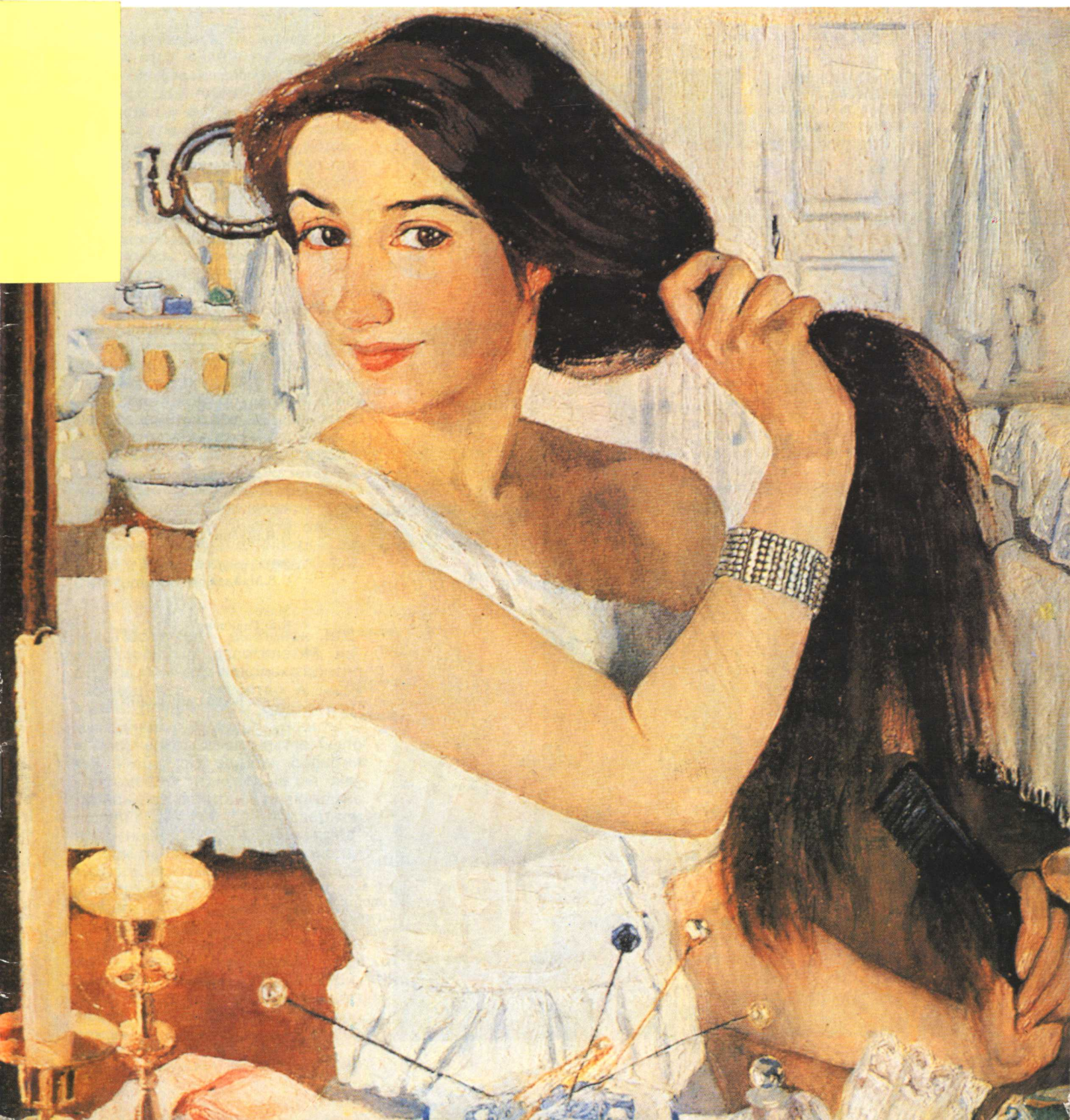


*Юный*  
**ХУДОЖНИК**

3 '96

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ  
ИСКУССТВУ  
ДЛЯ ДЕТЕЙ  
И ЮНОШЕСТВА



## СОДЕРЖАНИЕ:

### ВЫСТАВКИ

*М. Лукьянов*  
Уже не советский,  
но еще плакат

**1**

К 850-ЛЕТИЮ МОСКВЫ  
*Н. Колесникова*  
«Входите  
тесными вратами»

**5**



*Л. Маркина*  
Автопортреты  
художниц

**8**



НОВЫЕ ПАМЯТНИКИ  
*Н. Беговых*  
Александр Блок  
в Москве

**12**

МАСТЕРА РУССКОГО  
ИСКУССТВА  
*П. Ермолов*  
Генрих Семирадский

**14**



### МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

*Р. Багдасаров*  
Крылья солнца

**20**



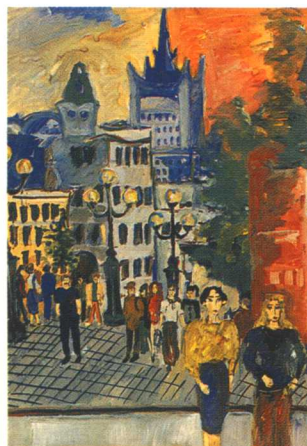
### СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

*Л. Зыбайлов*  
Трансавангард

**23**

НАШ КОНКУРС  
*В. Панов*  
О Москве —  
с любовью

**24**



### XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА

*В. Турчин*  
Венецианская  
биеннале. Сто лет

**26**

### РАССКАЗ ОБ ОДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

*Л. Шитов*  
Г. Курбе. Счастливые  
влюбленные

**30**

### УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Н. Калита*  
«Читать» гравюру

**32**

### ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

*И. Бачурина*  
Плоть идеи.  
Окончание

**36**



*Л. Анненкова*  
Орнамент сквозь века

**40**



### УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

*Е. Ткаченко*  
Желтый и синий цвет

**44**

### В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

*В. Малолетков*  
Юные художники  
Сочи

**46**

Кроссворд

**48**

### ОБЛОЖКИ:

3. Серебрякова.  
За туалетом. Автопортрет.  
Масло. 1909. Фрагмент.  
Третьяковская галерея.
- Г. Семирадский.  
Танец среди мечей.  
Масло. 1881.  
Фрагмент.  
Третьяковская галерея.

УЧРЕДИТЕЛИ:  
РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ  
ХУДОЖЕСТВ

СООЗ  
ХУДОЖНИКОВ  
РОССИИ

ИЗДАТЕЛЬ-УЧРЕДИТЕЛЬ:  
АКЦИОНЕРНОЕ  
ОБЩЕСТВО  
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор  
В.И. Ивашнев

Редакционная  
коллегия:  
**И.А. Антонова,**  
**Д.Д. Жилинский,**  
**А.И. Зыков,**  
**Н.М. Иванов** (отв.  
секретарь),  
**Л.И. Иовлева,**  
**Н.В. Колесникова,**  
**В.Н. Ларионов,**  
**В.А. Малолетков,**  
**Т.Г. Назаренко,**  
**С.С. Ожегов,**  
**В.П. Панов,**  
**Н.И. Платонова** (зам.  
главного редактора),  
**О.М. Савостюк,**  
**Б.И. Шаманов,**  
**В.П. Шумков,**  
**С.В. Ямщикова**  
Главный художник  
**А.К. Зайцев**

Художественно-  
технический  
редактор  
**Н.В. Шубина**

Фотограф  
**С.В. Майданюк**

Макет  
**В.Ф. Горелова**

Адрес редакции: 125015,  
Москва,  
Новодмитровская ул., 5а  
Телефон: 285-89-01.

Перепечатка материалов  
разрешается только  
со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 31.01.96. Подп. к печ.  
05.03.96. Формат 60x90 1/8. Бумага  
мелованная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.  
Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 18 300 экз.  
Заказ 62006.

Типография акционерного  
общества «Молодая гвардия».  
Адрес АО: 103030, Москва,  
К-30, Сушевская ул., 21.  
ISSN 0205 — 5791, «Юный  
художник», 1996 г., № 3, 1 — 48.

# Уже не СОВЕТСКИЙ, но еще ПЛАКАТ

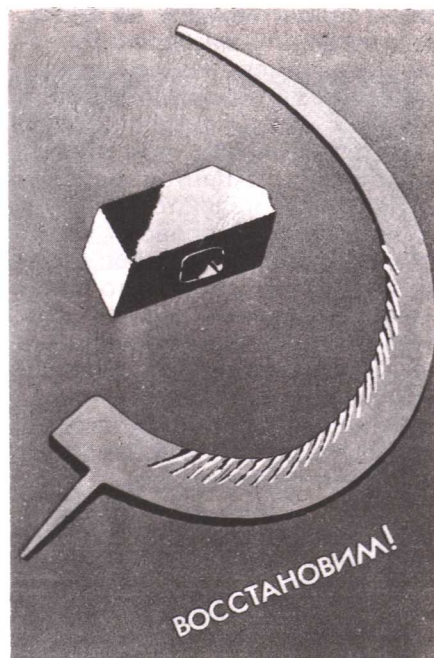
Состоявшаяся в конце прошлого года в Москве выставка «Политический плакат. 1990–1995» убедила всех, что этот вид искусства живет и развивается, и дала богатый материал для разговора о его проблемах, закономерных потерях, новых чертах и творческих резервах. Побеседовать об этом согласился ее активный организатор и участник, один из признанных лидеров современного искусства плаката, профессор-педагог Суриковского института, заслуженный художник России **Мирон Владимирович Лукьянов**. Как и ожидалось, беседа началась с небольшого экскурса в прошлое, с почти ностальгических воспоминаний о достижениях советского плаката. И, конечно, сравнить славный путь этого вида искусства с его сложным и противоречивым настоящим было интересно и показательным по многим позициям. В том числе как изменилась жанровая и тематическая основа плаката, его социальная направленность, вообще — место в современной действительности...

— Посетители выставок плаката прошлых десятилетий, наверное, помнят, насколько плотно входило это искусство в нашу жизнь, праздники и будни, размышления о будущем, заботы о человеческом счастье. Не было такой области, задачи, события современности, которые бы оказались вне действия плаката, не получили бы горячей поддержки или гневного осуждения средствами самого массового, оперативного и злободневного вида изобразительного искусства, служащего утверждению и распространению образной правды о мире, о времени. Плакат освещал все основные стороны жизни человека, общества, страны. Широко воплощались темы борьбы за мир и дружбу между народами, освоения космоса, мощи нашей



М. Лукьянов.  
Союз реалистов.  
1995.

Т. Артемьева.  
Восстановим!  
1992.



армии, успехов науки и искусства...

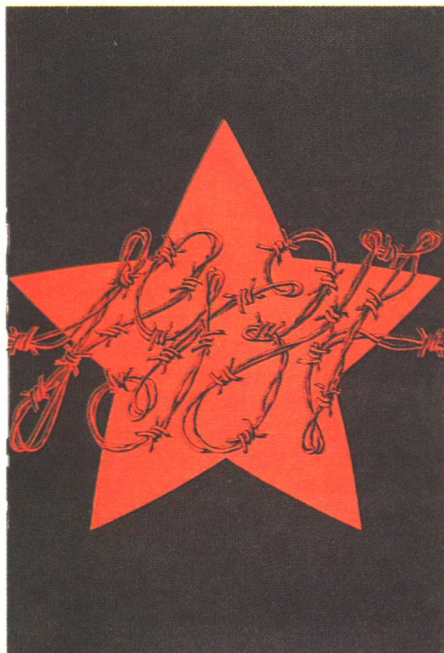
— Но было, согласитесь, много тем формальных, сугубо конъюнктурных, нужных разве что политической бюрократии советского общества, на которые уходила масса сил, средств, творческих ресурсов. Вспомним все эти «Ленин — наш вождь и учитель», «Народ и партия едины», славословия марксистско-ленинскому учению, партийным съездам, мудрости очередного генерального секретаря.

— Согласен. Советская эпоха изобиловала чрезмерными и утомительными здравицами в честь самой себя, вождей и единственно правильного учения. Этот этап нашего общества сегодня подвергнут суровой критике, низринуты прежние идеалы, осмеяны былые лозунги и общественные ценности. Но вместе с грязной водой пытались выплеснуть и ребенка: наряду с ложными теориями и досадными явлениями из нашей жизни ушло много хорошего, светлого, доброго. Вспомним замечательные плакаты прежних времен патриотического содержания, на темы национальной культуры, защиты природы, охраны детства и материнства, о силе знаний и пользе физкультуры и спорта. Потеряли смысл такие явления, как дружба народов, передовая индустрия, созидательный труд, прогресс науки, боеспособность армии, бесплатная медицина и образование, забота о стариках и детях. Появились новые слова и реалии: бизнес, мафия, терроризм, безработица, инфляция, региональные конфликты, криминогенные районы, группы риска, пуганы, киллеры, беженцы, бомжи, челноки... Стрелка плакатного барометра резко переместилась от позитива к негативу. Идеализированные понятия и утверждающие, пропагандирующие лозунги советской эпохи уступили место резкой со-

циальной и политической сатире, мощному обличительному потоку наглядной агитации времен демократии. Не случайно на выставке успехом пользовались плакаты, вскрывающие язвы и уродства современной жизни.

— Вспомним бывшее жанровое разнообразие плаката: политический, сатира и юмор, культурно-просветительный, рекламно-информационный, экологический, санитарный, по безопасности труда. А зрелищные виды — театр, кино, эстрада, выставки. Похоже, сейчас вся жанровая широта сузилась до двух-трех разновидностей. Во-первых, это очень острое, подчас крайне злое, неприемлимое реагирование на появление все новых и новых теневых сторон действительности. Во-вторых, пропаганда политических движений, партий, блоков, лидеров, которых накануне выборов в Госдуму насчитывалось несколько десятков вместо единственного прежнего: «Голосуйте за блок коммунистов и беспартийных». В-третьих, наконец, собственно реклама, в которой сейчас подвизаются в основном далекие от профессии художника люди и которая заполонила улицы и площади, телеэфир и газетно-журнальные страницы.

— Реклама в городе действительно разрослась чудовищной саркомой. И здесь следует говорить не только о художественном непрофессионализме, а о совершенной чуждости этих рекламных образов нашему национальному



М. Лукьянов.  
Быть может, это место для меня?  
1995.

В. Островский.  
1937 год.  
1990.

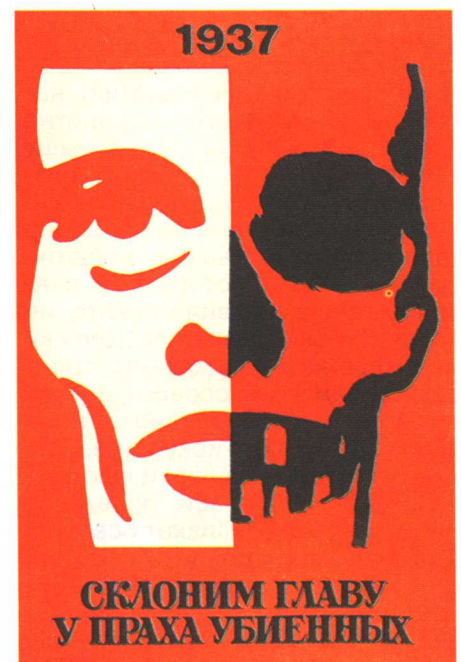
К. Иванов.  
Склоним главу  
у праха убиенных.  
1990.

М. Лукьянов.  
Выбор России.  
1995.

А. Будаев.  
Последний император.  
1995.

менталитету, психологии и возможностям средних потребителей, наконец, отечественным изобразительным традициям, в которых все базируется на безупречном рисунке, красочной гармонии, владении композицией. Нас сейчас в основном окружает американский вариант рекламы (это еще не худший в сравнении с отечественным доморожденным копированием заокеанских штампов вперемешку с местной атрибутикой). Так вот, эта американская реклама буквально бьет по голове на каждом шагу, настойчиво навязывая алкоголь, сигареты, сладости крупнейших иностранных фирм средствами довольно примитивными, но достаточно эффектными, броскими, запоминающимися. Изобразительные приемы, технику рисунка и живописи здесь подменяют коллаж, фотомонтаж, стилизация. Как правило, акцентом рекламной картинки являются штампы современной массовой культуры — топ-модели, ковбои, идолы кино и эстрады, просто смазливые обнаженные девицы, диснеевские персонажи, популярные компьютерные игры. Широко обыгрываются слащавые видовые ландшафты, комфортные бытовые предметы, шикарная автомобильная техника...

— Такой подход характерен не только для рекламы. Нередко современные профессиональные плакатисты отказываются от изобразительных средств, полагаясь





лишь на «знаковый», условно-упрощенный рисунок, широко используя слайдотехнику, стилизационные стереотипы, компьютерные программы.

— Действительно, такая умная и необходимая вещь, как компьютер, сейчас нередко подменяет творческую фантазию художника, беря на себя роль механического дизайнера, выбирающего из массы возможных вариантов не самый лучший, нанося урон художественному образу в рекламе и плакате. Нельзя отрицать того, что за рекламой сегодня стоят большие деньги, власть, политические структуры, которым неважны профессиональные, художественные качества плакатного образа, их интересуется только спекулятивная выгода, сиюминутный эффект, каждодневный визуальный натиск, идеологическая атака на обывателя. Собственно, политический плакат часто уступает место элементарной политической рекламе или, в других случаях, антирекламе. Рекламирование многочисленных политиков и платформ в прошлогодней предвыборной кампании мы могли широко наблюдать и на телевидении в виде скороспелых назойливых клипов, и на улицах города в виде более или менее удачно закомпонованных крупноформатных, цветных фотографий политических лидеров, широковеточных девизов и поверхностной символики. А что такое антиреклама? Это когда автор плаката выступает с карикатурой на

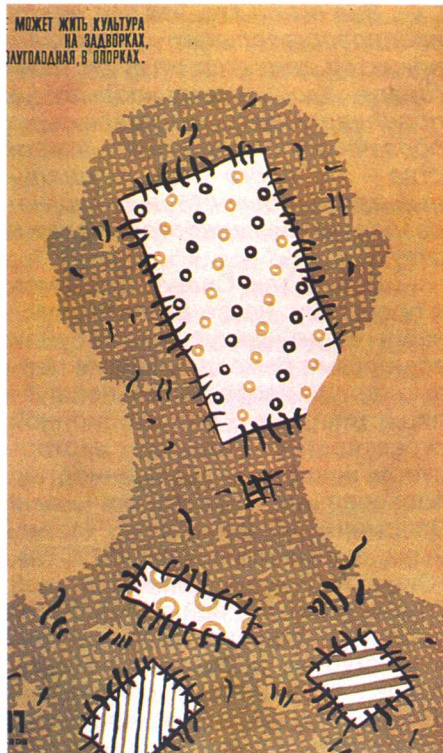
лидера, выражает не только свое, но и широких слоев общества отрицательное отношение к недобросовестному, скомпрометировавшему себя претенденту на политическое лидерство. Такие плакаты намного интересней, выше по мастерству и совершенней по художественному образу. Они, в отличие от рекламы политического деятеля, выполняемой на заказ, оперативно, в заданных конъюнктурных параметрах, создаются обычно «по зову сердца» или, как говорится, по горячим следам преступной бездеятельности, некомпетентности, мизерности очередного претендента на роль спасителя России.



— Значит ли это, что вся масса ниспровергательных, бичующих плакатов делается от души, благодаря творческому порыву, а прославляющие, восхваляющие образчики политического искусства — это всего лишь социальный заказ, обычный, и часто неразборчивый, заработок плакати-ста?

— Это не так. Снова обратимся к прошлому. Разве были бездушными конъюнктурщиками или всеядными ремесленниками первые творцы изобразительной публицистики, с революционной страстностью, с высоким мастерством, искренней убежденностью воспевавшие советскую новь! Вспомним Моора, Дени, Черемныха, знаменитые «Окна РОСТА», «Окна ТАСС» во время Великой Отечественной войны, мобилизующие народ на освободительную борьбу с врагом, плакаты Тоидзе, Корецкого, Кукрыниксов, Шмаринова! А в послевоенные годы сколько было создано замечательных, идущих от сердца, от тревоги за нашу землю листов, посвященных борьбе за мир. Да уж если честно говорить, многие плакаты на ленинскую тему делались с чистой верой в правоту и гениальность вождя. Уверен, что в профессиональной массе своей политический плакат никогда не был исключительно заказным, имеющим прикладное значение в сфере политики и идеологии. Он был самоценен и самобытен. А лучшие достижения политического плаката — это всегда крик души художника, страстная исповедь автора-гражданина.

— И на нынешней выставке в Москве чувствовался немалый творческий потенциал этого вида искусства. Кратко впечатление можно сформулировать так: уже не СОВЕТСКИЙ, но еще ПЛАКАТ. Ведь это было почти идиоматическое понятие: советский плакат, — указывающее не только на хронологические признаки, но и идейно-эстетические. Как возродить эту идиому в другом наборе? Российский плакат? Перестроечный? Демократический? Кажется, новой идиомы пока не получается. Что-то безвозвратно ушло, а что-то стало еще чеканней, убедительней, сильнее. Это, конечно, профессиональное мастерство современных плакати-стов. Под лучшими работами стояли имена знакомых еще по советским вре-



Л. Зверева.  
Не может  
жить культура  
на задворках...  
1990.

И. Морозов.  
Подайте!  
1992.



менам авторов: Савостюк, Константин Иванов, Островский, Бабин, Левшунова, Овасапов, Якушин, Цвик... А можете ли вы назвать имена следующих за ними поколений, в чьих руках сохранится, не прервется традиция отечественного плаката?

— На смену «шестидесятникам», которых вы назвали, уже пришли художники, зарекомендовавшие себя творчески ярко и оригинально. Среди них мои коллеги по цеху Камиль Зайнетдинов, Александр Ваганов, Валерий Мокрушин, Александр Чанцев, Юрий Боксер, Юрий Леонов, Мария Мкртчян. Не так активно, как прежде, но выходят из стен Суриковского института достойные молодые плакатисты. В мастерскую, называвшуюся ранее «политического плаката», а ныне — «искусства графики и плаката», конечно, идет молодежь. Но будущее лишь немногих становится прочно связанным с плакатом. Даже в качестве диплома студенты предпочитают либо станковую серию, либо книжную, а если плакат — то театральный, экологический. Потом — в качестве профессии — кто выбирает дизайн, кто книжное оформление, кто живопись. Ведь плакат сулит наиболее трудное и проблематичное существование художнику. Это раньше он мог найти материальную опору и в творческом союзе, и в худфонде, и в полиграфии, и в специальном издательстве «Плакат». Иных, как говорится, уж нет... а последнее, предпринимчиво переименованное в «Панораму», откровенно зарабатывает деньги изданием дамских романов и другой низкопробной массовой продукции. Плакатисты как-то сами умудряются держаться на плаву. Правда, в организации нынешней выставки нам очень помог состоятельный и дальновидный спонсор — Союз реалистов.

— Помнится, предыдущую выставку плаката 1990 года художники осилили сами, без помощи спонсоров. И настроение в плакате первых лет перестройки было совсем иное, не правда ли?

— Это было настроение надежд и иллюзий перестройки. Выставка проходила под знаком критики старого, отжившего, мешающего двигаться вперед, массового воодушевления демократическими преобразованиями.

Через пять лет настроение изменилось. Политики обманули народ, у многих возникло ощущение тупика — и эти темы нашли непримиримое отношение в плакате. В своих работах художники подвели итог социальных изменений за годы перестройки. Он оказался печален по многим показателям — экономическим, духовным, нравственным, экологическим, в области почти всех сфер сегодняшней реальности. Даже гласность перестройка дала нам убогую, одностороннюю. Например, каждый день мы узнаем о жертвах военных действий в Чечне — этого от нас не скрывают. Но кто вполне ясно понимает, почему продолжается эта война, освободительная она или захватническая, народная или криминальная, кому она выгодна и какие реальные цели преследует. Даже вроде бы интеллектуальный авангард общества — художники не могут точно ответить на эти вопросы.

— Так что же, создавать, как раньше, отвлеченные, общегуманные плакаты на тему борьбы за мир?

— Нет, это слишком просто и бесполезно. С другой стороны, неправильно и односторонне конкретизировать ситуацию в плакате лозунгами, вроде «Чечня — позор и боль России!». Но и других, правильных, вариантов решения этой темы нет, пока нет полной достоверности происходящего. Есть только общее негодование, гражданский протест, человеческая боль, которые постоянно подвигают художников нашего цеха на публицистическую реакцию, увы, чаще всего со знаком минус. Здесь главное быть честным, искренним, глубоко и кровно переживающим невзгоды своей Родины. Без этих качеств любой самый высокий профессионализм художника даст посредственные результаты на уровне рекламы-однодневки. А ведь искусство плаката, наравне с живописью и скульптурой, свидетельствует об эпохе уникальным художественным языком.

— Трудно предугадать настроение очередной плакатной выставки 2000 года...

— Будем надеяться на лучшее: и в реальной жизни, и в искусстве. И будем для этого работать.

Беседовал Н.ИВАНОВ



Ф. Алексеев.  
Вид на Воскресенские и Никольские  
ворота и Неглинный  
мост от Тверской улицы в Москве.  
Фрагмент.  
Масло. 1811.

## „ВХОДИТЕ ТЕСНЫМИ ВРАТАМИ“

Из невозвратной дали возвращаются в нашу жизнь старые названия московских улиц: Пречистенка, Воздвиженка, Никольская, Варварка. И в метро мы слышим: «Китай-город, Охотный ряд». Сквозь годы забвения доносятся в этих названиях голоса истории, встает перед глазами образ древней столицы, величественной и строгой, деревянной и белокаменной, той, которую называли «восьмым чудом света» и третьим Римом. Жаль, кроме названий, мало что сохранилось из старой Москвы — многое в лихорадке буден было бездумно разрушено. Но остались старые книги, гравюры, акварели, которые помогают нам изучать историю.

И вдруг стали происходить на Москве чудеса: то один, то другой храм поднимается из руин. Из ничего, на пустом месте, как по щучьему велению, воскрес Казанский собор на Красной площади, а чуть позже другая весть разнеслась: в октябре 1995 года восстановлены Воскресенские ворота и Иверская часовня.

В часовню возвращена Иверская икона Божией матери, весьма чтимая русским народом. Вернее, не возвращена, а заново написана. При разрушении часовни в 1929 году чудотворный образ исчез бесследно. Так что пришлось обращаться с просьбой на Афоне, где монах, иконописец Лука, сделал новый список с чудотворного образа, хранящегося в

Афонском монастыре. И вот Иверская снова у Воскресенских ворот столицы. И как встарь, поклониться ей, заступнице Москвы, приходит сюда и стар, и млад. Поклонимся и мы, а пока движется очередь к святыне, перелистаем страницы истории, попытаемся представить себе древнюю Москву...

Вот Кремль — он везде узнаваем, а рядом с ним — еще одни стены — это Китай-город. Китай-городом называлась в старой Москве ее центральная, торговая часть, состоящая из трех главных улиц — Никольской, Ильинки и Варварки и еще так называемого Зарядья. Все это соединено переулками и проездами, примыкающими к Красной площади. Поехать «в город», пойти в «город» — читаем мы в одной старой книге, — значило по московской терминологии отправиться в эту часть города. Китайгородские стены возводились в XVI веке, и тогда же были построены в них Воскресенские ворота — в 1534—1535 году. Первое их название — Куретные или Неглинские, по реке Неглинке, что недалеко протекала. (Кстати, ворот в Китай-городе было несколько — Ильинские, Владимирские, Варварские, Проломные, Никольские, но ни одни не сохранились.)

Неглинка давно убрана в трубу под землю, нет и моста, который вел от ворот на Тверскую улицу. Мост также назывался Куретным, и Охотный ряд, что начинался сразу за мостом, в древние времена звался Куретным рядом.

Первоначально Воскресенские ворота не имели башен, у них была двускатная крыша, был и механизм для подъема ворот. Это было настоящее оборонное сооружение.

Икону Иверской Божией Матери привезли в столицу в 1648 году и повесили на пилон Воскресенских ворот со стороны Красной площади. Со стороны Охотного ряда на воротах находилась икона Воскресения, давшая им новое название. Оба этих образа являлись как бы духовными стражами центра столицы, защищали ее от врагов, пожаров, болезней и прочих напастей.

В 1680 году ворота подверглись реконструкции — были надстроены две остроконечные башни, что придало сооружению более торжественный вид. Тогда же святыни на воротах поменяли местами, теперь Ивер-



ская икона встречала гостей со стороны Тверской улицы. Для нее в воротах сделали нишу, а впоследствии выстроили часовню.

Всяк приезжающий в Москву или отъезжающий из нее шел поклониться Иверской заступнице. В скольких произведениях она была воспета, сколько художников живописали этот уголок старой Москвы! А в народной молве стало закрепляться еще одно название ворот — Иверские.

Хорошо видны Воскресенские ворота (уже с надстроенными башенками и орлами, появившимися в XVIII веке) на гравюрах М.И.Махаева, прозванного в свое время «мастером перспективной науки». В 1763 году он начал делать серию московских видов, с фотографической точностью изображая многие достопримечательности столицы. Во времена Махаева китайгородской стены уже не было, и ворота помещались между Монетным двором и Главной аптекой, где в разное время располагались университет, типография и библиотека. Позже это здание было снесено, а на его месте воздвигнут Исторический музей. Ворота оказались стиснуты между двумя большими зданиями. Огромный объем

Здание Земского приказа, Воскресенские ворота и Монетный двор. Акварель мастерской Ф.Алексеева. 1800—1802.

Восстановленные Воскресенские ворота. Вид с Красной площади. Фото. 1995.

музея стал подавлять ворота. Но Москве не привыкать к архитектурной несуразнице — каждый новый век оставлял на ее облике свои автографы. Но это не беда. Беда пришла позднее...

В 1880 году ворота опять подверг-





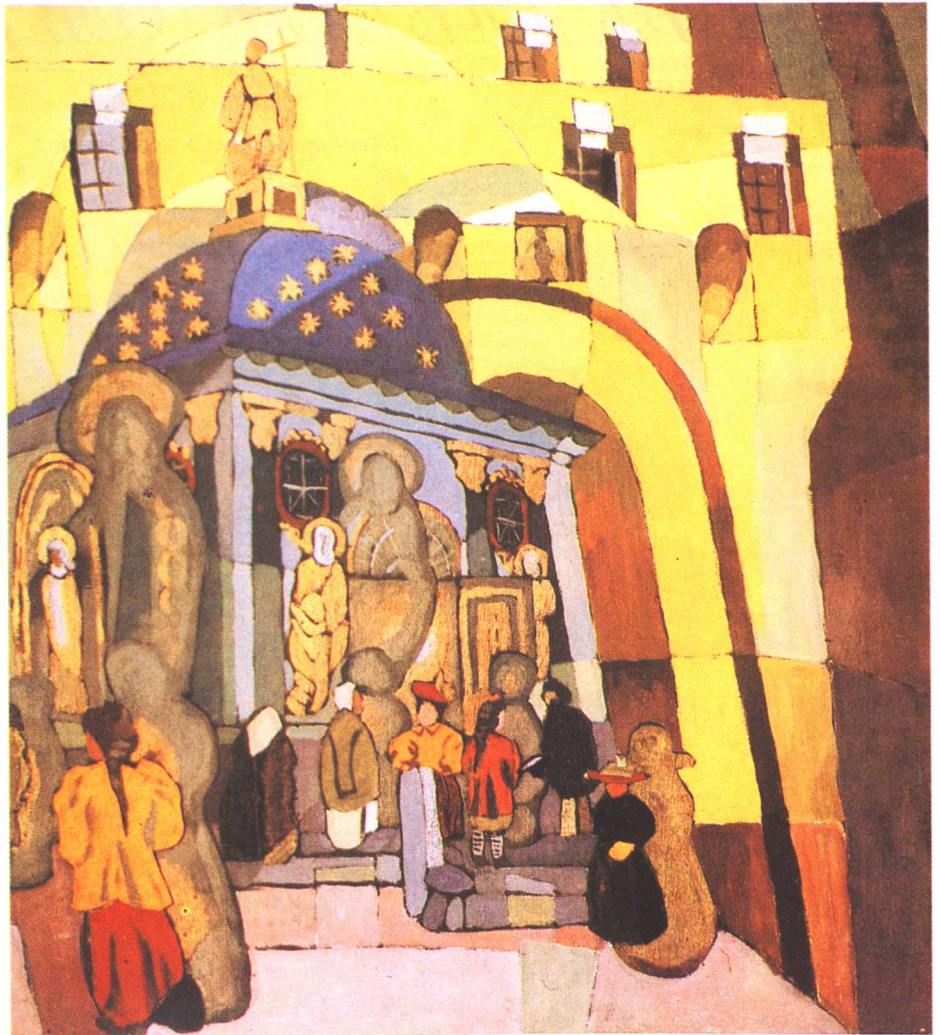
лись переделке. На этот раз в классическом стиле. В это же время в России возникают первые марксистские кружки... Поэт Александр Блок писал об этом времени: «Век девятнадцатый, железный, воистине жестокий век! Тобою в мрак ночной, беззвездный беспечный брошен человек!» Что же можно сказать о веке двадцатом?!

Сначала в пафосе борьбы с религией убрали часовню. Затем, в 1931 году, настала очередь ворот. Они стали тесны для прохода войск на парады на Красную площадь. Правда, сначала их пытались расширить — растесали арочные проемы, но этого оказалось недостаточно. И ворота исчезли. Казалось бы, навсегда...

Когда архитектор-реставратор Олег Игоревич Журин, восстановивший Казанский собор и Воскресенские ворота и много других московских памятников, рассказывал их историю, мне показалось, что все это — прямая иллюстрация евангельской притчи об узких и широких вратах: «...Широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими, потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их»...

Для того чтобы восстановить какой-то памятник, одного желания общественности мало. Нужна поддержка «власть предержащих». В последнее время такая поддержка появилась. Стали и средства находиться. Но для восстановления памятников нужны исходные данные — обмеры, чертежи, старые планы. К сожалению, от Воскресенских ворот остались только фотографии да произведения изобразительного искусства. На них и опирались реставраторы в своей работе. Правда, большая удача, что сохранились фундаменты ворот. Их обнаружила в 1988 году Московская археологическая экспедиция, когда здесь прокладывали коммуникации. Они были раскрыты, зафиксированы, покрыты защитным слоем, а сверху — на брусчатке, обозначили их контуры. Когда в сжатые сроки был восстановлен Казанский собор, правительство Москвы поверило, что восстановление ворот тоже возможно.

Сроки опять были жесткие: на все — проектирование, археологию и строительство — им (мастерской № 4 института «Спецпроектреставрация») дали два года. Поэтому многое приходилось проектировать уже в процессе строительства. Очень помогли реставраторам фотографии, сделанные во время постройки Исторического музея. Благодаря им были восстановлены подлинные окна, жемчужники над арками, пинакли по



А. Лентулов.  
У Иверской.  
Масло. 1916.

Иверская часовня.  
Фото. 1995.



углам башен, украшенные солнышками. Все эти «архитектурные излишества» убрал с ворот Осип Иванович Бове, восстанавливавший Моスクву после пожара 1812 года. Возвратились на вершины башен и орлы. Их изготовили в Бельгии по чертежам Журина. Он же придумал и оригинальную систему их укрепления, чтобы при ветре они не расшатывали башни. Была разработана новая система отопления, ведь верхние помещения ворот отданы под экспозицию Исторического музея, с которым они теперь соединены переходом. Слева от ворот восстановлен фрагмент китайгородской стены.

В восстановлении Иверской часовни принял участие московский скульптор Юрий Филиппович Иванов. Он сделал фигуры ангела и апостолов.

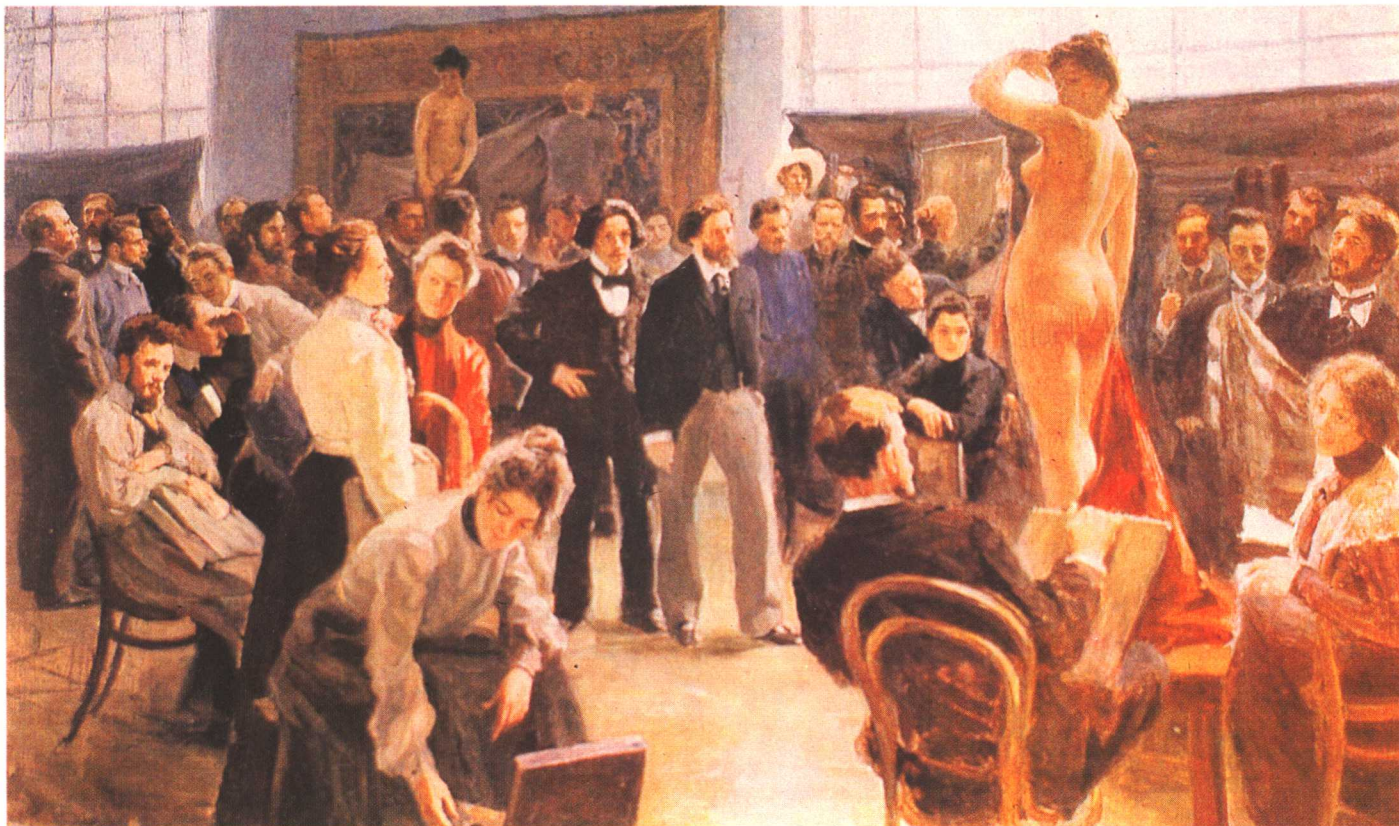
Удивительно преобразился этот уголок Москвы. Сколько поистине сказочной красоты в древней русской архитектуре! Спешите запечатлеть ее, юные художники!

Воскресенские ворота открыты. Входите.

Н.КОЛЕСНИКОВА

# В ЗЕРКАЛЬНОМ ОТПРАЖЕНИИ

(Автопортреты художниц)



**К**амерное полотно среди признанных шедевров Третьяковки: «Маленький зал с фортепиано». Полтора столетия хранил тот домашний интерьер свою тайну. Считалось, что исполнил его неизвестный русский мастер середины XIX века. А ведь создатель произведения присутствует на полотне! Долгое время его не замечали. Наблюдательный же зритель обнаружит в глубине анфилады зеркало на стене и отражение в нем...

Молодая дама за мольбертом. Светлое пышное платье по моде 1840-х годов. В руках — палитра. Лицо едва намечено, не выписано. Кто эта неизвестная художница? Почему не подписала свое произведение, а оставила автоизображение? Кто знает, может быть, в раму картины «с секре-

том» заключена и собственная непростая судьба русской женщины-живописца.

В России профессиональных художниц всегда было немного. Век восемнадцатый сохранил имена только иностранок: немка «Гзельша», писавшая диковинным способом «цветы, насекомых и натуралии» для Кунсткамеры Академии наук, француженка Мари Колло, ученица гениального Э.М.Фальконе, по модели которой отлита голова Петра I в «Медном всаднике», ее соотечественница портретистка Э.Виже-Лебрен, член Парижской Академии, написавшая огромное количество изображений петербургской знати.

До середины XVIII века специальных учебных заведений для девочек в России не существовало. Их не принимали ни в Мо-

сковский университет, ни в Петербургскую Академию художеств. Ограничивались домашним воспитанием, частными пансионами. В учебную программу Смольного института благородных девиц (открылся в 1764 году) наряду с музыкой и танцами включили основы живописи и рисования. Однако из «смолянок» не вышло ни одной известной художницы. Среди «державных жен» и просвещенных дворянок можно назвать имена талантливых мастериц-любительниц. Их работы бывали достаточно милы, но не они определяли художественную жизнь. Мария Федоровна, жена Павла I, княгиня М.В.Кочубей запечатлены с карандашом в руке на полотнах иностранных живописцев. В собрании Русского музея хранится автопортрет Екатерины Па-

вловны, дочери Павла I. Мягкая пастель запечатлела редкое обаяние и острый ум той, которую в семье звали не иначе как «душкой».

В первой половине XIX века на академических выставках появляются работы, подписанные женскими именами. Среди них — дочери славных живописцев: Мария Дурнова, дочь исторического художника, и Александра Венецианова. Одной из первых профессиональных русских художниц можно назвать и С.В.Сухово-Кобылину (1825—1867). Сестра знаменитого драматурга удостоилась получения первой золотой медали за пейзаж с натуры в Академии художеств в 1854 году. Софья Васильевна жила с семьей в Москве. Для совершенствования живописного мастерства совершила поездку в Италию. Ее ландшафты, запечатлевшие уголки южной природы, пользовались особой популярностью. Картины с видами Италии, Крыма, других областей России поражали современников тонкостью исполнения, виртуозным владением кистью, изысканностью тональных переходов.

На автопортрете из собрания Третьяковской галереи С.В.Сухово-Кобылина представила себя традиционно: в мастерской, за работой. На мольберте укреплен овальный горный пейзаж. Несмотря на маленький размер картона, фигура дана в полный рост, подчеркнута значительность и монументальность образа. Тем самым молодая художница как бы утверждает роль женщины-творца.

В конце XIX — начале XX века происходят существенные сдвиги в высшем профессиональном образовании. Проведена реформа 1893 года в Академии художеств. Теперь женщины могли посещать по выбору мастерские профессоров-руководителей. Так, И.Е.Репин запечатлел на одной из своих картин курс, где можно увидеть многих художниц: О.Делла-Вос-Кардовскую, Е.А.Киселеву. Девушки из обеспеченных семей продолжали свое образование в частных студиях Парижа, Берна, Женевы, Мюнхена. Постепенно личность женщины-творца — поэтессы, художницы — начинает привлекать к себе повышенный интерес пуб-



С. Сухово-Кобылина.  
С.В.Сухово-Кобылина,  
получающая на акте  
в Императорской Академии  
художеств первую золотую медаль  
за «Пейзаж с натуры».  
Масло. 1854.  
Третьяковская галерея.

И. Репин.  
Постановка натуры  
в мастерской Репина  
в Академии художеств.  
Масло. 1899—1903.  
Музей Академии художеств.  
◁ С.-Петербург.

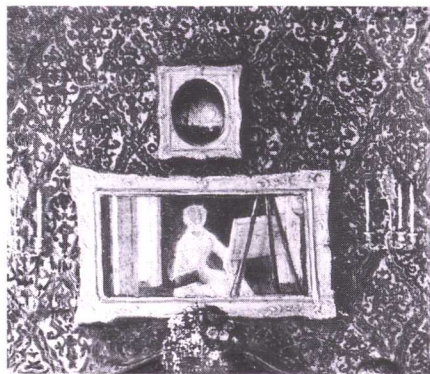
С. Сухово-Кобылина.  
Автопортрет.  
Масло.  
Третьяковская галерея.



лики. Не только ее труды или произведения, она сама делается предметом анализа, мифотворчества и беллетризованных легенд. Отчасти в этом «повинны» и сами женщины, склонные рассматривать свои переживания как нечто эстетически значимое.

Значительный цикл автопортретов принадлежит Зинаиде Евгеньевне Серебряковой (1884–1967). В своем облике художница нашла гармонию физической и духовной красоты. Она любит изображать себя в привычном интимном мире, со своими детьми, у стола с красками. В автопортрете «За туалетом» З.Серебрякова пишет себя перед зеркалом, в окружении любимых предметов. С блеском, виртуозно переданы хрустальные флаконы духов, жемчужины бус, тонкий батист платка. Молодая женщина пленяется созерцанием собственной красоты. Как прекрасна копна густых волос! Какая точеная рука с браслетом! Как хороши карие миндалевидные глаза!

По-иному видит себя современница Серебряковой Наталья Сергеевна Гончарова (1881–1962). В 1907 году она написала «Автопортрет с желтыми лилиями». Кажется бы, художница

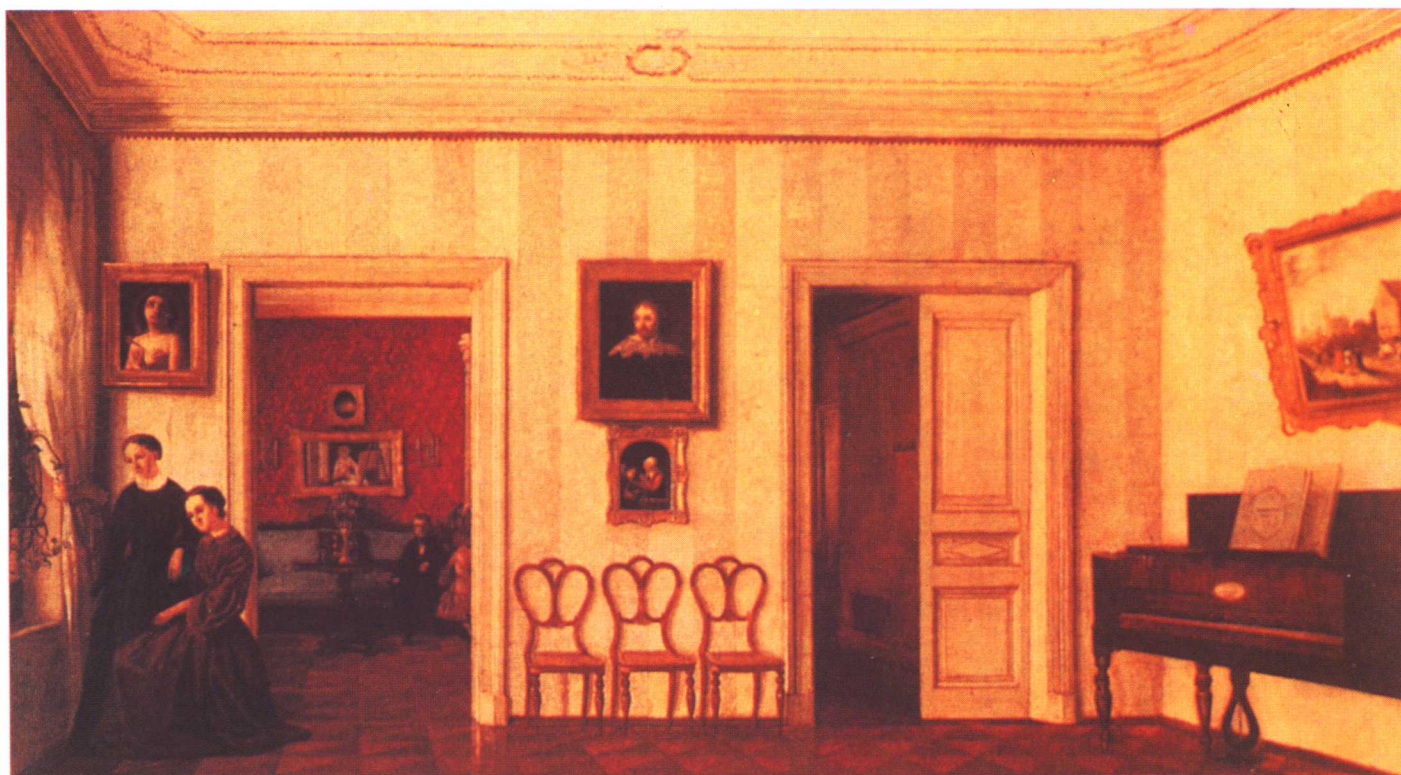


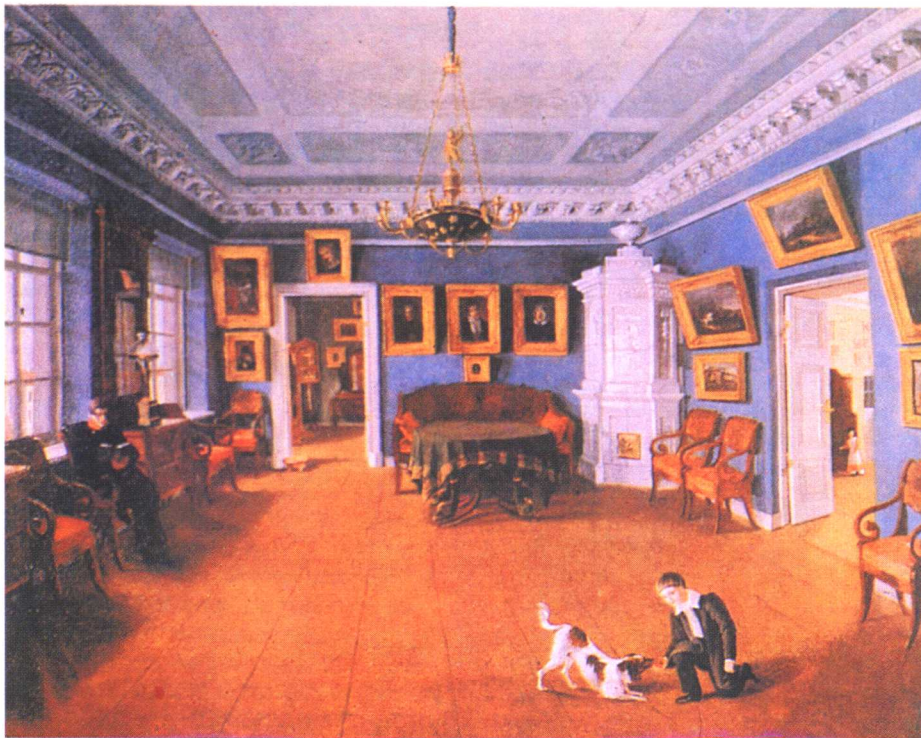
выбрала чисто женский прием, изобразив себя с букетом цветов в руках. Однако перед нами не салонно-слащавая барышня, а женщина с далеко не классическими чертами лица. Зритель чувствует некий разрыв между сложным сильным характером личности нового времени и невозможностью вместить в портретный образ все ее содержание, высказаться о себе с максимальной полнотой. Активным дополнением образа служит здесь пластически-выразительная форма.

В 1914–1915 годах Гончарова создала еще один свой автопортрет. Полностью в духе русского авангарда. Художница применяет технику коллажа, используя при этом кусочки ткани, фольги, газетные листки и даже... собственные волосы. Невольно вспоминаются ахматовские строки:

*Себе самой я с самого начала  
То чьим-то сном казалась, или  
бредом,  
Иль отраженьем в зеркале  
чужом...*

Вернемся вновь к отражению в интерьере из картины «Маленький зал с фортепиано». Рискнем выдвинуть свою версию автор-





Э. Виж-Лебрэн.  
Автопортрет.  
Масло. 1800.  
Эрмитаж.  
С.-Петербург.

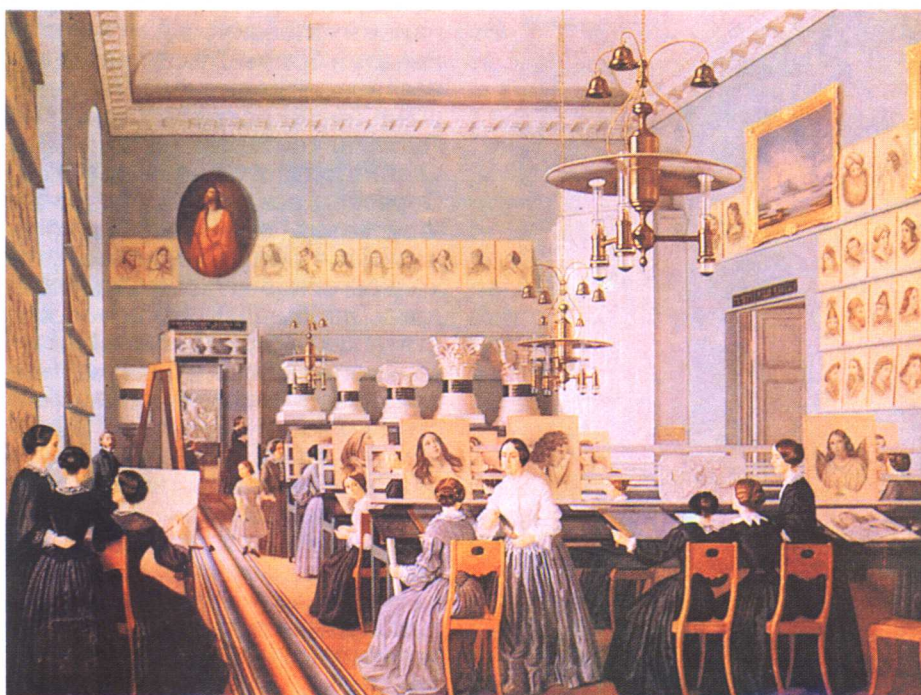
Л. Самойлова.  
Гостиная в доме Самойловых.  
Масло. 1840.  
Музей театрального и музыкального искусства.  
С.-Петербург.

Н. Гончарова.  
Автопортрет.  
Коллаж. 1914–1915.  
Третьяковская галерея.

Неизвестная художница.  
Маленький зал с фортепиано.  
Картина и деталь.  
Масло. 1850-е.

Третьяковская галерея.

Е. Хилкова.  
Внутренний вид  
женского отделения  
петербургской Рисовальной школы.  
Масло. 1855.  
Русский музей. С.-Петербург.



ства. Это Любовь Васильевна Самойлова. Семейство Самойловых представляет редкий, если не единственный пример артистической семьи, где каждый был одарен замечательными талантами. Родоначальник династии Василий Михайлович, блистательный оперный певец, любил и понимал живопись. Он собрал неплохую коллекцию картин. Его дом, где устраивались камерные музыкальные вечера и театральные капустники, охотно посещали молодые художники. Среди них – «великий Карл» Брюллов.

Даровитыми актрисами были сестры Самойловы: Мария, Надежда и Вера. Сын Василий Васильевич Самойлов также продолжил актерскую династию. При этом современники отмечали, что он недурно рисовал, оставил ряд картин и несколько альбомов



с рисунками. Любовь Васильевна на сцену не попала, жила сценическими интересами брата и сестер. В музее театрального и музыкального искусства в Петербурге хранится ее работа «Гостиная в доме Самойловых». Обилие картин на стенах, некоторые детали обстановки, манера исполнения напоминают наше полотно из Третьяковки.

После стольких лет забвения «Маленький зал...», кажется, обретает имя автора. А пока поиск продолжается. Предстоит еще выяснить многое в малоизученной судьбе русской художницы.

Л.МАРКИНА,  
кандидат искусствоведения

## Александр БЛОК в Москве



**Е**сли обойти внимательно и неторопливо Бульварное кольцо столицы, прилежащие дворики и скверики, площади и улочки, можно легко обнаружить своеобразный и обширный литературный маршрут, состоящий не только из мемориальных досок в честь замечательных писателей и поэтов, живших и бывавших в районе бульваров, но и ряда прекрасных памятников кумирам российской словесности. Монументальные изображения Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Герцена, Крылова являются красой и гордостью Бульварного кольца. Недавно к ним присоединились еще два новых памятника, образовав некую мемориальную ось в честь национальных поэтических святых. Начатая более ста лет назад известным творением А.Опекушина, ныне расположенным на Пушкинской площади, ось удачно продолжена памятником Сергею Есенину на Тверском (скульптор А.Бичуков) и буквально в нескольких минутах ходьбы скульптурой Александра Блока (О.Комов), соседствующей с еще одной монументальной реликвией — памятником Алексею Николаевичу Толстому (Г.Мотовилов), что в уютном скверике за белым кубом церкви Вознесения, в которой венчался Пушкин.

О каждом из этих памятников можно рассказать много интересного, как это уже было в материале о произведениях, посвященных Н.В.Гоголю (№ 11—12, 1995 г.), и как еще будет в

статье о памятнике С.А.Есенину и его авторе (№ 4, 1996 г.), но сегодня в журнале — небольшое представление одной из последних работ Олега Константиновича Комова, недавно ушедшего от нас в расцвете зрелого, многогранного таланта. Это памятник Александру Блоку, со дня смерти которого в этом году исполняется 75 лет.

Образ Блока занял в искусстве Комова закономерное и заветное место. Темы отечественной истории, русской культуры, образы замечательных художников, писателей, поэтов родной земли были особенно близки, воспринимаемы с волнением и восторженным поклонением скульптором за 35 лет профессиональной работы. Он автор более 20 монументов, среди которых памятники Андрею Рублеву, А.Суворову в Москве, М.Салтыкову-Щедрину в Твери, А.Венецианову в Вышнем Волочке, Дмитрию Донскому на Куликовом поле, Ярославу Мудрому в Ярославле, М.Лермонтову в Тарханах, К.Циолковскому в Рязани, К.Минину в Нижнем Новгороде, П.Чайковскому в Воткинске, Федору Коню в Смоленске, И.Репину на «Академической даче»...

Центральное место в творчестве Комова занимает скульптурная Пушкиниана. В разные годы, по разным поводам и причинам обращался художник к образу великого поэта, но всегда им руководило вдохновение, работе над образом неизменно сопутствовали душевный порыв, напряженный исследовательский процесс, и все свое мастерство вкладывал автор и в станковые произведения, и в полубившиеся современникам памятники, украшающие село Пушкино, село Большое Болдино, Тверь, города Молдавии, Испании и Финляндии. В одном из интервью свое увлечение образом поэта Олег Константинович скромно комментировал: «Я не считаю себя «пушкинистом» в скульптуре. Меня волнует не внешний облик поэта, а прежде всего утверждение высоких идеалов через образ гениального русского человека...»

Высокие идеалы искреннего патриота и истинного знатока родной истории и культуры Олег Комов воплощал в каждой новой

работе, оставаясь верным национальной традиции возвышенно-романтического образа в монументальной скульптуре. Таков и его Александр Блок в Москве, соединяющий отточенную форму портретного решения и лирическое состояние интимной беседы с Музой, возвышенную таинственность поэтического образа и человеческую близость скульптуры своему окружению — случайным и немногочисленным прохожим, уголку проходного дворика с силуэтами березок, самой задушевной и уютной атмосфере Бульварного кольца.

В творчестве Комова вы не найдете памятников помпезных, ложномасштабных, действующих на зрителя с агрессивной навязчивостью. Они соразмерны не только пространству, но и времени, в котором нежелательны и опасны психические перегрузки, громогласные пластические акценты. Об этих чертах скульптора хорошо сказал его коллега Юрий Александров: «Комов много работает, как бы полемизируя с гигантоманией, ложным монументализмом, упрощенной «современной формой». Академизм в наше время — тоже смелость при настоящем разгуле «пластических свобод», зачастую переходящих в произвол и отсебятину. Я особенно ценю его любовь к лепке фигур, его культуру, его методичность, трудолюбие, не сковывающие поэтического взгляда на мир».

В памятнике Блоку все это проявилось наглядно и ясно. Плюс глубоко продуманное драматургическое решение образа, которое легко открывается и прочитывается зрителем, хорошо знающим не только творчество, но и основные черты биографии поэта, трагизм его судьбы. А главное, конечно, историю связей с Москвой этого сугубо петербургского философского лирика.

Тема города на Неве в поэзии Блока занимает почти такое же место, как у Пушкина и Достоевского. Но первое признание замечательный петербуржец XX века получил именно в Москве. Сначала его стихи узнали и полюбили в среде поэтов, родных, знакомых. Так, из арбатского дома Соловьевых (О.М. Соловьева — двоюродная сестра

матери Блока) стихи Александра Александровича стали распространяться в Москве: переписывались, читались вслух, ходили по рукам из дома в дом еще до того, как появились в печати. Переписка с Белым, встречи с Брюсовым способствовали контактам Блока с московскими издательствами и журналами. За 12 лет работы (1904—1916) в Москве вышло 13 книг Блока, а в Петербурге — 4. Деловые поездки поэта в Москву, его постоянный интерес к ней, новые впечатления обогатили его урбанистическую палитру, но впрямую Москва редко выступала объектом его лирики. В последние два года жизни (1920—1921) литературные вечера Александра Александровича проходили в Москве в помещениях Политехнического музея, Союза писателей, Дома печати. И останавливался и бывал Блок в домах, расположенных близ Бульварного кольца, встречался с писателями и издателями, нередко прогуливался по Арбату, у Никитских ворот, на Кудринке и Новинском бульваре. Не случайно О.Комов и архитектор В.Красильников выбрали место для памятника между Малой Бронной и Малой Никитской. Как будто глубоко задумался поэт, запечатленный в тяжелой бронзе, словно замешкался, возвращаясь с того печально памятного вечера в Доме печати на Никитском бульваре, когда кто-то из публики желчно высказал ему, что его стихи мертвы.

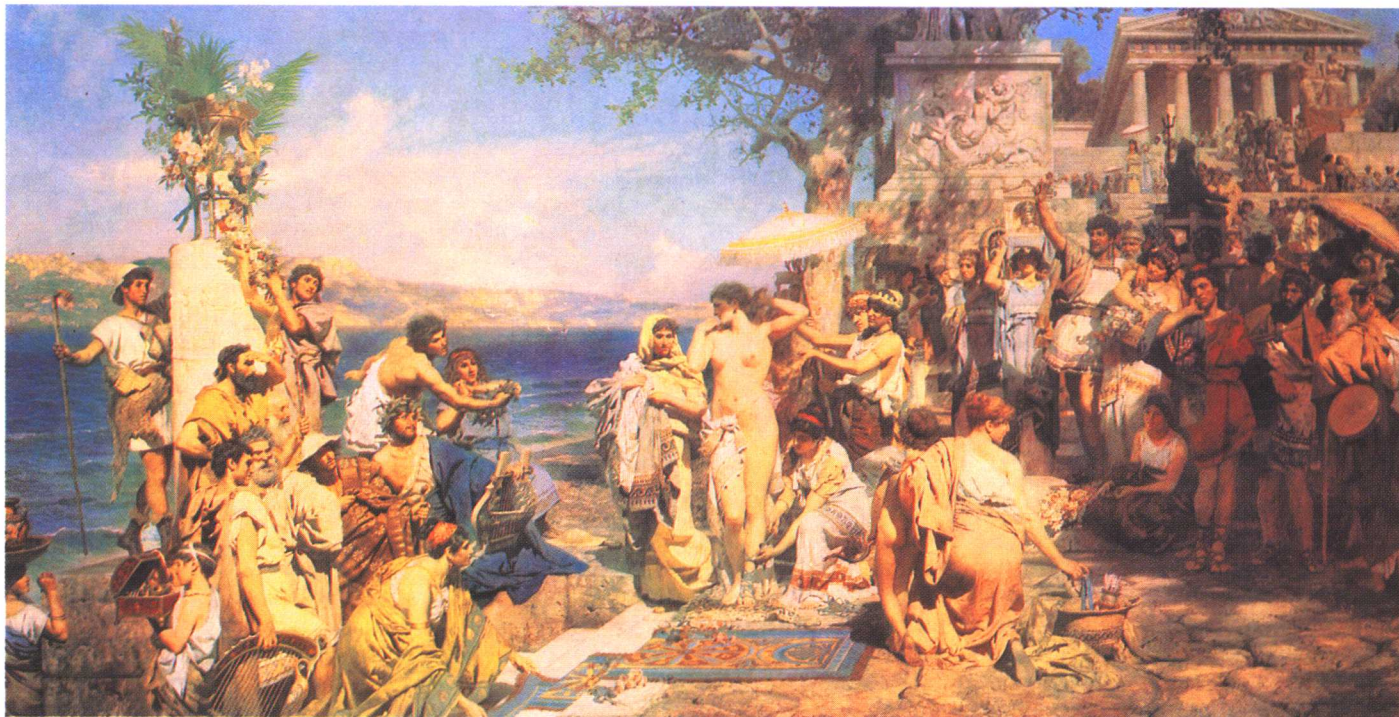
Таким мы видим поэта в трактовке Олега Комова — сорокалетним, на склоне жизни, трагически взволнованным тем, что как бы выпал из современности, оказался ненужным новому послереволюционному читателю. Это состояние одиночества и непонятости русского гения вызывает в памяти его своеобразную автоэпитафию:

*Простим угрюмство — разве это  
Сокрытый двигатель его?  
Он весь — дитя добра и света,  
Он весь — свободы торжество!*

В образе Блока автору памятника удалось передать и черты реальной крупной личности, и общую эмоцию торжества внутренней свободы Художника.

**Н.БЕГОВЫХ**

# Генрих СЕМИРАДСКИЙ



**В** истории двух последних веков нередки случаи, когда творчество даже крупных, талантливых живописцев забывали. Обычно это было временное явление, связанное со сменой художественного стиля, а еще чаще — просто с изменчивой модой и сиюминутными вкусами публики. В XX веке забвение некоторых мастеров стало происходить и оттого, что их деятельность была неуживчива тем или иным идеологам или правительствам. Как раз такой случай произошел с одним из крупнейших живописцев 70–90-х годов прошлого века — Генрихом Ипполитовичем Семирадским. Много ли скажет имя этого художника современному читателю? Наверное, нет. А ведь когда-то Г. Семирадский пользовался огромной известностью. Письма, дневники крупнейших деятелей нашей культуры очень часто упоминают его имя. Фотографии с его очередных картин ходили по рукам у передвижников — и это несмотря на то, что большинство из них считали Се-



Фрина на празднике Посейдона в Элевзисе.  
Масло. 1889.  
390x763,5.  
Государственный Русский музей.  
Санкт-Петербург.

Мастерская Г. Семирадского в Риме.  
Фото. 1900-е годы.



мирадского своим идейным противником. Популярность в широкой публике академического направления в живописи связывалась именно с творчеством Г. Семирадского. Известен Семирадский и на Западе... не в последнюю очередь и потому, что его творчество, обращавшееся к колыбели европейской цивилизации — греко-римскому миру, — одинаково близко, понятно и русским, и полякам — его соотечественникам.

Как только не называли в свое время этого художника: он-де «холодный, поверхностный академик», «салонный художник» и даже «бездушный космополит». Нелепость таких ярлыков очевидна. Всякому, кто познакомится с его творчеством, станет ясно, что это очень тонкий живописец, яркий, талантливый художник, блестящий рисовальщик, избравший своим идеалом красоты античность. Вечные общечеловеческие ценности — красоту, гармонию, грацию — он видел через классический мир античности.

Его полотна наполнены искрен-

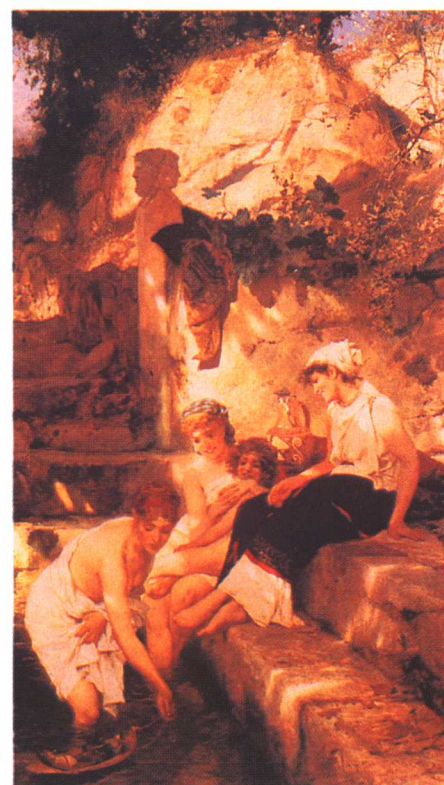


ней любовью к людям, природе, миру. Мастер всегда стремился отразить в живописи идеальную красоту людей и их отношений. То, что во II половине XIX века художник посвящает свою живопись греко-римской античности, не было случайным. Античный мир будил воображение художников Европы на протяжении более чем тысячи лет, со временем его идеал красоты стал классическим. В середине прошлого века в русской литературе получил широкое распространение так называемый «антологический жанр», под которым подразумевались произведения на античные темы. К писателям, работавшим в этом жанре, принадлежали знаменитые А.Н.Майков, А.К.Толстой, Д.С.Мережковский, А.А.Фет и другие. Они противопоставили свое творчество под девизом «чистого искусства», «искусства для искусства» так называемому «тенденциозному» направлению. Так же развивалась русская живопись этого времени: с одной стороны, академическое направление, искавшее чистой, вечной красоты, с другой — художники, как их иногда называли, «национальной скорби», все свое внимание направившие на критику недостатков общества. В борьбе этих двух направлений и кроется причина нападков на Семирадского. Сейчас уже ясно, что в живописи направление «чистого искусства» имело такое же право на существование, как и в литературе — ведь никто не станет отрицать значительность и большой талант, скажем, А.К.Толстого или А.А.Фета, почему же должен оставаться на третьих ролях такой крупный живописец, как Семирадский? Вклад его в русскую живопись значителен, ведь его творчество пришлось на то время, когда шли поиски новых принципов живописи, цвета. Живопись одних передвижников уже не могла удовлетворить в полной мере публику, художников, стало ясно, что одного гражданского чувства недостаточно для искусства. Неожиданно в начале 70-х годов возник яркий талант Г.Семирадского, который, как писал А.Бенуа, «благоприятно повлиял на русскую школу блеском красок». С тех пор живопись этого мастера обрела своих истинных ценителей. Не случайно и пробуждение интереса к творчеству Г.Семирадского в наше время.

Генрих Гектор Семирадский родился в октябре 1843 года в поселке Ново-Белгород Харьковской губернии (позднее переименованном в Печенеги). Его отец — Ипполит Элевтериевич Семирадский — был офицером кавалерийского драгунского полка, дослужился до гене-

Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу.  
Масло. 1870.  
Государственный музей Республики Беларусь. Минск.

Римская идиллия.  
Масло. 1885.  
153x91.  
Национальный музей. Варшава.



ральского чина и в 1872 году, выйдя в отставку, поселился в Варшаве... имея от брака с Михаиной Прушиньской помимо Генриха еще и другого сына — Михаила и дочь Марию. Семья Семирадских отличалась приверженностью к польским национальным традициям и была католической — это оказало влияние и на Генриха.

Во время обучения во II Харьков-

ской гимназии Семирадский впервые приобщился к живописи. Однако его жизненные устремления тогда еще не вполне определились, и по настоянию отца он поступил в 1860 году в Харьковский университет на естественно-научное отделение физико-математического факультета; в 1864 году защитил диссертацию и получил степень кандидата. Сразу после окончания университета Семирадский вопреки уговорам семьи уезжает в Санкт-Петербург в Академию художеств — тогдашнюю цитадель классического искусства.

В то время, когда Семирадский поступил в Академию художеств, а это произошло в октябре 1864 года, Академия переживала довольно сложный период, внешним проявлением которого стал выход группы учеников из Академии («Бунт 14-ти»). Но Семирадский, если не считать нескольких случаев, остался в стороне от идейной борьбы, полагая своим идеалом прежде всего вечные ценности, классику. Поступив в вольнослушатели Академии, он учился сначала у Б.П. Виллевалде, а затем у К.Б.Венига. Уже после

смерти Семирадского, в 1902 году, Вениг вспоминал: «Это талантливый был юноша, сильный художник. Он был худенький, тщедушный мальчик; характер у него был замкнутый, товарищей он, кажется, не имел совсем... Работал он необычайно быстро». По свидетельству Крамского, Семирадский пришел в Академию с такими знаниями в области социальной истории, истории искусств и других наук, что шутя мог «заткнуть за пояс» любого из профессоров Академии. В мае 1865 года он получает первую серебряную медаль за эскиз «Ангел смерти избивает всех первенцев египетских» (на библейский сюжет). 13 сентября 1866 года по новому Уставу Семирадский был принят в действительные ученики Академии художеств, что избавило его от необходимости платить 25 рублей серебром в год за посещение классов, будучи приходящим

была сложившаяся художественная школа. В апреле 1872 года он переезжает во Флоренцию, в мае того же года в Рим, где и останется почти до самой своей смерти, изредка приезжая в Польшу и Россию. Рим, его тысячелетние древности стали для мастера источником вдохновения. Осенью 1872 года в Академию художеств прислана на ежегодную выставку картина «Римская оргия времен империи» с необычным ночным освещением, изображением огромного таинственного римского дворца, эффектными группами римлян. Картина была хорошо принята публикой. В последующем творчестве Семирадский уйдет далеко от этой первой своей крупной работы: его картины наполнятся воздухом, цветом — это будет поистине культ солнца и жизни.

В 1873 году художник написал кар-

начающих юношей, порождающее самоучек, художников без всяких элементарных познаний... По-больше терпимости, побольше разнообразия. Вся сила современного искусства в разнообразии... Администрация Академии, стоя вне узких взглядов партий, может сделать из Академии средоточие художеств».

В отличие от примиряющих высказываний мастера выступления его противников и недоброжелателей отличались крайней нетерпимостью и злобой. Поэтому-то, наверное, Семирадский так и остался «римским отшельником», ему претила подобная борьба за уничтожение всех направлений, кроме своего.

В 1876 году завершена огромная картина «Факелы Нерона». Еще когда полотно было в мастерской, оно получило громкую известность: сюда — на Виа Маргутта началось паломничество. Среди увидевших картину был знаменитый сэр Альма-Тадема, английский живописец такого же рода, как и Г. Семирадский, — он восторженно отзывался о ней.

В марте 1877 года картина после триумфального шествия по Европе была выставлена и в Петербурге. Еще работая над ней, мастер понимал, что в России, возможно, не всем она придется по вкусу, и часто говорил: «Вот-то будет мишень для ставосской брани!» Однако, за исключением В.В. Стасова, известного критика, примыкавшего к передвижникам, и некоторых близких к нему художников, картину приняли очень хорошо. Полотно было выполнено на сюжет «Жизни 12-ти цезарей» Светония и «Истории» Тацита: Нерон, воздвигнув гонения на христиан, устраивал зверские казни в дворцовых садах, обвязывая соломой живых людей и зажигая их вместо факелов. Картина написана в позднеромантических традициях, со множеством аксессуаров, многофигурными группами. За нее мастер был удостоен благодарности Академии художеств, звания профессора. В августе 1877 года он, уже имевший российский орден Станислава III степени, был награжден орденом Св. Владимира IV степени.

В Италии Семирадского удостоивают орденов Св. Маврикия и Лазаря. Помимо того, в эти и последующие годы мастер становится кавалером французского ордена Почетного легиона, членом Парижской, Берлинской, Стокгольмской, Флорентийской, Римской, Туринской академий художеств, отмечается другими наградами.

С 1876 года Семирадский по заказу русского правительства работает над росписями в Храме Христа Спасителя. Для работы в этом всероссий-



учеником. Но главное — теперь он мог выдвигать свою работу на соискание золотой медали. Всего же за время обучения в Академии Семирадский помимо денежных премий получил 5 серебряных медалей и 1 золотую (2-го достоинства), а его работы хранились как образцовые. В ноябре 1870 года картине «Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу» (Александр Македонский не поверил клеветавшим на его врача и во время болезни принял из его рук лекарство, не боясь быть отравленным, чем невиновность Филиппа была доказана) присудили Большую золотую медаль, автор получил звание классного художника I степени и право на 6-летнюю поездку за рубеж за счет Академии художеств.

В начале 1871 года Семирадский уезжает за границу — сначала в Баварию, в Мюнхен, где тогда уже

тину «Христос и грешница», но не на евангельский сюжет, как позднее В. Поленов, а на сюжет поэмы А.К. Толстого «Грешница» — вот уж прямое соединение двух родственных течений! За эту картину он получает звание академика. Будучи в Риме, от приезжавших туда русских Семирадский узнает о нарастании идейной борьбы в отечественном искусстве, о нападках на Академию. С болью воспринимая эти проблемы, он писал об академической системе: «...Найти меры, положить границу, которая удерживала бы произвол учителей вовремя; вот задача, к которой, по моему мнению, должна стремиться организация Академии, и это одно могло бы прекратить в будущем грустные раздоры между Академией и большинством художников, явление грустное, лишившее уже главенства в искусстве многие Академии в Европе, лишившее к ним доверия

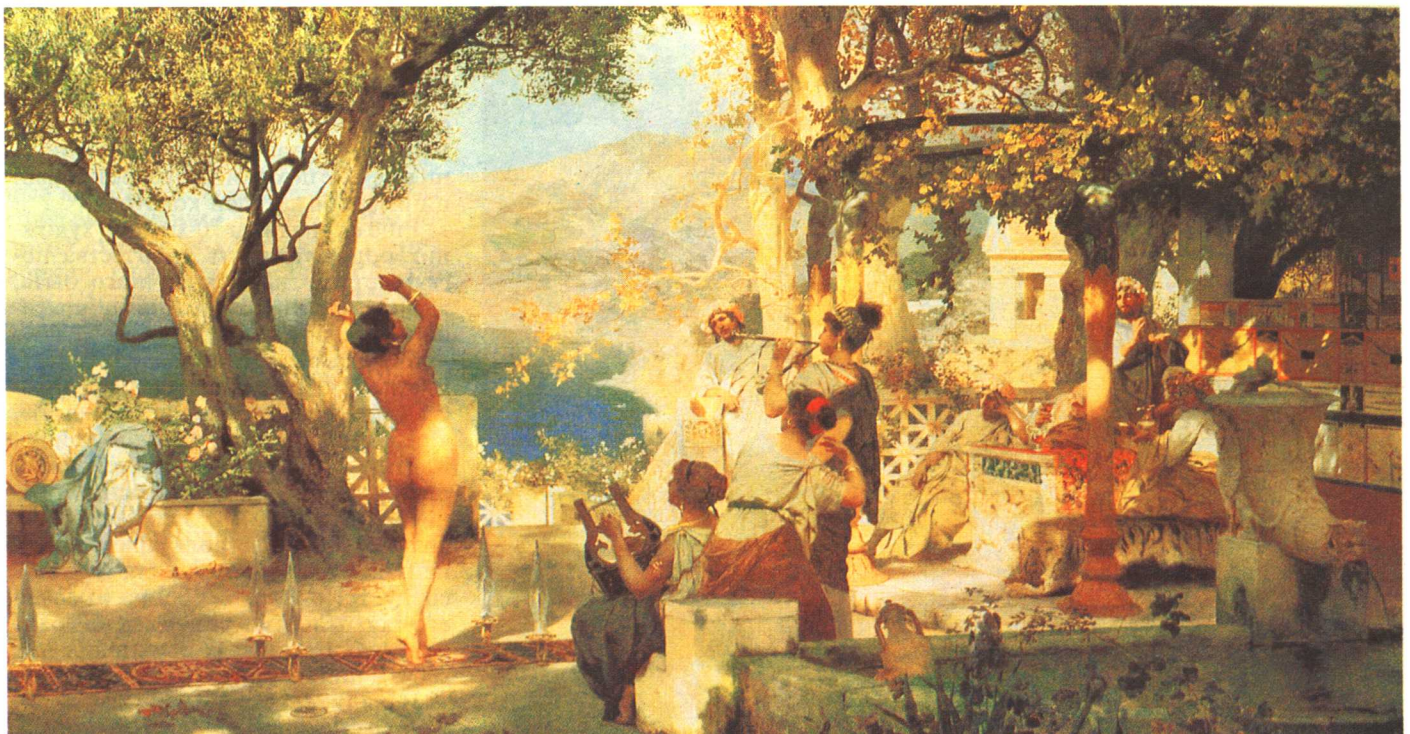


Талисман.  
Масло.  
53x95.

◁ Нижегородский государственный художественный музей.

Христос в доме у Марии и Марфы.  
Масло. 1886.  
191x302,5.  
Государственный Русский музей.  
Санкт-Петербург.

Танец среди мечей.  
Масло. 1881.  
120x225.  
Государственная Третьяковская галерея.  
Москва.





ском Храме-памятнике были привлечены многие живописцы и скульпторы нашей страны. Семирадский исполнил четыре композиции на сюжеты из жизни Св. Александра Невского, «Вход в Иерусалим», «Крещение» и одну из самых, пожалуй, ярких его работ такого рода — «Тайную вечерю». Написаны они были необычайно быстро. В.Суриков и В.Васнецов, очень уважавшие Семирадского, высоко оценивали его работы в Храме. Когда в 1906 году из-за разрушения «Тайной вечери» В.Васнецову предложили написать новую оригинальную фреску, он отказался, заявив: «Имя профессора Семирадского настолько значительно в русском и европейском искусстве, что заменять созданную им «Тайную вечерю» произведением другого художника я считаю неудобным в отношении уважения к памяти его». Ныне о работах Семирадского в храме можно судить лишь по нескольким эскизам в Русском музее, а «Тайная вечеря» и вовсе известна лишь в гризайли.

В 1883 году Семирадский обосновался в построенном по его проекту доме на Виа Гаэта. Здесь в 1886 году мастер написал картину «Христос в доме у Марии и Марфы». Это одна из удачнейших его картин, полная чарующей идиллии, мягкости, солнечного света.

В 1889 году им было исполнено огромное полотно — «Фрина на празднике Посейдона в Элеусисе». Мастер писал о нем: «Давно я мечтал о сюжете из жизни греков, дающем возможность вложить как можно больше классической красоты в его представление. В этом сюжете я нашел огромный материал! Солнце, море, архитектура, женская красота и немой восторг греков при виде красивейшей женщины своего времени — восторг народа-художника, ни в чем не похожий на современный цинизм обожателей кокоток».

Еще с середины 70-х годов художник большую часть творчества посвящает картинам античного быта, жизни простой, наивной и красивой... Среди множества картин на подобные темы можно выделить «Талисман», «По примеру богов», «Римская идиллия («Перед купанием»)), «Римская деревня («За водой»)). Картины, помимо виртуозной живописи, отличаются и прекрасным знанием археологии. В этих жанровых холстах большую роль приобретает пейзаж, зачастую подчиняя себе всю сцену. В.Поленов особенно отмечал его талант пейзажиста и очень сожалел, что Семирадский оставил так мало «чистых пейзажей».

Наряду с бесконфликтными античными жанрами, мастер иногда

пишет и картины в позднеромантическом ключе, среди которых «Христианская Дирцея» (1896). Это полотно послужило для польского писателя Г.Сенкевича побуждением написать роман «Quo vadis». Семирадский замечал по поводу этой картины: «Натолкнул меня на эту мысль Реннан своим «Антихристом», в котором на основе римских авторов рассказал, что христианок, бывших римлянками, приговаривали к смерти через привязывание к быку, который, гонимый через гладиаторов, становился в конце концов их жертвой, вместе с человеческой жертвой мученичества».

С 90-х годов мастер работает над декоративными плафонами-занавесами для театров в Кракове, Львове, Варшавской филармонии, составляя



Рим. Деревня.  
Масло.  
61x89.

◁ Омский государственный музей изобразительных искусств.

Факелы Нерона.  
Масло. 1876.

◁ Народный музей. Краков.

Тризна воинов Святослава после битвы под Доростолом в 971 году.  
Масло. 1882–1883.  
Государственный Исторический музей. Москва.

У источника.  
Масло. 1898.

76x110.  
Львовская государственная картинная галерея.



блестящие огромные многофигурные аллегории. А еще ранее, в 1882 году, он исполнил декоративные полотна «Похороны Русса» и «Тризна воинов Святослава» для Московского Исторического музея. Эти картины, отражавшие последние достижения тогдашней археологии, стали одним из украшений музея.

В 1901 году художник почувствовал сильное недомогание, вынуждавшее его часто прерывать работу. Весной 1902 года мастер перенес тяжелую операцию, лишившую его способности говорить. Он переезжает в свое имение в Стржалкове, близ города Новорадомска, надеясь, что воздух его родины пойдет на пользу. Но болезнь прогрессировала, и в ночь с 9 на 10 августа 1902 года Г.Семирадский скончался в окружении родных и близких. В 1905

году прах мастера был погребен в Кракове, на Скальце, в пантеоне знаменитых поляков.

Время сурово обошлось с некоторыми произведениями художника: погибли росписи Храма Христа Спасителя, некоторые другие вещи из-за применения мастером популярной в середине прошлого века краски «асфальт», пагубно воздействующей на живопись; потемнели «Факелы Нерона», «Христос в доме у Марии и Марфы», «Христос и грешница». Впечатление от этих картин далеко не то, что было у современников. Но большая часть его огромного наследия осталась в первозданном виде. И

сегодня, когда происходит неуклонное падение художественного мастерства, всего того, что относится к столь необходимой, сугубо ремесленной стороне изобразительного творчества, совершенно ясно, что значение Г.Семирадского в живописи велико. Необычайная внутренняя мощь и техническое совершенство произведений художника, уровень его живописного мастерства ставят Г.Семирадского в один ряд с корифеями русского искусства.

П.ЕРМОЛОВ



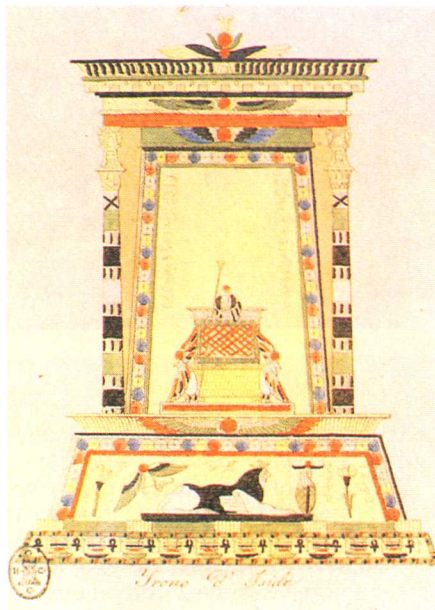
# КРЫЛЬЯ СОЛНЦА

Каждую неделю многие зрители могут наблюдать новую телеигру «Сокровища Большой пирамиды». Ее участники стоят на фоне трех порталов, увенчанных круглым диском с распластанными по бокам крыльями, откуда девушки в египетских каласарисах выносят призы. Мало кто, однако, из игроков, болельщиков, да и вообще современных людей, может дать внятное объяснение крылатому символу. И это закономерно. Соприкасаясь с памятниками древней культуры, мы оцениваем их, в первую очередь исходя из нынешнего мировоззрения. Даже фильмы тридцатилетней давности воспринимаются сейчас по-другому, чем в тот момент, когда они появились на экране. Что же говорить о произведениях искусства, созданных десятки веков тому назад? Безусловно, от нас не закрыта их красота. Но как постичь принципы, идеи, знания, которые они воплощают? Ведь уже за VI веком до н.э. обрывается надежная хронология, а при всем обилии гипотез ученых пока не удалось создать сколь-нибудь ясной идеи о цивилизациях более отдаленных эпох.

Единственный выход — обращение к живым традициям сегодняшнего дня. Они по цепи непрерывной передачи должны были унаследовать от предшественников знание метафизики (устройства человека и вселенной), а вместе с ним ключ к пониманию угасших культур.

Изображения окрыленного солнца встречаются на всем

Крылатое солнце над фигурами сфинксов. Видно яйцевидное (из трех оболочек) внутреннее устройство крылатой сферы. Рельеф дворца Дария I. Сузы. 490 г. до н.э. Хранится в Лувре.



Изображения крылатого солнца на троне египетской богини Исида, матери Гора. Альбом аббата Л.Меня.



протяжении истории Древнего Египта на костяных пластинках из Мегиддо (Сирия), среди печатей и рельефов Арсава (хеттской державы), Вавилона, Ассирии, Персии, драгоценностей лидийских правителей. Золотая сфера с крыльями и двумя отростками составляла навешенные царской короны Сасанидов. Кольцо с крыльями было священным символом у кельтских друидов.

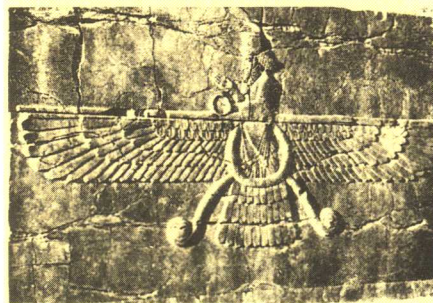
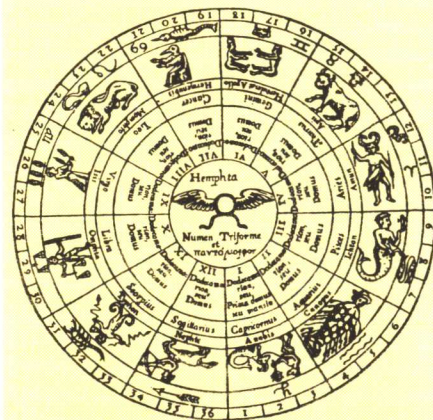
Чаще всего крылатый диск помещали в верхней части композиции (или одежды). Наиболее ранней считается его египетская версия: круг с двумя змеиными головами, глядящими в разные стороны, плюс пара могучих крыл. Египтологи полагают, что это изображение бога Гора. Господствующее положение доказывает, что речь идет о какой-то первичной, верховной сущности, коей подчиняется все остальное. На зодиаке Гермеса (легендарного царя Египта; см. о нем в № 10 «Юного художника» за 1995 г.) этот символ расположен в центре, а вокруг 12 божеств (Исида, Тифон, Анубис, Аммон...) и соответствующие им созвездия.

Сфера (на плоскости — круг) — самая совершенная форма, содержащая в себе остальные, которые получаются из ее сердцевины путем продолжения и ограничения отдельных направлений пространства. Поэтому на крылатой эмблеме из Сирии II тысячелетия до н.э. в круг вписан восьмиконечный крест, указывающий эти направления. Древние люди представляли себе происхождение вселенной по подобию солнечного освеще-

Лидийская пектораль. Золото, в центре асатовый диск. «Сокровища Крез». Могила Топтене (Турция). VI век до н.э.



1. Двуглавый бык над крылатым божеством, символизируя верховную власть, служит как бы узами, связующими Небо и Землю; ниже – схваченные обручем цветки лотоса.  
Лидийская чаша. Серебро. Икизтепе (Турция). VI век до н.э.

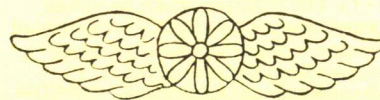


2. Иероглиф Хемфта (обруч с крыльями) во внутреннем круге древнего зодиака Гермеса.  
3. Дух персидского правителя в ореоле «фарно» («царской благодати»). Персеполь. Рельеф трипилона.

щения, когда лучи-оси, исходя из центральной точки, высвечивают первоизданную тьму, отмеряют, расчлениают хаос и создают тем самым определенный порядок, то есть космос (в переводе с греческого «строй», «порядок»). Начальная сфера, откуда развился мир, связывалась с круглой формой зародышей живых организмов в этом мире.

Самым наглядным из них является яйцо. Притом оно хорошо подходит для обозначения неразличимой грани между живым и неживым, ибо снаружи не видно, есть ли жизнь внутри яйца или нет. В виде Мирового Яйца показана первоначальная сфера на персидском рельефе из дворца Дария I в Сузах. «Ты – создатель Яйца», – гласит египетская надпись в Эдфу, обращенная к Богу. А в «Книге мертвых» говорится о солнце: «Ты, пребывающее в своем Яйце и блестящее в своем диске». Миф об изначальном яйце бытует почти у всех народов. Память о нем донесла до нас и русская сказка о курочке Рябе и золотом яичке. Пасхальный обычай дарить яйца знаменует каждый год Светлое Воскресение. Важно помнить также, что в большинстве случаев религии античности считали земное солнце лишь образом или отражением незримого, духовного Солнца, подлинного истока жизни, света и истины. Естественно, и отождествление мировой сферы с яйцом понималось не в буквальном смысле, а как удобное сравнение.

Высокое знание было, конечно, достоянием немногих. Его старательно оберегали от



4. Направления развертывающегося пространства в центре космической сферы.  
Сирия. II тыс. до н.э.

5. Корона сасанидской царицы Буран в виде крылатого шара.  
Драхма (лицевая сторона). Серебро. 632 г.  
Хранится в Эрмитаже.



6. Оттиск хеттской печати. Около 1400 г. до н.э.



7–8. Печать князя Федора Волоцкого (1497–1499) и один из ее возможных прототипов – нагрудник охотничьего костюма царя Ассурбанипала (VII век до н.э.) с рельефа «Львиная охота» в Ниневии.

толпы, передавали лишь посвященным. Таинственная наука, которую хранили жрецы Египта, цари хеттов, маги Халдеи и Вавилона, распространилась среди эллинов под названием орфических мистерий (основателем коих считался певец Орфей). Гимны орфиков прославляли Фанета, чье описание сильно напоминает крылатое солнце Востока:

Призываю первородного,  
двусущего, великого, блуждающего  
в эфире,

Из яйца рожденного, златыми  
крылами обладающего,

Волоокого, основание бытия  
блаженных богов и смертных  
людей,

Достопамятное семя много-  
деятельного Эрикепая,

Неизреченного, сокровен-  
ного, с шумом несущегося, луче-  
зарный отпрыск,

Который разогнал мрачную  
тучу,

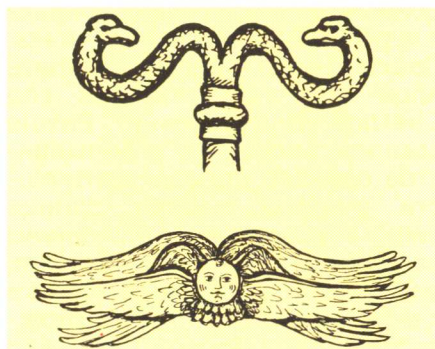
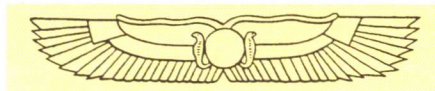
Всюду вращая крылами в  
мире,

Вводя ясный, чистый свет, от-  
чего я и называю тебя Фанетом  
(то есть «явленным в свете»).

Три оболочки Яйца соотноси-  
лись орфиками со Светом, Пре-  
мудростью и Силой (Отцом, Сы-  
ном и Святым Духом, как толко-  
вал блаженный Августин), кото-  
рые составляли тем не менее  
единое Божество. При нисхож-  
дении в чувственный мир его  
действия раздваивались, так  
как все вещи во вселенной (так  
же, как и чувства человека) по-  
лярны. Это: беспредельность  
(хаос) и предел (эфир), верх и  
низ, правое — левое, мужское —  
женское, горячее — холодное,  
добро и зло, свет и тьма и т. д.

Двойственность божествен-  
ного присутствия в мире симво-  
лизируют две головы змеи (му-  
дрости), которые глядят в про-  
тивные стороны, но имеют об-  
щее туловище. Крылья указы-  
вают, что место обитания Пре-  
мудрости не на Земле (под кото-  
рой понимался весь чувствен-  
ный мир), а на Небесах (в мире  
духовном, сверхчувственном).  
Ширина взмаха, парность  
крыльев обозначают идею все-  
могущего покровительства, по-  
печения Создателя о сотворен-  
ной им вселенной. Недаром впо-  
следствии Христос сравнивал  
Себя с наседкой, собирающей  
птенцов под крылья.

Аллегория мудрости, сияния,  
силы, опеки, заложенная в кры-  
латом светиле, весьма подхо-  
дила для учения об особом ду-  
ховном даре («фарно»), сопу-  
тствовавшем царям Персиды. На  
знаменитой Бехистунской скале  
Дарий I изображен в ореоле  
«фарно», несомый на крыльях  
невидимой, запредельной си-  
лой.



9—12. Применение частей символа  
Крылатого Солнца в христианском  
искусстве; нимб святых (в виде  
солнечной галы), змеиные головы  
на архиерейском посохе,  
расправленные крылья  
ангельских сил.

13—15. Нагрудные знаки отличия  
Вооруженных Сил СССР: «военный  
летчик», «сверхсрочнослужащий  
Военно-Морского Флота»,  
«инженерно-авиационный  
состав ВВС».



Солнце Духа как эмблема  
власти применялась и нашими  
Рюриковичами. Крылатый шар с  
хвостовым оперением осеняет  
заключенное в райскую ограду  
Древо Жизни, по бокам —  
фигурки людей (возможно,  
князь и его сын) с воздетыми ру-  
ками. Такой печатью удостове-  
рял свою подпись князь Федор  
Волоцкий, племянник Ивана III.  
А за 22 века до него композиция с  
аналогичным сюжетом укра-  
шала охотничий наряд царя Ас-  
сирии.

В христианском искусстве  
полное изображение крылатого  
солнца чрезвычайно редко, но  
его отдельные элементы приме-  
нялись широко. Обещание Спа-  
сителя, что «праведники вос-  
сияют, как солнце, в Царстве  
Отца их», послужило основой  
для обычая писать образа свя-  
тых с круглым или лучевидным  
нимбом вокруг головы, напоми-  
нающим солнечное сияние. Две  
змеи перекочевали на кадуцей,  
а затем на архиерейский жезл.  
Форма распростертых крыльев  
использовалась в иконографии  
ангельских сил.

В XX столетии, когда боль-  
шинству людей некогда задумы-  
ваться о столь возвышенных и  
малопонятных идеях, роль кры-  
латого диска, казалось, должна  
была свестись к оформлению  
немногочисленных изысканных  
интерьеров, как, например,  
внутренняя роспись особняка в  
Подсосенском переулке Мо-  
сквы, построенного по проекту  
Ф.О.Шехтеля. Но с изобре-  
тением средств быстрого пере-  
движения двойные крылья рас-  
пространились по белому свету  
в качестве летной (или тран-  
спортной) эмблемы. Они укра-  
шали (и украшают) форму  
военно-воздушных сил практи-  
чески всех армий, гражданской  
авиации, железнодорожников.

Возвращаясь к началу  
очерка, где говорится о различ-  
ном восприятии одной и той же  
вещи людьми разных эпох, да-  
вайте зададимся вопросом: а  
какие бы мысли или чувства вы-  
звало употребление современ-  
ного крылатого символа у дре-  
вних художников?.. Пожалуй, это  
самая большая загадка из тех,  
что он еще таит в себе.

Р.БАГДАСАРОВ



## ТРАНСАВАНГАРД

**Т**ермин «трансавангард» (от лат. «trans» — сквозь, через; буквально — «по ту сторону авангарда») введен известным итальянским искусствоведам Вонито Олива для обозначения тенденций в развитии европейского искусства конца 70-х — начала 80-х годов.

Яркими представителями трансавангарда являются С.Кия, Ф.Клементе, Э.Кукки, М.Паладино, Саломе, С.Феттинг, Х.Миддендорф, В.Бюттнер. Трансавангард — реакция на холодное и безэмоциональное искусство позднего авангардизма. Эти мастера обратились к опыту предшествующих культур в надежде найти энергию, способную остановить процесс саморазрушения искусства, вернуть ему утраченное художественное начало. Трансавангардисты используют в своем творчестве все богатство изобразительного языка, оспаривая претензии авангарда на новизну и чистоту стиля.

Так, Ф.Клементе использует впечатления, полученные им от множества художественных явлений, разнообразных манер и стилей. В одном из интервью он сказал, что ему нравится Древний Рим, маленький автопортрет П.Клее, книги У.Блэйка, юмор С.Роза, скорость Тинторетто, последние работы П.Пикассо, эллинистический портрет Египта. Произведения Клементе, получившие признание критики и необычайную популярность в Европе и США, не лишены элементов индивидуальной мифологии, «шифры» которой



Ф. Клементе.  
Я тебя не помню.  
Бумага, пастель. 1982.



С. Кия.  
Лягушачий мост без моста.  
Холст, масло. 1980.

может разгадать лишь зритель, знакомый не только с ценностями европейской древности или индуизмом, но и фактами жизни художника, изучающего культуру Европы в Неаполе, индуизм в Мадрасе, индустриальный мир в Нью-Йорке. Тем не менее Клементе адресует свои работы, насыщенные иронией, юмором, двум полюсам публики — интеллектуалам и не искушенным в вопросах искусства и философии людям.

М.Паладино соединяет абстракционизм В.Кандинского с традициями фигуративной живописи. С.Кия включает в свою художественную практику элементы различных

стилей: от М.Шагала до П.Пикассо, от П.Сезанна до Де Кирико и так далее. Работая с набором стилей, Кия всецело полагается на свою способность использовать различные манеры для создания образа.

Трансавангард постоянно демонстрирует свой изменчивый и «капризный» характер, который многими исследователями искусства последней четверти XX века все чаще связывается с состоянием эпохи и специфической ситуацией в культуре, называемой «постмодернизмом».

**Л.ЗЫБАЙЛОВ,**  
доктор философских наук



## О МОСКВЕ — С ЛЮБОВЬЮ

**В** редакцию журнала поступили первые работы на конкурс «Москве — 850».

Радуется, что много юных художников принимают участие в конкурсе, и работы их, разные по темам, по краскам, присланы в журнал! Городские пейзажи старой и новой Москвы, сцены праздников и будничной жизни, школа и дом, портреты родных и друзей, не забыты домашние животные и птицы — все это стало сюжетами композиций. При всем многообразии тем и решений четко просматривается объединяющее их — радостное восприятие жизни.

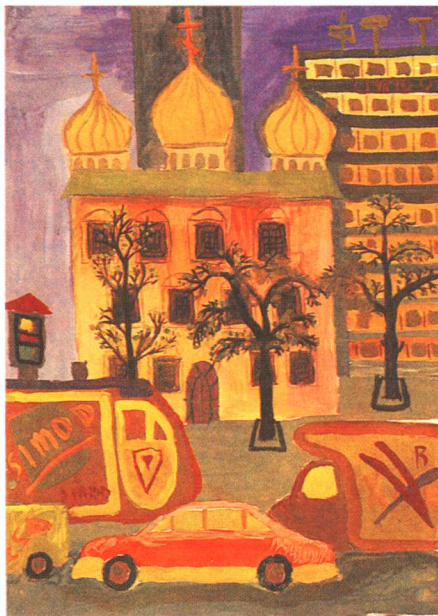
Посмотрите, как удалось передать настроение яркого праздника Кате Хапкиной в рисунке «Клоуны!» Это настоящий цирк, яркий, красочный, озорной. Рисунок как бы пропитан восторгом юной художницы! Ведь это — одно из условий искусства.

Не может равнодушный художник сделать работу, интересную для зрителя. И только когда в ее основе лежит желание поделиться своими чувствами, радостными или грустными, когда художник может их передать, — рождается произведение искусства!

А для того, чтобы уметь передать свои чувства, ему приходится много учиться. И не всем удается сохранить детскую непосредственность восприятия. Художнику необходимо развивать наблюдательность.

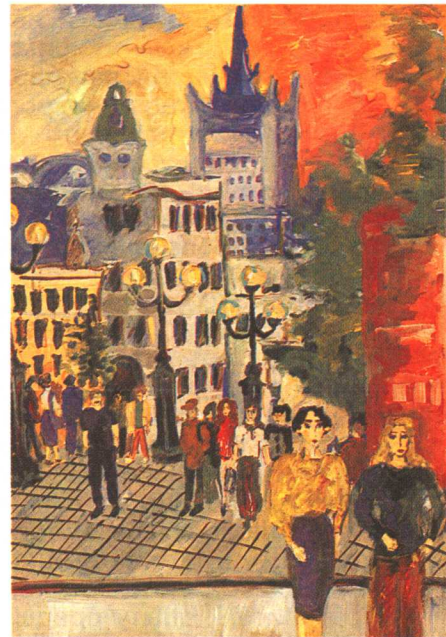
Сколько интересных деталей увидел Миша Бабичев в своем «Дворике». Рисунок получился красивым, занимательным и цельным, детали не выпадают из общего состояния.

А вот недостаток внимательности может подпортить впечатление от хорошей работы. Интересно увиденный «Салют над Москвой» с кошкой на окне Тани Лоськовой много теряет из-за схематичной рамы, которую



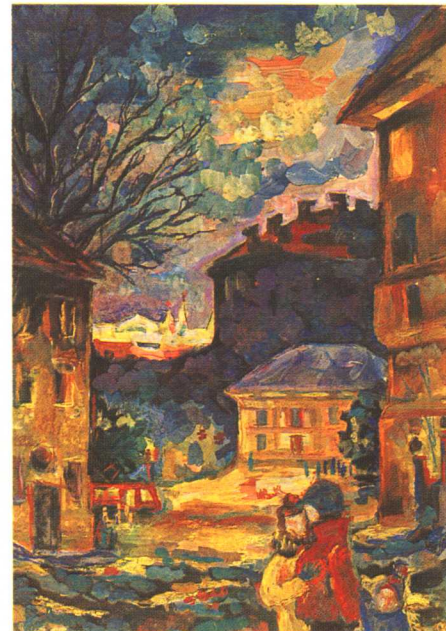
Миша Шерстин, 10 лет.  
Старая и новая Москва.  
Гуашь.  
Центр культуры «Темп» Северо-Восточного округа, г. Москва.

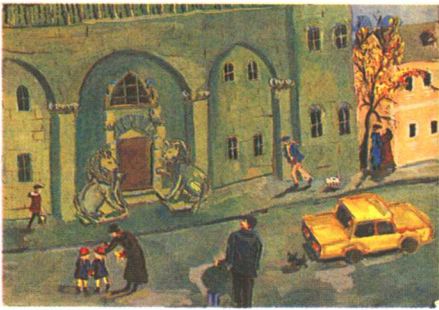
Таня Лоськова, 10 лет.  
Салют над Москвой.  
Гуашь.  
Московский городской Дворец творчества детей и юношества.



Яна Погорелова, 10 лет.  
Выходной.  
Гуашь.  
ДХШ № 1, г. Москва.

Антон Атлас, 15 лет.  
Моя Москва.  
Гуашь.  
ДХШ № 1, г. Москва.





Катя Заринская, 9 лет.  
Старый Арбат.  
Гуашь.  
ДХШ № 1, г. Москва.



Катя Хапкина, 6 лет.  
Клоуны.  
Гуашь.  
Московский городской Дворец  
творчества детей и юношества.



Миша Бабичев, 6 лет.  
Дворик.  
Гуашь.  
Московский городской Дворец  
творчества детей и юношества.

Максим Клочек, 9 лет.  
Сказочная Москва.  
Батик.  
УВК № 1828, г. Москва.

Наташа Слонова, 9 лет.  
Мой друг.  
Гуашь.  
ДХШ № 1, г. Москва.

можно было бы нарисовать повнимательней, а не придумывать. Ведь рама-то перед глазами всегда.

Хочется отметить и цветовые качества многих композиций, свободное обращение с красками, активный цвет. Красив по цветовой гамме «Старый Арбат» Кати Заринской, романтично-празднична «Моя Москва» Антона Атласа, сочно декоративен рисунок Наташи Слоновой «Мой друг».

Успех обеспечен тем произведениям, которые рождаются от живых впечатлений, увиденного в жизни, в отличие от работ, сделанных по впечатлениям от просмотра картин. Художник — это тот, кто видит жизнь своими глазами и делится со зрителем своими чувствами.

**В.ПАНОВ,**  
заслуженный  
художник России,  
член жюри конкурса



## ДЕТИ И КНИГИ «ГЕЛЕНДЖИК-96»

**Т**ворческие российские союзы писателей и художников, министерства образования и культуры, Общество книголюбов, журнал «Юный художник» проводят в 1995 — 1996 годах в городе Геленджике Международный конкурс-фестиваль «Дети и книги».

Конкурс-фестиваль проводится по инициативе Департамента по науке и образованию Краснодарского края. Это позволит вовлечь в литературно-творческую работу детей СНГ, пострадавших от аварии на Чернобыльской АЭС, живущих в экологически неблагоприятных районах, которые проходят курс лечения в здравницах Черноморского побережья.

Конкурс проводится по разделам:

I. «Книжная иллюстрация и экслибрис». Юные художники представляют свои иллюстрации к литературным произведениям, экслибрисы. Принимаются также теоретические работы о творчестве художников-иллюстраторов, истории экслибриса в России.

II. «Мой Пушкин». Работы могут быть в любой художественной форме: рисунок, иллюстрация, а также исследования.

III. «Рукописная книга». Его участники направляют в адрес жюри сделанную ими книгу, самостоятельно иллюстрированную.

Возрастные группы участников: 7 — 11, 12 — 15, 16 — 18 лет.

Конкурсные работы принимаются до 30 апреля 1996 года по адресу: 353470, Краснодарский край, г. Геленджик, ул. Горького, 11, Центральная детская библиотека.

По итогам конкурса победителям и лауреатам будут направлены вызовы для участия в заключительном фестивале в июне — июле 1996 года.

В рамках фестиваля предусмотрены творческие семинары, встречи с писателями и художниками. Почетный председатель конкурса-фестиваля «Дети и книги» — С.Михалков, председатель жюри — Р.Сеф, секретарь оргкомитета — И.Шурко.

Телефоны для справок в г. Геленджике: 8-861-41, 2-39-82, в Москве: 177-97-48.

Организации и частные лица, желающие оказать конкурсу-фестивалю творческую и финансовую поддержку, могут обращаться по вышеуказанному адресу.

# ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ. СТО ЛЕТ

*Размокшей каменной баранкой  
В воде Венеция плыла.*

Борис Пастернак. 1913 год

Сто лет назад первая небольшая выставка современного искусства открылась в одном из венецианских дворцов. Это, собственно, и послужило приметой того, что город не задремал, убаюканный мировой славой, плеском волн и приветливыми лучами солнца. Город-мираж, эклектичный до сладостного эстетического одурения, когда смуглое золото византийских мозаик соседствует с красочной полифонией «венецианского» колорита Тициана и его школы, когда светящиеся кристаллы дворцов, отраженные в воде каналов, великолепно выглядят, контрастируя с энергией архитектурных форм барокко и успокоенной метрикой неоклассицизма, с тех пор дрейфует в сторону сегодняшнего дня, добавляя в панораму пестрых стилей и вкус последних лет. Таким образом туристическая жизнь Венеции, дни знаменитого карнавала пополняются время от времени, с перерывом в два года, еще одним интереснейшим событием.

Итак, 15 октября прошлого года закрылась биеннале, сорок шестая по счету, не пятидесятая, так как годы мировых войн непроизвольно (ведь музы молчат, когда говорят пушки!) увеличивали регламентированный интервал. О том, что и как выставка продемонстрировала, стоит вспомнить хотя бы потому, что это редчайшая возможность взглянуть в глаза современных художественных школ разных стран мира. Они смотрят на зрителя, мы же следим за ними...

В Общественном саду, на одной из окраин острова, вскоре после 1895 года стали строить здания выставки. Среди куп деревьев и старинных парковых статуй, частично сохранившихся до наших дней, в разные сроки возникали павильоны диковинных форм и стилей. Большинство из них ныне пе-



Дж. Пизани.  
Помощь.  
Масло. 1984.

рестроено. Счастливым исключением является «теремного» типа российский, возведенный в 1914 году по проекту А.В.Щусева. Возможно, в свое время, как всегда, денег не хватило, чтобы его модернизировать. Впрочем, причины уж не столь важны, тем более что теперь он отреставрирован и заметно выделяется среди стандартных колонн неоклассицизма и модного интернационального стиля других построек.

Венецианская коммуна не захотела, чтобы город превращался в роскошную усыпальницу былого духа. Она учла уроки романтиче-

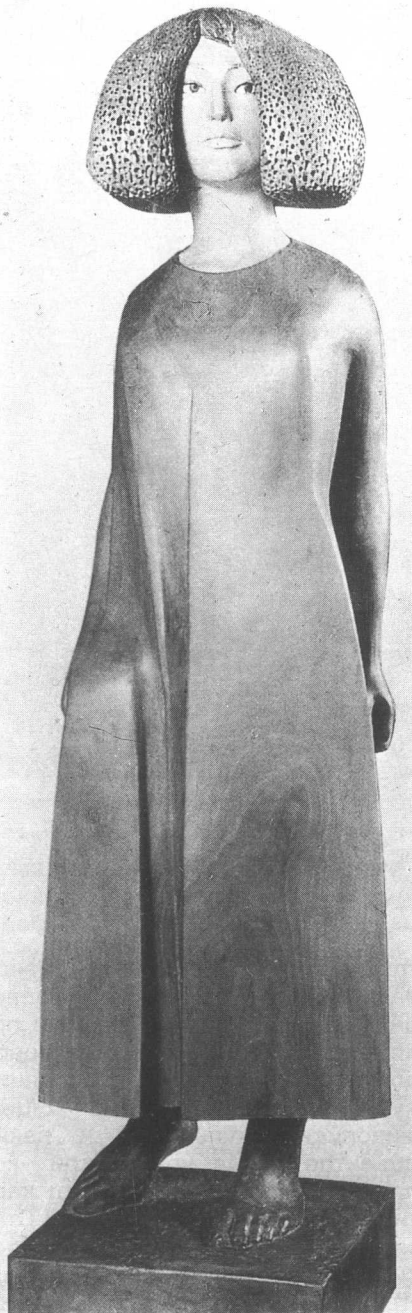
ского сфумато англичанина Уильяма Тернера, который в своих пейзажах погрузил силуэты домов в цветное марево, делающее их призрачными видениями, смысл новеллы «Смерть в Венеции» Томаса Манна и призывов бешеного футуриста Филиппо Томазо Маринетти: «Венеция — великолепная рана прошлого. Надо подготовить рождение другой Венеции. Направьте воду в музейные склепы и затопите их! Засыпем каналы, сожжем гондолы!» Престиж острова надо было спасать, чтобы на его скромной территории, обрамленной морем, когда тесно,

когда все близко, когда все рядом, сопоставить день прошлый и день нынешний.

Путешественник, конечно, не приезжает специально знакомиться с новым искусством. Но попутно, после созерцания шедевров Академии, роскошных интерьеров Дворца дождей и вечно шествующего на высоком пьедестале бронзового Бартоломео Коллеони, он оставляет в номере своего отеля многочисленные путеводители, чтобы, повернувшись спиной к площади Сан-Марко, пройти в северную оконечность острова, чтобы увидеть «остров» на острове: здесь за невысокой оградой около тридцати павильонов, манифестирующих самое новое, самое необыкновенное, самое... — понять, что есть традиции и что есть новаторство. Тем более что биеннале уже и в городе намекала ему о своем существовании. По набережным вдоль каналов были установлены объемные металлические конструкции-иероглифы, окрашенные в ядовитокрасный цвет, — авангардистские письма, намекающие, что выставка если и не покинула свое «гетто», то готова распространиться по всему городу. Ее филиалы находятся в музее Коррер и палатце Грасси, ряде дворцов и церквей. Во дворце, некогда принадлежащем Пегги Гуггенхайм, экспонированы бронзовые восклицательные знаки тонких фигурок Альберто Джакометти, а на небольшой площадке перед Санта-Мария делль Салюте стоят массивные, наделенные необычайной внутренней силой скульптуры Генри Мура. Напротив острова Сан-Микеле — острова мертвых, где за неоготической кирпичной оградой покоятся венецианцы, открыта выставка «Другие». Можно смело предположить, что никакой посетитель не сможет увидеть всего. Слишком много. Наверное, только устроители более или менее полно представляют себе всю панораму биеннале. Тем не менее мозаика образов, определенные тенденции, некоторые индивидуальности дают известное, относительно верное (так как тут современное искусство представлено крайне выборочно в зависимости от воли кураторов национальных павильонов) представление о том, что можно назвать «сегодняшним днем в искусстве».

Стоит заранее заметить, что за редкими исключениями день сегодняшний был представлен «днем вчерашним». Нового, даже по аван-

гардистским меркам, ничего нет. Так что биеннале ностальгична и словно убеждает, что от современности и ждать нечего. Так это или не так — сказать трудно; явно, что подобная выставка ответственности за весь художественный мировой процесс нести не может, да и не должна. Тем не менее бросается в глаза, что французы предоставили свои помещения для Сезара, кото-



Д. Ж. Ванье.  
Девушка.  
Дерево. 1989.

рый «прославился» своими «компрессами», то есть сдавленными под прессом кузовами автомобилей, первые из которых появились еще в 1960-е годы. Жюри присудило одну из премий американскому поп-артисту Р.Китайя, работающему в плакатно-знаковой манере, мастеру того же поколения, что и француз. Англичане порадовали зрителей могучей, фактурной живописью Л.Кософфа, сказавшего свое веское слово в экспрессионистической традиции фигурами обнаженных и «портретами соборов», правда, опять-таки тридцатилетней давности.

Наиболее эффектными представлялись мастера, обращающиеся к миру природы. Именно экологические проблемы, столь актуальные, подогревают подобный интерес. Канадский мастер Э.Пуатрэ выставил муляжи костей вымерших животных, фотографии бывшей среды их обитания. Как всегда, был интересен датчанин Ян Ольсен. Свои произведения он часто оформляет наподобие витрин музея зоологии (чьими экспонатами явно вдохновлялся), в которых представляет раковины, засушенные туловища рыб, чучела птиц. Рядом с такими «естественными» объектами показаны его рисунки-фантазии на ту же тему. Японский павильон усилиями декораторов, которые оплели стены цветными пластиковыми прутиками, превратился в подобие цветочной корзины. Внутри его в полуосвещенных коридорах-лабиринтах помещены стеклянные подсвеченные пластинки с фотографиями трав, цветов, плодов. Вскоре лабиринт приводит в большое помещение, и «ваша тропинка» идет по телевизионным мониторам, лежащим под стеклом на полу; вокруг них разбросаны черепки глиняной посуды. «Тропинка» представляет движущиеся кадры, запечатлевшие струи ручья, по которому вы словно бредете, и она ведет в даль, обозначенную неоновой светящейся трубкой, теряющейся в темноте тоннеля. Южные корейцы также использовали «вечную» тему, и зритель проходит среди гигантских аквариумов, в которых журчит вода и лопаются воздушные пузырьки, поднимается по «водяной лестнице», чтобы подойти к «пропасти», нижнему застекленному помещению, по «потолку» которого можно ходить. Внизу во мраке блещут замершие неведомые существа. У выхода из павильона на бам-

буковых подставках подвешены кувшины, образующие змеистую цепь сосудов. Понятно, что это вариации на тему древних восточных ритуалов, связанных с религией.

Много на выставке откровенно скучного; обычно пустуют павильоны Чехии, Польши, Румынии; стерильно чисто и пусто в объединенном экспозиционном помещении Финляндии, Швеции и Норвегии. Чем ближе к Северу, тем пластическим искусствам труднее существовать. Тем не менее и греки решили пойти по пути наипростейшего решения; они не открыли свой павильон, а несколько объектов — полуабстрактных композиций — выставили перед ним. Обычно в

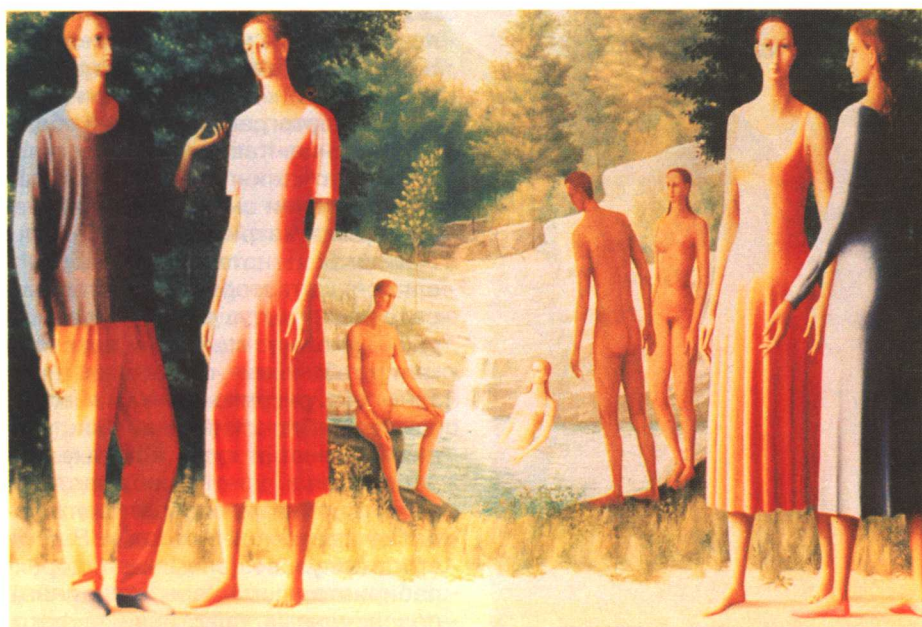
зеркало своего искусства, откровенно собой любителю. Что ж, имеет на то право. Через всю экспозицию, которая показывает историю художественной жизни страны, проходят «сквозные» темы колонн, библиотек, древних лабиринтов, текстов, старого искусства. И все это от начала века до наших дней. Символом такой экспозиции может быть композиция «Колонна в колонне» Луиджи Пицци, представляющая собой некую гипсовую многометровую игрушку: базу коринфской колонны, в которую можно войти, чтобы увидеть другую, чуть поменьше. Так приходишь смело в классическое искусство, которое можно сравнить разве что

Характерно, что большое место уделено столетиями итальянской фотографии. Магическая достоверность того, что было, но ушло, особенно привлекает внимание зрителей. Здесь же реконструировано ателье мастера светоживописи конца XIX века.

Италия со всей откровенностью сказала то, что и так, впрочем, очевидно: в культуре нового времени особенно привлекательны фотообразы. Фотография — самое массовое и демократическое искусство XX столетия; в творчестве своих выдающихся мастеров она смело конкурирует со всеми другими искусствами. Так, венесуэльский фотохудожник представляет большого размера образы людей, у которых исчезают глаза и рты.

Не менее значительным представляется то, что называют «видео-арт». Как и фотография, но уже в движении, показывается «вторая» реальность, помноженная технологически и представленная перед зрителем. В павильоне Швейцарии расставлены семь телевизионных мониторов. На них показывается история путешествия художника А.Фишли на автомобиле. На одном мониторе видно, как он проезжает через лес зимой, на другом — его остановка перед закуской, на третьем — беседа с друзьями, на четвертом — вид из окна авто и тому подобное. Зритель погружается в стихию жизни, он становится, как в кино, на место героя и начинает видеть мир его глазами. Американец Бил Виола, используя супервысокие технологии, создает электронные панно, точнее, их проекцию на экран, когда фигуры в человеческий рост стоят неподвижно и только ветер колышет края их одеяний; затем фигуры медленно начинают двигаться, а одежда остается неподвижной; это как сон, жутковатый, но незабываемый. Видео-арт открывает громадные возможности для комбинаторики разных форм, разных образов. В темном зале повешены полупрозрачные экраны; на них с двух сторон проецируется изображение; на среднем экране они встречаются, оживляя вновь друг друга.

Парадокс биеннале заключался в том, что больше всего внимания было уделено ретроспективному разделу, демонстрируемому в палатце Грасси. Он был программный, концепционный. Тут представлено искусство XX века в самых значительных его проявлениях. Крупней-

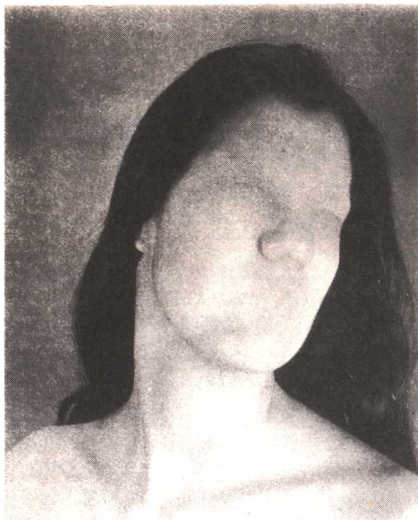


И. Залигер.  
Суд Париса.  
Масло. 1939.

каждом павильоне представлен один, два, три мастера. Люксембург в своем крошечном здании выставил несколько шезлонгов и стульчиков среди засохших деревьев. Тем более грандиозно смотрится павильон Италии. Старое здание эпохи модерна спрятано за мощным неоклассицистическим фасадом тридцатых годов. На стенах начертаны имена художников, некогда там выставлявшихся. И если в большинстве экспозиций много свободного пространства, то тут поистине склад образов, приемов, символов.

Южное чувство хвастовства здесь ощутимо. Италия, смотрясь в

только с обжитой комнатой. Некое панибратское отношение к наследию хорошо ощутимо. Да то и понятно: в Италии старое и новое обычно находятся на расстоянии чуть больше метра. Экспозицию живописи, скульптуры и неких объектов вроде упомянутой «колонны в колонне» завершают картины А.Бонекки и Стефано ди Стазио — причудливая смесь неоклассицизма и сюрреализма. Итальянцы смело превращают все авангардное искусство в анекдот, почему оно становится ближе, понятнее и глупее. Тем не менее искомого они достигают; воображение заинтриговано, спровоцировано.



С. Купер, А. Азиз.  
Мария.  
Из серии «Дистопия».  
Фотография. 1994.



шие музеи мира, включая Третьяковскую галерею, показали работы из своих коллекций. Собственно, перед зрителем не традиционная история искусства XX столетия, а ее ревизия. В духе философии структурализма Клода Леви-Строса (кстати, автора одной из статей обширного каталога биеннале) показаны перпендикуляры отдельных «измов» и параллели «вечных» тем и главной из них — «торжество и трансформации человеческой фигуры», то есть встречи тела как тела с духовным началом. Характерны названия разделов: «Невозможная анатомия», «Мир техницизма»,

так как поверье гласит, что денег не будет). Потом следует маленький зальчик со стендами, на которых булавками прикреплены вырезки из газет и журналов. Иностранец по-русски, конечно, не читает и быстро проходит дальше. Да и читать нельзя: свет в зале надоедливо мигает. Большой и пустой демонстрационный зал: на стену проецируются из кинопроектора знаковые кадры, а именно разрушение храма Христа Спасителя и его нынешнее восстановление. Третий зал — среднее по размерам помещение, — стены которого окрашены в красный цвет — цвет крови мучеников и



Такис.  
Композиция  
перед павильоном Греции.  
Металл. 1995.

На церемонии открытия  
Биеннале у павильона  
Южной Кореи.  
Постановка Янг Донг Кима.

«Душа и тело», «Портреты, маски, маскарад», «Нежные статуи» и тому подобное.

«Русские в русском», как всегда, отличались... Царит дух иллюстративности, порожденный еще XIX столетием, лишь слегка загримированный под модный в Москве концептуализм, то есть под некоторую игру идей. Задумка и воплощение просты до изумления. Перед входом в теремок, который охраняет парковая статуя, до того размытая дождем, что уже давно превратилась в каменную бабу степей, помещен телевизионный монитор, на экране которого проецирован ролик с изображением артиста 1950-х годов, который имитирует трели соловья, то есть художественный свист (в доме обычно не свистят,

цвет социалистических побед, стал основным. Посреди него стоит алюминиевый ящик, полугроб-полукопилка, в прорезь которой просят кидать деньги, так как, мол, своих в стране не хватает, их уже «просвистели». Вот такая незамысловатая история. Говорят, что в начале проект был побогаче и поумнее, потом же несколько оскудел и финансово, и интеллектуально.

Да, мы теперь такие; тем и отличились на Биеннале.

Итак:

*Вдали за лодочной стоянкой  
В остатках сна рождалась явь.  
Венеция венецианкой  
Бросалась с набережных в плывь.*

**В.ТУРЧИН,**  
доктор искусствоведения

## Г. КУРБЕ. СЧАСТЛИВЫЕ ВЛЮБЛЕННЫЕ

**В**еселый нравом, отчаянный спорщик, мощно сложенный: высокий, широкоплечий, с зычным голосом, окладистой бородой и выразительными чертами лица (по свидетельству современников: «Юноша с ассирийским профилем и глазами антилопы»), Густав Курбе был начисто лишен творческих колебаний и сомнений. Работал, особенно в молодости, неистово, с жесткой требовательностью к себе, все световое время, с пяти утра до темноты, в воскресные дни как в будни. Писал вдохновенно, быстро, уверенно, ничего не переделывая и не меняя, часто, не тратя времени на кропотливые этюды, прямо с натуры на холст. Курбе, как говорится, «не хитр был мудростью». Чуждый интеллектуализму, питал отвращение к умственным занятиям. «Всякая наука,— говорил он,— сущее проклятие». Романы и повести не жаловал, а газеты читал лишь те, в которых упоминалось его имя. Когда его мало хвалили, он хвалил себя сам, пребывая в искреннем убеждении, что величайший мастер всех времен и народов — именно он. «Просто оторопь берет,— оценивал он собственную живопись,— до чего это прекрасно!» Беседуя как-то с Камиллом Коро, Курбе спросил: «Кто сейчас во Франции подлинный художник?» И тут же ответил: «Один я». Потом посмотрел на собеседника, подумал и добавил: «И вы». Впоследствии Коро со свойственной скромной иронией сообщал: «Он, наверное, не вспомнил бы обо мне, если бы я не был при этом».

В истории живописи XIX века имя Курбе связывается с новым направлением — реализмом, противопоставившим себя решительно миру официального искусства, аристократического романтизма и косного классицизма, с их культом отвлеченного прошлого. Вместо богов и нимф, греческих касок и римских



Э. Мане.  
Курбе с трубкой.  
Тушь.

Г. Курбе.  
Счастливые влюбленные.  
Холст, масло. 1844.  
Лион. Музей искусств. ▷

тог, в могучих по воздействию, будоражащих общественное сознание произведениях Курбе запечатлевал современность в ее земной обыденности. «Живопись,— заявлял он,— искусство исключительно конкретное и может состоять только в изображении вещей реальных и существующих». Жизнь, та, что рядом, вокруг, во всей суровой неприхотливости, была для него неистощимым источником красоты. Эмиль Золя называл Курбе «гением правдивости и мощи». Виктор Гюго писал художнику: «Я люблю Вашу гордую кисть». Импрессионисты восторженно относились к свободной живописной манере Курбе. Многие из них, включая Эдуарда Мане и Поля Сезанна, находились под его влиянием. «Мы наблюдали Курбе за работой,— заносил в свою записную книжку Эжен Буден,— он отчаянный малый». Сам Курбе дружил с Клодом Моне, поддерживал, на-

сколько мог, его материально и даже был свидетелем на его свадьбе.

Курбе любил писать себя. В многочисленных автоизображениях он предстает то в меланхолическом одиночестве, то с неизменной спутницей жизни — курительной трубкой, то с черной собачкой — спаниелем у подножия скалы, то среди друзей, родных и знакомых. Картина «Счастливые влюбленные» не является исключением. Рядом с обаятельным художником его натурщица, белокурая Жюстин. Сюжет прост: двое молодых влюбленных, взявшись ласково за руки, прижавшись друг к другу, устремили свои взоры на послезакатное небо. Любовь вечна, утверждает этим полотном Курбе. Однако надо заметить, что в жизни своей он придерживался иного постулата — лучше в петлю, чем под венец. «Всякий женатый человек,— доверчиво сообщал Курбе,— реакционер... Мне не до семейных забот, у меня достаточно дел в искусстве». В картине автор сознательно, ради всепобеждающего шествия Любви через времена и континенты, опускает обозначение конкретных внешних деталей. Аксессуары даны вне привязанности к определенному месту и эпохе.

В этот ранний период Курбе работает, следуя старым мастерам (испанцы, Рембрандт и Жерико были его кумирами), предпочитая темные, коричневые или красные грунты. Предварительный рисунок в этих случаях намечался белым карандашом или мелом. Пользовался он также и не всегда качественными, приобретенными в обычной лавке, красками, изготовленными на плохо очищенном масле. Темный грунт позволял быстро, идя в работе от темного к светлому, распределять шпателем и большими щетинными кистями основные тональные и цветовые массы. Даже в том случае, если холст не был



## ИСКУССТВО АКВАРЕЛИ

Так называется новая книга А.М.Михайлова, выпущенная издательством «Изобразительное искусство», классифицированная как учебное пособие. Но значение ее шире: это книга для всех, кого интересует история мировой культуры, манеры и пристрастия художников разных времен и народов, наконец, кому в домашней библиотеке нужна очень красивая, хорошо изданная, написанная умным и опытным человеком книга. О ее авторе наш журнал рассказывал не раз, и его материалы об акварели печатал в разные годы. Новая книга в особенности ценна и уникальна благодаря тому, что ее создал не просто историк искусства, но также один из замечательных современных художников-акварелистов, педагог и учитель многих ныне известных художников.

Увлекательно рассказывает Александр Михайлович об истории возникновения и развитии техники акварели в мировом искусстве, подробно характеризует наиболее известные акварельные школы: английскую, русскую, французскую, голландскую, итальянскую, китайскую, свободно анализирует особенности крупнейших мастеров акварельной живописи от Дюрера и Рембрандта до Делакруа и Тернера, от К.Брюллова и А.Иванова до С.Герасимова и А.Кокорина. Диапазон представленных художников широк и разнообразен, хорошо смакетированные иллюстрации наглядно подтверждают основную мысль автора: «Произведения выдающихся мастеров, работавших акварелью, показывают, что каждый из них вносил в эту технику свои приемы письма, свое понимание акварели».

Чтобы этому высокому творческому примеру последовали художники будущих поколений, автор рассказывает о разных жанрах акварели, законах композиции, обстоятельно знакомит с материалами и подготовительной работой в технике водяных красок. На подобающем месте в разделе современной русской акварели мы можем видеть работы самого автора — тонкие, нежные, поэтичные, искрящиеся живописной энергией и свежестью чувств. Даже не верится, что художнику в этом году исполняется 85 лет. Редакция от души поздравляет Александра Михайловича с юбилеем: здоровья, творческих успехов, новых статей и книг!

сразу целиком прокрыт, результат общего решения тотчас выявлялся. Этот «широкий принцип» живописи Курбе сохранил до конца дней. Он так разъяснял его своему ученику: «Ищи, не найдешь ли ты в картине, которую хочешь сделать, тона более темного, чем этот тон грунта. Обозначь его и помести тон но-

раздо меньше... Если ты чувствовал правильно и схваченные на лету света будут помещены на месте, твоя работа осветится вдруг».

К сожалению, не всегда самоуверенность оборачивается пользой. Из-за постоянной спешки, пренебрежения к техническим нормам лучшие живописные



жом или кистью; по всей вероятности, он в темноте не отметит никакой детали. Затем постепенными градациями овладевай оттенками менее интенсивными, стремясь поместить их на правильном месте. Затем идут полутона. Наконец остается только заставить светить света, а их го-

произведения Курбе дошли до нас потемневшими. Но это несколько не влияет на общее светлое впечатление от облика Густава Курбе, неординарной творческой личности, основоположника «искусства правды», художника безупречно честного.

Люциан ШИТОВ

# „ЧИТАТЬ“ ГРАВЮРУ



Будучи подростком, я часто пытался копировать понравившиеся мне картинки из книг, еще не зная, что эти иллюстрации были выполнены в технике гравюры на дереве. А с годами понял, что глубже, сильнее, ярче этого вида графики нет, и отдал ему все силы и способности. Символичной для выбранного пути оказалась одна случайная встреча. В студенческие годы я собирался в Ленинград, и меня попросили заодно передать кое-какие книги Анне Петровне Остроумовой-Лебедевой. Помню, как пришел в ленинградскую мастерскую замечательной художницы (это было незадолго до ее смерти, в начале 1950-х годов) и услышал от нее ценные замечания о достижении цельности формы в гравюре, об умении собирать в единый образ художественный сюжет, не дробя его на мелочи и случайности... Верность этих слов я понял позже, учась искусству ксилографии не только в институте, но и заочно — у мастеров гравюры по их лучшим произведениям.

За годы учебы в Суриковском институте мне посчастливилось овладеть многими печатными техниками — линогравюрой, офортом, ксилографией. Но только последняя стала любимой и главной, как для моего педагога Михаила Владимировича Маторина главной была линогравюра, хотя он также был и прекрасным рисовальщиком, и ксилографом. В институте последовательно обучали всему, и все это пригодилось, когда пришлось выбрать что-то одно. Мы делали копии с гравюр Дюрера, решая учебное задание на чувство стиля, четкость в передаче формы. Выполняли уроки на изображение складок. Резали натюрморты в дереве на выявление фактуры предметов. Делали сюжетные иллюстрации к книгам под руководством Б.А.Дехтерева. Но ближе всего мне был жанр портрета. И впервые самостоятельную работу с натурщика я выполнил в 1950 году в мастерской Маторина. Ксилография, портрет определили все мое творчество на протяжении сорока пяти лет.

Перед глазами постоянно стояли образцы в этом виде и жанре искусства, произведения замечательных мастеров прошлого и современности. С тех ученических лет и до сей зрелой поры в моем жизненном обиходе бытует выражение «читать гравюру». Это значит подолгу рассматривать любимые работы, медленно, углубленно проникать в секреты мастерства. Такое внимательное прочтение всегда дает что-то новое, заряжает энергией на-

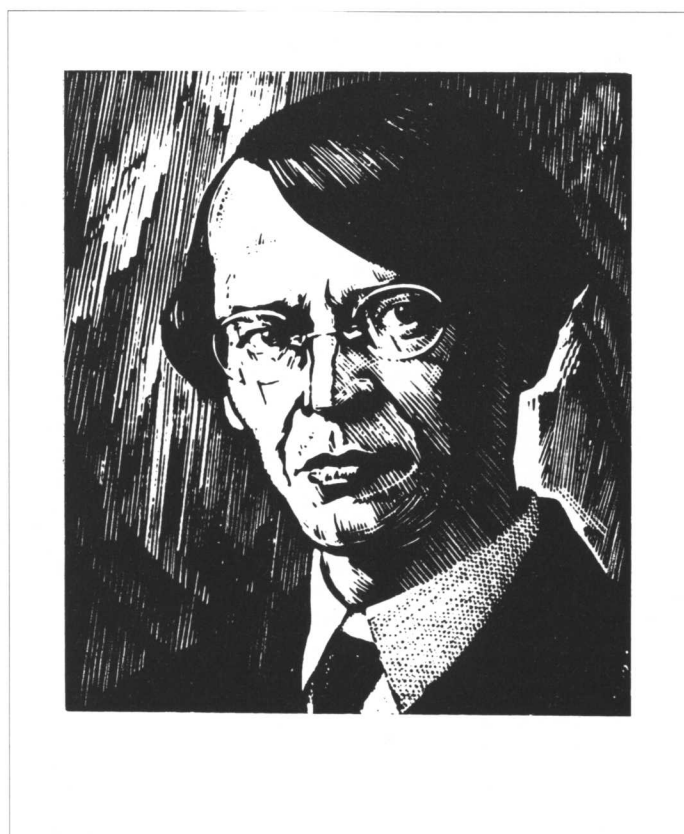
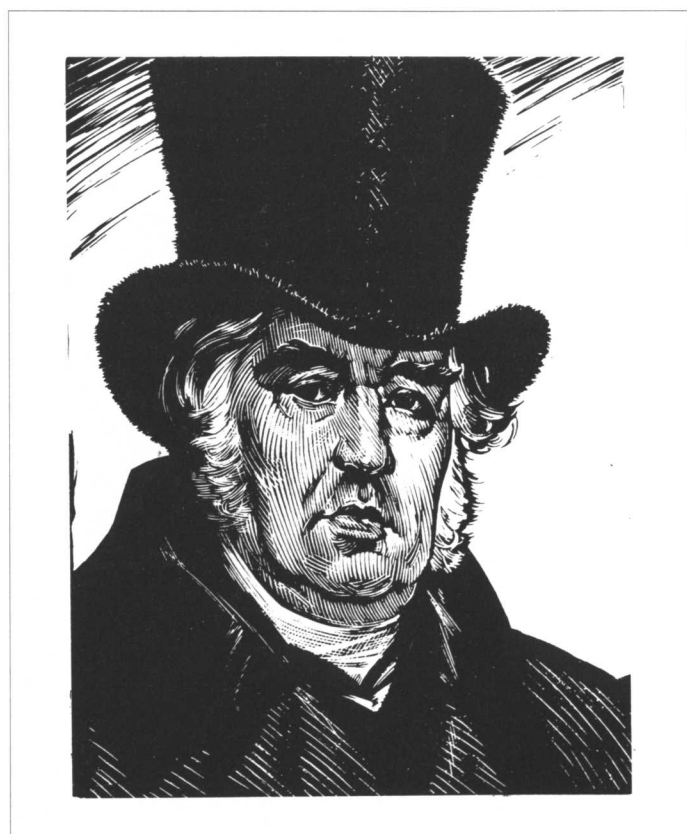
стоящего искусства, вводит в узкий круг данного ремесла и дает невидимые, но сильные толчки собственному творчеству.

В изобразительном искусстве так сложилось, что на первом месте всегда располагается живопись. Но тот, кто вдумчиво «читает» гравюру, заметит непременно в, казалось бы, простых черно-белых сочетаниях сложные живописные отношения, попытки передать ощущение цвета разнообразием графических фактур, комбинациями света и тени. Это, конечно, в лучших достижениях гравировального искусства, в таких, как многие произведения Дюрера и Домье, Фаворского и Гончарова, Хижинского и Епифанова, Пискарева и Крав-



гармонию, не застрять на стадии эксперимента, не погрязнуть в технических фокусах.

В гравюре художественная задача обусловлена конкретным материалом и им же строго ограничена в рамках относительно небольшого пространства, скромных средств. Выразительность ксилографии обеспечивается высоким мастерством исполнения, но это должно быть не голое «ручное» совершенство, а виртуозность и тонкость работы в соединении с любовью к данному виду искусства, с осмысленностью творческой задачи, с соответственным духовным и эмоциональным содержанием. Точный глаз, сходство, эффективность и тонкость линий, легкость



ченко... В жанре портрета безусловными образцами для меня являются «Портрет Пушкина» работы П.Павлинова и «Портрет Фаворского» Н.Купреянова. Очень интересно, просто и живописно насыщено были выстроены ксилографии Э.Будогоского. Новаторски, дерзко работал М.Пиков — он выбирал в качестве сюжетов даже ленинские философские труды, а мог сделать и тончайшие гравюры к японской поэзии. Тему для ксилографии художник волен взять любую. Важно соблюсти меру, вкус,

Анна Керн.  
1991.

Баснописец И.А.Крылов.  
1968.

Владислав Ходасевич.  
1990.

◀ Поэт Ф.И.Тютчев.  
1992.

исполнения важны и хороши, но гравюра живет, искрится и радует главным образом благодаря внутренней убежденности автора в единстве идеи и формы, благодаря созданию емкого психологического пространства произведения. Такой потенцией обладали гравюры перечисленных уже мастеров и многих других, которыми была так богата наша российская школа. К сожалению, немало талантливых художников не вытянули, не дожали до нужного уровня, бросили на полпути свое дело, не

преодолев сопротивления материала: и в узком смысле — дерева, и в широком смысле — трудностей постоянного душевного усилия, систематической учебы, трудоемкости процесса, выработки дисциплины, ответственности и самоограничения. Поэтому сейчас (в многочисленном кругу графиков, делающих оформительские виньетки, глубоко декоративную окраску книги посредством гравюры) можно назвать едва более десятка серьезно и плодотворно работающих ксилографов, среди них, конечно, на первом месте — старейшие Ф.Константинов, В.Федяевская, А.Билль...

Моя творческая жизнь после института началась с заказных работ для издательств. В первых шагах ощущалась еще скованность и зависимость от учителя — Маторина. Взяв от него знания, получив профессиональную школу, необходимо было освободиться от робости подражания и бездумного следования рецептам. Так я стал резать гравюру «для себя», помимо заказов, руководствуясь собственными предпочтениями и привязанностями. А они вращались вокруг жанра портрета и были связаны с выдающимися личностями нашей культуры, литературы, а чаще всего — поэзии. Так стал выработываться индивидуальный язык, особые приемы и характерные черты творческого почерка.

Наряду с вещами, которые всегда приходилось делать срочно, чуть ли не к завтрашнему дню, постепенно просыпалось вдохновение и рождались листы, продиктованные лишь внутренней потребностью, зовом сердца. Первые, заказные, часто оказывались ниже возможностей, где-то недоведенные, в чем-то недодуманные. А вторые, хоть и создавались так же быстро, но это была быстрота порыва, всплеска воображения, своего рода творческого нетерпения. Поэтому работы этого плана казались мне более ценными по форме, завершенными по психологическому и пластическому образу.

Материалом ксилографии служат разные породы дерева — граб, яблоня, груша. В подавляющем большинстве случаев я использую самшит — лучше него, органичнее я не знаю материала. На нем я резал портреты, сопровождавшиеся особым эмоциональным подъемом, восторженным интересом к персонажу, любовным ощущением слияния образа и замысла. Это портреты Крылова, Аксакова, Тютчева, Фета, Достоевского, Лескова. Очень обстоятельной была работа с иконографией. Повод для измене-



А.С.Пушкин.  
Миниатюра.  
1970.



Ирина Одоевцева.  
1995.

вторгаются непредвиденные случайности. Здесь важно не растеряться, а использовать их, направить на благо замыслу или же пойти на определенные изменения, но без ущерба полноте образа. Помню, в процессе работы над портретом Достоевского у меня треснула доска. Отказываться от достигнутого было обидно, поэтому пришлось поменять композиционный ход. И портрет состоялся в несколько измененном решении. Но состоялся!

Толчок воображению часто дают самые неожиданные вещи. Даже крайне неудачный иконографический материал порой только сильнее и ярче заставляет логически мыслить, додумывать, фантазировать. Так, поводом для создания портрета писателя Шмелева послужила очень плохая фотография. И наоборот, портрет Фета возник от соприкосновения с прекрасным



Зинаида Волконская.  
1995.

ния акцента, новой психологической нагрузки давало буквально все — альбомы, репродукции, книги, фотографии, старые журналы, даже пожелтевшие газетные вырезки. Весь этот материал в ходе работы систематизируется, собирается у меня по отдельным довольно объемистым папкам.

После тщательного изучения иконографии начинается период подготовительных рисунков: ищущий композиционный ход, рисую голову, руки, набрасываю варианты одежды, продумываю решение фона. Часто в ход работы

репинским полотном, хранящимся в Третьяковке.

В гравюре жизненность и художественное богатство портрета обеспечивают духовная наполненность образа, определенная познавательность картинки, историческая и бытовая информация. Тираж ксилографии обычно велик — до нескольких тысяч, больше, чем у гравюры на линолеуме или на металле. При такой книжной массовости печатных экземпляров особый вред приносят использование в сюжете непроверенных фактов, наличие фальши и ложной кра-

сивости в изображении. Человек на портрете должен восприниматься как живой, при всей художественности образа нужна и некая документальность «рассказа». Портрет обязан заявлять не только о себе, о своем внутреннем мире и внешнем облике, но и через частный характер выражать свое время, общественные и эстетические идеалы. Портрет Державина не исчерпывается одним лишь изображением поэта: я стремился проникнуть в суть «осмнадцатого» столетия, добавить хоть что-то скромное к его разгадке. По портретам декабристов, например, зритель будет судить обо всем этом идейном движении, о благородстве и бескорыстии порыва к свободе. Через портреты Хлебникова, Гумилева, Блока автору желательно определить многогранность и даровитость серебряного века. А портрет, скажем,



М.Ю.Лермонтов.  
Миниатюра.  
1972.



Любовь Стóлица.  
1995.



Наталья Крандиевская-Толстая.  
1995.

Солженицына, над которым я работал с большим увлечением, должно быть, позволит подумать о современных судьбах русской литературы.

Мне кажется, портрет — наиболее ответственный жанр искусства, особенно на исторические темы. Иногда иконография скудна или вовсе отсутствует. Тогда на помощь приходят различные словесные описания, содержащиеся в мемуарах, эпистолярном наследии, воспоминаниях современников. Подобный метод сопутствовал мне в работе над портретной серией, по-

священной русским женщинам-литераторам, среди которых много малоизвестных, незнакомых портретно, но очень талантливых и своеобразных представительниц отечественной литературы.

Объем этой работы составлял около 30 портретов. Трудность задачи состояла в том, чтобы сообщить неповторимость, особое настроение каждой вещи. Ведь все они заключены в единое овальное пространство, у всех поплечное изображение и штриховой фон. Приходилось тончайшими средствами вносить разнообразие в ат-

мосферу портрета — характером прически, поворотом головы, выражением лица и глаз, фасоном головного убора, выразительной деталью платья.

Вообще в гравюре я часто работаю над миниатюрным портретом для «малых» подарочных изданий. Здесь задача намного усложняется. При очень маленьком размере, на крайне ограниченной площади необходимо передать те же психологические параметры образа, сходство, настроение, живость. Здесь постоянно возникают трудности и чисто рукодельного плана: в мелком масштабе выстроить полную картину образа — человека, бытовые атрибуты, элементы пейзажа. И все это должно свободно читаться. Даже те, кто покупает работы художников, миниатюры ценят выше обычной гравюры.

В ДХШ и студиях нередко обучают внешним эффектным приемам гравюры, броскости формата. Но дело, конечно, не в физической величине листа. Важно, чтобы не было случайных пустот, слепых пятен. Мера использования белого штриха должна быть тоже чрезвычайно продуманной. Многим кажется, что белое пространство ослабляет гравюру. Но это не так, если использовать его в нужном месте, в заданной композиционной точке, с максимальной живописной нагрузкой. Каждая линия, заливка или их сознательное отсутствие призваны работать на выразительность формы — свет, цвет, тон, декоративную композицию. Тогда получится то, что художники любовно называют в гравюре «черно-белой кровью».

Наверное, нет нужды повторять, как важно мастеру гравюры свободно владеть рисунком, знать законы живописной гармонии, обладать хорошим композиционным чутьем. Все это входит в понятие художнической культуры, без которой гравировальное мастерство сводится к сумме бесполезных технических навыков. Начинающие художники обычно берутся делать картинки к полюбившейся книге, к просмотренному фильму. Картинка выводит их на сюжет, а сюжет — на портретные изображения. Но для того чтобы овладеть искусством портретирования, помимо перечисленных профессиональных качеств необходимо одно общее, но непеременимое условие — любовь, интерес, тяга к человеку, которого изображаешь, и страстная самоотверженная привязанность к избранной художественной линии.

**Н.КАЛИТА**

## ПЛОТЬ ИДЕИ

У неоконченного автопортрета цивилизованной Европы

Однако праздник продолжается. Заботы плоти нагляднее и важнее. У кого-то они решены: ни голода, ни жажды, ни тяжких трудов. И тогда остаются лишь желания тела; у него множество утонченных прихотей — на жизнь хватит. Бездумность и ослабленность породили аристократический стиль рококо. Скудость духовной жизни в XVIII веке ведет к практическому исчезновению реального тела в изобразительном искусстве. Ведь и для художественного образа верно: душа — суть жизнь, тело — только форма этой жизни. Куклы, маски, декорации, ватные парики. Танцуют легкие призрачные коломбины в розовых марлевых платьях под один и тот же без конца повторяемый мотив. Все быстрее и быстрее пробегают по кругу фарфоровые фигурки, звенят колокольчики, проносится арлекин с гримасой смеха на напудренном лице... Вдруг — крак! И медный звон сорванной пружины. Музыкальная шкатулка сломалась, покосились жалкие фигурки, облупилась краска на крышке. Да, те, кто исчезает вместе с культурой рококо, кажется, исчезают навсегда. Сквозь блеск парчи и зареву фейерверков им вечно мерещилась смерть, работа которой по прозаичности сопоставима с механическими ударами гильотины.

Но были и другие. Пафос обделенных движет ими. Труженики на ниве всеобщей сытости — буржуа XVIII — XIX веков. Они не так бездумны, они разделяют и сочтут свое достояние, они обеспечат и себя, и других. Да, буржуазная культура прорастает из XVII столетия, освобождая себе путь, подчиняя мир идее удобства, попирая все, что предполагает бескорыстное напряжение в какой бы то ни было области, упорно превращая камни в хлебы и беззастенчиво копаясь в той самой лаборатории Творца, перед которой бла-



Ж. Д а в и д.  
Смерть Марата.  
Масло. 1793.

гоговело Возрождение. Суевликий путь, мелкие интересы, суррогат больших идей.

Буржуазная культура — это и наша сегодняшняя культура, в которой популярна идея демократии во имя всеобщей пользы. И это уже не тот демократический идеал, что покорял сердца афинян в V веке до нашей эры или флорентийцев в XV веке. Греческая демократия подразумевала яркую личность на службе у общества. Миф о Геракле представляет нам двенадцать великих подвигов, совершенных во исполнение закона. Современное буржуазное государство, сталкиваясь с внешней опасностью или с внутренними противоречиями, включает надындивидуальные механизмы, приводя в движение безвольные человеческие массы и располагая их оптимальным образом.

Канон и эталон в большой степени отражали существенность за-

кона в античном мире. Французский классицизм XVIII — XIX веков, обращаясь к греческому идеалу, как бы опирается на те же идеи. Но это только на первый взгляд. Пафос буржуазии — это пафос размноженного блага. Буржуазная культура предполагает стереотип во всех областях жизни. А значит, эталон заменяется шаблоном. По шаблону строится теперь и внутренняя жизнь людей. Французский классицизм откровенно обнажает изъяны в мировоззрении Нового Времени. Очевидно непомерное преклонение перед рассудком. Натурфилософия зачеркивает какие бы то ни было сомнения относительно сугубой материальности человеческого существа. Даже мысль вульгарные «материалисты» классифицируют как материю, как часть тела. И они недалеко от истины. Тело человека — есть мысль, мысль человека — есть тело. Последнее верно для искусства. Там, где ущербна мысль, возникают искусственные, неживые, подобные восковым фигурам тела.

Дыхание оказалось перекрыто. Духовное дыхание. Помертвела живопись, в ней лишь имитация, гипсовый слепок. Странно, но живее прочих получился мертвый Марат в картине Давида. Искусство не скроет от нас настоящего лица эпохи.

Романтизм рождается как реакция на этот односторонний, сухой и дидактичный взгляд на мир. Человеку не удалось доказать самому себе, что он лишь кусок мяса, по какой-то ошибке наделенный сознанием. Романтики подставляют свои лица ветрам космических стихий. Пусть им не удастся утолить «духовную жажду», но смешанные струи неведомого потекут сквозь пробоины в корабле цивилизации. Чувствование иррационального, звучание голосов без определенного адреса, принадлежность которых к свету подчас весьма сомнительна, возвращают в живопись то зыбкую, то более ясную телесность. Хотя падающая тень на портрете может превратить глаз в



К. К о р о.  
Пейзаж с коровами.  
Масло. 1865 – 1875.

дыру, через которую веет холодным сквознячком, и невольно думаешь об иллюзорности этого лица, о его ложности. Темные силы способны к наваждениям. Если они оказались включены в процесс творчества, то в произведениях искусства будут встречаться фантомы.

Поклонник Рубенса Эжен Делакруа, кроме стихий земли и воды, прикоснулся и к подземному пламени, недаром поток расплавленной густой почвы вынес на поверхность его холста мучеников Дантова ада, сумрачные и скользкие тела которых напоминают также терпящих крушение на плоту «Медузы» Жерико. Несомненно, эта кипящая лава готова превратиться в плоть, но какие силы сообщают ей жизнь?

Влажные ветры треплют и смешивают листву в пейзажах Коро, этого предрассветного гения. Ночь и глухота отступают, и крик петуха рас-



А. В а т т о.  
Хотите покорять красавиц?  
Масло. Начало XVIII века.

Э. Д е л а к р у а.  
Ладья Данте (Данте и Вергилий в Аду).  
Масло. 1822.





Э. Мане.  
Железная дорога (Вокзал Сен-Лазар).  
Масло. 1873.

сеивает наваждение; сквозь сероватый туман проступает силуэт... Нет, не болотного чудовища, а мирно пасущейся коровы. И следующим мощным толчком импрессионисты разобьют сухую скорлупу обветшавшего жилища муз, чтобы подойти

вплотную к реальным красотам тварного мира, и через них, пусть не напрямую, приобщиться к той мощной энергии добра, которая способна одухотворять материю и сообщать ей такое многообразие форм.

Цветовое трепетание тающего и

П. Сезанн.  
Большая сосна близ Экса.  
Около 1895 – 1897.



пульсирующего в солнечном свете мира возникает в пейзажах импрессионистов. Природа выплескивается на полотно почти без изменений. Природа, которая лишь задумчиво заглядывала в картины старых мастеров и даже в своем жанре у голландцев держалась сдержанно и отстраненно, как бы понимая, что, в сущности, речь не о ней, теперь, наконец, царствует безраздельно. Человек наслаждается ею вопреки всему, стараясь забыть о всевозможных аномалиях, с некоторых пор возникающих вослед его бодрому существованию, не пытаясь осмыслить собственную роль внутри этого рискованного исторического представления.

В этом смысле исключительна и драматична фигура Эдуарда Мане, искавшего целостный мир картины в той мировоззренческой пустоте и духовном изгнании, в коих пребывала на тот момент Европа. Его не удовлетворяли и приобретения импрессионистов. Они казались ему лишь расширением технических возможностей живописи. Сам же он, не зная Бога и любя искусство, отождествил их между собой, и картины его приобрели невероятную значительность, делая естественность, творчество и красоту последним предметом поклонения и единственным смыслом существования.

Тоска по целостности характерна и для постимпрессионистов. Снова вопрос композиции как структуры Вселенной, как некоего космоса становится основным. В противовес хаотической восторженности своих предшественников эти художники пытаются прийти к синтезу. Поиски закона приближают к Законодателю. Может быть, поэтому так существенны их достижения. Материя у импрессионистов тяготела к природной. Возможно, это был реализм в высочайшей степени. Материя у постимпрессионистов почти не выдает своей связи с действительностью, сознательно оставаясь лишь «телом идеи» мастера.

Сезанн усматривает многослойные пространства внутри обычного сельского вида, выявляя присутствие этого земного ландшафта как бы в нескольких измерениях. И это волнует, делая нас соучастниками творческого откровения, открывания покровов.

Не менее необычно созерцать силовые линии животворящей энергии, которые сворачиваются в спирали и волны на полотнах Ван Гога, не оставляя сомнений в постоянном присутствии чьей-то активной воли в каждом земном комке, цветке или,





тем более, лице. Непосредственное соприкосновение с материалом Вселенной, имеющим свои этажи вверх и вниз от видимого мира, происходит при взгляде на картины этих художников. Что могло бы стать поводом для гораздо большего оптимизма, если бы этот синтез мог совершаться не только на формально-художественном, но и на мировоззренческом уровне. Ведь характер его зависел исключительно от индивидуальности мастера, и, как следствие, постимпрессионизм был явлен нам в лице нескольких ярких имен, не оформившись в большой стиль. Однако те художники, что опирались в своих исканиях на постимпрессионистов, в дальнейшем и составили оппозицию негативным явлениям в искусстве рубежа XIX — XX веков.

Впрочем, незаметно наш взгляд сузился до рамок лишь одной национальной школы, тогда как художественный процесс в Европе XIX — начала XX века был сложнее, многограннее и не исчерпывался ее влиянием.

Романтизм, признав непознаваемость и таинственность мира, не различая добра и зла, обращался к потустороннему вообще. Обращение это сводилось к судорожной попытке вырваться из рамок обыденного. И, в силу своего спонтанного характера, не могло состояться как мировоззрение, дающее четкие ценностные ориентиры. Заигрывание с потусто-

ронными силами, характерное для романтизма, становится достоянием масс. И это — одно из проявлений его перехода в модерн. В Германии и Англии непосредственное соприкосновение этих двух стилей особенно наглядно. Романтическая жажда свободы во Франции выразилась в раскрепощении формы, что дало возможность ряду художников, о которых речь была выше, отвлекаться от академической схемы и перейти к

Ван Гог.  
Звездная ночь.  
Масло. 1889.

И. Босх (1450 — 1516).  
Блудный сын.  
Масло.



индивидуальному поиску. Их деятельность имела положительный резонанс в некоторых других странах, в том числе и в России. Но это сопротивление отдельных мастеров закономерному ходу буржуазной опрошенной культуры и неизбежно развивавшемуся массовому искусству, которое и было истинным выразителем времени. И первой его страницей становится модерн.

Искусство повсеместно теряет живое тело, которое замещается призраками, муляжами, масками, декорациями. Недаром в начале XX века процветает театр. Не перестаешь удивляться очевидным диссонансам, уживающимся в произведениях этого времени. Натурализм, граничащий с фотографичностью, у Климта подается в золоченой декоративной упаковке. Остается неясным, как художник мог допустить такой грубый винегрет. Вероятно, в сознании общества на тот момент царил такой же винегрет, где в мелкую крошку дробились большие монолиты религий и обильно приправлялись циничным прагматизмом с одной стороны и трусливым суеверием — с другой. Свобода, перерожденная в хаос, срывание всевозможных табу, попрание святых — это не могло быть и не было революционным явлением. Все это логически вытекало из постепенного и последовательного разрушения и подтачивания прочных опор целостного мировоззрения. Идея саморазрушения личности, ее растворения в некоем обобщенном стереотипе, снятия с нее какой-либо ответственности за нарушение некогда священного нравственного закона живет и в современном нам мире, на фоне материального созидания. А это материальное созидание, не имея возможности выращивать собственные формы, паразитирует на прошлом.

Уход из современного искусства реальной жизни и дышащего пространства уже не удивляет. Здесь подчас вообще отсутствует что-либо. И само это отсутствие является предметом представления или продажи. Европа все более напоминает блудного сына, образ которого так близок ей. В разное время к нему обращались Рембрандт, Дюрер, Босх и многие другие. И, осознавая собственную нищету, нам остается надеяться лишь на то, что Мастер Вселенной умеет любые узлы бытия оборачивать ковровым узором, пока идет по миру босховский странник.



## КАК ВОЗНИК ОРНАМЕНТ

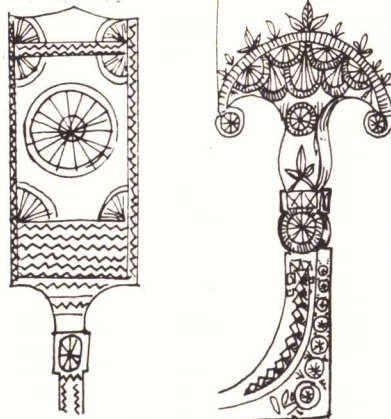
**В**озникновение орнамента относится к древнейшим эпохам истории человечества. Шедевры его, дошедшие до нас, завораживают особым миром форм и линий. В нем есть две стороны, органично связанные между собой: элементы-мотивы, являющиеся своеобразным содержанием орнамента, и ритм, который определяет порядок чередования этих элементов между собой, образуя так называемый раппорт. Как и почему возник орнамент? В чем разгадка чередования всех этих странных фантастических цветов, фигурок, значков?

Орнамент в отличие, скажем, от живописи существует на какой-то созданной человеком вещи — стене дома, сосуде, ткани. Стало быть, нужно понять, почему возникла сама вещь и зачем понадобилось наносить на нее рисунок. Странный вопрос — скажет иной читатель. Ясное дело, для чего. Горшок — чтобы варить кашу, плуг — чтобы пахать, прялка — чтобы...

Однако для чего же сделали прялку? Она ведь процесса прядения не облегчает, она для него вообще, как это ни странно, не нужна. Прялка — чисто славянский предмет. Но многие обходились и без нее. Например, привязывали кудель к палке и совали под мышку. Можно было прядь стоя и даже на ходу. Вообще связь между формой вещи и удобством ее использования далеко не так ясна, как кажется на первый взгляд. Как удобнее всего принимать пищу? За столом, сидя на стуле, — скажете вы. А вот японцы сидят на полу на корточках у крохотного столика, арабы и турки — «по-турецки», а в древности они ели лежа, как и греки, римляне и многие другие народы.

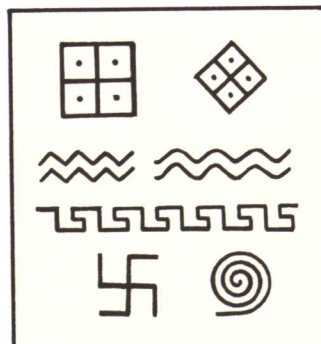
Представление об утилитарном назначении вещей есть результат длительного развития человеческого сознания, откуда же оно у

## ОРНАМЕНТ СКВОЗЬ ВЕКА



1. Образцы прялок.

2. Древнейшие знаки: поле (ромб и квадрат с точками), вода (зигзаг, волна, меандр), солнце (свастика), вселенная (спираль).



создателя первых вещей, который и себя-то еще не мыслил в отрыве от окружающего мира, от своего племени, от бога-тотема?

Человек выделился из природы, когда стал не просто осознавать мир вокруг себя (его так или иначе осознает любое животное), но когда научился выражать свои представления в создаваемых им предметах, то есть стал творить. Первое, что осознал человек, было представление о том, что существует «верх» и «низ», «небо» и «земля» — эти два самых главных яруса бытия. Так возник дольмен — примитивнейшая форма, построенная из двух камней, один из которых положен перпендикулярно другому, наподобие гигантского стола. Плоскость этого «стола» и была выражением «неба», отделенного от реальной земли. Или другая древнейшая форма — сосуд. Почему он имеет яйцеобразную форму — обязательно сужен и округлен книзу? Для удобства использования, и только? А вот древнегреческие философы полагали, что Вселенная имеет форму яйца, и, демонстрируя ученикам ее устройство, наполняли водой керамический сосуд и начинали его вращать.

А наша прялка, как сегодня установлено, является отображением сложнейшей космогонической системы мира. В верхней части мы можем увидеть изображение движущегося по небу солнца, внизу — солнце, движущееся по подземному миру (ибо так, судя по легендам, представляли себе мир наши далекие предки), и даже тело Ящера — хозяина подземного царства (1). Соприкасаясь с этими предметами, человек через них осмысливал и свое собственное существование, свою причастность к тем вечным процессам, которые происходят в природе. Женщина прядла, и непрерывно, как жизнь, кудель превращалась в нить, которую она чувствовала в своих пальцах; как вечный круговорот в природе, кружи-

лось веретено, навивая эту нить...

Но сама по себе форма вещи консервативна, слишком связана с материалом. Она не может поспевать за развивающимся представлением человека о мире. Поэтому в определенный момент на ней появляется рисунок — как своеобразное продолжение и развитие легенды, воплощенной в форме. Сперва это самые простые знаки. Вспомним, как рисуют маленькие дети: солнце у них кружочек, море — волнистая линия (2). Так же примерно поступал и древний человек. В виде круга он изображал солнце, небо. А вот землю — в виде квадрата, потому что он представлял ее как бы ограниченной четырьмя сторонами света, в ритмичном чередовании четырех времен года. Обработанное земледельцем поле также было четырехугольным, а сбоку оно похоже на ромб. Ромб, как и квадрат, иногда пересеченный, с точками, изображавшими зерна, обозначал засеянное поле. Эти же знаки выражали и более сложную идею плодородия и поэтому могли быть изображенными на животе женщины или животного.

Вода обозначалась волнистой, зигзагообразной линией или более сложным изображением, так называемым меандром, который был своеобразной геометрической формулой воды (именно так называлась в древности одна из рек в Малой Азии).

Более сложное понятие выражено в так называемой свастике. С древнейших времен этот знак, роковым образом взятый в качестве эмблемы фашистами, выражал светлейшее понятие — движение солнца. Изломы его — направление движения, четыре конца — уже упоминавшаяся символика сторон света и времен года.

Еще более ярко и наглядно идея мироустройства отразилась в другом знаке — спирали. Это универсальная формула бытия, созданная древним мышлением, формула всеобщего развития и движения, к постижению которой величайшая из наук — диалектика — пришла почти две тысячи лет спустя. Древний же человек, живущий в слитности с природой, ощущал эти ритмы в самом себе и изображал их, находя конкретные аналоги в окружающем

мире — завитках раковины, вьющихся растениях, водоворотах или движении смерча. Ведь древнее мышление было конкретно — человек просто не умел абстрагировать.

В какой-то момент эти знаки-рисунки, изображаемые сначала небрежно, как бы случайно обрели графическую выразительность, симметрию. Возник собственно орнамент как единство мотива и ритма, образовался орнаментальный раппорт. Постепенно смысловое значение мотивов начинает забываться, утрачиваться, следующие поколения художников заменяют их новыми, более понятными. Происходит «вторичное оживление» мотивов. Но это новое входит в орнаментально-раппортную канву плавно и органично, не разрушая целостности орнамента.

Сам же орнаментальный ритм, являющийся образным отображением важнейших процессов, происходящих в природе, космосе, теперь стал достоянием художественного творчества. Человек овладел ритмом, научился с его помощью создавать сложнейшие композиции, подобных которым нет в природе.



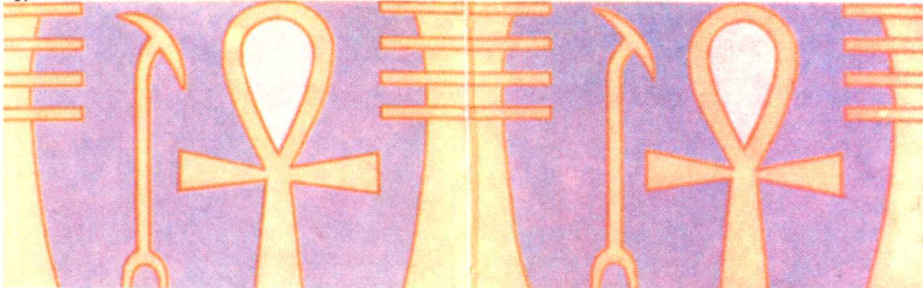
### МИФ ОБ ОЗИРИСЕ

Культура Древнего Египта таинственна и глубока. Каждый предмет в ней —местилище сложного содержания, в котором орнаментальный декор играет чрезвычайно важную роль. Эта культура раскрывает перед нами важнейшую страницу материально-художественного мира, на которой орнаментальный знак и сама вещь находи-

6.



1.

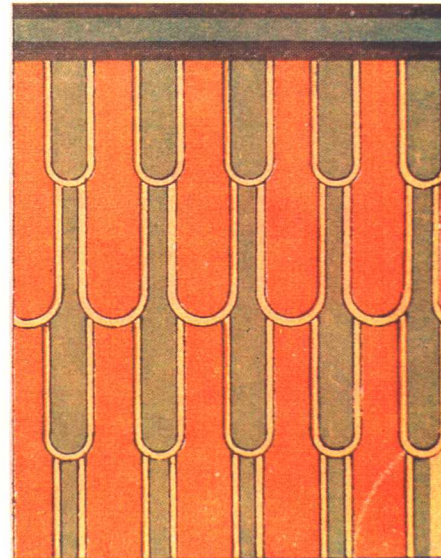


лись в органичном единстве с письменностью — другим видом духовной человеческой культуры. Одни и те же знаки были одновременно и элементами декора, и письменными знаками, и частями вещи.

Знаки-иероглифы, обозначающие жизнь, власть, силу (1) и другое, постоянно встречаются в раппортном чередовании орнаментальных композиций вкрапленными в форму ручек сосудов, деталей мебели, не говоря уже об ювелирных вещах, которые предстают в искусстве Древнего Египта как целые мифологические системы.

Вот, например, золотая пектораль, найденная на мумии фараона Тутанхамона (2). В центре ее — крылатый жук-скарабей из сердолика. В лапках он держит иероглифы

3.

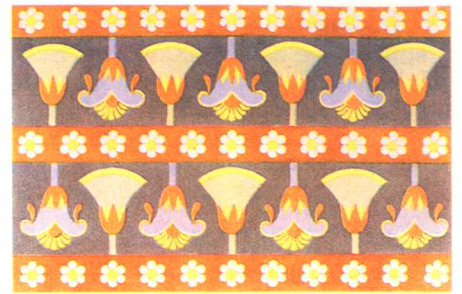
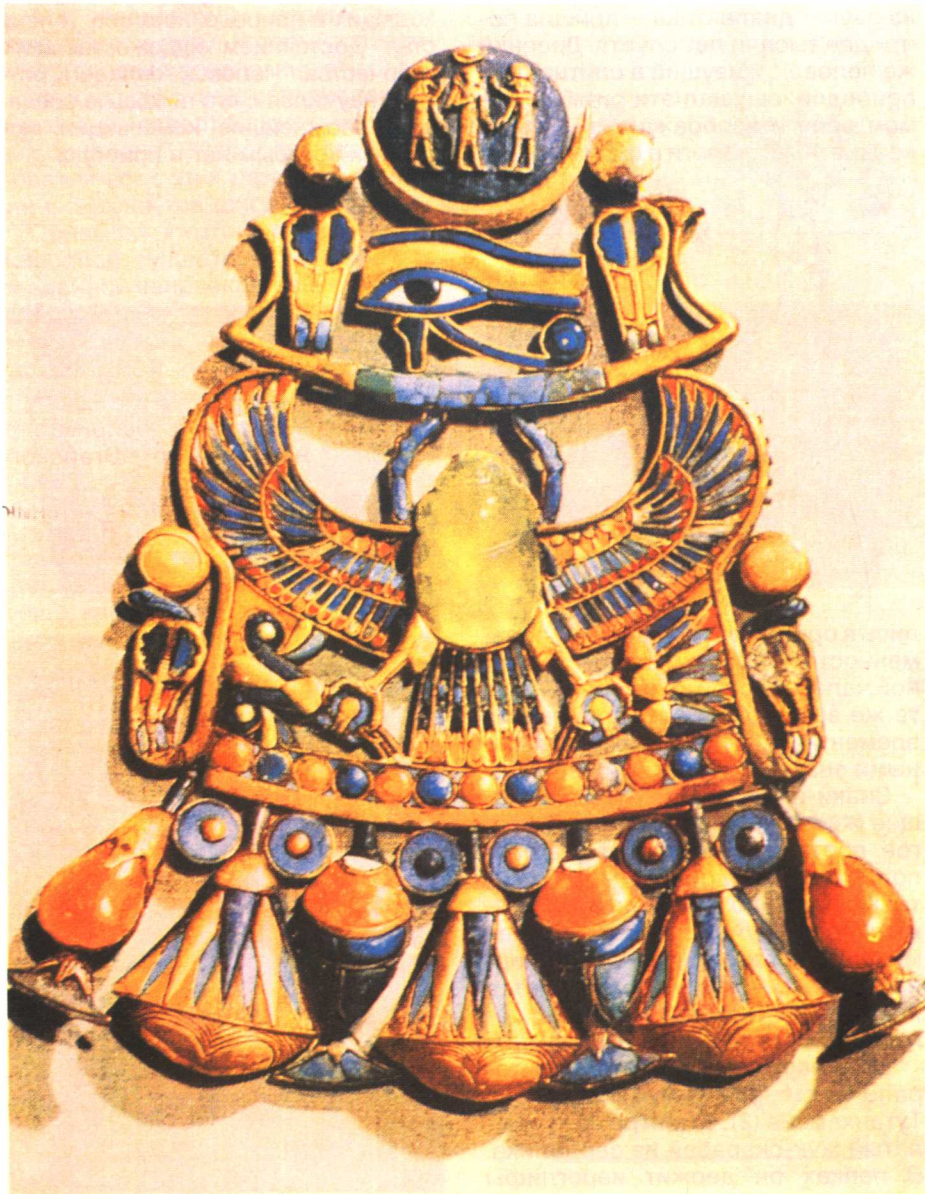




«вечность», пучки цветов лотоса и папируса. По краям — парные фигуры урея-кобры с солнечным диском на голове. На поднятых крыльях скарабея стоит ладья, на которой нарисован глаз — символ бога Гора, и луна — темный диск на светлом серпе месяца. О каждом из этих символов, о сложнейших отношениях, которые между ними существовали, можно было бы написать несколько книг, так богато их содержание.

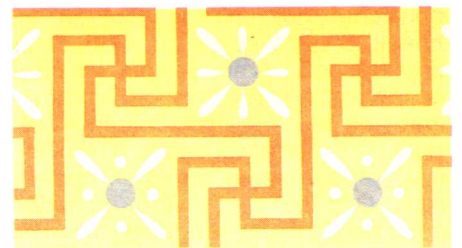
Удивительно разнообразна орнаментика египетских храмов, дворцов, гробниц: от простейших геометрических сочетаний до необычайно сложных, филигранно разработанных ритмических хитросплетений. Из этого арсенала черпали, черпают и будут черпать идеи все поколения художников-орнаменталистов.

5.



9.

7.



2.

На примере древнеегипетского орнамента можно проследить, как рождается орнаментальный раппорт. Чаще всего он располагается в виде ковра, по горизонтали и вертикали. Вот один из них, наиболее часто встречающийся. Он напоминает чешую, иногда переходящую в словно бы волнистую поверхность воды (3). Сразу вспоминается, что Древний Египет был расположен на узкой полосе земли, стиснутой с двух сторон пустыней. Вся жизнь древнейшего человека зависела от воды. И вот на одной из росписей перед нами изображение египетского женского божества (4). Богиня-рыба, словно пришедшая из глубин египетского матриархата. На ней платье из чешуи, похожей на мелкую водную рябь. Оно с узким подолом, напоминающим рыбий хвост. Таким было одеяние древнеегипетских женщин всех сословий на протяжении тысячелетий — платье-калазирис.

Еще более распространен другой вариант «коврового» орнамента, образованный ромбами со спиралевидными элементами по углам (5). Мы уже говорили о значении спирали, но в данном случае ее можно понять как некую формулу рыболовной сети с узелками. Рыболовная сеть — неизменный спутник человека, чья жизнь постоянно связана с водой. Позднее, когда в Египте разовьется высокая цивилизация, земледелие, ремесла, в моду войдет сетчатая ткань для платьев. В Египте Нового и Позднего царства эту ткань будут украшать жемчужинками, имитирующими то ли узелки, то ли капельки воды.

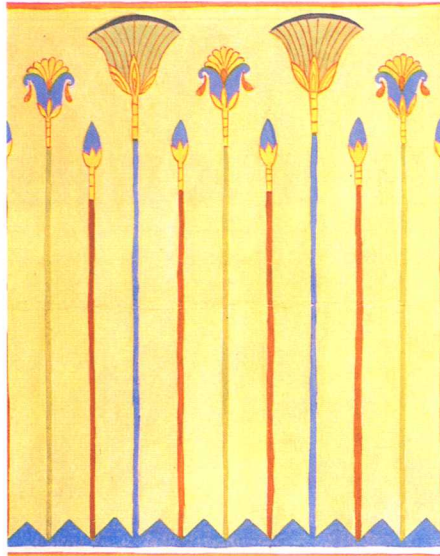
В квадратах египетского орнамента кроме спиралей мы в изобилии видим меандры и свастики в самых разнообразных вариантах (6, 7). Но есть и незнакомые нам элементы, один из которых очень похож на цветок ромашки. В некоторых случаях это изображение, напоминающее солнце в детском рисунке, в нем опять-таки подчеркнута идея сторон света — времен года — четыре «луча» перемежаются с четырьмя точками.

Изображение ромашки встречается очень часто еще в одном типе орнамента, менее распространенном в Древнем Египте — так называемом линейном, в котором мотивы, чередуясь, располагаются в одном ряду. И среди них присутствуют: наша ромашка, цветок лотоса, цветок папируса и бутон (8).

Чтобы расшифровать этот орнамент, нужно вспомнить о том, что главным божеством для египтян было Солнце, в образе которого как бы объединились многие более ранние божества разных племен, населявших Египет. Солнцем был сам фараон. Солнцу поклонялись в виде Гора-Сокола. Солнцем был и жук-скарабей, названный жуком, откладывающий в шарик навоза яички. Он олицетворял представление о Творце, создавшем землю из праха и заложившем в нее семена жизни. Очень яркий образ, который позднее слился с образом Солнца восходящего, поэтому скарабей часто изображался держащим над головой солнечный диск.

Еще одной ипостасью Солнца был бог плодородия Озирис, ежегодно умирающий и воскресающий. По преданию, его убивает злой Сет — бог ветра пустыни, приносящего несчастье жителям Египта. Но возлюбленная супруга и сестра Изида оживляет его. Этот миф, отразивший смену времен года, имеет много аналогов в других культурах. У вавилонян это миф о Таммузи; у греков — мифы об Адонисе, о Деметре и Персефоне; у славян — о Купале, Солнце-Яриле.

Символом Озириса был лотос — прекрасный цветок, широко распространенный в дельте Нила. С лотосом связана легенда о рождении Солнца. Богиня влаги Нут оросила почву. На ней возрос лотос. В бутоне цветка зародилось Солнце, и когда бутон раскрылся, Солнце взошло на небо. Три образа: Солнце — Озирис — лотос слились воедино, и аналогом слияния этих легенд стал орнамент, в наглядно-

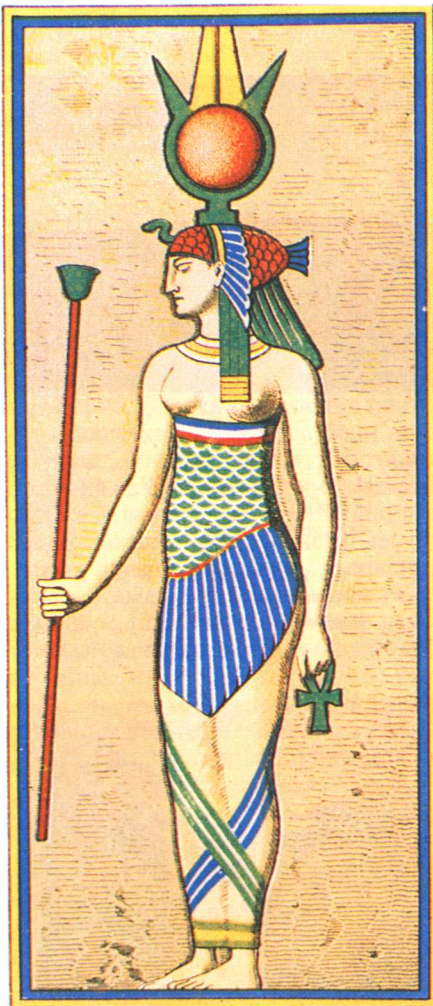


8.

образной форме запечатлевший идею ежегодного воскресения Озириса вместе с идеей рождения Солнца.

Папирус (по-египетски сипирус) — чрезвычайно важное расте-

4.



ние для жизни египтян. Из него строили дома и хижины, делали лодки, мебель, циновки, обувь, всевозможные вещи. Его цветами, как и цветами лотоса, украшался праздник. Папирус был иероглифическим и орнаментальным знаком дельты Нила — места, где произрастал лотос, поэтому и в орнаменте они соседствуют, чередуясь в композиции. В одном из орнаментов мы видим изображение Солнца, выходящего из недр раскрывшегося цветка в виде... ромашки! Теперь нам понятно ее постоянное присутствие в орнаменте в сочетании с древними символами, среди которых она заняла свое законное место.

Сам же мотив линейного орнамента, однажды возникнув, подчинился все тем же законам декоративности — художники трактуя его произвольно — цветы и бутоны образуют сложные композиции, переворачиваются вниз головой, начинают чередоваться с той же ромашкой, ставшей самостоятельным декоративным элементом (9). Саму же идею восходящего, рождающегося Солнца можно назвать лейтмотивом древнеегипетского декоративного искусства. Мы постоянно встречаем ее то в росписи оперения Гора, то в рисунке опахал и других предметов. Эта идея присутствует во многих орнаментальных композициях более позднего периода развития египетской культуры, встречается в орнаментике других соприкасавшихся с ней культур — Эгейского мира, Древней Греции и даже далекой по времени и расстоянию русской народной резьбе по дереву.

Но особенно важно для нас то, что раппорт есть художественное выражение смыслового содержания, которое он несет на протяжении всего своего существования. Это дает ему необычайную жизненную силу. Возникнув в глубокой древности, он существует до сих пор. Видоизменяются наполняющие его мотивы, он то упрощается, то усложняется, но неизменной остается его основная формула — непрерывное чередование нескольких элементов, отражающее в декоративной форме вечную идею цикличности бытия, вечное возвращение природы «на круги своя». И в наших дальнейших беседах о древнем орнаменте мы будем сталкиваться с ним еще не раз.

Л.АННЕНКОВА

# ЖЕЛТЫЙ И СИНИЙ ЦВЕТ

**Д**орогие ребята! Для того чтобы выполнить новое задание, смочите лист, закрепите его на доске, чуть наклонной к плоскости стола. Перед вами не просто бумага, а пространство, где можно уместить колышущийся океан с плывущим китом или даже космос с сияющей радугой и яркими звездами.

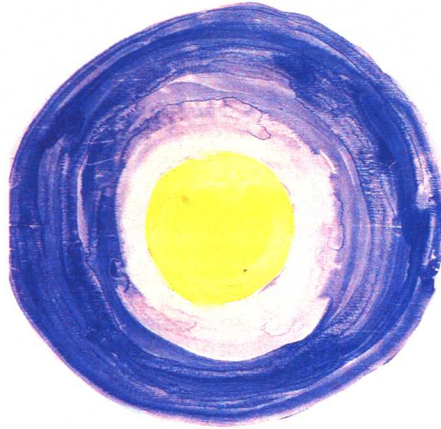
Рисуя, мы создаем особый, фантастический мир, которого нет в природе. И творцами его являемся мы сами. Представьте, что в бесцветном мире появился желтый цвет. Он был маленький, как цыпленок. Очень робкий, застенчивый и совсем одинокий. Ему было страшно. И вдруг он стал расти, все шире и шире растекаться по листу... Рисуем по сырой бумаге акварелью, бережно касаясь кистью поверхности листа, очерчивая круги быстрым движением руки слева направо.

Неожиданно появился синий цвет и сказал: «Не бойся». Он подставил руки снизу: «Я буду тебя поддерживать, окружать. Живи в этом мире свободно». И окутал желтый цвет нежным, бледным облаком, а потом загустел, засиял.

Намочим кисточку, сбросим лишнюю воду, осторожно «погладим» синюю краску, набрав ее на самый кончик. Работайте легко и вдохновенно, не мучьте кисточку, бумагу. А теперь поразмыслиаем, на что похож наш рисунок? Что он нам напоминает?

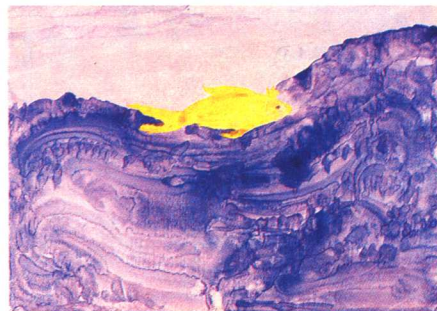
Одни скажут, что это ночное синее небо и луна. Другие, что желтый цвет похож на солнце, а голубой — на бездонные небеса. И все будут правы. В этих цветах, особенно голубом, есть что-то космическое, необъятное.

Придумайте и нарисуйте с помощью двух красок — синей и желтой — что-нибудь свое, например, золотую рыбку в волнах синего моря; голубого кита под лучами солнца; лимоны на синей драпировке; поле спелой ржи с васильками или синюю птицу, парящую в золоте небес. Заметьте, что, соседствуя, синий и желтый как бы усиливают свое свечение, «зажигают» друг друга. Художники



Илья Ланцов, 8 лет.  
Голубой кит.  
Акварель.

Илья Ланцов, 8 лет.  
Золотая рыбка.  
Акварель.



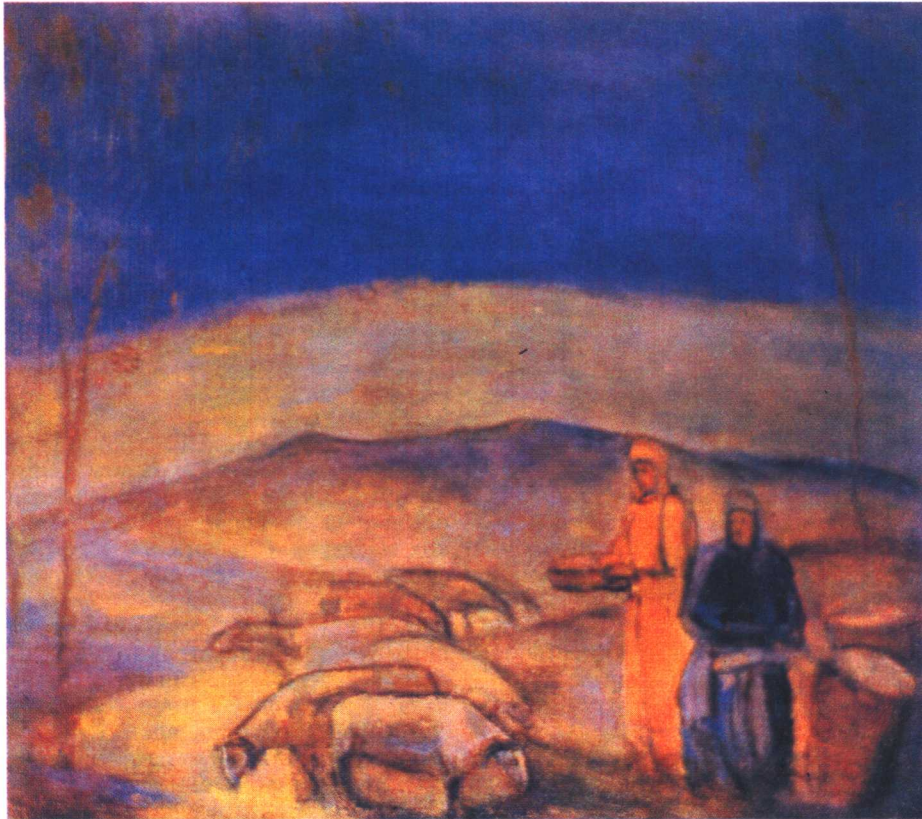
их называют дополнительными цветами.

Золото и лазурь — излюбленное сочетание многих великих живописцев. Вот почему мы продолжим путешествие в мир синей и желтой красок в залах музея. Отправимся в «голубые миры» художника П.В.Кузнецова. Вам когда-нибудь приходилось слышать выражение «голубая мечта»? Так вот, в картинах Кузнецова все как будто из мира мечты, из сна, из грез. Написаны они, правда, не акварелью, а темперой. Матовость, тонкость и ровность красочного слоя придают им сходство с фресками. Вы, несомненно, видели фресковую роспись — живопись по сырой штукатурке — в старинных церквях. Полотна Кузнецова словно тают в туманной дымке, источая сияние тихой красоты. Легкие и светлые, они подобны миражному, светящимся видениям.

Все полотна «Киргизской серии» сходны по мотиву: голубое сияние небес, степные просторы... Это собирательные образы, лишённые бытописания и событийности. Небо, земля, человек составляют первооснову жизни. Пейзажи всегда тихи и спокойны. Люди, как и сотни лет назад, заняты своими повседневными трудами.

Посмотрим на картину П.В.Кузнецова «Вечер в степи». Линии горизонта, холмов мягки и пологи. Человеческие фигуры — пластичны. Движения их полны достоинства. Чем заняты женщины? Они торопятся? Спешат? Нет. Замедленные ритмы движений сообщают обыденности (кормлению баранов) почти характер действия. Тишина. Покой. Мир исполнен простой и наивной мудрости. Так жили в «библейские времена», так живут и сейчас. Художник создает вневременной, вечный образ степного бытия.

Перед нами вечный и таинственный образ красоты мира: мерцающая светозарность синего вечера, голубая прозрачная мгла, светоносное пространство, созданное благодаря сочетанию синего и желтого цветов. Туманному свечению небес способствует мазок — нежный и текущий,



П. Кузнецов.  
Вечер в степи.  
Темпера. 1912.

лишенный плотности. Смотрите, как легко и изысканно написаны молодые деревца с перистой листвой, какая удивительная гармония земного и небесного.

Если у П.В.Кузнецова ощущается первозданность земли, космичность, то в полотне И.И.Левитана «Золотая осень» иное пространственное измерение — это земля, где текут реки, растут деревья и травы. Картина написана масляными красками, преимущественно на двузвучии желтого и синего. Звонящий, золотистый тон осеннего леса, горение листвы, высвеченной солнцем, синь неба и студеной лесной речушки составляют очарование полотна. Яркая, праздничная красота осени. Пышное увядание природы. Все пронизано светом солнца, которое светит, но уже не греет. Воздух по-осеннему прозрачный, холодноватый, на ветру трепещут березы и осины. Какое разнообразие в оттенках желтого цвета — золотистого, оранжевого, охристого. Живой, подвижный мазок заставляет листву дрожать, шелестеть. Мы как бы слышим шепот, шорох листвы.

И снова это щемящее чувство кра-

соты и печали... Художник воспроизводит короткую, но дивную пору осени, сливая в едином потоке зрительских чувств восторг и грусть.

Тончайшая настроенность на красоту мира, умение работать двумя цветами свойственны и живописи Р.Н.Барто. Слегка загадочное произведение «Аквариум» погружает нас в уютную атмосферу дома. Работа выполнена на бумаге темперой, однако близка акварели. Краски сильно размыты водой — видны нежные оплывы, легкие цветковые заливки и мазки. Камерные размеры листа заставляют подойти поближе — всмотреться в тихий, задумчивый мир картины.

Вещи, с которыми приходится сталкиваться в повседневной жизни, становятся настолько привычными, что мы порой перестаем замечать их своеобразие и красоту. К сожалению, прекрасное в привычном видят далеко не все, и самый острый глаз в этом отношении у художника.

Любовались ли вы простой банкой для рыб в жизни? А в живописи это зрелище для глаз. Художник создает образ созерцательный, тонкий. Тихо мерцающий, серебристо-голу-

боватый цвет картины, легкие ритмы юрко снующих красных рыбок завораживают, рождают ощущение гармонии, покоя. Кисть скользит чутко и быстро, едва намечая предметы. Мягкая спокойная линия плавно очерчивает банку с водой, круглится линия стола... Здесь все подчинено музыкально-линейному ритму.

Как вы думаете: легко ли пере-сказать картину, передать ее настроение? И что подошло бы больше — изложить все видимое прозой (словами) или написать стихи?

Картина немногословна. Она сродни поэзии, музыке. Есть в этом произведении одна загадочная деталь — рыбка в сачке. В жизни вынутая из воды рыбка гибнет. Но, к счастью, законы жизни и законы искусства не совпадают. Язык живописи сложен, здесь могут быть поэтические вольности. Художник вправе что-то устранить, а что-то важное подчеркнуть и выделить. Эта маленькая пластическая деталь — «рыбка в сачке» — навеивает раздумья о хрупкости, недолговечности всего живого.

Изящный колорит «Аквариума», изысканность линий, почти японская тонкость в отборе деталей заставляют вспомнить японские нерифмованные стихи, по сути маленькие философские зарисовки, окрашенные тоном грусти и печали. Вот, к примеру:

*Старый колодец в селе.  
Рыбка метнулась за мышкой.  
Темный всплеск в глубине.*

Здесь, как и в «Аквариуме», запечатлен краткий миг, отзвук мимолетных настроений. Попробуйте белыми стихами (без рифмы), тремя фразами передать свои ощущения от картины. У вас могут получиться талантливые импровизации.

А какая музыка подошла бы произведению Барто? Нежная, тихая. Живопись этой картины подобно музыке затрагивает те чувства, которые трудно передать словами. Этот мотив скорее всего может быть выражен пластически — здесь уместен язык линий и красок.

О красках — синей и красной — речь пойдет в следующий раз. А пока откройте коробку с акварелью и нарисуйте аквариум с красными рыбками.

**Е.ТКАЧЕНКО,**  
руководитель детской изостудии  
«Третьяковская галерея»,  
старший научный сотрудник ГТГ



# ЮНЫЕ ХУДОЖНИКИ СОЧИ

**М**оя поездка в солнечный город Сочи была не случайной: позади остался полный творческого напряжения год и две персональные выставки. Хотелось поскорее сменить обстановку, отдохнуть, накопаться в бирюзовых волнах и зарядиться солнечной энергией.

Пожалуй, единственным «интеллектуальным островком» огромного курорта стал для меня очаровательный, уютный двухэтажный особняк, расположенный в центре города. Он был построен еще в 1912 году, и ныне его занимает библиотека имени А.С.Пушкина. Однажды вечером в ее маленьком читальном зале мне довелось познакомиться с интересным собеседником — С.А.Пахомовой. Светлана Александровна несколько лет проработала в художественном музее и вот уже два года директорствует в ДХШ.

Разговор наш незаметно и постоянно возвращался к любимому детищу Светланы Александровны — к ее «художке». Школа была открыта в 1967 году и занимала прежде уютное помещение бывшей дачи замечательной оперной певицы Валерии Барсовой. В настоящий момент в ДХШ работают семнадцать преподавателей, добрая половина которых имеет высшую категорию. Коллектив довольно молод, учителя успевают совмещать педагогику с активной творческой деятельностью. И в этом я убедился, посетив открытую в художественном музее выставку с интригующим названием «Покой и воля». Многие из участников экспозиции — преподаватели школы.

На сегодняшний день в ДХШ обучается 480 человек — цифра весьма внушительная, учитывая наличие в Сочи еще трех подобных заведений. Обучение детворы начинается с пяти-шести лет с прохождения специального курса «Азбука искусства». Кроме дошкольного, существуют также подготовительное отделение, базовое начальное и профессионально-ориентированное отделение,

именуемое «Абитуриент», есть и общеобразовательные классы.

По мнению педагогов, контингент учащихся претерпел за последнее время существенные качественные изменения. Причину тому многие усматривают в огромных экономических и социальных сдвигах, происшедших в стране и обществе за последние годы. К сожалению, творческие профессии теряют былую престижность. Вот и спешат чадолюбивые родители поскорей определить своих отпрысков на экономическое, юридическое или прочее более «стабильное» поприще.

И все же вопреки житейской логике, недостатку учебных помещений, оборудования, отсутствию кондиционеров (без которых занятия в жарком климате превращаются в пытку) сочинская художественная наполнена интересной и насыщенной творческой жизнью. Прежде всего удивляет многопрофильность. Кроме преподавания основных академических предметов существуют отделения керамики, моделирования одежды, архитектурного проектирования. Есть также и класс рукоделия.

Такое разнообразие предметов представляется особенно важным именно в начале тернистого художнического пути, ибо дает шанс попробовать себя в самых различных материалах.

По моему убеждению, совершенно верно основной акцент в школьном образовании сделан на композицию, так как именно сочинение есть высший акт Творца, вне зависимости от возраста. К счастью, это понимают и педагоги школы О.Скорикова, Т. и Э.Далевски, Т.Бирюк, Г.Поплавская, Е.Крелина и многие другие, активно воплощающие в жизнь программу «Единое художественно-образовательное пространство как средство диагностики и развития творческой одаренности ребенка».

Кроме работ школьников, интересны созданные преподавателями

методические пособия, таблицы и графические схемы композиционного построения картины, выполненные на примерах творений великих мастеров. Сделаны они профессионально, убедительно, без всякой скидки на возраст своих подопечных. И еще одна характерная черта показалась привлекательной: в каждой мастерской незримо присутствовала неповторимая творческая атмосфера. Работы учителей и учеников, как правило, висят на стенах вперемежку, создавая единую художественную среду. В результате каждое помещение превратилось в маленький творческий цех — некое подобие средневековой «Боттеги», — в котором царствует дух Учителя-Творца.

А что же более всего поразило из огромного количества произведений, хранящихся в школьных фондах? Пожалуй, необычайно раннее знакомство учащихся с наследием мировой и отечественной изобразительной культуры. С удивлением обнаружил не детски-наивные, вольные импровизации на заданную тему, а по-взрослому серьезные, пытливые, профессионально исполненные графические исследования мифов Древней Эллады, памятников архитектуры и скульптуры доколумбовой Америки, культуры Египта, Ассирии-Вавилонии, Европы и Азии. Мое недоумение вскоре рассеялось, оказалось, что в программу истории искусств входят такие учебные курсы, как «Мифология», «Знак в искусстве», и другие.

Посещение мастерской керамики, естественно, сопровождалось профессиональным, «цеховым» любопытством. Ребята и в глине работают талантливо, с увлечением осваивая различные приемы «рукомерсла», необходимые для создания бытовой, декоративной керамики и анималистической скульптуры.

Помимо индивидуального подхода в школе успешно практикуют коллективные задания, когда работа создается совместными усилиями детворы с помощью педагогов или





Миша Акулов, 10 лет.  
Ярослав Дишель, 10 лет.  
Графическая композиция.



Костя Байдаров, 13 лет.  
Дендрарий.  
Тушь.



Таня Голбат, 15 лет.  
Натюрморт.  
Тушь, перо.



Таня Лелик, 14 лет.  
Учебный натюрморт.  
Карандаш.

Костя Гончаров, 6 лет.  
Матильда.  
Фломастер, мелки.

Рита Дворниченко,  
16 лет.  
Натюрморт.  
Акварель.

родителей. Метод особенно эффективен при моделировании одежды, праздничном оформлении школы или изготовлении карнавальных костюмов. С этой целью разработана программа «Праздник» и подпрограмма «Технология праздника» с прохождением специального курса для родителей.

А как здесь идут дела с основными академическими дисциплинами — рисунком и живописью? С ними, на мой взгляд, все обстоит более традиционно и благополучно. Большинство постановок демонстрируют хороший профессиональный уровень владения карандашом, акварелью и гуашью. Натюрморты, как правило, ставятся интересно, в них незримо чувствуешь творческую индивидуальность педагога, стремление увлечь учеников, разбудить у них живой интерес к «мертвой природе».



Однако не академические дисциплины (рисунок и живопись), а именно композиция определяет уникальность творческого лица школы. И в этом основная заслуга коллектива единомышленников. Именно их энтузиазм, образованность и профессионализм создают благоприятную среду для развития художественного дара в каждом ребенке. А раннее изучение лучших образцов мировой и отечественной культуры — лучшее лекарство от крайнего эгоцентризма, творческой ограниченности и самолюбования в искусстве.

Можно лишь приветствовать, что, работая над серией графических листов «Дендрарий», Костя Байдаров наверняка познакомился с творчеством художников «Мира искусства» Г.Нарбута и Д.Митрохина, а возможно, и наследием Востока. Ра-

боты Кости отличаются лаконизмом и точностью изобразительного языка, выразительностью силуэта, умением организовать композиционное пространство всего лишь с помощью черного и белого цветов.

Столь же творческим отношением к академическому заданию отмечен живописный натюрморт, созданный Р. Дворниченко, который отличаются колористический дар, декоративность и материальная плотность письма.

Из обилия работ самых маленьких школьников запомнилась композиция шестилетнего Кости Гончарова «Матильда», созданная по мотивам сказки Гофмана «Щелкунчик». Не уверен, что в столь юные годы можно передать опыт взрослого человека, но в данном случае учитель

сумел подобрать к детской душе какой-то особый «золотой ключик».

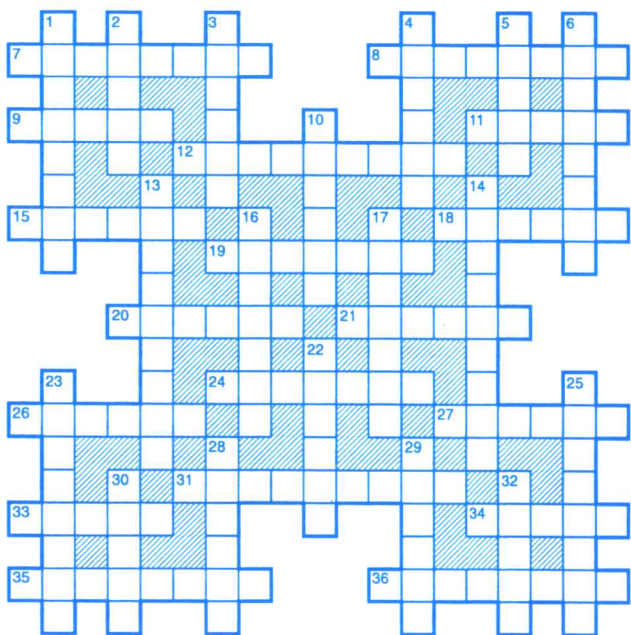
Но более всего поразили графические композиции десятилетних Миши Акулова и Ярослава Дишеля, созданные по экспериментальной программе «Знак в искусстве». Постановка такой чрезвычайно сложной темы в раннем возрасте кажется преждевременной, ибо знаковая система, помимо знакомства с изобразительной культурой, требует знания мифологии, религии и этнографии того или иного народа. Безусловно, такой объем информации доступен скорее зрелому художнику. Однако при некотором размышлении все же следует признать правомерность и оригинальность появления такого эксперимента в школе.

Каковы же планы ДХШ на бли-

жайшее время? Прежде всего — укрепить и расширить творческие контакты со школами других регионов России. Даже в нынешних условиях коллектив планирует проведение в родном городе фестиваля детского художественного творчества «Восхождение». Программа предусматривает проведение совместного летнего пленэра учеников и преподавателей, организацию конференции по проблемам начального художественного образования. В общем, сочинцы живут не только днем настоящим, но с надеждой смотрят в день грядущий. И хочется от всей души пожелать им новых удач и творческих свершений.

**В.МАЛОЛЕТКОВ,**  
*заслуженный художник России*

## КРОССВОРД



**ПО ГОРИЗОНТАЛИ:** 7. Император, чья трехмерная статуя украшала Вандомскую колонну. Он же был инициатором ее возведения. 8. Кем был по роду занятий отец итальянского живописца Мазаччо? 9. Остров в Эгейском море, откуда попали в скифский Неаполь чудесные амфоры, найденные при раскопках археологами. 11. Имение под Тарусой, где под старость поселился русский художник Василий Поленов. 12. Император, прибавивший к фамилии Карла Брюллова последнюю букву, чтобы придать ей русское звучание. 15. Европей-

ская столица, чей удивительный туман первым из художников разглядел Клод Моне. 18. Страна, из которой в Оружейную палату Московского Кремля попал ковер, сделанный из миллионов перьев попугая. 19. Посуда, нарисованная на холсте в камерке папы Карло из сказки Алексея Толстого о приключениях Буратино. 20. Знаменитый американский миллиардер и коллекционер, получивший в дар от Советского Союза полотно Казимира Малевича. 21. «Крестный отец» передвижников, считавший, что «только то и есть искусство, которое отвечает на действительные мысли и чувства, но не служит сладким десертом, без которого можно и обойтись». 24. «Свежий...» — первая выставочная картина Павла Федотова. 26. Русский писатель, сочинивший повесть «Тупейный художник». 27. Река на картине Александра Иванова «Явление Христа народу». 31. Легкая палочка, служащая живописцу опорой при выполнении мелких деталей. 33. Краска, обязанная своим рождением пожару в портовом складе. 34. Центральная фигура на знаменитой гравюре Альбрехта Дюрера «Меланхолия». 35. Классик испанской живописи. Посмотрев на свой портрет, исполненный этим художником, папа Иннокентий X зло заметил: «Слишком похоже!» 36. Трапеза в Мытищах, увековеченная на полотне Василия Перова.

**ПО ВЕРТИКАЛИ:** 1. Русский промысленник, построивший в 1896 году за собственные деньги павильон на Нижегородской ярмарке специально для картины Михаила Врубеля «Принцесса Греза». 2. Что держит в руке герой автопортрета «Здравствуйте, господин Курбе!»? 3. Кто из классиков русской литературы назвал живопись «яркой музыкой очей»? 4. Испанский город, где стоит церковь Санто-Доминго эль Антигуо, расписанная гениальным Эль Греко. 5. Фаворит Екатерины Великой, по заказу которого сделали серебряный сервиз, весивший несколько тонн. 6. Тот, кому по католической традиции покровительствует святой Лука. 10. Возлюбленная Амура, связавшая имена Рафаэля, Питера Рубенса и Бертеля Торвальдсена. 13. Первая профессия русского художника Федора Васильева. Она приносила ему три рубля в месяц и давала возможность по вечерам заниматься живописью. 14. «Взгляни на этот лик; искусством он небрежно на холсте изображен, как отголосок мысли неземной, не вовсе мертвый, не совсем живой» (русский поэт). 16. Картина Николая Ярошенко, под впечатлением от которой Всеволод Гаршин написал рассказ «Художники». 17. Преобладающий жанр в творческом наследии Василия Тропинина. 22. Одежда Петра Первого, выезжающего из Спасских ворот на полотно Василия Сурикова «Утро стрелецкой казни». 23. Какой мифологический герой запечатлен на первых в России триумфальных воротах? 25. Нож, которым наносит грунт или чистят палитру. 28. Родной город Ильи Репина. 29. «Призывающий» вид графики. 30. Азиатская страна, где очень популярна живопись по шелку. 32. Коричневая краска, «поставляемая» морскими моллюсками.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ  
КРАСКИ  
И КАНЦЕЛЯРИЯ ФИРМЫ

**гаМа**

105023, Москва, ул. Малая Семеновская, 5  
Тел.: 963-55-39, 963-55-08; Тел./fax: 963-26-98

