².

В 1965 году ВНИИТЭ был принят в ИКСИД (Межлунаролный совет организаций по промышленному дизайну — авторитетная организация при ЮНЕСКО). ИКСИД объединял практически все значительные организации, творческие союзы и учебные заведения по дизайну в большинстве стран мира. Основное назначение ИКСИДа — обмен опытом в области дизайна. Руководил этой организацией исполнительный комитет во главе с президентом ИКСИДа. Состав

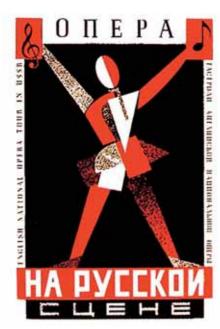
исполкома переизбирался каждые два года на генеральных ассамблеях, предшествовавших основному мероприятию этой организации - конгрессу ИКСИДа. На постоянной основе в исполкоме работали только генеральный секретарь и технический персонал. Штаб-квартира была расположена в Брюсселе.

Конгресс 1965 года проходил в Вене, куда выехала делегация института во главе с А.Л. Дижуром. Конгресс обсуждал весьма важную и актуальную тему — «Дизайн на службе общества».

Ровно через 10 лет Москва принимала очередной конгресс ИКСИДа под девизом «Дизайн

Основными элементами этой системы стали ВНИИТЭ и его филиалы: Азербайджанский (Баку), Армянский (Ереван), Белорусский (Минск), Вильнюсский, Грузинский (Тбилиси), Дальневосточный (Хабаровск), Киевский, Ленинградский, Уральский (Свердловск) и Харьковский; отраслевые СХКБ (в том числе Минлегмаша и «Эстел», Москва), головные художественно-конструкторские организации союзных и республиканских министерств; художественно-конструкторские подразделения (отделы, КБ, группы) предприятий, НИИ, СКБ, и других организаций.







для человека и общества»³. Проведению конгресса в Москве предшествовала большая и в целом плодотворная деятельность ВНИИТЭ и лично Ю.Б. Соловьева на международном уровне.

Начало этому процессу положил первый международный проектный семинар «Интердизайн-71» в Минске. До тех пор ИКСИД занимался преимущественно вопросами образования студентов — будущих дизайнеров. По предложению Соловьева было решено позаботиться и об опытных специалистах, находящихся в расцвете творческих сил. Если до этого дизайнеры в плане международных отношений общались друг с другом, обмениваясь, так сказать, словами на конгрессах, конференциях и симпозиумах, то теперь они должны были по замыслу инициаторов обмениваться на семинарах проектными идеями, методами, опытом непосредственно в процессе совместного проектирования. Семинар «Ин-

IX конгресс ИКСИДа прохолил четыре лня — с 13 по 17 октября 1975 года — в Государственном центральном концертном зале «Россия». В его работе участвовали 757 зарубежных специалистов из 32 стран мира и 700 советских; в пресс-центре конгресса были аккредитованы 137 зарубежных и советских корреспондентов. Как одну из отличительных черт московского конгресса первого в социалистическом государстве - президент ИКСИДа проф. К. Аубек (Австрия) отметил возможность обменяться дизайнерам взглядами и опытом. «И не только друг с другом, но и с представителями других специальностей, работающими в области науки, техники, искусства, культуры, в промышленности и управлении». На пленарных заседаниях и секциях было заслушано 162 доклада и выступления по пяти темам: «Дизайн и государственная политика», «Дизайн и наука», «Дизайн и труд», «Дизайн для детей», «Дизайн и отдых».

тердизайн» предоставлял уникальную возможность для дизайнеров поработать вместе с зарубежными коллегами над решением реальных задач, не ограничиваясь жесткими рамками и условиями, которые обычно сопутствуют повседневной практике. Причем ориентиром служили крупные социальные проблемы, требующие серьезной концептуальной позиции, новых дизайнерских идей.

«Чисто дизайнерской» подготовительной работой к конгрессу (концепция оформления помещений, изготовление оборудования и пр.) занималась группа дизайнеров ВНИИТЭ под руководством А. Ермолаева. Из гофрокартона были изготовлены временная мебель и стенды, позволявшие оперативно создавать различные зоны для деловых встреч и дискуссий. Хорошим сувениром и функциональной вещью стала наплечная сумка из грубой льняной ткани с эмблемой конгресса, выполненной в технике фотографики.

Благодаря возросшему авторитету советского дизайна вице-президент ИКСИДа Ю.Б. Соловьев был избран в 1977 году его президентом.

Вторая половина 1980-х годов ознаменовалась декларированием руководством страны планов радикальной экономической реформы, интенсивного перехода на хозяйственный расчет, существенным повышением уровня жизни, обеспечением населения высококачественными товарами в широком ассортименте и совершенствованием в общественной сфере услуг. Зарождались, пока еще подспудно, новые тенденции в общественно-социальной сфере. В этих условиях и родилась казавшаяся поначалу безнадежной идея создать творческое объединение дизайнеров во всесоюзном масштабе. К этому времени уже существовали объединения большинства творческих профессий, созданные с «высочайшего соизволения» ЦК партии.

Вступление в творческий союз позволяло деятелям искусств самоутвердиться профессионально и получить общественное признание, а также давало определенную социальную защиту и материальную поддержку. В союзах распределялись «заказы» на творческую работу, шло обеспечение производственной базой и материалами. Члены союзов могли участвовать в выставках, имели льготы на аренду помещений под мастерские, пользовались домами творчества и другими социальными благами.

Затея с Союзом дизайнеров казалась безнадежной, так как трудно было надеяться, что ЦК КПСС будет разрешена организация нового творческого объединения в области творчества, вызывавшей как минимум непонимание, а чаще негативное отношение многих руководителей различных рангов, да еще с «чуждым» названием «дизайн». Однако был человек, который нередко ставил перед собой «неразрешимые» на первый взгляд глобальные задачи и умел добиваться их блестящего воплощения — директор ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьев.

Весной 1986 года благодаря поддержке заведующего отделом товаров народного потребления ЦК КПСС Леонида Федоровича Бобыкина Соловьеву удалось организовать специальную выставку непосредственно в ЦК партии (дизайнеры Д. Азрикан и А. Кошелев). На ней были наглядно показаны возможности дизайна в повышении качества и конкурентоспособности промышленной продукции в развитии экономики и социально-культурной сферы страны. Л.Ф. Бобыкин, энергичный, эрудированный,

прогрессивно мыслящий руководитель не только высоко оценил экспозицию выставки, но и сумел «вытащить» на нее Егора Кузьмича Лигачева, фактически второго человека в партийной иерархии тех лет. Выставка и пояснения Соловьева были настолько убелительны, что 15 мая 1986 года было принято закрытое (без публикации в печати) постановление ЦК КПСС о создании Союза дизайнеров СССР.

3 апреля 1987 года в Колонном зале Дома Союзов в Москве на Учредительный съезд Союза дизайнеров СССР собрались 612 делегатов, избранных отраслевыми конференциями и собраниями, а также 500 гостей. Они представляли практически все направления дизайнерской деятельности всех 15 республик и всех отраслей промышленности Советского Союза, специалистов по теории и методологии дизайна, по подготовке дизайнерских кадров. В работе съезда, проходившего два дня, приняли участие и выступили с приветственными словами Иван Степанович Силаев, заместитель председателя Совета министров СССР, руководитель машиностроительного комплекса страны (он активно способствовал первым шагам союза), А.П. Бирюкова, секретарь ЦК партии, курировавшая легкую промышленность, Б.С. Угаров, президент Академии художеств СССР, А.Т. Полянский, первый секретарь Союза архитекторов СССР, и др.

Съезд, прошедший в приподнято-праздничной и очень деловой обстановке, после программного доклада Соловьева, обсуждения доклада (выступили более 50 делегатов) утвердил Устав Союза дизайнеров СССР (СД СССР), постановил считать всех делегатов членами Союза, тайным голосованием избрал правление в составе 92 человек и ревизионную комиссию⁴.

Пленум правления Союза дизайнеров СССР единогласно избрал предселателя правления Ю.Б. Соловьева, по предложению которого были избраны восемь секретарей правления — И.А. Андреева, главный искусствовед Обшесоюзного Лома молелей одежды; А.Л. Бобыкин, член художественно-экспертной коллегии Управления изобразительных искусств Министерства культуры СССР; И.А. Зайцев, главный художник-конструктор А.С. Квасов, ректор МВХПУ (б. Строгановское); В.С. Муравьев, заведующий кафедрой промграфики и упаковки ЛВХПУ им. В.И. Мухиной; А.С. Ольшанецкий, главный художник-конструктор проектов ВНИИТЭ: В.Ф. Рунге, начальник отдела, главный художник-конструктор ПО «Красногорский завод им. С.А. Зверева»; В.К. Федоров, начальник специального художественно-конструкторского бюро «Эстэл». Девятым секретарем (по оргвопросам) позднее стал М.Е. Яковлев, зав. отделом ВНИИТЭ.

Воодушевление первых членов нового союза (как и многих дизайнеров, не попавших на съезд) было связано с верой в то, что станет возможным самоутверждение и общественное признание дизайна как эффективного и важного вида проектной деятельности, лизайнеров как творческих личностей. Важнейшими задачами Союза дизайнеров наряду с декларированным повышением качества промышленной продукции и всей среды жизнедеятельности представлялись:

- покончить с существующей в стране практикой анонимности в сфере дизайна, сделать гласными имена создателей художественно-конструкторских решений продукции;
- создать альтернативную государственную систему дизайнстудий, мастерских и других творческо-производственных структур с правом юридического лица (от «пленных» сотрудников государственных организапий — к «своболным» членам творческого союза);
- обеспечить дизайнерам различных видов деятельности ус-

ловия для более широких контактов между собой и представителями других творческих профессий внутри страны и особенно с зарубежными коллегами, в том числе для совместной работы с ними.

Первостепенной была, конечно, залача формирования союза в общегосударственном масштабе. «Постсоветский дизайн (1987-2000)» Вкниге Ю.В. Назаров пишет: «Вскоре после Учредительного съезда Союза дизайнеров СССР по стране прокатилась волна учредительных съездов республиканских союзов дизайнеров, были созданы организации в крупнейших городах...».

Первые приемы и вслед за ними первые съезды прошли уже в конце лета — начале осени 1987 года. Кандидаты в республиканский Союз дизайнеров Литвы показывали свои работы в Вильнюсе и Каунасе. Республиканская отборочная комиссия, которую возглавлял Ф.Ф. Даукантас, член правления СД СССР, профессор Государственного художественного института в Вильнюсе (в Каунасе его помощником был главный художник города В. Красаускас), весьма профессионально отнеслась к своей деятельности и отказала 14 заявителям из первоначального списка из 124 человек. Центральная комиссия отказала еще 25 кандидатам, четко обосновав свое решение. Еще большую жесткость пришлось проявить отборочной комиссии Грузии в Тбилиси (руководители З.К. Церетели и Г.Г. Надарейшвили) и Центральной приемной комиссии. Число желающих вступить в Союз дизайнеров как действительно дизайнеров, так и художников, мастеров декоративно-прикладного искусства с высоким творческим потенциалом достигло без малого 500 человек. Требования к уровню работ, их внедренности в производство и особенно в данном случае по чистоте жанра обусловили отсев более 50 процентов заявителей.

В Тбилиси состоялся и первый Учредительный съезд республиканской организации — Союза дизайнеров Грузии (3 сентября 1987 года). Съезд прошел в приподнятой и деловой атмосфере, был четко организован и по-дизайнерски хорошо оформлен⁵. Председателем правления СД Грузии был избран народный художник СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР Зураб Константинович Церетели. Вскоре по инициативе З.К. Церетели было создано отделение дизайна в Академии художеств СССР.

3 ноября 1987 года председатель правительства Н.И. Рыжков подписал два постановления Совета министров СССР № 1248 и 1249. Первое — «О мерах по дальнейшему развитию дизайна....» — наряду с декларативными положениями о важности дизайна и требованиями-пожеланиями общего типа «обеспечить широкомасштабное применение», «принять меры», «шире использовать» и т. д., содержало и ряд конкретных пунктов. В частности, об обеспечении дизайнерского творчества технической базой, по совершенствованию дизайн-образования и повышению квалификации кадров, расширению ассор-

тимента отлелочных и лакокрасочных материалов и пр. К сожалению, мало что из положений постановления было реализовано — набирала обороты перестройка, министерства и промышленные предприятия все более одолевали совсем другие проблемы.

В его работе приняли участие руководители партии и правительства Грузии, а также предселатель правления СЛ СССР Ю.Б. Соловьев и секретари правления А.С. Ольшанецкий, В.Ф. Рунге и В.К. Федоров.

Второе постановление «Вопросы Союза дизайнеров СССР» послужило основой для функционирования нового творческого объединения, хотя и не все обоснованные пожелания правления союза были в нем учтены. В частности, минимальным было финансирование на период становления союза -1,2 млн рублей. Для сравнения: Союзу художников СССР ежегодно выделялось 9 млн рублей, Союзу композиторов - 30 млн при уже имевшейся у них разветвленной социально-хозяйственной и производственной структуре. Но главное, на СД были распространены те же положения, что уже действовали в отношении Союза художников и архитекторов, а также были выделены помещения в старых зданиях в центре Москвы (вблизи Арбатской площади). Эти помещения, за исключением нескольких комнат, где разместился аппарат правления, были отведены под дизайн-студии. В числе первых были созданы студии Д. Азрикана и А. Кошелева, С. Левина и В. Финогенова, А. Маринского и И. Крутиковой. В конце 1980х годов по всей стране в структуре СД СССР насчитывалось более 80 студий.

К наиболее значимым событиям творческой жизни СД СССР тех лет можно отнести проведение ряда фестивалей, семинаров по моделированию одежды, в том числе советско-американских (1987 — Тбилиси, 1988 — Даллас, США), организацию всесоюзных проектных конкурсов, ежегодные смотрыконкурсы дипломных проектов выпускников художественно-промышленных вузов, обмен студентами и преподавателями между отечественными и зарубежными вузами, в частности, между МВХПУ (б. Строгановское), ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и Высшей школой им. Ома в Нюрнберге. Большое значение для профессионального совершенствования имели семинары и выставки с участием зарубежных коллег: выставка итальянской мебели «Алиас», приезд американских дизайнеров-графиков, выставка американского дизайнера С. Резникофф в Москве, Ленинграде и Киеве, а также участие в фестивалях в Испании, Германии, выставки и работа отечественных дизайнеров за рубежом (Д. Азрикана и Т. Самойловой в Японии, А. Маринского в Германии, И. Крутиковой в ФРГ и США и т. д.).

Одним из первых и потому очень ответственным событием стали советско-американские контакты дизайнеров-модельеров (организаторы — секретари правления И.А. Андреева и А.Л. Бобыкин). После встреч в Москве и Тбилиси, проведения «Недели дизайна одежды США» (совместно с компанией «Оуэн-Бресли») в сентябре 1987 года состоялся ответный визит. В марте 1988 года в Далласе прошел показ советской моды. Модели А. Корешкова из Киева (трикотаж), москвичей А. Игманта (мужская одежда), Т. Мокеевой (платья, костюмы, пальто) и И. Крутиковой (меховые изделия) были встречены с больинтересом и заслужили аплодисменты многочисленных зрителей. В репортаже телевизионной компании Си-би-си прозвучали слова: «В прошлом советская мода в США являлась темой смешных анекдотов, но после этого показа все может измениться к лучшему».

Не менее сильный резонанс получило и одно из последних мероприятий — выставка работ советских дизайнеров в Токио (март 1991 года). В рамках ИКСИДа с большим успехом показали свои творче-

ские работы две дизайн-фирмы СД СССР — Татьяны Самойловой (Ленинград) и Дмитрия Азрикана (Москва).

Там, где был Ю.Б. Соловьев, не могли не возникнуть масштабные идеи-мечты. Одна из них план создания центра дизайна на месте ветхого квартала на Арбате (где были помещения СД СССР). В центре должны были разместиться выставочные и зрительные залы, музей дизайна, творческие мастерские, гостиница, ресторан и прочее с суммарной площадью помещений 18 тыс. кв. м. Соловьеву удалось встретиться с Б.Н. Ельциным, первым секретарем Московского горкома партии, и получить полную поддержку – был выделен участок площадью 1,2 га в центре Москвы под создание многофункционального Культурного центра СД СССР «Арбатские ворота». В результате открытого конкурса (более 30 коллективов участников) был отобран проект-победитель. Начались подготовительные работы по его реализации. Однако в начале 1990-х годов в условиях уже не «перестройки», а «слома» государственной системы новые демократические власти Москвы просто отняли участок, заодно снеся все здания, где размещались студии и аппарат СД, без всякой компенсации.

В 1989 году пять представителей СД СССР стали народными депутатами высшего законодательного органа страны — Съезда народных депутатов СССР: А.А. Андреева (Москва), Л.А. Кучинскас (Вильнюс), Ю.Б. Соловьев (Москва), З.К. Церетели (Тбилиси), О.В. Чернышев (Минск). Ю.Б. Соловьев с середины 1990 года основное внимание уделял деятельности в качестве народного депутата — зам. председателя комиссии по культуре Верховного Совета СССР. Поэтому пленум в Харькове (осень 1990 года) освободил Соловьева (по его просьбе) от обязанностей председателя правления СД СССР, выразив ему искреннюю благодарность за многолетнюю и многоплановую деятельность в дизайне. Председателем правления союза был избран Игорь Андреевич Зайцев, секретарь правления.

17 апреля 1989 года — дата учреждения Московской организации Союза дизайнеров СССР (секретарь правления Ю.В. Назаров). Создание Союза дизайнеров России провозгласили 5 декабря 1991 года на Учредительном съезде в Москве, принят его устав. Полгода спустя, в мае 1992 года, в Нижнем Новгороде на І-й Ассамблее Союза дизайнеров России на альтернативной основе был избран первый президент союза — Юрий Владимирович Назаров, в то время возглавлявший Московскую организацию СД СССР.

В том же 1992 году после развала Советского Союза на основе решения последнего пленума в Раубичах под Минском сохранить, несмотря на центробежные процессы в стране, творческие объединения дизайнеров при любых политических событиях, была учреждена Международная ассоциация «Союз дизайнеров». Ассоциация объединила союзы дизайнеров стран — участниц СНГ. Президентом МА «Союз дизайнеров» стал И.А. Зайцев, вице-президентом — В.Ф. Рунге.

С 2000 года президентом МА «Союз дизайнеров» является Андрей Леонидович Бобыкин, в настоящее время — заместитель академика-секретаря отделения дизайна РАХ.

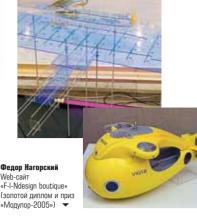
Владимир Рунге, вице-президент МА «Союз дизайнеров»

дизайн вымышленного места

Екатерина Малахова Вечный капенлаль «Матрешка» «Monynon-2005»1



валида в комплексе



ема вымышленности — умышленности Петербурга давняя и любимая беллетристами и культурологами в рассуждениях о гении этого места. Говоря о петербургском дизайне, затронуть этот вопрос вполне естественно. Петербург, не так давно отметивший свое 300-летие, много старше дизайна, если последний понимать как специфическое порождение технологической культуры XX века. Но если встать на аргументированную многими теоретиками точку зрения на дизайн как на универсальную проектную деятельность по созданию предметно-пространственной и социально-культурной среды, то окажется, что дизайн в Петербурге родился вместе с городом, а то и раньше его, именно как замысел, как проект самодержавного дизайнера.

То, что было задумано и реализовано Петром, сегодня могло бы быть описано как грандиозная дизайн-программа.

Современный петербургский дизайн — явление, находящееся под вопросом: а есть ли вообще таковой, в каком контексте можно говорить о каком-то, а тем более особенном, петербургском дизайне? В советскую эпоху в этом вопросе была ясность. В изданной ВНИИТЭ и удостоенной государственной премии серии книг под общим названием «Библиотека дизайнера» был выпущен том — «Ленинградская школа дизайна». Не столько аналитическое, сколько описательное издание подробно рассказывало о многочисленных институтах, занимающихся дизайном в Ленинграде, о творчестве наиболее интересных представителей профессии. Ленинград был крупным промышленным центром. На многих предприятиях работали развитые дизайнерские службы, зачастую обслуживавшие интересы целой отрасли. Такие службы были на ЛОМО (Ленинградское оптико-механическое объединение), Станкостроительном объединении им. Свердлова, в ЦНИИ ЛОТ (судостроение), на всех предприятиях, вовлеченных в производство товаров народного потребления, работали свои (порой немногочисленные) группы дизайнеров. Особая роль принадлежала ленинградскому филиалу ВНИИТЭ, отдел экспертизы которого осуществлял кураторские функции в отношении разработки товаров народного потребления региональной промышленности. Творческие отделы института самостоятельно или в сотрудничестве с другими филиалами ВНИИТЭ разрабатывали крупные отраслевые дизайнпрограммы, как, например, успешная и широко обсуждавшаяся в профессиональных изданиях «Электромера».

Автомобиль для ин

с креслом-коляской (дипломная ота, кафедра дизайна

Институт вел активную исследовательскую работу. Кадры поставляла знаменитая Мухинка — ныне Санкт-Петер-

бургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. И если сегодня искать особенность петербургского лизайна, то именно в этом обстоятельстве скорее чем в метафизических рассуждениях о genius loci сле-

дует видеть ее основание. Училище технического рисования, созданное в Петербурге бароном Штиглицем, безусловно, заложило основы и во многом определило характер современной художественно-промышленной культуры города.

Смена времен изменила многое. Некогда преимущественно критическо-скептическое отношение к советскому дизайну (из-за хронической невозможности реализовать на практике

лучшие проекты), сегодня сменилось во многом ностальгическим пониманием того, как много хорошего и важного для профессии было утрачено в последние годы.

В понятиях старой — функционалистской-жизнеустроительной парадигмы петербургский дизайн понес большие потери: прекратило существование большинство отраслевых дизайнерских служб. Некогда крупнейший в городе отдел дизайна на ЛОМО существует лишь благодаря усилиям ветерана — Виктора Ивановича Степанова. Давно прекратил существование ленинградский филиал ВНИИТЭ.

Разумеется, это ни для кого не удивительно: не только в Петербурге — крупнейшем промышленном центре страны, но и по всей России промыш-



Николай Теплов. 11 таблиц для чтения («Гран Дебют», приз «Модулор-2005») ▼







Наталья Бельтюкова 🔺 «Ппатье» (золотой диплом и приз «Модулор-2005»)



(золотой диплом «Модулор-2005»)

📤 Кафедра дизайна СПбГХПА



ленность — основной клиент дизайна — почти прекратила существование. Добыча сырья обходится без дизайна. Сегодня мы активно импортируем чужой дизайн вместе с широчайшей гаммой потребительских товаров зарубежного — и все больше китайского — производства.

Но дизайн в Петербурге не исчез, в некотором смысле его стало гораздо больше. Некогда именно непроглядность общественной жизни породила расцвет немецкой классической философии: согласно марксизму угнетение практической жизни ведет к переключению творческой активности в сферу духовную.

> В какой-то степени этот утешительный сюжет может быть применен и к оправданию сегодняшней ситуации в петербургском дизайне, во всяком случае, если за показатель «духовного» роста принять рост числа дизайнерских специальностей в многочисленных вузах города.

> На первый взгляд парадокс: дизайна нет, а число дипломированных специалистов растет, растет число выпускающих кафедр, само слово «дизайн» уже работает на рынке как бренд. Бренд и рынок как раз и оказываются ключевыми в описании и правильном уразумении сегодняшней ситуации.

> > Изменилась жизнь, и чтобы не множить мучительных противоречий в сознании, следует обновить саму парадигму понимания. Современное общество

> > культурологами описывается уже не просто как постиндустриальное, но и как постинформационное. Полагая последнее как чересчур аван-

гардное для описания современной российской жизни, стоит взглянуть на происходящее в нашем дизайне через призму развития и ставших привычны-

ми «информационных» представлений. Утверждение, что мы живем в обществе потребления, все еще может казаться горьким сарказмом, но если осознать, что

> ценностный фундамент такой общественной молели лавно прибольшинством нят населения и положен в основу экономики, то все встает на место. Важная для понимания задач современнодизайна книга Ж. Бодрияра «Система вещей» утверждает символическую природу потребления. По Бодрияру, потребление отнюдь не удовлетворение земных человеческих нужд. И перед дизайном сегодня стоят в первую очередь

«неклассические» зада-

чи. Дизайн включен в симуляционную деятельность, в производство виртуальной реальности, и сам практически полностью живет виртуальной жизнью. Во всяком случае, для петербургской ситуации такое утверждение не выглядит большим преувеличением.

Если временно оставить в стороне проблему профессионального образования, то можно сказать, что дизайн в Петербурге существует в двух институционных формах: биеннале дизайна «Модулор», а с 1995 года и журнал «Дизайнинформ» — профессиональное периодическое издание. «Дизайинформ» — по-своему уникальная затея. Сегодня еще только в Казани выходит «Дизайн-ревю» — с подобным широким и профессиональным взглядом на дизайн. Столичный «Как» и питерский «Просто» — профессиональные издания по графическому дизайну. Но графический дизайн – статья особая. Гламурные мебельные журналы, узурпирующие слово «дизайн» в сугубо корыстных целях, к профессиональному дизайну не относятся.

«Дизайнинформ» с «Модулором» находятся в тесных, можно сказать «родственных», отношениях: их учредитель — Санкт-Петербургское отделение Союза дизайнеров России. Цели у обеих институций практически совпадают: представлять (и обозревать) достижения дизайнеров Петербурга, способствовать популяризации дизайна, утверждать его роль в жизни общества, быть профессиональным форумом.

«Дизайнинформ» подробно освещает работу и результаты «Модулора», в период между выставками следит за всем достойным внимания в петербургском дизайне, представляет свои страницы и свой сайт для презентации дизайнеров и дизайн-студий города. Юбилейная, пятая выставка-конкурс «Модулор», состоявшаяся в ноябре прошлого года, продемонстрировала современное состояние петербургского дизайна.

Выставка проходит в десяти номинациях: промышленный, графический, средовой, интерьерный дизайн, дизайн мебели и оборудования, дизайн моды, арт-дизайн, медиадизайн, дизайн-педагогика и дизайн-теория.

В каждой номинации две категории: А — профессиональные дизайнеры, В — студенты, высшие награды — золотые, серебряные и бронзовые дипломы в каждой номинации и Гран-при — для профессионалов, Гран-дебют — для студентов. Общее число участников юбилейной выставки — 248, среди них примерно треть — студенты.

Биеннале традиционно сопровождается научнопрактической конференцией «Время дизайна», «круглым столом», посвященным проблемам развития дизайна в России, лекциями известных дизайнеров, многочисленными мастер-классами. В рамках «Модулор-2005» цикл лекций на темы «Что такое современный дизайн», «Концепция дизайна XXI века», «Звезды мирового дизайна и массовая культура» прочитал заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, доктор искусствоведения Владимир Аронов. Жюри выставки возглавлял известный дизайнер из Дании, представитель как раз петербургской школы дизайна — Борис Берлин. Борис Берлин, обладатель множества профессиональных наград американских, японских, европейских, — зарекомендовал себя прежде всего как успешный дизайнер мебели. Петербургские профессиональные корни обеспечили его органичное включение в «скандинавский» дизайн (понятие с большой буквы) для истории мирового дизайна. Борис работает для многих европейских, но



Из серии «День жестяншика»



(кафедра мебели СПбГХПА) ▶

Денис Свистулиі Стул «Оран Стеллаж «12X» (золот и приз «Модулор-2005») ¬





в агрессивной среде (кафедра дизайна СПбГХПА)



прежде всего скандинавских фирм. В своем выступлении на «круглом столе» «Модулора» Борис Берлин обратил внимание на то, что не только для сегодняшней России существует проблема кризиса промышленного дизайна, это и европейская проблема: с выводом большинства мировых производств в Юго-Восточную Азию мир получает и будет все больше получать продукцию именно юго-восточного дизайна. Это одно из культурных последствий глобализации — проблемы, конечно, сложной, многоаспектной, но традиционно воспитанное культурное сознание интуитивно противится такой перспективе. И если понимать «Модулор» как презентацию состояния и перспектив петербургского и в этом смысле российского дизайна, то комментаторы, жюри и сами участники были единодушны в позитивной оценке, которая касалась больше обнаруженных тенденций, чем актуального состояния, но тем не менее справедливо сказать и то, что выставка — значительное явление и для всего дизайна России. По масштабу и качеству она не уступает ежегодно проводимой в Москве Всероссийской выставке-конкурсу на призы «Виктория», а по утверждению многих, выгодно от последней отличается.

Комитет по культуре мэрии Санкт-Петербурга всегда оказывает содействие в проведении петербургской выставки-конкурса, демонстрируя, что не только на уровне профессиональной среды, но и на уровне городских властей существует забота о петербургском дизайне как о важной составляющей социально-культурного климата «культурной столицы» России. Если же говорить о состоянии различных направлений петербургского дизайна, как его отражает «Модулор», то тут, конечно, нет ничего удивительного: успешен графический дизайн и дизайн интерьера, за неимением реального выхода дизайнерская фантазия уходит в арт-дизайн, промышленный дизайн вызывает самое участливое внимание — как не совсем здоровое сердце всей профессии.

Тревог не знает только юный дизайн — студенческий и школьный. И это тема как раз дизайнерского образования в Петербурге. В городе немало кружков и художественных школ, где преподают дизайн (в той или иной форме и степени). Но совершенно выдающееся явление, пожалуй, для всей России — Детский дизайнцентр Дворца творчества юных. Творческий коллектив центра под руководством Сергея Таланкина разработал уникальную методику, позволяющую выпускникам центра успешно поступать в лучшие дизайнерские вузы Петербурга и Москвы. Комплексная дизайн-программа Детского дизайн-центра удостоилась высшей награды — Гран-при биеннале «Модулор-2005».

Но источник всякого профессионального знания о дизайне, конечно, знаменитая «Муха», ныне СПбГХПА. Выпускники именно этой школы преподают сегодня и в Детском дизайн-центре и на всех дизайнерских кафедрах петербургских вузов. Традиции этой школы, воссозданной в годы войны легендарным Иосифом Александровичем Ваксом, ее первым ректором, определяют в главном и лицо сегодняшнего петербургского дизайна.

В профессиональной среде находится и немало критиков известной консервативности мухинской школы. Но этот спор о традициях и новациях вечен, и на каждом этапе жизни общества разные его аргументы имеют главное значение.

Для российского дизайна сегодня черезвычайно важно в его преимущественно виртуально-имиджевой форме существования (именно имидж — цель единстНаталья Бельтюкова Светильник «Ангелополобное



Кафедра дизайна СПбГХПА оразовое убежи ппа безпомного Гофпокаптон



Анна Гришанова.

Пплект мебели впеменного

СПбГХПА, бронзовый диплом

«Модулор-2005»1

Владимир Степанов. Гелескоп АЗТ-ЗЗВМ ПОМО ▼



для сети чайных «Чайная ложка» 🔻

Авторская

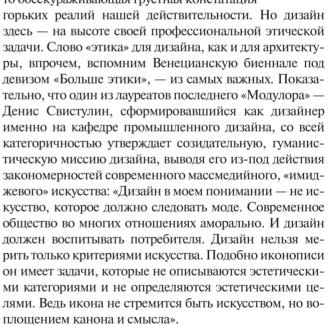
венно успешных сегодня графического и интерьерного дизайна) сберечь, не утратить традиции гуманистического жизнестроительного дизайна.

Промышленный дизайн с серьезными, большими задачами сегодня существует почти исключительно в школьной форме. Именно здесь можно видеть жизнь не такой, какова

она есть, а такой, какой она быть должна.

Курсовые, дипломные работы на кафедре промышленного дизайна СПбГХПА неизменно имеют острую

социальную направленность. Разрабатывается городской специальный транспорт, различное оборудование для МЧС, транспорт для людей с ограниченными возможностями, городские трамваи с учетом нужд разных групп населения и даже экологические — из гофрокартона — одноразовые убежища для бомжей. Конечно, в этом проекте — какаято обескураживающая грустная констатация



Возможно, именно такой взгляд на профессию и есть главная особенность современной петербургской школы дизайна и, хотелось бы надеяться, будущей тоже. Ведь Петербург — это не завершенный, а развивающийся проект. Его «умышленность» открыта в будущее. Сегодня город становится все более значимым политическим и экономическим центром России. И возможно, дизайнеры Петербурга сумеют реализовать свои лучшие замыслы.

> Александр Григорьев Иллюстрации предоставлены издательством «Дизайнинформ»





о профессии дизайнера сегодня

сть ли «завтра» у нашего дизайна? С думой о его настоящем и прошлом, с некоторой тревогой за будущее, но и с надеждой, что это будущее у него есть, пишется эта статья.

Профессия, которой мы служим, формирует свою историю так, что ее этапы получают разные оценки — от восторженноностальгических до негативных. История профессии включает и периоды активного развития (проектно-творческого, кон-

цептуального, научно-методического), и моменты стагнации, застоя или упадка, временного кризисного состояния (когда начинает казаться, что все лучшее у нее уже в прошлом). Действительно, дизайнерский бум шестидесятых — семидесятых годов, затронувший нашу страну наряду с Европой в целом, давно отошел в историю. Лишившись оттенка романтичности и налета престижности, профессия превратилась в обыденную, рядовую — и далеко не всегда ныне востребована обществом. Это к положению дизайна в социуме, а что, «внутри» самого лизайна?

Новаторское творчество плеяды выдающихся мастеров, классиков — от Петера Беренса, Александра Родченко и Ле Корбюзье до Реймонда Лоуи, Этторе Сотсасса, Роже Талона, Дитера Рамса и Тима Сарпаневы по-прежнему имеет подражателей, но где продолжатели? Оптимисты предпочитают видеть в истории профессии лишь ее яркие достижения, дополняющие экспозиции лучших музеев современного искусства и «опредмечивающие» человеческую деятельность в обширном пространстве от ближнего космоса до океанских глубин. В свою очередь скептики и пессимисты могут воспринимать историю дизайна как непрерывную цепь драматических событий и трагических моментов. Среди них закрытие ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и невостребованность творческого потенциала В.Е. Татлина; многолетнее «подснежное», полуподпольное существование дизайна у нас в стране вплоть до 1960-х годов; разгром нацистами «Баухауза»; кризис Ульмской школы и закат «Браун-стиля»; утрата авангардных позиций перспективно ориентированным, динамичным «стилем Оливетти»; прекращение плодотворной деятельности ИКСИДа на постсоветском пространстве и самоизоляция российского дизайна; полураспад системы ВНИИ-ТЭ и увядание научно-исследовательской и информационно-издательской деятельности; провал реализации ряда известных отраслевых системных дизайн-программ и уход в небытие многих заводских дизайн-служб; истощение потока проектных заказов промышленности (в связи с ее тотальным кризисом и насыщенностью рынка импортной продукцией).

Система дизайна, созидавшаяся в стране более трех десятилетий усилиями энтузиастов, рухнула, и профессия лишилась господдержки. Не имея ни ее, ни надежных спонсоров, российский дизайн самостоятельно решает проблему выживания. К сожалению, наши государственные мужи, зовущие к высотам цивилизации, не осознают простой истины, что цивилизованное общество, в отличие от колоний, без собственного развитого дизайна никак не обойдется. Часть наших дизайнеров либо уже узна-

MHEHUE... философо вещи

O BEЩAX, ¶ Конечно же, наделенных некой внутренней ограниченного круга знакомых ными вещами, мы, в сущности, дия, однако, состоит в том, что действительного, а не проблема- минаются слова Михаила Светлова: Чтобы преодолеть эту жестокую ную жизнь давно ушедших людей и что «в этом мире бушующем» остаограниченность, люди всегда пыта- тем самым повышаем и насыщенность ется неизменной ценностью. лись перенести духовные флюиды с собственной духовной ауры. Конеч- Γ ерман Сунягин \P

КОТОРЫЕ, такой сложной и уязвимой системы, но, мы зачастую не знаем тех, кто как человеческий организм, на будут приближены к нам через человек живет не только среди какой-нибудь более надежный, а обретение старинных вещей. И все материальных предметов, но и среди значит, более простой субстрат. же даже об этих незнакомых нам символов. Среди физических предме- Это и дает нам возможность жить душах можно сказать, что они тоже тов, которые ничего не означают, среди вещей как среди людей, т.е. не жалели времени и денег на человек чувствует себя крайне не только пользуясь ими, но и обретение вещей одухотворенных и неуютно. Естественное состояние общаясь с ними. Так нам становится в этом смысле были как-то роддля человека - жить среди вещей, доступной духовность не только ственны нам. Окружив себя старинжизнью. Прорыв от одной внутренней людей, но и людей, давно прошедших начинаем общение с существами, жизни к другой и составляет саму свой жизненный путь, и это есть, нам близкими, причастными к консить человеческого бытия. Траге- по-видимому, единственная форма турам наших любимых вещей. Вспонематериальная духовная жизнь тичного бессмертия. Извлекая из «Я могу прожить без необходимого, может существовать только на базе забвения и приближая к себе ста- даже без хлеба. Но как мне просугубо материальной организмиче- ринные вещи, мы не просто попол- жить без роскоши!». Нет, как бы ской жизни, которая, как любые няем свое предметное окружение, скудна ни была наша жизнь, нам сложные системы, весьма бренна. но продлеваем в настоящее духов- обязательно нужно иметь что-то,

How the Profession of **Designer Stands Today**

s there a future for our design?

This article is an attempt to gauge its present and past, expressing some worry and at the same time some hope about its future.

Different stages of the history of design art are estimated differently, from nostalgic admiration to utter disapproval. There were some periods when it made good headway (with new projects, concepts and methods of research); and there were some periods when it was in stagnation or in decline, when its height seemed to have passed. Indeed, the designing boom of the 1960s-70s, which swept over this country as well as Europe, has long passed. Having lost its erstwhile romantic vestige and its slight air of high prestige, the profession is now seen as something workaday and routine, not always much in demand.

The system put up year after year by efforts of enthusiasts over more than three decades has collapsed and the profession is no longer state-funded. With neither state nor private sponsorship, Russian designers are now making shift for themselves. Unfortunately, our statesmen, summoning us to look forward to high civilization, are blind to the simple truth that a civilized society, in contrast to a colony, cannot do without its own developed design. Some of our designers have already either tasted the bitter taste of unemployment or attempted to procure orders elsewhere outside the country.

On the whole, our design is now well in a period of change, not only in terms of sheer structural organization (as evidenced in the emergence of new private studios and bureaus) but also in terms of general quality shift, now barely visible, now slow-moving. Clearly that has something to do with design

The market now oversaturated with imports is hard to live up to. Consumers are offered a lot of things to choose from. They are fastidious, and can make out which is genuine quality and which is good design. Given these brackets, it is not so easy to upgrade one's professional level or keep our designers' projects and skills competitive enough. There have long been serious efforts at work in our teaching institutes with the aim of devising a model of the right specialist-to-be. There is a lot of good research to back it up, but it will surely take much time to succeed. No one can step in the same stream twice. Certainly our design practice will be quite different from what it used to be. Yet, it is at present we're making what we shall see tomorrow.

Nikolai Novikov

ла горький привкус безработицы, либо пытается найти выход в работе по зарубежным заказам.

Перечень наших давних и недавних профессиональных бед и недоработок может быть продолжен. Однако и приведенного здесь достаточно, чтобы осознать серьезность ситуации, ее кризисный характер.

Дизайн порожден не только художественной культурой и промышленной технологией, но и рынком. Внерыночные условия для него искусственные, тепличные. Поэтому запоздалая встреча отечественного дизайна с рынком не должна восприниматься как катастрофа. Он непременно адаптируется к естественным для него условиям рынка и выберется из кризиса возмужавшим. Вспомним: форсированное развитие дизайн дважды получал после кризисных состояний экономики в послевоенной Германии (в эпоху «экономического чуда», последовавшего за разрухой) и ранее в США в период Великой депрессии после кризиса 1929 года. Тогда в этой стране дизайн приобрел значение важного экономического фактора и органической части социальной структуры, что стимулировало развитие дизайнерского образования. Тогда же прозвучали известные высказывания идеологов американского коммерческого дизайна: «уродливые товары плохо продаются» и «задача дизайна — заставить звенеть кассу».

Романтикам от дизайна эти фразы еще долго казались грубыми и циничными, но жизненные реалии заставляют встать на путь прагматизма.

Расставаясь с романтическими лозунгами, отечественный дизайн в обстановке перемен модифицируется и по-новому структурируется, открывая для себя новые объекты приложения творческих усилий, новые возможности применительно к решению разнородных залач.

В целом наш дизайн сегодня переживает этап изменений не только явных организационно-структурных (появление частных студий, бюро), но и скрытых качественных, вялотекущей общей перестройки. Затрагивает она и систему дизайнерского образования.

Профессиональная практика традиционно задает ориентиры и оценочные критерии, на которые должно опираться определение оптимальных методик подготовки специалистов.

Практика притупила остроту давней дискуссии кого готовить: универсалов или узкоспециализированных дизайнеров? Поскольку они сегодня находятся в свободном поиске заказов (любых!), а специализированные отраслевые и заволские лизайн-службы разваливаются, можно считать, что рынок проголосовал за универсалов (если речь идет о дизайнерах высокой квалификации, а не об оформителях, набивших руку на компьютерном наборе и аппликации с плоттерной резкой пленки ПВХ). Теперь не только к дизайну в целом, но и к отдельному его представителю можно отнести известный призыв «проектировать все — от зубной щетки до подъемного крана».

Перенасыщенный импортными товарами рынок требователен; имеющий выбор потребитель избирателен и капризен, он знает, что такое подлинное качество и хороший дизайн. В этих условиях стала актуальной непростая задача повышения профессионального уровня и конкурентоспособности наших проектов, мастерства дизайнеров.

Потребовалось также приобретение ими дополнительных знаний из смежных областей (маркетинга и др.), выработка навыков работы с компьютером и инициативной, предприимчивой оргработы. Все это не могли не учитывать обновленные учебные программы и тематические планы учебных проектно-практических работ — курсовых и дипломных. Однако, моделируя специалиста будущего, важно не перестараться в инородных заимствованиях и включениях, с тем чтобы профессия, по сути, осталась сама собой. Нет необходимости трансформировать ее в иную, важно не утратить ее суть и художественную специфику, не деформировать базовые, фундаментальные концептуальные основы и не растерять практически сложившиеся эффективные профессиональные методы (включая метод наглядного проектного моделирования, графического и объемно-макетного).

Современный дизайн успешно осваивает компьютерную мультимедийную проектную графику, которая, несомненно, станет типичной для дизайна завтрашнего дня. Эта перспектива хорошо просматривается и открывает дополнительные возможности, особенно в плане реализации компьютерного вариантно-комбинаторного быстродействия и оперативности принтерного документирования, распечатки промежуточных проектных результатов. Однако освоение прогрессивной компьютерной технологии проектирования не подменяет собой овладения фундаментальными профессиональными знаниями и обшехудожественными навыками. Как педагог, причастный к проведению вступительных экзаменов. свидетельствую, что средний уровень довузовской общехудожественной подготовки будущих студентовдизайнеров в последние годы оставляет желать лучшего. Это создает дополнительные проблемы в процессе обучения специальности.

В вузах давно и серьезно работают над созданием модели специалиста будущего — дизайнера завтрашнего дня, дело это поставлено на научную основу. Подготовка такого специалиста займет немало времени. И пока сторонники классической формы дизайнерского образования увлечены дискуссией о его проблемах, предприимчивые представители «альтернативной» педагогики нашли свою рыночную нишу и тратят на подготовку «дизайнера-консультанта» не больше времени, чем на подготовку слесаря-сантехника. Так, в журнале «Cosmopolitan» читаем объявление: школа дизайна в Москве готовит таких специалистов всего-то за... месяц («углубленный курс» — два месяца, заочный — три)! Выпускники таких курсов также именуют себя дизайнерами и, отличаясь напористостью, бойкостью и резвостью, пытаются конкурировать с профессионалами на рынке труда. При неразборчивости заказчиков это удается. Кто-то увидит в этом попытку дискредитации профессии, вывода ее на путь безответственных «халтур» или наметившуюся негативную тенденцию девальвации полномасштабного дизайнерского образования. Но возможна и иная оценка ситуации.

В недавние годы у нас немало говорилось о необходимости подготовки и для дизайна специалистов среднего звена, но дальше этого дело практически не шло. В то же время, обратившись к опыту дизайнерского образования в США, увидим достаточно пеструю картину – разветвленную сеть специальных учебных заведений. Среди них государственные и частные, высшие и средние, крупные и карликовые, многопрофильные и узкоспециализированные. Одни обучают лишь основным профессиональным навыкам и дают знания процедурной сути дизайн-процесса, другие решают более сложные задачи развития интуиции, фантазии, аналитического и эвристического мышления, познания истории и философии профессии. В учебных программах реализуется принцип плюрализма педагогических концепций, отражается различие подходов к трактовке профессии, превалирует та или иная концептуальная ориентация (системный или средовой подход, экологическая линия в дизайне и др.). Единого методического центра, определяющего цели, задачи и методы дизайнерского образования для всех учебных заведений, ни в США, ни в иных западных странах нет. Налицо разнородность, множественность построения, мобильность и гибкость профессионального образования, восприимчивого к требованиям времени и подверженного изменениям. Школы разного типа обеспечивают и разную степень подготовки, квалификации и специализации дизайнеров. Кого из них приглашать к сотрудничеству при необходимости, выбирает потенциальный заказчик.

Но в любом случае в центре системы дисциплин дизайнерского образования должно оставаться обучение проектированию, вокруг которого программно объединяются не только общехудожественные, но и иные учебные предметы, формирующие специалиста. Этим, разумеется, не исчерпывается проблема ориентации дизайнерского образования на среднесрочную и более отдаленную перспективу. Мы отдаем себе отчет в дискуссионности затронутых вопросов, поэтому было бы интересно ознакомиться с мнениями других специалистов. Дизайн и его продукты всегда были ориентированы в будущее, но каким видится будущее профессии? Ясно, что завтрашний день предъявит к ней новые, повышенные требования. Стареют проектные идеи, обновляются потребительские требования, открываются новые материалы и технологии, формируются новые педагогические концепции и реформируется система профессионального образования. Наш дизайн завтра не будет таким, каким мы знали его вчера. Будущее его формируется сегодня.

Николай Новиков

9 ahtukbap MHeHue.. O Beillu

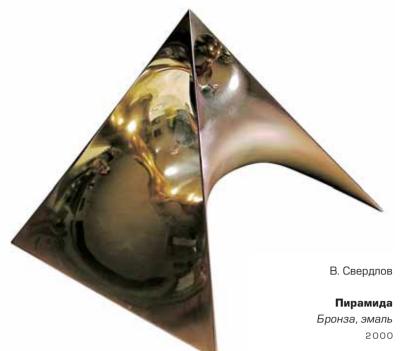
ется, что тратить деньги на этого потребления он не исчез- стировать и одновременно пользоденьги - достойный способ опери- нет, а будет радовать вас снова ваться ценностью, наслаждаться, это разновидность аскетизма, он нично приютит рядом с подавляет, трансформирует индиви- другие ампирные вещи. Прижившись Есть такой способ в вашем доме, обращения с деньгами, когда они более любимым и при этом еще и от траты только приумножаются расти в цене быстрее, чем проили хотя бы не исчезают. Это центы по любым депозитам. Причем пребудет с нами, это материальстолик, то рано или поздно по- ная вещь только повышается в а именно вашим именным наследстчувствуете его подлинную красоту цене. Конечно, дорожает не толь- вом. \P **Евгений Смирнов** \P

Именное наследство. 🛚 Счита- и будете ею наслаждаться, и от ко антиквариат. Но выгодно инвеон бидет все Если вы купили ампирный и материальной, а ваша антиквар- окажутся не просто наследством,

ровать деньгами. Но, в сущности, и снова. Более того, он орга- не думая о налогах, дает такую собой возможность только антиквариат. И по мере того как мы стареем и многие радости жизни отдаляются от нас, только одна радость, которая антиквариат. Приобретая антиквари- интерес к вашей ампирной вещи ный и душевный комфорт, сердцеат, вы публично демонстрируете будет возрастать. Другие вещи вину которого составляют старинсвои высокие духовные потребнос- подвержены девальвации, моральной ные вещи, которые впоследствии

арт-дизайн в санкт-петербурге:

постмодернистская интерпретация



овременный постиндустриальный мир провоцирует художников на создание принципиально новых форм в концептуальном искусстве. Постмодернистская цивилизация стимулирует непрерывное нарастание дистанции-разлома между бытием и сознанием. Вакуум между двумя категориями неизбежно вызывает к жизни новые формы художественной деятельности. В этих условиях арт-дизайн также манифестирует новую парадигму творческого сознания и воплощает новый тип художественного сознания.

Уход от вербализации смысла, претворение в художественном образе нестандартных аспектов материальности — один из основных принципов дизайна. Он манипулирует маргинальными резервами интуиции (автора и зрителя), эрудицией и абстрактным мышлением зрителя. Такова суть бинома арт-дизайна.

Два основных «ингредиента» арт-дизайна — дизайн и искусство — не механически совмещаются в артдизайн-объекте, а взаимодействуют концептуально.

Подлинное произведение дизайнерского искусства — концепция, а не вещь. Концептуальный дизайн (дизайн идей) понимается как некая абсолютная интеллектуальная деятельность. Это характерная методология постмодернистского творчества: дизайнер в эпоху постмодерна занимается связью означающего, конкретного (нем. Dasein) с означаемым — неопределенной магмой бытия (нем. Sein).

Максимально артикулированная визуальная форма, доведенная фактически до супрематической формулы, составляет главное содержание произведений В.Г. Поволоцкой. Динамическое взаимодействие простейших объемов, их контрастное противопоставление превращаются в основной прием конструирования формы (серии «Шары в искусстве», 2003; «Украшения XXI века», 2004). Художница визуализирует семантические схемы, отсылающие к опыту интеллектуальных и чувственных представлений эпохи модернизма. Независимая жизнь формы здесь чрезвычайно активна и самоценна, архитектоника предельно обнажена и насыщена собственной драматургией.

Пластическое содержание произведений В.Г. Поволоцкой сродни «наглядным гештальтам» советской художественной практики 1910-х годов («нуль форм», «архитектоны» К.С. Малевича, «материальные подборы» и «контррельефы» В.Е. Татлина, ПРОУНы Л.М. Лисицкого, «живописные рельефы» Л.С. Поповой, беспредметные композиции И.В. Клюна и др.). Весомая, скульптурная вещественность сфер, кубов, конусов и их производных напоминает академические постановочные натюрморты.

Визуальная форма «шахмат» придает высокий, почти мифологический статус объектам В.А. Вотского «МАХХІМА» и «Конкиста». Обе работы — часть большого проекта В. Вотского «Цивилизация» (2003). Автор так объясняет многослойное содержание своих произведений: проект «объединяет в себе несколько работ на тему шахмат, функциональный и образный строй которых выражает события истории. Например, «Конкиста» - период завоевания испанцами Центральной Америки — в образной форме представляет период противостояния двух культур (цивилизаций), когда исторический выбор не выглядит так однозначно, когда вступают законы игры, и в итоге белые начинают и выигрывают. Или другие шахматы — «МАХХІМА», милитаристский дух которых не предвещает ничего хорошего, появление второго Х в названии отсылает нас в неизвестное двадцать первого века». В. Вотский не скрывает, что огромное значение в его творчестве имеет интеллектуальное и формальное наследие школы «Баухауза», члены которой также затрагивали в своем художественном конструировании шахматную тематику. Достаточно вспомнить «математизированное осмысление сущего» в «Баухауз-шахматах» Езефа Хартвига (1923–1924).

Во второй половине XX века согласно теории постмодернизма художники адресуют свои произведения уже не общественному вкусу, а индивиду (субъекту восприятия). Сформулировано новое понимание культуры как некой бессистемной коллекции знаков и образов, накопленных в архиве памяти человечества. Современного индивида Ж.-Ф. Лиотар называет «кибернетической машиной», работающей на информации¹. Фильтруя бесконечный поток информации, адаптируясь к нему, человеческое сознание вырабатывает своеобразный механизм защиты, иммунитет низкий «порог чувствительности». Преодолеть его можно, лишь используя «раздражители», связанные с воздействием на «коллективное бессознательное».

Бессознательное «коллективное» (архетипы, мифы, национальные концепты, топосы, схемы восприятия и т. д.) смыкается в произведениях артдизайна с авторским личным бессознательным (утраченные, подпороговые

воспоминания, эмоциональный и телесный опыт и т. д.).

 $^{\parallel}$ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998. С. 47.

Избежать «печати» бессознательного, полностью дистанцироваться от него практически невозможно (это означало бы отказ автора и зрителя от всякой рефлексии и саморефлексии). Протоколы авторского подсознания неизбежно актуализируются в произведении, объективируясь в спонтанных процессах творчества. Причем принципиальная неорганизуемость эмоциональных и телесных впечатлений — специфика художественного сознания посткультуры.

Таким образом, адресатом, к которому обращено художественное высказывание, зачастую выступает именно личное бессознательное.

Уже в 1910-е годы от изображения предметов искусство перешло к изображению идей и как следствие, превратилось в универсальный метаязык, и каждое отдельное произведение стало возможным рассматривать как смысловую реплику. Так, «ювелирные» произведения В.А. Вотского обращены к личному бессознательному каждого. Кольца-объекты «Вертикаль» (2003), «Горизонталь» (2003), «Архео» (2002), «Инь — ян» (2001) — арт-дизайн-объекты, хранящие в себе гротескно артикулированное воспоминание о функции. Попытка реконструировать в них эхо предметного мира, обнаружить ассоциации с привычным заведомо обречена на провал.

Произведения В.А. Вотского дают основания вспомнить знаменитую максиму Л. Мис ван дер Роэ «Меньше есть больше» («Почти ничего»). Принцип экономии художественных средств стал у мастера важным законом формообразования. Так, браслет «Созвездие Быка» (2001), кольцо «Автопортрет» (2004) реализуют принцип: минимум выразительных средств как способ обострения эффекта. Кольцо «Автопортрет» — еще и пример оригинального использования фотографии. Стильный автопортрет художника наделяет артефакт XXI века почти сакральным смыслом.

Сегодня междисциплинарность — утвердившаяся методологическая практика искусства. В этой связи резко обостряется интертекстуальное начало искусства: арт-объекты заключают в себе богатый конгломерат разноплановых смысловых компонентов. Форма как способ обретения пространства — главное художественное содержание скульптурных объектов В.Б. Свердлова. Пронзительное звучание его «Башни» (1998), «Пирамиды» (2000), «Дискобола» (1998), «Фигуры» (2005) обусловлено не только использованием стратегии дизайна для реализации скульптурной задачи, но и строгим стилем, даже математической точностью форм. Как футуристические полотна и скульптура Дж. Балла и У. Боччони, пластические произведения В. Свердлова — искусство о времени и о пространстве.

«Пирамида» (как и «Башня», ее прообраз) — это мир, увиденный и истолкованный через знак, некая первооснова мироздания, субстанция бытия. Синтез и отношения форм, наделенных силой знака, создают насыщенную психографику образов. В зрительском сознании (или подсознании) скульптуры В. Свердлова трансформируются в некие метаобъекты-ощущения.

Сложившаяся в современной арт-практике ситуация кардинально изменила бытие художественной формы. Постмодернистская интрига «отложенного смысла» торжествует здесь свой триумф: «Если в прежние времена Идея и форма соприсутствовали, то теперь отсутствие Идеи обособляет субъективную форму, делает ее тем, что Делез называет симулякрами современного искусства. Это искусство симулятивно не только по-



тому, что оно прощается с былой антропоморфностью, а поскольку из него выбрана интериорность, напрямую связанная ранее с антропологией смысла»².

«Черный крокодил» Б. Бахарева (2003) — фигура-трансформер из черного дерева, допускающая и функциональное использование (в качестве контейнера для грифелей, минералов и т. п.). И все же эта функция — лишь «оправдание» для формотворческого поиска дизайнера. Строгий конструктивный абрис черного «крокодила» почти гипнотизирует зрителя, гротеск и ирония в воплощении образа возводят его до уровня философского эссе о форме. «Черный крокодил» Б. Бахарева — это материализованный концепт, смысл «на пределе возможного».

Характер постмодернистского дискурса можно очертить словами В. Хофмана: «Первоначальное сырье этого процесса — произведение искусства, готовый продукт — его истолкование». Иными словами, «проблема смысла переходит с уровня коллективного и объективного... на уровень чисто личностной индивидуальной перцепции»³. Постмодерн превращает форму в зримую метафору невидимого, глубоко причастную драме человеческого существования. В художественной методологии приоритет закрепляется за понятиями «стакатто» — разрывность и «чанки» — кусковатость.

Современное искусство уже давно следует призыву П. Пикассо «делать все из всего подряд». В современном арт-дизайне принцип мультиматериальности, доведенный до кульминации еще дадаистами, тоже не игнорируется. Из новых сочетаний материалов рождается новая эмоциональность, возникают новые тактильные качества, которым трудно найти аналоги.

Так, экзотический панцирь морского существа стал основой кольца А. Волкова «Грециамос» (1999). Обращение дизайнера к природному объекту (found object) приобретает здесь декларативный оттенок. Постмодернистская эстетика, широко эксплуатирующая природные «курьезы», подняла тему «животного магнетизма» на новый уровень концептуального осмысления. Как известно, еще идеолог arte poverа Джермано Челант в конце 1960-х годов призывал к «де-

Ванеян С.С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайера. М., 2004. С. 5.

D'haen T. Postmodernism in American Fiction and Art // Approaching Postmodernism. Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 223. Цит. по: Добрицына И.А. От постмолернизма — к нелинейной архитектуре // Архитектура в контексте современной философии и науки. М., 2004. С. 77.

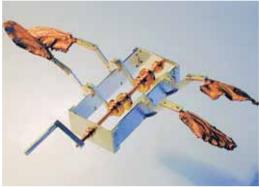
В. Поволоцкая Кольца Мельхиор, гагат 2005



культурации» культуры, предельному сближению с органикой материала, к приоритету естественных природных форм. В случае с кольцом «Грециамос» мы наблюдаем ситуацию обращения к характерным элементам «бедного искусства» в слегка закамуфлированной изящным эстетизмом форме. Подобная стратегия смыслообразования — актуальная сегодня тенденция, удачно акцептированная культурой арт-дизайна.

Альянс искусства с серийными «обыденными» предметами неискусства, их философскую конвенцию впервые «учредил» М. Дюшан. Индустриально тиражируемые объекты в его арт-проектах становились произведениями искусства. В «Кольцах с литерами» (2001) О.В. Наумовой реализован тот же принцип: литеры от печатной машинки приобретают статус драгоценных вставок. Составленные в отдельные слова и слоги литеры становятся «персональным» печатным прибором, «матрицей», тиражирующей авторские лексикоды.







О Наумова Механические объекты для рук №1, №2, №3 Серебро, медь, латунь, сталь. 2000 Государственный Эрмитаж



Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова М., 2003. С. 152.

«Механические объекты для рук» О. Наумовой (2000, собрание Государственного Эрмитажа), кажется, относятся скорее к области концептуального проектирования, инженерного моделирования. В них ярко воплотилась эстетика знаменитых кинетических скульптур А. Калдера. Фантазийные пространственные конструкции предстают перед зрителем в виде ювелирной миниатюры. Механическое движение в объектах № 1, 2 обеспечивается коленным валом с эксцентриками. При этом вращающиеся пластинки-лопасти (крылья стрекозы с медным гальванопокрытием) вызывают отчетливо зооморфные ассоциации. При помощи этих формсимволов конструируется эхо биологического мира. Точность концептуального жеста художницы и состоит в том, что перед нами открывается некая истина, которую художник не припас заранее, быть может, еще неясная самому автору, которую через форму постигает зритель.

Заколка для волос «Чужая красота» (2004) А. Л. Райгородской также выполнена преимущественно из неювелирных материалов (бамбук, рыбий жир, рохірої, серебро). Акцентированная антифункциональность делает эту вещь автономным арт-объектом, подобным театральной бутафории. «Чужая красота» представляет собой ассоциативную образно-смысловую структуру, требующую индивидуальной зрительской интерпретации-дешифровки. Литая серебряная скульптурка «дракона» олицетворяет собой активное непримиримое, возможно, даже деструктивное начало. Яркий эпатажный аккорд оранжевого, лимонного, огненно-рыжего цветов, изысканные потеки синтетического материала, пышные локоны искусственных волос вносят в общий характер образа декадентскую ноту. Другие работы А. Райгородской — подвес «Кибер-кукла» (2003), статуэтка «Жук» (1997) — вновь свидетельствуют о том, что современный ювелирный объект превратился в «коммуникативное предпринимательство», актуальный творческий акт. Как и вся постмодернистская художественная практика, творчество А. Райгородской раскрывает тонкую иронию и дискретное мироощущение автора.

Итак, жизнь Формы в искусстве постмодернизма находится в состоянии дискурса с живой магмой бытия, превращаясь в гипертекст, «текстуальную машину», в метаязык постмодернистской деконструкции. Однако «исчезновение антиномичности, иерархичности порождает не хаос, но новую конфигурацию философско-эстетического поля, чьей доминантой становится присутствие отсутствия, открытый контекст, стимулирующий игру цитатами, постмодернистские смысловые и пространственно-временные смещения»⁴.

Оксана Ващук

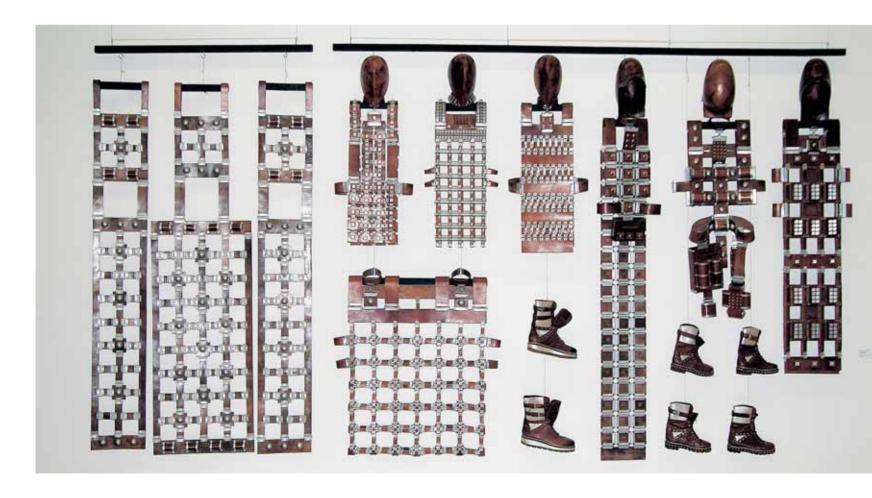
за пределами одежды



сенью прошлого года в Музее декоративно-прикладного и народного искусства проходила выставка Ларисы и Павла Ткаченко, известных петербургских художников, работающих в области дизайна костюма. Выставка на Делегатской — своего рода творческий отчет двух модельеров за 20 лет совместной деятельности. За этот период ими созданы 17 уникальных творческих коллекций, выполненных из трикотажа с использованием деревянных, кожаных и металлических украшений. Лариса и Павел — участники более 80 выставок, дипломанты и лауреаты 25 конкурсов и показов моделей одежды. Они представляли Россию в Англии, Франции, Финляндии, Болгарии, Японии, Южной Корее.

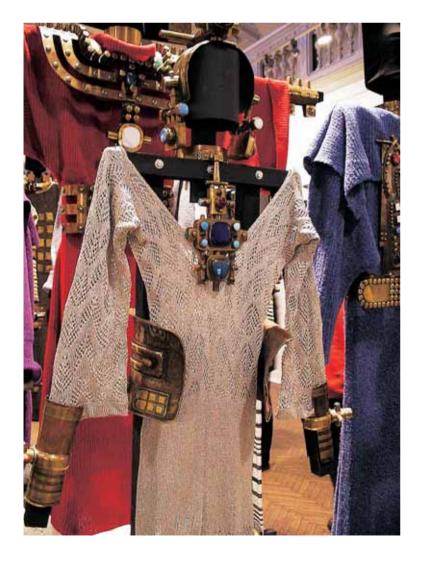
За коллекцию «Вавилон», часть большой коллекции «Рубаха» Павел и Лариса Ткаченко в 2004 году были награждены дипломом Академии художеств.

Сделать экспозицию в Музее декоративно-прикладного и народного искусства — проблема не из легких. Большая площадь, обилие арок, обладающих собственной энергетикой, перетекающее пространство — все это сложно организовать. Однако художники с успехом









справились с задачей, буквально инсталлировав произведения. Мы привыкли, что основная форма показа одежды — дефиле. Кажется, только Сен-Лоран делал именно выставки своих коллекций. Так почему же среди художников-модельеров не приняты выставки? С этим вопросом мы обратились к Павлу.

«Дефиле — это правильно. Зритель, который потенциальный покупатель, видит одежду на человеке и в движении.. Достоинство дефиле в том, что показываешь идеальный вариант. Хорошенькая девочка с идеальной фигурой — во что ее ни одень, все будет замечательно. Почему у художников-модельеров не очень часто бывают выставки? Ведь когда костюм вот так просто выставляешь на обозрение, он может потеряться. В ситуации выставки есть возможность посмотреть, подумать, вывернуть и т. д. Мы с Ларисой этого не боимся: мы делаем вещи, которые и предполагают рассматривание. Поэтому форма выставки для нас наиболее приемлема. Хотя мы работаем и на подиуме».

И все же в демонстрации моделей с фигурой человека не просто найти ей достойный эквивалент. Авторам пришлось продемонстрировать настоящие чудеса художественной изобретательности. Металлические конструкции представляют собой не просто вешалки а, по сути, являются минималистическими скульптурами. Они сами по себе выразительны и чемто напоминают атлантов. Только держат они не небо, а одеяния. Именно одеяния, а не одежду, потому что Лариса и Павел в своем творчестве вышли за ее пределы. Они всегда стремились к созданию не просто костюма, но художественного образа — емкого, выразительного, значительного.

Кто-то верно сказал о паре Ткаченко, что по отдельности они безопасны, а вместе производят эффект, подобный атомному взрыву. Совмещение полюсов: легкость, нежность, утонченность тканей, колористических решений – и мощь, тяжесть декора. Благородная простота силуэта — и сложность образных решений. Живописная широта — и точность декоративной детали. Инь и ян, мужественность и женственность.

Ткаченко представляют костюм не только для ношения, но и для любования. И даже как объект интерьера. Умело инсталлированные костюмы действительно могут украсить жилище.

Порой возникало ощущение, что это не костюмы, а существа, которые разыгрывают некое действо, спектакль.

Понятие костюма как жанра в искусстве художники доводят до абсолюта.

Но в то же время это и модные шерстяные вещи, очень удобные и, что важно, допускающие вариативность. В основе многих из представленных на выставке моделей лежит рубаха — обычная длинная трикотажная рубаха. Такая же рубаха, но декорированная превращается в нарядное платье. При умелой «раскрутке» запущенная в производство такая рубаха вполне могла бы стать отечественным брендом.

«Но мы не занимаемся продвижением своей продукции на рынок. Мы занимаемся искусством, — говорит Павел. — Это для не способ зарабатывания денег. Это любовь к делу, мечта. И даже украшения, которые я делаю, не ювелирные, а декоративные, здесь ручная работа, дерево, металл, смальта, кожа, перламутры. Ведь мы работаем с образами. А образ — это состояние, это ситуация, которая относится к искусству. Работа с костюмом предполагает один кардинальный выбор — или ты следуешь моде, или формируешь ее. Если ты следуешь моде, ты в потоке и соревнуешься со всеми остальными. Другое дело — мода откутюр. Она предполагает создание своей версии, которая может быть востребована или не востребована, в целом или в деталях, может стать модой, а может и не стать. Но все равно мы выдаем законченный художественный образ, который может определить моду сегодняшнего дня или предвидеть то, что будет завтра».

Гуляя по выставке Ларисы и Павла Ткаченко, мы встретили известного театрального художника, академика РАХ М.М. Курилко-Рюмина и попросили его поделиться впечатлениями.

«Я много о них слышал и вот наконец посмотрел. Великолепная экспозиция. От экспозиции ведь многое зависит, очень важно умение художников показать себя. Мы часто перепоручаем это искусствоведам,

которые лучше нас чувствуют, как повесить, куда и какую работу с какой поместить рядом. А тут редкий случай, когда сами художники великолепно себя экспонировали. Очень все точно решено по цвету. Великолепны вешалки – смешные и остроумные. Что касается самих костюмов, они, конечно, уникальны. Костюмы очень театральные и вместе с тем это произведения искусства. И по цвету как изысканны! Когда автор сам вяжет от подола до верха эту самую длинную дивную рубаху... Удивительное мастерство. Я немножечко знаю вязание и вижу: все вязки разные, фактуры разные, а впечатление очень цельное — торжественно-норвежскоскандинавское. Я сейчас работаю над «Риголетто». И как одеть Джильду – для меня вопрос, потому что если ее одеть по моде того времени, уйдут ее доброта и нежность. Вот я увидел здесь белое платье и подумал, что если сделать ей такое вязаное платье, булет замечательно».

Павел Ткаченко согласен с театральным взглядом на их работы. «Наверное, то, что мы делаем, может быть интересным в кино, театре. Но пока мы сами себе и сценаристы, и режиссеры, и изготовители — мы делаем свой театр. А выставка показывает наши возможности».

Лия Адашевская



aptacce...

Творческий путь тандема Ткаченко к вершинам успеха и признания был довольно стремителен. \P Оба в 1970-е годы учились в Московском текстильном институте на факультете прикладного искусства. \P После окончания института Павла направили по распределению художником-модельером на Лижскию трикотажную фабрику. За созданную им серию моделей с олимпийской символикой предприятие получило семь дипломов. Вскоре за успешную творческую деятельность Павел Ткаченко был приглашен старшим художником в Ленинградский дом моделей трикотажных изделий. И здесь молодой специалист продемонстрировал креативность мышления, разработав технологию создания декоративных панно из трикотажа, которые можно было использовать не только в моделировании костюма, но и в оформлении интерьеров. \P Лариса также работала художником в ЛДМТИ, занимаясь художественным оформлением трикотажных полотен, и одновременно художником-модельером. Дебют Ларисы Ткаченко - участие в показе моделей на международном фестивале «Таллинские дни моды» в 1987 году. И сразу успех — из ста участников со всего Советского Союза и стран СЭВ она вошла в десятку сильнейших. \P После блестящего выступления в Таллине Лариса и Павел решают объединиться еще и в творческом танлеме. Они становятся постоянными участниками различных фестивалей и конкурсов среди профессиональных художников-модельеров. И им неизменно сопутствует успех. 1988 год. Второй Всесоюзный фестиваль моды в Таллине. 1-е место за коллекцию «Европа и Азия». Июнь 1989 года. 1-й Ленинградский фестиваль «Молодежная мода - 89». 1-е место за коллекцию «Время». Сентябрь 1989 года. Международный фестиваль в Таллине. 1-е место по теме «Приношение прекрасной Италии», 2-е место по теме_«Мода и религия». 1990 год. 1-е место по теме «Фольклор» в Таллине. \P 1990 год. Представление авторских коллекций в посольстве СССР в Лондоне и Бирмингеме на телеканале ВВС, 1й Всесоюзный конкурс художников-модельеров в Москве (ВИАЛЕГПРОМ) — 1-е место. 1991 год — презентация коллекции «Кто мы?» в Центральном концертном зале «Россия». Участие в международной программе с Пако Рабаном, Софи Ситбон и Франком Сортье в Таллине с коллекцией «Кто мы?». 1-е место 1991-1992 годы. Участие в совместной франко-советской программе «Таллин -Париж — Таллин». 1-е место среди 26 участников из СССР. Съемки коллекции для французского телеканала «Ля Сет»...

свет, цвет, перспектива как константы сознания

зучение света как элемента художественной практики занимает значительное место в теории изобразительного языка искусства. Говоря о категории света, следует исходить из разных научных принципов. Рассматривать законы отражения, преломления и рассеивания света можно как с научной, так и с мифологической и философско-эстетических точек зрения. Различные подходы к интерпретации природы света оказывали влияние на моделирование художественной формы, на понимание художественного образа. Передача света, цвета, тени и перспективы являлась не только способом художественного построения формы, но и отражением взаимосвязи естественно-научного интереса и религиозномифологической метафизики.

Анализируя процесс осмысления видимого и обращаясь к метафизической природе света, необходимо подчеркнуть, что свет рассматривается как причина и условие возникновения зрительных образов. Роль света сводилась к одной из важнейших его характеристик, а именно, к возможности посредством света воспринимать видимый мир. Психология зрительного восприятия напрямую зависит от света, цвета и перспективы. Свет — это средство достижения визуальной достоверности. При изучении данной концепции необходимо обращаться к оптическому толкованию художественной формы и картины видимого.

«Видение — это способность глаза, даруемая светом. Видящий что-то сразу становится знающим то, что он видит, ибо зрение, ощущение и знание — одно и то же»¹. Согласно теоретическим учениям Возрождения живопись представляла собой изоморфизм света. Свет в живописи трактуется как символ, который каждая эпоха наполняет собственным смыслом и содержанием. Оптические трансформации и поведение света при создании иллюзии в построении художественной картины мира привлекали и

Платон. Сочинения: В 4 т. M., 1993, C. 218,



продолжают привлекать внимание многих ученых, философов, художников.

KOMEHTADUŪ



Редакция журнала на протяжении своей пятидесятилетней истории всегда наблюдала за сменой интересов каждого нового поколения искусствоведов. Продолжая и развивая эту традицию внимания к молодым коллегам, редакция начинает публикации под рубрикой "Страницы аспиранта". \P

АНТИЧНЫЕ И СРЕДНЕВЕКОВЫЕ **ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ОПТИКЕ** НА ВЕКА ОПРЕДЕЛИЛИ РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ

Пифагор, Платон, Аристотель, Евклид, изучая оптику, пытались объяснить, почему свет является причиной и условием возникновения зрительных образов. Рассматривая свет как источник демиургического воздействия на мир. Платон и Аристотель уделяли особое внимание роли света как эстетической категории. Платон называл свет олицетворением истины, блага и красоты.

Интерес к идее световых эманаций был универсальным. Законы распространения и отражения света в философии, математике, механике, астрометрии, анатомии имели космологический характер.

Евклид, обобщивший основы оптики древних греков, считается основоположником оптики и катоптрики. Архимел описал законы распространения и отражения света, геометрического построения теней предметов. Птолемей Клавдий исследовал физические основы зрения и обусловленные ими оптические обманы, проблемы построения световоздушной перспективы. Представления Птолемея оказали влияние на теорию зрительного восприятия и представление о природе визуальных образов, развитую позже анатомической оптикой.

Признавая, что произведения искусства не могут полностью соответствовать реальному миру, античные мыслители пришли к пониманию того, что произведения искусства имеют собственную логику измерений, свою систему построения пространства. Античные оптики, хорошо зная феномен оптического обмана, прибегали к сознательному искривлению архитектурных линий для того, чтобы они выглядели прямыми. Главным принципом проектирования был обязательный учет того, что именно чувственное восприятие формирует картину видимого. Оптическая иллюзия представляла собой основу любого вида искусства.

Создание зрительного образа было результатом световых эманаций, исходящих от поверхности предметов. Идея зрительного луча как отраженной деятельности божественного света определяла логику интерпретации визуальных образов.

Первые попытки математически описать природу испускаемых предметами «образов» были предприняты представителями пифагорейской школы. Видимое понималось ими как выражение числовых и пространственных эманаций зрения. Античное понимание зрения как взаимодействия с образами, испускаемыми от предмета, было в дальнейшем переосмыслено в Средние века и эпоху Возрождения, когда на его базе появилось учение о зрительных лучах и зрительной пирамиде. В эпоху античности оптические свойства зрительного восприятия сопоставлялись со свойствами световых лучей, которые при прохождении через прозрачные субстанции искажали отражаемые образы.

Подход к пониманию зрительных образов как результата свечения был заложен Аристотелем. Он утверждал, что лучи света сообщаются глазу и, проникая сквозь глазную влагу и прозрачные среды, создают зрительные образы. Аристотель, так же как и Платон, а ранее пифагорейская школа, рассматривает глаз как оптическое устройство, которое способно отражать как внешние, так и внутренние образы. Позднее аналогичные представления приводятся в оптике Альхазена, Роберта Гроссетеста и Вителло, чьи идеи повлияли на теорию света Альберти и Леонардо да Винчи.

Классическое античное искусство было телесным искусством, признававшим в качестве художественной действительности не только зримую, но и ощутимую, осязаемую, материально-трехмерную, а тем самым антропологизированную предметность. Элементы изображения сводились в пространственное единство не живописно, а тектонически или пластически. Необходимо также отметить, что свет в эпоху античности рассматривался как трехмерная категория. Световые явления мыслились телесно, то есть пластически. Всякое трехмерное тело было обязательно световым.

Античная традиция получает развитие в сочинениях арабских и христианских средневековых авторов. Они внесли свой вклад в рациональное осмысление законов оптики. Несмотря на теологическую отвлеченность, средневековые авторы пересмотрели рашиональные законы оптики. но даже после анатомических исследований строения глаза ученым того времени было сложно отказаться от осязательной теории окулярных пучков.

Оптику арабы называли «наука о зрительных инструментах» 2.

Альхазен критикует античное представление о зрительных лучах. Его оптические исследования основаны исключительно на высокой точности эксперимента и на широком использовании математических доказательств. Его «Книга оптики», переведеная на латинский язык в 1572 году, легла в основу первых оптических исследований ученых Европы.

В отличие от античности, рационально моделировавшей художественный образ как оптическую иллюзию, средневековое сознание предпочитало чувственно-медитативное переживание сакральных тем в искусстве. Авторы времен Средневековья и Ренессанса трактовали визуальные образы как световые эманации, которые могут возникать умозрительно, а могут в виде природных зеркал отражать божественный свет, исходящий от небесных явлений.

В средневековых оптиках естественно-научный опыт, художественная практика и сакральное знание сливаются воедино. Проблемы форм распространения, преломления и отражения света изучаются с учетом строения глаза. природы зрительных ощущений, психологии и метафизики зрительного восприятия одновременно. Проблема слияния чувственного и сверхчувственного трансформируется в теорию перспективы.

Способность человеческого глаза при помощи оптических приспособлений проникать в сферу невидимого и таким образом, прозревая, познавать приравнивалась к способности проникать в сферу сакрального. Любое практическое использование оптических приспособлений связывалось с раскрытием сакральной деятельности света. Теория и эстетика оптических отражений занимала первостепенное место.

Два великих художника — Джотто (1266—1337) и Дуччо (1255-1319) положили начало современному восприятию пространства. Произошел переворот в формальной оценке поверхности изображения: это уже не стена или доска, на которую наносятся формы отдельных вещей и фигур, а прозрачная плоскость, сквозь которую мы как бы заглядываем в некое ограниченное пространство. Материальная поверхность изображения отрицается. Линейная перспектива оказывается выражением математической логики. Создателями математической теории построения пространства были Брунеллески, Мазаччо, Альберти, для которого картина есть плоское сечение через пирамиду зре-

ния, Пьеро делла Франческа. Ренессансу удалось полностью математически рационализировать пространство, которому уже ранее было придано единство.

Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии III, 2. СПб., 1997. C.33.

ПРОБЛЕМА СВЕТА В ТЕОРИИ ИСКУССТВА ЛЕОНА БАТИСТА АЛЬБЕРТИ

Итальянский архитектор, скульптор, художник, писатель, музыкант, математик и спортсмен Леон Батиста Альберти (1404-1472) был одним из крупнейших теоретиков искусства. В ряде трактатов³ он обобщил опыт искусства своего времени, обогащенный достижениями науки. Альберти отказался от средневекового видения мира, искренне восхищался античной классикой.

Рассуждая о способе зрительного восприятия, Альберти говорит о методе завесы. Завеса представляет собой плоскость, рассекающую зрительную пирамилу. Картина тоже своего рода завеса, за ней мы предполагаем идеальные образы, тщательно выисканные и отобранные разумом благодаря науке и знанию общих закономерностей, коренящихся в природе красоты. Речь идет об идеальной трехмерной модели, создаваемой в уме и осуществляемой в виде предварительного рисунка. Композиция картины понимается Альберти как сечение оптической системы, связывающей предмет с глазом и обеспечивающей соответствие точек зримого образа точкам видимого предмета. В традиционной оптике это достигается тем, что каждую точку предмета доставляет глазу единственная прямая -«зрительный луч».

Для Альберти существуют вещи как таковые, которые мы

реально не наблюдаем, потому что меняется расстояние между нами и предметами, меняются положение центра зрительной пирамиды и освещение, отчего поверхность кажется нам изменившейся. Тела сами по себе остаются таким образом неизменными, но их характеристики изменяются.

В качестве главной причины возникновения зрительных иллюзий Альберти вылеляет свет.

В своей оптике, излагаемой им в сочинении «Три книги о живописи», Альберти исходил из понятия зрительной пирамиды, «вершина которой находится в глазу наблюдателя и основанием которой является поверхность вилимого прелмета».

Понятие зрительной пирамиды было хорошо известно уже античным авторам. В отличие от противоположной теории эйдосов, то есть истечений-образов, исходящих от предмета, эта теория зрительных лучей наиболее благоприятствовала развитию геометрической оптики и геометрических построений в оптике.

Основные черты художественной теории Альберти складываются в рамках общего развития науки и искусства Возрождения. Отличие его оптики как науки о свете и законах зрительного восприятия, при которых свет становится основным элементом зрительного обмана и оптической иллюзии, заключается в том, что Альберти доверяет познавательной работе глаза, для которого вещь остается самой

собой, хотя и велет себя по-разному в зависимости от разных условий среды и положения. По мнению Зубова ⁴, понятие глаза в эс-

Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. СПб., 2001. С.387.

Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. М., 1938. IX, 5.

тетике XV века является как бы прообразом понятия вкуса в позднейшей эстетике.

В трактате об архитектуре Альберти воздал хвалу зрению как самому острому из чувств. Сущность его представления заключалась в том, что для зрения среда, расстояние являются помехами, действие которых нужно свести на нет и путем сокращений и добавлений вернуть наше представление к действительной форме предмета, то есть к тем соотношениям, которые определяются при его обмере.

Средневековые теории образов, понимаемых как силы, подсказали Альберти физическое обоснование того, почему именно фронтальное положение предмета на уровне глаза наблюдателя обладает преимуществами перед другими его положениями.

Иными словами, существует определенное нормальное положение глаза и предмета среди бесчисленного множества возможных положений. Таким нормальным положением является нахождение картины прямо перед зрителем с горизонтом на высоте человеческого роста.

Для обоснования первенствующего значения «центральной пирамиды» Альберти обратился к принципу, который лежал в основе всей его художественно-теоретической системы, к принципу аналогии или подобия. В случае фронтального положения предмета на уровне глаза сохраняется геометрическое подобие между изображением и предметом, между «зрительной формой» и «действительной формой», и этот вывод был для него решающим при оценке значения «центральной пирамиды».

Свой трактат «О живописи» Альберти начал с разли-

чения постоянных и изменчивых качеств, свойственных поверхностям тел. К числу постоянных качеств относятся очертания краев поверхности, определяемые линиями и углами (треугольник, квадрат, прямоугольник, круг и т. д.), и кривизна поверхности, то есть характеристика поверхности как плоской, вогнутой, выпуклой и т.п. К числу переменных качеств Альберти относит место (расстояние предмета и положения его к зрителю), а также свет и освещение.

«Альберти интересуется не субъективной стороной зрительного восприятия, а объективным отношением изображения к изображаемому предмету. Его интересует не изображение на картине, рассматриваемое само по себе, а это изображение, рассматриваемое в его отношении к предмету, то есть как образ предмета» 5.

Другими словами. Альберти рассматривает отношение изображения не столько к процессу зрения, сколько к объективно существующей вещи.

При интерпретации света необходимо учитывать роль сакральной трактовки происхождения света. Сакральный смысл обретает любое оптическое правило. Свет Солнца как истечение Божественного является природным проявлением бестелесной красоты. Наполняясь светом, глаз с помощью зрительного луча видит все, что находится в этом луче. Благодаря световой эманации визуальные образы отражают способность глаза к созерцанию духовного. Оптическая иллюзия и в прямом, и в метафорическом смысле расценивалась как отражение истины, как нечто более

правдоподобное, чем реальность. Взаимосвязь теории перспективы и психологии зритель-

Альберти Л.Б. Три книги о живописи. М., 1938. С. 30.

ПРОБЛЕМА СВЕТА В ТЕОРИИ ИСКУССТВА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

г.ого восприятия привлекает внимание исследователей разных специальностей ⁶.

В конце XV века в научных интересах Леонардо все большее значение приобретает оптика. Говоря о применении законов оптики в живописи, необходимо отметить, что

Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980; Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 2001; Жегин Л. Язык живописного произведения (условность древнего искусства). М. 1970; Даниэль С.М. Искусство видеть М., 1990; Даниэль С. Сети для Протея. СПб.: «Искусство», 2002; Edgerton S. Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of Scientific Revolution Cornell Univ. Pr. 1994; Edgerton S. The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective. N.Y.1975; Veltman K.H. Leonardo da Vinci Studies I: Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art. Munich, 1986: Kemp M. Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man. Cambridge, 1981

они выражались прежде всего во внимании к эффектам света. 1490-1493 годы можно справедливо назвать кульминацией в работе Леонардо по изучению зрения, света и тени. В это время он окончательно отходит от мысли, что зрительный луч исходит из глаза, и утвержлает, что свет принимается глазом, посредством чего и происходит видение. Для Леонардо наука стала необходимым условием при познании истины.

В XV — XVI веках наука выделяется из традиционной системы церковного мышления, она широко использует эксперимент, проникается светским духом, вырабатывает понятие математического метода, перенося последнее на изучение природы. Элементы опыта проникали в схоластическую систему средневекового образа мышления, но они не преобладали над церковной догмой. Оптика продолжала рассматриваться как эманашия божественного.

До Леонардо оптика рассматривалась в контексте световой метафизики. Суждение Леонардо о том, что свойства света и зрения аналогичны, объясняется механистическими законами, которые определяют понимание физики света, тени и физиологии видения. Его записи свидетельствуют о том, что он был знаком с оптиками Вителло, копировал перспективу Пекхама.

В «Атлантическом кодексе» и других манускриптах были поставлены и решены задачи построения хода лучей в глазе и в камере-обскуре, рассмотрены вопросы аккомодации и адаптации глаза, дано научное объяснение действия линз, зеркал и очков, встречаются вопросы аберраций... В XV веке репрезентация телесности, так же как и репрезентация космоса, наполняется эстетикой трехмерных визуальных соотнесений. Эстетически важным становится то, что благодаря линейной перспективе человеческий глаз получил возможность увидеть панораму личностной взаимосвязи с универсумом, осознать себя как органическую часть природного целого. «Разве ты не видишь, что глаз обнимает красоту всего мира?.. Он окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира»⁷.

Воспринимающий глаз у Леонардо не просто видит мир, но чувствует его, движется вокруг него и является его частью. Теория глаза принципиально важна для понимания роли оптических экспериментов в

формировании нового понимания целей и задач искусства.

Основным трудом, посвященным проблемам света, являет-

Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. М., 1998. C. 472.

ся «Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского».

Леонардо относил движение, покой и фигуру к области действия глаза.

Возможность познания основана на изоморфизме структуры света и сознания.

Свойства света связывают интеллект и физический мир в процессе познания. Принятые глазом подобия вещей рассматривают общее чувство и выборочно отсылают памяти, которая играет важную роль во взаимосвязи зрительной сенсорики и интеллекта.

Глаз видит из точки, а не из плоскости. Для фокусного зрения необходимо восприятие и обобщение зрительных проекций. Свет, цвет и тень предстают в синтезе оптического и кинетического восприятия.

Видимый мир представляется как бесконечное множество взаимодействующих зрительных проекций, которые сливаются и соединяются во взаимном проникновении и пересечении. По мнению Леонарда да Винчи, каждое тело наполняет окружающий воздух своими образами. Воздух полон бесчисленных прямых и светящихся линий.

Рассуждая о науке живописи, Леонардо отождествляет живопись с перспективой как наукой о зрительных линиях. Таким образом, живопись является отражением законов перспективы. Перспективные построения получаются при рассечении конуса зрительных лучей плоскостью. Для теоретиков Ренессанса это была картинная плоскость. Л.Б. Альберти рассматривал ее как «некое прозрачное стекло, сквозь которое проходит зрительная пирамида», а Леонардо уподобил ее стеклянной стене. Произведение искусства влияет на сознание зрителя в первую очередь посредством канала зрения и зрительного восприятия. «Картина обращена к зрителю, ориентирована на особенности восприятия, присущие глазу» и изображает то, что видимо, то есть 10 элементов функции зрения: свет, тень, цвет, тело, измерение, позиция, расстояние, близость, движение и покой. «Леонардо называет их основными частями живописи, первая из которых свет»⁸.

Внимание Леонардо привлекали дефекты линейной перспективы, недостаточность геометрических законов для правдивой передачи действительности. В его сочинении подчеркнуты метафизические аспекты перспективы. Что касается живописи, то здесь по сравнению с оптикой вставали несравненно более сложные проблемы комплексного изучения теней в связи с различными видами освещения и окружения. При решении этих проблем он чувствовал, что всякая «геометризация» должна дополняться «опытом», то есть чутким наблюдением.

Поистине недостаточно просто видеть, нужно «уметь вилеть».

В «философии глаза» Леонардо не только восхваляет познавательную силу глаза, он требует исследования законов зрения. Теория была для него одним из путей к универсальности, к преодолению субъективной ограниченности. Открытие сфумато стало в равной степени важным дости-

Kemp. M. Leonardo on Painting.

An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Sekction of Documents relathing to his Career as an Artist. London, 1989. p. 49.

Kubovy M. The Psychology of Perspective and Renaissance Art. Cambridge, 1986.

жением как для оптики, так и для живописи, и явилось выражением взаимосвязи художественных практик и науки.

Исследуя вопросы психологии восприятия перспективы у ренессансных авторов, в работе «Психология перспективы и искусство Возрождения» М. Кубови⁹ высказывает мысль о том, что развитие линейной перспективы во

многом определено гуманистическим антропоцентризмом. С точки зрения Кубови, центральная проекция является выражением зеркальной симметрии между точкой схода как актуальной бесконечностью Бога и глазом зрителя. Подобная логика присутствует и в системе математических доказательств и религиозно-философских суждениях тех, кто следовал популярному в гуманистических кругах тезису «Человек — второй Бог».

В конце XIX — начале XX века уже осознается, что художник — выразитель идей и оптических ценностей своего времени. Как у представителя своего времени у него обусловлены навыки оптического восприятия.

Традиция исследования истории искусства как истории форм видения была заложена в первой половине XX века Г. Вельфлиным (1864—1945), он один из первых связал интерпретацию художественной проблематики с психологией зрительного восприятия. Вельфлин был убежден, что художник, видит оптическими слоями 10 .

Изучение искусства с точки зрения анализа «оптических слоев» получает дальнейшее развитие и переосмысление у Э. Панофского (1892-1968)¹¹. Он рассматривает «оптические слои» как элементы символической формы. Следуя теории символических форм Э. Кассирера (1874—1945). Панофский полагает, что символические образы пространства отражают характерные для конкретной традиции представления об устройстве мироздания. По мнению Панофского, «точка схода», используемая в линейной перспективе, выступает как математический символ актуальной бесконечности. Подтверждение этому он находит в суждениях Альберти, Кузанского и многих теоретиков XV–XVI веков. Заслуга Э. Панофского заключается в том, что он впервые ставит проблему рассмотрения линейной перспективы не только как математически выраженного зрительного впечатления, но и как символической структуры.

Он особенно уделял внимание вопросам культурно-исторического своеобразия психологии зрительного восприятия.

Панофский называет перспективу «символической формой», посредством которой «некоторое духовное смысловое содержание привязывается к конкретному чувственному знаку»¹². И в этом смысле художественно значимым становится не только вопрос, имеют ли те или иные эпохи искусства перспективу, но и вопрос, какую перспективу они имеют.

Глубокая, необходимая для взаимодействия между зрением и осязанием «константная тенденция» нашего сознания приписывает видимым вещам определенную величину и форму, не зависящую от их физического соотношения на сетчатке глаза.

В новое время свершился великий переход к системному пространству. Это достижение в области перспективы явилось конкретным выражением того, что одновременно было достигнуто в области гносеологии и натурфилософии: понятие о бесконечности, существующей не только как божественный первообраз, но и как эмпирически-природная реальность.

Екатерина Павлова

Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. М., 2004; Вельфлин Г. Классическое искусство: Введение в итальянское Возрождение. СПб., 1997; Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. СПб., 1994.

Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998; Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб., 2004.

Панофский Э. Ф. Перспектива как «символическая форма»/пер. И.В. Хмелевских, Е.Ю. Козиной. СПб., 2004. С. 286.



дизайн в гармонии с природой. экспо-2005

ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА ХХІ ВЕКА

Место проведения Время проведения Левиз Участники Посетители

Талисман

Япония. Аити 25 марта-25 сентября 2005 года

«Мудрость природы»

121 страна

22 млн человек

«Моризо» — зеленый лесной дедушка неопределенного возраста и его юный

родственник «Киккоро»

семирные выставки организуются. чтобы обменяться опытом достижений науки и техники, они всегда отражают уровень развития дизайна стран-участниц. Так сложилось, с 1-й Всемирной промышленной выставки в Лондоне 1851 года, вызвавшей много противоречивых суждений как по поводу сооружения Хрустального дворца Джозефа Пэкстона, так и по поводу эстетического уровня представленных экспонатов

Таким образом, на протяжении более чем 150-летней истории всемирных промышленных выставок организация каждой является «смотром» достижений дизайна и отношения к дизайну в стране на всех уровнях — от государственного до потребитель-

Главная тема выставки в Японии — проблема взаимодействия человека с окружаюшей срелой.

Сама же выставка, развернувшаяся в многочисленных павильонах, походила на

своеобразную «лабораторию» экологических форм культуры будущего. При этом организаторы ориентировали участников в сторону экофильности, делая акцент на доброжелательном, заботливом и дружественном отношении человека к природе. А потому общий настрой был позитивным, а не устрашающим. Это несмотря на то, что Япония одной из первых стран мирового сообщества столкнулась с угрожающими последствиями индустриализании. сопровожлавшейся загрязнением окружающей среды. Сегодня в Стране восходящего солнца приняты законы, направленные на защиту окружающей среды, в соответствии с которыми четко определены нормативы чистоты воды, воздуха, земли, уровня шума и т. д., т. е. условия, необходимые для существования человека в здоровой, дружественной природной и искусственной среле.

В настоящее время в Японии существует 28 национальных и 55 квазинациональных парков в самых красивых уголках страны. Но самое главное, в обществе воспитано чувство экологического сознания. которое выражается в том, что человек воспринимает себя как часть природы и готов к различным аспектам экообщения с ней. Происходит освоение экологической мулрости различными сферами культуры: наукой, экономикой, политикой и, конечно, дизайном.

Красота природы для японцев — залог ее незыблемости и вечности.

ЭКСПО-2005 в Японии — четвертая выставка подобного уровня (1970 г. -Осака, 1975 г. — Окинава, 1985 г. — Цукуба).

Официально Япония начала принимать участие в межлунаролных промышленных выставках с 1873 года, когда первая правительственная делегация направилась на Международную выставку в Вену изучать зарубежный опыт. Организаторам последующих выставок было рекомендовано широко представлять японские изделия ручного производства (керамика, лак, эмали, металл, ткани и т. д.), изготовлен-

Павильон России: вид павильона и вход в него



ные традиционными способами. Это привело к тому, что мировое сообщество познакомилось и с восторгом приняло японское традиционное ремесло, в котором тонко и умело переплетались исконно японское и привнесенное извне.

Каждая международная промышленная выставка имела свой девиз, например, Первая Лондонская — «Пусть все народы работают совместно над великим делом — совершенствованием человечества», последняя в Аити — «Мудрость природы». Предыдущие выставки в Японии проходили под девизами «Прогресс и гармония для человека», «Океан и его булушее».

Местом проведения последней выставки организаторы выбрали живописные окрестности Аити в гористой местности, покрытой лесами, в непосредственной близости от городов Сэто и Тоета. Сэто известен как центр керамики и фарфора. С древнейших времен здесь развивалось производство гончарных изделий: от повселневной столовой до изысканной, предназначенной для чайных церемоний посуды. Вначале под выставку предполагалось отвести площадь леса Кайсе рядом с городом Сэто. Это вызвало волну протестов местных жителей, так как под угрозой уничтожения оказались большие массивы леса. Чтобы концепция выставки и ее реализация не вступили в непримиримое противоречие, пришлось поступиться размерами выставочной площади. Кроме того организаторы продумали конструкции для пешехолных зон и зон отлыха посетителей. особые способы передвижения по выставке на транспорте.

Так, первоначально выделенный участок был сокращен на 85%. Прогулочная кольцевая дорога для посетителей выставки

длиной 2.6 км и шириной 21 м, соединяющая павильоны, была приподнята на высоту 7,5 м, чтобы избежать вытаптывания травы, кустарников и деревьев, которые можно обозревать сверху, не нарушая природную девственную красоту. Опоры двухкилометровой линии подвесной канатной дороги, соединяющей северную часть территории выставки с южной, установили влоль наземных лорог, не затрагивая лесного массива. Выбор строительных материалов также был проведен с учетом экологических требований. Использованы виды пластика, распадающегося под воздействием природных факторов, после завершения работы выставки его легко было утилизировать. Для строительства многих павильонов использовались натуральные природные материалы, такие как дерево и бамбук, столь характерные для традиционного японского строительства.

До самой выставки можно было добраться от Нагоя на поезде с линейным электродвигателем и магнитной подушкой, бесшумным и комфортным. Выставку можно было обойти пешком или пересечь из одного конца в другой по подвесной канатной дороге с общим обзором всей территории сверху, а также проехать на разных видах наземного транспорта (электромобилях, автобусах).

По дороге длиной 1,6 км можно проехать на совершенно новом транспорте — интеллектуальной многорежимной системе перевозок (IMTS), спроектированной дизайнером фирмы «Тойота» Кунихиро Учида. Внешне выглядит как «космический» автобус без водителя, управляется автоматически посредством магнитных маркеров, проложенных под трассой.

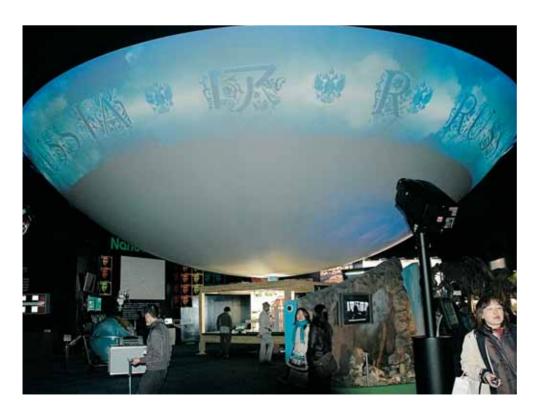
Чтобы хотя бы бегло осмотреть все

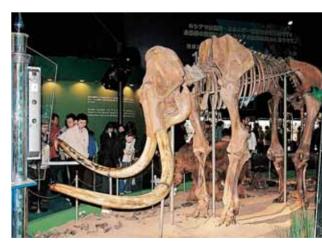
павильоны, требовалось много времени. Поэтому, взглянув на выставку «с высоты птичьего полета» из гондолы подвесной канатной дороги или с 50-метровой высоты гигантского «Колеса обозрения», можно было определиться в предпочтениях.

Павильон Ассоциации японских производителей автомобилей (JAMA), созданный под девизом «Люди, средства передвижения и планета Земля: направление в будущее», предоставлял возможность проследить эволюцию автомобилей.

Самыми посещаемыми стали павильон фирмы «Тойота» (где были представлены роботы) и «Глобальный дом» с «Лабораторией мамонта», где под стеклом при температуре минус 15 градусов демонстрировался якутский мамонт, пролежавший в вечной мерзлоте 18 тысяч лет.

Одним из самых необычных при взгляде сверху оказался павильон города Нагакутэ, представлявший собой конструкцию из бамбука, похожую на огромный кокон. Внутри павильона было прохладно, что важно при жарком японском лете. Конструкция павильона сочетала приемы традиционного плетения из бамбука и высокотехнологичную систему, позволяющую сгибать толстые стволы бамбука. Если павильон — бамбуковый кокон — был вытянут в большей степени в длину, то павильон «Башня Земли» города Нагоя поднимался на высоту 47 метров. Идея этого павильона заключалась в гармоничном соединении света, воды и ветра в целостном пространстве. Если посмотреть на Башню Земли снаружи, то можно увидеть, что по грубым, «землистым» поверхностям стен трехгранной башни струйками стекает вода, образуя бесконечно меняющиеся водяные узоры. От ветра вращаются, изда-





Павильон России общий вид экспозиции

Мамонт в российской экспозиции





Павильон в Нагакутэ

Конструкция из дерева и бамбука Вид павильона и вход в него





вая мелодичные звуки, ветряные мельницы, расположенные рядом с башней. А внутри посетителей ждал фантастический мир постоянно меняющегося, переливающегося цвета самого большого в мире калейдоскопа, занесенного в Книгу рекордов Гиннесса. На потолке павильона установлены акриловые диски, по которым стекают разноцветные жидкости. Солнечный свет, попадающий в башню и отражающийся в зеркалах на стенах, завораживал посетителей и никого не оставлял равнодушным. Это было похоже на спектакль, рассчитанный на зрительное, слуховое и тактильное восприятие.

У входа в павильон фирмы «Тойота» огромная, но организованная толпа. Здесь представляли роботов. Увлекательный спектакль, где и роботам и людям отведены свои роли. Роботы, похожие на космических пришельцев, играют на музыкальных инструментах, перевозят людей, шагают как сказочная избушка на курьих ножках. Но что больше всего поражает и радует при общении с ними — это их дружелюбие. заботливое и уважительное отношение к собеседнику. Знаменитый робот «Циклоп» дизайнера Сюдзи Яманака, созданный в 2000 году исследовательской лабораторией Токийского университета, сначала «прислушивается» и «присматривается» к вам, а затем дружески отвечает на ваше приветствие. Роботы созданы, чтобы помогать людям, радовать, общаться, проводя в жизнь принципы, которые всегда пропагандирует один из пионеров японского дизайна, президент фирмы GK Кэндзи Экуан: «Дизайн всегда должен служить только мирным, гуманным целям и исключать всякую агрессивность». Это зрелище дополнено полиэкранным изображением, поясняющим принцип работы роботов.

Кроме японских павильонов, впечатляющие, яркие и целостные дизайнерские концепции представлялись в павильонах Канады, Италии, Франции, Великобритании и других стран.

«Вдохновение, полученное от природы» — ведущая тема экспозиции павильона Соединенного Королевства и Северной Ирландии.

На ней были представлены британские технологические инновации, вдохновленные миром природы.

В саду, являющемся частью экспозиции за пределами павильона, была развернута выставка. За ажурным деревянным ограждением желающие могли любоваться не только деревьями и цветами, но и работами девяти современных британских художников.

Тема итальянского павильона — «Прикоснись к итальянскому стилю жизни».

Главным экспонатом стала бронзовая статуя «Танцующего сатира», поднятого со дня моря рыбацкой лодкой. История,

искусство, промышленность, высокие технологии представлены в яркой экспозиции, отражающей эмоциональный характер итальянского дизайна.

В павильоне России вниманию посетителей представлена экспозиция на тему «Гармония жизни» под девизом «Узнай о богатых природных ресурсах, искусстве технологий и традиционном прикладном ремесле». Она включала природные ресурсы — вода, леса, минералы — аэрокосмические технологии, способы предотвращения природных катастроф.

К сожалению, все это богатство действительно интересных экспонатов не было объединено дизайнерским решением как внешнего, так и внутреннего пространства павильона.

На дизайнерской конференции, проведенной в павильоне Канады. Пол Сен-Жан, главный дизайнер канадской экспозиции, говорил о своей концепции, над которой он трудился больше года. В экспозишии использовались новейшие технологии, позволившие создать перформанс из изгибающихся поверхностей, изображений на них, света, звука и цвета. Поясняя свою идею, Пол Сен-Жан говорил, что в настоящее время многие дизайнерские проекты превращаются в «супермаркет технологий» и часто дизайнерская идея пропадает, вытесненная технологией. В своем решении он стремился делать упор на чистоту воплощения самой конпеппии.

Суть ее — взаимоотношения людей и природы, гармония между человеком и окружающей средой. Героями сюжетной линии стали шесть реальных персонажей, известных в Канале люлей. Взаимолействие посетителей выставки с этими персонажами, метаморфозы цвета, света, звука, эффект трехмерного изображения - все это вызывало удивление и восторг присутствующих. Залача лизайнера — слелать зрелище интересным и увлекательным была достигнута. Авторам удалось избежать «холодности» высокотехнологичного дизайна, его заслонили эмоциональность и линамичность зрелиша, возлействующего на всю гамму человеческих чувств.

ЭКСПО-2005 представляла собой пример прекрасной организации пространства, никто не чувствовал себя лишним на этом празднике. Всем было комфортно и приятно, независимо от возраста и пола.

Продумано было все до мельчайших деталей, все, что создавало настроение посетителям и поддерживало деловую репутацию организаторов выставки.

Выставка продемонстрировала возможности использования технологических достижений для активного взаимодействия с природой, требующей доброжелательности и мудрости от человека.

Татьяна Журавская









Правительство Москвы и Комитет по культуре города Москвы, Российская академия художеств, Московский музей современного искусства, Фонд содействия современному искусству Марата Гельмана

Георгий Острецов

PEMOHT

Выставочный проент Инсталляции, видео, объенты, живопись



цветочная партитура андрея никулина



сли бы живописи было присуще звучание, то в картинах Андрея Никулина, наверное, можно было бы услышать атональную музыку XX века, основным замыслом которой был отказ от тональной гармонии в пользу равноправия любого элемента музыкального ряда. Подобно тональной невесомости «Простой симфонии» Бенджамина Эдварда Бриттена с ее амфорностью музыкальной речи живопись А. Никулина лишена объединяющего соотношения цветов, здесь равноправие каждого из них. Никулин программно ищет в своем творчестве возможности преодоления цветовой сбалансированности. Отсюда выбор натуры.

Художник пишет цветы: васильки и ромашки, ирисы и розы, каллы и шиповник. Сами по себе цветы будто предназначены для выражения буйства красок,

Андрей Никулин

Июнь	Для тебя
2001	2006
Холст, масло	Холст, масло
Вдохновение	Калль
2006	2003
Холст, масло	Холст, масло







существующего в мире. Яркие, контрастные цвета, выбранные автором, их странное схождение между собой являют щедрое и порой сумбурное многоцветье: голубовато-лиловые ирисы, белые полупрозрачные лепестки шиповника, пурпурное или желтое пламя роз, поглощенных внутренним жаром и кажущихся почти сухими.

Не редкость для картин Андрея Никулина — прямое цитирование работ московской художницы Катерины Григорьевой, живописца, первоначально отталкивавшегося от цветочной тематики, а впоследствии пришедшего к особому экспрессивному жанру ассоциативной и чувственной живописи фантазий и грез. Ее картины, полные яркой, горячей энергии и в то же время ясно говорящие о нежности и гармонии, нередко завораживают молодых художников, пленяют, подчиняют и вызывают желание к повторению ее работ.

«...когда Возрождение захотело подражать бессмертной Греции, из этого получился Рафаэль. Энгр желал подражать Рафаэлю, из этого получился Энгр. Сезанн захотел подражать Пуссену, получился Сезанн. Дали захотел подражать Мейссонье. Из этого получился Дали. Из тех, кто не хочет ничему подражать, ничего не выходит», — говорил Сальвадор Дали. Работы Никулина как раз и служат примером не дословного подражательства, но прямого следования, они дань и признательность человеку, которого Никулин считает своим учителем. И все же напряжение, которое существует в работах Григорьевой, трудно повторить. Ею оно достигается за счет умелого сочетания в пространстве картины статики и динамики. Статичность в ее работах — в отсутствии линейной и воздушной перспективы, а динамика создается за счет характерных для нее активных, стягивающих плоскость листа набрызгов, которые служат направляющими в охватывающем ее работы карнавальном вихре красок. В ее картинах действуют первейшие принципы сюрреализма: спонтанность, быстрота воплощения под влиянием подсознания, отсутствие ограничений. Потому так трудно повторить ее картины, можно лишь следовать им.

Работы Никулина, «адресованные» Кате Григорыевой, формально заимствуют некоторые ее приемы, узнаваемые композиции и сюжеты, повторяют выбор красок и копируют типичный для живописи Григорьевой динамичный набрызг, лепестковую цельность мазков. Но все же между работами Андрея Никулина и Катерины Григорьевой существует значительная разница, которая отчетливее осознается, когда мы обращаемся к никулинским работам, в которых влияние и притяжение работ Григорьевой отсутствует.

Характерным примером могла бы послужить его картина «Каллы». Здесь темные краски, одинаковые по тону для плотного непрозрачного неба, для полосы воды и для растений первого плана. Даже цвет белых калл выглядит в этой работе каким-то приглушенным. Их изогнутая линия, резкий контур и фарфоровая лаконичность тяжеловесны. Густые тени, толстые стебли растений, твердо очерченные формы, обилие деталей и склонность к натурализму отсылают к живописи Анри Руссо. Именно для этого художника характерны ясная лепка форм, яркий и сочный колорит, условность общего решения и буквальная точность деталей. Все это равно относимо и к Никулину. Однако сходство с Руссо заканчивается при трактовке пространства. В работах Руссо перспектива начертательно отсутствует, но она угадывается в богатстве тоновых соотношений. Это присущая живописи Анри Руссо черта колористического проявления пространства, выявления его в сложной хроматической игре, когда эффект отдаления достигается цветом. Воздушная и линейная перспективы, соединявшиеся в плоскости картины со времен Возрождения, у Руссо явлены как иллюзия. Ощущение пространства создают меняющиеся оттенки.

А в работах Андрея Никулина пространство и вовсе не читается. Даже там, где оно тематически необходимо, художник решает эту задачу особенным образом: он разворачивает на зрителя ту плоскость, которую желает отобразить. Этот типичный декоративный прием лишает пространство трехмерности, уплощая его. Игнорирование пространства в живописи Никулина происходит, возможно, оттого, что у него совершенно особое отношение к цвету. Ему не близка звучная гармония Кати Григорьевой, равно как и сложность оттеночных градаций, свойственных Анри Руссо. Для Андрея Никулина куда более привлекательны бурные движения красок, резкость колористических сочетаний и столкновения цветов. Благодаря такой хроматической «музыке» и возникает свойственное его работам внутреннее напряжение. Его творчество — свободный поиск внутренних импульсов и субъективных ощущений, желание отыскать связующие принципы равных элементов, отрицание традиционного структурного начала в живописи. Поэтому сила противоборства цвета в его работах — это констатация напряжения. И подобно атональной музыке его работы представляют собой сложную композиционную динамику, сопряжение равнозначных элементов, сливающихся в причудливый живописный ритм.

Юлия Кульпина

грезы о востоке: русский авангард и шелка бухары

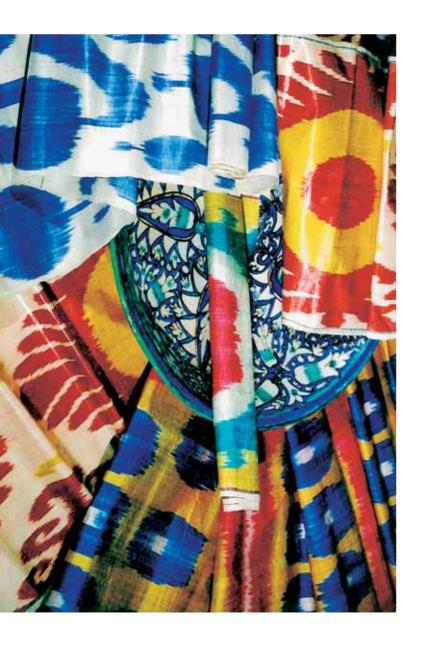


узей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН при участии Ташкентского государственного музея искусств Узбекистана и Дома стиля (Ташкент), при поддержке Фонда «Форум культуры и искусства Узбекистана» и Русского азиатского общества подготовил выставку «Грезы о Востоке: русский авангард и шелка Бухары». Это рассказ о взаимодействии культур, а значит, прежде всего об общении людей. В массовом сознании жителей России сегодня существует образ Средней Азии, созданный В.В. Верещагиным («Двери Тимура»), Л. Соловьевым («Ходжа Насреддин») и авторами культового фильма «Белое солнце пустыни». Это на поверхности. Между тем культуры России и Узбекистана связывают тысячи и тысячи нитей. Одна из таких нитей — фантастически интересная взаимосвязь форм и образов живописи русского авангарда и эстетических принципов образного и цветового решения традиционных среднеазиатских тканей (икатов). Устроители выставки, петербургские и узбекские ученые, модельеры, искусствоведы благодаря этой удивительной взаимосвязи имели возможность проникнуть в глубину на первый взгляд малообъяснимых процессов культурного взаимодействия и рассказать миру о сокровищах, которые они хранят, изучают и создают.

Узбекские коллеги привезли в Петербург малоизвестные широкому кругу произведения таких выдающихся представителей русского авангарда, как Явленский, Стенберг, Клюн, Степанова, Родченко, Экстер. Узбекистан показал и дизайнерские разработки современных модельеров, которых объединил ташкентский Дом стиля. Среди них работы Гульнары Каримовой, председателя правления Фонда «Форум культуры и искусства Узбекистана», чья энергия и широкий взгляд на мир во многом способствовали проведению этой выставки. Для Гульнары важна идея, над которой она работает и которую развивает: соединение роскоши Востока с лаконичностью Запада.

Шерзод Атабаев, молодой дизайнер (его модели предназначены молодому поколению), использует различные фактуры тканей, контрастные цвета и смешение стилей.

Частью выставки являлась видеозапись дефиле и видеофильм, посвященный сотворению шелка. Во время работы выставки специально приехавший из Узбекистана ткач раскрывал для зрителей тайны создания «говорящих тканей».



Автор концепции, руководитель выставочного проекта Ефим Резван (Санкт-Петербург). Куратор проекта Эльмира Ахмедова (Ташкент)

РУССКИЙ АВАНГАРД В ТАШКЕНТЕ

Государственный музей искусств Узбекистана в Ташкенте располагает превосходной коллекцией русского авангарда, которая дает возможность ознакомиться с этим материалом и начать ее планомерное исследование. Если коллекция Нукусского музея имени И. Савицкого уже хорошо известна благодаря экспозициям за рубежом и получила признание специалистов, то живопись мастеров русского авангарда из Ташкента представлена впервые. Это картины самых выдающихся мастеров «первой волны» авангарда — К. Малевича, В. Кандинского, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер, И. Клюна, А. Родченко, Эль Лисицкого, А. Явленского, Г. Стенберга, В. Степановой, В. Татлина. Среди них бесспорные шедевры Василия Кандинского (1866-1944) - «Композиция» и «Композиция на желтом» 1920 года. «В 1920 году, во время своей последней «персональной» экспозиции на XIX Государственной выставке. Кандинский представит абстрактные произведения, которые должны воздействовать на зрителя не только своим строго живописным содержанием, но и своими размерами»¹. На этой выставке было представлено 54 произведения Кандинского. Сделаем предположение, что ташкентские работы Кандинского были в их числе. В «Композициях» 1920 года Кандинский решает проблему передачи в живописи движения, «барочное парение форм» (А. Наков). В собрании музея хранятся также три графические работы художника из серии «композиций», выполненные акварелью. Абстрактные формы в работах Кандинского, которые исследователи называют субъективными. экспрессивные линии, цветные диски и сферы, окружности, обозначающие кругообразное движение, расчленяются на секторы или сдвигаются, меняются в цвете, подсказывая направление и характер движения.

Искания художников супрематизма в наиболее плодотворный для каждого из них период 1917—1921 годов в музее представлены довольно разнообразно. И хотя в коллекции нет картин К. Малевича (в фондах музея хранится карандашный рисунок 1904 года «Портрет сестры»), во многих картинах его последователей можно почувствовать мощную энергию экспериментов, воспринятую ими от супрематических откровений мастера.

Ученик К. Малевича Иван Клюн (1873—1942) представлен работой «Супрематизм» (1917). Выделяя взаимодейсвия супрематических плоскостей, множества форм в состоянии движения, художник сохраняет экспрессию цвета при помощи линий, их соединяющих. Конструктивизм подчеркнут и в названии картины Георгия Стенберга (1900—1933) «Цветоконструкция», где геометрические объемы, перемещающиеся по горизонтали, создают множество форм — прямоугольных и округлых.

Александр Родченко (1891—1956) представлен в музее небольшими акварелями с характерными названиями — «Композиция. Цветные полоски» (1918) и «Беспредметная композиция» (1918), выполненные при помощи циркуля и линейки, что отвечало теоретическим принципам художника (преодоление «неточности руки»), использование механических средств создают объективность изображения. Но если приемы Родченко (близкие В. Татлину) напоминают инженерную работу, то для многих художников, приверженцев супрематического метода, таких как Экстер, Попова, Удальцова, соотношение живописных плоскостей составляет основу формальных средств.

В собрании музея находятся уникальные эскизы костюмов Александра Веснина (1883—1959) к спектаклю «Ромео и Джульетта» для режиссера А. Таирова. Колористическое

богатство, строгость формы, пластическое решение образов сближает театральные работы художника с эскизами костюмов А. Экстер. В 1917 году Александра Экстер (1884—1949) создает эскизы декораций и костюмов для спектакля «Саломея» О. Уайльда в Московском камерном театре (в новаторской постановке режиссера А. Таирова), что стало событием в театральной жизни Москвы. В эскизе костюма Саломеи А. Экстер необычайно активен цвет, пылающая красная одежда. Игра сложного ритма, движение передает своеобразие образа.

Как пишет крупный исследователь русского авангарда А. Наков, эскизы художницы «откровенно супрематические». Игра света дает эффект «в духе беспредметничества», «система динамических взаимоотношений между различными формами: словно чешуя, наслаиваются они друг на друга в той энергетической взаимозависимости, что служит источником движения преображенной динамикой цвета»². В коллекции ташкентского музея находятся также эскизы, созданные Экстер для спектакля «Ромео и Джульетта» (Камерный театр Таирова, 1920).

Своеобразны композиционные структуры Экстер, ее метод работы с фактурой, и в первую очередь в области цветового построения в «Натюрморте» (1917).

Увлечение футуристической динамикой характерно для графических листов «Композиция», в диагональных линейных построениях Любови Поповой, в беспредметных «живописных построениях» Надежды Удальцовой, в доведенных до предельной геометризации человеческих фигур в акварелях Варвары Степановой «Композиция» (1920)

В разделе русского искусства музея представлены художники, чье творчество не полностью согласуется с принципами радикального авангарда (супрематизма, абстракционизма, кубофутуризма, конструктивизма). Это художники Р. Фальк, А. Лентулов, А. Осмеркин, П. Кузнецов, И. Машков, А. Куприн и другие, которые входили в «левые» художественные движения «Ослиный хвост», «Голубая роза», «Бубновый валет». Не все художники были авангардистами, для ряда из них авангард оказался определенным этапом в творчестве. Многие прошли через «соблазн» авангарда, но, испытав его, вернулись к фигуративности. Ведь решающим фактором революционного поворота русской живописи к авангарду стала философская переоценка искусства, так как русский авангард в первую очередь концептуален.

Еще Теодор В. Адорно, исследователь эстетических основ художественного процесса, сожалел о том, что «понятием «абстрактность» (от себя добавим: авангард) пользуются как бог на душу положит, не соблюдая строгих принципов его применения»³.

Безусловно, огромный материал, хранящийся в собрании ташкентского музея, дает возможность не только познакомиться с малоизвестными произведениями одного из

самых интересных и спорных периодов русского искусства XX века, но и в дальнейшем работать с этим материалом на разных уровнях. Государственный музей искусств Узбекистана вполне заслуженно может гордиться своей коллекцией русского авангарда.

мир. Абстрактное и конкретное искусство. М., 1997. С. 222.

Наков. А. Русский авангард. М., 1991. С. 46.

Наков. А. Беспредметный

Теодор В. Адорно. Эстетическая теория. М., 2001. С. 49.

Эльмира Ахмедова

И. Клюн Супрематизм Картон, масло 1920



В СТОРОНУ АЗИИ

Вымышленная столица России находится на таком крайнем северо-западе, что стороны «юг» и «восток», ориентируясь отсюда, составляют единое направление — в сторону Азии.

Для европейца поиск загадки души — путь на Восток. Там его сначала встречает Россия как чистилище западного сознания.

Русский человек, мучаясь своей душевностью и убегая от стыда этой муки, тоже передвигается восточнее своего гнездовья, отмахиваясь частушкой: «Азия-Евразия, что за безобразия!»

Доехать до места прописки душевной гармонии, конечно, невозможно, но чувство, что едешь в правильном направлении, свойственно каждому пассажиру поезда «Запад – Восток». И душа, как преступник из классического детектива про экспресс, может быть исчислена и разоблачена только в дороге, пока состав не достиг пункта назна-

Разоблаченная душа готова к соответствующей восточной гигиене. Путь обратно на Запад — к чистоте цивилизации от культурных наслоений Востока.

«Мною пройдено все, что мог дать Запад для настоящего времени. <...>Теперь я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада<...> Мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку» . В этих знаменитых строчках Наталья Гончарова объясняет, откуда она удаляется, но не ориентируется, на какой именно Восток идет ее путь.

Путь «от» предназначен для многих художников. Преодолеть границы естественного ареала обитания и утвердить себя в зоне опасности означает раздвинуть рамки возможного. Область творца — область возможного.

Расстояния и направления пути выбирались различные, но под более отвесные лучи солнца. Байрон — Греция, Пушкин — Одесса, Рембо — Аден, Гоген — Полинезия, Ван Гог — Арль, Волошин — Коктебель. Миграционный ход на места творческого нереста.

Пикассо никуда не ездил, он получал безумное удовольствие от коллекционирования африканской скульптуры, экзотика сама приезжала во Францию: «Предметы примитивного искусства рассматривались как изолированные объекты, вне контекста, в котором они создавались» 2 .

Русские художники видели искусство примитива, его стиль – как тему для своей живописи. Об этом в манифесте «Ослиного хвоста» писал в 1913 году Михаил Ларионов. В том же году Александр Шевченко в теоретической декларации неопримитивизма утверждал: «Дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно отличить, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние».

Язык искусства требовал обновления своих выразительных средств. Свежая пластическая лексика ценилась, как донорство, и напоминание «в нас течет добрая половина татарской крови»³ стало жизненно важным.

В предисловии к выставке иконописных подлинников и лубков, организованных Ларионовым в Москве в 1913 году, Гончарова писала о декоративности в передаче окружающего мира, отличающей «жителя Востока, в том числе и славянина»

Персилские набойки не схолили с натюрмортных столов художников «Бубнового валета», и за ними незачем было ехать к персам за три моря, достаточно выйти из мастерской на улицу: «Восточный оттенок — неизменная черта не только вывесок над табачными лавками, но и подобных экзотических фонов «на балаганах». Ю. Слонимский вспоминает, например, что в фотографических заведениях на ярмарках «можно было <...> сняться верхом на... осле, верблюде, в папахе джигита, в чалме мудреца, с нарисованным кинжалом и саблей в руке»⁴.

Ларионов экспонировал на выставке рядом со своими работами настоящие вывески, сделанные артельными малярами. «Вывески над дверями лавок турецкого табака с изображением курящих трубки турчанок или турков в разноцветных шароварах и с загнутыми концами восточных туфель (об олном из таких «курящих турков». висевших в Москве на Арбате, напротив Плотникова переулка, упоминается у В. Катаняна)»⁵.

Юрий Тынянов вспоминает о своем детстве: «Влияние коробок и оберток было громадно. Гильзы с курящим белозубым султаном были подлинной вестью с Востока. Фотографиям же не было никакой веры»6. Фотографии действительно оказывались «восточнее Востока», донельзя сгущая терпкие краски и зачастую откровенно мистифицируя зрителя сфабрикованными постановками.

Представление об «Азии» сводилось в бытовой среде к набору сте-

Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки. 1913//Мастера искусства об искусстве. М., 1970. T. 7. C. 487.

Лапина Е.В. О влиянии «примитивного» искусства на европейский авангарлизм начала XX века (критический анализ концепции Роберта Голдуотера) // Искусствознание Запада об искусстве ХХ века. М. 1988. С. 163.

Шевченко А. Неопримитивизм, его теории, его возможности, его достижения. М., 1913.

Поспелов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М. 1990. С. 13.

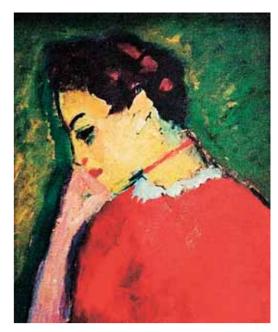
Там же.

Тынянов Ю. Записные книжки.

В. Кандинский **Композиция** *Холст, масло* 1920

А. Явленский **Женский портрет** *Холст, масло* 1919





реотипов, сувенирных образов, связанных с изяществом, роскошью, негой, удовольствием, пороком.

В 1870-х годах сын великого князя Константина Николаевича Романова был выслан в Туркестанский край за кражу из семейной церкви. Сделал он это, добывая деньги для очаровательной австрийской балерины Фанни Эльслер. Среди деталей его жизни в Ташкенте известна следующая: в личном кабинете Николая Константиновича стояла «мужская елка». «Игрушками служили бутылочки коньяка, колечки колбаски, миниатюрные банки с деликатесными консервами, лимоны, а также множество сувениров: перчатка с руки известной в Ташкенте актрисы, подаренный вице-губернатором портсигар, спичечница известного в некоторых кругах Ташкента бачи, ботинок с ноги очередной любовницы...»⁷.

В сознании среднего человека вся Азия (или весь Восток) размещалась на подобной елке: чай (Китай), табак (Борнео и Ява), халаты (Туркестан), бани (Турция), пряности (Индия) — драгоценные знаки «с Востока», катализаторы северной жизни.

В 1868 году царскими войсками без боя был взят Самарканд — бывшая столица крупнейшего в Азии государства Тимура с архитектурными ансамблями уникальной художественной ценности. В первой группе войск, вступивших в город, был русский художник Василий Верещагин, чья любовь к самаркандским памятникам стала темой его картин.

Азиатские полотна Верещагина кажутся этнографической летописью, однако это не чуждая экзотическая местность, а окраина родной империи, русский Восток. Собственно русскую экзотику эксплуатировали, в частности, Константин Маковский и Иван Билибин. Несмотря на огромное различие у этих художников по отношению к форме, пластический язык их работ принадлежал к общей, среднеевропейской группе.

Кузьма Петров-Водкин как теоретически, так и практически вел поиски своего языка для воплощения темы России, основанного на иконописной, то есть византийской — не западной — традиции. «Художники должны быть собирателями человека на земле, объединять воедино всю разбитую по народностям и странам красоту миропонимания»⁸.

Бенедикт Лившиц в «Полутораглазом стрельце» (1933) подобно скифскому всаднику оборачивается «лицом назад» и ретроспективно видит, как несутся художники времен авангарда «навстречу Западу, подпираемые Востоком». И среди залитых «ослепительным светом праистории атавистических пластов» мы вправе увидеть пласт

национального языка пластического искусства. Через впитывание местных восточных форм, через заимствование и освоение национальных азиатских стилей, через колонизацию новой образной территории художнический путь возвращал путешественника к национальному содержанию искусства, выраженному посредством иных, неповествовательных составляющих.

«Халды-балды! Поедем в Алма-Ату, где ходят люди с изюмными глазами, где ходит перс с глазами, как яичница, где ходит сарт с бараньими глазами» — дистрофичный мираж северянина Осипа Мандельштама перед грядущим изобилием солнечного края, в глазах обитателей которого отражается все немыслимое, сытное, вкусное, недоступное. Голод поэта, который везде не местный, облекается в дикое словесное мясо: «я — китаец, меня никто не понимает».

Путь «на Восток» — способ и повод вернуться. Зачастую представление о желаемом предмете обладания многократно превосходит сам предмет. Так, Николай Рерих как искатель оказался крупнее искомой Шамбалы, которую невозможно было обнаружить в горних высях.

«Когда ты стоишь один на пустом плоскогорье, под / бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот / или ангел разводит изредка свой крахмал; / когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал, / помни: пространство, которому, кажется, ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты»⁹.

В России всегда необычайно важным было сориентироваться, то есть определить сторону, где находится Восток.

«Царь Николай I, посетивший Харьков в 1830 году, ос-

матривал университетское здание. Остановившись перед внушительным фасадом, он неожиданно сказал: «В вашем университете слишком много окон на запад». «Ваше величество, — последовал

«Ваше величество, — последовал торопливый ответ, — это фальшивые окна» ¹⁰.

И я пишу эти строки в Петербурге, освещенный солнцем из окна на запад, смотрю все туда же, в сторону Азии, где находятся мое детство и моя Родина — «звезда Востока».

Антон Успенский

Новоселова К. Колдовство дозволенное. Рассказы о книгах. Ташкент. 1971. С. 96.

Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 123.

9 *Бродский И*. Назидание.

10 Григорович В. «Журнал изящных искусств», 1825. Кн. 1. С. 77. Цит. по: Джон Э. Боулт. Художники русского театра. 1880—1930. М., 1990. С. 9.



Московский музей современного искусства Moscow Museum of Modern Art

Правительство Москвы Комитет по культуре города Москвы Government of Moscov

Фонд Соломона Р. Гуггенхайма The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

PROACT!VE PR



рукајми







музею на делегатской 25 лет

Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства в этом году исполнилось 25 лет1.

овому музею были переданы произведения искусства из фондов Министерства культуры и других музеев, всего около 5 тысяч экспонатов. В настоящее время в его собрании более 120 тысяч единиц хранения, в том числе произведения, представляющие исключительную ценность.

Собрать достойную коллекцию было непросто. Казалось, все самое лучшее и интересное сосредоточено в других музеях, десятилетиями создававших свои коллекции. Но кропотливая, целенаправленная работа коллектива музея дала свои результаты.

Сейчас Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства — крупнейший в стране научно-просветительский и культурный центр. Музей хорошо знают и любят жители и гости столицы, его посещают студенты художественных вузов, специалисты и самые многочисленные посетители — дети. Для работы с детьми был создан «Детский центр», в котором ребят приобщают к истокам культурного наследия. Квалифицированные методисты работают по специально разработанным программам с учетом даже раннего возраста и личных интересов каждого.

Музей расположен в центре Москвы, на Садовом кольце, в старинной городской усадьбе — памятнике архитектуры XVIII — середины XX века.

Усадьба имеет собственную интересную биографию, связанную с именами известных людей царской России. Москвичи знают этот красивый комплекс зданий на улице Делегатской, 3, как дом Остермана — по имени владельца усадьбы в последней четверти XVIII века².

На трех этажах просторного уютного здания расположена экспозиция предметов традиционного крестьянского ремесла, изделий народных художественных промыслов, художественной промышленности и авторских произведений. В нижнем этаже музея находятся выставочные залы, здесь регулярно проводятся тематические и персональные выставки.

Экспозиция музея дает представление о развитии декоративно-прикладного и народного искусства с XVII века до сегодняшнего дня. Здесь и предметы крестьянского обихода, и домашняя утварь, изготовленные из природных материалов и богато декорированные резьбой и росписью, и русский народный костюм, и вышивка различных регионов России, глиняная и деревянная игрушка, причудливые сосуды из Скопина, расписные подносы из Жостова, набивные шали из Павловского Посада, керамика Гжели, лаковая миниа-



тюра на папье-маше Палеха, Мстеры, Холуя и Федоскина.

Он был открыт 21 июля 1981 года по решению Правительства Российской Фелерании. Основные этапы развития

декоративно-прикладного искусства России в течение почти трех столетий представлены в экспозиции, развернутой в парадных анфиладах здания. Фарфор и стекло знаменитых российских заводов, предметы мебели, виртуозные по технике исполнения изделия из кости, бронзы и камня свидетельствуют о высоком уровне отечественного художественного ремесла и раскрывают стилистические особенности искусства различных эпох.

Жемчужиной экспозиции являются произведения, созданные во второй половине XIX — начале XX века, когда ведущие мастера отечественной культуры объединились в творческом поиске самобытного национально-

го стиля в искусстве и возникло целое художественное направление — «русский стиль». Украшение коллекции этого периода – майолика М.А. Врубеля и предметы, выполненные эскизам Е.Д. Поленовой, В.М. Васнецова, С.В. Малютина АЯ Головина

Значительную часть экспозиции представляют авторские произведения второй половины XX столетия и частные коллекции. Среди частных коллекций особое место занимает уникальный по своему художественному и историческому значению агитационный фарфор из собрания Л. Утесова, коллекция фарфомелкой пластики М. Мироновой и А. Менакера, изделия из ткани, собранные княгиней Н.Л. Шабельской и переданные в дар музею князем П.М. Толстым-Милославским, коллекция самоваров и изделий знаменитых российских ювелирных фирм, дар музею Г.И. Кубрякова.

Самостоятельным разделом экспозиции стал недавно

В 1783 году к графу И.А. Остерману перешло по наследству загоролное имение бояр Стрешневых. принадлежавшее им со второй четверти XVII века. Его перестроили по проекту неизвестного архитектора, и усадьба приобрела вид, близкий современному. В дальнейшем владельцем усадьбы стал известный русский генерал, герой Отечественной войны 1812 года А.И. Остерман-Толстой, унаследовавший от И.А. Остермана не только усадьбу, но и графский титул и фамилию. Более 80 лет, после того как А.И. Остерман-Толстой продал землю и постройки усадьбы Св. Синоду, здесь находилась Московская духовная семинария, а с 1917 года здание было приспособлено под государственные учрежления Советского правительства. До 1981 года в нем размещалось Правительство Российской Федерации. Переезжая в новые помещения на Краснопресненской набережной, оно передало московскую городскую усадьбу создаваемому Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства. С размещением музея в старинной усадьбе этот исторический и архитектурный памятник стал доступен для широкого посетителя. Сохранившиеся от предыдущих веков фрагменты старинных построек в сочетании с музейными экспонатами того же времени создают возможность перенестись в эпоху прошлого

созданный Музей открытки, деятельность которого основана на постоянно меняющейся экспозиции.

Почтовая открытка — одно из ярких и своеобразных явлений художественной культуры. В ней запечатлено огромное разнообразие тем и сюжетов, отражены различные исторические периоды жизни. Она является носителем информации о быте, моде, вкусах различных эпох. И в то же время это произведение графического искусства, предмет коллекционирования.

В 1999 году коллекция музея пополнилась уникальными экспонатами из собрания Музея народно-

Распоряжением Правительства Российской Федерации Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства были переданы художественные фонды Музея народного искусства — в прошлом знаменитого Кустарного музея.

Основанный в 1885 году Кустарный музей сыграл большую роль в сохранении и развитии знаменитых художественных промыслов России — хохломской росписи, ростовской финифти, рязанской вышивки, вологодского кружева. При участии Кустарного музея произошло становление центров русской лаковой миниатюры, возрождение Гжели. С 1930-х годов он стал называться Музеем народного искусства, а ныне музею присвоено имя одного из его основателей - промышленника, мецената, коллекционера Сергея Тимофеевича Морозова.

В 1903 году специально для музея было построено здание в неорусском стиле в Леонтьевском переулке. В помещении выставочного зала сейчас ведутся реставрационные работы, во время которых на стенах и потолке обнаружены росписи, выполненные в стилистике народного орнамента. По окончании реставрационных работ музей станет самостоятельным экспозиционным комплексом, и уникальная коллекция народного искусства, формировавшаяся в течение столетия, займет свое постоянное место. На базе двух музеев будет создан крупный специализированный республиканский научный центр по декоративно-прикладному и народному искусству.

Популяризация народного и декоративно-прикладного искусства — основная задача музея. Цель выставочной деятельности — как можно полнее и шире представить собрание музея, познакомить зрителей с современными тенденциями в декоративно-прикладном искусстве, представить новые имена и отдать должное предшественникам.

Ежегодно в музее проходит более 20 выставок. А всего за годы существования музея их проведено более 600. Неоднократно обновлялась и постоянная экспозиция. И тем не менее значительная часть музейных экспонатов из-за недостатка экспозиционных площадей остается недоступной для посетителей. Открывшаяся к юбилею выставка «Наша коллекция» позволит более широко представить собрание музея, показать его многообразие и уникальность. Структура выставки сложилась в соответствии с установленным в музее делением фондов по материалу. Каждый фондовый отдел сам определил тематику своего раздела, представляя произведения, наиболее ценные в художественном отношении и отражающие определенные этапы истории отечественного декоративно-прикладного и народного искусства.

Отдел дерева сформировался одним из первых, и по количеству единиц хранения и тематическим разделам он самый крупный.

В собрании отдела находится небольшая, но разноплановая по составу коллекция культового искусства — деревянная скульптура, мелкая пластика, промысловая и народная икона.

Культовая деревянная скульптура в Древней Руси была тесно связана с языческими верованиями. После принятия христианства скульптура как вид искусства не исчезает, а продолжает жить в новых христианских образах. Отношение русской православной церкви к культовой пластике не всегда было однозначным. Некоторые церковные постановления предписывали запреты деревянной скульптуры, а порой и ее уничтожение. Сложная судьба этого вида искусства отразилась на численности и сохранности памятников, дошедших до наших дней. Музейная коллекция культовой деревянной скульптуры стала складываться в 1983 году, а к настоящему времени в ней насчитывается около 50 экспонатов XVI — XX веков.

Мелкая деревянная пластика (иконки, образки, панагии, нательные крестики, небольшие кресты с распятием и т. д.) занимает особое место в культовом искусстве. Изготовление подобных предметов было характерно для посадов при монастырях, где обычно развивались ремесла, прежде всего это Киево-Печерская и Троице-Сергиева лавры.

В собрании музея имеются иконы знаменитых иконописных промыслов и народные иконы из разных областей России. Народная икона неоднородна по художественным особенностям, качеству исполнения, различается по «социальному адресу» и проис-

В последней четверти XIX — и начале XX века многие русские художники занимались созданием и декоративным оформлением бытовых вещей. В их работах наиболее полно проявились национальные тенденции в развитии декоративно-прикладного искусства. Обращаясь к наследию средневековой Руси, находя в формах старинных предметов созвучие стилистическим поискам модерна, они создавали свой неорусский стиль. Заметную роль в этом сыграло Талашкино усадьба княгини Марии Клавдиевны Талашкиной. В фондах отдела дерева имеется ряд предметов, выполненных художником С.М. Малютиным — художественным руководителем талашкинских мастерских, и ряд предметов, созданных самой М.К. Талашкиной.

В отделе дерева есть изделия, выполненные мастерами из автономных областей России: деревянная резная бытовая утварь Дагестана, якутских резчиков по лереву.

Искусство народов Приамурья представлено ритуальной скульптурой нанайцев — одной из наиболее интересных, но мало изученных областей традиционного искусства этого региона. Основу коллекции составляют сэвэны — культовая скульптура, считающаяся воплощением духов.

Художественные произведения из кости в музейной коллекции представлены всеми известными косторезными пентрами.

Прославленный холмогорский промысел, формирование которого началось в XVI веке, сохранил и продолжил лучшие традиции косторезного искусства Лревней Руси.

Тобольский, якутский и чукотский промыслы имеют свой неповторимый стиль, у каждого свои излюбленные сюжеты, техника исполнения и свои художественные традиции.

Другим крупнейшим собранием музейной коллекции является керамика. В фондах отела керамики имеются все ее разновидности — от простых гончарных изделий до тончайших фарфоровых. Значительную часть собрания составляет отечественная керамика XVIII—XX веков, в том числе из фондов керамики Музея народного искусства им. С.Т. Морозова.

Основой собрания послужила коллекция чайной посуды, включающая в себя редкие экземпляры изделий частных фарфоровых предприятий России XIX столетия, а также предметы посуды и мелкая пластика небольших фарфоровых заводов района Гжели. В ряду уникальных предметов выделяется сервиз на шесть персон завода Юсупова в Архангельском. Изделия этого завода были немногочисленны и создавались для личного пользования владельца, а также в качестве подарков и подношений знатным особам. В музейных коллекциях «юсуповский фарфор» встречается довольно редко.

Фонд зарубежной керамики на выставке представлен собранием западноевропейской анималистической пластики ведущих европейских фарфоровых производств рубежа XIX—XX веков, переданной в дармузею его попечителем, меценатом С.Т. Морозовым. Особый интерес представляют скульптуры, выполненные по моделям крупнейших скульпторов-модельеров Отто Ярла, Йенса Петера Даль-Йенсена и других.

Гордость музея — коллекция агитационного и декоративного художественного фарфора и фаянса 1920—1930-х годов. Наряду с широко известными произведениями этих лет в коллекции находятся работы, представляющие большую редкость. Например, овальное блюдо «Жница», исполненное по рисунку художницы М.И. Ивашинцевой, сервиз тет-а-тет «Изгнание из рая» (автор рисунка и исполнитель росписи — художница М.В. Лебедева).

Огромный интерес представляет малоизученная коллекция изделий 1930-х годов, выполненных гончарными артелями и мастерскими гжельского керамического района. На выставке представлены изделия завода «Всекохудожник», созданного в 1931 году в селе Речипы.

Последнее приобретение 2006 года — уникальная коллекция изделий 1920—1930-х годов Конаковского фаянсового завода имени М.И. Калинина. Этот период ознаменовался в истории завода и всей отечественной керамики становлением нового советского стиля в фаянсе. Ведущую роль в этом процессе сыграл художник И.Г. Фрих-Хар и известные художники яркой творческой индивидуальности — В.А. Фаворский, И.С. Ефимов, С.Д. Лебедева и другие. На выставке экспонируются их работы этого периода, редкие вещи керамистки С.Б. Прессман, а также характерные изделия завода кузнецовского периода, в частности, скульптурная композиция «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (исполненная по картине Н.Н. Ге).

Интересны и разнообразны экспонаты отдела металла.

Особый раздел в этой коллекции представляют изделия декоративного и утилитарного характера, составлявшие предметную среду различных городских сословий в XVIII—начале XX века. В них отражено все многообразие форм и декора различных художественных стилей — от барокко до модерна. Это образцы посуды, предметы сервировки стола, осветительные при-

боры и кабинетная пластика, выполненные из меди и ее сплавов, из металлов, заменявших дорогостоящее серебро.

Коллекция камнерезного искусства России уникальна по своему составу и качеству экспонатов. Она демонстрирует основные этапы развития этого вида декоративно-прикладного искусства на протяжении всего XX века. В ней представлены все основные центры советского камнерезного искусства. Некоторые из них сложились еще до революции, другие возникли уже в советское время.

Особый стиль тувинского камнерезного искусства непосредственно связан с ламаизмом и с почитанием животных как тотема и прародителя местных родов. Коллекция тувинской каменной пластики ВМДПНИ — лучшая в России, она включает в себя работы крупнейших мастеров и демонстрирует богатую культуру и искусство тувинского народа.

Жостовские подносы уже давно стали классическим образцом традиционного народного искусства. Чаще всего знакомство с ними ограничивается изделиями советского периода. Представленные на выставки подносы XIX — начала XX столетий из собрания Музея народного искусства дают представление об истоках возникновения этого вида промысла.

В 1760—1780-х годах в Ростове Ярославской губернии появляется новый тип церковных принадлежностей — маленькие иконки с использованием техники живописи по эмали, которая сразу приобрела четкие стилистические особенности. Она органически соединила традиции русской иконописи и новую технику финифти. Именно так именовали со времен Киевской Руси эмаль. С середины XIX века наряду с религиозными сюжетами появляется светская тематика в виде портретов, пейзажей и копий известных живописных полотен жанрового характера.

В советский период ростовскую финифть прославил цветочный тип росписи, которую ввел в миниатюру в начале XX века прославленный русский художник Сергей Чехонин. В коллекции Музея народного искусства хранится большое количество изделий ростовской финифти XIX—XX столетий.

Отдел художественного стекла ВМДПНИ располагает коллекцией, отражающей многогранную историю развития стеклоделия на территории нашей страны со времен Средневековья до наших дней. Ее можно разграничить на два раздела.

Раздел исторического стекла XVIII — начала XX века позволяет проследить основные этапы развития отечественного стеклоделия, его высокий художественный уровень на примере изделий крупнейших стеклозаводов России. Это прежде всего изделия знаменитого Императорского стекольного завода, а также ряда частных предприятий.

Произведения русского художественного стекла, представленные на выставке, — последние приобретения музея. Расписное стекло «простой материи» XVIII века из коллекции Музея народного искусства отражают значительное и яркое явление в русском художественном стеклоделии, связанное с традициями народного искусства. Другая группа экспонатов — «жалованные» гравированные кубки Петербургского завода, выполненные в 1740—1760-х годах, в период становления русской школы гравировки. Кубки были приобретены Федеральным агентством по культуре и кинематографии к юбилею музея.

Другой раздел — художественное стекло XX века. Здесь сформированы коллекции ведущих отечественных художников разных поколений — от именитых авторов до представителей молодого поколения.

Отдел лаковой миниатюры располагает коллекцией, которая по своему составу и художественным ценностям может соперничать с коллекциями старейших музеев страны.

Богато представлены в коллекции все центры этого традиционного искусства.

Лукутинская фабрика в селе Данилково (ныне Федоскино) положила начало этому самобытному национальному виду народного искусства. «Родиной русских лаков» называют подмосковное село Федоскино, возникшее еще в конце XVIII века. Стилистика федоскинской росписи основана на традициях русской реалистической живописи, и эти традиции сохраняются в современном искусстве Федоскина.

Три других известных центра лаковой миниатюры — Палех, Мстера и Холуй — возникли в советские годы на основе старинных иконописных центров Владимирской губернии. Создавая свой стиль росписи, мастера опирались на местные многовековые иконописные традиции и на художественный опыт федоскинских миниатюристов.

Хронологические рамки коллекции отдела ткани охватывают период с конца XVII века до наших дней, а по составу — от этнографического материала до современных авторских произведений. Текстильная коллекция Музея народного искусства, пополнившая собрание ВМДПНИ, одна из самых значительных и уникальных. Она включает набойку и ткачество, вышивку и кружево, народный костюм различных губерний России, а также изделия современных художественных промыслов.

Особенно интересно собрание вышивки и бисера, в котором сосредоточены образцы бытовой крестьянской вышивки и изделия из бисера XVIII — начала ХХ века, предметы, созданные в монастырях, помещичьих и городских мастерских в XIX — начале XX века.

Отдел изобразительных материалов — один из самых молодых фондовых отделов музея. Он был создан в 1994 году на основе материалов, переданных ему другими подразделениями музея.

Значительную часть фонда составляют редчайшие эскизы мастеров, работающих в различных видах декоративно-прикладного искусства: дереве, металле, керамике, стекле и т. д. Часть этих работ нашла свое воплощение в материале, другие так и остались «на бумаге». Это эскизы к посудным формам Л.В. Руднева, выполненные в 1920-е годы, рабочие эскизы художника по стеклу Б.А. Смирнова, художника из Палеха В.Ф. Морокина.

«Культура повседневности» XX века представлена в фонде ставшими в наши дни уникальными коллекциями папиросных коробок и этикеток спичечсобранные ных коробков. вылающимся искусствоведом В.М. Василенко.

Особый интерес представляют эскизы художников-живописцев, созданные ими для изделий декоративно-прикладного искусства, например живописные работы П.П. Кончаловского, представленные на выставке.

Несколько лет назад московские коллекционеры открыток передали в отдел изобразительных материалов музея часть своих коллекций. Результатом

этих приобретений стало открытие в 2005 году Музея открытки. Это совершенно новое направление в деятельности ВМДПНИ, его задача — популяризация своеобразного вида изобразительного творчества, запечатлевшего реалии жизни определенного исторического периода. Почтовая открытка представляет интерес не только как отражение эстетических норм и быта прошлого, но и как самостоятельное произведение графического искусства.

Музей располагает архивными материалами. хранящимися в отделе рукописей и научной документации, книжным фондом.

Сейчас в отделе печатных источников находится более 100 тысяч книг, включая редкие издания. В архиве хранятся личные фонды ведущих российских исследователей народного искусства. Библиотека и архив обслуживают не только сотрудников музея, но и широкий круг исследователей в этой области, а также студентов профильных вузов. На основе уникальных книжных и архивных фондов ведутся работы по созданию медиатеки.

Двадцать пять лет в истории музея - срок небольшой. Но для большинства сотрудников музея это четверть века, которую они посвятили созданию и становлению первого в России специализированного музея декоративно-прикладного и народного искусства.

Многие из них пришли в музей молодыми специалистами, здесь приобретали музейный опыт и знания. Они профессионально росли вместе с музеем, становились специалистами широкого профиля квалифицированными научными сотрудниками, исследователями, экспозиционерами, экскурсоводами, методистами, экспертами.

В течение 24 лет музей возглавляет заслуженный деятель искусств, кандидат искусствоведения Владимир Андреевич Гуляев. На его долю выпал самый сложный период в истории нового музея — его организация. Это ремонт и реставрация здания, переоборудование его под экспозицию и запасники, комплектование фондов. Но главное, надо было создать крепкий научный коллектив единомышленников, новую модель музейной организации, сделать музей крупным научно-исследовательским центром и популярным у любителей искусства.

Теперь сюда приезжают работники республиканских музеев, художники, народные мастера со всей России, чтобы познакомиться с уникальными фондами музея, получить квалифицированную консультацию, поработать в архиве или библиотеке, принять участие в научных конференциях, посмотреть новые выставки и регулярно обновляемую постоянную экспозицию, имеющую свой собственный нетрадиционный сценически-художественный облик.

За годы существования музея состоялось более 40 научных конференций и семинаров по различным проблематикам декоративно-прикладного и народного искусства, проведено более 600 выставок. Только за последнее время опубликовано 10 монографий, 6 сборников научных трудов и большое количество статей в специализированных и популярных изданиях.

Коллектив продолжает поиски новых форм деятельности, ищет пути к созданию новой модели музея как социального института в структуре общества XXI века.

Наталия Макаревич

ЮБИЛЕЙНОЕ ИЗДАНИЕ

Книга «Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства» знаменует юбилей музея. Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства 25 лет. Это важная дата, если вспомнить, в какие тяжелые для отечественной культуры годы музей смог не только выстоять, но и стать одним из известнейших в стране.

В издании, альбом которой содержит около 300 иллюстраций, значительное место занимают статьи к разделам, каждый из которых подробно знакомит с коллекциями музея.

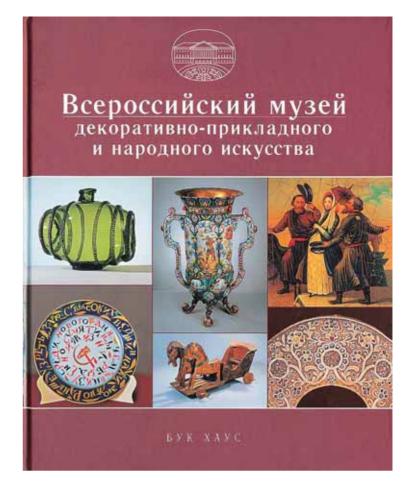
Сама книга — произведение искусства: качество и цветовой фон бумаги, разнообразие шрифтов, умелая подача содержательного текста, выбор иллюстраций, текстовые заставки — все следано с любовью, жеданием представить в альбоме все лучшее, что собрано музеем за 25 лет.

Во вступительной статье «История музея» (В. Гуляев) рассказывается о здании музея — одном из лучших московских особняков, его истории, в которой пролистываются московские хроники XVIII-XIX веков, светские претензии советской власти и, как венец, передача усадьбы в 1981 году музею. Читатель, ознакомившись с историей собирания коллекций, укрепится в своем доверии к этой сокровищнице, ибо здесь вещи, поступившие из Государственного музейного фонда, Исторического музея, Музея «Кусково», Музея народного искусства, Советского фонда культуры; щедрые дары частных лиц (например собрание агитационного фарфора из коллекций Л.О. Утесова и М.В. Мироновой и А.С. Минакера), художников и мастеров народных промыслов; изделия, привезенные из экспедиций, организованных музеем. К этому следует добавить, что музей, приняв коллекцию Музея народного искусства имени С.Т. Морозова, вместе с ней приобрел также и уникальную, специализированную по тематике библиотеку бывшего НИИ художественной промышленности, выделив и оборудовав для нее флигель и таким образом открыв для широкого доступа.

Книга выстроена по разделам: «Металл и камень» (А. Гилодо), «Дерево и кость» (Н. Прохоров, Т. Олейник), «Керамика» (фарфор, фаянс, майолика, гончарство) (Э. Самецкая), «Стекло» (О. Поляшова), «Ткани» (С. Исраелова, Н. Нечай), «Лаковая миниатюра» (Л. Пирогова); отдельный раздел составили «Авторские рисунки и эскизы» (Н. Сидорова). Плотная информационная загруженность текстов, умение увлекательно рассказать о том или ином виде искусства, ведущих производствах и талантливых художниках – все это подтверждает статус авторов как высококвалифицированных специалистов. Тщательно подобранные иллюстрации подтверждают высокие характеристики изделий, одновременно представляя музейные шедевры. Книга снабжена библиографией.

Многие статьи к разделам «Металл», «Керамика», «Стекло», «Лаковая миниатюра», «Ткани» - полновесные научные труды, исследующие историко-художественные предпосылки появления и развития различных видов отечественного декоративно-прикладного искусства, его связи с древнерусским и западноевропейским искусством, традициями народных ремесел. Почти каждый раздел заканчивается характеристикой современного состояния этого вида искусства. В целом статьи складываются в масштабную картину истории и обширной географии отечественной художественной промышленности с ее центрами (Москва — Санкт-Петербург) и периферией — множеством художественных производств (фабрик, мастерских) в российской провинции.

Каждый раздел отмечен авторскими пристрастиями к предмету исследования, отсюда порой излишняя увлеченность экскурсами в историю, неравномерность в освещении художественных производств. Так, в разделе «Дерево и кость» замечательная музейная коллекция прялок никак не отражена, равно как и работы богородских резчиков Тобольской косторезной мастерской. Очень скромно (и в тексте, и в иллюстрациях) представлено и народное гончарство, в том числе расписная игрушка.



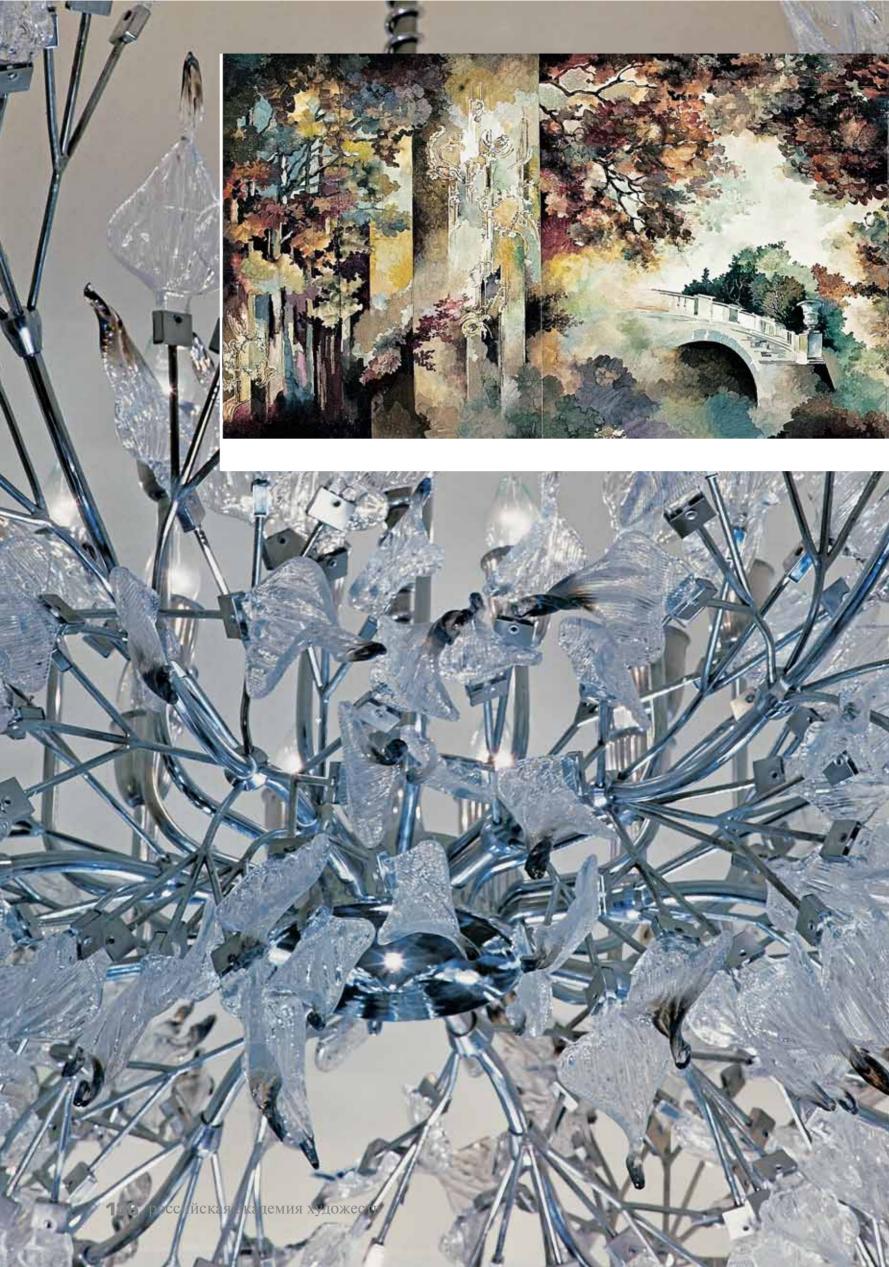
Последний раздел «Авторские рисунки и эскизы» знакомит с отделом изобразительных материалов. Иллюстрации – графические и живописные работы выдающихся художников-прикладников (А.И. Деньшина, С. Малютина, П.П. Кончаловского и др.) – показывают значительность этого музейного собрания, его важность при исследовании творческих процессов, подтверждающих роль художника в народных промыслах.

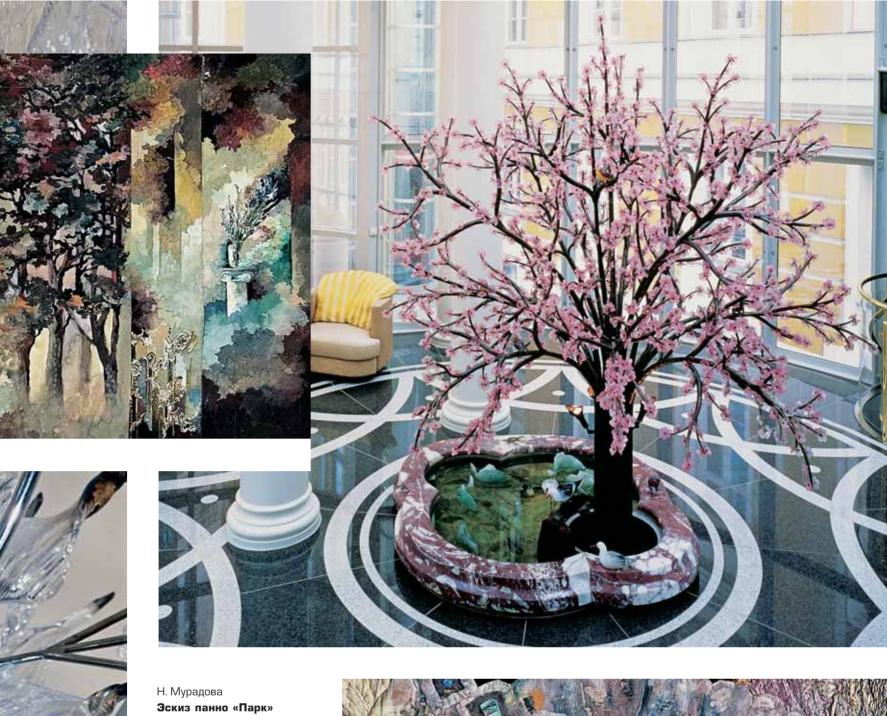
В статьях высказывается глубокое уважение и благодарность к тем, кто собирал и формировал коллекции художественных изделий. Это и Музей народного искусства, и частные коллекционеры, собиравшие и передавшие сами (либо их наследники) свои бесценные собрания молодому музею (коллекция самоваров Г.А. Кубрякова, текстильные изделия из коллекции Н.Л. Шабельской, переданные в дар П.М. Толстым-Миллославским, авторские эскизы и проекты работ художника В.Е. Ковальского, собрание промышленной графики семьи Вороновых и др.).

При том что в каждом разделе уделяется внимание народному искусству (художественным ремеслам и промыслам), не чувствуется резкой разграниченности того и другого. Это исходит из концепции музея, задачей которой является показ декоративно-прикладного искусства во всем многообразии и богатстве его проявлений. Здесь уместно вспомнить точку зрения Т.М. Разиной, которая в одной из последних своих монографий писала: «В целостной картине прикладного искусства отражается взаимообогащение культуры социальных верхов и низов. Искусство фарфора, стекла, тканей формируется под влиянием высших сословий, а затем развивается, удовлетворяя запросы широких кругов населения: художественное своеобразие ремесел разных городов имеет общенациональный характер; руками крепостных создаются в помещичьих мастерских великолепные произведения на европейском уровне; промыслами и рукоделием занимаются женщины всех сословий» (Прикладное искусство в русской культуре XVIII-XIX BB.. M., 2003. C. 7).

Книга «Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства» — один из лучших подарков тем, для кого Москва остается центром российской культуры. Если хотите, это роскошный путеводитель, который напомнит о празднике - посещении музея - и вызовет желание туда вернуться.

Наталья Ведерникова





Н. Мурадова

Зскиз панно «Парк»

для резиденции

Президента РФ

в Кремле

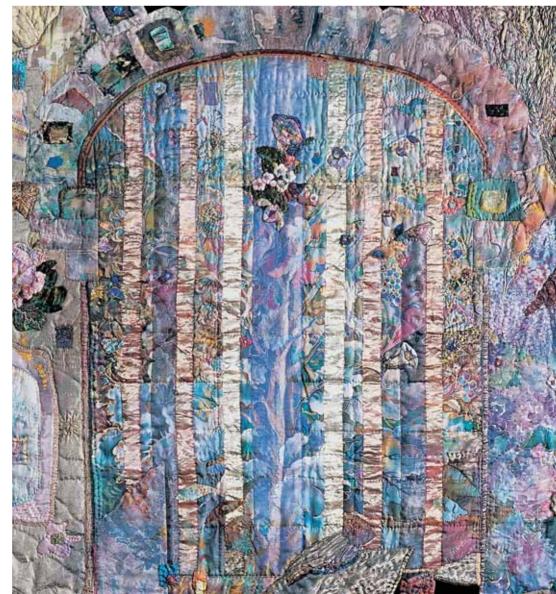
2000

Л.Фомина, Т.Сажин Люстра для музея художественного стекла в Москве

1984

Л.Фомина, Т.Сажин Яблоня. Фрагмент оформления Зимнего сада в резиденции Президента РФ в Кремле Бронза, эмаль 2000

Н. Мурадова **«Можно жить и в** придуманном мире» *Текстиль* 2002



Поэзия стекла и ткани





страничный, богато иллюстрированный альбом, посвященный творчеству московских художников Натальи Мурадовой (гобелен), Тимура Сажина и Лидии Фоминой (художественное стекло). Их имена давно известны российским и зарубежным зрителям. Причем известны не столько по выставкам, сколько по декоративно-монументальным произведениям, ставшим органической частью архитектуры общественных зданий Москвы, Парижа, Хошимина и других городов, включая музейные залы петербургского Эрмитажа, американского Музея стекла в городе Корнинге, а также в других крупнейших музеях России, США и Финляндии.

Несмотря на обилие качественных иллюстраций, книга, разумеется, не может дать читателю полного представления о произведениях, как это происходит на выставке или в мастерской. Тем не менее хорошо изданный альбом - это своего рода наиболее полная выставка созданного названными мастерами на протяжении многих пет творчества. Кроме того, особенности пространственного существования декоративномонументального искусства далеко не всегда позволяют охватить его взглядом. Залы и подсобные помещения Государственной Третьяковской галереи, где широко представлены люстры, торшеры и бра Сажина и Фоминой или гобелены Мурадовой, демократично распахнуты для всех. Что же касается помещений российского посольства в Париже или залов заседаний и вестибюлей российского Верховного суда, не говоря о резиденции Президента России. ротонды Зимнего сада и других помещений в Кремле, то их зритель может в лучшем случае увидеть на экране телевизора, да и то фрагментарно и мельком. Кроме того, есть в альбоме и такие произведения камерного характера, которые хранятся в частных коллекциях, география которых также достаточно широка. Таким образом, рассматриваемое издание можно смело считать своего рода энциклопедией творчества трех московских мастеров, давно работающих вместе в современной архитектуре.

Соединение гобелена и художественного стекла всегда было естественным в общественных и частных интерьерах разных стран и времен. Советская среда также не обошлась без этих декоративно-монументальных видов искусства. Дворцы культуры, театры, музеи, правительственные здания -

В издательстве «Слово» вышел много- всюду стекло и гобелен жили своей торжественной и праздничной жизнью, соответствуя своему времени и стилю эпохи. В нашем случае важно, что Мурадова, Сажин и Фомина, при всей востребованности их творчества, никогда не были художниками советского официоза. Стилистика, в которой они работали раньше, в чести у них и теперь, в наступившем XXI веке. Им не понадобилось себя переламывать и перестраивать. Их опора на природные формы, на органику фауны и флоры неизменна. И уж разумеется, это не означает, что они остановились в развитии и всего лишь длят инерцию собственного равномерного движения. Их творчество цельно, но ни в коем случае не прямолинейно. Они профессионалы. в самом высоком смысле этого понятия. и каждый раз, работая над очередным монументальным или камерным проектом, исходят из собственного мироощущения, создавая все новые и новые метафоры в стекле и тканях.

В произведениях Мурадовой поражает насышенная цветоносность. Может быть, ей не повезло, что она родилась не в эпоху барокко где-нибудь во Франции или Италии, а в век временного, но, увы, достаточно продолжительного засилья социалистического реализма в «отдельно взятой стране». Но можно предположить и нечто иное. Это нам повезло, что в нашей стране продолжают появляться такие художники, которые порождают своим воображением новые «сады Семирамиды», новые бесконечные сочетания запалной и восточной стипистики. применяя новые и старые технологии. Занавесы, гобелены и малые рукотворные объекты Мурадовой в полном соответствии с природной органикой форм растут, как кусты и деревья, наполняясь цветами и побегами, пробиваясь корнями и ветвями в отведенные заказчиками или самой художницей пространства залов, коридоров, комнат. «Мягкая рухлядь» Мурадовой нежна и поэтична. Она словно пишет легкой, прозрачной акварелью по тонкой рисовой бумаге, а не ткет и шьет плотной пушистой шерстью и тяжелым лоснящимся шелком. Тут есть свой парадокс, так как ее пластика одновременно избыточна и легка. В ней можно утонуть, как во врубелевской сирени, и в ней же отдышаться, укрывшись от серости буден и привычно-нудного городского окружения.

Стеклянные «райские куши» Сажина и

Фоминой отличает все та же избыточная природа творчества одирающаяся на бесконечность растительных и живых форм. подводных организмов. Жаль, конечно, что обыкновенный житель не сможет по собственному желанию посетить президентские покои и посидеть в Зимнем саду в северном дворе, любуясь стеклянными гирляндами плакучей ивы, розовыми цветами яблони, птицами и рыбами, вслушиваясь в тихое журчание еле заметного фонтана... Такое может себе позволить только очень богатое государство. Но, открыв страницы роскошного альбома, каждый может посидеть над ним и помечтать, удивляясь, что и в наши времена стандартов и поточной продукции есть такие мастера, творцы уникального гармоничного мира стекла и света.

К сожалению, нет больше Музея художественного стекла в Черниговском переулке, что в 10-15 минутах ходьбы от Кремля. Туда можно было зайти и простому смертному и полюбоваться на весеннее цветение люстр на фоне витража Тиффани, которые были созданы Сажиным и Фоминой в середине теперь уже далеких 80-х годов прошлого века. Музей исчез в угаре перестройки, люстры также растворились в неизвестном направлении. Осталась только зрительная память очевидцев, качественные слайды фотографа С. Онанова, позволившие сделать такие же качественные иллюстрации в альбоме, и еще, конечно, серебряная медаль Академии художеств, полученная художниками за эту работу.

Тот, кто захочет понять, что «осветительная аппаратура» может быть не только функциональной конструкцией, но еще и искусством. может с пользой для развития «эстетики глазного хрусталика» сходить в ГТГ в Лаврушинском переулке и подняться по лестнице главного входа, созерцая люстры и торшеры, весеннее цветение форм и переливы красок. Хрустальный потолок в фойе старого здания Третьяковки также достоин созерцания. Старому москвичу он наверняка напомнит дореставрационные времена середины 1950-х годов, когда на окнах того же фойе висели струящиеся маркизы, сквозь которые пробивался дневной свет. Кстати, там же в галерее висит гобелен Мурадовой «Окно поэта. XX век» (из серии «Три века русской культуры») и гобелен «Дворянское гнездо». То и другое создано в середине 1990-х годов и полностью соответствует духу старой Третьяковки. А это совсем не простое дело — художнику войти своим искусством в лоно старого искусства, проверенного временем.

Хрупкое, ранимое стекло многократно обыграно и виртуозно преподнесено нашему взору в светящихся, мерцающих и переливающихся «рыбах», «амфорах» и «скрипках», которые Сажин и Фомина создавали в последние три десятилетия. Тот, кто никогда не видел монументальных работ этих авторов, сочтет эту «малую пластику» чем-то самодостаточным и отдельным, вернее, отдельным от больших пространств архитектуры. Но это, конечно же, не так. Природа искусства каждого настоящего художника едина. Микро- и макропластика прочно взаимосвязаны. Чтобы убедиться в этом, достаточно перелистать альбом-энциклопедию, соединившую Наталью Мурадову, Тимура Сажина и Лидию Фомину в один рабочий коппектив твориов.

Вильям Мейланд





ван гуофен

утверждение и деальности

куратор дарья камышникова













Галерея искусств Зураба Церетели Адрес: ул. Пречистенка, д. 19

Информация по тел. 694-28-90

www.mmoma.ru





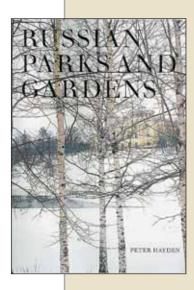




1 марта – 2 апреля

² MOCKOBCKAЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

специальный проект



Английская история русского сада

прославленном издательстве «Фрэнсис Линкольн» вышла в свет книга, которую давно ждали в России и которая, вероятно, войдет в число классических зарубежных исследований, посвященных отечественному искусству. Да и в российской искусствоведческой историографии она займет, на мой взгляд, видное место.

Речь идет о монографии Питера Хейдена «Русские сады и парки». На Западе эта работа не имеет аналогов ни по своей монументальности, ни по выверенности всех данных, ни по глубине понимания и любви автора к российской культуре. У нас при почти невероятной скудности фундаментальных работ по истории отечественного садово-паркового искусства труд П. Хейдена также, несомненно, займет важное место.

Для большинства историков искусства, ландшафтных архитекторов, ботаников Москвы и Петербурга, а также и региональных ботанических садов, изучающих историю развития российских парков, появление этой книги не станет неожиданностью, поскольку многие из них лично знакомы с автором, человеком исключительно приятным и готовым помочь своим «восточным» коллегам всеми доступными ему способами. Впервые он приехал в Россию и начал собирать материал для своего труда лет тридцать назад, опубликовал множество статей в самых престижных «саловых изланиях», таких как «Оксфорлский словарь садов», где ему принадлежат все статьи (об основных российских парках) и «Оксфордский национальный биографический словарь», в котором он поместил биографии английских садовников, работавших в России, журналах «Гарден», «Гарден Хистори», «Кантри лайф», «Лендскейп дизайн». «Люстгарден» и ряде других.

Питер Хейден принадлежит к бесспорно лидирующей в мире британской научной школе изучения парков. Это признано и его соотечественниками — он избран председателем Общества истории садов в период наивысшего расцвета деятельности этой организации, популярной и влиятельной в Англии. Для нас Питер Хейден представляет классический тип настоящего английского джентльмена по своему облику, привычкам, вкусам и образу жизни. В своем обширном загородном доме в самом сердце страны, в Стаффордшире, он возделывает собственный сад — и в прямом, и в переносном смысле. Его библиотеке по истории садов найдется немного равных среди частных собраний. Кроме того, он первоклассный «садовый фотограф». Такая специализация среди фотографов встречается крайне редко, поскольку любой может снять клумбу или цветок, а вот передать в фотографии верное

К Рождеству уходящего года в Лондоне в впечатление о характере пространства и особенностях парка доступно далеко не каждому. Многие его фотографии российских парков поистине великолепны. Свою книгу он иллюстрировал натурной съемкой включив в нее и многочисленные исторические изображения из отечественных и зарубежных собраний.

Труд Питера Хейдена начинается словами: «Несмотря на климат, делающий создание садов трудным занятием, многие из величайших в мире парков находятся в России. Это во многом объясняется страстными увлечениями царя Петра Великого и двух немок-императриц Екатерины Великой и Марии Федоровны (супруги Павла I. – Д.Ш.)... Практически неисчерпаемые средства были использованы для покупки материалов, статуи и растения привозили из-за границы. невзирая на их стоимость...». В этих строках чувствуется настроение, которое пронизывает всю книгу: искреннее восхищение российскими садами, увлечение ими, наполнившее жизнь автора русскими темами и друзьями.

Питер Хейден написал полную историю садово-паркового искусства нашей страны, прибавив к ней еще Украину и Прибалтику. Он начинает с домонгольских Киева, Новгорода и Владимира, использует скупые летописные данные. Говорит о средневековых кремлевских и монастырских садах, попытках патриарха Никона создать свяшенные панлшафты, как в Новом Иерусалиме. Любопытно, что уже в Кремле XVII столетия он находит работающего там английского мастера Питера. В Измайлове времен царя Алексея Михайловича исследователь справедливо отмечает первые серьезные попытки использовать идеи западноевропейского регулярного сада.

Средневековый раздел книги вынужденно краток, для него мало материала. Подробное изложение разворачивается на примере регулярных садов Санкт-Петербурга первой половины XVIII столетия. Автор говорит с лучшим, чем в наших работах, знанием дела о впечатлениях Петра Великого от парков Голландии, Англии, Германии, Франции. В книге анализируется ход создания не только Летнего сада, Петергофа, Царского Села или Стрельны, но и Дубков, Екатерингофа, Ропши, первоначальных садов на Васильевском и Каменном островах. Затем автор переходит к регулярным садам в Москве и провинции. Особенно интересен его подробный рассказ о деятельности знаменитого московского врача, голландца Николааса Бидлоо. П. Хейден публикует несколько его собственноручных рисунков садов Немецкой слободы. Большое внимание, естественно, уделено Кускову и Архангельскому.

Одна из глав книги посвящена паркам Екатерины II. П. Хейден возводит увлечение императрицы садами к беседам с одним из первых ее фаворитов, Станиславом Августом Понятовским, и предполагает, что именно тогда зародился интерес государыни к английскому парку Стоу. Этот парк со своей многоплановой содержательной программой имеет принципиальное значение для понимания парковой культуры Екатерининского времени. Для резиденций царицы и придворной аристократии Стоу оказывается как бы «архетипом», на основании которого строилась идеология многих дворцовых и усадебных садов. Это убедительно показывает П. Хейден, особенно по отношению к Царскому Селу. Все же более других парков автор, кажется, любит Павловск и человека, чья личность в первую очередь запечатлена в этом ансамбле — императрицу Марию Федоровну. Автор посвятил ее увлечению садами несколько специальных работ. В книге, правда, объединены в отдельную главу пейзажные парки императора Павла I и его супруги Марии Федоровны — Гатчина и Павловск. Рассказывается и о других ландшафтных садах в Петербурге и его окрестностях: Таицах, Марьино, Монрепо под Выборгом. Особый интерес представляет его анализ произведений Уильяма Гольда, английского садовника на службе у князя Г.А. Потемкина, кстати, ответственного за создание знаменитых «потемкинских деревень». П. Хейден рассматривает его работу в саду Таврического дворца в Петербурге, на Украине и в Крыму. Гольд был учеником самого прославленного из английских мастеров пейзажного стиля Ланселота Брауна и принес в Россию образцы зрелого ландшафтного сада.

Рассматривает П. Хейден и пейзажные парки в других частях России, подмосковные Ярополец, Отраду, Быково; уделяя внимание работам Н.А. Львова. переходя к XIX веку, он говорит о работах Адама Менеласа в петергофской Александрии, Суханове. Затем обращается к Кузьмин-Марфину. В главе, посвященной провинциальным садам, описаны тульский Богородицк, представленный акварелями А.Т. Болотова, украинская Качановка или крымская Алупка, а также усадьбы великих русских писателей — Спасское-Лутовиново И.С. Тургенева, Ясная Поляна Л.Н. Толстого. Последние главы книги отведены периоду от освобождения крестьян до революции и, наконец, советскому времени с его дачными садами и парками культуры и отдыха.

К сожалению, невозможно даже перечислить все темы и памятники паркового искусства. которые исследует Питер Хейден в своей обширной и великолепно иллюстрированной книге. Это первая на Западе полная и высокопрофессиональная история русских садов, написанная человеком, глубоко укорененным в западную садовую культуру. Это позволяет ему отчетливо увидеть всю систему связей и параллелей между российской школой паркового искусства и многочисленными и разнообразными явлениями в развитии садов Англии и других европейских стран. Уже это делает книгу Питера Хейдена «Русские сады и парки» исключительной и очень полезной для развития истории ландшафтной архитектуры в нашей стране, не говоря уже о том, что его исследование вводит материал российского паркового искусства в контекст западной искусствоведческой и архитектурной науки. Очень мало книг такого высокого уровня, посвященных художественной культуре России, выходит на Западе, и они надолго становятся точками отсчета для будущих исследователей. Будем надеяться, что книга Питера Хейдена будет переведена на русский язык.

Дмитрий Швидковский







Правительство Москвы и Комитет по культуре города Москвы, Российская Академия художеств, Московский музей современного искусства Фонд «Современный Город» Издательская программа «Интерроса»

представляют

Специальный проект Второй Московской биеннале современного искусства

² MOCKOBCKAЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ² moscow bionnale of contemporary art 01.032007 -01.04.2007

Урбанистический формализм 2005/2006

28 февраля-2 апреля

Московский музей современного искусства

Ермолаевский пер., 17 Информация по тел. 694-28-90

www.mmoma.ru









Дизайн-теории



Поскольку культура образует прежде всего предметный срез социальной реальности, теоретический дискурс о предметном мире как совокупности вещно-материальных форм представляет для теории культуры исключительный интерес. Ведь речь идет об уплотненном ядре культуры, где ее общие закономерности должны просматриваться гораздо отчетливее, чем в маргинальных сферах культурного поля. Это особенно важно для нашей российской ситуации, где основные проблемы связаны в первую очередь с недобором культуры в обыденных ее проявлениях и низким культурным потенциалом окружающего нас предметного мира. Поэтому круг проблем, обсуждаемый автором в рецензируемой работе, исключительно актуален, и его выбор заслуживает несомненной поддержки.

Вызывает восхищение и уровень разговора, который предлагает автор. В работе предпринята грандиозная по масштабу попытка охватить весь предметно-вешный мир как систему со скрупулезным соблюдением всех требований, которые предполагает системный подход. Автор начинает работу с прорисовки границ объекта своего интереса, помещая его в сетку координат, где он оказывается лишь одним из элементов предельно широкого целого. Предметный мир как система оказывается лишь подсистемой материальной культуры, получающей свое воплощение в неживом материале природы, в отличие от других подсистем, для которых таким материалом служит живая, индивидуальная или социальная

Входя в систему самого предметного мира и наводя далее порядок внутри нее, автор намечает онтологический или субстратный срез предметного мира, расчленяя его на предметы-плоскости, предметы-объемы, предметные среды и опредмеченные процессы. Не менее существенным оказывается и функциональный спектр предметного мира, в котором он дифференцируется на предметы чисто инженерные, инженерно-эстетические (обращенные одной из своих сторон к человеку), целостные, (стремящиеся к гармонии рационального и художественного), стилизующие (подчиняющие удовлетворение утилитарных потребностей определенному эстетически значимому стилю), декоративные, где утилитарная функция — лишь предлог для создания художественно выразительной формы, и художественные, которые, по сути дела, живут в иллюзорном мире вымысла. Наложение этих срезов позволяет рассмотреть предметный мир как своеобразную периодическую систему, обозначающую границы его объектных сфер. Наконец, этой многоэлементной сетке придается третье измерение через введение исторической координаты, которая существенно меняет характер и удельный вес каждого элемента плоскостной сетки, придавая общей модели предметного мира объемный и все более усложняющийся вид.

Центральное место в работе занимает глава, посвященная уяснению закономерностей предметосозидания, которые, по мысли автора, оказываются одновременно и принципами оценивания, обучения и осмысления предметного мира. Приняв в качестве исходных аксиом структурную ячейку предметосозидательной деятельности, которая образуется единством субъекта, средств, материала и продукта, а также художественно-практическую полярность этой деятельности и ее подчиненность универсальной зависимости средств от цели, автор намечает систему основных закономерностей формирования предметов вообще, а также основные особенности, характеризующие три «классических» типа предметосозидания: инженерный, художественный и целостный, ставший органическим сплавом двух первых.

В целом усилия автора по замене единой системой как неисчислимых наблюдений авторитетных практиков, так и теоретических выводов, которые по большей части не столько проясняют, сколько запутывают общую картину (что так хорошо демонстрирует современное состояние теории дизайна), производят весьма сильное впечатление и, несомненно, должны быть оценены как важный вклад в теорию культуры.

Пытаясь тем не менее критически осмыслить рецензируемый огромный труд, хотелось бы отметить. что автор:

- грешит не всегда оправданным стремлением прописать все клеточки предложенной им «периодической системы» предметно-
- видимо, полагает, что всякий дискурс о сущности и основных закономерностях значительного объекта является философским. Думается, это не совсем так. Я бы квалифицировал рецензируемую работу как весьма продуктивную попытку приложения системного метода к решению крупных культурологических проблем, имеющую, конечно, и определенное философское значение;
- на мой взгляд, переоценивает практическую, да и философскую ценность теории. Если иметь в виду предметосозидание, то его центральной проблемой была и остается проблема совмещения практического и художественного начал, которая чисто теоретического решения, по-видимому, вообще не имеет, как не имеет ее, допустим, вопрос о смысле человеческого бытия.

Высказанные соображения ни в коей мере не снижают высочайшего теоретического уровня монографии, выстроенной как цельная концепция. Рассмотрев базисные проблемы культурологии, М.А. Коськов сделал существенный вклад в теорию культуры.

Герман Сунягин





Серов С.И. «Золотая пчела».

Плакаты 90-х из коллекции Московской международной биеннале графического дизайна. – М.: Гейдельберг клуб, 2001

Дизайн: Дизайн Депо

В альбоме представлены избранные плакаты из почти трех тысяч плакатов, экспонировавшихся на «Золотой пчеле 1-5», проводившейся в Центральном Доме художника в 1992, 1994, 1996, 1998 и 2000 годах и собравшей в свою коллекцию лучшие образцы мирового дизайна последнего десятилетия XX века.

Издание рассчитано на профессиональных дизайнеров-графиков, специалистов, работающих в области дизайна и рекламы, а так же всех, интересующихся развитием современной визуальной культуры.



Российский дизайн постсоветского периода

Назаров Ю.В.

Постсоветский дизайн (1987-2000).

Проблемы, тенденции, перспективы, региональные особенности.

М.: Союз дизайнеров России, 2002. -416 с, илл.

Актуальность книги Юрия Назарова, посвященной проблемам новейшего российского дизайна постсоветского периода, не вызывает сомнения. Особую остроту она приобретает в условиях современного дефицита исследований отечественного дизайна, дефицита отечественной литературы по проблемам дизайна.

В целом автору, на наш взгляд, удалось создать исследовательский труд о современном отечественном дизайне, его состоянии, региональных особенностях, наиболее остро стоящих проблемах. Будучи президентом Союза дизайнеров России, а следовательно, активным участником многих произошедших за последнее десятилетие в российском дизайне событий, он постарался представить их по возможности максимально объективно. Излагая материал от первого лица, находясь порой на грани перехода в жанр эссе, автор все же сумел удержать главную нить и прийти к достаточно убедительным и обоснованным выводам

Во многом этому способствует четкая структура книги. В 11 главах Ю. Назаров выделяет наиболее существенные стороны деятельности Союза дизайнеров России, определяющие судьбу отечественного дизайна в целом. В конце книги приводится хронология основных дат и событий, которая сама по себе сегодня представляет уже историческую ценность.

Такая структура издания дала возможность автору объективно и последовательно расставить акценты, оставив для субъективных суждений лишь частные моменты. Авторский прием изложения истории от первого лица стал, на наш взгляд, определенным достоинством книги Ю. Назарова, которую будет интересно читать не только дизайнерам и искусствоведам, но и самому широкому кругу читателей.

Книга Ю. Назарова отличается легкостью слога, ясностью мысли и простотой изложения материала. За всем этим скрываются кропотливая исследовательская работа, анализ фактов и событий, цепочка рассуждений, логически приводящая к убедительным выводам. В этом заключается научная ценность работы автора, сделавшего попытку обобщить современные представления о постсоветском дизайне и одним из первых дать объективную оценку современного состояния российского дизайна.

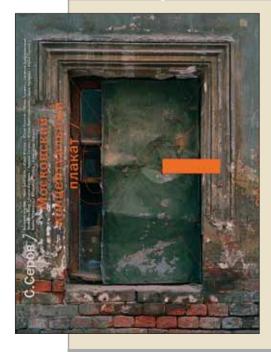
Особо следует отметить тщательность подбора в книге иллюстративного материала. Многие фотодокументы из личного архива автора и его коллег публикуются впервые. Иллюстративный ряд, представленный в виде калейдоскопа событий, лиц и работ, имеет свою ценность, создавая обобщенный визуальный образ современного российского дизайна.

Историю постсоветского дизайна автор обоснованно, на наш взгляд, связывает с историей Союза дизайнеров России, объединяющего в своих рядах многих ведущих отечественных дизайнеров. Со времени создания союза и начинается изложение истории российского дизайна постсоветского периода. Во многом это связано с тем. что Ю.В. Назаров с момента образования российского Со-. юза дизайнеров является его президентом и располагает богатым фактическим материалом. Однако, на наш взгляд, при изложении фактов автору все же не удалось избежать чрезмерного крена в сторону истории Союза дизайнеров России. Хотелось бы большего внимания к проблемам российского дизайна в контексте мировой культуры, в сравнении с современным положением дизайна и дизайнеров за рубежом. Только в этом случае можно дать действительно объективную оценку происходящим явлениям в новейшем отечественном дизайне. Однако это замечание не умаляет несомненных достоинств серьезной аналитической работы автора, и его можно отнести к пожеланиям на будущее.

Все вышеизложенное позволяет заключить, что монография Ю.В. Назарова «Постсоветский дизайн» является актуальной, представляющей ценность как для специалиста, так и для широкого круга читателей, интересующихся вопросами современного дизайна.

Сергей Михайлов

аннотация



Серов С.И.

Московский концептуальный плакат 1990-х годов

М.: Линия График!, 2004. - 304 с.: ил.

Составители: Елена Рымшина, Сергей Серов, Юрий Сурков

Дизайн-проект: Юрий Сурков Репродукционная фотосъемка: Борис Бендиков

Перевод: Руслан Захаров

Альбом, издание которого приурочено к одноименной выставке в Государственной Третьяковской галерее, посвящен одному из самых драматических периодов в новейшей истории плаката. В альбоме представлены творческие портреты 15 ведущих плакатистов последнего десятилетия. Воспроизведено 220 плакатов, приводятся биографические сведения о дизайнерах. Издание адресовано дизайнерамграфикам, художникам, искусствоведам и всем, интересующимся развитием современной визуальной культуры.

Выставка «Московский концептуальный плакат 1990-х годов» в Государственной Третьяковской галерее проходила 02.09.2004 10.09.2004 (Крымский вал,10) в рамках Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела-6».

Кураторы выставки:

Елена Рымшина, Сергей Серов

Автор и составители искренне благодарят за бескорыстную помощь Михаила Аппалонова, Наталью Глаголеву, Ольгу Боксер, Станислава Ищенко, Михаила Непочатова, Надира Ситдикова, Елену Субботину, Андрея Федотова, Татьяну и Наталью Чанцевых, Евгения Шведа, без участия которых этот выставочно-издательский проект не смог бы состояться. Особая благодарность и глубокая признательность – всем дизайнерам, предоставившим свои работы для экспонирования и публикации.

Милитари от Екатерины Великой

Олежла в стиле милитари не выхолит из моды много лет. Бум начался в 60-х годах прошлого века, когда Ив Сен-Лоран создал стиль сафари.

Но первой превратила офицерский мундир в роскошное дамское платье российская императрица Екатерина Великая. В этом можно было убедиться, посетив выставку «Царское Село в гостях у Исторического музея» и посмотрев на ее мундирное платье.

Мундирные платья Екатерина придумала как женский вариант военных мундиров. Ей случалось надевать настоящий мужской военный костюм, но то было в исключительных случаях, а появляться в нем на торжественных церемониях императрице не пристало. Но ведь эта женщина была шефом многих полков. Вот она и придумала мундирные платья.

Еще раньше Екатерина ввела в обиход придворные туалеты, напоминающие русский народный костюм. Одним из вариантов новой парадной одежды стали мундирные платья. В них она по

праздникам принимала военачальников, появлялась на военных смотрах. В этих платьях сочетались формы модного западноевропейского женского костюма (распашное верхнее платье на фижмах, складки Ватто) с декором старинного русского сарафана и мужской формы (нижнее платье - камзол, верхнее — кафтан, обшлага, воротник). Наряды были сшиты из той же ткани, с теми же галунами и пуговицами, что и мундиры полков, шефом которых являлась императрица. Известны ее шелковое красно-синее платье по форме лейб-гварлии конного полка, элегантное зелено-золотое по форме лейбгварлии Преображенского полка. На выставке экспонируется великолепное по изысканному сочетанию синего и палевого цветов и искусному золотому шитью платье-форма престижного Кавалергардского корпуса, в нем служили самые родовитые дворяне, а командирами были фавориты Екатерины — Орлов, Потемкин, Зубов.

Екатерина также придумала форму для роты амазонок. Необходимость в ней возникла в 1778 году, когда Екатерине решила создать в Балаклавско-греческом батальоне роту из благородных дам и девиц греческого проис-



хождения. Набрали 100 красавиц, обучили строю, раздали ружья с тремя патронами. Форма девушек представляла собой нечто среднее между мундирным платьем и туникой их античных предшественниц. Удивительная рота просуществовала несколько месяцев. Когда Екатерина и ее гость – австрийский император Иосиф II – посетили Балаклаву, был устроен торжественный смотр роты амазонок. Восхищенный император сошел с коня и поцеловал в губы командиршу Елену Сарандову. Вскоре после этого события роту распустили.

Татьяна Басова

Красота в степени «Зайпев»

В Москве, в Гостином Дворе, прошла шестналцатая Неделя моды. Почти 60 дизайнеров продемонстрировали публике свои взгляды на одежду сезона «Весна лето-2007». Апофеозом Недели стал показ коллекции Славы Зайцева, ус-



троенный им в собственном Доме моды.

Сколько бы новых звезд ни зажглось в последнее время на небосклоне российского молного бизнеса. Зайнев остается звездой первой величины. Отечественная, да и мировая мода многим обязаны Славе, но больше всего благодарны ему российские женщины: он приучил их к доступной роскоши нарядов из павловопосадских платков, ивановских ситчиков, купавненской шерсти. Он умеет создать красоту буквально из ничего. Сегодня, когда мэтру доступны все склады тканей и украшений мира, он, конечно, используя и все новое, остается верен российским тканям и традициям.

Новая коллекция, как и все прелыдушие, гимн женственности. Зайцев ставит женщину на котурны, приподнимает ее над землей, окутывает романтической дымкой кружев. При этом он всегда помнит о цветистости народных костюмов. о стремлении наших дам к украшательству, что является национальной чертой русских модниц.

Коллекция не имеет названия, но если из всех предложенных на будущие весну и лето вещей вывести нечто среднеарифметическое, то становится ясно, что будут носить костюм, изысканный, как платья эпохи Екатерины II, и цветастый, как наряды деревенских красавиц с полотен Малявина.

Показ состоял из нескольких блоков. Олежда для отдыха: и прекрасной, и сильной половинам человечества Слава предлагает необычайно яркие, от одного взгляда на которые поднимается настроение, вении, очень лемократичные и улобные. Тем, кто остается летом в городе, подойдут элегантные ансамбли ИЗ шифонового платья и такого же легкого пальто или жакета (называйте, как хотите), такой же длины, как платье. Обычно Слава как верный рыцарь элегантности предлагает дамам носить шляпы. Были они и на этом показе, но косынки, бесконечно женственные, милые сердцу россиянок всех времен, выглядели не хуже шляп! Кутюрье их чуточку видоизменил, и простенький головной убор приобрел блистательную элегантность «последней

Очень интересным был блок одежды из павлово-посадских платков. Воспоминанием о золотом веке Екатерины Великой были названы вечерние платья белые, отделанные цветами и жемчугом. Из посвящения уже ясно, что это был парал великолепия! Любопытен и новый взгляд кутюрье на вечное маленькое черное платье. Оно у Зайцева черно-белое.

Очень интересным и забавным был показ домашней одежды для дорогих интерьеров. Зайцев со свойственным ему юмором продемонстрировал тяжелые златотканые халаты, в каких хаживал к матушке-императрице Григорий Потемкин, и гламурные шелковые пижамы.

Самое главное в показе было то, что Слава и в этой коллекции повторил: «Будьте красивыми, элегантными, модными — если хотите».

Татьяна Басова















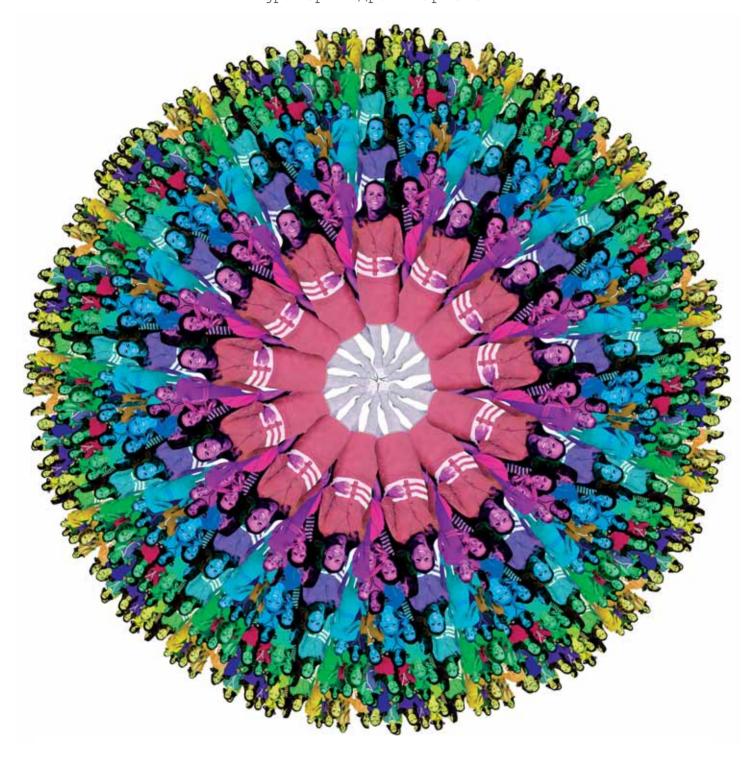






Правительство Москвы и Комитет по культире города Москвы, Московский Мізей Современногойскусства, Наперея Зураб Издательство "Книги" WAM"

 $oldsymbol{\mathsf{E}}^{ ext{Bыставка}} oldsymbol{\mathsf{N}}^{ ext{Bыставка}} oldsymbol{\mathsf{T}}^{ ext{COMP}}$ "VELIKOLEPNO! Русские иллюстраторы блестящей жизни"
Куратор Андрей Бартенев



8-24 февраля

Выставкой открывается новая площадка Московского музея современного искусства - галерея "Зураб"

Адрес:Тверской бульвар, д.9

Информация по тел : 694-66-60 www.mmoma.ru













хроника художественной жизни москвы

ноябрь

космическим видением мира хуложника. Его искусство неактуально для нашего времени. Кажется, оно обращено в будущее. Это творчество одиночки — провидца, чудака, изгоя, грезящего об иных мирах, представляющего себя обитателем иных планет. И появляется рисунок «Звездная чета с космическими знаками» (1941). Себя он изображает в образе загадочного «Звездочета» (1950) «Великого, наивного, совершенного Лои Пи Чу Пли Лапа, лелающего рисунки в огромной. 1000 км книге» (налпись автора на рисунке). В этом рисунке проявилась удивительная свобода владения линией, одухотворенной, гибкой, многообразной. Над домами, соборами, деревьясмещениями воспринимается как символ насилия и агрессии. В ином ключе решен холст «Дворец ночью» (1958): в зеленоватых, синеватых тонах. Фантастический дворец с архитектурными элементами замка, с башенками, куполами таинственно мершает и кажется загадочным, неприступным. Самая фантасмагоричная работа на выставке — полная глубокой символики картина «Серенада» (1961). Изображенную в центре странную «пирамиду» из птины, рыбы, слона на шаре венчает играющий на гитаре персонаж, будто парящий на облаке. А вокруг извиваются лентообразные образования, сгустки, словно материализованные звуки, устремлемляющиеся к небу. Самая просветленная композиция - «Торжество созерцания» (1950) с неземным ландшафтом и космическими сооружениями, с персонажем в шляпе, вольготно расположившимся на вершине башни. Выставка позволяет лишь прикоснуться к творчеству наделенного универсальным даром художника, который после революции следал в Оренбурге декорации для 32 опер, оперетт. Он - автор дневников, жизнеописаний. Представление об универсальности художника дает любопытный «Рукотворный альбом рисунков, акварелей, гравюр и записок о «всевозможных» предметах», адресованный А.В. Луначарскому (1929).







«Я вижу иные миры» (Сергей Калмыков)

«Трудно быть точкой — легко быть линией, ибо в нашем мире все движется и каждая точка при своем лвижении проволит какуюнибудь мировую линию», — говорил замечательный художник Сергей Калмыков (1891-1967), создавший свою фантастическую вселенную. Эти «мировые линии» наполняют его листы — оригинальные авторские гравюры на картоне. Большим мастером линии был Калмыков: извилистой, бесконечной, нервной, прихотливой. И пронзительно эмоциональной. В рисунке «Пастораль» (1939) ощущение спокойствия и гармонии достигается с помощью вариативности непрерывной линии, протяженной, пунктирной, круглящейся, синкопированной. Непризнанным, одиноким ушел из жизни этот алма-атинский xvложник, оставивший после себя более 15 тыс. произведений графических, живописных, рисунков, более 10 тыс. рукописей: романы, дневники, эссе, философские рассуждения «самиздат». Калмыков никогда не продавал своих работ. Человек универсального дарования, он прожил трудную жизнь, нищенствовал, слыл чудаком. Возможно, это спасло его от репрессий. Обычно он появлялся в экзотическом олеянии: красном берете, желтой кофте с консервными банками, в широких оранжевых штанах, раскрашенных акварелью.

Он родился в Самарканде, жил в Оренбурге, Москве и Петербурге. Последние 30 лет он прожил в Алма-Ате, где работал художником-постановщиком, декоратором в музыкальном театре. На выставке «Моя планета» в ГМИИ, им. А.С. Пушкина (из собрания музея и галереи «Новый Эрмитаж-1») было представлено 70 работ Калмыкова (рисунки, гравюры, картины), дающие яркое представление о творчестве этого уникального мастера. Лишь недавно его произведения стали доступными широкому зрителю благодаря открытиям экспертов. Во всем непривычна графика спонтанная, сущностная и интеллектуальная — этого наделенного

ми, в окружении планет возвышается сильно вытянутая, загадочная фигура звездочета, увлеченно фиксирующего свои наблюдения в Книге вечности. В искусстве Калмыкова прослеживаются разные влияния: импрессионизм, постимпрессионизм, модерн, сюрреализм, экспрессионизм, творчество Ван Гога и Матисса, древнегреческая вазопись... Но он создал свою неповторимую манеру. Своеобразные гравюры на картоне художника представлены в

центре зала на стеклянных щитах, что позволяет ощутить особую прозрачность работ, порой гротескных, ироничных, просветленных или жутковатых, как «Натюрморт с атомическим бомбоотражателем» (1941) словно воплощающий предчувствие ужасов войны.

Картин на выставке немного. Но и в них художник проявил свой дар неожиданно и смело, удивив смелыми, экспрессивными цветовыми отношениями. «Военизированный поцелуй» (1962) в красноватых тонах, со странными

Проект «Живой музей»

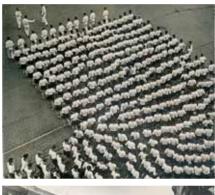
Великолепное «Бюро-цилиндр с аллегорическими сценами путешествия императрицы Екатерины II в Крым» (М.Л. Веретенников, 1787-1790) — любопытное напоминание об амбициозном, политически продуманном проекте продвижения на Босфор, разработанного князем Г.А. Потемкиным. Бюро выполнено в технике маркетри — мозаичного искусного подбора пластинок разных пород дерева (бежеватые, светло-коричневые тона). Хорошо переданы портреты, драпировки, сложные пейзажи, виньетки, орнаменты. Возможно, это роскошное бюро находилось в анфиладе Екатерининского дворца, и императрица использовала его для хранения письменных принадлежностей, для написания писем. Бюро из Музея «Царское Село» в рамках проекта «Живая экспозиция» в Историческом музее органично входит в экспозицию зала 26, помещено оно напротив портрета Екатерины II рядом с эффектными настольными украшениями из глазурованного фарфора к десертному сервизу империатрицы, старинными гравюрами, картами, другими раритетами, напоминающими об эпохе Просвещения.

Джикия в галерее М. Гельмана

Невероятные истории происходят с персонажами Александра Джикии: Юдифь предстает в образе Чебураніки с большими ущами и окровавленным ножом, Отелло любуется черепом Дездемоны, птица Феникс сгорает во сне, улитка превращается в русалку. И подписи всегда остроумные: «Захотела бабушка чай понюхать, а чайник ее хвать за нос». В его графических и живописных работах причудливо смешиваются античные мифы, библейские сюжеты, повседневные анекдоты. Используя специфическую систему леформаций, препарируя различные стили, весело развенвнес огромный вклад в полиграфический конструктивизм, плакат, фотомонтаж, книжную графику, рекламу, фотографию... Его коллажи определили направленность конструктивистского дизайна журнала «Леф». Неповторимы и его примеры рекламного дизайна со смелыми приемами подчеркивания образности текстов. Классика фотомонтажа — иллюстрации к поэме «Про это» (1923) В. Маяковского. Из газетных и журнальных вырезок, фоторепролукций и настоящих фотографий сотворял он новый мир, добиваясь удивительного эмоционального соответствия стихам. В его композициях — спресованы смыслы и глубокие ассоциации! Он умел находить острое комповерхних и нижних точек. С увлечением снимал он в лраматической темноте гимнастов, укротителей, клоунов («Дуров со львом»). Вот В. Петрусов (также снимал «Цирк») парит в клетке над манежем со своей «лейкой», освещенный прожекторами. И тематика его фотографий абсолютно новая: динамичная жизнь страны, овеянная романтикой. Фоторепортажи отличаются удивительной документальной точностью («Брянский вокзал», «МОГЭС»). Крупная выставка «Алексанлр Родченко. Фотография — искусство» в ЦВЗ «Манеж», организованная МДФ, дает полноценное представление прежде всего о новаторских достижениях Родченко-фотографа, который в каждой

ботающих в станковом творчестве. Они сосредоточили внимание на молодых авторах, пытаясь исследовать, насколько их искусство воплощает нерв и актуальные проблемы современности (серия «Город» А. Родионовой, жутковатые головы -«Спящие» В. Поленовой, серия «Пепельницы Л. Шаповаловой, острые портреты и оригинальные интерпретации провинциальной темы И. Привозновой). В работах авторов, досконально изучивших и осознавших роль материальных средств живописной и графической культуры, большую роль играет композиция, понимаемая как умение выбрать наиболее значимые элементы из окружающего мира









моральные ценности, Джикия нашел свои ходы, позволяющие сотворять своеобразную перевернутую картину бытия. Здесь происходят разные невозможные вещи, забавные и печальные: Дева борется с чертом, Ангелы низвергаются с небес, оставляя там свои крылья. В немногословных по цвету картинах (серый, синий, белый) художник использует те же темы («Битва пегасов»). Но благодаря неожиданной монументальности образы обретают более фантастическое звучание. В результате варварского напаления на галерею М. Гельмана. где функционировала выставка Джикии «Новые работы», его произведения пострадали. Художник восстановил свои произведения, и выставка вновь от-

чивая стереотипы, отжившие

Многогранный мастер

крылась в ноябре.

Универсальным мастером во всех сферах творчества был А. Родченко. «Творить новое надо новыми средствами», — утверждал он. Он

зиционное решение, точно выражающее суть любой информации, статьи, заказа. Фотографировать Родченко начал с 1924 года. И здесь он был революционером. Любой снятый им кадр действует очень сильно благодаря специфической съемке, экспериментированию с резкостью фотографии, с точками фотосъемки и ракурсами. Никаких горизонтальных композиций, прямолинейных ракурсов! Только диагональные композиции и необычные ракурсы. И в отличных портретах В. Маяковского, Бриков, С. Третьякова, В. Степановой он умело применял ракурсную композицию фотокадра, делал портрет в резких пространственных сокращениях. И портреты от этого становились поразительно реалистичными. Неповторима и его поздняя серия «Цирк» (1940). Благодаря съемке «лейкой» мягкорисующим объективом «Тамбар» получились «дымчатые» снимки, загадочные, с переливающимися костюмами артистов. И здесь художник применяет невероятные ракурсы, съемку с

фотосерии демонстрирует новые приемы, новые находки, которые использовали его ученики и последователи. Именно за свои дерзкие достижения и эксперименты Родченко подвергался гонениям, его лишали возможности работать. Впервые фотографическое творчество мастера показывается так полно и многообразно. На этой большой выставке легко ориентироваться, она состоит из разных разделов: «Фотомонтаж», «Эксперименты», «Фоторепортаж», «Спортпарад», «Круг Род-

Путевка в жизнь молодым

Выставка «Настоящее время» в галерее «Ковчег» 16 молодых авторов (большинство — выпускники мастерской П. Никонова в МГАХИ им. В.И. Сурикова и мастерской А. Ливанова в МГУП) — попытка выявить, как молодые творцы вписываются в современный мир искусства. Они вполне освоились и увере ны в себе. Кураторы галереи продолжают свою линию отслеживания одаренных авторов, ра(цикл «Люди города» Е. Плотникова, предельно лаконичный «Мост» П. Отдельного, натюрморты, портреты А. Кадыржановой). В этом проявляется исповедальный характер кредо художников. Конечно, многие авторы по-своему интерпретируют традиции, определенные моменты искусства учителей и не всегда еще способны перевести свои открытия в новую, неизвеланную плоскость. Порой им не удается избавиться в композициях от сухости и схематичности. Но в лучших работах ощущаются критическое чувство, высокий уровень вкуса, художественное осмысление поставленных задач. Сильное впечатление производят лаконичные и выразительные, с точным попаданием миниатюры Д. Шибанова. «Иллюстрации к сказкам народов мира для взрослых». Рукотворные, с использованием бумаги разного качества, цветных фонов, с удачно найденной знаковой системой — маленькие сценки, продуманные и многозначные.

в Третьяковке

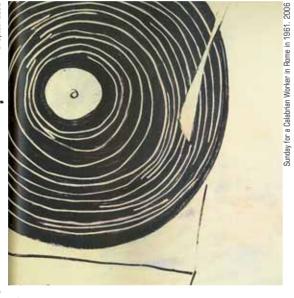
«Повтор, возврат, канон, замедление, оцепенение» ставка Дмитрия Гутова с таким интригующим названием в Третьяковской галерее на Крымском Валу — первый проект новой программы «Актуальное искусство в ГТГ». Автор утонченных инсталляций, странный идеолог неомарксизма, Гутов ностальгирует по советской эпохе, пытается поновому прочитать советскую культуру, особенно 60-х годов XX столетия. Представлены видеоинсталляции и фотографии, показывающие, что художник черпает вдохновение в русском и советском искусстпро грязь и бездорожье. А фильм «Легкий сон» — про xvдожников А. Виноградова и В. Дубосарского, заснувших в Выставочном зале в Валенсии после изнурительной работы над картиной. Рядом с экраном - фото автопортретаофорта Рембрандта в берете. И в фильме Дубосарский надевает целлофановый берет, своего рода «шапочку мастера», объединяющую творцов разных эпох. В фотоинсталляциях художник пытается размышлять о глобальных проблемах бытия, используя разные способы, чтобы зритель, погружаясь в инсталляшии, испытывал ошушения замедления и оцепенения.

зительной точностью и тщательной детализацией воспроизведены мельчайшие элементы орнамента на щитах, одеяниях элементах конной сбруи. И позы крохотных персонажей очень живые и естественные. Подходящую атмосферу создают и макеты древнерусских городов, церквей (А. Ефимов).

Образы Японии и других стран глазами философа

Крупные фотопанно с пейзажами Японии Дайсаку Икеда, президента светской буддийской организации «Сока Гаккай Интернэшнл», рождают ощущение, что совершаешь путешествие по Японии, причем в разные времена года. Хочется думать порактер. В них ощущаются глубоко эмоциональные размышления. Можно даже почувствовать ароматы цветов, благоухания трав, представить «звучание» природы (шелест листвы). Не случайно выставка в ЦДХ называется «Моя Вселенная». Природа всегда была для японцев высшим проявлением истины и красоты. Рассматривая фотографии, легко представить существование в Японии специфических ритуалов любования сакурой или снегом, осенней луной или красной листвой клена. Фотографии — способ философского размышления художника о жизни. Так дерево воплощает для него божественную целостность. совершенную гармонию. И та-







D. 15006 06

ве, но специфическим образом. Любопытно прослеживать его источники вдохновения и их последующее препарирование в видеоинсталляциях. Вот фотовоспроизведение иконы «Битва новгородцев с суздальцами»: эффектно обыгрываются мифические стрелы. Оптимистическая картина Ю. Пименова «Свадьба на завтрашней улице» претворилась в мрачноватую инсталляцию «Над черной грязью» (на полу коммерческой галереи положена настоящая грязь с досками, по которым можно ходить): намек на вечное русское бездорожье. В зале 1 выставки - лайтбоксы - репродукции работ, вдохновлявших художника, и фото старых видеоинсталляций. В зале 2 новые видеоинсталляции. Среди них трагическая «Прощайте, скалистые горы» с чайками, парящими над водой вниз головой, с удачно подобранной советской героической песней. «Оттепель» (по карти-

не XIX века Ф. Васильева) —

Художники играют в солдатиков

Не умерла замечательная традиция создания оловянных солдатиков, возникціая в XVIII веке в Германии. Богатство и разнообразие этих притягательных фигурок являет российско-украинская выставка «Солдатушки, бравы ребятушки» в Фонде народных художественных промыслов. Что заставляет авторов солдатиков с таким увлечением заниматься кропотливым рукотворным трудом в эру новейших технологий? Их объединяют любовь к истории, приятные детские воспоминания. Одной фантазии недостаточно, участники выставки — знатоки военной истории, униформологии, технологии художественного литья и страстные коллекционеры старинных оловянных солдатиков. Русские гусары, мушкетеры, гренадеры, императоры, целые армии, противостоящие друг другу, македонский, персидский воины, русские стрельцы... Невероятно разнообразие эпох, обмундирования, оружия. С пораяпонски, читать танка. «Весною раннею, когда благоухают/ Цветы душистых слив/ — Ночной порой в горах,/ Бывает, не увидишь слив впотьмах,/ Но где они — по аромату знаешь». «Фотография - моя поэзия света», говорит Икеда, философ, писатель, поэт. Выставка состоит из разделов, сопровождаемых фрагментами эссе автора: «Весенний ветер», «Летний блеск», «Осенняя краска», «Зимний свет», «Небесный бал»... В фотографиях ощущается особое упоение сезонной эстетикой Японии. Приметы весны - легкая дымка тумана, белые лепестки сливы, напоминающие снег; для лета цветы померанцев, цикады; для осени - цветы хаги, алые листья клена. А в зимних фотографиях воспевается снег, напоминающий белые лепестки слив. Вспоминается красивая танка: «Не белой ли сливы цветы/У холма моего расцвели/ И теперь все кругом в белоснежном цвету?/ Или это оставшийся снег/ Показался мне нынче цветами?» Особенность фотографий — поэтический хаким оно предстает на фотопанно. Демонстрируется 180 пейзажных фотографий, снятых в 50 странах, которые Икеда посетил с миротворческой миссией.

Увлечение архитектора

Словно на одном дыхании написаны хорошо построенные акварельные городские виды Н. Титовой, архитектора, художника: Венеция, Мантуя, старая Москва, Париж... Стиль, манера письма, по ее словам, зависят от настроения, состояния в момент их написания. Они могут быть суховатыми, строгими или очень живописными, воздушными, эти «продукты любви, страстного увлечения», создаваемые во время отпуска, путешествий. В натурных и выполненных по памяти акварелях запечатлены самые прочувствованные автором архитектурные виды: неповторимые изображения Тувы, солнечного Стокгольма, необычные виды заснеженного Санкт-Петербурга, туманная, суровая Норвегия. Выставка «Акварель» Титовой открыта в Галерее на Солянке.

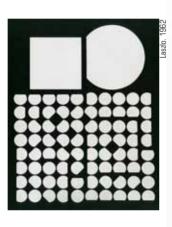
Иная грань увлечений известных художников

Четыре участника выставки «На грани порно» в галерее «Pop/off/art» являют свои версии бытования гениталий в искусстве, дерзко интерпретируя притягательную, некогла запретную тему – порнографию, ставшую в наши дни такой обыденной и вездесущей. Отточенные, изысканные фото петербуржца Г. Майофиса на тему вдохновения в искусстве демонстрируют превращение вибраторов в нечто одухотворенное (серия «Художник и модель»). На снимке «Европейский дизайн» женские попки моделей превращаются в розетки на холсте художника, голая девушка с вибратором трансформируется в толстую жабу с короной и стрелой («Сказка»). Майофис остроумно превращает генитальные атрибуты в забавные, симпатичные веши, демонстрируя непостижимость и непредсказуемость творческого процесса, развенчивая образ творца, уединившегося в башню из слоновой кости. Веселое, фольклорное решение темы. очень лемократическое и простое – в рисунках, коллажах А. Дюкова 1980-х годов. Некоторые даже имеют идеологический подтекст – «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Самое впечатляющее решение темы у К. Челушкина, избравшего сложный путь изображения любовного акта, завуалированного и сокрытого: большое панно «Рим». В самой архитектуре автор находит нечто физиологическое. Тело, гениталии с подачи художника давно воспринимаются как продукт, товар, поэтому план Рима он составил из секс-символов. Автор обращается к академическому рисунку, используя сложную технику многослойной графитной штриховки, что придает изображению фантомность и экстравагантность. И тогда зритель, по замыслу Челушкина, при рассматривании его работы, думая о Риме, через сексуальные символы (утрированные, татуированные) может вообразить себе оргию времен Калигулы. Самое трагическое восприятие сексуальных отношений мужчины и женщины в полотнах М. Рогинского. Это театрализованное восприятие «порно» через показ беспросветности быта.

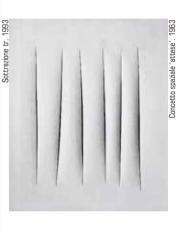
Чудеса в чемодане

«Молнии режут пространство/Преследуя посторонних...» «Пронумерованные люди копошатся/На берегу/Ища сторонников». На выставке «Чемодан Тимофея Парщикова» в Музее архитектуры им. А.В. Щусева молодой поэт, фотограф объединяет фотографии, помещенные в картонные коробки, в группы с помощью стихотворений, овеянных хармсовским духом. Безрадостный, с признаками обреченности мир в чемодане-коробке по-своему прекрасен. Обнаруживается удивительное соответствие стихов и снимков. Такой бессмысленной и пустой предстает иногла жизнь людей в удушающем городе. Фото, похожие на раскадровки фильмов, дают очень личностный и непосредственный взгляд на существование в городе, во многом спорный, но яркий и фантасмагорический, разбивающий стереотипы: «Торчали из свалки руки, /Как лес военнопленных». Хорошо схвачена атмосфера вязкости. Тонко введен цвет - «Красные тени ложатся на землю и шевелятся».

(ламинат, алюминий, металл) непостижимым образом обретает обманчивую объемность при рассмотрении на расстоянии. Создан емкий образ в память об Анне Паланге. А М. Массирони сотворил необычный объект (коллаж. стекло, акрил, дерево), разлагая картину на геометрические, структурные, символические элементы, воплощающие возрожденную реальность. «Ясность не мешает тайне, наоборот, ясность раскрывает ее», — говорил М. Сефор. Его прозрачные одухотворенные листы («Памяти Баха», 1967, тушь, перо) из сгущающихся и разрежающихся горизонтальных линий разной длины отсобственную, причудливую историю искусства. Персонажи обретают азиатские черты. Так он по-своему «сводит счеты» с западным колониализмом. Интерпретации комичные, гротескные, даже китчеватые. Автор использует разные технические приспособления, тщательно готовит макияж, подбирает костюмы, намечает планы для цифровых манипуляций. Получивший солидную артподготовку в Японии и США. Моримура нахолит множество нюансов для обогащения своего творчества. В его трансформациях нет ничего критического. Он стремится познать самого себя, с юмором и иронией показывая, что не существует ни-







Великие традиции конструктивизма живы

Возникший в России конструктивизм оказал огромное влияние на развитие мирового искусства XX века, изменил облик предметно-пространственной среды. Выставка «Европейский неоконструктивизм» (из музеев Загреба и Братиславы) в Московском музее современного искусства свилетельствует об огромном стилеобразующем потенциале конструктивизма, самом влиятельном стиле минувшего века. Удивительно, каким многообразным и увлекательным оказывается искусство, воспринимаемое через призму рациональности и логики. Художники изучают проблемы оптики, внутренней динамики изображения, работают с новыми материалами, обращаются к математике, к точным формам, апробируют новые техники печати. И добиваются весомых результатов. Как Дж. Альвиани в работе «Аннавсе...». Плоскостное панно

личаются таинственностью и многозначностью. А Л. Фонтана отказался от иллюзорного пространства традиционной станковой живописи. Он вышел за пределы холста, делая в нем разрезы. Это кульминация концепции искусства, понимаемого как воспоминание о действии, жесте. Представитель оп-арта В. Вазарели комбинации геометрических, черно-белых фигур располагал в определенном порядке, допуская возможность изменения их восприятия и прочтения по вертикали, горизонтали. Поиски нового визуального языка, основанного на геометрических принципах, продолжаются.

Фрида Кало и Маха с подачи Ясумасы Моримура

Всемирно признанный японский художник Ясумаса Моримура оригинально внедряет свое лицо в фотокопии картин знаменитых художников — «Мона Лиза», «Менины» — и сотворяет

каких барьеров в сфере культуры и можно свободно обмениваться культурными влияниями. Знаменитый «археолог» истории искусства на выставке в Галерее Гари Татинцяна представляет свои театрализованные инсценировки «Капричос» Гойи и автопортретов мексиканки Фриды Кало, а также видеофильм. Поражает изощренная фантазия автора, пряная преизбыточность его языка. На одном автопортрете Фрида-Моримура предстает в роскошной раме, с искусственными цветами и бабочками. А на другой версии автопортрета Моримура перевоплощается во Фрилу со стальным корсетом (из-за страшных болей в спине) со специфическими гвоздями на теле и лице — символы ее боли и напоминание о страданиях святого Себастьяна. В ином ключе интерпретации предельно лаконичных, заостренных, беспощадных листов Гойи: более жесткие, с характерными авторскими «добавками» в духе современности.

Славный юбилей

Масштабная выставка «Нам 10 лет. Избранное из коллекции и новые поступления в фонды музея» в ЦВЗ «Манеж», организованная МДФ, дает представление не только о направленности закупочной политики Дома фотографии, но и о его кардинальных направлениях деятельности по истории классической и современной, отечественной и зарубежной фотографии, с любопытными долгосрочными программами. А можно просто наслаждаться искусством фотографии во всем ее многообразии, блеске, контрастах и сосредоточиться на том, что нравится. В мягкой дымке появляются и

тельно переплетаются элементы перформанса, инсталляции, постановочной фотографии, реальные и придуманные образы. Захватывают непривычная образность, пугающее симметричное сопоставление групп персонажей, перевернутые изображения. Многие фотографии рождают ощущение глубокой разобщенности людей, обитающих в агонизирующих китайских городах: «Ход времени», «На высоте A-2»... Самая удивительная — серия «Объятия», где на пляже люди обнимаются в течение 20 минут. Серия видоизменялась, становилась более театрализованной, с мастерским компьютерным монтажом. В фотографиях братья Гао выступают и как «ре-





исчезают загадочные образы С. Мун. Специалист по перевоплощениям Монро (Мамышев) открывает в своих персонажах новые грани («Ленин», «Гитлер», «Наполеон»). Хорошо представлены отечественные классики: Г. Зельма (Сталинградская серия), Е. Халдей, Р. Диамент, А. Шайхет... Словно светящиеся экспериментальные снимки М. Йодиче воспроизводят исторические места Средиземноморья, захватывающие фотографии «вертикали»-небоскребы X. Хаманна чередуются с фантастическими панно «Последнее восстание» группы АЕС с ангелоподобными, бесстрастными подростками с оружием — воплощение нового Апокалипсиса.

Мощный китайский авангард

В Галерее на Солянке прошла выставка современного китайского авангарда «Один и вместе»: фотографии братьев Гао, видеофильмы. В параллельный урбанистический мир погружают крупные экспериментальные фотопанно братьев Гао, в которых так удиви-

жиссеры», и как исследователи, препарирующие человеческие чувства, помещающие людей, как безвольных кукол, в городские архитектурные джунгли, подчеркивая их разобщенность. Стоит потратить один час на просмотр видеофильмов. Они производят сильное впечатление, неожиданны по решениям, зрелищные и новаторские (трехминутный фильм Чжен Юньханя «Пой со мной», про шахтеров). Самый захватывающий — «Огонь» (5 минут) Фэн Цзян Чжоу, в котором два игрока играют на жизнь и смерть. Меняются мишени, но каждый выстрел возвращается к игрокам, постепенно уничтожая их. Крови все больше. Наконец, оба погибают. Самый трагический — анимационный фильм «Прекрасное облако» Жу Ксяо Ю, про манипулирование. Голенькие младенцы-куклы смотрят документальную съемку про конфликты, ядерные взрывы, катастрофы. Напряжение рождается от того, что именно куклы смотрят ужасы, как будто людей больше на Земле не осталось.

Жестяные картины

Красивые, ностальгические, двойственные грезы-воспоминания С. Базилева на выставке «Эйнем» в галерее «АртСтрелка projects» воплощаются в своеобразной форме: он живописует на отживших свой век жестяных поверхностях. Роскошная сирень в яркой зелени, птицы на деревьях в райском саду — не слишком ли идеально? На портрете мальчика обыгрывается ржавчина как художественный эффект. А в центре зала — большая жестяная «коробка» для мусора (внутри сухие листья), на стенках которой изображения видов Москвы. В каждой работе нагруженная следами «пережитого» жестяная основа стирает пафос заданной темы. Из сочетания высокого и низкого, усложненного загадочным названием, имеющим связь с местом проведения выставки. рождается нечто волнующее.

Балет фотоглазом Мановцевой

Снимать балет, к тому же в Большом театре, невероятно сложно: легко впасть в банальность и увязнуть в красивостях. Но Саша Мановцева, показывающая на выставке «Большой» в фотогалерее «Глаз» (АртСтрелка) 50 фотографий, сумела избежать штампов и решить тему свежо и нестандартно: результат трудоемкой, увлеченной съемки в гримерных, за кулисами театра. Искусство балета представлено на ее фотографиях как акт высокого служения, подвижничества, тяжкого труда. И духовных озарений. Ей удалось передать атмосферу Большого, увидеть мир балета изнутри. И возник «натюрморт» из множества балетных туфель, укрупненный снимок перевязанных ступней ног. Иногда в объектив Мановцевой попадают только руки: артистичные, вдохновенные, трепетные. И портреты танцовщиков запечатлела она по-своему: динамичные, ускользающие. Балет глазами Мановцевой запоминается, вызывает размышления.

Концептуальные размышления Стасюнаса

Выставка с непонятным названием «Удобрение» в «VP-Studio» на Стрелке Витаса Стасюнаса ироническое размышление об истоках искусства художника, с оригинальным обыгрыванием двухэтажной структуры зала. Внизу — инсталляция из ниспадающих с потолка окрашенных белым веревок, крупных шаров из папье-маше, похожих на клубни картофеля, и странного человекообразного существа, «проросшего» в «нижнем мире» А на втором этаже родившиеся в «нижнем мире» идеи, замыслы

«материализуются» в «плоды» картины-объекты разных лет. Вот «Тайга» с условными елочками и раскрытыми ячейками с «секретиками» (звездочки от погон, пластмассовые игрушки). Рядом — обманчиво-идиллическая четырехчастная серия «Времена года» с вкраплением в красочную поверхность прописанных предметов из реальной жизни: предметы женского белья, галстук, перчатки. Концепция невнятная, но работы любопытные.

Погружение в храмовое действо

Когда входишь в храм, погружаешься в специфическую, таинственную атмосферу, где все настраивает на предвкушение священнодействия, на переживание состояния благоговения. В завораживающее храмовое действо поистине вовлекается все: и церковные песнопения, и росписи, и иконы. Даже архитектурные членения играют свою роль, ибо задают тон ритмическим движениям кадильного дыма, вносящего свой вклад в приобщение к таинственному. Древнерусский храм - своеобразная модель Вселенной, и все, что находится в храме, имеет определенный смысл. В том числе и позолота, воплощающая Божественный свет, и свет от лампад, свечей — загадочный, расплывчатый. Богослов П.Флоренский ввел понятие «храмовое действо как синтез искусств», когда все в храме обретает таинственное. мистическое значение: движение священнослужителей, мерный ритм складок их облачений из драгоценных тканей, множество горящих свечей и лампад. В понятие «храмовое действо» включается и искусство огня, искусство дыма, искусство церковного чтения. Войдя в храм, можно увидеть царские врата, а четырехугольный кубический стол-алтарь символизирует Вселенную. А на алтаре воздвигается чаша в самый важный момент ритуала христианского богослужения. Приобщиться к «храмовому действу» можно на выставке «Врата и чаши. Русское церковное искусство XVI-XIX вв.» в филиале Исторического музея, Трапезной Ирининских палат Новодевичьего монастыря. Поражает разнообразие и богатство оформления расписанных иконописцами врат: царские врата, двери в жертвенник наполнены сложной символикой. Врата смерти и врата небесные, сколько контекстов врат в святых книгах. Множество царских врат знакомят с работой талантливых резчиков, дают представление об иконографии православных царских врат (с образами святителей, Благовещения на створках). Много зна-

чений и у чаши: жертвенная, чаша страданий, утешений, спасения, чаша крестильная, поминальная. Вот редкая водосвятная чаша (1685). А потир — круглая чаша на высокой посдтавке с круглым основанием — использовалась для претворения вина в истинную кровь Христову. Из этой чаши причащаются священники и диаконы. Потир, как и дискос, знаменует собой церковь небесную и земную. Если в древности евхаристические сосуды делали из дерева, меди, олова, стекла, железа, то в середине XVII века дискосы и потиры стали изготавливать из золота и серебра и украшать полудрагоценными камнями.

Мечта о гармонии

Кажлый снимок на выставке «Королевство Грузия» в галерее современной фотографии «Reflex» Гоги Хоса, грузинского режиссера, художника, фотографа, непостижимым образом срежиссирован и потому превращается в легко прочитываемый рассказ, овеянный теплотой и легкой иронией. О жизни людей, красоте старинной артитектуры Грузии, об удивительно гармоничном сосуществовании древнего и современного, будничного и возвышенного. В этом сказочно-реальном королевстве живут добрые люди, наивные чудаки, сохранившие способность мечтать и в любой момент приходить на помощь ближнему. Не удивительно, что обычная подушка в руках девушки превращается в «мешок снов». Объединяющее начало многих снимков Хоса — «говорящая» деталь, как метафорический образ. «Город под одеялом» - не просто остроумное название. Высоко подвешенное красное одеяло, как знамя, становится символом единения старого и нового, жителей и города как единого организма. А возможно, воспринимается и как утопическая мечта о недостижимой гармонии.

Мини-работы итальянцев

Произведения 71 итальянского художника разных направлений, разных тенденций, с мировым именем (трансавангардист М. Паладино, абстракционистка Э. Монтессори, неоконцептуалист Ф. Левини) и молодые на выставке «Roma. Punto uno» в ММСИ являют своеобразный срез современного итальянского искусства. Необычна концепция выставки: обязательный минимальный размер работ для всех авторов 18х24. Главная интрига рассказ про Рим с его наслоениями эпох, органичным сосуществованием нового и современного. В разных формах, с препарированием культурного опыта Вечного города и впечатлений от повседневной жизни. Прослеживается цельность в работах, связанных с явлениями национальной культуры («метафизика», «футуризм», «бедное» искусство...). Больше всего произведений в неоконцептуальном стиле, с использованием оригинальных техник и материалов. Терракота, например, позволяет воссоединиться с землей. А М. Савини в объекте «Курильщик» использовал розовую жевательную резинку. Доминирует игровое начало, ироничная интерпретация истории и жизни, что проявляется и в видеофильмах. Все же формат 18х24 слишком ограничивал художников, не позволяя им раскрыться полностью.

ного и белого хлеба), и макаронные «лествицы» философа Н. Федорова для «воскресших отцов», и крестовинные летательные архитектоны, парящие в воздухе, похожие на созвездия, и ажурные башни. Кажется, присутствуешь на каком-то фантастическом. призрачном действе: хлебные человечки «поднимаются» и «опускаются» по макаронным лестницам, к небу устремляются причудливые башни, вибрируют трепетные макаронные объекты. Листы с текстами, рисунками автора помогают понять концепцию автора. По замыслу Тишкова посетитель должен настроиться на определенную волну и построить свою «башню спасения» внутри себя.

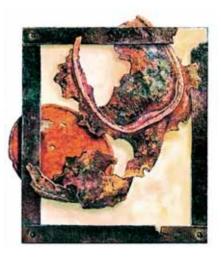
художника-эстета, увлеченного игрой черного и белого и воплощением собственных фантазий. Автор приглашает зрителя выстраивать свои сценарии и размышлять на тему глобалистской экспансии и индивидуальной агрессии.

Очеловеченные ржавые персонажи

Нечто необыкновенное, духовное А. Гросицкий обнаруживает не в красивых закатах или букетах полевых цветов, а в старых, заржавевших железных кранах, трубах, вентилях. «Меня всегда интересовали железки, предметы, вышедшие из употребления. Такой предмет возбуждает и рождает образ», — говорит художник.







Макаронная вселенная

Вдохновленный поэзией В. Хлебникова Л. Тишков на выставке «Лаломир: объекты утопий» в Крокин-галерее предлагает зрителям погрузиться в утопическую страну, созданную из хлеба и макарон. Прозрачные неоконструктивистские объекты из настоящих итальянских макарон кажутся хрупкими небесными созданиями, растворяющимися в воздухе. Возможно, чтение поэмы Хлебникова помогло бы лучше понять замысел автора выставки. Но суть не в том. Изобретательно реализующий себя в разных жанрах (живопись, графика, объекты, видео, фотография, авторская книга), создатель страны Даблоидов, Тишков и здесь не только визуализировал поэзию Хлебникова, но и непостижимым образом изящно, артистично отдал дань творческим достижениям выдающихся русских людей, в визуальной форме являя их идеи. Здесь есть 317 хлебниковских Председателей Земного шара (человечки из чер-

Как избавиться от агрессивности

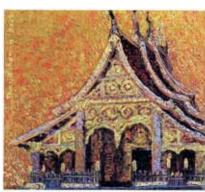
В работах П. Пепперштейна своеобразно трансформируются элементы фашистской, сталинистской, фрейдистской образной, знаковой системы. И всегда увлекательно расшифровывать сложную метафоричность его визуальных высказываний. На выставке «Пентагон» в галерее «Риджина» в логичных и абсурдистских рисунках тушью, акварелях, в сюрреалистической интерпретации с присущей ему иронией художник рассказывает про различные перипетии американского пехотинца, «спасающего» Америку — от улитки с женским лицом, от забавного лесного «чудища». То он стреляет в русалку, то оказывается на необитаемом острове. И во всех рисунках присутствует большой пятиугольник как знак Пентагона. На одном рисунке - подпись: «Пентагон нынче на коне». На другом — «портреты» солдат разных эпох: нацистский, наполеоновский, китайский, советский. Не так уж важен сюжет для На выставке «Застрявшие...» в галерее «Файн арт» излюбленные им ржавые «персонажи» предстают особенно очеловеченными, со своими «страхами», «переживаниями». И художник им явно сочувствует. Вот «Коричневая краска» — укрупненный тюбик краски, весь истерзанный, с трудом «втиснутый» в пространство холста. Вот «Замок и ключ», также с поврежденными «персонажами», но так вкусно написанными! Продуманы цветовые сочетания фактур, органично наращивается рельеф с помощью прописанных кусочков ткани, бумаги, пенопласта, засохших красок. Так, вдохновляясь предметами со свалки металлолома, специально укрупняя их, Гросицкий рассказывает истории про современную жизнь, про неизбежные потери. И каждая работа звучит то зловеще, то просветленно, то тревожно. И в этом актуальность выставки. А работы воспринимаются как портретысостояния - времени, дня, обшества

Виктория Хан-Магомедова

хроника художественной жизни москвы

декабрь





Таиланда Рамы IX. Запоминают-

ся забавные, изящные, защища-

ющие от темных сил амулеты из

медных сплавов, изображающие Будду, индуистских богов, ми-

фических персонажей. На серебряных монетах — изображения

правящего царя и трехглавого

слона. Вот странные «монеты-

пули» начала XIX века. На эф-

фектных банкнотах — Рама IX с королевскими регалиями. Со-

временные живописные работы,

лирические, дают представление

красочные, орнаментальные,

о средневековой живописной

традиции. Здесь и прекрасные

лаждающие богов пением и тан-

«Небесные девы-апсары», ус-

цами, и «Буддийский храм». А 30 ярких, украшенных драго-

Ненавязчивая пугающая пушистость А. Костромы

Обманчива легкость, пушистость выставки «Н5 №1.sweet sleep» в Галерее М. Гельмана живущего в Берлине А. Костромы, лейтмотивом которой является птичий пух (опознавательный знак художника). В первом зале – работы 1990-х годов, в которых автор вступает в диалог с известными мастерами XX века, переиначивая знаковые работы. Вот парафраз эпатажного «Фонтана» (1917) М. Дюшана, оказавшего колоссальное влияние на мировое искусство. Изнутри он выложен птичьем пухом. Вот банка «кока-колы», обернутая кусочками яичной скорлупы. Зловеще выглядит работа «Террористка»: сумочка и босоножка, оклеенные яичной скорлупой, с неприятно торчащими клочками спутанных волос (пародирование «меховых» чашек сюрреалистки М. Оппенхейм). Во втором зале пол и стены заполнены птичьим пухом. Но никакой воздушности. Речь идет о варварском истреблении птиц в

связи с птичьим гриппом. Художник через специфическую образность разоблачает насилие и жестокость по отношению к птицам и людям. На «картинках» на пушистом фоне — изображения Юдифи с отрезанной головой Олоферна. Жестокую сцену наблюдают диснеевские утки. Используя непривычные ассоциации, небанальные образы, оригинальные пересечения с мифологией, мультфильмами и историей искусства, Кострома по-своему визуализирует острые проблемы современности.

Немного про Таиланд

Представление о культуре экзотической страны Таиланд можно получить на небольшой выставке «Таиланд: предметы коллекционирования» в Государственном музее Востока из частных собраний К.Г. Кинеля и В.В. Петракова. Представлены в основном вещи современные (250 экспонатов), связанные с правящей династией Чакри. Выставка посвящена 60-летию восшествия на престол нынешнего короля

ценными камнями орденов и медалей тесно связаны с тайскими мифическими преданиями и сложной символикой.

Взгляд на мир Атанаса

«Марафон», «В старом Вильнюсе», «Раннее утро», «Мать и дитя»... Каждый снимок знаменитого литовского фотографа Антанаса Суткуса — маленькая поэтическая новелла о чудесном преображении повседневной жизни. Хочется долго вглядываться в фотографии Суткуса, придумывая свои истории, наслаждаясь совершенной формой снимков. Он невероятно изобретателен в использовании разных технических приемов, и никогда не повторяется. Даже банальные на первый взгляд сюжеты («После рабочего дня», «Автобусы») наполняются глубоким смыслом, напоминая о неповторимости каждого мгновения жизни. Особенно впечатляют знаменитый «Марафон» с неожиданными точками зрения и смелыми ракурсами, прославляющий динамику жизни и «Ирэна на озере» — воплошение чистоты, красоты и гармонии. На выставке «12 взглядов на работы Антанаса Суткуса» в фотогалерее «Глаз» представлены фотографии из 5 серий, в то числе «Литовские люди», «Литва с высоты птичьего полета», «Прошлое».

Листья Мари Амар

«Я не фотографирую видимую и сиюминутную реальность. Меня вдохновляет ускользающая природа», — говорит французский фотограф Мари Амар. Она с увлечением снимает нечто эфемерное: следы на песке, упавшие листья. На выставке «Leaves» в Музее архитектуры им.А.В. Щусева сильно увеличенные листья на белом фоне (сибахромы), воплощающие декаданс человека и увядание природы, обретают жизнь вечную. Изысканные серебристо-серые «образования» из листьев, изощренные по формам, иногда с червоточиной, напоминают о суетности, тщете земного. В зале-руине с обнажившейся кирпичной кладкой философский подтекст серии Амар звучит особенно остро.

Знаменитости и ад

Брутальные, раздражающие и притягательные работы Стивена Шанабрюка на выставке «В ад и назад» в галерее «АртСтрелка projects» — своеобразное размышление о смерти и культе звездности. Художник по-своему развенчивает знаменитостей (Тупак, Зидан, Брюс Уиллис), расплющивая их пластмассовые фигурки, предварительно обожженные. Посылающие нам «весточку» из ада сильно искаженные персонажи имеют отталкивающий вид («Три грации», «Сфинкс»). О смерти нельзя забывать, она неприглядна и всех уравнивает, как будто напоминает нам художник. И предметы всеобщего обожания превращаются в нечто недостойное, вызывающее жалость. В небольшом видеофильме расплющенные персонажи на мгновение «оживают» и «движутся», как зомби. Затем увеличиваются и словно растворяются, переходя в иное измерение.

Машина и искусство

Художники группы «Media mirror» создают оригинальную «Цифровую историю искусства» в галерее «XLprojects» на Арт-Стрелке. Если в первой трети XX века машины, механизмы являлись источником вдохновения для художников-авангардистов, то члены группы придумали алгоритмы для обратного процесса, когда машина создает искусство. На экране возникают композиции, напоминающие произведе-

ния хуложников оп-арта (В. Вазарели). П. Монлриана, представителей геометрической абстракции, поп-арта. Возникшая «картинка» нефиксированная, она пульсирует и постоянно обогащается, когда перед экраном, например, оказывается зритель, который «входит» в изображение, рождая новые связи, ассоциации, яркие образы. Сможет ли машина создавать настоящие произвеления искусства? Поиски прололжаются.

Экспериментирование с собственной идентичностью

На выставке «Marry Me» в Ruarts gallery лемонстрируется серия портретов из проекта «Непостижимые невесты». Это необычные крупные фотопортреты молодого японского фотохудожника Кимико Йошида, в которых автор преображается в образы восточных невест. Но сама Йошила словно отсутствует. На нейтральном фоне экзотический головной убор из перьев, либо тяжелые ювелирные украшения туркменской невесты, либо лицо полностью закрыто волосами, вилнеются лишь губы. Невеста в позе Будды, невеста в маске, с зеркалом, с монетами, с бубнами... Это парадоксальное качество самостирания и поиск ускользающей идентичности придает драматический пафос ее творчеству. Что скрывается за маской? Естественно, недосказанность интригует. Жизнь Йошида в Японии была драматичной. Ныне она живет во Франции. Но автопортреты ничего не рассказывают ни об авторе. ни о ее жизни. Йошида называет свои автопортреты натюрмортами. В них прослеживается легкая эротичность среды трэш. Интригует их загадочность.

Про императора Николая I

Противоречивой и неоднозначной личностью был император Николай I, которого А.Ф. Тютчева называла «Дон Кихотом самолержавия», а Бисмарк считал идеалистом. Кем же он был ярым защитником самодержавия или бесконечно преданным России монархом, работавшим по 18 часов в сутки. Выставка «Самолержавный Лон Кихот» в Историческом музее — попытка проследить по любопытным экспонатам разные периоды жизни и правления Николая I. Вот знаковая картина Л. Ладюрнера «Приход к Зимнему дворцу 1 батальона Преображенского полка 14 декабря 1925 г.», напоминающая о драматическом событии, обозначившем начало правления Николая І. Кураторы старались воссоздать особенности формирования личности императора, своеобразия его правления. В первом разделе игрушки, детское седло, учебная тетрадь Николая I по истории. Не случайно выбран каждый экспонат. Эффектные предметы (коронационный мундир Николая I. его личные награды. Евангелие, подаренное ему по случаю коронации сочетаются с важными локументальными материалами: не публиковавшимися ранее манифестами, связанными с судьбой трона, письмом-завещанием Николая I к сыну (1835) на случай внезапной смерти. По свидетельству историков, лишь в кругу семьи Николай I. необычайно преланный жене и детям, находил покой. И на выставке это показано: портреты Александры Федоровны, ее записные книжки, личные вещи, портреты Николая I с членами семьи. Срели редких экспонатов — портрет никогда не правившего императора Константина I и «константиновский» рубль.

Медитации в круге

Для С. Шаблавина «круг», картина без углов - символ свободы, он открывает бесконечные возможности. На выставке «Формула пейзажа» в Айдан галерее представлены картины в форме тондо (круга), в котором варьируется тема пейзажа, дороги. Все связано с воспоминаниями художника, размышлениями о лорогах России. «Гармония». «Растворение», «Исчезновение» — художник сумел найти нужные пропорциональные соотношения между небом, водой, полем или песком. «И драма жизни, и пережитые приятные ошущения — все становится простым воспоминанием». говорит Шаблавин. И живые впечатления от жизни, и эту ностальгию по утраченной свежести и невинности он хорошо выразил в своих созерцательных композициях. Иногда внутри голубоватых, серебристых рамочных кругов появляется глубокий пространственный тоннель или магический сферический пейзаж. А мотив дороги еще более полчеркивает линамические пространственные возможности пейзажа. Использование диагоналей усиливает в картине ощущение бесконечной дороги, на которую вступает зритель-путник. Пейзажи в круге говорят о невозможности постижения природы, об одиночестве человека, утратившего цельность в погоне за преходящим. Человек должен вернуться к природе. чтобы осознать свою роль в мире, считает художник.

Ранние произведения Рождественского

Судьба К. Рождественского (1906—1997), самого блистательного ученика К. Малевича, сложилась сложно и драматически. Он пребывал как бы в двух ипостасях. С одной стороны. авангардист, сподвижник Малевича, тщательно скрывающий от всех свои экспериментальные работы, с другой – успешный советский экспозиционер, оформивший советский павильон на Всемирной выставке в Париже в 1937 году, выставку «Москва – Париж» в ГМИИ им. Пушкина в 1981 году. Редкий художник, умевший мыслить в масштабах пространства. виртуозно влалевший разными видами творчества, с середины 1930-х годов начинает работать на международных выставках и делать, по его словам, «не то, о чем мечталось и мечтается». Именно 10-летнему периоду

которых угадывается связь с иконописью. В 1944 году художник создал очень экспрессивную серию работ «Череп», воспринимающихся как крик ужаса от боли. Не менее выразительна трагическая серия «Повещенный» (1932)

Всего представлено 100 живописных и 150 графических произведений. В одних работах притягивает своеобразное сочетание кубизма и «метафизической» живописи, в лругих — переплетение романтического и абсурдного, в третьих — светоносная вибрация абстрактносупрематических форм.





свободного творчества мастера (1924-1936) посвящена первая персональная выставка из разных собраний «Константин Рождественский» в Третьяковской галерее на Крымском Валу.

Тонкий знаток авангардистских течений, Рождественский избирает свой оригинальный путь. Он умел находить острые художественные ассоциации, наполняя образы из разных источников новым смыслом. Во всех работах ощущается тонкое понимание системы Малевича. Связь с постсупрематизмом прослеживается в центральных работах на выставке, в сериях «Жницы», «Мужики», «Три женщины». В небольших работах-эскизах, законченных и выразительных, разнообразных и свежих по пластическим решениям, он нашел символическую знаковость и связь с современностью. Особенно впечатляет серия работ «Мужики» с пространственными фонами, лирических и свободных, сильных по цвету, наполненных энергией, в

Миры Умарбекова

«Дорога на базар», «Чайхана в Бухаре», «Забытая святыня»... Пронизанные солнцем хивинские лворики, фантазийные. красочные, экспрессивные композиции, овеянные духом карнавала, словно наполненные динамичными ритмами узбекской музыки... В картинах узбекского хуложника Лжавлона Умарбекова переосмысливаются образы восточных миниатюр, яркие красочные созвучия шелковых вышивок, тканей, традиционного жизненного уклада. Национальная тематика и колорит своеобразно сочетаются с формальной системой, заимствованной из европейской живописи первой половины XX века. На выставке Умарбекова в ЦДХ представлены лирические, знаковые, мистические работы 1970-1980-х годов и гротескные, темпераментные, слегка кубистические холсты последних лет, более кинематографические, изощренные по ритмическим и цветовым решениям («Продавец ножей»).

анонс

Специальный проект Второй Московской биеннале современного искусства

Правительство Москвы и Комитет по культуре города Москвы, Российская Академия художеств, Московский музей современного искусства

вот приходит швейцарский капитан домой и видит: на столе круглая коробка (геопоэтика–5)

Юрий Лейдерман

Куратор Тереза Мавика

1 марта-2 арпеля Московский музей современного искусства Ермолаевский пер., 17 Информация по тел. 694-28-90

www.mmoma.ru



Это идея сделать так, чтобы этнос, политика, расы, народы – то, что служит основой всякого вымысла, - сами бы превратились в несуществующие объекты подобно овальцам, коробкам, комочкам, шкафам. Вроде действительно «персонаж», действительно «представитель народа», но на самом деле лишь представитель углов у плинтусов или кофейных подтеков представитель. В общем, политические инвективы, кои следует понимать исключительно как поэтические инвективы. Иначе говоря, размазать геополитику по геологии и поэтике.

Подобие абстрактной живописи, в которой нации используются вместо красок: еврей и грузин перед серой мглой монументов Второй мировой войны, семь негров смотрят в молоко, моджахеды превращаются в змей с узорчатыми брюшками, швейцарский капитан смотрит на круглую коробку...

Тереза Мавика

анонс

Специальный проект

Второй Московской биеннале современного искусства

Правительство Москвы и Комитет по культуре города Москвы, Российская Академия художеств, Московский музей современного искусства

нефтяной патриотизм

Куратор Елена Сорокина

Художники: Justin Beal, Heidi Cody, Christoph Draeger, Yevgeniy Fiks, Anton Ginzburg, Jason Middlebrook, Ivan Navarro, Marcel Odenbach, David Opdyke, Said Atabekov, Erbosyn Meldibekov, Elena Kovylina, Mitch Miller

1 марта-2 арпеля Московский музей современного искусства. Петровка, 25 Информация по тел. 694-28-90

www.mmoma.ru

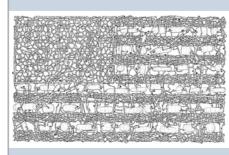


Выставка «Живопись сырой нефтью» критически освещает различные проблемы, так или иначе связанные с нефтью: уникальное естественное происхождение топлива, постоянное истощение запасов, изменение его состояния на мировом рынке, роль нефти в мифологии разных культур. Некоторые работы касаются орудий нефтяной промышленности нефтепроводы, буровая вышки или цистерны становятся визуальной мерой исследования роли нефти в коллективном сознании. Буровые установки, добывающие нефть морских месторождений, представлены как пугающий гибрид стога сена и кафедрального собора, нефтепроводы – как угрожающие орудия нефтяной промышленности.

В другой части работ на первый план выдвигается негативная сторона добычи и использования нефти. Последствия техногенных аварий разрушительны не только для окружающей среды, они оказывают губительное влияние и на массовое сознание.

Проводится параллель и подчеркивается тесная связь нефти и военных конфликтов. Все в большей степени в нашей цивилизации нефть являет собой важное топливо для военной машины, представляя собой геополитически обусловленную цель боевых действий.

Будучи одним из главных источников энергии в мировой экономике, нефть также оказывает огромное влияние на нашу повседневную жизнь. Взятая в качестве эстетического объекта нефть проливает свет на время, в котором мы живем, и открывает глаза на проблемы, которые необходимо решить.





Елена Сорокина



правительство Москвы и Комитет по культуре города Москвы



Российская Академия художеств



Московский музей современного искусства



Министерство иностранных дел Италии Посольство Италии в Москве



Итальянский институт культуры в РФ



галерея «Зураб»

под патронажем Итальянского института международной торговли (ІСЕ)

БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Специальный гость Второй Московской биеннале современного искусства

4 марта-2 апреля

Лука Ганкраци

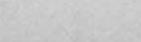
eject

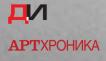
Куратор Оксана Малеева Координатор Тереза Мавика

Галерея «Зураб»

Тверской бульвар, д.9 Информация по тел.: 694-66-60

www.mmoma.ru











Итальянцы в Москве

Динамичные, вихревые, спиралевидные, овеянные футуристическим духом, железно-медные скульптуры Э. Маннуччи напоминают следы, оставленные пришельцами: загадочные, интригующие. В развитии итальянского искусства второй половины XX века прослеживаются разные тенденции, но выявляются и цельность, ориентация на историю национальной культуры: маньеризм, футуризм, метафизика... На выставке «Итальянское искусство XX века: взгляд выдающихся художников региона Марке» в Галерее искусств Зураба Церетели на примере творчества 35 художников показано своеобразие

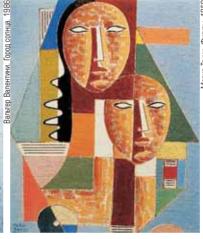
А на картине «Близкая Земля» возникает пейзаж, словно после глобальной катастрофы с перетеканиями «инопланетных» пространств. Самый яркий и интересный раздел выставки скульптурный. Крупные терракотовые работы Н. Валентини («Пешера», «Волна») напоминают фрагменты древних сооружений. А работы Дж. Унчини, выполненные из грубых строительных материалов, цемента и железа, обращают к современности. Пемент символизирует растущий и изменяющийся индустриальный город в его лаконичных конструкциях («Обители»). Торжество и зло технологии и пустоту общества потребления воплощают разруи выявляет художественный потенциал области Марке.

Мусаэльян и Брежнев

Именно за этот неповторимый снимок — Л.И. Брежнев со слезами на глазах рядом со спасенным лилером чилийских коммунистов Л. Корваланом фотограф В.Г. Мусаэльян получил международную премию «Золотой глаз». Счастливой и тяжелой оказалась фотографическая судьба Мусаэльяна, ставшего в 28 лет личным фотографом Брежнева и 13 лет сопровождавшего его в поездках по миру и стране. Изнурительный, напряженный труд, стоивший автору двух инфарктов. Зато в его архиве более тысячи снимков. Мнодля развития отечественного абстрактного искусства. Размышления о брежневской эпохе дополняют подарки генсеку к юбилеям, самые разные: от предметов ДПИ, чучела черепахи до набора инструментов из искусственного рубина. Лаже есть портрет Брежнева, сделанный с помощью лазерного луча, макеты телебашни в Останкине и морской бурильной нефтеперерабатывающей установки. А макет памятника зашитникам Малой земли выполнен из осколков снарядов. Впервые показаны фотоэпизоды из частной жизни генсека. Ранее их публиковать не разрешалось: Брежнев во время прогулки на катере, с правнучкой, во время празднования 50-летия свальбы. Нахолившийся в дружеских отношениях с Брежневым, открытый и располагающий к себе Мусаэльян имел возможность изучать Брежнева, нахолить нужные ракурсы для съемки, все более углубляя свое искусство, делая портреты генсека все более острыми, психологическими.







современного итальянского искусства, ведущего диалог с культурным опытом других стран, при этом сохраняющего свои традиции. Художники ишут утраченную гармонию между искусством и жизнью, искусством и средой. Все продумано, выстроено в красивых, элегантных, «космических» композициях В. Валентини («Город солнца», «Небесные врата»). Остроту работам придают странная вертикальная штриховка, геометризованные формы, сочетание архаического и современного. В картинах Э. Кукки с их странной истомой, словно возникающими из подсознания образами, головокружительными мазками захватывает таинственная гнетущая красота. У. Бартолини вдохновляется специфическими ландшафтами области Марке. В его чарующих пейзажах присутствует нереальная атмосфера, манящая в дали. Умножаются деревья, горизонт кажется бесконечным («Возвращение»).

шения красивой круглой формы А. Помодоро. Есть монументальная красота в его отполированных, как зеркало. бронзовых колоннах. Самые неожиданные работы на выставке - фантастические «Деревья» из окрашенного метакрилата Д. Маротта, которые он остроумно вводит в окружающую среду. В массивных бронзовых скульптурах мастера-кузнеца В. Труббиани фигурки животных, мифических существ («Вертикальная ночная обитель») странно сочетаются с классическими структурами, предметами из кузнечной мастерской, рождая оппушение тревожного предчувствия, невозможности достижения гармонии. В «Фигурах» М. Тоцци есть связь с метафизической живописью. А М. Сассо в трех кратких видеофильмах ведет диалог с Дюшаном, Хоппером. Бэконом. Он нашел новую форму синтеза живописи и видеоарта. Выставка знакомит с некоторыми тенденциями итальянского искусства XX века

гие никогда не будут опубликованы из этических соображений. 170 авторских фото Мусаэльяна и 80 предметов из коллекции Музея В.И. Ленина представлены на выставке «Генсек и фотограф» (к 100-летию Л.И. Брежнева) в Историческом музее. «Благодарной моделью был Л.И. Брежнев», - говорит Мусаэльян. — Он был фотогеничным, хорошо смотрелся на фотографиях. Человек он был незаурялный, хорошо разбирался во всем». Действительно, Брежнев везде выглядит эффектно. Неоднозначной была брежневская эпоха 1965-1982 годов. Но она часть нашей истории. На выставке благодаря работе кураторов многое видится иначе. Вспоминается: Брежнева приветствуют во Франции, Брежнев в США в 1973 году, генсек с Ф. Кастро, Брежнев купается в бассейне с В. Брандтом, Брежнев беседует с рабочими киевского завода, вручает ордена Трудового Красного Знамени. Стала знаковой фотография «Брежнев посещает выставку «Москва — Париж» (1991)

Союз художника и скульптора

В атмосферу красоты, добра, отрешенности от повседневных забот погружает выставка живописных и керамических работ лвух московских хуложниц И. Покладовой и Т. Кудриной в МВЗ галерее А-3. Пейзажи и керамические работы (шамот, красная глина) странным образом соотносятся друг с другом, ибо авторов сближают особый настрой души, общие нравственные, моральные идеалы. Теплые, гармоничные, посвяшенные лету пейзажи Поклаловой особенно приятно рассматривать зимой, с ностальгией вспоминая летние радости. В ее лиричных, поэтичных работах подкупает непосредственность. Она умеет устанавливать доверительный контакт со зрителем. Керамические персонажи Кудриной кажутся уязвимыми, незащищенными. Благодаря особой обработке материалов, специфической образности она словно обнажает в них свою ранимую душу. Работы на выставке, лишенные конфликтности. настраивают на созерцательный

Художники и Восток

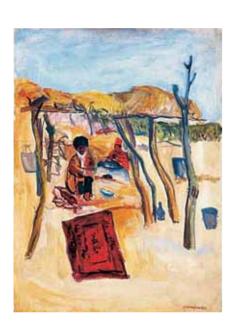
Экзотика, необычная природа и быт Востока всегда вдохновляли художников. На выставке из частных собраний «Восток — дело тонкое» в галерее «Новый Эрмитаж» демонстрируется более 100 произведений 61 художника: от холста «Константинополь» (1860) А. Боголюбова до работ 1980—1990-х голов. Преображая жизненные впечатления. П. Кузнецов в знаменитой «Киргизской серии» 1910-х годов сотворял свою легенду. В картине «Стрижка овец» основные мотивы напоминают о первичных моментах: труде, материнстве, природе. И взял он от Востока иератичный принцип: реальное действие останавливается и превращается в вечный символ. Художники погружаются в пестроту восточного базара, с увлечением изображают национальные восточные обычаи, быт, старинную архитектуру: «Самурай», «Воспоминание о Цейлоне», «Киргизское кладбище», «Среднеазиатские типажи». «Мавзолей в Кара-Кумах». Пряное ощущение Востока — в холстах «Базар» и «На

Архитектор Саломея Гельфер

90-летию Саломеи Гельфер, старейшего сотрудника музея, посвящена выставка в Музее архитектуры им. А.В. Шусева, на которой представлены фотографии ее построек, реконструкций зданий, воссозданных интерьеров, чертежи, акварели с архитектурными видами, рисунки. Поражают широта, масштаб и разнообразие ее архитектурной деятельности: реконструкция МХАТа и Мариинского театра, перепланировка Донского монастыря, новаторское решение современных зрелищных сооружений с многофункциональным пространством (Новосибирский цирк с оригинальным вантовым

ные раздумья и просветление «русского Ван Гога». Небольшие натюрморты Дм. Краснопевцева с преобладанием обесцвеченных, обеспыленных тонов поражают гармоничностью, необычайной соразмерностью. В них — ностальгия по утраченной культуре прошлого с аллюзиями к настоящему. Повышенная энергетика художественного жеста — особенность многих работ на выставке. Своеобразие коллекции Алшибая — доминирование работ в «депрессивно-экспрессивном» стиле: трагических, исповедальных, гротескных, порой проникнутых настроениями безысходности. В кроваво-красноватых тонах на картине «Шествие» А. Камышова

детских воспоминаний и безудержного экспериментирования в книжной графике. Демонстрируется более 300 графических листов, 7 объектов, 10 изданий, посвященных редкому жанру детской книге-азбуке, а также изображению буквин, инициалов в русском искусстве первой половины XX века. В своеобразном жанре детской книги художники вспоминают о детстве, экспериментируют и уверенно заявляют о себе. Одна из первых «Азбука в картинах» (1904) А. Бенуа с театральными мизансценами, словами на указанную букву. Каких только азбук здесь нет! Веселая и яркая «Азбука в стихах» (1920-е) блестящего иллюстратора детских книг В.М. Конашевича,









арбе» А. Волкова. В них авангардная живописная манера своеобразно сочетается с особенностями национального декоративизма, восточной архаичностью. Красивые цветовые сочетания синего, красного, оранжевого напоминают о «витражности». Можно получить ясное представление о своеобразии среднеазиатской школы живописи. В. Уфимцев (хорощо представлен на выставке, запоминается его яркий «Портрет старика узбека) был членом группировки «Мастера нового Востока», в которую входили А. Волков, М. Курзин, У. Тансыкбаев. П. Беньков, произведения которых также показаны на выставке. Любопытно проследить, как художники искали новые темы, импульсы для обновления своего творчества в Средней Азии, на Дальнем Востоке. Многие работы представлены впервые: «Палестина» (1900-е) В. Поленова, «Женщина из племени Мео Дан» (1931) А.Е. Яковлева, «Воспоминания о Цейлоне» (1931) В. Ватагина... покрытием), реставрация разрушенных памятников архитектуры Москвы.

Возвращение на круги своя

Необычное прочтение периода отечественного неофициального искусства 1950 — 1970-х годов дает выставка «Круги» в ММСИ из собрания М. Алшибая. Название неслучайное. Работы художников 12 группировок, кружков показывают, сколь многообразными были их поиски. Метафизические проблемы бытия, жизни и смерти, размышления о смысле существования авторы решают, используя разные деформации пространства, фигур, предметов, новаторские приемы, экспериментальные техники. Необычен выбор произведений авторов, знаменитых и незнакомых. Всегда узнаваемы работы Ю. Соостера, использующего мотивы эстонского эпоса с символикой яйца, рыбы, можжевельника, с тонкими аллюзиями к Магритту и Эрнсту. В трагической картине «Распятие» А. Зверева ощущаются боль и страдание, мучитель«проявляются» словно осужденные на бойню безликие существа. Ушедший из жизни в 19 лет, не получивший специального образования Камышов брал уроки у художника Л. Кропивницкого. посещал творческие вечера Т. Киселевой. Завораживают большие мерцающие «Ракушки» Киселевой, в них есть что-то тревожное, давящее, пугающее. «Депрессивную» тенденцию посвоему выражают «Золотой телец» А. Архангельского, «Механизм времени» Ю. Титова, «Автопортрет» Г. Каждан, «Больница. Соловьевка» Э. Курочкина, «Композиция» В. Длуги, «Он и она» В. Пятницкого, «Три женщины» Ю. Ведерникова... Безупречный вкус коллекционера и качественные вещи убеждают в правомерности и действенности такого прочтения истории неофициального искусства 1950 -1970-х годов.

Игры в азбуку

Весьма необычная выставка «Азбучная истина» в галерее «Элизиум» погружает в мир счастливых

жизнерадостные буквицы Т. Мавриной, витиеватая и нарядная украинская азбука Г. Нарбута, антирелигиозная азбука М. Черемных («жреца жало», «колоколам конец»), даже мифологическая азбука Н. Чернышева (одухотворенные рисунки тушью, акварели с изображениями греческих нимф, богинь). Оригинальную советскую азбуку создал в 1919 году Маяковский. У В. Ватагина азбука звериная (на акварелях кенгуру, мартышки). Самая необычная азбука у М. Добужинского (21 шаржированный портрет участников «Мира искусства»). Остро схвачены характерные особенности каждого. Самым смешным оказался автор: на одном портрете на его шее два издателя, на другом на него взирают Бакст и Бенуа, голова утыкана стрелами. Самая изобретательная — «Звездная азбука» П. Митурича из кубиков со штрихами, точками, спиралями, в которых он выразил идеи В. Хлебникова о пространственном истолковании языка.

Мастерство и мудрость

«Бегство в Египет», «Жертвоприношение Авраама», библейские, евангельские сюжеты в новых крупных панно Т. Черновой решены с монументальным размахом и уливительной простотой, очень человечно, бережно. Мощная фигура Деметры, богини Земли, из которой «произрастают» овощи и фрукты, изображенная на обобщенно решенном фоне, излучает силу и уверенность. И пветовое решение подходящее: разнообразные охристые сочетания. И «Сосна» с ее неправдоподобно большими шишками (символы плодородия на Востоке), спокойная и мудрая, нерушимый оплот Зем«Калила и Димна» Елены Уздениковой в Музейном центре РГГУ погружают в мир иранских и персидских сказок. Аль-Мукаффа, средневековый персидский литератор, переводчик, по-своему переложил индийскую «Панчатантру» (басни рассказы, приключения двух шакалов – Калилы и Димны, забавные, мудрые, увлекательные). Обратившись к традициям персидской, индийской миниатюры. Узденикова нашла оригинальную образную форму для иллюстраций. Она подчеркнула «рамочную» композицию книги с отдельными главами, вставками, новеллами. В центре иллюстрации художница изображает животное или птицу,





ли на светящемся золотистом фоне. В новые полотна художницы на выставке «Мифы Татьяны Черновой» в Музее современной истории России (выставка организована Галереей Полины Лобачевской) хочется долго всматриваться, постепенно, с удовольствием постигая скрытые в них смыслы. Она пишет мало, но работает над картинами долго. Ее неоклассицистическое мастерство в виртуозном освоении искусства художников Высокого Возрождения (сложные ракурсы, пространственный размах) органично, вовсе не кажется навязчивым. Все весомо, глубоко, поражает внутренним спокойствием и гармонией.

Иллюстрации **У**здениковой

«О благочестивом мангусте», «О царевиче и птице Фанза». «О Вафе и Мехр»... С такими витиеватыми восточными названиями иллюстрации к сборнику поучительных арабских рассказов Ибн аль-Мукаффы

помещает маленьких персонажей, сценки, не нарушая цельности композиции («О путнике и ювелире»). В каждой иллюстрации выявляется главный персонаж на фоне зеленого массива или гор: падишах на слоне, мышиный царь с вазирами, экзотические птицы, дервиши, заколдованный замок. И все животные наделены человеческими качествами. Особую пикантность и притягательность красочным иллюстрациям придает необычная техника исполнения: сочетание графики и горячего батика. Отсюла необычная светоносность ярких, красочных иллюстраций. Художница умело использует канон арабской дидактики, наделяя животных человеческими качествами.

внутри тела которого искусно

Лунные странники

Портреты из цикла «Герои Франции», «Портрет А. Сент-Экзюпери»... Бессмысленно искать сходство с прототипами в

этих ярких, красочных композициях Р. Габитова, в которых пестрые круги-глаза, треугольники, спирали переплетаются с цветовыми линиями. Это скорее маски театрализованных персонажей, иногда гротескных, иногла забавных, но всегла веселых. У автора есть свои пластические навыки и импровизационные ходы. Выставка в «В содружестве с прекрасным» открыта в Центре искусств Центра международной торговли.

Эксперименты с комфортом

Своеобразное решение интерьера предлагают украинские художники Александр Гнилицкий и Лена Заян на выставке «Media-comfort» в Stella art gallery. Никаких излишеств! Следует взять одну декоративную тарелку, повесить на стену и «размножить» ее: проецировать на тарелку изображения в разных стилях (кубистический, супрематический, восточный, Гжель...). В течение получаса можно рассматривать около 300 меняющихся, завораживаюших картинок. Те же манипуляции можно проделать с «ковриком» на стене. И диван на выставке с «секретиком». Если зритель на него садится, то по нему начинают «бегать» абстрактные каплеобразные «cviiieства. И торшер на выставке оказывается имитацией, картиной с изображением торшера, сильно подсвеченного сзади. Но свою функцию освещения «лжеторшер» выполняет, направляя свет в пространство зала. По мнению авторов, в интерьерах может быть минимальное число предметов мебели, вещей, следует лишь проявить изобретательность и слелать их максимально вариа-

Немного о Древнем Востоке

тивными.

Нелегко воспринимать искусство Древнего Востока, особенно скульптуру: смысл все время ускользает. И контекст очень важен: надо представлять скульптуры, рельефы в храмах. Хорошо срежиссированная выставка «Древние культуры Востока. Скульптура из частных коллекций», проект Кирилла Данелии в Государственном музее Востока позволяет проникнуть в непривычный мир чуждой культуры, религии. философии. На гандийских (регион в Индии) скульптурах (песчаник, стук) воссоздан канонический образ Будды со специальными метками: выступ на темени, символизирующий мулрость, небольшой бугорок между бровей (знак духовной силы), длинные уши, опреде-

ленные позы и жесты. Канон сохраняется и в средневековый период. Очень выразительна детально проработанная скульптура Вишну (XI век), индуистского бога мирового порядка и гармонии. Поражает не только высокое качество древних и средневековых скульптур, но и их чувственность, что проявляется и в скульптурах апсар — небесных танцовщиц и музыкантш. И это не случайно, ведь согласно индуизму человек лолжен руковолствоваться тремя жизненными нормами: законом (дхарма), выгодой (артха) и желанием, чувственной страстью (кама). В китайском разделе есть скульптуры с изображением коней. Очень хорош



крупный терракотовый конь (династия Хань, III веке до н.э.). В Древнем Китае лошали почитались как «военная готовность государства». Китайские терракотовые фигурки музыкантов, борцов, актеров (династия Тан) удивляют гротескными типажами с забавными гримасками, жестами, ужимками, позами. В третьем разделе в скульптурах Мьянмы (Бирмы) и Камбоджи можно проследить любопытное смешение индийских, китайских и местных традиций. Деревянные и лаковые скульптуры Будды (технология из Китая) выполнены в традициях бирманской иконографии - корона с развевающимися лентами. Камбоджийский барельеф с изображением апсар (из песчаника) относится к блестящему Ангкорскому периоду, дает представление о гармоничной уравновешенности пропорций, декоративной изысканности орнаментальных деталей.

Виктория Хан-Магомедова



Правительство Москвы Комитет по культуре города Москвы

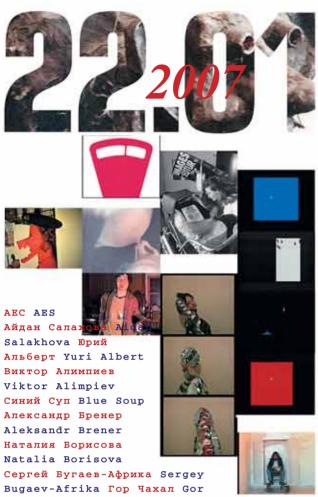
Government of Moscow Cultural Committee of Moscow



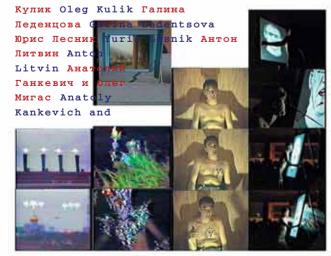
Российская Академия художеств

> Russian Academy of Art





Chahal Владислав Ефимов и Аристарх Чернышев Aristarkh Chernishev and Vladislav Efimov Ольга Чернышева Olga Chernisheva Облачная Комиссия Cloud Commission Коллективные Действия Collective Actions Татьяна Диденко Tatiana Didenko Александр Алексеев и Татьяна Добер Aleksandr Alekseev and Tatiana Dober Анна Ермолаева Anna Ermolaeva Де Профундис De Profundis ФЕНСО FENSO Вадим Фишкин Vadim Fishkin Людмила Горлова Lyudmila Gorlova Татьяна Хэнгстлер Tatiana Hengstler Алексей Исаев Aleksey Isaev Владимир Кобрин Vladimir Kobrin Вадим Кошкин Vadim Koshkin Олег



Московский музей современного искусства Ермолаевский пер., 17 (ст. м. «Маяковская»)

Троект Московского музея современного искусства Museum of Modern roject of уратор Антонио Джеуза Antonio Geusa

www.mmoma.ru





Oleg Migas Владимир Могилевский Vladimir Musev Ирина Нахова

Irina Nakhova Анатолий Осмоловский Anatoly Osmolovsky Anna Hobukoba Anna Novikova Пиратское Телевидение Pirate Television Кирилл Преображенский Kirill Preobrashensky Провмыза Provmyza Гия Ригвава Gia Rigvava Владимир Сальников Vladimir Salnikov Север Sever Алексей Шульгин Aleksey Shulgin Сергей Шутов Sergey Shutov Андрей Сильвестров и

Mogilevsky

димир Левашов Andrey Silvestrov and Vladimir Levashov Леонид Leonid Tishkov Ольга Тобрелутс Tobreluts TOTAPT TOTART Андрей Великанов Andrey Velikanov

> Андрюс Венцлова Andrius Ventslova Герман Виноградов German Vinogradov Ворис Юхананов Boris Yukhananov Вадим Захаров Vadim Zakharov Константин вездочётов Konstantin

Zvesdochetov



Moscow Museum of Modern Art Ermolaevsky lane, 17





На первой полосе обложки:

Сиего Фукуда. **Ecology** Плакат. 1992



авторы номера

Аронов Владимир Рувимович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории искусств *PAX*

Богдан Вероника Трояновна— кандидат искусствоведения и. о. директора Научно-исследовательского музея РАХ (Санкт-Петербург)

Ващук Оксана Андреевна — искусствовед (Санкт-Петербург)

Ведерникова Наталья— кандидат филологических наук ведущий научный сотрудник РНИИ культуры и природного наследия

Глазычев Вячеслав Леонидович — доктор искусствознания, профессор MAPXU

Журавская Татьяна Михайловна— дизайнер, кандидат искусствоведения, профессор кафедры коммуникативного дизайна Санкт-петербургской государственной художественно-промышленной академии им. В.М. Мухиной

Курилко-Рюмин Михаил Михайлович — действительный член, главный ученый секретарь Президиума и академик-секретарь Отделения театрально- и Кинодекорационного искусства РАХ, профессоя.

Макаревич Наталия Михайловна— ученый секретарь Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

Мейланд Вильям Леонидович — искусствовед, арт-критик

Михайлов Сергей — вице-президент Союза дизайнеров России, кандидат архитектуры, профессор

Новиков Николай Владимирович — профессор кафедры дизайна СПб ІХПА им. В. Мухиной, член-корр. Петровской академии наук и

Павлова Екатерина Валерьевна — референт Департамента информации и печати МИД России

Пацюков Виталий Владимирович — теоретик искусства, куратор, руководитель отдела экспериментальных программ ГЦСИ

 ${\it Попов \ Cepze\~u}-$ искусствовед, галереист

Раппапорт Александр Гербертович — теоретик дизайна (Латвия)

Рунге Владимир Федорович — вице-президент МА «Союз дизайнепов»

Савельев Юрий Ростиславович — кандидат архитектуры

Савинова Екатерина Андреевна— старший научный сотрудник отдела архитектуры Научно-исследовательского музея РАХ (Санкт-Петербург)

Серов Сергей Иванович — академик Академии графического дизайна, преподаватель Московского художественного училища прикладного искусства, творческий руководитель Высшей академической иколы графического дизайна, представитель России в Международном совете ассоциации по графическому дизайну (ICOGRADA) и Координационном комитете международныхх биеннале (IBCC), Президент Московской Международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела»

Смирнов Евгений Александрович — директор антикварного магазина

 \pmb{C} унягин \pmb{I} ерман $\pmb{\Phi}$ илиппович — доктор философских наук, профессор кафедры социальной философии $\pmb{C} \pmb{\Pi} \pmb{\delta} \pmb{\Gamma} \pmb{Y}$

Файзрахманов Михаил Раисович — доцент кафедры интерьера СПбГХПА

Чмырева Ирина Юрьевна — кандидат искусствознания, ведущий научный сотрудник отдела фотографических и мультимедийных проектов Московского музея современного искусства

Швидковский Дмитрий Олегович — доктор искусствоведения, профессор, действительный член, академик-секретарь Отделения искусствознания и вице-президент РАХ, действительный член и член Президиума Российской Академии архитектуры и строительных наук, член Совета по культуре и искусству при Президенте Российской Федерации

редакция

Главный редактор Ада Сафарова

Зам. главного редактора

Светлана Гусарова e-mail: sara-gu@mail.ru www.gallery. artmechanics.com

Исполнительный редактор Ирина Сосновская

Ответственный секретарь Ирина Конова

PR-директорЛариса Гречина

Координатор

международных проектов Александр Чесноков

Релакторы

Лия Адашевская, Александр Григорьев (Санкт-Петербург, 8-812-531-03-08, e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

Консультанты номера

Владимир Аронов, Андрей Бобыкин

Отдел

художественной хроники

Юлия Кульпина e-mail:listdi@list.ru, Виктория Хан-Магомедова

Компьютерный набор

Анастасия Клещева

Перевод на английский язык Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы

Лариса Доценко, Наталья Жланова

Фотографы

Сергий Шагулашвили, Сергей Захарченко, Игорь Пальмин Виктор Еремеев

Художественный редактор

Витана Сосновская

Константин Чубанов

Консультант от ММСИ:

Василий Церетели — член-корреспондент РАХ, исполнительный директор ММСИ

Консультант по фотографическим и мультимедийным проектам:

Евгений Березнер — *заместитель директора ММСИ*

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

– сотрудников ММСИ: заместителя директора ММСИ Людмилу Андрееву

зав. сектором выставок Алексея Новоселова

сектор выставок

Марину Шульгу

методический отдел Владимира Прохорова, Ольгу Меркушеву, Евгению Сергееву, Веру Ярных

отдел рекламы

Ольгу Князкину

отдел фотографических и мультимедийных проектов Ирину Чмыреву, Наталью Тарасову, Ивана Шахова

отдел хранения

Ольгу Свалову, Елену Насонову

сотрудников РАХ:начальника отдела информации

Галину Зайкину

зам. начальника отдела информации Галину Каргаполову

главных специалистов отдела

Тамару Дмитрохину, Надежду Панюшеву

начальника отдела по связям с общественностью РАХ Елену Ларионову;

исполняющую обязанности директора Музея НИМ РАХ Веронику Богдан;

заместителя директора НИИ РАХ Михаила Бусева

заместителя президента РАХ, начальника управления по выставочной деятельности Любовь Евдокимову

помощника президента РАХ Татьяну Кочемасову

начальника отдела по работе с регионами Маргариту Хабарову

руководителя пресс-службы З.К. Церетели

Ирину Тураеву

Галерея «ДИ-экспо», созданная при журнале «ДИ», приглашает художников к сотрудничеству. Наш адресс в Интернете www.gallery.artmechanics.com

подписка на журнал Во всех почтовых отделениях связи России и стран СНГ по объединенному каталогу «Почта России», подписной индекс журнала (карточная система) — 70240; по каталогу «Роспечать» (адресная) — 82688.

основные места продажи журнала в Москве Московский музей современного искусства Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17 Арт-Салон Галереи искусств Зураба Церетели Пречистенка, 19

Центральный Дом художника: Книжный магазин Арт-Салона Галереи искусств. Крымский Вал, 10 Всесоюзный музей декоративноприкладного и народного искусства. Делегатская, 3 Государственный центр современного искусства Зоологическая, 13 Центр современного искусства «М'АРС». Пушкарев пер., 5 Московский дом национальностей: Новая Басманная, 4 ГВЗ «На Солянке» Солянка, 1/2, стр. 2 Галерея «Сэм Брук» Ниж. Таганский тупик, 3 Книжный клуб «ОГИ»:

Потаповский пер., 8/12, стр. 2 Магазин «Летний сад» Б. Никитская, 46 Книжная лавка архитектора: Рождественка, 11 Киоски МГУ: 1-й Гуманитарный корпус

в Санкт-Петербурге Академия художеств Университетская наб., 17 Галерея «Борей-Арт» Литейный пр., 58

оптовая продажа ЗАО «Наша пресса» (095) 781-11-30 «Эльстрат» (095) 160-58-56 «Интерпочта» (095) 921-33-10 По вопросам размещения рекламы обращаться по тел. 230-02-16.

Журнал зарегистрирован в Государственном комитете Российской Федерации по печати 15 апреля 2003 года. ПИ №77-15052

учредитель и издатель УК «Московский музей современного искусства» Журнал входит в презентационные фонды мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской Академии художеств 3.К. Церетели

почтовый адрес редакции 117049, Москва, Крымский Вал, д. 8, стр. 2, офис 352-ДИ Тел./факс 230-02-16 e-mail: maildi@mail.ru decart@rinet.ru

www: mmoma.ru

Подписано в печать 20.01.07 Отпечатано в типографии ООО «Корона королевская» Тираж 10 000

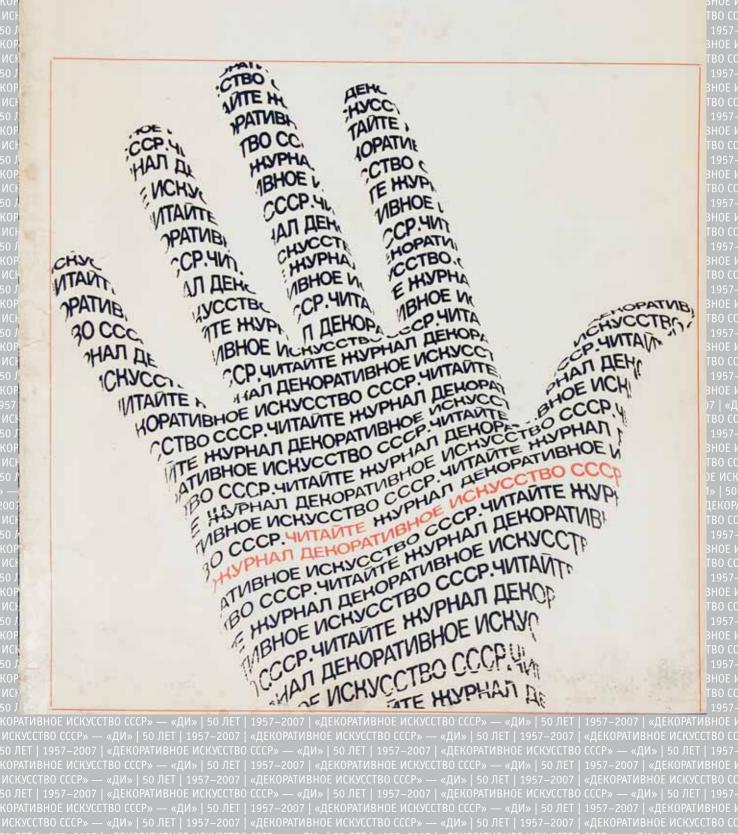
«ЛЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР»

«ДИ»

1957-2007







МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР РОСИЗО ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ

МЕСТО ПРОВЕДЕНИЯ: БАШНЯ ФЕДЕРАЦИЯ ТОРГОВЫЙ ДОМ ЦУМ

² МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art

2 Mostalia M

ПРИМЕЧАНИЯ: ГЕОПОЛИТИКА, РЫНКИ, АМНЕЗИЯ

01 - 2 - 2007

illin morrately were







информационная поддержка







