

Юный  
**ХУДОЖНИК**

ISSN 02005—5791

8'96

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ  
ИСКУССТВУ  
ДЛЯ ДЕТЕЙ  
И ЮНОШЕСТВА



## СОДЕРЖАНИЕ:

### В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

*В. Ларионов*  
В гостях  
у юных граверов  
**1**

### ИЗ СОБРАНИЯ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

*А. Погодина*  
П. Соколов. Портрет  
Н. П. Панина в детстве  
**4**

*Н. Колесникова*  
Групповой портрет  
эпохи перехода  
**6**



### ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО РОССИИ

*П. Тельтевский*  
Владимир  
**10**



### ЖИВОПИСЬ И ПОЭЗИЯ

*Н. Беговых*  
Созвучно лирике  
Рубцова  
**15**



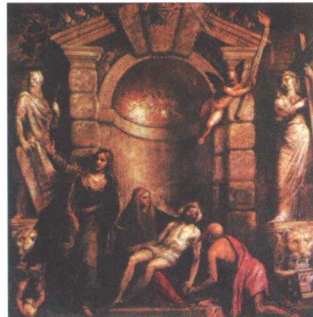
### ОРНАМЕНТ СКВОЗЬ ВЕКА

*Л. Анненкова*  
Тайны Эгейского моря  
**18**



### СУДЬБА КАРТИНЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ

*И. Данилова*  
В одном мгновенье  
видеть вечность  
**20**



### УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Ф. Львовский*  
Основы композиции  
в художественном  
текстиле  
**25**



*А. Шумов*  
По следам Песталоцци  
**29**

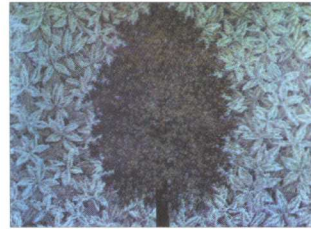
### МИР ДЕТСТВА

*Г. Калашников*  
Детская форменная  
одежда в России  
**30**



### МАСТЕРА ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

*Л. Дьяков*  
Образы Рене Магритта  
**34**



### ЧТО ЧИТАТЬ

*Дженни Родвелл*  
Учебник по акварели  
**37**



*И. Соболева*  
Летняя практика  
в Текстильной академии  
**40**

*А. Клейдинс*  
Рисуем море  
**43**

### УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

*Е. Ткаченко*  
Теплые и холодные  
цвета  
**44**

### МОЗАИКА **46**

### ОБЛОЖКИ:

1. Н. Пуссен  
Аркадские пастухи.  
Фрагмент.  
*Масло. Конец 1630-х гг.*  
Лувр, Париж.

4. М. Абакумов.  
Осенний мотив.  
*Масло. 1994.*

УЧРЕДИТЕЛИ:  
РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ  
ХУДОЖЕСТВ

СОЮЗ  
ХУДОЖНИКОВ  
РОССИИ

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. Ожegov,**  
**В. П. Панов,**  
**Н. И. Платонова** (зам.  
главного редактора),  
**О. М. Савостюк,**  
**Б. И. Шаманов,**  
**В. П. Шумков,**  
**С. В. Ямщиков**  
Главный художник  
**А. К. Зайцев**

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

Макет  
**В. Ф. Горелова**

Фотограф  
**С. В. Майданюк**

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

*Перепечатка материалов  
разрешается только  
со ссылкой на журнал.*

Сдано в набор 03.06.96.  
Подп. к печ. 09.07.96. Формат 60x90 1/8.  
Бумага мелованная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.  
Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 12 000 экз.

ISSN 0205 - 5791,

© «Юный художник», 1996 г.,  
№ 8, 1 — 48.

Полиграфическое исполнение  
ТОО «ФЛЬГА и К»  
тел.: (095) 285-88-93, 285-80-90



В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

## В ГОСТЯХ У ЮНЫХ ГРАВЕРОВ

**В** последнее время строятся не только особняки «новых русских», но и новые школы. В 1993 году на окраине Москвы, в районе Битцевского парка, появился современный дворец, в котором вначале обосновались музыканты, а два года назад поселились и юные художники. Застрельщиками открытия художественного отделения стали директор детской музыкальной школы № 77 Виктор Георгиевич Кибизов, Елена Николаевна Гаранина и Елена Михайловна Круглова — художники-педагоги.

Среди однообразной жилищной застройки нового москов-



Эдик Муфтиев, 14 лет.  
Лубок. «Ученье свет,  
а неученье тьма».  
Линогравюра,  
подкраска акварелью.

Фотография на память.

ского района эта школа сразу привлекает внимание необычностью архитектурного облика. Светлое здание напоминает своим фасадом плывущий корабль. Внутри — просторный вестибюль, зимний сад с фонтанчиком, высокие, в три этажа, окна с витражами. Само здание уже настраивает на общение с искусством, музыкой. Эта школа любима детьми: сюда ежедневно приходят около 1000 ребят. Правда, большинство из них музыканты. На художественном отделении пока только 50 учащихся, но в скором времени число будет увеличиваться.

Обычно дети и родители при-

езжают в редакцию, а здесь журнал приехал к ребятам в гости. Зачем? А чтобы воочию увидеть своих читателей, услышать мнение о журнале, посмотреть, в каких классах они рисуют, почувствовать атмосферу творчества, приобщиться к заботам учеников, родителей, преподавателей. Такие встречи дают импульс-поправку в развитии рубрик, а может быть, и направлении журнала в целом. Даже скрытые, тонкие намеки воплощаются впоследствии на наших страницах. Разговор сперва не клеился, но затем оживился, когда затронули профессиональные темы.



Впрочем, так происходит и в общении со взрослыми. Ведь язык художника негромкий — это линия, цвет, пятно, тон, другие изобразительные средства.

Как раз в эти дни юные музыканты готовились к отчетному концерту, и школа, словно пчелиный улей, весело гудела: звенели скрипочки, рассыпались бисером балалайки и домры, ухал изредка бас барабана, слышались нежные голоса флейты и кларнета. К этой полифонии присоединились голоса художников, обсуждающих свои проблемы.

Начали с рассуждений о том,



Стас Комаров, 10 лет.  
Четвероногий друг.  
*Линогравюра.*



Маша Старкова, 14 лет.  
Рисует в парке.  
*Линогравюра.*

Андрей Новиков, 14 лет.  
Лубок. «Тот герой,  
кто за родину горой».  
*Линогравюра,  
подкраска акварелью.*



Аня Родионова, 14 лет.  
Натюрморт со скрипкой.  
*Гуашь.*

Оля Васильева, 15 лет.  
Церковь Вознесения в Кадашах.  
*Линогравюра.*

Музыка.  
Коллективная работа.  
*Керамика.*



что дает человеку занятие изобразительным искусством. Ответы были самые разнообразные. Во-первых, рисование доставляет удовольствие и наслаждение, прежде всего отметили ребята. Ни о каких муках творчества они не слышали. Все получается само собой, и это занятие нравится более всего на свете. Те, что повзрослее и посерьезнее, поделились интересным наблюдением: в «художке» им открывается как бы новый мир, причем объяснить это явление затрудняются, но подметили верно. В повседневной суете и профессиональные художники видят окружающее «как все» — другое дело, когда человек остановил внимание на чем-то интересном. Через некоторое время предмет обретает конкретную форму, пропорции, цвет... Натура раскрывает тысячи граней, которые не заметны беглому, поверхностному взгляду. Многие люди, равнодушные к искусству, бывают удивлены, увидев на картине обычные вещи в «странном» виде. «Художники все придумывают», — полагают они, а вот ученики ДХШ, ДШИ, изостудий уже с первых занятий замечают, что окружающий мир постепенно раскрывается в более ярких красках, разнообразных линиях и фактурах, успокаивает или будоражит воображение. Всего лишь шаг — и невдомый, прекрасный мир рядом.

Однако художнику мало увидеть. Ему необходимо научиться изображать то, что его взволнует. И здесь можно растеряться. Ведь материалов — море: карандаши, краски, пастели, соусы, компьютерная и другая графика... Выбирай, что хочешь!

И ребята выбрали. Параллельно обязательным дисциплинам — рисунку, живописи, скульптуре — занялись линогравюрой. «Почему линогравюрой?» — спрашиваем мы.



Коля Деев, 10 лет.  
Лист из серии  
«Прогулки по Москве. Ясенево».  
Акварель, тушь, перо.

Читая любимый журнал.  
Фото

— Ремеслу учимся на рисунке, живописи, скульптуре и керамике, но более всего обожаем гравюру. Привлекает ее лаконизм, основательность, причастность к древнему искусству лубка, возможность сделать множество оттисков, сохраняя первоизданную прелесть. Школ, где серьезно занимаются этим искусством, немного. Программа курса базируется на углубленном изучении гравюры и графики детьми от девяти до пятнадцати лет. Она охватывает работу над штриховой, черно-белой, крашеной, а также двух-трехцветной гравюрой. Постепенное усложнение художественных за-

дач, накопление навыков гравирования и печати позволяют увидеть в профессии гравера соединение искусства с ремеслом, что очень ценно.

Большое искусство гравюры постепенно открывается детям. Они познают разные его стороны. Младших учеников привлекает красота узора линий, старшим по душе сдержанность, тональная сила, лаконизм. Лишенная внешних эффектов гравюра связана в нашем представлении не с витринами выставок, а с уютом жилой комнаты, интерьером школы, книгой. В этом ее обаяние.

После осмотра небольшой выставки гости зашли на занятия в класс композиции, где старшие ребята занимались линогравюрой.

Главный художник журнала график А.Зайцев, заслуженный художник России, доцент Суриковского института Г.Мазурин поделились секретами мастерства, дали юным художникам ценные советы. Связь музыки и живописи всегда была органичной, взаимообогащающей. Такой же силой она станет и для юных художников Битцевской школы.

В.ЛАРИОНОВ



# ЕСЛИ БЫ ЮНОСТЬ ЗНАЛА...

(П.Соколов. Портрет Н.П.Панина в детстве)



ИЗ СОБРАНИЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

**В**осемнадцатый век, овеянный славными именами Петра Великого и «матушки-государыни» Екатерины II, принес в историю России так много нового, что и сегодня эта эпоха оставляет впечатление чего-то удивительного, неповторимого. Поразительным было стремительное возмужание огромной Северной державы. Век начался позорным военным поражением шведам, оскорбительной по текстам памятной медали, разосланной шведским королем Карлом XII к европейским дворам. А закончился спокойно-насмешливой фразой канцлера А.А.Безбородко: «без нашего согласия ни одна пушка в Европе выстрелить не могла».

В истории искусства едва ли не самая светлая и чарующая грань этой эпохи — детский портрет. Во многом он был неразрывно связан с эстетикой времени, с привычкой к изображению парадному, пышному, подчеркивавшему сословную значимость модели. В то же время детский образ менее связывал живописцев установившимися воззрениями и нормами. Поэтому, не отходя от духа эпохи, художники могли раскрыть внутренний мир ребенка более живо и непосредственно.

«Портрет Никиты Петровича Панина в детстве» был написан П.Соколовым в 1779 году. Петр Соколов, молодой выученик Академии, к этому времени только что вернулся из Италии. В стране вечного солнца он учился у пользовавшегося широкой славой художника Помпео Баттони. Последний среди своих заказчиков из разных стран Европы имел немало англичан. Приверженцы сентиментально-лирического портретного образа, сыны туманного Альбиона ценили в итальянском мастере способность чувствовать мир так же, как и они. Портреты задумывались живописцем почти всегда с парковым или природным окружением. Пусть и строго рассчитанная, но явно более естественная природная среда позволяла выявить не внешне-сословные, но внутренние стороны модели, подчеркнуть черты характера, добиться интимности, определенной задушевности образа. Петр Соколов усвоил уроки учителя и явился своеобразным проповедником английских художественных вкусов в России.

Вероятно, эти качества его искусства были замечены в семье графов Паниных.

Отцом подростка был знаменитый генерал екатерининской поры Петр Иванович Панин. Поразительно храбрый, энергичный военный деятель, он покрыл себя заслуженной славой в Семилетней войне с пруссаками и в турецких войнах. Упорству его войск принадлежала немалая заслуга в поимке Емельяна Пугачева. Но судьба его не баловала. В Совете императрицы Петр Панин часто спорит не только с любимцами Екатерины, которым не осмеливался возражать никто, но и с самой «матушкой». Он «кричит» так, что оскорбленная царица фактически высылает его из Петербурга, называет его «первый враль», «первопрестольный оскорбитель», что вряд ли возвышало генерала среди раболепных придворных. Дядей Никиты Петровича был известнейший Никита Иванович Панин, знаменитый дипломат, руководитель Коллегии иностранных дел, русской контрразведки. Он был среди тех, кто возвел немецкую принцессу на русский трон. Екатерина лицемерно обещала Панину принять при воцарении конституцию. Примечательно, что составлена она была графом по английскому образцу. Утвердившись на троне, императрица благоразумно «забыла» обещание и много знающего графа постаралась окружить своими соглашениями. Внутренне обиженный вельможа сосредоточил надежды на подраставшем великом князе Павле Петровиче, к которому был назначен воспитателем. Но царица и здесь постаралась обезопасить себя, довольно скоро удалив Панина от наследника под предлогом, что великий князь уже вырос и в воспитателе не нуждается. Безукоризненно честный, справедливый Панин настолько выделялся среди вельмож Екатерины, что драматург Денис Фонвизин вывел его в образе положительного Стародума в знаменитом «Недоросле». Намек был понят, но молчаливо проигнорирован царицей. Выросший в подобной среде Никита Панин, названный в честь знаменитого своего дяди, не мог не обрести характера, воззрений и привычек, которые скажутся на его биографии.

Впрочем, на портрете П.Соколова будущего не существует. Перед зрителем в свободной позе, с охотничьим ружьем в руке стоит не по годам рослый девятилетний мальчик. Панины все отличались хорошим ростом. Сына изображенного на портрете мальчика, разумеется, много позже, при Николае I, ставшего министром юстиции, недоброжелатели будут называть «долговя-

зым», «верстой», «каланчой». Детски нескладная фигура при внимательном взгляде видится даже как бы несколько «перекрученной». Но с собакой, растущими справа дубами, замшелыми камнями и другими деталями она в своей раскованной позе воспринимается естественной.

Разумеется, портретируемый откровенно позирует. Это подчеркивает сделанная художником надпись на камне, под локтем левой руки: «отроду иметь: 9 лет». Соответственно охоте молодой граф одет в узкий по моде зеленый камзол и кафтан. Оторочка золотым тонким позументом по полам, карманам и обшлагам рукава свидетельствует о знатном положении молодого охотника на бекасов. В то же время изображение полно скрытых смыслов. Собака не только показана как естественный спутник охоты, но может прочитываться как символ верности и благодарности. Дуб в античной мифологии ассоциировался с силой и крепостью. Шляпа, положенная на камень у левой руки, нередко прочитывалась посвященными как знак вольности, независимости. Подобная склонность к метафорам была привычна культуре века Просвещения и чаще всего в скрытой форме символизировала черты изображаемого, определяла пожелания ему.

Блестяще образованный, европейски воспитанный, Никита Петрович отличался глубиной ума, властностью. Однако рядом были непокладистость характера, холодность и черствость души. В детстве его звали «ледышка», хотя отец-генерал души не чаял в сыне. Мечтая о военной карьере, двадцатилетний Панин в качестве волонтера пытается уехать вслед за великим князем Павлом Петровичем на русско-шведскую войну. Но Екатерина II из своих расчетов отправляет его за границу на дипломатическую службу. Вскоре он посланник при дворе в Гааге, а затем и в Берлине. Воцарившийся Павел I вызывает молодого дипломата в Петербург и назначает третьим членом в Коллегию иностранных дел, а вскоре и вице-канцлером. Однако сказывается панинский характер: вельможа оказывается недовольным тем, что делает его повелитель. У него обостряются отношения не только с императором, но и с его окружением.

Панин мечтает не столько о собственном благе, сколько о благе страны. Он решает на секретную встречу с наследником престола, великим князем Александром Павловичем. Откровенный и трудный разговор происходит из-за боязни соглядатайства в ванной комнате Царского Села. Панин уговаривает наследника отстранить отца и взять

власть в свои руки, чтобы предотвратить гибель и расстройство государства. Неожиданная ссора с Павлом приводит к отставке молодого графа со всех должностей и приказу отправляться на жительство в свои имения. Панин живет в Москве, деятельно переписывается с единомышленниками. И хотя свершившееся 11 марта 1801 года убийство Павла I происходит без его прямого участия, роль Панина в заговоре не оказывается секретом. Его ненавидит вдова-императрица, а Александр I, первоначально вернувшийся графа к управлению дипломатической службой империи, никогда не может забыть давнего разговора, приведшего его к участию в гибели собственного отца. После одного из резких разговоров с новым императором Панин получает приказ немедленно удалиться «в отпуск» в свои деревни, а через некоторое время и распоряжение никогда не появляться вблизи тех городов, где имеет местонахождение император. Вся дальнейшая жизнь опального министра, отставного действительного тайного советника, кавалера российских орденов и прочая, прошла в уединении, вдали от света, в имении Дугино Смоленской губернии и в имении Марфино под Москвой. Граф, поняв тщету надежд на возвращение к государственной деятельности, занимался садоводством, увлекался мистикой и диктовал сыну, будущему министру в эпоху Николая I, трактаты и сочинения по астрологии и «психической механике». Умер Н.П.Панин в 1837 году. Свою неприязнь к республиканскому строю (Н.П.Панин считал воспитателя юного Александра швейцарца Лагарпа «негодяем», а французское правительство времен Великой революции «пятью разбойниками») он внушил и сыну, дав ему наряду с великолепным образованием консервативное направление ума.

История сохранила нам еще один портрет Н.П.Панина, выполненный в период его заграничного путешествия. Изящный фрак, орденовая лента, звезды высших орденов, уверенная посадка — но ведь все это лишь попытка скрыть служебно неудавшуюся жизнь. Между портретом П.Соколова и портретом француза Буассена прошла целая жизнь. Юность, конечно, не знает будущего, а выросши, человек не может изменить прошлого. Однако, когда вглядываешься в старинные портреты, пытаешься увидеть в позе, жесте, выражении лица предначертания будущего. И кажется, что портретируемый тоже его прозревает.

**А.ПОГОДИНА,**  
*старший научный сотрудник ГТГ*

**Т**атьяна Назаренко удивляла зрителей и критиков всегда. Во времена социалистического «застоя» появление ее картин на выставках было событием. Они будоражили умы смелыми историческими ассоциациями, волновали показом без прикрас лиц и событий жизни. Тоска по высокой духовности, горечь от разобщенности людей, одиночество, незащищенность и какая-то проклятость человека, наделенного даром творчества, — вот основные темы ее произведений. О них спорили, снимали с выставок поначалу, но через пару лет они занимали в экспозициях достойное место. Ее талант креп, и признание не обошло стороной, постепенно из «молодой и спорной» она превратилась в «классика».

Большие размеры полотен, яркий колорит красок, шаржированность образов — вот характерные черты ранних работ Назаренко. Она начинала с сюжетно-тематических картин, потом появились портреты, натюрморты. Если в портретах поражает умение художницы остро передать характер человека, то в натюрмортах она отдает дань любви мастерам прежних эпох, тем, у кого училась понимать живопись.

Тонко выписанные роскошные

## ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ

букеты цветов на темном фоне классичны в лучшем понимании этого слова, они — словно ответ противникам, говорившим: «Назаренко — не живописец».

«Ее живопись на уровне тех задач, которые она перед собой ставит», — сказал один умный человек. И словно в унисон этому высказыванию звучат ее собственные, тех лет: «Искусство должно волновать, беспокоить, заставлять думать. Ненавижу равнодушие. Чтобы разбудить человека, искусство должно поражать: размерами, цветом, неожиданным сюжетом. Встреча с большим произведением — всегда потрясение. В детстве меня буквально ошеломили картины Васнецова, увиденные в Третьяковке, — все эти принцессы, богатыри, Аленушка, они затмили все. Хотя впоследствии мои вкусы изменились...»

Перестройка застала Назаренко на вершине славы и творческой зрелости. Как и все интеллигенты, она много ждала от пе-

ремени. Однажды я встретила ее на Пушкинской площади, у митингующих групп. Художница изучала новую реальность, прислушивалась и приглядывалась к людям, собирала материал для новой картины...

Она стала много ездить за границу, в Европу и Америку, благо такие возможности теперь появились. В зрелые годы — встречи с любимыми творениями старых мастеров, ранее виденные только на репродукциях. Эх, если бы все это увидеть в молодости!

После поездки в Америку на ее картинах появились монстры. Чудовища, гривастые, клыкастые, зубастые, одетые в человеческие костюмы, готовятся к трапезе, а на блюде — бледное тело женщины, в чертах лица которой сходство с художницей. Вариантов этой «Трапезы» много, так остро отреагировала она на встречу с американским образом жизни. Главное, что требуется от художника, — коммерческий успех. Всюду монстры...





# ЭПОХИ ПЕРЕХОДА

А у нас? Почти то же самое стало. Волна непрофессиональных, самодельных, с поправкой на переходный период от социализма к капитализму выставок захлестнула престижные выставочные площадки. Есть деньги — арендуй зал и выставляй что хочешь. Профессиональные художники оказались в тяжелом положении. Поскольку критериев нет — все позволено, все — мастера. А лучший тот — кого больше покупают.

Татьяна переживала это болезненно: «Искусство сегодня никому не нужно. Я приходила в мастерскую, не знала, что делать. Зачем писать, для кого? Раньше была, хоть и строго регламентированная, но — художественная жизнь. Сегодня заработать на хлеб насущный — главная задача. Значит, все, что мне осталось, — писать сладкие натюрморты, которые худо-бедно кто-то купит? Я впала бы в самое черное отчаяние, если бы не семья, не маленький сын, заботы о котором спасали от мрачных мыслей...»

Снова в стране поднялась волна отъездов. Люди испугались затянувшегося перехода, войны, нестабильности... А ей не приходила в голову подобная отчаянная мысль? Уехать туда, где тихо, сыто, спокойно, где можно не дрожать за судьбу двух сыновей, где своим ремеслом можно прокормить семью?

«Я никогда не искала спокойной жизни, и за граница — не для меня. Поездив, еще больше поняла это. Модное сейчас выражение — там другая ментальность. Там все другое, и реакция людей на события совершенно иная. Другой мир. Ни я, ни мое искусство ему не нужны. Думаю, многие художники-эмигранты это поняли. Не случайно они едут выставляться и печататься к нам. Здесь мне все близко, я могу понять любого — от бомжа, сидящего в переходе, до эстета, рассуждающего о высоких материях. Там все чужое. За границу хорошо ездить туристом — отключаться на время от своих проблем».

В ее творчестве появилась новая тема — тема рока. Ее олицетворением стали два маленьких голеньких человечка, которые как бы бегут от картины к картине, спасаясь от судьбы. Все больше их — кувшины, часы, чашки, цветы, все готово упасть и задавить их, но они пока убегают — вдвоем, вместе.

И вот в этот период Татьяне Назаренко вдруг улыбнулось счастье — предложили сделать выставку на Крымской, в двух больших залах, совместно с кем-нибудь из художников или скульпторов. Но сегодня художники разобщены еще больше прежнего: кто-то не может, кто-то не хочет. В итоге она осталась одна с проблемой: чем заполнить два зала?

Своими картинами? Где же их сейчас взять? Многие разошлись по свету, по музеям и частным коллекциям. Что-то есть в Третьяковке, что-то у нее в мастерской — но мало. Сделать по памяти повторения лучших вещей? Но это будет не то. Татьяна убеждена, что в картине остается состояние, в котором она написана — грусть, радость, гнев, отчаяние. Часть творческой энергии, которая и воздействует на человека. Повторить это состояние, создавая копию, невозможно.

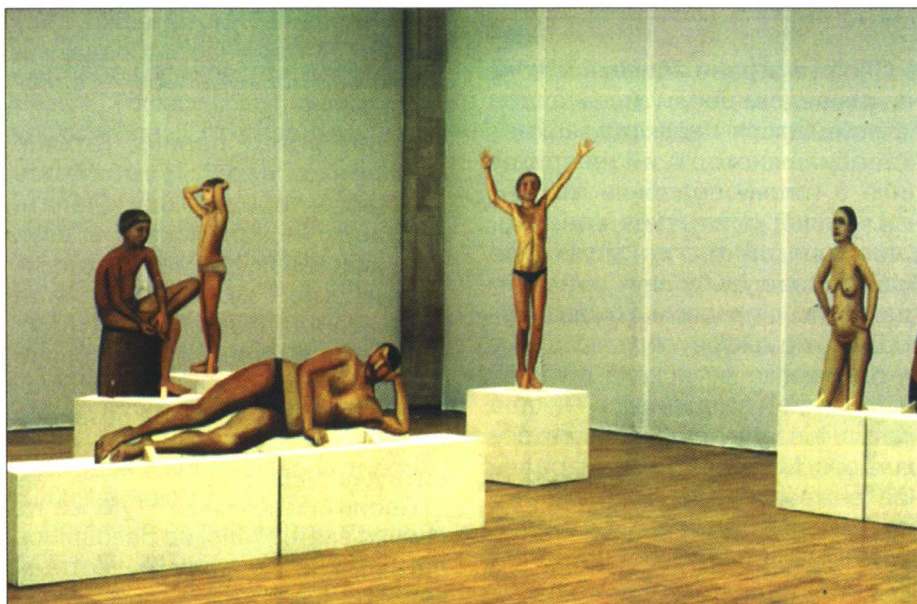
Переход.  
Инсталляция.  
Фанера, брус, масло. 1995-1996.



Были еще сомнения: кого сегодня, после такого обилия всяких инсталляций, перформансов, привлекут два зала картин, кто пойдет на них смотреть? И тогда

проблемы и язвы общества обнажены до предела. Раньше здесь продавались цветы, газеты и театральные билеты. Опаздывая в институт или на работу,

переходе постоянно звучит музыка как напоминание о другой жизни — тонкая, щемящая мелодия флейты или скрипки, неуместный по удалой бодрости разлив баяна



Скульптурная группа «Лето».  
Фанера, масло. 1995-1996.

Старые письма.  
Фаюмский портрет.  
Части полиптиха «Заклинание».  
Холст, масло. 1995. ▶

Переход.  
Инсталляция.  
Фанера, брус, масло. 1995-1996.

родилась идея создать свое живописное представление. Изменив традиционной форме — картине, художница создала композицию (или инсталляцию) из фигур, вырезанных из фанеры и раскрашенных, и назвала ее — «Переход», современную по форме и остросоциальную по содержанию. Картины на выставке тоже были, но в малом количестве. Часть из них, напрямую посвященных сегодняшней жизни, дополняла «Переход», другая призвана была показать внутренний мир художницы.

Можно только поразиться остроте взгляда Назаренко, которая заставила зрителя по-новому посмотреть на место, где все

мы мчались по подземному переходу в толпе себе подобных, и ничто не задерживало наш взгляд. А сегодня: нищие всех возрастов, бомжи, которым негде ночевать, матери с увечными детьми, которым нужна дорогостоящая операция, монахи, собирающие на ремонт храма, цыгане, осваивающие новые формы попрошайничества, старушки, доведенные нуждой до отчаянного шага, дети, то ли брошенные, то ли убежавшие из дому, которым хочется есть. И всем им — надо хлеба и денег, избавления от болезней, одиночества и нищеты.

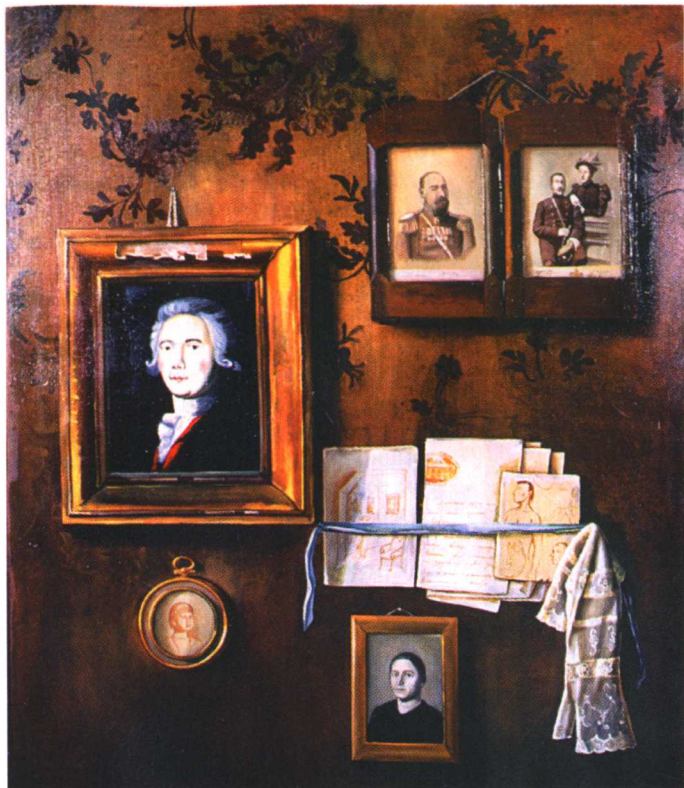
Искусство тоже оказалось рядом с остро нуждающимися — в

или вполне профессиональный джаз-бэнд...

Фигуры обитателей перехода, а их около ста, сделаны в полный рост. Входя в зал, вы становитесь участником событий, и порой трудно отличить, кто тут зритель, а кто экспонат. Расписывая своих героев, Назаренко использовала эффект обманки, известного приема живописи прошлых веков, когда все предметы на картине выписаны так, что кажутся реальными, настоящими.

Как и раньше, над этой новой работой художницы витает популярный в России риторический вопрос: «Что делать? Где выход?» Ответа она не знает, как и все мы.





Пожалуй, всегда, во все смутные и тяжелые времена, человеку важно сохранить свою сущность, свой внутренний мир от разрушения.

Уголок своего мира художница показывает на выставке. Это отдельная выгородка, где висят несколько картин (полиптих) под общим названием «Заклинание». Замысел был шире — создать настоящую Танину комнату, с диваном, другими предметами ее быта, но, как всегда, для воплощения не хватило средств. Перевоз вещей сейчас целая проблема. Но все равно живописный оазис получился. В нем зритель, уставший от трагедии перехода, переводит дыхание, останавли-

вается, пытается разгадать — чем больше всего дорожит художница.

«Во все времена, — говорит Татьяна Назаренко, — художники стремились писать лица любимых и тем самым наделяли их бессмертием. Так же и мне хотелось запечатлеть самое дорогое в моей жизни: бабушку, которой уже нет, сына, пока он еще маленький, творения искусства, которые меня вдохновляли. Я молю: останьтесь, не уходите, живите всегда! Слишком много утрат за последние годы. Все уходит. Жизнь быстротечна, живопись и искусство вечны!»

Есть на выставке еще один светлый уголок — имитирующая

скульптуру группа «Лето». Это купальщицы, в лицах которых нетрудно узнать членов семьи художницы. «А как же без скульптуры? На всех живописных выставках она присутствует, вот и я сделала свои «скульптуры», — говорит художница.

«Переход» имел большой успех, разумеется, некоммерческий. Пока ни одна фигура не куплена. А может, это и к лучшему. «Переход» так и просится в отдельную комнату музея или в отдельный музей... Ведь это — исторический групповой портрет нашего общества эпохи перехода.

**Н. КОЛЕСНИКОВА**





# ВЛАДИМИР



**В** истории искусства больших и малых народов имеются вершины, знаменующие собой высочайший взлет национальной художественной культуры. Одной из таких вершин с полным основанием можно считать искусство Владимиро-Суздальской Руси XII-XIII столетий.

Древнейший город Суздаль еще в языческий период становится центром этих земель, однако более молодой Владимир сохранил до наших дней наибольшее число памятников зодчества.

Владимир был основан в 1108 году Киевским великим князем Владимиром Мономахом, избравшим для него высокий берег реки Клязьмы, в те времена глубокой и полноводной. Первоначально заложенный как пригород Суздаля, оборонявший его со стороны враждебных Муромского и Рязанского княжеств, Владимир, особенно при «восприемнике» Юрия Долгорукого и Андрее Боголюбском, украшается прекрасными храмами уже как «стольный» город великого княжества Владимирского. С целью упрочения нового центра Руси и его авторитета Андрей Боголюбский вводит культ Богородицы, оставив за Киевом прежний культ Софии — «Премудрости Божьей», воспринятый от Византии. Андрей Боголюбский

вывез из Киева икону Богородицы — произведение византийского живописца, получившую позднее наименование «Владимирской Богородицы». Для новой святыни во Владимире в 1158-1165 годах возводится храм Успения Богородицы, по своим масштабам не уступавший собору Софии Киевской.

Белокаменный Успенский собор был поставлен в центре Владимирского кремля, на самом возвышенном месте берега Клязьмы, благодаря чему он господствовал в окрестном пейзаже.

И в наше время при подъезде к городу по шоссе из Муром величавый могучий объем Успенского собора с золотом пятиглавия, словно драгоценная корона, венчает береговые кручи древнейшей части города.

Успенский собор поражал современников своим величественным обликом, огромной высотой, светлым, устремленным ввысь интерьером. Новизной была белокаменная техника, также невиданная до того на Руси: князь Андрей, не желая повторять традиций кирпичного зодчества Киева, приглашает иноземных мастеров.

Летописи донесли до наших дней описание празднеств в честь Успения Богородицы во вновь возведенном соборе: многочисленная церковная ут-

варь из чистого золота, ткани, шитые жемчугом, украшенные драгоценными камнями, придавали интерьеру храма феерическую сказочность; подходы к собору устилались богатыми коврами, входные двери блестели позолотой. Пышность торжества поклонения иконе Богородицы не могла не производить на прихожан, гостей, иноземцев огромного впечатления.

В 1185 году, во время городского пожара, Успенский собор сильно пострадал, и уже мастера брата Андрея Боголюбского — Всеволода III за четыре года перестроили, значительно расширив, собор и придали ему облик, сохранившийся до наших дней. В дальнейшем собор стал служить усыпальницей владимирских князей и духовных владык, здесь находится и саркофаг с останками его первого строителя — Андрея Боголюбского.

Собор прожил многовековую сложную, порой трагическую историю: известно, что татары, захватившие Владимир в 1238 году, обложили его бревнами и подожгли, в огне на хорах храма погибли семья князя, священник, прихожане. И впоследствии собор не однажды страдал от набегов врага, горел.

Интерьер собора, как и его внешний облик, величествен, как бы наполнен ощущением особенного покоя. Здесь сохранились фрагменты редчайших фресок эпохи Андрея Боголюбского 1161 года, несколько фрагментов росписей периода перестройки собора 1189 года — фигуры святых. Однако высочайшую художественную ценность представляют широко известные фрески, выполненные крупнейшим живописцем Древней Руси — Андреем Рублевым совместно с Даниилом Черным и учениками.

Рублев расписывал собор после пожара 1408 года, однако по существу это было не восстановление живописи конца XII столетия, а новое, характерное для начала XV столетия произведение, но с традиционной системой расположения сюжетов. Росписи Успенского собора — наиболее значительные из сохранившихся монументальных произведений Рублева — прекрасно раскрывают особенности его величайшего живописного дарования, его «видения мира» своего времени. Рублев в живописи выразил то новое, что принесла Руси победная Куликовская битва — надежду на светлое будущее, которое шло на смену беспросветности существования в условиях тьмы татарского ига.

Основная часть сохранившихся фресок располагается под хорами и посвящена сюжетам Страшного суда. Они традиционно трактовались в строгом, суровом живописном изложении. Анд-

рей Рублев и Даниил Черный дают иное понимание канонической тематики: здесь нет места устрашающей Божьей каре за земные прегрешения, лики всех персонажей приобрели черты простых русских людей того времени, они спокойны, отмечены внешней и внутренней красотой, в рисунке фигур появилась удивительная рублевская «певучесть» силуэтных очертаний, немногословность и гармония колорита.

Иконостас собора относится к позднему времени (1773-1774) и выполнен в чуждом древнему облику храма пышного барокко XVIII столетия. Древний иконостас, иконы которого писали Рублев и его товарищи, составлял единое художественное целое со стенописью, соответствовал ей живописным строем, а масштабом — гигантскому внутреннему пространству храма. Часть икон основного, деисусного чина находится в Третьяковской галерее и Русском музее. И сейчас они поражают своими размерами — высота свыше 3 метров; фигуры апостолов, святителей покоряют изысканным силуэтом, прекрасным колоритом, они заставляют подолгу стоять возле них, наслаждаться недостижимым великим искусством.

Вблизи Успенского собора стоит Дмитровский собор — одна из жемужин древнерусского зодчества домонгольской эпохи.

Он был возведен в 1194-1197 годах как придворный при палатах Всеволода III. В своей основе это небольшой одноглавый храм с четырьмя внутренними столбами, несущими сводчатое перекрытие и главу, внутри его с западной стороны устроены хоры, откуда Всеволод с приближенными слушали службу; эти характеристики обычны для храмов того времени, и лишь синтез гармонии архитектурного объема и скульптурного убранства фасадов придает неповторимость этому памятнику.

Композиция фасадов Дмитровского собора традиционна для памятников того времени — трехчастное членение тонкими, устремленными вверх полуколоннами. Закомарные полукружия этих членений образуют своеобразный ритм, венчающий фасады и архитектурный объем в целом. Характерный для древних храмов Владимира аркатурно-колончатый пояс огибает фасады, отделяет расположенный наверху белокаменный резной ковер, который и является главной особенностью памятника. Уникальный во всем европейском зодчестве конца XII столетия скульптурный ковер состоит из множества барельефов разной степени сохранности (к сожалению, изначальных среди них мало, остальные — поновле-



А. Рублев.  
Вознесение.  
1408.  
Икона из Успенского собора  
во Владимире.  
ГТГ.



Богоматерь Владимирская.  
I половина XII века.  
ГТГ.

◁ Герб Владимира.

Золотые ворота.  
◁ 1164.

Успенский собор.  
1158-1189.



ния более поздних периодов). Необычайно богата и во многом загадочна «иконографическая природа» этого наследия древних резчиков по камню, прекрасных художников и, можно предполагать, — мыслителей. Общее число барельефов на фасадах Дмитровского собора около 600.

Резьба Дмитровского собора. ▷

Дмитровский собор.  
1194-1197. ▷

А. Рублев.  
Страшный суд. 1408.  
Фрагмент росписи  
Успенского собора.



Хорошо видны барельефные изваяния библейского царя Давида-псалмопевца, трижды повторенные в центральных полукружиях фасадов; очевидно, он олицетворял в те времена «мудрого правителя». Остальные плоскости заполнены множеством скульптурных

изображений, главным образом, растительных мотивов, а также фантастических, сказочных птиц и зверей, но не хищных и кровожадных, а добродушных, спокойно взирающих на вас сверху. Все эти птицы и звери гуляют в сказочном саду, созданном фантазией ху-

дожника, и лишь изваянные по сторонам от «мудрого правителя» животные внимают его наставлениям.

Существует много гипотез о содержании образного замысла барельефов Дмитровского собора. Но беда в том, что за восемь веков, пролетевших со времени создания храма, русский человек не сохранил этой прекрасной легенды, и специалистам остается только строить предположения. В одной из гипотез белокаменная резьба трактуется как своеобразно выраженная ностальгия русских людей того времени по безвозвратно уходящим временам язычества. Находясь вблизи, мы видим ее детали, но издали все они превращаются в целостный художественный образ.

В западной части интерьера храма сохранились фрагменты стенописи XII столетия, традиционной композиции Страшного суда. Фрески выполнены двумя художниками, один из которых был греком, второй — русский мастер. Отсюда их стилевое различие.

Древнейшие памятники города — Успенский и Дмитровский соборы — были возведены в первоначальном детинце или кремле, который был центром города Мономаха, называвшегося тогда «Печерным городом». К нему с восточной стороны пристроили «Ветчаный город», а с западной — «Новый город» (1158-1164). Давно исчезнувшие крепостные стены древнего кремля были деревянными, они имели несколько укрепленных ворот. Главными были Золотые ворота (названные так по позолоченной медной обивке створов), защищавшие основной въезд в город с юго-западной стороны. Здесь начиналась главная улица, пересекавшая весь город и подводившая к Серебряным воротам восточной стены кремля. Имелись Волжские ворота, выводившие к пристани на Клязьме, откуда отплывали суда с товарами на Оку и Волгу. Со стороны речки Лыбедь стояли деревянные Медные и Ирининские ворота, через них лежали пути на север, в Суздаль.

Золотые ворота (1164) не сохранили своего первоначального облика. Памятник приобрел современный вид в XVIII столетии, к которому относится венчающий воротное строение храм, маловыразительные полукруглые выступы, фланкирующие проезд ворот. По существу, лишь прекрасный по рисунку проездной проем с перекинутой на половине высоты арочной перемычкой предстает перед нами как подлинное творение мастеров Андрея Боголюбского.

Одной из характеристик искусства архитектуры считается умение зодчего красиво вписать линию в небо. Это

справедливое определение, ибо абрис проема Золотых ворот покоряет гармоничностью своих пропорций, его огромная и по современным представлениям высота придает сооружению черты триумфальности. Можно представить, как в далеком XII столетии через эти парадные ворота проходили воины, гордые победой в многочисленных походах владимирского самовластца Всеволода III, прозванного Большое Гнездо.

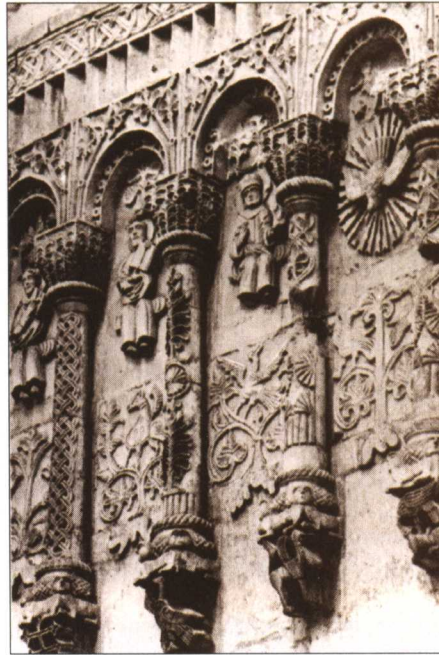
Из истории известно, что полчища татаро-монголов, напавших на Владимир, не смогли одолеть неприступную мощь Золотых ворот, но прорвались в город через линию деревянных крепостных стен Козлового вала.

Владимир сохранил еще один памятник домонгольской эпохи — храм Покрова на Нерли, расположенный вблизи загородной резиденции Андрея Боголюбского, так называемого «Боголюбова замка», в древнем селе Боголюбове, недалеко от Владимира. Более восьми веков стоит этот небольшой храм, и столетиями к нему не зарастает народная тропа — миллионы людей едут и идут сюда, чтобы увидеть это чудо, поклониться гению его мастеров.

Храм Покрова Богородицы поставлен в месте слияния небольшой речки Нерли и Клязьмы. Здесь располагалась пристань, по тем временам — ворота стольного Владимира. Сюда на судах прибывали иноземные посольства, заморские купцы, и храм назначен был давать им первое представление о новом центре русской государственности; вблизи виднелся белокаменный «Боголюбов город» с крытыми позолоченной кровлей палатами Андрея Боголюбского, а дальше в дымке просматривалась столица великого княжества — Владимир.

За восемь веков русло Клязьмы сместилось от храма метров на 600, оставив о себе лишь память в виде «старницы» — пруда, в зеркальные воды которого смотрится храм Покрова. Отсюда, с берега пруда, открывается прекрасный, чарующий вид на храм, пленяющий характерно русским умением сочетать архитектурное творение с вечной красотой природы. Природа словно сознательно «отвела» Клязьму с ее оживленным движением, оставив храм — шедевр национального и мирового зодчества — наедине с природой, на заливных лугах.

Как и все великое в искусстве, Покров на Нерли прост. Скромный по своим масштабам одноглавый храм типологически ничем не выделяется в кругу храмового зодчества того времени. В чем же состоит его вечная притягательная сила? Тайна заключена в



высшей художественной гармонии целого и мельчайших деталей храма.

Время возведения храма Покрова в зодчестве стран Западной Европы было эпохой романского стиля, на смену которому уже шла готика. Романскую архитектуру Франции, Германии характеризуют массивные статичные архитектурные объемы, огромная толща их стен, узкие щелевидные окна, придающие постройкам суровый крепостной вид.

Ничего этого нет в облике храма Покрова, расположенного на далекой восточной окраине Европы. Здесь все иное — стройность устремленного ввысь архитектурного объема, его пластика по

своей художественной природе далека от романской. Ритмы фасадов придают памятнику черты скорее скульптурного произведения, изваянного рукой гениального мастера.

Декоративное убранство фасадов храма Покрова представляет собой пример высочайшего художественного мастерства.

В центральных закомарах фасадов храма размещены рельефы легендарного царя Давида, по сторонам которого — сказочные птицы и звери. Ниже размещен ряд изваянных женских голов, которые традиционно считаются изображением Богоматери. Но думается, что и здесь мы встречаемся с той же ностальгией народных мастеров по безвозвратно уходящим в прошлое языческим верованиям, их богам. Как известно, в иконографии Богоматерь ни-

когда не изображалась с непокрытой головой, но всегда — канонически — с головой, покрытой платком. Таким образом, и здесь мы скорее встречаем изваяние языческой богини «Матери Земли», порождающей все сущее.

В идейно-образном содержании монументального искусства Владимиро-Суздальской Руси как бы слились воедино два начала — христианское и языческое. Есть еще одно интересное истолкование языка архитектуры храма Покрова: нетрудно заметить, что ведущим мотивом ее служит форма полукружия. С глубокой древности в народе форма полукружия отождествлялась с небесным сводом, покрывающим всю видимую землю и все сущее на ней; одновременно эта форма олицетворяла покой, мир на земле. Таким образом, помимо своего основного религиозного назначения храм Покрова является своеобразным символом, выражающим ведущие идеи своего времени — призыв к миру на земле русской.

Владимир сохранил и памятники зодчества более поздних эпох. Из них наибольший интерес представляет Успенский собор Княгинина монастыря, расположенный в юго-западной части древнего Владимира, где на рубеже XII-XIII столетий супруга Всеволода III Большое Гнездо — княгиня Мария заложила монастырь. В 1200-1201 годах в нем был выстроен Успенский собор. История его исчезновения неизвестна, но существующий ныне собор относится к рубежу XV-XVI столетий. В древнем соборе были захоронены основательница монастыря княгиня Мария, ее сестра Анна, вторая жена Всеволода III, а также жена и дочери Александра Невского. Раскопки подтвердили предположение, что существующий собор поставлен на основаниях древнего предшественника. Успенский собор относится к характерному для своего времени архитектурному типу четырехстолпного, одноглавого храма, завершенного эффектными ярусами кокошников.

Большую художественную ценность представляют монументальные росписи интерьеров собора, выполненные в 1647-1648 годах живописцами во главе с известным художником М.Матвеевым, расписывавшим до того Успенский собор Московского Кремля. Росписи хорошо раскрывают суть искусства русской фрески середины XVII столетия — яркую декоративность, праздничную красочность колорита, многосюжетность, тесную связь с жизнью народной.

**П. ТЕЛЬТЕВСКИЙ,**  
доктор искусствоведения

Храм Покрова Богородицы  
на Нерли.  
1165.







ЖИВОПИСЬ И ПОЭЗИЯ

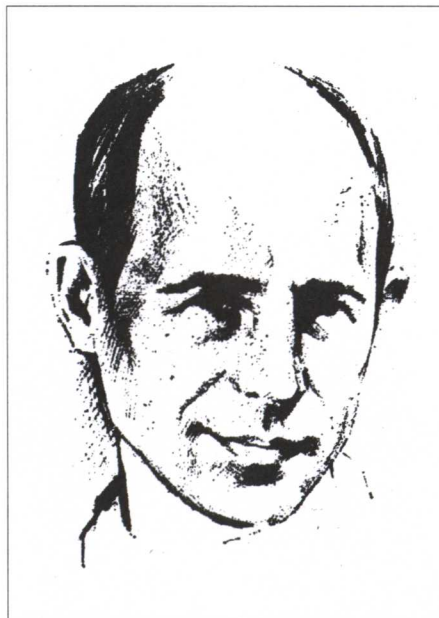
## СОЗВУЧНО ЛИРИКЕ РУБЦОВА

**В** этом году почти одновременно исполнилось 60 лет со дня рождения и 25 лет со дня смерти замечательного русского поэта Николая Рубцова (3.01.1936 — 19.01.1971). Эти круглые даты прошли почти незамеченными. Лишь немногие журналы и, к счастью, многие поклонники поэта помянули талантливого и рано ушедшего сына России добрым словом, новыми произведениями искусства. Среди последних три живописца одного поколения (все они примерно сорокапятилетние, как говорится, в расцвете творческих сил) — Михаил Абакумов из Коломны, Валерий Страхов из Вологды, Виктор Орлов из Ногинска.

Персональная выставка Абакумова в Коломне была посвящена памяти поэта и включала десятки полотен, навеянных рубцовскими местами на Вологодчине. Примечательно, что давние друзья Абакумов и Орлов в течение нескольких последних лет проводят все летнее время на просторах, так талантливо воспе-

*...В Вологде мне всегда бывает и хорошо, и ужасно грустно и тревожно.  
Хорошо от того, что связан с ней  
я своим детством, грустно и тревожно,  
что отец и мать умерли у меня в Вологде.  
Так что Вологда — земля для меня священная,  
и на ней с особенной силой чувствую  
я себя и живым, и смертным.*

Из писем Николая Рубцова



В. Страхов.  
Вологодский кремль ночью.  
Масло. 1990.

тых Николаем Рубцовым, и углубленно, сосредоточенно, на редкость плодотворно соприкасаются душой со «священной землей» поэта, пишут картины на темы жизни, быта, великолепной природы Русского Севера.

Из стихов, писем к друзьям, отрывочных публикаций в местной печати видно, что больше всего на свете любил Николай Рубцов, что моментально зажигало его поэзию. Деревня, добровольное затворничество среди рек, полей и дубрав, рыбалка и сенокосы, долгие прогулки по заповедным грибным и ягодным местам давали вдохновение работе над стихом, создавали неповторимый душевный мир поэта. «Удивительно хорошо в деревне! В любую погоду. Самая ненастная пора никогда не портит мне здесь настроение. Наоборот, она мне особенно нравится, я слушаю ее, как могучую печальную музыку». Это состояние, переживание картин природы в несколько печальном, но мелодически ярком

Николай Рубцов.  
Гравюра В.Сергеева.





М. Абакумов.  
За чтением.  
Масло. 1995.

М. Абакумов.  
Таинственный свет.  
Масло. 1992.



чувствовать дух православной культуры и ее отличие от ренессансной западной. В организации цикла принимали участие студенты разных факультетов, ныне известные художники. Все они выросли в творческой атмосфере цикла. В их среде пробудился серьезный интерес к литературе, языку и искусству слова. Лично для Страхова имело особое значение открытие поэзии Н. Рубцова и знакомство с В. Беловым...

Вологда всегда, и зимой и летом, была на редкость светлым, живописным городом, что так тонко подметил Рубцов:

*Сады. Желтеющие здания  
Меж зеленеющих садов  
И темный, будто из предания,  
Квартал дряхлеющих дворов...*

*И там, светясь, в тумане тонет  
Глава безмолвного кремля.*

Быстро пошли на слом деревянные дома, украшенные приметями разных стилей — от народной резьбы до прихотливого барокко и величавого ампира. Не тем стал рубцовский «Тот город зеленый»... В современной Вологде должен был появиться художник, принимающий близко к сердцу судьбу города. И сейчас мы можем сказать, что недавно ушедшая от нас старая Вологда продолжает жить в живописи Страхова.

Страхов, Абакумов, Орлов и другие близкие им по духу, по тематике, по верности русской живописной традиции современные художники в своих мирных пейзажах, малособытийных картинах, неприукрашенных натюрмортах все-таки с большой эмоциональной энергией и нравственной непримиримостью восстают против ложных, фальшивых, чисто потребительских ценностей нового общества, отвергают модные рецепты смешения культур — традиционной и массовой. Они внемлют гениальному пророчеству Николая Рубцова и пытаются в меру отпущенного им таланта сберечь в чистоте самобытность и неповторимость русского искусства:

*Россия, Русь! Храни себя, храни!  
Смотри, опять в леса твои и доли  
Со всех сторон нагрянули они,  
Иных времен татары и монголы.*

**Н. БЕГОВЫХ**

# ТАЙНЫ ЭГЕЙСКОГО МОРЯ



1.

Эгейская культура — ее называют еще крито-микенской — одна из самых загадочных в мире. Она была открыта только в конце прошлого века. Очень мало сведений о ее мифологии, религии, причинах гибели. Она существовала на островах и берегах Эгейского моря одновременно с культурами Древнего Египта и Месопотамии. Это отразилось и на ее орнаментике, в которой мы находим знакомые универсальные элементы, часто со следами заимствования из более древней египетской культуры.

Популярны здесь мотивы ромашки и бегающей спирали, которые так же, как и в Месопотамии, имеют декоративный вид. Такой орнамент окаймляет, например, сюжет росписи на саркофаге, найденном близ дворца в Агия Триаде.

А вот перед нами роспись тронного зала знаменитого Кносского дворца на острове Крит, ставшего прообразом мифического Лабиринта, в котором, согласно легенде, обитало побежденное греческим героем Тезеем чудовище Минотавр. На одной из стен этого зала — роспись с парным изображением двух фантастических птиц с львиными лапами, шерсть которых образует знакомый нам завиток спирали с отчетливо видимой ромашкой в центре.

Декор тронного зала любопытен и в другом отношении: трехчастная

композиция в нем как бы перешагивает границы изобразительного искусства и вторгается в реальную жизнь. Из стены, на которой изображены фантастические птицы, выступает реальный трон, на котором, очевидно, восседал настоящий царь (3). Живого владыку стерегут нарисованные чудовища! Граница между искусством и реальным миром исчезает. Встречается в эгейской культуре и изображение волюты\*. Этот мотив часто повторяется здесь в виде завитков нижних лепестков (или листочков?) лилии. Но что такое лилия для эгейской культуры? Ее

2.



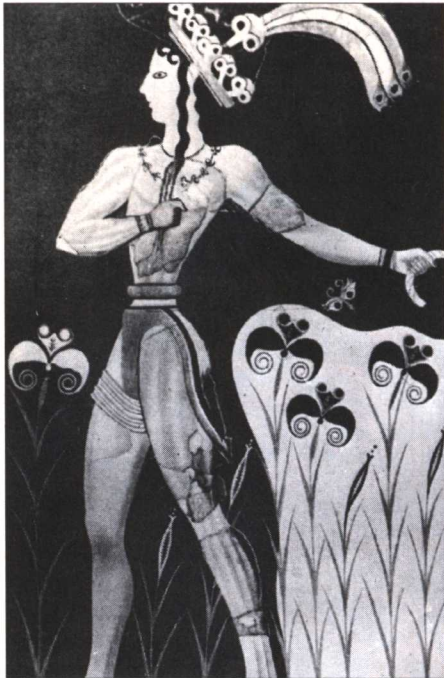
3.

постоянное присутствие в росписях, рельефах говорит о каком-то особом, сакральном, значении этого растения для эгидов. Как расшифровать этот образ, мы не знаем. Любопытно, что на некоторых изображениях наблюдается удивительное сходство в трактовке эгейской лилии и древнеегипетского лотоса. Например, на вазе, найденной в Кноссе, мы видим, как из серединки волютообразного завитка, образованного закрученными лепестками растения, исторгается цветок, подобный древнеегипетскому (5). Лотос стал лилией, а вместо ромашки появился цветок, похожий на папирус — круг образов все тот же. Одна культура отражается в другой, обнаруживая с нею пусть неясные, но вполне очевидные связи.

Мы можем наблюдать и трансформацию образа лилии в самом эгейском искусстве. Вот знаменитый рельеф «Юноша среди лилий»

(4) (его называют еще «Царь-жрец»). В изображении головного убора и ожерелья юноши мотив лилии предельно стилизован. Окружающие же фигуру растения трактуются почти реалистично, хотя и здесь есть известная доля стилизации. Почему же так получилось? Очевидно, потому, что в первом случае художник изобразил традиционный головной убор и украшение, где образ лилии подчинен какому-то древнему канону, а живые лилии окружающего мира он трактует в духе стилизации, характерной для искусства его времени.

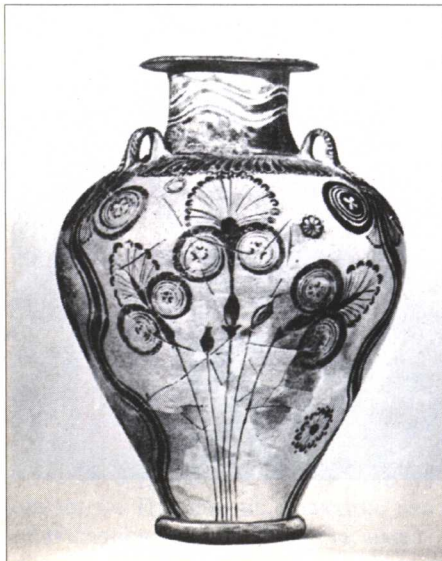
Интереснейшие примеры трансформации декоративных образов дают нам эгейские керамические вазы. Однако то, чем мы сегодня



4.

восхищаемся как образцами высочайшей культуры, было плодом цивилизации, уже клонящейся к своему закату. Об этом свидетельствуют и дошедшие до нас фрагменты фресок Кносского дворца. Мы видим на них сцены дворцовой жизни, изображенные похожими на растекающуюся акварель очертаниями, капризными, избегающими симметрии линиями, изысканно-рафинированными сочетаниями звучных красок. Эти люди с тонюсенькими талиями, длинными черными волосами, ниспадающими на тела, словно извивающиеся змеи, всегда молоды и прекрасны. Стройные, женоподобные юноши и необыкновенно нарядные,

5.



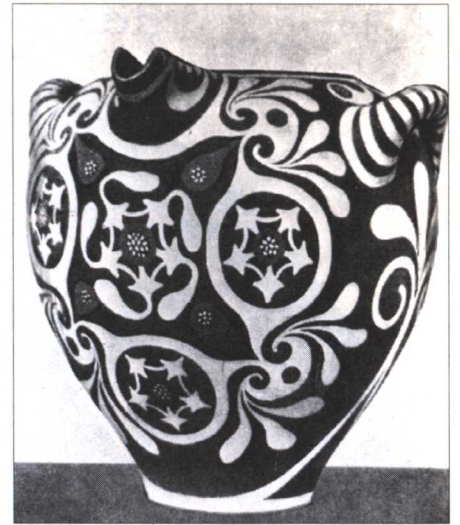
пышногрудые дамы с сильно накрашенными лицами. Все, что ни делают они — музицируют, дуют на своих высоких колесницах, участвуют в каких-то ритуальных играх со священным быком — исполнено ленивой грации, изнеженности, ощущения респектабельной, утонченной жизни, говорящей о декадансе (1, 2).

Такими же выглядят и эгейские вазы с их подчеркнутой декоративностью. Наверное, эти вазы использовались для определенных целей — бытовых, ритуальных, но это лишь свидетельствует, что сама жизнь эгейцев носила декоративно-манерный характер.

Вот ваза так называемого стиля кемарес, названного так по месту первой находки подобного сосуда. В ее причудливом, словно пульсирующем декоре, который, кажется, меняет очертания у нас на глазах, еще угадываются отголоски космологической спирали бытия (6). Элементы обтекающей спирали чередуются с реалистическими изображениями рыбы, а в нижнем ярусе колышутся волнообразные линии, похожие на морскую поверхность. Древнейшие знаки-символы на наших глазах трансформируются в изобразительные росписи, повинувшись закону «вторичного оживления»...

А вот еще более интересная роспись: она явственно говорит о смысловой символике, значения которой мы даже не можем представить. Что это за пятиконечные фигуры, похожие на фантастические звезды? Почему у них именно пять углов? Одна из фигур имеет подобие лопастей, передающих движение «посолонь» (по солнцу). Эта композиция, заключенная в квадрат с вытянутыми углами, чем-то напоминает аналогичную композицию Месопотамии. Тройные лепестки с завитками на конце напоминают древнеегипетский мотив... Совпадение? Результат перерождения каких-то общих или заимствованных мотивов? Собственная, неизвестная нам символика? Судить об этом сегодня трудно. Определенно можно сказать лишь одно: орнамент этих ваз безусловно скрывает в генетической глубине формулу моря — этого главного источника жизни и вдохновения крито-микенской цивилизации.

Наконец, рассмотрим вазу с изображением осьминога из Гурии (7). Если предыдущий сосуд рождает ассоциацию с причудливой ракови-



6.

ной, то этот почти достоверно передает форму камня, обточенного морем. Камень словно обвит щупальцами осьминога, а мы как будто наблюдаем его сквозь колеблющуюся, просвеченную солнечными бликами глубину теплого моря. Как удивительно совпадают между собой ритмы всех этих росписей, идущие от одного и того же источника — образа вещи — Космоса, вещи — вместителя бытия, которое для жителей эгейского мира было неразрывно связано с морем. И если вазы стиля кемарес несут в себе отголоски какой-то буквально-семантической системы, то ваза с осьминогом трансформирует эту идею в художественный образ поистине космического масштаба. Недаром эгейские сосуды считаются одной из вершин развития мирового искусства керамики.

Л. АННЕНКОВА

\* Волюта — архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка с кружком в центре.

7.





## В ОДНОМ МГНОВЕНЬЕ ВИДЕТЬ ВЕЧНОСТЬ

(Картина в XVI-XVII веках)

**В** XVI веке в итальянской живописи уравновешенная замкнутость картины кватроченто начинает активно размыкаться вперед, на зрителя. Невидимая преграда переднего плана постепенно утрачивает сюжетную и композиционную неприкасаемость.

Одним из первых покусился на запретную переднюю плоскость Рафаэль в своей «Афинской школе». Пространство в его фреске так стремительно расширяется к переднему плану, что получает как бы обратный импульс: не в глубину, а из глубины. Происходит не свертывание, а развертывание стяннутой в одной «точке схода» перспективы. К тому же далекой центр композиции («точка схода перспективных линий») заслонен фигурами двух философов — Аристотеля и Платона: они не стоят на месте, подобно живым статуям в нише, но, энергично жестикулируя, идут вперед, двигая за собой все картинное пространство, которое тем самым как бы вступает в композиционный диалог с пространством внекартинным.

В «Сикстинской Мадонне» фигуры Сикста и херувимов уже вполне ощутимо касаются переднего плана — самой рамы картины; Мария, как и двое философов в «Афинской школе», идет вперед, навстречу зрителю. Ее целеустремленное движение затруднено встречным ветром, надувающим, подобно парусу, складки ее плаща. Этот ветер дует не изнутри картины — он дует извне, из мира зрителя; наружное пространство задействовано здесь не только композиционно, но и сюжетно.

В искусстве раннего Возрождения изображенное в картине всегда удалено от зрителя, предъявлено ему как объект для рассматривания. В письменных источниках часто можно встретить рассуждения об оптимальной позиции смотрящего на произведение, о необходимости соотносить с уровнем его глаз уровень горизонта. Правда, на практике это соблюдалось далеко не всегда; имел-

ся в виду не столько реальный, сколько воображаемый, идеальный зритель. Но существенно, что зритель всегда мыслился находящимся на некоторой дистанции от картины.

В картинах XV века невидимая преграда переднего плана отделяла персонажи, они смотрели

вплотную, стремятся прикоснуться и, наконец, прорывают эту заповедную плоскость. В «Оплакивании» Тициана рыжеволосая Магдалина, подойдя к рампе, бросает прямо «в публику» вопль отчаяния, она обращается к тем, кто стоит перед полотном, и дальше, через их головы, в да-



сквозь эту преграду и не замечали ее.

В картинах позднего Возрождения эта невидимая преграда словно обдает каким-то особым магнетизмом: сам художник и те, кто изображен на полотне, постоянно ощущают ее притягательность, испытывают непреодолимое «искушение поверхностью». Фигуры направляются к переднему плану, подходят к нему

Тициан.  
Пьета. (Оплакивание)  
Масло. 1570-1576.  
353x348.  
Галерея Академии, Венеция.

Эль Греко.  
Похороны графа Оргаса.  
Масло. 1586-1588.  
460x360.  
Музей Толедо.

легкое пространство мира. Вместо центростремительной композиции картины кватроченто возникает композиция центробежная.

С особой наглядностью принцип центробежного построения воплощен в полотнах Тинторетто с их крутыми диагоналями перспектив, создающих, в буквальном смысле этого слова, разбегающееся (убегающее) пространство. И не только пространство. В некоторых из его полотен, как, например, в «Похищении тела Св. Марка», все персонажи стремительно разбегаются в разные стороны, оставляя в центре пустую площадь.

Тинторетто.  
Похищение тела Святого Марка.  
Масло. 1562-1566.  
398x315.  
Галерея Академии, Венеция.



Нужно себе представить, каким шоком должно было стать для людей того времени открытие Коперника о движении Земли вокруг Солнца. С каким трудом входило в их сознание представление о том, что человек живет не на устойчиво неподвижной площадке Земли, под которой подобно подвалу в доме находится преисподняя и над которой подобно сводчатому перекрытию или куполу высится небесный свод. Трактат Коперника «О вращении светил небесных» (1543) стал известен в Италии сначала в рукописях, а затем в печатном издании; запрещен трактат был лишь 60 лет спустя.

Конечно, содержание трактата не могло в XVI веке получить широкого распространения. Но все же ощущение внутреннего беспокойства, неизбежные, может быть, не сразу осознанные сдвиги сознания, чувство некоторой неустойчивости мира — подобно чуткому сейсмографу, запечатлела живопись.

В картинах позднего Возрождения небо, хотя и по-иному, нежели в средние века, приобретает повышенную значимость, активность; то ослепительно сияющее, бездонное, то волнуется облаками, грозит тучами, сверкает молниями. Особенно активно небо в полотнах Тинторетто.

Учение Коперника не только лишило Землю ее прежней незыблемости, но и «запустило» ее в космос, заставило вращаться среди множества других планет. Неизмеримое пространство космоса с его относительностью величия и расстояний, с его непрерывающимся движением врывается в сознание и искусство.

Дыхание космоса остро ощутил Эль Греко, мастер странный и во многом загадочный. Грек по происхождению, работавший в Италии, затем в Испании, может быть, именно из-за своей географической «неприкаянности» он с особой силой почувствовал сдвиг мира с оси, его структурную незакрепленность, пространственную относительность сфер небесного и земного. В его картине «Похороны графа Оргаса» все происходит одновременно и на Земле, и среди «блуждающих светил». В полотне «Лаокоон» фигура главного героя опрокинута, как от неожиданного сильного земного толчка, он лежит в случайной, негероической позе.

Своим странным искусством Эль Греко заглядывает в следующее, XVIII столетие. Смена времен, наступление нового века переживалось на грани XVI и XVII столетий столь же интенсивно, как и в начале кватроченто. XVI столетие закончилось под знаком учения Коперника; XVII началось с космогонии Джордано Бруно, с его учения о бесконечности вселенной и множественности миров, а также с астрономических открытий Галилея, впервые взглянувшего на небо в телескоп и обнаружившего там несметные множества звезд.

«Господь мне назначил... истин глашатаем стать на рассвете грядущего века», — пишет Джордано Бруно. На рассвете XVII века был совер-



сы черно-белой или цветной графикой, и уже эти технические приемы определяют принципиальное отличие от академического рисунка и живописи.

Рассмотрим основные средства изображения растительных мотивов на плоскости, к которым относятся: точка, линия, пятно. Изображение точками позволяет сразу добиться условности, декоративности в передаче природного мотива, отдалиться от натуралистической трактовки формы. Точечная графика может быть мелкая, крупная, выстраивать из ряда точек линии различной толщины и четкости, концентрироваться в пятне, создавать силуэты вокруг формы, образовывать моделировку светотени на плоскости от самого темного к самому светлому и, наконец, превращаться в колышущуюся, иную фактурную поверхность с различными иллюзорными планами.

Точечная графика редко применяется в чистом виде и чаще всего обогащает тональные плоскости или передает декоративную фактуру. И тем не менее художественный эффект может быть острым, выразительным, так как она обладает крайней степенью обобщения реальных образов. Точечная графика с древнейших времен широко применяется в прикладном искусстве всех народов. Этот художественный прием в живописи получил название «дивизионизм» или «пуантилизм» (от фр. разделение, точка), а при исполнении текстильного печатного рисунка — «пико» (от исп. малая величина).

Далее рассмотрим линейные приемы изображения. Линия, как и точка, используется в том случае, когда преобладает абстрагированный способ художественного обобщения, ведь, рассматривая природу, мы нигде не найдем контура, линии, отделяющей один предмет от другого. Но только линия может наиболее остро передать идею пластичности, особенности перехода одной формы в другую. И, несмотря на условность и ограниченность линейных средств, линия способна создать острое, живое, даже поэтическое впечатление от мотива. Она может быть тонкая, изящная или толстая, активная, напряженная, но может быть изменяющейся толщины в зависимости от замысла художника. Линия — самый простейший и самый экономичный прием в графике и в орнаментально-декоративном искусстве. Вспомним линейные рисунки Боттичелли, Эн-



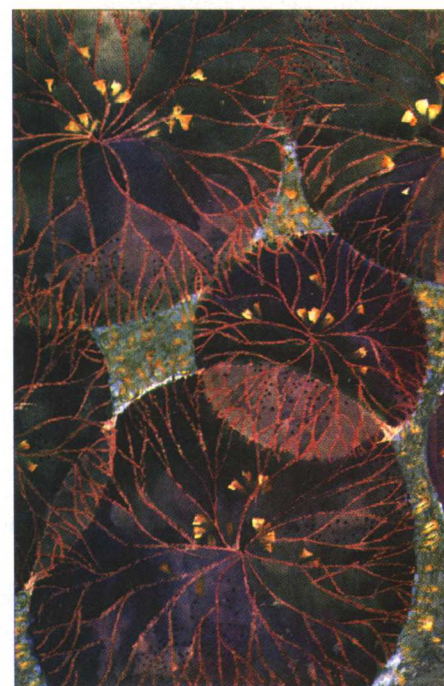
8.



9.



10.



11.

гра, Ван Гога; рассматривая их, мы забываем, что эти рисунки сделаны простейшими средствами, и видим только эмоциональное изображение живой природы. Линейная графика всегда применялась в народном искусстве для выражения орнаментальной символики.

Пятновое решение мотива также относится к основным средствам изображения орнаментальных форм. Оно способствует выразительному силуэтному обобщению. Форма пятна в композиции зачастую образует крупную декоративную плоскость. Иногда композиция получается из

нескольких взаимодействующих пятен, с преобладанием основного доминирующего. Мы знаем обобщенные плоскости больших масс цвета у великих живописцев Джотто, Леонардо да Винчи, Матисса... И в декоративно-прикладном искусстве выразительные аппликативные формы зачастую превращаются в орнамент.

Познакомившись с теорией основных средств орнаментальной композиции, перейдем к описанию практических упражнений. Зарисовки растительных форм могут осуществляться на открытом воздухе или с принесенных в учебную аудиторию

веток, листьев, цветов, плодов. Возможны зарисовки с засушенных растений, а в отдельных случаях — с атласов, если это не противоречит поставленной задаче.

Для работы потребуются следующие материалы: рисовальная или чертежная бумага, цветная нейтральных тонов, тонированная, грунтованная для работы темперой, графитные и цветные карандаши, фломастеры, уголь, сангина, пастель, тушь, чернила, ручка со вставленными перьями, заточенные палочки, акварельные краски, гуашь, темпера, кисти беличьи, колонковые, щетинные.

При выполнении первоначальных композиций целесообразно использовать черно-белое графическое решение, а целью упражнений является тренировка глаза на определение пропорций и нахождение декоративных приемов линейного и пятнового решения.

Работу нужно начинать с выбора мотива и композиционных зарисовок карандашом или ручкой, с небольшого формата, где следует выявлять самые характерные выразительные особенности, отказавшись от ряда деталей и второстепенных подробностей. Остановившись на наиболее удачном варианте, можно выполнять работу на 1/4 листа. На рисунке 2 графитным карандашом выполнена

простая, но выразительная зарисовка линейно-контурными средствами, где линия становится тонкой, толстой, обобщает ряд форм и выявляет необходимые детали. На рисунке 3 силуэтно-тональное решение темной краской удачно передает ажурный силуэт и мастерски прорисовывает живую структуру растения.

Рис. 4 демонстрирует разнообразие и богатейшие возможности графической живописной линии и ритмически организованного пятнового решения листьев одуванчика (рис. 5). Обе зарисовки выполнены по тонированной бумаге. И при всей условности графического языка здесь сохраняется близость к естественным формам.

Следующие упражнения полезно выполнять по белому и черному фону цветом. Такого рода задача сама по себе декоративна и требует смелой интерпретации натуральных форм. Предварительные композиционные зарисовки обязательны для того, чтобы простые зрительные впечатления трансформировались в орнаментальную структуру. На рис. 6 мы видим живописную графику растительных форм. Белый фон усиливает свечение, нарядность неярких цветов. Художественный язык передает сложную фактурную поверхность на плоскости листа. На рис. 7 черный фон усиливает «горение» желтой графиче-

ки, также образующей динамичную фактурную композицию с пластичным распределением растительных форм.

На рисунках 8 и 9 показаны упражнения, где выявлены силуэтные формы пятнового характера с включением линейной графики. Для выполнения поставленной задачи на рис. 8 найден необычный графический язык. По фактурно-тонированному цветному фону нанесен слой парафина, который прокрашен темно-зеленой гуашью.

Путем выцарапывания в нужных местах верхнего слоя краски и парафина создан сложный силуэтный рисунок ветки растения. Этим же способом прорисована тонкая графика листьев и стеблей. Совершенно другой характер силуэтно-пятнового решения мы видим на рис. 9. Здесь черная графика пальмовых листьев доведена до орнаментально-знаковой стилизации. Структурно-фактурная композиция очень динамична, но уравновешена соразмерностью частей в отношении целого и друг к другу.

Усвоив навыки преобразования растительных форм в орнаментальные средствами черно-белой графики, можно приступить к выполнению цветных композиций — вначале с предварительными этюдами природного мотива, а впоследствии без них, абстрагируясь от природного объекта непосредственно в процессе зарисовки с натуры. Такого рода работы представлены на рис. 10 и 11 (1/2 листа). Плоскостная трактовка на рис. 10 сочетается с линейной и точечной графикой и передает живописно-нюансное состояние. Выполнение задачи подобного рода посылно ученику, знающему основные законы композиции, а также законы гармонизации цвета. На рис. 11 натурная зарисовка решена с преобладанием активных цветных пятен и орнаментальной графики и говорит об умении учащегося решать сложные творческие задачи.

Серия учебных упражнений завершается контрольным заданием (рис. 12), где растительную форму следует трансформировать в законченную орнаментально-декоративную композицию, продемонстрировав мастерство и творческие возможности.

**Ф.ЛЬВОВСКИЙ,**  
профессор, зав.кафедрой  
художественного текстиля МГХПУ  
имени С.Г.Строганова

12.Натурная зарисовка заданной растительной формы и преобразование ее в орнаментально-декоративную композицию.



## ПО СЛЕДАМ ПЕСТАЛОЦЦИ

**Ю**билею популярного швейцарского педагога Иоганна Генриха Песталоцци (1746-1827) была посвящена выставка цюрихского Страухофа. Она объединила различные стороны биографии национального героя, похожей на миф, созданный из анекдотов, легенд, труднопроверяемых событий.

В 1814 году почти семидесятилетний Песталоцци спешил на встречу с русским императором Александром I, оказавшимся проездом в Базеле, попросить о помощи и возле самых городских ворот увидел нищего, просящего подаю. Однако Песталоцци забыл захватить с собой портмоне с деньгами. Тогда он снимает с ноги туфель, на котором оказалась массивная серебряная застежка, и отдает нуждающемуся. Это из разряда мифов. К фактам относится серебряная застежка, к счастью, сохранившаяся в одном из швейцарских замков, а также две пряди волос воспитателя, фото с беззубого черепа, вынутого из земли дотошными исследователями, и орден святого Владимира, которым Александр I наградил за службу старика.

Песталоцци любили изображать художники. Как правило, они рисовали его в преклонном возрасте, с всклокоченными волосами, небрежно повязанным шарфом, в каком-нибудь узковатом пальтишке, окруженного послушными воспитанниками. Сам Иоганн Генрих происходит из Цюриха, сын врача-хирурга. Он рано лишился отца и всецело был предоставлен заботам матери. В школе считался неспособным учеником, служил предметом насмешек со стороны товарищей. В университете сначала занялся богословием, потом решил сделать карьеру юриста, а затем пошел учиться на агронома. На формирование мировоззрения сильно повлияло чтение Руссо.

Покинув университет, Песталоцци приобретает небольшое имение, где пытается внедрить прогрессивные методы ведения хозяйства и обучить новым способам земледелия крестьян. Начинания ни к чему хорошему не привели, только усугубили материальные



Вальтер Эггин (1895-1966).  
Портрет Песталоцци.  
*Гравюра на дереве.*

трудности. Тогда-то Иоганн Генрих и обращает свой взор на крестьянских детей, на их воспитание. Он набирает около 50 детей, которым всецело посвящает себя. Летом — полевые работы, зимой — обучение ремеслу. Неблагодарные родители имели обычай забирать детей, как только те получают новую красивую одежду, или отбирали у них заработанные деньги. Песталоцци был вынужден закрыть школу, после чего написал «Досуг отшельника» (1780) и «Лингард и Гертруда, книга для народа» (1781). Правительство выделило ему здание полуразрушенного войной монастыря урсулинок в Станце. Песталоцци собрал около 100 детей, восстановил здание, после чего пришли французы и отобрали монастырь под госпиталь. Но Песталоцци никогда не отчаивается, он перебирается в Бургдорф, а затем в Ивердон.

В основе его обучения был принцип наглядности, предметы — родной язык,

чистописание, рисование, арифметика, физические упражнения, игры. Он утверждал, что воспитание должно быть природосообразным и развивать присущие человеческой природе духовные и физические силы. Разработал методику первоначального обучения детей счету, измерению и речи. На первом месте стоит воспитание, а затем обучение. Просто накопление знаний он считал вредным, знание должно вести к действию. «Мой читатель! Мир полон дураков, благодаря той глупости, с которой оторвали детей в их детские годы от работы и привели их к книгам, и несомненно, несомненно, несчастья старости многих людей подготовлены знаниями их юности, знаниями чуждого, бесполезного, ненужного, непереваримого, однобокого, знаниями бедных отражений».

К.Д.Ушинский называл Песталоцци «отцом новейшей педагогики». Песталоцци смотрел на свою деятельность как на средство улучшить жизнь человечества. В воспитанниках развивал сознание, что каждый из них является членом великого целого. Признавал возможным в семье телесное наказание, которое на правах отца добросовестно лично исполнял. Различал воспитание нравственное, физическое и умственное. Первоначальное воспитание должно быть общим для всех. Бедные нуждаются в более тщательном воспитании, чем богатые. На почве общего идет профессиональное образование. Считал, что в каждом человеке заложено стремление к развитию путем упражнения, наблюдения.

Среди многочисленных заведений и институций, связанных с именем Песталоцци, следует особо выделить Песталоццианум в центре Цюриха, в старинном парке XVII века, занимающийся изучением и пропагандой наследия педагога. Имеет четыре отделения — библиотека (с русскими изданиями в том числе), медиотека с детской библиотекой, отдел повышения и совершенствования квалификации, консультационный, издательство.

А.ШУМОВ



МИР ДЕТСТВА

## ДЕТСКАЯ ФОРМЕННАЯ ОДЕЖДА В РОССИИ

**Ф**орменная одежда возникла в России во второй половине XVII века. Определенными элементами одежды воины дворянского ополчения обозначали свою принадлежность к тому или иному отряду. Кафтаны и шапки установленного покроя и особенного для каждого полка цвета носили стрельцы. В одежде специального стиля — долгополых шубах и кафтанах, высоких меховых шапках — должны были являться на заседания Думы бояре. Но настоящая культура форменного костюма рождается и формируется начиная со времен Петра Великого.

В начале XVIII века Петр ввел форму для армии. Основу ее составил европейский костюм. Строго регламентировался цвет, покрой одежды, сукно, из которого ее надлежит шить. Петр добивался соблюдения формы во всех мелочах, ее строгого единооб-



разия. В горячие годы Петровских реформ было, казалось бы, не до детской одежды. Но традиция детского форменного костюма в России берет начало именно в петровские времена.

Первая детская форменная одежда возникла в 1720-х годах. К этому времени было создано несколько школ, где мальчишек с 10-12 лет готовили к военной службе: школа математических и навигационных наук при Академии морской гвардии, Инженерная и Артиллерийская школы. В 1721 году всем учащимся этих школ велено было носить форму солдат гвардии: зеленые с красными обшлагами кафтаны, красные камзолы, зеленые штаны до колен, башмаки и треугольные шляпы. От гвардейцев школьников отличал цвет чулок — белый (в гвардии — красный). Чуть позднее — в 1730-х годах — ученики военно-морских учебных заведений получили форму белого цвета — в белых кафта-

нах ходили все морские офицеры. С тех пор и до сегодняшнего дня все мальчишки, готовые стать офицерами в военных учебных заведениях — кадетских корпусах, военных гимназиях, суворовских или нахимовских училищах, — носят форму, по-прежнему аналогичную военной (военно-морской для морских школ).

Образ кадета всегда был любим русским изобразительным искусством. Художники не часто обращались к кадетской теме, но то немногое, что посвящено мальчишкам в военной форме, пронизано особенной любовью, теплом и вниманием. Если кадет встречается в жанровой композиции, он неизменно является центром, содержательным узлом картины. Живописцы старались изобразить кадета не просто маленьким солдатом, а ребенком, на долю которого выпал нелегкий труд учиться военному делу, привыкать к дисциплине, жить вдали от дома — тяжелый, но и почетный труд. Будущие офицеры на полотнах — это дети, которые могут и плакать, и смеяться, и проказничать, и грустить, для которых игра и серьезное дело сливаются в одно. И для них форменный костюм значит много больше, чем для взрослых. Ведь он приносит и огорчение — за нарушение правил ношения формы жестоко наказывают, и радость — превосходство над сверстниками, уважение взрослых. На работах, посвященных кадетам, форма всегда выписана с особенной тщательностью и достоверностью.

Петр I настоятельно требует одевать детей в европейское платье. Это очень важно и для России того времени необычно. До этого на детей в России обращали мало внимания, а одевать как придется.

Петр I упорно добивается, чтобы мальчишки и девочки из именитых семей с раннего детства носили кафтаны, камзолы, чулки и платья с пышными юбками.

Новое отношение к детскому костюму отразилось и в живописи. В первой половине XVIII века в России возникает жанр парадного портрета. Определенное место в нем занимает детский портрет. Но художников занимает не образ ребенка. Дети на портретах — маленькие взрослые: неподвижные, с недетскими лицами и... одетые как взрослые. В пышных парадных костюмах, выписанных с предельной тщательностью. Костюм на полотне — одна из доминирующих деталей, притягивающая внимание зрителя. Подчеркнутая безукоризнен-

Неизвестный художник второй четверти XIX века. Семейный портрет Половцевых и Татишевых. Масло. Конец 1830-х — начало 1840-х годов.

Изображены два соединенных брачными связями дворянских семейства — Половцевых и Татишевых. Покрой платьев и причесок женщин с большой точностью датируют портрет концом 1830 — началом 1840-х годов.

ность одежды молодых дворян должна была свидетельствовать об их правильном воспитании, заботе родителей, а возможно, и служить примером для подражания.

Система невоенных детских учебных заведений начинает формиро-



И. Вишняков. Портрет Вильгельма Георга Фермора. Масло. Вторая половина 1750-х годов.

Форма как продолжение традиций военного костюма.

ваться в России уже после смерти Петра Великого. В 1725 году была открыта гимназия при университете Академии наук в Петербурге. В царствование Елизаветы Петровны открылось еще несколько школ: две гимназии при Московском университете,

Д. Левицкий. Портрет Ф.С.Ржевской и Н.М.Давыдовой. Масло. 1771-1772.

Форма Смольного института — коричневым и зеленым цветами соответствовали определенному возрасту учащихся.

училище при Академии художеств в Петербурге. При Екатерине Великой гимназии и пансионы (в том числе и женские) открываются уже повсеместно — императрица-просветительница стремилась возможно шире распространить образование. Если в начале века на образование смотрели с практической точки зрения — учили только тому, что пригодится на службе, то век Просвещения изменил этот взгляд. Теперь ценился не просто знающий, но образованный человек. Человек, умеющий ценить и чувствовать красоту, приятный в общении. Внешний вид, одежда играли при этом очень важную роль. Костюм отличал просвещенного человека от неуча. Элегантность, даже франтовство стали символами Просвещения. Это отразилось и на одежде школьников. Правилам туалета в гимназиях и пансионах стали учить наравне с правилами грамматики и арифметики. Попечительским советом или директором каждой школы устанавливались и расписывались до мелочей различные виды форм: для классов, для прогулок, для торжественных актов; обыкновенная, воскресная, праздничная... (Особенным многообразием видов форм отличались женские учебные заведения. В 1786 году воспитанницам Смольного института полагалось иметь по 23 форменных платья.) За соблюдением учениками всех правил туалета внимательно следили воспитатели. Покрой форменного костюма обязательно должен был соответствовать самым модным современным образцам.

Однако в елизаветинское и екатерининское время форма служила не только воспитательным целям. Модная одежда стоила дорого, и носить ее могли лишь дети весьма состоятельных родителей. Во многие же школы, в том числе в гимназии при университетах, в училище Академии художеств, принимались дети самых разных людей, в том числе и малоимущих. В таких школах ученики содержались на казенном счете и бесплатно получали форму. Шить для всех одинаковую одежду было дешевле, а, кроме того, по мысли учредителей этих школ, форма служила упрочению товарищеского духа: она стирала имущественные различия, и сын богатого отца не мог кичиться своим костюмом перед бедным товарищем.

Но сменился век, сменилось и отношение к детскому форменному костюму.

Если главной задачей государства в



Д. Левицкий.  
Портрет А.Д.Ланского.  
Масло. 1782.



Д. Левицкий.  
Портрет Глафиры Ивановны Алымовой.  
Масло. 1776.

Нарядное белое платье воспитанницы-старшекласницы Смольного института носили по торжественным случаям.

Неизвестный художник  
первой половины XIX века.  
Портрет семьи Бенуа.  
Масло. Около 1816.

В центре — глава семейства Леонтий (Луи Жюль) Бенуа — повар-кондитер герцога Монморанси, переселившийся в Россию и ставший придворным метрдотелем. Крайний справа — его сын Михаил в кадетской форме.



XVIII веке были европеизация и просвещение России — стремление ввести страну в систему европейских политических, экономических и культурных связей, то к началу XIX века эта задача была выполнена. Россия стала самой могущественной державой Европы. После победы над Наполеоном она могла заставить считаться со своими интересами любую страну. Ее армия не знала соперников, ее экономика достигла вершин развития. В России творили выдающиеся художники, архитекторы и музыканты.

В XVIII веке государство стремилось изменить страну. И форменная одежда служила этой цели — она учила, воспитывала, украшала. В XIX веке форма стала служить новой цели. Она стала сложной, обязательной и информационно насыщенной. По костюму теперь легко можно было определить, кто его носитель: в каком он чине, где служит. В форму оделись лесничие и инженеры, почтальоны и дипломаты, пожарные и министры, студенты и, конечно, школьники.

Традиции XVIII века сохранили лишь в женских пансионах — там форменная одежда приучала девочек к элегантности. Костюм мальчиков разительно изменился. Гимназисты и лицеисты получили специальные

мундиры. Единой для всей страны формы не было. Некоторые, как, например, форма Царскосельского лицея, устанавливались после личного одобрения императора, чаще школы учреждали свою форму. В основе ее обычно лежал фрачный мундир синего цвета (к середине века он постепенно вытесняется сюртуком), отделанный специальными знаками — шитьем, пуговицами, элементами и вставками из цветного сукна, определявшими оригинальность каждой конкретной формы. Никакого разнообразия не допускалось. Ребята имели только один мундир, и он был их единственной одеждой. Всегда и везде: в школе, дома, в театре, в гостях школьник должен был быть в форме. За соблюдением этого следили специальные должностные лица — инспектора классов. Во время уроков они были в школе, а после должны были посещать театры, музеи, гулянья — публичные места, где могли появиться ученики, и там следить, правильно ли ребята одеты и достойно ли себя ведут. Озорников и нарушителей ждали в школе розги и плохие отметки по поведению.

Первая всеобщая школьная форма была очень красива. Гимназисты получили синий мундир с красным стоящим воротником, серебряным шитьем

ем по воротнику, пуговицами белого металла, синие брюки, синие с красной отделкой фуражки, а в холодное время — пальто шинельного сукна с красной суконной отделкой и серебряными пуговицами. В реальных училищах форма была скромнее: черный сюртук с синими петлицами и белыми металлическими пуговицами, черные брюки, черная с синим фуражка и шинель. Самый строгий костюм достался девочкам. Гимназистки должны были ходить в длинных коричневых (реже черных) платьях, обыкновенно — с черным передником.

Пышная форма просуществовала недолго — она была дорога и неудобна. В середине 70-х годов гимназисты получили такие же черные сюртуки, как носили в реальных училищах. А в начале 80-х годов форма вновь изменилась. Император Александр III добивался господства принципов рационализма и «патриотизма». Форма должна была быть удобной, дешевой, практичной и близкой по покрою к русской народной одежде.

Новая школьная форма полностью отвечала этим требованиям. Цветом формы стал серый (в реальных училищах допускался также черный). Был



Неизвестный художник первой четверти XIX века. Портрет офицера ополчения 1812 года. Масло.

Подросток, одетый в черную форму казачьего покроя с обер-офицерскими золотыми эполетами. Его форма наиболее близка к мундированию конного полка Тульского ополчения, сформированного в 1812 году.

И. Репин. Пушкин на акте в Лицее 8 января 1815 года. Фрагмент. Масло. 1911.

А.С. Пушкин в форме учащегося Царскосельского лицея.



установлен новый тип мундира — длинная куртка без пуговиц, на крючках, предпочтительно с косой застежкой (хотя допускалась и прямая), низким стоячим воротником на крючках или пуговицах, с большим прорезным карманом на груди; свободные прямые серые брюки, черный лакированный кожаный лакированный ремень с медной бляхой, на которой чеканилось сокращенное наименование школы (Т.К.Г. — тверская классическая гимназия, Н.Р.У. — новгородское реальное училище); серая фуражка (в гимназиях — с желтыми кантами) и шинель на крючках. На фуражке можно было носить эмблему школы или учебного округа в виде металлической кокарды. В реальных училищах, кроме мундира, допускались черные гимнастерки. Летом школьники могли носить светло-бежевую в мелкую клетку (почти белую) гимнастерку и белую фуражку.

Образ школьника, как мальчишки в форме, прочно вошел в русскую жизнь, в русскую культуру и искусство.

Ярко проявилось это и в живописи. Школьная форма сама по себе не интересовала художников — школьников стало много, их форма стала обычным явлением. Но в жанровых композициях школьник встречается нередко, и сразу можно узнать его среди других персонажей — он обязательно одет в форму.

Форма прожила долгую жизнь, и даже после революции бывшие гимназисты и реалисты еще донашивали старые мундиры и гимнастерки.

Упомянем еще об одном виде одинаковой одежды, которую носили ребята в России. Эта одежда, за редким исключением, не призвана была выделять тех, кто ее носит, поэтому формой в строгом смысле не является. Она была одинаковой лишь потому, что это дешево и удобно. Такова одежда детей из приютов и сиротских домов.

В Севастополе, например, бело-зеленое платье воспитанницы Сиротского дома дочерей моряков и белую рубашку ребят из Морского военного приюта всегда встречали с уважением. Севастопольцы знали, что отцы девочек и мальчиков, попавших в эти приюты — герои-моряки, отдавшие жизнь за Родину.

Г. КАЛАШНИКОВ

Санкт-Петербург

Окончание следует

## ОБРАЗЫ РЕНЕ МАГРИТТА



**З**наменитого бельгийского художника Рене Магритта (1898-1967) часто сравнивают с алхимиком. Сопоставление это вполне уместно: подобно «адептам Великого Делания», как именуют алхимиков вот уже не одно десятилетие, бельгийский мастер с непостижимым искусством скрывает тайный смысл своих произведений, «подставляя» конкретные предметы: плоды, растения, птиц, рыб, которые утратили утилитарный смысл и превратились в часть мифа, творимого художником. Ведь недаром в одном из писем Магритт отмечал, что самое интересное в его картинах — «это внезапно ворвавшееся в наше сознание присутствие открытого видимого и скрытого видимого,

которые в природе никогда друг от друга не отделяются. Мои картины просто выявляют такое положение вещей непосредственным и неожиданным образом». Но это всегда было присуще настоящей поэзии.

Рене Магритт родился в небольшом бельгийском городке Лессин близ Брюсселя. Биографы художника отмечают, что в молодости Магритт находился под сильным влиянием кубизма и футуризма. 1925 год стал поворотным в творчестве будущего мастера: он пишет картину «Розы Пикардии», знаменующую новую манеру и новое мироощущение — «поэтический реализм». Выставка 1927 года в Брюсселе привлекла к нему внимание критиков и зрите-



лей. С 1927 по 1930 год Магритт — постоянный участник всех сюрреалистических выставок, проходивших в Париже.

В 1930 году художник неожиданно возвращается в Брюссель, где и остается жить до конца своих дней. Магритт порывает с сюрреализмом, будучи несогласен со многими его ведущими принципами: искажением внешнего мира, крайней агрессивностью и брутальностью форм. Он обращается к изучению истоков нидерландского искусства, его мифопоэтическому направлению и, в частности, к творчеству великого художника конца XV века Иеронимуса Босха.

Мастерство Босха, его умение облечь символ, аллгорию в живую образную плоть, соединение безудержной фантазии с жанровостью, ощущение полнейшей естественности происходящего, несмотря на явную абсурдную ситуацию, поразительное умение вписать человека и фантазмагорическое его окружение в тонкий, лирический пейзаж — все эти качества искусства нидерландского мастера стали объектом пристального изучения.

Магритт обратился также к творчеству своего соотечественника — известного драматурга и философа Мориса Метерлинка, еще в 1889 году в сборнике «Теплицы» высказавшего мысль о разделенности мира на «теплицу», где живет человек, и недоступную ему сферу жизни — природу. «Учитесь почитать невеликие часы вашей жизни, — писал Метерлинк в философском трактате «Сокровище смиренных». — Все, что с нами происходит, божественно-велико, и мы всегда находимся в центре величественного мира... Нет в жизни незначительных дней. Идите, возвращайтесь, выходите снова — вы найдете среди сумерек то, что вам нужно. Но не забывайте никогда, что вы близко от дверей».

Эта мысль находит свое воплощение в одной из первых картин Магритта зрелого периода — «Неожиданный ответ». Перед зрителем возникает дверь, сквозь идеально-четкие, геометрически-утонченные формы которой виднеется некое иное измерение.

Позднее в своем эссе «Искусство подобия», написанном в конце 1950-х годов, Магритт выразит свое художественное кредо. «Искусство живописи, — говорит он, — которое стоит того, чтобы назвать его «искусством подобия», может выразить в красках идею, вмещающую в себя только те образы, которые предлагает видимый мир: людей, звезды, мебель, оружие, надписи. Вдохновение подсказывает художнику, как расположить эти предметы, чтобы выразить тайну».

Его программным произведением становится картина «Каникулы Гегеля» (1958). Изображен раскрытый зонт, в центре которого возвышается стакан с водой. Все предметы выписаны тщательно, почти иллюзорно. Великолепно передана их фактура. И это еще больше усиливает абсурдность ситуации. Название картины многозначительно: здесь нет места диалектике. Гегель находится «на каникулах», перед нами образ, неподвластный обычной логике.

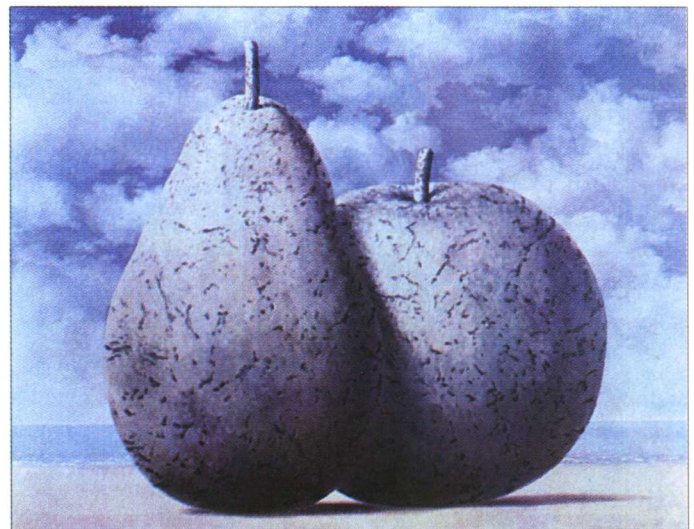
Вообще, название картины имело для Магритта немаловажное значение. «Названия, — говорил художник, — выбраны так, что мои образы никак



Воспоминание.  
Масло. 1948.  
84x53.

Триумфальная арка.  
Масло. 1960.  
130x165.

Воспоминание о путешествии.  
Масло. 1952.  
81x100.





Плагият.  
Гуашь. 1960.  
32x25,5.

Каникулы Гегеля.  
Масло. 1958.  
60x50.



нельзя поместить в привычную обстановку, и автоматическое мышление в попытке застраховать себя безуспешно попыталось бы это сделать». Известно, что художник давал картине название уже после того, как она была закончена. Его друзьями были профессиональные литераторы, философы, поэты. И именно они зачастую предлагали Магритту названия. Это лишь подтверждает тот факт, что творчество бельгийского мастера «литературно» в широком смысле. Недаром он часто говорил, что «разглядывающий мои картины совершенно свободен видеть образы такими, каковы они есть, и он может выступить их открывателем».

Метафоры, к которым Магритт постоянно обращается, приобретают у него многозначность. Так, в картине «Сын человеческий» современный человек изображен на фоне стены, отделяющей его от бескрайних водных просторов и неба, символизирующих Бесконечность. Загадочность образу придает яблоко, находящееся перед лицом человека. Это и старый образ плода Древа Познания, и символ Природы, которую пытается познать человек. И в то же время — это деталь, которая вносит гармонию, дополняя прозаический образ этого аккуратного господина загадкой.

В одном из писем художник «перечислил» свои методы: «Помещение предметов туда, где они никогда не встречаются, изобретение новых предметов, преобразование знакомых объектов, изменение качества определенных предметов, употребление слов, связанных со зрительными образами». В таких картинах, как «Владение Арнхейма», «Плагият», «Триумфальная арка», как бы реализуется мысль художника: «Мы видим мир вне нас и в то же самое время видим его внутри себя. Таким же образом мы иногда помещаем в прошлое то, что происходит в настоящем».

Художественный метод Магритта близок «магическому реализму», направлению, характерному для современной бельгийской литературы, с его особенным пристрастием к сказочному сюжету, народным легендам, ко всякого рода волшебным превращениям, когда в реальные события неожиданно вторгаются элементы ирреальности. Особенно это характерно для творчества Жюберта Лампо с его постоянными пространственно-временными «опытами», наиболее ярко заметными в романах «Каспер в преисподней», «Явление Иоахима Стиллера», рассказе «Дождь и газовый свет».

Как всякое поэтическое произведение, картины Рене Магритта допускают множество толкований, они вызывают бесчисленные ассоциации. Так, на одной из его поздних картин изображен человек в котелке и фраке, стоящий спиной к зрителю на террасе и созерцающий вечеряющий парк. А его бесцветный фрак — это лишь фон, на котором изображена фигура Весны с картины Боттичелли, более реальная, чем он сам, вся он сам, вся в цветах и блеске молодости улыбающаяся зрителю. Что это? Реализация гегелевского принципа: «Произведение искусства выше произведения природы»? Или что-то иное?.. Для фантазии зрителя здесь открываются широкие просторы, подобные бесконечной Природе, изображенной на картинах Магритта.

**Л. ДЬЯКОВ**

## Дженни Родвелл

# УЧЕБНИК ПО АКВАРЕЛИ

**С**ейчас на прилавках книжных магазинов все чаще продаются книги и практические пособия по изобразительному искусству как российских, так и иностранных издательств. Особо радует, что появился хоть какой-то выбор разнообразных пособий по акварельной живописи.

Меня, как преподавателя, интересует все новое, что связано с обучением не только у нас, но и за рубежом. И вот на моем рабочем столе «Большой учебник по живописи акварелью» американского художника-педагога Дженни Родвелл, изданный в Германии в 1990 году. Это объемная, прекрасно иллюстрированная книга. Помимо обзора истории акварельной живописи, практическая часть содержит сведения о принципах учения о цвете и композиции. Много внимания уделено технике, методам и приемам работы не только акварелью, но чернилами и тушью. Каждый пример сопровождается иллюстрациями, и самое важное все подано не только наглядно, но и с кратким пояснением о смешении красок и характере метода.

Особенно заинтересовало, как автор рассказывает о приемах выполне-

ния акварелью пейзажей, так как для учащихся это довольно сложный вид работы. Мы выбрали два примера — «Горы в пространстве» и «Деревья летом». Дженни Родвелл подробно, даже я сказал бы, сверхскрупулезно говорит о том, как и в какой последовательности работать над пейзажем, какие конкретно смешивать краски, использовать номера кисточек для той или иной стадии этюда.

В этой педантичности, по-видимому, и кроется особенность зарубежной школы. Однако меня не покидает чувство, что рассказ, содержащий подобные рецепты, принесет весьма слабую пользу, так как в работе с натуры все-таки важнее цельность образного замысла. По рецептам вряд ли можно по-настоящему научиться акварельной живописи. Каждый художник на пленэре видит свой конкретный мотив: деревья, постройки, реку, поля, тропинки и дороги...

Здесь необходимо правильно представить и воплотить в материале задачу: что и как выразить, разглядеть в природе неиссякаемую красоту, уловить эмоциональное образное содержание.

В традициях русского акварель-

ного пейзажа главное прежде всего в том, что замечают люди в минуты душевных раздумий и волнений, потребность найти в вечно прекрасной природе меру оценки личности и человеческих отношений. Именно поэтому акварели И.Левитана, А.Иванова, А.Остроумовой-Лебедевой и других мастеров удивительно правдиво выражают красоту и величие нашей родины России. В этом, по моему, заключается коренное отличие русской акварельной живописи от зарубежной.

Поэтому заметим, что в хорошо сделанной книге Д.Родвелл ослаблен настрой на прекрасное в природе и в жизни. И все же думается, что она заслуживает внимания наших акварелистов для осмысления и оценки своего пусть небольшого опыта живописи, позволит узнать новые технические приемы.

Помните, что книга лишь подспорье в обучении живописи. Добиться результатов можно, только следуя советам главного наставника художников — Природы.

**М.СТАРИКОВ,**  
заместитель декана по учебной работе  
художественно-графического  
факультета МПГУ.

## ГОРЫ В ПРОСТРАНСТВЕ

**Э**тот быстрый акварельный набросок с зелеными полями и исчезающей вдали цепью гор является хорошим примером для понимания явления воздушной перспективы. Сначала художник нарисовал горы дальнего плана более голубыми и светлыми цветами, что создает впечатление глубины. Светлые краски передают нарастающее влияние атмосферного слоя. Чем более воздух наполнен испарениями и ландшафт имеет более голу-

бые тона, тем дальше расположенным он кажется. С другой стороны, применение локальных красок может оптически приблизить предмет. Кроме того, художник опирается на основной принцип теории красок, а именно: чтобы смягчить, уравновесить холодные тона, нужно, чтобы ближе к зрителю появились теплые. Картина содержит несколько зеленых оттенков, а зеленый вообще считается холодным цветом, здесь же

впечатление другое: ибо получен он смешением желтого и зеленого и по сравнению с холодными серо-голубыми тонами дальнего плана воспринимается как теплый.

Когда вы акварелью рисуете удаленные цепи гор, то очень важно дать каждому слою краски хорошо высохнуть, иначе цвета нижних слоев загрязнят свежие, только проложенные, что нарушит впечатление пространственности.



А теперь каждый этап этюда разберем подробно.

### 1. Очень удаленные горы.

Сделайте из серого и голубого цветов очень светлый тон и напишите самые удаленные горы большой мокрой кистью, как широкую полоску цвета. Этот слой краски самый бледный в картине, потому подбор подходящего тона должен быть тщательным.

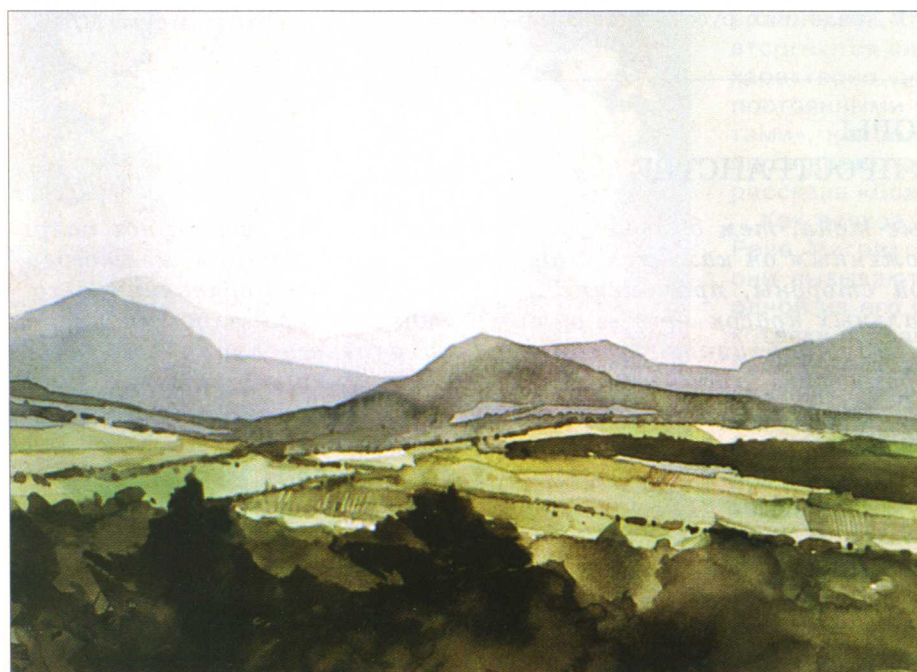
Пусть первый слой краски абсолютно высохнет, потом пишем тонким оттенком серого и голубого кобальта вторую горную цепь, которая лежит перед только что нарисованной. Даем высохнуть этому слою. Контур линии гор должен выглядеть естественно. Этого проще всего достигнуть, если нарисовать цепь гор одним мазком.

Для ближней полосы гор добавьте в смесь краски немного зеленого, нарисуйте горы мокрой кистью. Затем, разбавив колер водой, пройдите по первому слою более светлым тоном. Такой эффект, как будто бы засветились праздничные огоньки.



### 2. Центр пейзажа.

Для рисования полей в середине этюда применяйте местные краски: темно-зеленый тон состоит из смеси зеленого и желтого лимонного, светлый - из светлой охры и желтого. Совсем неплохо, когда поля кажутся более светлыми, чем горы. Более темные краски создают иллюзию пространственной близости.



### 3. Поля и передний план.

Продолжая работу, обратимся к полям. Слегка покроем их, используя круглую кисть № 7, смесью из серого и зеленого для того, чтобы снова подчеркнуть деревья и кустарники, не вдаваясь в мелкие детали, так как тогда усилится впечатление перспективы и вещи, расположенные довольно далеко, будут казаться ближе. Используйте вместо этого форму мазка кисти, чтобы выписать растительность и деревья наилучшим образом.

Пройдите передний план смесью из серого, зеленого и коричневой сепии, придающей колеру более теплый оттенок. Передайте легкими и быстрыми штрихами кисти по мокрой еще краске переднего плана листву, ветки и тени. Проработанные таким образом предметы кажутся значительно ближе объектам второго и третьего планов, решенных лаконично.



### 1. Небо.

Работайте по натянутой бумаге. Делайте наброски неба большой мокрой кистью разбавленным синим кобальтом. Для облаков оставляйте белые места, к горизонту берите краску более светлой, разводя ее водой.

### Деревья летом.

Деревья, находящиеся вдали, не нужно детализировать и прорисовывать. Вместо этого старайтесь уловить их особый характер и форму, которая на расстоянии становится обобщенной и ясной.

Знайте также о том, что деревья нельзя нарисовать правильно или неправильно, что просто существуют различные технические приемы, что видно на иллюстрациях. Можно работать кистью от светлого к темному, а листья обозначить маленькими пятнами или как единую массу. Вы можете применять губку: закрепленный конец синтетической губки идеально подходит для передачи веток и кроны некоторых деревьев.



### 2. Ветки и листва.

Для этого размешайте в плоской чашечке сочный зеленый цвет, лимонный желтый и коричневую сепию. Покрывайте пятнами контуры веток с листьями закругленным концом синтетической губки.

Пройдите крапинками общий светлый тон, пока не возникнут главные контуры деревьев.

### 3. Темные тона.

Для получения темных тонов смешайте зеленые цвета со слабо-серым, а сочно-зеленый с темно-серым и закругленным концом губки обозначьте тени на более светлых силуэтах деревьев.

Не переусердствуйте губкой, иначе эюд будет выглядеть плоским и тонкие контуры потеряются. Достаточно сделать несколько спонтанных пятен, чтобы обозначить форму покрытых листвой ветвей.

Ветви и ветки рисуйте кончиком круглой кисти, белесым серым цветом.

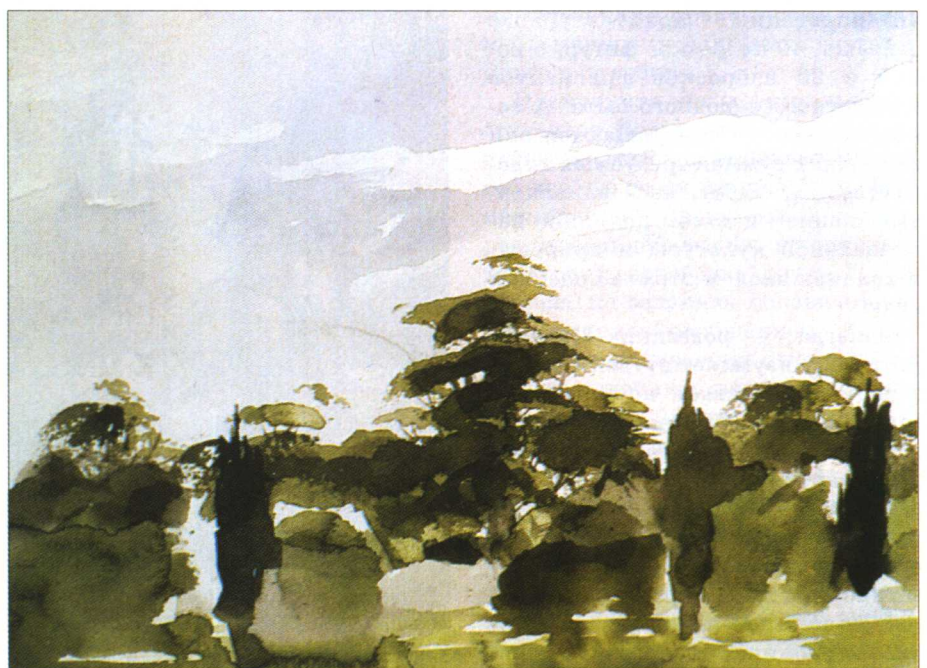


### 4. Хвойные деревья.

Смешивайте серый цвет с сочным зеленым для хвойных деревьев и сначала нанесите его как плоскую форму силуэтом. Передавайте структуру хвойных деревьев концом широкой плоской кисти. Нанесите мощные штрихи темной смесью.

Применяйте этот колер также в других местах композиции. Работайте в тепле. Оставляйте легкие пятна краски и штрихи, стараясь создать структуру расположения листвы.

В конце прорисовываем передний план в мягко-серых и сочно-зеленых тонах. Время от времени наносите мазки лимонного цвета, чтобы передать игру солнечного цвета.



# ПО РУССКОМУ СЕВЕРУ

Летняя практика в Текстильной академии

**Б**елозерск, Великий Устюг, Кириллов, Тотьма, Ферапонтово... Я думаю, что большинство из вас слышали эти названия, и с каждым из них ассоциируется что-то древнее и прекрасное: архитектура, иконы, фрески, изделия из серебра. Знаете ли вы, в каком краю расположены эти места? Возьмите карту и найдите на ней огромный район, по территории равный не одному европейскому государству. Это — Вологодчина, область, расположенная в древности между Новгородской республикой и молодым Московским княжеством. Московские князья поощряли и материально поддерживали создание в Вологодском крае монастырей-крепостей, форпостов на границах страны. Так что связь Москвы и Вологды — старинная и прочная.

Неудивительно, что в эти места каждое лето отправляются студенты факультета прикладного искусства Московской государственной текстильной академии. Едут на практику по истории искусства и костюма, рисунку и живописи. Задачи у них масштабные: нужно выполнить 15 живописных работ, 10 интерпретаций архитектурного пейзажа, 40 набросков фигур, 6 копий и 20 набросков фрагментов предметного народного быта. А самое главное — возвращаются они не только с суммой требуемых художественных работ, но и наполненные знанием и духом подлинно национальной культуры и природы, сохранившихся в этом волшебном краю.

Вологда — ровесница Москвы. Этот факт изумляет студентов в их первом путешествии по городу: от вокзала до общежития Строительного колледжа, в котором благодаря его директору — Борису Николаевичу Рогозину — уже 16 лет останавливаются практиканты, троллейбус перевозит их через мост 800-летия Вологды, построенный в 1947 году, и все вспоминают первое летописное упоминание о Москве и срав-



Е. Данилина.  
Кирилло-Белозерский  
монастырь.  
Гуашь.

А. Спешилова.  
Резной домик.  
Тушь.



Е. Макарычева.  
Купола Софии Вологодской.  
Гуашь.



Н. Неретина.  
Купола Софийского собора.  
Карандаш.

нивают разные исторические судьбы городов. В первый же день студенты отправляются запечатлеть старый город с его характерными интонациями.

Вологда. «О-о-о» — звучит плавно, нежно, степенно, перекатываясь от одного деревянного домика с резными карнизами, наличниками к другому, расплываясь мягкими

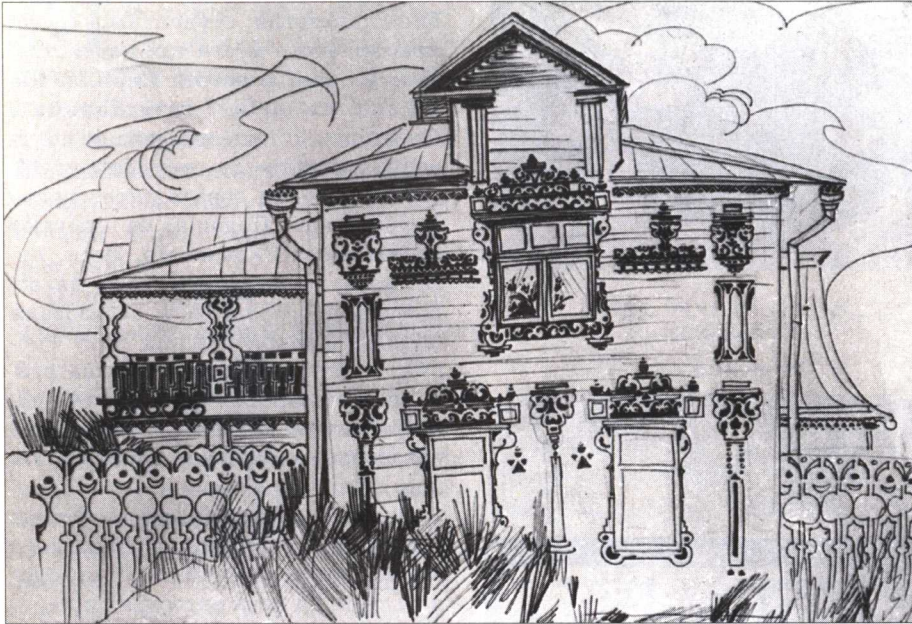
акварельными пятнами, вибрируя в шероховатой пастозной масляной живописи, чинно и размеренно выстраиваясь черной тушью. И вдруг: «О!» — удивленно, широко. Это — Софийский собор Вологодского кремля, заложенного по велению Ивана Грозного и по образцу Успенского собора Московского Кремля. Но внимательный студент сразу

чувствует несовпадение между образом и оригиналом, он отмечает особую лаконичность Софийского собора, его гладких, лишенных декора белых стен, и действительно, воспроизводит архитектуру специфически северную, далекую по духу от столичной.

Разглядывая деревянное кружево вологодских домов XIX века, приезжаем в музей объединения «Снежинка». Студенты дивятся кружевам, выполненным еще по царскому заказу, и не менее восхищены экспонатами, завоевавшими и призы, и признание публики на международных выставках. Глаза впитывают, душа наслаждается, запоминаются детали для будущей профессиональной работы. Все просят еще — показать? Нет! Послушать! И этого не написать и не нарисовать, полное представление о вологодском кружеве можно получить, только послушав перестукивание коклюшек в руках будущих мастериц кружевоплетения в расположенном рядом с объединением «Снежинка» училище.

Про Вологду приезжие единодушно говорят: «Тихий городок». Может быть, поэтому в нем слышно так много редких и манящих нас, оглушенных слитным ревом большого города, звуков. Когда мы ехали в Прилуки, то сначала увидели из окна автобуса монастырь, основанный в 1371 году Дмитрием, сподвижником Сергия Радонежского, со стороны излучины реки Вологды, потом шли к нему по небольшому полю, потрясенные представшими перед нами крепостными стенами и мощными башнями, главами Спасского собора.

Посмотрите на летние работы студентов. Большинство из них графические, так как это главный способ изображения на практике. Выполняя их, надо думать о дифференцированной линии, штриховке, тональной разработке, ритме. В живописи, по заданию, основным является поиск обобщенных натуральных колористических отношений с учетом условий освещенности или сочиненного колорита, когда цвет выражает не цветовые взаимоотношения в натуре, а автор предлагает свою условно-декоративную трактовку пейзажа, что важно для студентов-прикладников. Учебные требования звучат строго и лаконично, но почти каждая работа имеет свой голос со множеством



С. Николаева.  
Резное окно.  
Карандаш.

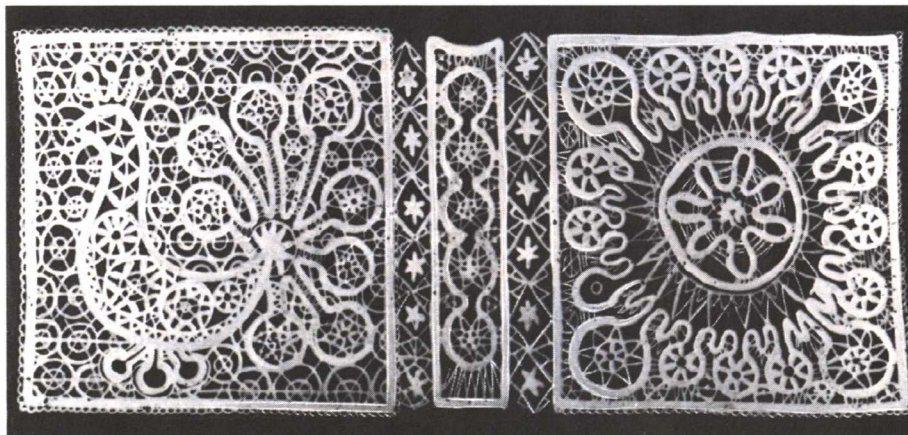
Е. Папылева.  
Ферапонтово.  
Акварель, карандаш.





М. Птушенко.  
Образец белозерского кружева.  
Тушь.

М. Птушенко.  
Скатерть «Птица-небылица».  
Фрагмент.  
Гуашь.



личных интонаций. Несмотря на необходимость соблюдения единых правил, касающихся передачи пропорций, градаций светлоты, главным в искусстве остается создание образа, вызванного живыми впечатлениями от памятников культуры.

Если вы видели фотографии Ферапонтова, то, вероятно, не согласитесь с моей версией звуковых ассоциаций. Произносим мы это слово, нутужно выговаривая все слоги, длинно и тяжело. А перед глазами тех, кто побывал там: на зеленоющем холме легкие белые тяги монастырских строений, не стремящиеся, а доподлинно сливающиеся с

высью, и, конечно, парящие фрески величайшего древнерусского живописца Дионисия. По-моему, этот контраст правомерен: Ферапонт, московский инок, лишь основал в 1398 году монастырь, а сотворили его, отдав всю душу и жизнь, другие. Впрочем, если сравнить работы студентов, можно заметить, что и они видят Ферапонтово по-разному.

Многие из них действительно испытывали необыкновенный душевный и духовный подъем, приближаясь к Святым воротам монастыря, преодолевая ступени, ведущие в храм Рождества Богородицы с фресками Дионисия.

Когда я просматривала работы студентов, выполненные во время практики в течение нескольких лет, то с удивлением обнаружила, что более всего из них было сделано в Кирилло-Белозерском монастыре. То ли дух преподобного Кирилла, основателя монастыря, бывшего настоятеля московской Симоновой обители, отличавшегося поразительным прилежанием и трудолюбием, помогал студентам. То ли красота этого места так подействовала на них. В житии Кирилла написано, что в 1397 году Кирилл и Ферапонт, путешествовавшие по северу, «взошли» на гору Мауру. Это самая высокая гора в окрестности Белозерской. Подосху ее омывают волны озера Сиверского. Леса, луга, воды соединились здесь на огромном пространстве и образовали одно из прекраснейших мест России. С одной стороны Шексна разливаются извилинами по лугам необозримым; с другой — несколько синих озер разбросано среди густых лесов.

Вам не хочется самим взойти на Мауру, дойти пешком до Горицкого монастыря на реке Шексне, преодолеть путь на двух автобусах и пароме до Белозерска, а потом отправиться еще дальше на север в Каргополь? Но помните — сгибаясь под тяжестью рюкзака с красками, папками с бумагой, бутылочками туши, — руки всегда должны быть свободны для кисти или карандаша, так как почти каждый ваш шаг — это ступень к мастерству. Чтобы вам зачли 126 работ, сделать надо в два-три (а может, и в 23, кто знает?) раза больше. Студенты академии проходят практику и в Подмоскovie, и в Петербурге, и в Новгороде, Пскове, Нижегородской области. Присоединяйтесь, будущие студенты! Вы узнаете немало нового и научитесь многому благодаря преподавателям нашего вуза и руководителю, организатору и автору программы учебной практики Алексею Сергеевичу Шеболдаеву, который уверен, что только на базе широкого художественного кругозора художник обретет свое Я, научится делать предметный мир действительно прекрасным, достойным человека.

**И. СОБОЛЕВА,**  
преподаватель Московской  
текстильной академии



## РИСУЕМ МОРЕ

**М**оре полюбилось Павлу Осинину еще несколько лет назад, когда воспитанники московской изостудии «Радуга» побывали в Крыму, в Феодосии, на родине И.А.Айвазовского. Ребята каждую свободную минуту рисовали море, благо жили совсем рядом.

Первую работу, на которой изображено ночное море, а над ним — полная луна, Павел выполнил по впечатлению. Рассматривая сейчас этот пейзаж, он видит в нем недостатки, но тогда море заворожило его, вдохновение словно уносило юного художника на крыльях фантазии, и тема моря стала с тех пор основной в его творчестве.

Вернувшись в Москву, ребята наперебой рассказывали своим друзьям о Феодосии, о картинах Айвазовского и музее Грина, обо всем, что стало впоследствии сюжетами их живописных и графических композиций.

По итогам поездки в Крым в изостудии провели выставку детских работ, устроили ее обсуждение. В гости пригласили родителей, друзей наших воспитанников, художников-педагогов, журналистов. Лучших юных художников наградили дипломами и подарками. Этот праздник, посвященный морю, запомнился многим студийцам.

— Море поражает переливами цвета, многообразием красок, за которыми невозможно уследить, оно манит и влечет своей таинственностью, — говорит мечтательно Павел Оси-



Павел Осинин, 15 лет.  
Взятие шведских судов.  
Гуашь.



Ботик Петра I.  
Гуашь.

Первый русский линейный корабль.  
Гуашь.



нин. — Стараюсь свою любовь к морю передать в рисунках.

Навсегда останется в памяти волшебное ощущение одного вечера, когда сгущались сумерки, белели крылья чаек, слышался ровный шелест волн, и на горизонте медленно проступал золотистый овал полной луны. В этом было что-то космическое, торжественное, сказочное.

А как запечатлеть это красками, как передать незабываемые впечатления то бурного, грозного, неистового моря, то словно отдыхающей, потерявшей силы и задор стихии!

Смотрю картины известных маринистов, и сразу потрясает их умение замедлить бег секунд, уловить нечто вечное и прекрасное, отсеять ненужное и раскрыть главное — мощь и величие морской стихии...

Павел Осинин мечтает стать настоящим маринистом. Его первые рисунки несмотря на ошибки и просчеты покоряют силой чувства, искренностью, дерзанием.

Так появилась у него серия работ, посвященных 300-летию Российского флота. Готовясь к этой дате, пятнадцатилетний Павел прочитал много книг о Петре I и русских мореплавателях, изучал убранство морских кораблей.

Публикуя его работы на страницах «Юного художника», надеемся узнать, понравились ли они юным художникам, читателям журнала.

А.КЛЕЙДИНС,  
руководитель народной изостудии  
«Радуга»,  
Москва

## ТЕПЛЫЕ И ХОЛОДНЫЕ ЦВЕТА

**В**се цвета условно делят на теплые и холодные. Теплые — желтые, оранжевые, красные — это цвета раскаленного солнца, ярко пламенеющих апельсинов, жгучих красных перцев, золотистых дынь.

С холодными цветами мы сталкиваемся, когда любим заснеженными пиками гор на фоне звонкой голубизны неба; когда наблюдаем за тем, как надвигаются зимние сумерки, гаснут краски дня, скользят тени. Это цвета снега, льда, полярных просторов — голубые, синие, фиолетовые.

Девятилетние — Аня Каменная и Смекалов Вася — представили свои рисунки в холодных цветах, которые они назвали: «Деревья синим вечером». Это некое чудо! Таинственный час природы. Белые стволы берез в густоющей лазури неба, пушистый снег заставляют вспомнить зиму с ее волшебными синими вечерами.

А теперь обратимся к классическим произведениям и посмотрим на удивительный этюд Ал.Иванова «Ветка», написанный преимущественно в синезеленых цветах. Это образ вечной красоты, нерукотворности природы, ее неизменного расцвета и обновления.

Раскидистая, гибкая, насыщенная соками оливковая ветвь купается в свете, в зыбком воздухе. Синий воздух струится, нагретый солнцем. Живые движения кисти передают зеленую листву, погруженную в голубоватые потоки воздуха, то слегка подсвеченную солнцем, то вспыхивающую изумрудными отсветами цвета.

За веткой открываются дали: долины, леса, горы, тонущие в синеватой воздушной дымке.

Холст плоский. Каким же образом художник дает почувствовать пространство? Цветом. По мере удаления цвет предметов становится легче, обволакивается голубизной.



Ал. Иванов.  
Ветка. Этюд.  
Масло. 1840.

И. Левитан.  
Март.  
Масло. 1895.

Вглядимся — синий цвет приобретает множество оттенков: зеленоватых, голубоватых, фиолетовых. Художники давно заметили, что синие, голубые цвета обладают свойством зрительно углублять пространство. Синяя даль как бы притягивает наш взор.

Где стоит это дерево? Художник так пишет ветку, что она вызывает пластическое ощущение высоты, полета. Горы, небо влекут взгляд вдаль без всякого усилия, легко и плавно. Эта бездна голубая! Простор природный! Безлюдно. Хочется помолчать. Мысли от повседневного устремляются к вечному. Жизнь этой ветки составляет частицу бесконечного потока бытия. Художник изобразил только ветку, а мы ощущаем огромность мира, вечность природы.

Человеку всегда был присущ интерес к природному окружению, к красоте неба, трав, зверей, птиц. Перед нами величавый «Павлин» 7-летней Наташи Аксеновой. Это свободная импровизация на тему одноименной картины М.Ф.Ларионова. Вышло и похоже и вместе с тем по-своему. Работа «горит» цветом. На самом деле павлин, за исключением дивного хвоста, совсем не ярок. Здесь же он как райская, фантастическая птица. А синие, зеленые перья только еще больше подчеркивают жар цвета.

Как правило, художники используют все богатство палитры, все цвета — и теплые и холодные. Вы видели картину И.И.Левитана «Март»? Она вызывает ликующее чувство радости от красоты мира. Полотно пронизано солнцем, светом.

А вам приходилось когда-либо изображать солнечный свет? Как вы это делаете? Где-нибудь в углу листа рисуете условный круг солнца с лучами, а внизу домик, деревья?.. Левитан достиг этого впечатления благодаря великолепному знанию свойств холодного и теплого цвета.

Смотрите: еще зима... Холодное голубое небо, воздух — чистый, чуть морозный; деревья стоят, заждавшиеся тепла; ослепительно блестят сугробы снега; тени — голубые, сине-фиолетовые. Но уже угадывается приближение тепла. Покрытая снегом земля, свежая зелень хвои и тонкие ветки берез — все пронизано трепетным ожиданием весны. Яркое солнце согревает стену дома — она теплая, желтая, шероховатая. Лошадка греется на припеке. Снег на дороге изрыт, перемешан с песком, а на крыше крыльца осел и готов стаять сосульками. Мы словно слышим эту весеннюю капель. Весна света!.. А ведь у художника нет специальной «солнечной» краски. Каким образом он добивается этой лучезарности?

Левитан выбирает интересный момент — встречу зимы и весны, холода и тепла — и воплощает свой замысел чисто пластически — столкновением холодного и теплого цвета. Синий цвет соседствует с желтым, зеленый с красновато-коричневым, лилово-зеленый сплавляется с розовым. Вспомним, что синий и желтый цвета усиливают звучание друг друга. Тонкое взаимодей-



Аня Каменная, 9 лет.  
Деревья синим вечером.  
Гуашь, акриловые краски.

Вася Смекалов, 9 лет.  
Деревья синим вечером.  
Гуашь, акриловые краски.

Наташа Аксенова, 7 лет.  
Павлин.  
Гуашь.



ствие теплых и холодных цветов и создает ощущение солнечности весеннего дня.

Если вы окажетесь в Третьяковской галерее, внимательно рассмотрите «Март» И.И.Левитана, а затем оглядитесь и найдите полотно художника, к которым подошли бы названия «Весна воды» и «Весна травы» (на наш взгляд, это «Весна — большая вода» и «Березовая роща»).



А сейчас возьмите краски, кисти, бумагу и представьте себя художниками. Что можно нарисовать теплыми красками? Осенний лес, огонь костра, кисть рябины, спелые помидоры или яблоки. А холодными — космос, звездное небо, лунную ночь.

В студии дети очень любят изображать «жаркими» красками пустыню, Африку, а холодными — бурное море с парусными судами. Но больше всего рисунков, навеянных сказками. Тут и «Жар-птица с золотыми яблоками», и трогательная «Снегурочка», и иллюстрации к сказке «Морозко», и, конечно же, холодно-строгая, величавая «Снежная королева».

Выбери тему, которая тебе по душе, и не забудь на обороте рисунка написать свое имя и возраст. Возможно, когда ты станешь большим, в руки тебе нечаянно попадет лист, затерявшийся среди других бумаг и книг, ты с удивлением подумаешь: «Каким же замечательным художником я был в детстве; интересно, сколько мне тогда было лет?» Успехов тебе в работе!

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

## ДЕТСКИЙ РИСУНОК-95

В конце прошлого года состоялся конкурс на лучший рисунок, организованный Ассоциацией воинов-интернационалистов и Московским городским советом семей военнослужа-

щих, погибших в Афганистане.

Решением жюри одним из победителей стал Никита Секретарев, ученик Краснопресненской ДХШ. Ему была вручена годовая подписка на «Юный художник».

Редакция благодарит организаторов этих ежегодных художественных конкурсов, которые проводятся в канун Нового года и отмечаются как семейное торжество с подарками и чаепитием.



Никита Секретарев награждается подпиской на «Юный художник».  
*Фото.*

## МАСТЕР-КЛАСС В ПЕТРОЗАВОДСКЕ

Студию Петрозаводского Дворца творчества детей и юношества называют «мастер-класс», потому что с детьми занимается профессионал, член Союза художников России Борис Акбулатов.

— Два раза в неделю сюда приходят дети от 7 до 15 лет, — рассказывает художник. — В основном они из небогатых семей, где проблема купить ребенку крас-

ки, бумагу. Эти дети не собираются быть профессиональными художниками, но хотели бы что-то научиться делать своими руками. Учитывая это, ищу способ общения с ними, свою методику. Пытаюсь через игровое

начало привить азы изобразительной культуры так, чтобы ребенку было интересно и в то же время, чтобы он чему-то научился.

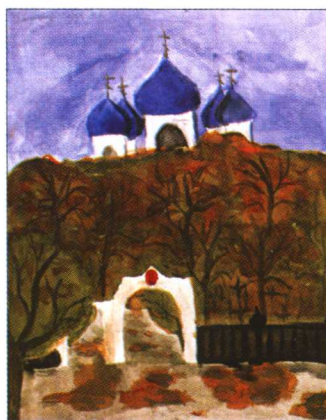
Недавно состоялся обмен выставками студийцев из Петрозаводска и школь-

ников из Финляндии. Я познакомился с ними в г. Тампере, где проходила моя персональная выставка. Обратил внимание на хороший художественный вкус финских детей, знание ими различных современных стилей, раскрепощенность и самостоятельность в решении замысла.

Может быть, сегодня главная задача художника-педагога — не только передать премудрости ремесла, но пробудить воображение ребят, научить обобщать, образно мыслить. Стремлюсь вызвать в ребенке потребность творить, сохранить его самообычное видение мира.

**Н. ВЕТРОВА**

Минтти Толонен, 14 лет.  
Мир мечты.  
*Гуашь.*  
Финляндия, школа Хаккари, округ Лемпяяла.



Таня Запривода, 11 лет.  
Осень.  
Петрозаводск, ДТДиЮ.



Санни Писто, 14 лет.  
Портрет семьи соседа.  
*Гуашь.*  
Финляндия, школа Хаккари, округ Лемпяяла.



Аня Кузьмичева, 12 лет.  
Мама с котенком.  
*Гуашь, акварель.*  
Петрозаводск, ДТДиЮ.



Андрей Хабибулин, 13 лет.  
Железнодорожный вокзал.  
*Акварель.*  
Петрозаводск, ДТДиЮ.

## РИСУЮТ ДЕТИ МИРНОГО

Художественное отделение детской школы искусств в поселке Мирный открыто в 1974 году. Занимаются с детьми от 5 до 16

бывшие воспитанники ДШИ в Мирном стали архитекторами, художниками-модельерами, оформителями, педагогами.



Ира Репина, 15 лет.  
Семья.  
Гуашь.  
п. Мирный.



Юля Басыгысова, 12 лет.  
Улица.  
Гуашь.  
п. Мирный.

лет 6 преподавателей - выпускники художественных вузов и училищ. Есть в школе и вечерняя группа, в которой обучаются взрослые.

К сожалению, до сих пор юные художники не имеют постоянного помещения в ДШИ. Из-за отсутствия мастерских учебный процесс полностью не налажен. Но, несмотря на это, многие

Три года назад в Мирном стали собирать работы профессиональных художников России, планируя открыть на Крайнем Севере первую картинную галерею.

**В. КОРЕШКОВ**  
доктор педнаук,  
профессор,  
Москва

## ЛИНОГРАВЮРЫ ИЗ РЖЕВА

Учащиеся художественно-го отделения ДШИ № 2 города Ржева при помощи резцов и линолеума стараются передать в работах красоту окружающего мира. Тематика гравюр бывает самая различная, в зависимости от целей и задач композиции, от порывов детской души.

Юлия Ефремова, 10 лет.  
Встретились.  
Линогравюра.  
Ржев, ДШИ № 2.



Большая увлеченность линогравюрой как видом художественного творчества объясняется не только доступностью и легкостью освоения, но и занимательностью, соответствующей интересам и особенностям детей.

**С. АЗАРЕНКОВА,**  
преподаватель ДШИ № 2,  
г. Ржев

Ульяна Голубева, 14 лет.  
Старый Ржев.  
Линогравюра.  
Ржев, ДШИ № 2.

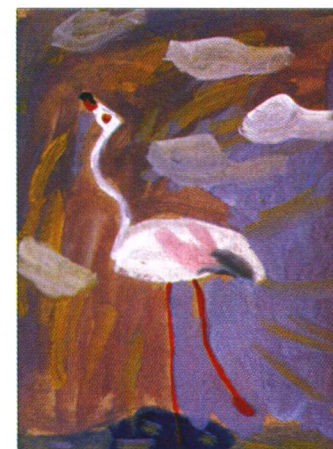


## СОЛНЫШКО, ДОМИК, ЕЛОЧКА...

Немногим более года прошло с тех пор, как Настя Водзинская открыла для себя радость творчества. Когда в январе 1994 года она с подружками по детскому саду пришла в изостудию клуба «Арго» у метро «Коньково» в Москве, все рисовали примерно одинаково. Солнышко, домик, елочка — обычные детские рисунки. Но всякий раз, приходя на занятия, 6-летняя Настя протягивала преподавателю целую пачку рисунков, выполненных гуашью. «Бабочки», «Птицы», «Собаки», «Натюрморты» — серии работ талантливой девочки ярко выделялись разнообразием цветовых сочетаний, выразительностью и экспрессией. Настя была увлечена творчеством, рисовала с азартом, бывали случаи, когда она вставала ночью, чтобы осуществить возникший замысел. Она еще очень мало знала и умела, но была удивительно одаренным ребенком.

Казалось, что все еще впереди, но судьба определила художнице всего шесть лет жизни и один год творчества. И когда сегодня мы смотрим на рисунки Насти, восхищаемся искренностью и добротой, которые сумела передать в своих листах юная художница, так рано ушедшая из жизни.

**В. ВОЛЬСКИЙ,**  
руководитель изостудии  
детского клуба «Арго»



Настя Водзинская, 5 лет.  
Фламинго.  
Гуашь.  
Москва.

## ЗЕЛЕНый БЕГЕМОТ

Так называется веселый детский рукописный журнал, в котором собраны интересные рассказы, стихи, рисунки юных авторов. «Зеленый бегемот» — журнал для ребят, которые хотят попробовать свои силы в творчестве.

Если вы рисуете, сочиняете прозу и стихи, придумываете кроссворды, фотографируете, пишете и присылаете свои произведения по адресу: 101502, Москва, Суцеская ул., 21, «Пионерская правда», с пометкой «Зеленый бегемот».



Обложка  
журнала  
«Зеленый бегемот».

## ВЕЧНЫЕ ЦЕННОСТИ ГЛАЗАМИ РЕБЕНКА

Под таким девизом проходит в Самаре выставка детских работ. Она продлится до 2000 года!

Разместилась выставка в стенах старинного особняка, построенного во второй половине XIX века архитектором А.Щербачевым. Теперь здесь работает Муниципальная детская картинная галерея г. Самары. На выставке экспонируются работы детей из США, Японии, Болгарии, Мозамбика. Россия представлена художественными школами, студиями, кружками изобразительного искусства Магнитогор-



Ваня Попов, 9 лет.  
Конки.  
Гуашь.  
Санкт-Петербург.  
Картинная галерея  
г. Самары.

ска, Костромы, Санкт-Петербурга, Уфы и многих других городов.

Устроители выставки считают, что она должна подчеркнуть духовное единство всего человечества, общность нравственных ценностей и стать уникальным документом конца XX века. Учредителями ее выступили областная и городская администрация при поддержке Министерства культуры России.

Адрес новой детской картинной галереи: Россия, 443010, г. Самара, ул. Куйбышева, 139, а/я 6986.

### А. ПАВЛОВА,

*старший научный сотрудник  
Муниципальной детской  
картинной галереи, г. Самара*



Ксения Евдокимова,  
8 лет.  
Дама в шляпе.  
Гуашь.  
Картинная галерея  
г. Самары.

## ШКОЛЕ ИСКУССТВ ГОРОДА ХИМКИ — 40 ЛЕТ

В подмосковном городе Химки многие юные жители посещают детскую школу искусств. В фойе светлого, просторного здания есть стенд, где перечислены фамилии выпускников, посвятивших свою жизнь искусству. Среди них архитекторы, живописцы, графики, театральные художники, скульпторы, педагоги. Много лет школой руководит В.А.Чудин, заслуженный работник культуры.

Лучшие работы учеников, начиная с подготовительного отделения, где занимаются дети с 6 лет,

экспонируются на выставках «Портрет исторический и современный», «Космос и фантастика», «Сказки», «Мы рисуем животных», «Академический рисунок», «300 лет Российскому флоту». Участвуют наши воспитанники и в международных конкурсах. Из Японии недавно прислали приглашение на выставку в город Канава.

В этом году у нас большое торжество — любимой ДШИ исполняется 40 лет.

**Г. БОНДАРЕВА,**  
*художник-педагог  
Химкинской ДШИ*

**Редакция поздравляет учеников и педагогов Химкинской ДШИ с этой замечательной датой!**

## ПИСЬМО ИЗ ЭЛИСТЫ



Света Канаева, 13 лет.  
Степной мотив.  
Цветная линогравюра.  
Элиста, ДХШ.



Максим Мятёжный,  
13 лет.  
Острый момент игры.  
Цветная линогравюра.  
Элиста, ДХШ.

Уважаемая редакция! Очень долго собирались написать вам письмо, но решили, что лучше будет, если вы посмотрите также и наши работы.

Немного о школе. В этом году ей исполняется 30 лет, это самая известная и солидная ДХШ в Калмыкии. Наши учащиеся неоднократно становились лауреатами и дипломантами различных российских и международных конкурсов. Престиж школы достигнут во многом благодаря

слаженной работе всего педагогического коллектива.

Добиваться хороших результатов помогает ребятам любимый журнал, мы преданные ваши подписчики и читатели. Будем с нетерпением ждать новых номеров.

**Преподаватели и учащиеся ДХШ,  
г. Элиста**

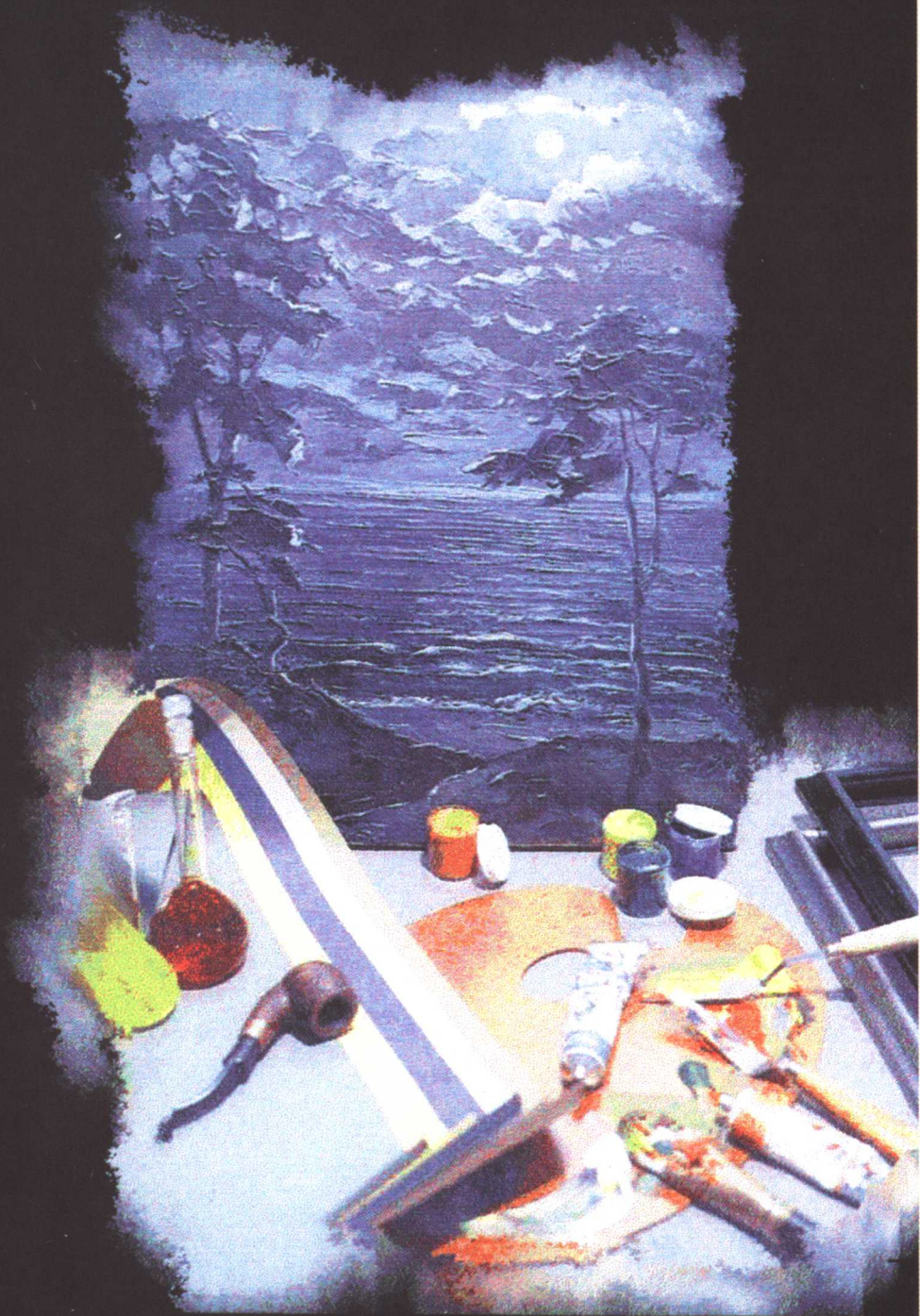
## ИЗОСТУДИЯ В НОВОСИБИРСКЕ

7 лет работает при Новосибирской государственной картинной галерее детская изостудия. В ней обучаются дети от 4 до 13 лет. Здесь не просто учат рисовать, но и жить в мире искусства, органично постигать язык живописи, графики и скульптуры.

Обучение ведется по авторской программе, составленной преподавателем изостудии М.Кувшиновой. Курс рассчитан

на несколько лет и представляет собой последовательное знакомство с изобразительным искусством древних цивилизаций и нового времени.

По результатам учебного года проводится выставка детских работ. Мир детской фантазии неисчерпаем. Естественное сочетание сказки и реальности завораживает смелостью, неординарностью цветовых и композиционных решений.



**ТОВАРЫ** для  
**ХУДОЖНИКОВ**



г. Москва, ул. Малая Семеновская, 5

