

Юный  
**ХУДОЖНИК**

ISSN 02005—5791

12'96

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ  
ИСКУССТВУ  
ДЛЯ ДЕТЕЙ  
И ЮНОШЕСТВА





### СОДЕРЖАНИЕ:

#### НАШ КОНКУРС

*В. Панов*  
«Москве — 850 лет»  
**1**

#### ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЕ

*В. Калмыкова*  
**4**



#### УЧИТЕСЬ ВИДЕТЬ

*В. Бялик*  
Живопись — царица искусств  
**7**



#### ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО РОССИИ

*П. Тельтевский*  
Звенигород  
**12**

#### ЗАРУБЕЖНАЯ МОЗАИКА **16**

#### В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

*С. Гавриляченко*  
Во время разрушительных  
сменений  
**20**



#### В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

К 25-летию  
детской студии «Радуга»  
**25**

#### РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ

*Ю. Орехов, И. Бачурина*  
Знаменитые конные  
монументы  
**28**



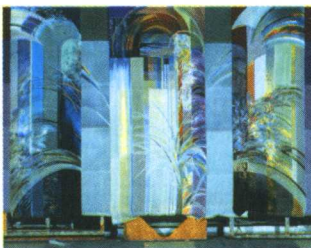
#### АЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ

*Н. Корнеева*  
Иконография  
евангелистов  
**33**



#### УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Ф. Львовский*  
Замкнутая и свободная  
композиция  
**37**



#### ВЫСТАВКИ

С юбилейной экспозиции  
Рубена Варшамова  
**41**

#### УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

*Е. Ткаченко*  
Дополнительные цвета  
**44**

#### СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА ЗА 1996 ГОД

**46**

#### ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

*О. Рубцова*  
Уральский букет  
**48**



#### ОБЛОЖКИ:

1. В. Васнецов.  
Снегурочка.  
Масло. 1899.  
Фрагмент.  
Третьяковская галерея.

4. К. Маковский  
В мастерской  
художника.  
Масло. 1881.  
Третьяковская галерея.

**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. Ожегов,**  
**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.*

Слано в набор 17.10.96.  
Подп. к печ. 00.00.96. Формат 60x90 1/8.  
Бумага мелованная. Печать офсетная. Усл.  
печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.  
Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 12 200 экз.

ISSN 0205 - 5791,

© «Юный художник», 1996 г.,  
№ 12, 1 — 48.

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





# НАШИ КОНКУРС

**Н**а конкурс поступают работы юных художников из разных уголков страны. В трудном положении оказались ребята, которые не бывали в Москве, а решили ее показать. Они рисовали свое представление о городе, то, что им запомнилось из телепередач и фотографий. Они вспоминали то, что видели на картинах художников, отсюда и похожие композиции у авторов из самых разных городов, сходные ошибки.

Досадно видеть их в красивых рисунках. Например, если работа называется «Московский Кремль», то ожидаешь встретить в ней узнаваемые детали, а не нагромождение фантастических церквей.

В ярком рисунке Кати Иваничевой из поселка Кедровый Спасская башня соседствует с могучими елями, которые выше ее. Непонятно, ради чего башня перенесена в еловый лес.

Рисуя Большой театр с пятью или девятью колоннами, не надейтесь поразить своей оригинальностью, это говорит только о невнимательности. Не следует изменять архитектуру всем знакомых построек. Самый большой враг искусства — приближенность!

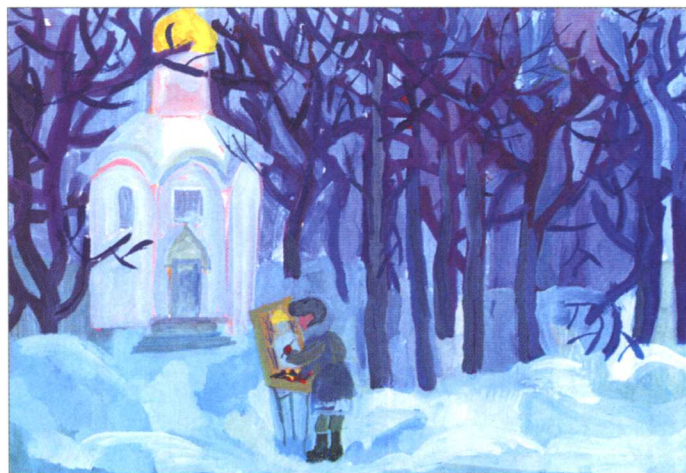


Катя Зайнулова, 11 лет.  
Праздничная Москва.  
Гуашь, акварель.  
п. Врангель, Приморский край, ДХШ № 3.

Артем Белов, 11 лет.  
Современная Москва.  
Гуашь.  
Электросталь, гимназия № 9.

Саша Лыкова, 9 лет.  
На этюдах.  
Гуашь.  
Ижевск, ДШИ № 9.

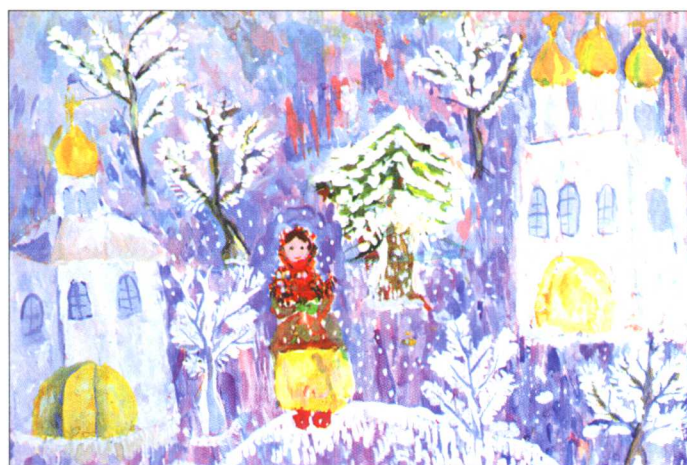
Создается впечатление, что многие рисунки делались без эскизов. Рисовался главный предмет композиции, а справа и слева пририсовывалось столько деталей, сколько умещалось на листе. Если вас что-то поразило, понравилось и вы решили это нарисовать, не торопитесь сразу же браться за большой лист. Сделайте маленький эскиз краска-







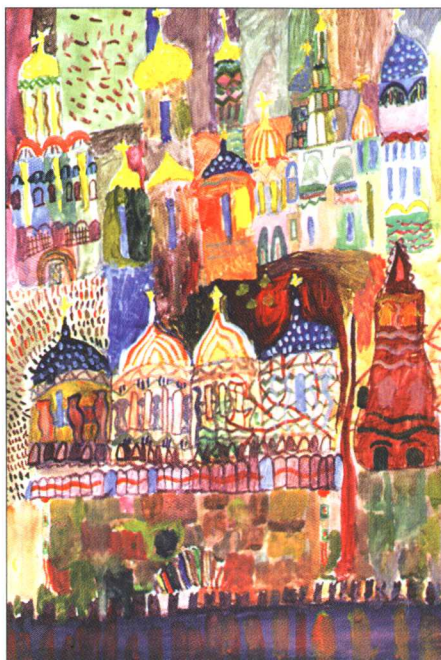
Юля Сорокина, 11 лет.  
Старая Москва.  
Гуашь.  
Ижевск, ДШИ № 9.



Настя Романова, 11 лет.  
Снегопад.  
Гуашь.  
п. Врангель, Приморский край, ДХШ № 3.

ми. Определите, что вы будете изображать на рисунке, и на отдельных листочках или в альбоме рисуйте детали вашей композиции.

Дерево, ветку, облако, дорогу, калитку, окно вы можете нарисовать с натуры. И делать все надо внимательно и точно, только тогда это имеет смысл. Старайтесь создать портрет дерева, ветки, окна. Включив их в работу, вы наполните ее жизнью, сделаете убедительной. Точно так же собирается материал для исторических тем, только приходится пользоваться фотографиями и репродукци-



ями работ художников. Пусть вас не удивляет этот совет. Ведь вы не перерисовываете картину, а знакомитесь с реалиями жизни, от нас удаленной. Любая фантазия или сказка нуждается в точных, наблюденных деталях, они делают рисунок убедительным и живым.

Рисунок Артема Белова из Электростали подкупает своей живостью, хотя композиционно не продуман, и если убрать немасштабную стену дома справа — рисунок выиграет. Красивый по краскам и настроению рисунок Саши Лыковой из Ижевска проигрывает от не-

Оля Балашова, 12 лет.  
Московский дворик.  
Цветные карандаши.  
Электросталь, гимназия № 9.

Андрей Мансуров, 10 лет.  
Московский Кремль.  
Кушва,  
изостудия школы № 1.

Ксения Кривицкая, 8 лет.  
Ярмарка.  
Гуашь.  
Павлоград, ДШИ.







Полина Гарсия, 11 лет.  
Московская купчиха.  
Гуашь.  
Магнитогорск, ДШИ № 2.

найденного в тоне желтого пятна купола.

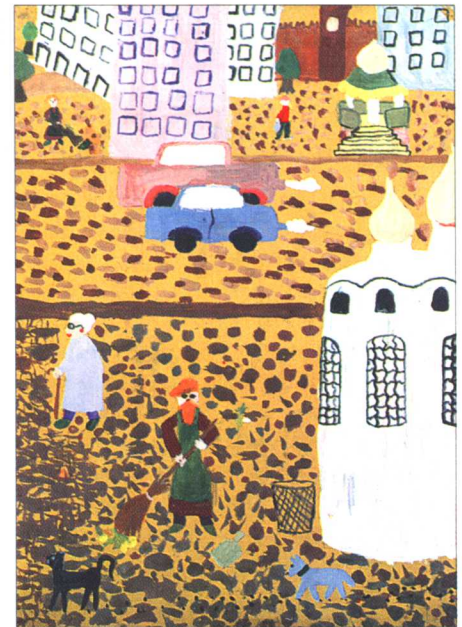
Так часто бывает: одна неточная деталь может испортить впечатление от хорошей работы. Настя Романова из поселка Врангель нашла удачное решение. Ее рисунок-панно строится плоско, как гобелен или стенная роспись.

С какой любовью использован исторический материал в рисунке пером Наташи Степановой из Ижевска! Его интересно рассматривать, он наполнен живыми деталями, характерными персона-



Катя Иванишева, 9 лет.  
Снегири.  
Гуашь.  
п. Кедровый, Красноярский край, изостудия.

Лена Большакова, 15 лет.  
Московский натюрморт.  
Гуашь.  
Ижевск, ДШИ № 10.



Даша Геракова, 10 лет.  
Утро Москвы.  
Гуашь.  
Москва, ДХШ «Ракурс».



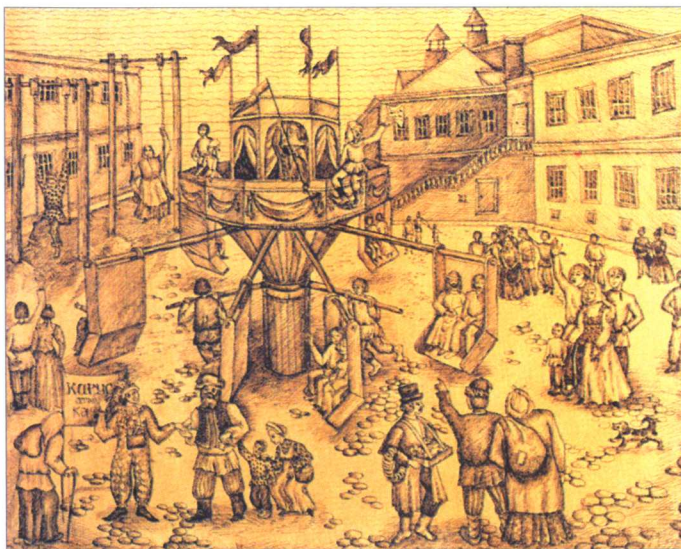
Наташа Степанова, 16 лет.  
Первые карусели.  
Гушь, перо.  
Ижевск, ДШИ № 9.

Оксана Бабкина, 12 лет.  
За околицей.  
Акварель.  
Мытищи, пос. Пироговский, ДШИ.

жами. А построению пространства в перспективе она еще научится.

Дорогие ребята! В 1997 году мы будем подводить итоги конкурса «Москве-850». Надеемся, что вы учтете все замечания, сделанные в этом обзоре, и пришлете в редакцию новые интересные, содержательные композиции, отражающие историю и сегодняшний день столицы России.

**В.ПАНОВ,**  
заслуженный художник России





# ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЕ

## ХРАНИЛИЩЕ ПАМЯТИ

**И**нтересно, что примерно до конца XVI века не было не только музеев, но и хотя бы смутной потребности в них. «Греция, давшая несравненные образцы художественного творчества и... всенародной отзывчивости на прекрасное, — не знала музеев», — пишет С.С.Аверинцев. В эпоху античности прекрасные статуи, искусно сработанные вещи, ткани, живопись, мозаика, росписи — все это украшало повседневный быт и жизнь людей и воспринималось только как часть этой жизни.

Средним векам подобная идея также была чужда: не мастер, создающий вещь, и не сама эта вещь интересны — а любовь к Богу, которую мастер вкладывает в изделие. Это ощущение целостности бытия очень различно у тех, кто почитал прекрасных, сильных, исполненных живой страсти и огня богов Олимпа, и у тех, кто отдал свои сердца кроткому Спасителю. Но оно было по-своему присуще людям обеих эпох. Его последние отголоски еще слышны в произведениях и философии Ренессанса. Но все громче звучат мотивы скепсиса, сомнения, сожалений о непрочности всего сущего.

Как ни странно, именно это сомнение, понемногу набиравшее силы и вскоре обернувшееся пониманием трагической непрочности, хрупкости бытия, послужило толчком к интенсивному, жадному изучению мира. Географические открытия, появление различных точных наук и их скорые успехи, философия, литература — все отрасли знания мощными рывками преодолевали пропасть между известным и неведомым. XVII столетие породило новый склад мышления — рационализм (от лат. *ratio* — разум). Именно пытливый и беспокойный человеческий разум казался единственной опорой в мире, где все зыбко, непонятно, непостоянно.

Давайте немного задержимся на слове «разум». Для нас оно — давно и прочно синоним слова «ум»: кто не слышал хотя бы однажды призыва «поучиться уму-разуму»? Но тогда, в XVII столетии, в начале Нового времени, разум противостоял уму. Никакого противоречия здесь, однако, нет. Ум — по-гречески «нус» — означал стремление постичь весь мир в его полноте и многообразии. Разум же был на-



Шапка Мономаха «второго наряда». Золото, драгоценные камни, жемчуг, мех. Мастерские Московского Кремля. 1682.



Ковш царя Михаила Федоровича. Золото, драгоценные камни, жемчуг. Мастерские Московского Кремля. 1618.

Здание Оружейной палаты в Кремле. Архитектор К.Тон. 1851.





Первый зал  
Оружейной палаты.

Бахтерец царя Михаила Федоровича.  
Железо. Ковка, чеканка, насечка золотом.  
Изготовлен мастером Кононом Михайловым  
в Оружейной палате Кремля.



целен на скрупулезное изучение отдельных частей мира — от более-менее крупных (какой-нибудь новый материк или физический закон) до самых мелких (механический прибор, например). Он как бы расщеплял божественную целостность бытия на самостоятельные вещи и явления. Не случайно ум-нус ассоциировался в далекие годы раннего христианства с Иисусом Спасителем, который мог понять в своей глубочайшей любви все, что происходит на земле. А разум был недоверчив, холоден, беспристрастен.

Как можно устоять, сохранить человечность, если сомневаешься во всем? В глубинах человеческой души крепло удивительное, почти противоестественное желание: суметь остановить мгновенье. Сделать так, чтобы прошедшее не исчезло бесследно, а всегда было рядом с тем, кто пережил событие. Смысл прошедшего все крепче связывался с какими-то вещами — книгой в причудливом переплете, лентой, шкатулкой... Все ценнее становились памятные вещицы. Прошлое представлялось прочным, незыблемым. Его нельзя изменить, и порой оно кажется единственной опорой...

Но не только отдельные люди хранили память о событиях своих жизней. Целые города и страны, народы все больше укреплялись в уверенности, что, если сохранить кабинет великого человека, его одежду и домашнюю утварь, — удастся задержать на земле его дух, частичку его живой энергии, которая навсегда останется с людьми.

Рождалось и другое понимание: произведение искусства — картина или скульптура — должно жить в сердцах и разуме не одного или нескольких, а многих. Событие библейской или современной истории, портрет героя древности или нынешнего дня, однажды изваянный или запечатленный красками на холсте, остаются неизменными, тогда как люди старятся и умирают. Изображение может связать воедино прошлое, настоящее и будущее — ведь только так можно передать грядущим поколениям повесть истекших столетий, говоря современным языком — информацию. Но не только картина или скульптура — даже простая обиходная вещь, незаметная спутница человека — тарелка, повозка, зеркало — способна рассказать о многом.

Именно так и родилось понятие «памятник». С древних времен существовал обычай отмечать места, где происходили важные события. Огромный камень у дороги, изваяние или храм ставились в их честь. Особенно часто на таких памятных местах строили небольшие часовни — в них никогда не гасли лампы, сюда можно было зайти и постоять в спокойном раздумье, сосредоточиться, принять решение.

Вот мы и подошли к самому главному. Взятая как бы отдельно, вне привычных бытовых связей, как бы выключенная из повседневного круговорота, сутолоки и спешки вещь — это может быть что угодно: перчатка, чашка, монумент, даже целое здание — и воплощает остановленное время, момент размышления и постижения истины, связь времен и поступков.

Есть лишь одно средство предотвратить разрушение этой связи — человеческая память. А она должна иметь вместилище, дом, где каждый мог бы ощутить свою причастность к ее сокровищам, почерпнуть новые силы, сделать





следующий шаг на пути самопознания. Именно таким «домом памяти» стали музеи. Они возникли как гигантские хранилища, своеобразный каталог — недаром один из первых европейских музеев, знаменитая галерея Уффици во Флоренции, в переводе значит — канцелярия.

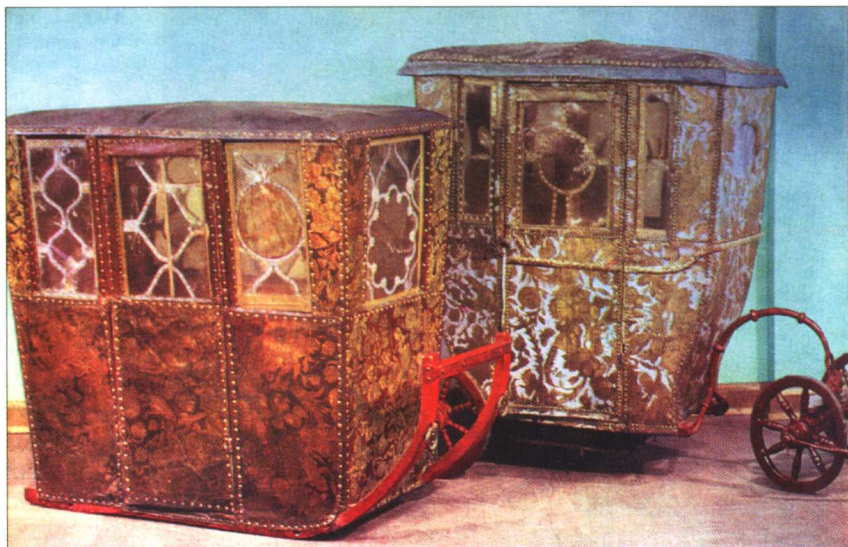
Все, что окружает, все, что создано людьми, может вступить в диалог с нами.

Но разговор с экспонатом-памятником должен вестись на своеобразном, продуманном и утонченном языке культуры.

Противоречие между всеобъемлющим умом и разъединяющим разумом исчезает, когда мы учимся говорить на этом языке. Ведь культура — не просто нагромождение разнообразных предметов материального мира. Да и то, из чего сделан предмет — кусок полуистлевшей кожи или золото высочайшей пробы, — для культуры имеет второстепенное значение. Но зато чрезвычайно важно, сколько лет назад и при каких обстоятельствах было создано то или иное изделие, какую реакцию вызывало оно у своего создателя и у первых зрителей, какие представления о мире воплотило — то есть, говоря короче, в каких отношениях с миром оно находится. Культура изучает как раз эти отношения — ведь именно в их сложном переплетении скрыто таинство познания мира.

Средоточием удивительных, непростых отношений и является предмет, вещь-памятник. В нем сходятся сотни и тысячи невидимых «силовых линий» человеческих поступков, судеб, раздумий, действий, ошибок, свершений, чувств. Создается удивительное «поле притяжения» памятника. Изъятый из сплошного жизненного процесса, помещенный на полочку в музейной витрине, он обращает на себя внимание и заставляет задуматься. И вот тогда начинается настоящий разговор человека с предметом, а значит — с культурой и историей. Каждое новое поколение добавляет свои реплики к этому нескончаемому диалогу, потому что по-своему видит музейный экспонат — ведь наше видение и восприятие во многом зависит от условий, в которых мы живем, книг, которые читаем, приборов и приспособлений, которыми пользуемся в быту...

Теперь понятно, что музей — не гигантское скопище хлама, а именно то место, где происходит разговор с про-



Венчальное платье императрицы Екатерины II. Серебряный глизет, шелк, серебряное шитье, вышивка. Россия. 1745.

Детские возки царя Петра I. Дуб, кожа, слюда, медь, тафта, железо. Вторая половина XVII века.

шедшими эпохами, с давно исчезнувшими людьми. Многие музеи России давно поняли свою важную роль — посредника в диалоге времен. Музей Московского Кремля, Пушкинский музей, Третьяковская галерея, Русский музей, Эрмитаж и многие, многие другие постоянно придумывают новые возможности для того, чтобы диалог этот стал интереснее, информативнее, насыщеннее.

Самое главное, считают работники музеев, — это начать «музейное образование» как можно раньше. Ведь то, что мы узнаем в детстве, живет в нас до глубокой старости, «взрослея» вместе с нами.

Сегодня мы начинаем путешествие по залам одного из богатейших музеев нашей страны — Оружейной палаты Московского Кремля. Изначально она — великокняжеская сокровищница. Начиная с XV века сюда регулярно поступают посольские дары и лучшие изделия кремлевских мастеров — конюшенной казны, где делались седла, попоны, сбруя, украшавшие парадные царские выезды; Царицыной и Государевой палат, где шили и украшали роскошные одежды; Золотой и Серебряной палат, где изготавливались посуда и украшения, и собственно Оружейной палаты, давшей впоследствии название всей сокровищнице и спустя века современному музею. Здесь делали холодное и огнестрельное оружие, а также доспехи. Для гигантского хранилища ценностей строились различные здания, но по тем или иным причинам они не оказывались долговечными. Здания возводились и сносились, а богатства множились — и в 1814 году была создана постоянная музейная экспозиция. Наконец, архитектор Константин Андреевич Тон в 1844 году заложил, а в 1851 году завершил строительство той Оружейной палаты, которую мы видим сегодня — с просторными залами, с большими окнами, высокими потолками, снаружи украшенное полуколоннами и напоминающее ларец для драгоценностей. Почти полтора века сюда приходят посетители, чтобы отдать дань мастерству русских и иноземных искусников прошлого, погрузиться в мир истории и искусства. Сюда направляемся и мы с вами, дорогие читатели.

В.КАЛМЫКОВА



# ЖИВОПИСЬ — ЦАРИЦА ИСКУССТВ

Огромность мира изобразительного искусства способна подавить неискушенного зрителя. Как не затеряться в мире живописи, графики, скульптуры, архитектуры? Как узнать их законы и закономерности? Точно так же, как моряку в безбрежном море нужен компас, так и неискушенному зрителю для постижения необъятного мира искусства нужен опытный дружелюбный проводник. Наши беседы на страницах журнала можно рассмат-

ривать как своеобразные лоции, которые помогут не утонуть в мире изобразительного искусства.

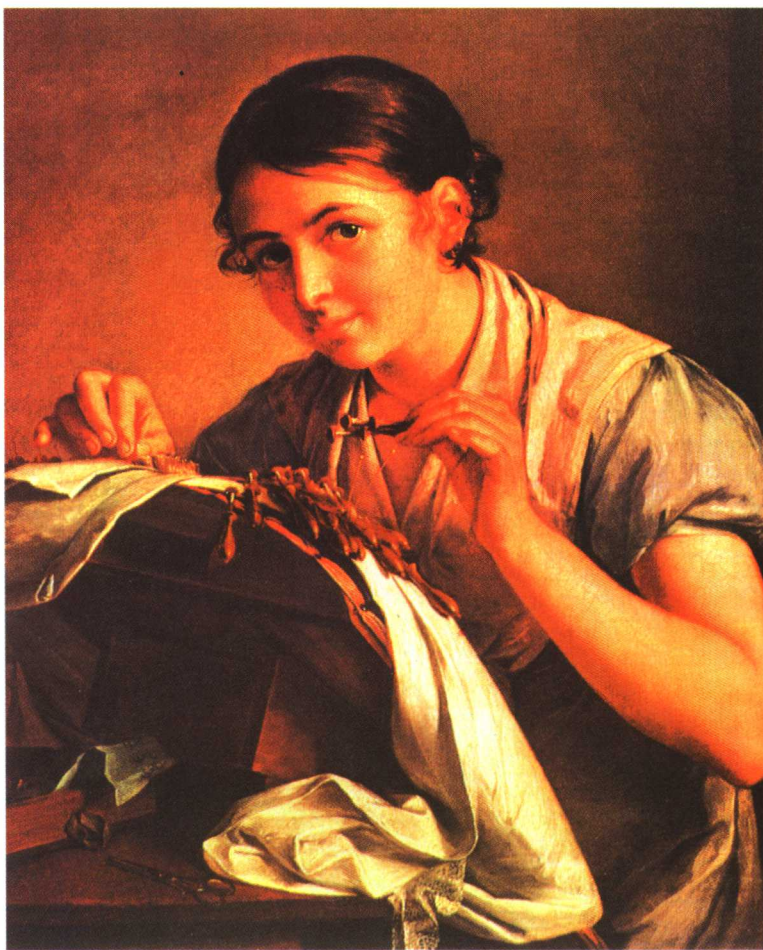
И начнем мы с живописи — ведь именно она является царицей искусств. Ей доступно все: громадные монументальные росписи дворцов и храмов, портреты — парадные (вельмож и знатных особ) и интимные (частных лиц), декорации в театре и роспись посуды, изображение природы и обращение к миру предметов. Живопись — это летний день или дождливый вечер, изобра-

женный на холсте, это огромные полотна, где представлены битвы или сложные исторические события, это маленькие «обманки», где предметы кажутся совсем «живыми», и «непонятные» картины, где нет конкретных изображений, а все состоит из точек, линий и цветовых пятен.

Вперед, в неведомое! В царство живописи.

Кто не знает «Кружевницу» Василия Тропинина? Она, также как и «Золотошвейка» и «Пряха» того же

В. Тропинин.  
Кружевница.  
Масло. 1823.  
Третьяковская галерея.



О. Розанова.  
Рабочая шкатулка.  
Масло. 1915.  
Третьяковская галерея.





автора, появилась в начале двадцатых годов XIX века. На картине изображена милая, добрая, трудолюбивая девушка. Приветливо-дружелюбная, застенчивая и привлекательная, это не была конкретная Татьяна, Устинья или Глафира. Само появление такого обобщенного образа позволяет говорить об интересе к человеку из народа. Наша «Кружевница» появилась под кистью художника, который всю жизнь прожил крепостным крестьянином и, только став свободным в сорок семь лет, поселился в Москве и стал писать близкие и знакомые ему образы. Мягкими и деликатными мазками он пишет лицо девушки, выразительно строит легкий поворот головы. Умело соотносит серый цвет платья и кружева. Это не портрет, а картина, где передан образ славной, трудолюбивой кружевницы. В картине все понятно, привычно, узнаваемо.

Не то, что в картине Ольги Розановой «Рабочая шкатулка». Знакомые нам предметы — ножницы, катушка, наперсток, полоска кружева — как бы распластаны на холсте. Где привычная перспектива? Лежат эти предметы на столе или витают в воздухе? Чтобы постичь особенности произведения, мы должны перенестись на сто лет позднее, нежели жил Тропинин, в начало XX века. Будем иметь в виду, что Розанова — ученица Казимира Малевича, основателя нового направления в живописи, названного супрематизмом, что для художников этого направления важно было передать на холсте предметы не такими, какими мы их видим, но такими, какими мы их знаем. Здесь художник подражает в зрителе друга-соавтора, способного добавить, домыслить образ того, что изображено. Если все это учесть, тогда картина Розановой не покажется ни странной, ни непонятной. Наоборот, коричнево-золотистые плоскости с отчетливо изображенным отверстием для маленького ключика превратятся в деревянную шкатулку для рукоделия, и в ней аккуратно, на своих местах, будут лежать уже знакомые нам предметы — ножницы, наперсток, катушка и кусочек кружева. Этот предметный мир оказался гармонично



П. Кончаловский.  
Сухие краски.  
Масло. 1912.  
Третьяковская галерея.

чески организован, в нем воцарился покой и тишина.

...Огромное полотно. Пышное, нарядное. Все, что в нем изображено, красиво и богато. И стол, покрытый затканной узорами скатертью, и блюдо с чудесными фруктами. Добродушный пес возлежит у стола, а жизнерадостный маленький ребенок тянется к фруктам. Что это? Дворцовые покои, рассказ о мгновении жизни ребенка? О, нет. Вот в углу в огромной вазе кисти. Значит, это мастерская художника? Так и есть. Константин Маковский «В мастерской художника». Разглядывая разнообразные детали картины, все до мелочей подлинно точно изображенное, мы ловим себя на мысли, что в этой мастерской нет места одержимому мастеру, чей творческий гений ни минутой не будет спокоен. Эта красивая мастерская напоминает декорации. Картина с ее живописной нарядностью не позволяет нам узнать самого главного: а каков этот живописец, в чью мастерскую мы ненароком заглянули? А если обратиться к литературным ассоциациям, не такую ли красивую по убранству мастерскую приобрел художник Чертков из повести Гоголя «Портрет», когда стал обладателем волшебного и страшного портрета?

Если нам уже понравилось это путешествие, где сравнение картин строится на стилистических контрастах, то теперь нас ждет другая мастерская или, вернее, часть ее — стол, на котором расположены жестяные банки, кисти в вазе и краски (Петр Кончаловский, «Сухие краски»). Глядя на эту напряженную, как бы излучающую силу картину, невольно ощущаем дерзновение художника: он одержим энергией творчества. Предметы на столе — его друзья, соратники в активном творческом процессе. И сверхъестественная сила красок — синей, красной, оранжевой — своим внутренним напряжением даже деформирует стеклянные банки, в которых они находятся. Кто-то готов спросить: «Так почему же здесь все кривое, не есть ли это неуважение художника к натуре?» Отнюдь. Выходя из привычных рамок классической живописи, когда объем предмета передавали свет и тень, художник в данном случае стремится передать объем с помощью Цвета. Цвет у него значителен и самодовлеющ: пылающие сухие краски горят на холсте. Как писал один из исследователей творчества художника, «у Кончаловского было явное стремление подвергнуть испытанию живописью все, что существует на свете!». Художник позволяет новому, XX веку, веку техники и прогресса, смело вступать в спор с живописной поверхностью холста: жестяные банки обзаводятся натуральными наклейками. Это соединение на холсте вместе с красочным слоем иных материалов, в данном случае бумажных наклеек, называется коллажем. Художник заставляет написанные кистью части холста соревноваться в степени предметности с наклейками.

...Традиция писать автопортреты известна в России с XVIII века. Трудно назвать художника, который не изображал бы себя. Зачем? Что это, желание запечатлеть себя на века? Нет. Автопортрет необходим живописцу, ибо он и есть самая доступная модель. Художник запечатлевает не только свою внешность, передает не только творческое Я, но и время, в котором он живет.

Карл Брюллов, «Автопортрет». С



работой связана легенда, что написан был автопортрет за два часа. Верно ли это? Может быть. Портрет явно несет на себе следы торопливости: краски положены жидко, в некоторых местах кисть едва касается холста. Кажется, что художник ограничивается несколькими цветовыми пятнами: красный сафьян кресла, черный цвет одежды, коричневый фон, тускнеющее золото волос, бледные лицо и рука. Именно эта рука, слабо лежащая на ручке кресла, подсказывает, что художник нездоров. Вот как одна из современниц описывала внешность Брюллова: «Волосы, белокурые, курчавые, красивыми кольцами окружали лицо. Лоб высокий, открытый; на нем был отпечаток творческой его силы и гениального соображения; глаза и брови придавали всей физиономии необыкновенное выражение. Невозможно поверить, чтобы голубые глаза могли владеть таким быст-

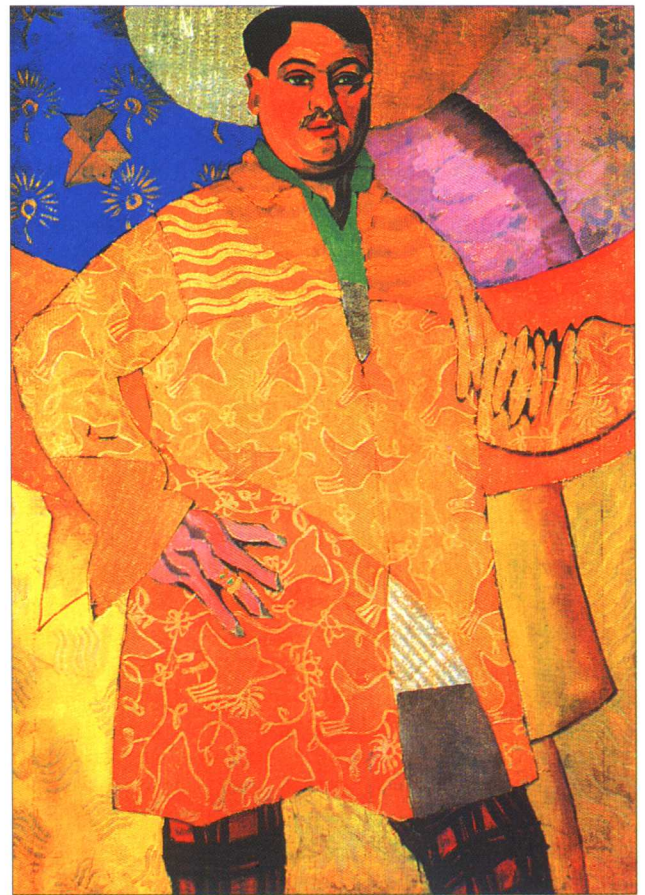
рым и глубоким взглядом... Нос был несколько римским, но в совершенной пропорции с остальными правильными чертами лица... Приятность его улыбки, кажется, никакой живописец, никакой поэт не будет уметь передать». Рассматриваемый нами автопортрет написан через десять лет после приведенных воспоминаний. Теперь в портрете передана усталость и внутреннее напряжение: сведенные брови, морщины на лбу, откинутая на подушки кресла голова. Но при этом перед нами личность яркая и незаурядная. Волосы и фон прописаны легко и свободно, а лицо и рука более плотно. Это живое, подвижное письмо, это выразительная пластическая лепка формы и отличает яркий творческий язык художника. Красный свет горит в портрете, как и во многих других работах Брюллова, ведь это его любимый цвет. По контрасту с ним черный цвет смотрится еще более трагично.

Если Брюллова Карлом Великим назвали современники, то Аристарх Лентулов сам называет свой автопортрет 1915 года «Le Grand Peintre» («Великий художник»). Так просто, без затей, но, естественно, с юмором, он появляется перед нами на своем автопортрете. В сиянии золота и серебра, в costume не то русского доброго молодца, не то борца из цирка, красивый, статный, уверенный в себе, он радуется многоцветием живописной палитры. Подбоченясь, он стоит перед зрителем на узорчатом фоне, за головой его обозначен круг, который мог бы символизировать солнце, так как соседствует со звездами, но скорее читается как нимб. Разумеется, в самом названии и в трактовке образа чувствуется ирония. Но эта ирония особого рода: Лентулов как бы прикрывает ею достаточно высокое представление о своей личности. Традиции классического письма кажутся ему устаревшими и

К. Брюллов.  
Автопортрет.  
Масло. 1848.  
Третьяковская галерея.



А. Лентулов.  
Автопортрет (Le Grand Peintre).  
Масло. 1915.  
Третьяковская галерея.







В. Серов.  
Купание лошади.  
Масло. 1905.  
Русский музей.

К. Петров-Водкин.  
Купание красного коня.  
Масло. 1912.  
Третьяковская галерея. ▷

сковывающими его напористую, смелую, острую, темпераментную натуру. Мелочное подражание действительности ему неинтересно. Вот почему он использует большие плоские цветные пятна, строя объем цветом, а не светотенью. Входя, как и Петр Кончаловский, в группу «Бубновый валет», Лентулов любил яркую, звучную палитру и работал чистым, открытым цветом. «Моя страсть к солнцу и яркому цвету сопровождала меня, что называется, со дня моего рождения», — писал он. Обильный солнечный свет, как бы пронизывающий портрет, усиливает в нем ощущение полноты жизни. Знаменитый историк искусств и художник Александр Бенуа заметил: «Лентулов — прекрасный красочный дар. Нужно ценить и лелеять его ясный и радостный талант, его бодрое отношение к делу. Картины его поют и веселят душу».

Совсем по-другому передана красота солнечного дня и ощущение радости жизни в картине Валентина Серова «Купание лошади». В 1887 году 22-летний Серов написал свою знаменитую «Девочку с персиками». Тогда же им были сказаны пронизательные слова: «В ны-

нешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу писать отрадное и буду писать только отрадное». Прошло почти двадцать лет, но желание рассказать о солнце, лете, передать в живописи свет и воздух не проходит. В картине изображены несколько «привязанностей» Серова — старший сын Саша (Серов с юности хотел иметь большую семью) и лошадь. Ведь художник был знатоком и мастером в изображении лошадей. Он рисовал их с детства. Отличал добродушных деревенских лошадей от тяжеловозов-першеронов в Париже, умел передать изысканность породистого арабского жеребца. И вот теперь, в солнечный день, на мелководье Финского залива, мальчик купает лошадь. Кому это занятие доставляет большое удовольствие? Наверное, обоим. Вода, написанная резкими подвижными мазками, серебрится, она напоминает веселый смех, если его можно было бы передать в цвете. Солнце играет на воде, золотит фигуру мальчика, свет позволяет самой ординарной лошади смотреться красивым силуэтом. Мастер словно погружается в реальную красоту мира, и кра-

ски его насыщаются светом и воздухом, озаряются солнцем, сияют и излучают радость. Серов смотрит на эту красоту, наслаждается ею. Блистательно овладев «племэрной» живописью, то есть живописью на воздухе, он передает искреннюю радость бытия в этом небольшом полотне. От него веет свежестью этюда, столь непосредственно и живо передана эта незамысловатая сценка. Гармония целого, внутренняя поэтическая связь явлений — вот задача, с которой художник великолепно справился. Это отмечали все, знавшие Серова: «В этой редкой личности, — говорил о нем Репин, — в одинаковой степени сосредоточены все разнообразные способности живописца... и рисунок, и колорит, и светотень, и характерность, и чувство цельности своей задачи, и композиция — все было у Серова, и было в превосходной степени».

Если в картине В. Серова передана сиюминутная жизнь, ее отрадное мгновение, то у Кузьмы Петрова-Водкина в его «Купании красного коня» изображен уже не быт, а бытие. Сравнивая светлую символику серовской работы, мы не можем не



заметить, что у Петрова-Водкина совершенно другое прочтение темы, совершенно другие задачи. Кто он, этот мощный красный конь, идущий и в то же время стоящий, косящий своим выразительным глазом, напрягающий сильные мускулы под ярко-красной шкурой? Кто он, этот худой мальчик, выразительно изогнувшийся, сдерживающий коня? А ведь в картине есть и его товарищи: мальчик на оранжевом коне, несущийся по воде в глубь картины, и другой, возвращающийся, с трудом рассекающий грудью воду, ведущий белого коня за повод. Какой богатейший мир размышлений, поисков дарит эта картина! Мгновение и вечность, движение и статика, плоскость и глубина, достоверность и ирреальность, контраст холодных и горячих тонов. Ведь задумал ее художник сначала как монументальное, но вполне реальное изображение летней сценки на реке. Но появились некие обстоятельства, идущие извне, и картина была полностью изменена. Обстоятельством этим было начавшееся в России в 1910–1912 годах собирательство и расчистка древних русских икон. По существу, именно в эти годы была открыта исключительно высокая художественная культура древней национальной живописи. Под большим впечатлением от искусства иконы находился и Петров-Водкин, особенно после того, как увидел в частных собраниях шедевры иконописи Новгородской и Московской школ XIII–XV веков. Именно это влияние было определяющим при создании картины «Купание красного коня». В картине сплелись в едином, цельном художественном образе такие разнородные элементы, как традиции русской иконы и ранней итальянской фрески, неоклассические традиции и поиски монументального искусства. О монументальных росписях мечтали такие мастера начала XX века, как Борисов-Мусатов, Серов, Врубель.

Постараемся «войти» в эту картину. Плоскость холста утверждается ровным и ярко насыщенным красным цветом коня, а глубину картины определяет не только направле-



ние волн и фигуры заднего плана, но и контрастный красному зеленый цвет воды. Художник не строит красочную гамму своей картины на переходах. Цвета в картине не дополняют друг друга, не вступают в «приятные» отношения. Красный цвет коня, синий и зеленый воды изолированы друг от друга, хотя и сведены к трудной и напряженной гармонии «не соприкасающихся» друг с другом цветов. Композиционно интересно и гармонично решено в картине движение: конь движется вдоль холста, но при этом превращается вместе с мальчиком в монументальную группу. Останавливает движение коня вперед откинувшаяся назад фигура мальчика. В целом это решение группы создает большое равновесие всех элементов и частей картины. Фигура коня, нарисованная и написанная обобщенно, воспринимается прежде всего силуэтом, пятном и утверждает плоскость, противопоставляя себя фигуре мальчика. А, может быть, в картине звучит совсем другое? Красный конь — это белый конь, увиденный при закате? Не случайно в картине дано движение цвета трех коней — красный, оранжевый, бе-

лый. А, может быть, красный конь есть воплощение мощной физической силы, а мальчик — воплощение духовности. В картине запечатлена мечта о красоте, не каждодневной, а неожиданной, озаряющей, выражено ощущение пробуждения, собирания энергии перед испытаниями, предчувствие больших событий, перемены. Не случайно один из современников художника в августе 1914 года, когда началась первая мировая война, вспомнил о «Красном коне», считая, что в нем воплотились предзнаменования будущих трагедий.

В нашем путешествии по безбрежному миру живописи мы встретились только с восемью произведениями русских мастеров. Какие разные задачи ставили перед собой эти живописцы: проблемы цвета и света, движения и покоя, узнаваемости и символики! Художники обращались к миру человека, предметов, природы, животных. И это еще не все. Ведь возможности живописи неограничены. Не случайно ее называют царицей искусств.

**В.БЯЛИК,**  
старший научный сотрудник ГТГ





# ЗВЕНИГОРОД



**З**венигород, один из самых малых городов Золотого Кольца, расположенный в живописнейшей местности, часто именуемой «Подмосковной Швейцарией», сохраняет уникальное, ценнейшее наследие рубежа XIV-XV столетий — периода, известного в истории национального искусства как эпоха «ранней Москвы», а также первоклассный архитектурный ансамбль середины XVII века.

Архитектурно-художественное наследие отражает два периода истории города, когда он приобретал ведущую роль в развитии страны. Первое упоминание о Звенигороде относится к 1328 году. В этот год Великий князь московский Иван Данилович, прозванный Калита, отправлялся в далекую Золотую Орду и составил завещание — Духовную грамоту, в которой, на случай своей смерти, завещал Звенигород своему второму сыну Ивану.

Подлинный расцвет этого небольшого княжества, династически прочно связанного с московскими князьями, относится ко времени, когда Звенигородом владел младший сын великого полководца Дмитрия Донского — Юрий Дмитриевич. Он княжил длительное время, с 1389 по 1434 год, был широко образован, питал любовь к зодчеству и другим видам искусства и оставил о себе добрую память — прекрасные памятники архитектуры.

Звенигород хорошо сохранил скромную одно-двухэтажную застройку своего исторического центра, летом утопающего в зелени садов и деревьев. Важнейшие достопримечательности города — храм Успения на Городке (1399) и ансамбль Саввино-Сторожевского монастыря.

Собор Успения на Городке поставлен на высоком берегу Москвы-реки. Скромный по размерам, четырехстолпный внутри, одноглавый собор выполнен из белого камня; архитектура его содержит ряд осо-

бенностей, которые позволяют оценить значение этого древнейшего памятника в общей эволюции национального зодчества.

Как известно, Москва была восприимчивой искусству Владимиро-Суздальского княжества, поэтому Успенский собор не вносит принципиальной новизны в сложившийся там тип храма, он сходен, например, с церковью Покрова на Нерли, Дмитровским собором и другими храмами древнего Владимира. Но вместе с тем в храме на Городке проявились поиски нового пути в искусстве архитектуры.

Это видно прежде всего в композиции фасадов Успенского собора: они расчленены «романскими» полуколонками, заимствованными от владимирских храмов, но вместо типичного для них аркатурно-колончатого пояса звенигородский собор украшен поясом белокаменной резьбы. Происхождение этого мотива не составляет большой тайны, это не что иное, как перенесенная на белый камень традиционная деревянная архитектурная резьба, украшавшая боярские палаты, княжеские хоромы. Народные истоки этого мотива и приемы его применения несомненны: декоративный пояс фасадов собора представляет собой как бы три доски, украшенные красивой резьбой, как это выполнялось в деревянном зодчестве. Эти особенности убранства фасадов подтверждают продуманное обращение зодчих Юрия Звенигородского к исконно русским национальным мотивам.

Внутреннее гармоничное пространство собора сомасштабно человеку, не подавляет величием, как это ощущается в интерьере грандиозного Успенского собора во Владимире. На восточ-

ной паре столпов, а также в основании барабана главы видны остатки росписей, авторство которых приписывается Андрею Рублеву. Лучше сохранившийся фрагмент в верхней части юго-восточного столпа позволяет любоваться характерно рублевским чарующим колоритом красной охры, голубца в их сочетании, общей композицией двух фигур, изысканным рисунком.

Внешний облик собора (искаженный позднейшей четырехскатной кровлей) отличается неизвестная домонгольской архитектуре Владимира простота и ясность объемного построения, изысканность пропорций, целостность художественного образа.

Познакомившись с Успенским собором, следует спуститься по ступенькам лестницы, устроенной на береговом склоне, и затем пройти по тропе, проложенной вдоль шоссе, вскоре тропа выводит к Саввино-Сторожевскому монастырю.

Даже здесь, в «Подмосковной Швейцарии», трудно найти место более живописное — монастырь стоит на возвышенности, круто обрывающейся с западной стороны; впечатление таково, что природа сознательно создала здесь идеальные условия для постройки крепости.

Возвышенность, на которой был основан монастырь, именовалась гора Сторожа, — на ней по преданию имелся сторожевой военный пост; о подходе врага он извещал звоном колокола, что и дало право поселению именоваться Звенигородом.

С древней горы Сторожа и сейчас открываются те же, что и во времена Юрия Звенигородского, бескрайние дали, серебристая лента реки, скрывающаяся за горизонтом, — характерная картина природы средней полосы России.

Традиционное для национального градостроительного искусства органичное сочетание оборонительного и эстетичес-

Общий вид Саввино-Сторожевского монастыря. Старинная гравюра.



кого аспектов прекрасно проявило себя в Саввино-Сторожевском монастыре; здесь все «Русью пахнет» — и природа, и глубоко народная в своей основе архитектура ансамбля XVII столетия.

Многих русских художников привлекал этот заповедный край, перенесенный ими на полотна, он продолжает приносить людям радость общения с прекрасным.

Монастырь основан в конце XIV столетия духовным наставником князя Юрия Звенигородского Саввой — единомышленником и учеником Сергия Радонежского. От времени своего основания монастырь сохранил ценнейший памятник — белокаменный Рождествен-



А. Рублев.  
Фрагмент фрески  
в соборе Успения на Городке.

Собор Успения на Городке.  
1399.

А. Рублев.  
Икона «Спас»  
из Рождественского собора  
Саввино-Сторожевского  
монастыря.  
XV век.  
Третьяковская галерея.



ский собор, остальные постройки монастыря того времени были деревянными и не сохранились.

В середине XVII века эти привольные места привлекли внимание царя Алексея Михайловича, решившего создать здесь свою загородную резиденцию. Он предпринимает обширное строительство, значительно расширяет древнюю обитель, занимавшую южную часть горы Сторожи. В 1650–1654 годы здесь возникает один из редких по своей художественной цельности ансамблей, состоящий из монастыря и загородной резиденции царя, часто наезжавшего сюда с огромной свитой, многочисленными гостями, которых надобно было и разместить, и обильно, с русским размахом накормить. Возводится дворец



царя (у западной стены монастыря), из окон которого открывался наиболее эффектный вид на окрестности. На противоположной стороне двора возвели царицыны палаты, парадный въезд в монастырь — Красные ворота, расположенные на крутом рельефе. Однако наиболее обширным сооружением всего ансамбля являлась Трапезная палата, которая была гордостью хлебосольного Алексея Михайловича, любившего богатое застолье.

Павел Аллепский, посетивший «Московию», побывал в монастыре и увидел эту поразившую его Трапезную: «После того, как мы осмотрели все стены монастыря, нас свели вниз во двор и повели в монастырскую трапезную, огромную, удивляющую зрителя своей стройной архитектурой, величиной, простором и обширностью своего изумительного свода; она не имеет подобных себе ни в Троицком монастыре, ни в знаменитом Новгородском монастыре Св. Георгия».

Колоритное описание иноземца, повидавшего это архитектурное чудо, не удивляет, ибо Трапезная была уникальным, сложнейшим и глубоко продуманным «комбинатом», в котором предусмотрено все, что требовалось для обеспечения «наездов» русского царя; достаточно сказать, что за трапезу в «большой столовой палате» садилось одновременно 200 персон, а трапезы продолжались часами. К сожалению,



Крепостная стена и башня монастыря. XVII век.

Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря. 1405.

нию, время не пощадило это уникальное творение русских зодчих.

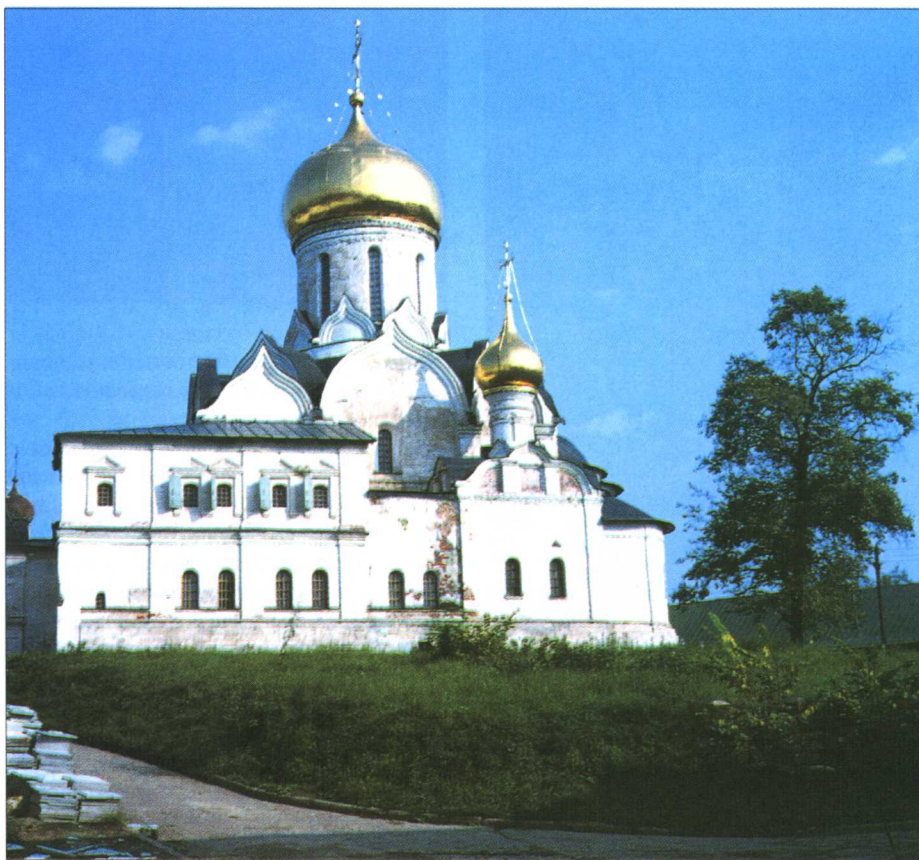
В южной части монастырского двора на возвышенности стоит Рождественский собор, возведенный мастерами Юрия Звенигородского в 1405 году, вскоре после окончания собора на Городке. Оба храма сходны между собой, но в монастырском соборе мастера не повторили «романские» полуколонки — в убранстве фасадов применили традиционные в домонгольской архитектуре плоские «лопатки» (пилястры).

Умелые руки реставраторов вернули Рождественскому собору первоначальный архитектурный облик, что позволяет проследить общую направленность поиска новых средств художественной выразительности в зодчестве ранней Москвы. Разобрав позднейшую четырехскатную кровлю, мастера обнаружили следы полукружий «закомар», завершавших трехчастные членения фасадов, — древние закомары имеют неизвестное в домонгольском зодчестве «килевидное» — острокопечное — завершение; такие же формы окружают двумя ярусами основание барабана главы.

Счастливо восстановленная килевидная форма завершающих элементов храма придает его художественному строю скользящее движение вверх, в пространство неба: в композиции собора зазвучала активная динамика, неизвестная в статичных и спокойных обликах памятников владими́ро-суздальского зодчества. Это новшество получило дальнейшее развитие в последующих созданиях мастеров Юрия Звенигородского — Спасском соборе (1410-1427) Андроникова монастыря в Москве и Троицком соборе (1422-1423) в Троице-Сергиевой лавре.

Интерьер Рождественского собора первоначально был украшен стенописью, росписи выполнялись также в XVI и XVII столетиях. От древнейших (как предполагают, школы А.Рублева) сохранились фрагменты на алтарной преграде. Известно, что росписи собора в 1656 году выполнялись царскими художниками под руководством Степана Рязанца; существующая позднейшая масляная стенопись создает лишь традиционную живописную среду гармоничного пространства интерьера.

С древнейшими храмами Звенигорода связаны первые самостоятельные шаги гениального живописца Андрея Рублева. Из деисусного чина Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря происходят три замечательные иконы кисти Рублева, найденные в соборе Успения на Городке. Ныне это гордость Третьяковской галереи — так называемый «звенигородский чин» — поясные фигуры Спаса,





Апостола Павла и Архангела Михаила. Работы поражают изысканной красотой голубых, розовых, блекло-фиолетовых и вишневых цветов на золотом фоне. Особой притягательной силой обладают Спас и Павел. Спас из «звенигородского чина» — высшее создание образа Спасителя в европейской иконописи.

Дворец царя Алексея Михайловича — второе по времени возведения каменное дворцовое здание XVII века после Теремного дворца в Кремле Москвы. Первый этаж дворца, фасады которого имеют типичное для середины столетия декоративное убранство, в конце века был надстроен вторым этажом, лишенным каких-либо архитектурных украшений.

Каменные палаты, выстроенные в 1652-1654 годах для царицы Марии Милославской, сходные по архитектуре с дворцом царя, находятся слева при парадном входе в монастырь через Красную башню. Достопримечательностью палат царицы является парадное крыльцо южного фасада — оно имеет вид увенчанной шатром сени, основанной на кувшинообразных столбах с арками, украшенными «вислым камнем». Под сенью парадного крыльца сохранился наличник, создающий впечатление «выходца» из русских народных сказок, — изящный по рисунку, изысканный своей пластической трактовкой, он как бы



Красная башня.  
XVII век.

Царицыны палаты.  
1652-1654.

вобрал в себя сущность декоративности искусства середины XVII столетия.

Из других памятников монастыря нельзя не упомянуть комплекса Троицкой надвратной церкви и Красных ворот — создания известного зодчего И.Шурутина.

Троицкая церковь и Красная башня располагаются на значительном перепаде рельефа местности; эти условия позволили талантливому зодчему осуществить оригинальное устройство парадного входа; через Красные ворота посетитель попадает во внутренний дворик и далее вверх по крутой белокаменной лестнице, устроенной в подклете Троицкой церкви, выходит на ярко освещенный двор монастыря — перед его изумленным взором выступает сияющий золотом завершений прекрасный белокаменный собор Рождества. Эффект задуманного зодчим поразителен: у посетителя невольно возникает чувство восторга от восприятия прекрасного творения рук человека на фоне бездонного небесного свода.

Саввино-Сторожевский монастырь, созданный (не считая древнейшего собора Рождества) по единому замыслу, оставляет глубокое впечатление художественно целостного, стилистически единого ансамбля.

**П.ТЕЛЬТЕВСКИЙ,**  
доктор искусствоведения





## ПО МОТИВАМ АЛЯСКИ



Для достижения вершины творчества одного мастерства художнику маловато. Необходимы глубокие связи с жизнью народа, с его культурой и искусством. В наши дни деревянные резные панно американского художника Дуга Хадсона, создаваемые по мотивам Аляски, пользуются большим спросом как в США, так и в соседней Канаде. Он родился в 1943 году на Аляске. Его детские годы прошли в местечке Теллер, расположенном на побережье полуострова Сьюард. Родители отдали сына в ученье эскимосским резчиком по дереву. Вместе с их детьми он слушал легенды и рассказы стариков об их жизни, наблюдал старинные обряды, принимал участие в народных праздниках.

Закончив колледж и отслужив в армии, Хадсон поступает в Вашингтонский университет народов Востока, где получает ученую степень. Уже первые его работы (картины, написанные маслом, и изделия из керамики) показали высокое мастерство, тонкий вкус художника и отличное понимание цвета и освещения. На его полотнах отражена жизнь простых людей Аляски.

В первые годы своей деятельности Хадсон увлекался резьбой тотемов, но с 1973 года специализируется в создании настенных панно. Они ему весьма удаются. Вначале он наносит контур рисунка на бумагу, затем переносит его на дерево. Панно разрезается на части, каждая из которых обрабатывается резчиком отдельно, после чего детали склеиваются в единое целое. Любимые материалы Хадсона — орех, дуб и ясень. А темы он черпает в глубоком кладезе аляскинской поэзии. Большое место в произведениях художника занимает изображение животного мира родного штата. Персонажи мастера выразительны и динамичны. Посмотрите на его работу «Игры морских выдр». Как хорошо чувствуется вода, как удачно переданы движения этих веселых зверьков. И так везде, что бы ни отображал Хадсон, будь то киты, лососи или птицы. При создании своих панно употребляет он и лаки, и краски. Работы Хадсона пользуются заслуженным успехом, о чем свидетельствуют неоднократные выставки в разных уголках США.

Е. СОЛДАТКИН

## ВДОХНОВИЛИ ТУАРЕГИ

Изображенная на репродукции скульптура «Святой Марк» предназначена для оформления фасада больницы Шарля Руа в Париже. Материал, из которого была изготовлена скульптура — железо. В качестве модели для нее и еще трех других евангелистов послужили туареги, жители Сахары, очаровавшие автора произведения итальянского художника Джованни Чечи простотой и красотой.

Туареги вдохновили в свое время и русского поэта Николая Гумилева, путешествовавшего по Африке. Прочитайте хотя бы его стихотворение «Сахара».





## АРОМАТ МЕКСИКИ

**И**нтересные выставки организует Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Достаточно вспомнить такие экспозиции, как «Мозаики Равенны», «Искусство этрусков», «Тундра. Тайга». Из музея Цивилизации Канады». При стечении небывалого количества гостей и посетителей (пожаловали представители почти всех посольств латиноамериканских стран, аккредитованных в Москве) состоялось этим летом в музее на Делегатской улице открытие еще одного великолепного художественного смотра: «Мексика. Традиции и пейзажи». Затянутые темно-зеленым полотном стенды, выигрышная подсветка экспонатов, нестандартные рамы, художественная значимость и рукотворность произведений оставили сильное впечатление.

Выставка состояла из двух разделов. Первое объединило традиционное народное искусство Мексики во всем богатстве и многообразии его связей с древними индейскими корнями и другими культурами, возрождающимися каждодневно в новых формах. Поделки из кожи, глины, виртуозное ткачество, вырезанные из ценных пород дерева фигурки людей и животных, маски, священные храмовые сосуды, детские игрушки, нагрудные украшения, кольца, браслеты, серьги, колокольчики, посуда, изысканные ювелирные изделия и скульптурки из серебра... Все эти несказанной красоты работы, наполненные добрым юмором и великой мудростью, будто хранят тепло талантливых рук их создателей. Они по своему трансформируют природу, утверждая неразрывную связь народа с родной землей.

Мексиканская пейзажная живопись, представленная на выставке, ищет свои сюжеты в истории и народных обычаях. Большинство произведений лишены субъективной трактовки, выполнены в манере пленэризма и отражают сплав экзотически привлекательной старины и трепещущей современности.

**Л. ГОЛОВАЧ**



Адо́льфо Эрна́ндес Санчес.  
Неутомимый индеец Чамула.



Хосе Луис Гарсиа.  
Мексиканский наездник «чарро».  
30x24x54.

Пауль Фишер.  
Канал «Ла Вига».  
Акварель. XIX век.  
27x37.





## В ТРАДИЦИЯХ КИТАЙСКОЙ РОСПИСИ



Лаковые изделия появились в Китае 6-7 тысяч лет тому назад. Несколько позже их стали расписывать. Сложилась особая техника «лаковая роспись». Вначале подобные изделия имели чисто декоративную роль. В 1960-х годах стала популярной современная форма лаковой живописи. Инициатором этого направления стал профессор Цяо Шигуан из Центрального института прикладного искусства Китая.

Многие лаковые изделия создают впечатление, будто они покрашены в черный цвет. На самом же деле это натуральный цвет лака. Молочно-белая несозревшая жидкость собирается на лаковых деревьях. На воздухе она окисляется, и получается зрелый лак, цвет которого варьируется от коричневого до черного. Конечно, черный цвет несколько ограничивает цветовую палитру. Но еще в древности мастера, используя киноварь, перламутровую инкрустацию, нефрит и другие подсобные материалы, а также применяя аппликацию, гравировку, шлифовку и другие техники, искали новые пути разнообразия цветовой гаммы.

Цяо Шигуан отдал развитию лаковой живописи всю свою жизнь. Он ввел новую технику обработки лака — шлифовки лаковых изделий алюминиевым порошком после покрытия их лаком. Эта техника очень сложна, но она безусловно обогащает искусство лаковой живописи.

Лаковая живопись Цяо Шигуана богата разнообразием красок и поэтична. Полностью овладев свойствами черного лака, художник сумел показать в своих произведениях всю красоту живой природы, и не только ее. Обратите внимание на композицию мастера, запечатлевшую девушку народности мяо с серебряным украшением.

**Е. СОЛДАТКИН**

## «ЗВЕРИНЕЦ» ЭСТОНСКОГО МАСТЕРА

Еще в советское время прибалтийские республики Латвия, Литва и Эстония выглядели на всесоюзных художественных выставках как-то чужеродно, очень обособленно. Их искусство по смысловой символике и по стилистической манере больше тяготело то к Германии, то к Скандинавии или к Польше. Язык живописи и пластики мастеров Прибалтики невозможно было нивелировать ни общей темой, ни высоким профессионализмом, ни характерными крайностями академизма или новаторства.

Самое значительное, что придавало самобытность и оригинальность живописи Балтии, была особая мифология, которая питала творчество того или иного мастера. Отсюда следовал и совершенно уникальный язык, новая структура образа. Как интересно было встречать на выставках и даже в репродукциях работы таллинского художника Юри Аррака, которому исполнилось 60 лет. Изумительными казались завораживающие воплощения «звериной» темы. Нет, Аррак не художник-анималист, прилежно и благоговейно следующий живой натуре. Его живописный «зверинец» берет начало в мифе, притче, религиозном и философском символе, он прочно зиждется на образах народной культуры эстов,

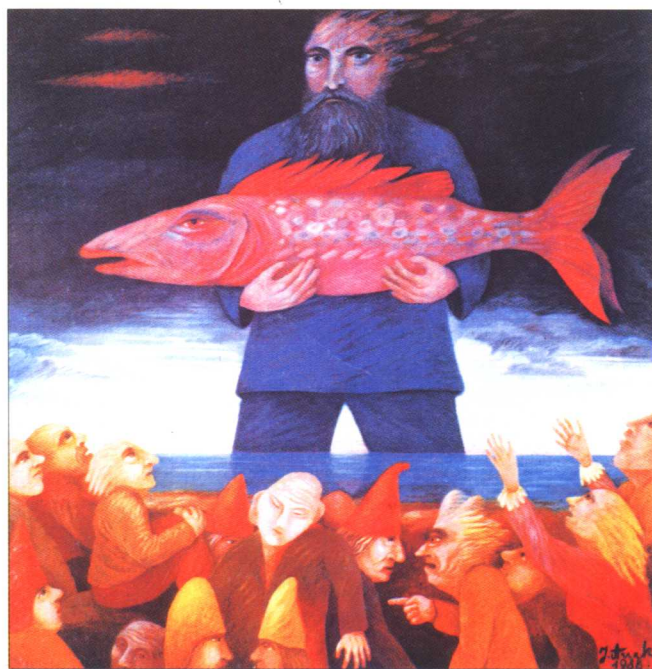
переплетаясь с легендами Скандинавии и северными сагами, сближаясь со средневековым bestiарием, животными мотивами прайскульта и оперируя всей полнотой современных смысловых знаков — от очевидной житейской метафоры до космической магии божественной мистерии.

Действительно, Юри Аррак обожествляет зверя, птицу, рыбу, по крайней мере, делает животное равным человеку и даже определяющим его, человеческое, бытие. Животное может стать кошмаром или мечтой для человека, источником его роковой гибели или сказочного благоденствия. Единорог и дракон, лев и орел, волк и медведь на полотнах эстонского мастера составляют центр мироздания человека, преобладая в величественных гротесках поклонения, пира, охоты, веселья, страстного желания и предчувствия смерти.

Часто Аррак не уточняет «вид» своего персонажа, давая ему мистически-заклинательные определения: Большая птица, Большая рыба... Как будто учишься читать «Калевалу» в подлиннике или рассматриваешь варварские рисунки далеких эпох. Интересно, что нового сделал мастер в своем многослойном и плодоносном жанре? Жаль, что теперь так неблизко плавают рыбы и летают птицы Юри Аррака!

**Н. ИВАНОВ**

Ю. Аррак.  
Большая рыба.  
Масло. 1988.





## ЖЕНЩИНА ИНДИИ

В живописи Индии, насчитывающей десять с лишним тысячелетий, образ женщины занимает значительное, торжествующее, сакральное место. Он простирается от канонических храмовых изображений до светских портретов и обобщенных эротических символов. В скульптуре индуистских храмов женщина обычно танцует, совершая причудливые, изумительные по гибкости телодвижения, играет на различных музыкальных инструментах, летает в образе небесной апсары (полубожественное женское существо ведической мифологии), совершает таинственные обряды, принимает знаки любви и поклонения, созерцает природу, царит во времени и пространстве.

В искусстве Индии женщина запечатлена как супруга и мать, хранительница домашнего очага, возлюбленная подруга, и всегда она источник красоты, щедрости, благодати — великая и вечная загадка природы. Образ женщины вдохновлял индийских художников различных школ, всех времен и стилей, начиная от фресковой живописи, развиваясь с конца XV века в многообразии местных стилей, в миниатюре, пластике, иллюстрации.

Возникшее во второй половине XVI века могольское искусство открыло широкий путь придворным и светским мотивам. Художники иллюстрировали жизнеописания императоров, персидские тексты, писали портреты и жанровые сцены, в которых неизменно присутствовал образ женщины. В это же время в индийской живописи появились новые стили, не имеющие отношения к могольской школе. На них оказал влияние ширазский стиль персидской живописи. Наиболее заметные и плодотворные школы возникли в XVII-XVIII веках в Центральной Индии и Раджастхане. Художники черпали вдохновение в индийском эпосе — «Рамаяне» и «Махабхарате», в любовных поэмах на санскрите и хинди, в индийских преданиях и рагах.

Для школы в Раджастхане характерны яркие краски, плавные линии, плоскостное решение фигур, отсутствие перспективы. Женские портре-



ты радуют глаз открытыми цветами, контрастностью красочных переходов, четкостью и красотой рисунка, привлекательной и органичной декоративностью. В первой половине XVIII века в Раджастхане при дворе Саванта Сингха в княжестве Кишангарх работал художник Нихал Чанд. Взгляните на репродукцию одного из женских портретов талантливой кисти этого мастера.

Очаровательный профиль Радхи написан художником с реального лица — с придворной певицы Бани-Тхани, возлюбленной Саванта Сингха. Глубокий миндалевидный разрез глаз, прямой, слегка удлинённый нос, нежные лепестки губ, выступающий подбородок, подчеркивающий длину шеи и горделивость осанки, и, конечно, множество изысканных украшений, своеобразие национального костюма — вот примечательный портрет, передающий живописную манеру школы в целом. Так же и тип этого женского лица стал наиболее характерным для данной школы. А мы по нему узнаем прекрасную женщину Индии и восхищаемся ее поэтичной оригинальной прелестью.

Г. МИХАЙЛОВА

## ЖЕСТЯНЫЕ БАНКИ ШАНХАЙСКОГО МАСТЕРА

То, что некоторые коллекционируют жестяные банки из-под напитков, уже никого не удивляет, а вот создание из них произведений искусства — это уже что-то новенькое.

Сотрудник Управления культуры и спорта Шанхая Люй Жунвэй создает из жестяных банок прекрасные настенные маски. Конечно, начинал он не с нуля. У него многолетний опыт рисования новогодних картинок и орнаментов на скорлупе яиц, а также лепки фигурок из глины. Он мастер резьбы по дереву и вырезкам на бумаге. Из баночек же и крышечек винтовых бутылок Люй Жунвэй создает маски персонажей пекинской оперы, героев спектаклей и различных романов.

На фото воспроизведены: мастер Люй Жунвэй и его работы.

Е. СОЛДАТКИН



### Ответы на кроссворд (№ 11, 1996):

1. Кле Пауль, 1879-1940.
2. Клодт Петр, 1805-1867.
3. Корин Павел, 1892-1967.
4. Комов Олег, 1932-1994.
5. Крымов Николай, 1884-1958.
6. Коровин Константин, 1861-1939.
7. Куинджи Архип, 1841-1910.
8. Крамской Иван, 1837-1887.
9. Кузнецов Павел, 1878-1968.
10. Кустодиев Борис, 1878-1927.
11. Козловский Михаил, 1753-1802.
12. Кипренский Орест, 1782-1836.
13. Кандинский Василий, 1866-1944.
14. Кончаловский Петр, 1876-1956.
15. Краснопевцев Дмитрий, 1925-1999?.



## ВО ВРЕМЯ РАЗРУШИТЕЛЬНЫХ СОМНЕНИЙ



**И**стория отечественного искусства знает немало примеров семейного творческого труда, передающегося от поколения к поколению. Чаще всего это просто наследственное занятие, реже — достойное продолжение найденного, и совсем редко, когда художник обладает узнаваемым лицом, создает значимый художественный мир.

В семье московских художников Стекольщиковых-Финогеновых каждый мастер самостоятелен и самодостаточен и в то же время дополняет другого, создавая единый мир, увиденный с разных точек. Если

принимать современное, несколько условное, разделение на живописцев и графиков, то Вячеслав Константинович Стекольщиков и Млада Константиновна Финогенова вошли в профессиональный мир и утвердились в нем плодотворной работой в различных графических техниках. Многие в их судьбе изменила счастливая возможность жить у стен Борисоглебского монастыря, лежащего неподалеку от Ростова Великого по дороге на Углич.

В. Стекольщиков.  
Борисоглеб.  
Масло. 1989.

Когда оказываешься перед русским монастырем, то никак не удастся его понять, стоя на месте. Обязательно нужно войти в ограду, обойти вокруг, с далекой возвышенности увидеть монастырь, короной венчающий окрестность. Поначалу мучаешься — какой же вид лучше? Мучаешься, пока не подскажет сердце или не уразумеешь, что красота разлита в бесконечной «цветущей сложности» сменяющихся видов и переживаний. А еще надо смотреть в дождь и солнце, под искрящимся снегом и в ненастье, в кипении цветущих садов и изобильной красоте крестьянских огородов,



подступающих к стенам. Смотреть и помнить, что перед тобой русская пустынь, несущая не только розовое представление о красоте, но и о подлинном смысле жизни. И тогда монастырский яблоневый сад становится Гефсиманским, речка — Иорданом, а пруд — Генисаретским озером.

Современное сознание в стремлении к рациональной ясности рождает однозначность и обычно не чутко к подлинным ценностям русской жизни. Много путешествующие художники знают о магии парадных видов, о погоне за ними, о поиске «лучших точек» и чаще создают образы-фасады, прекрасные от того, что в них есть частица первообраза, но в то же время чем-то напоминающие рекламные открытки. Иное дело художник, по счастью рождения или судьбы получивший дар несуетного, внимательного переживания мира, созданного природой и нашими предшественниками.

Для Вячеслава Константиновича Стекольщикова Борисоглебский монастырь и жизнь окружающего поселка — бесконечный космос, устроенный по законам небесной и земной иерархии, пронизанный благостным покоем. Рассматривая полотно, написанное художником в Борисоглебске, начинаешь ощущать себя очарованным странником, неспешно всматривающимся в постоянно меняющийся мир.

Пожалуй, только в японской культуре прижилось желание любоваться одним пейзажным мотивом в его бесконечных изменениях, и японскому мастеру не скучно создавать десять или сто видов горы Фудзи, пытаясь в последовательности работ ухватить ускользающую красоту переживаний. В современной русской живописи не часто встретишь подобное рассматривание мира, когда достаточно выйти в сад или за калитку и по-новому неожиданно увидеть уже несколько раз писанный мотив. Художник Стекольщиков восхищен и великолепием созданной архитектуры, и красотой возделанной, благодарно цветущей и плодоносящей земли, ему внятно ощущение светлой грусти и переживание тихо замирающей жизни. Зритель, при определенной душевной



В. Стекольщиков.  
Борисоглебские огороды.  
Масло. 1988.

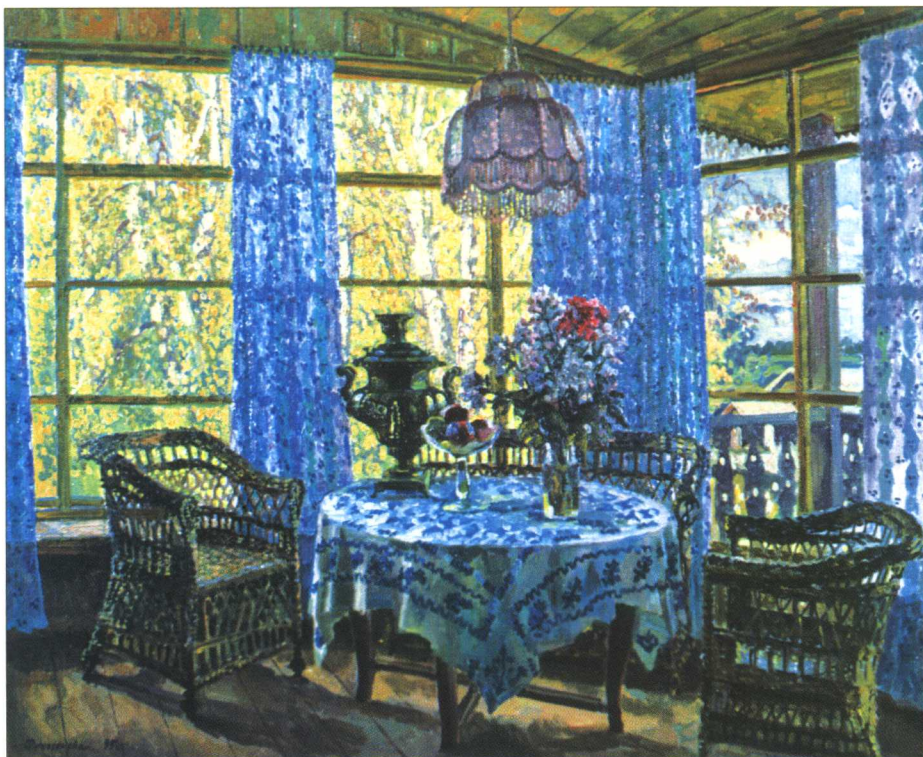
отзывчивости, ощущает умиротворенную вечность возле его полотен.

У Млады Константиновны Финогеновой своя собственная нота в семейном созвучии. Ее мир сосредоточен внутри дома, «малого» космоса, окнами открывающегося в «большой». Этот мир сначала создан самой художницей в реальности лю-

В. Стекольщиков.  
День Пресвятой Троицы.  
Масло. 1989.







М. Финогенова.  
Светлый день.  
Масло. 1995.

М. Финогенова.  
Солнечный день.  
Масло. 1991.

бовно расставленных, сродненных друг с другом вещей, а затем становится источником бесконечного любования и вдохновения, рождающего живописные полотна. Попадая в созданный Младой Финогеновой мир образов-интерьеров, вспоминаешь что-то уже бывшее в твоей жизни. Из детства воскресает мир русской сказки — ощущения гостя, робко зашедшего в чистую горницу, осматривающегося вокруг, окликающего хозяина. Ответа не слышно, но везде чувствуется хозяйское присутствие, а иногда видишь мелькнувшее в зеркале отражение. Созданное руками хозяйки-художницы пространство дома живет собственной жизнью, зависимой от льющегося из окон цветного света, от смены времен года. «Весна. Голубые окна», «Золотая осень», «Зеленые окна», «Праздник в доме», «Яблочный Спас» и «Медовый Спас»... — названия-камертоны, настраивающие зрителя на определенный лад.

Однажды на выставке, рассматри-





вая написанные Младой Константиновской интерьеры, неожиданно с почти осязаемой реальностью вспомнилось собственное детство, пробуждение в родительском доме, наполняющий комнату густой, зеленовато-медовый свет из окна и нахлынувшее ощущение счастья. Память этого света перечеркивает все, кажущееся достигнутым и ценимое разумом, все суетные радости и огорчения.

Обращенность к цветному свету не просто сильная сторона личного творчества художницы, а свидетельство органичной включенности в родную культуру. Каждая национальная традиция рождает собственное, отличное от других понимание света.

В русской культуре, наследовавшей от Византии отношение к свету как к основному, все создающему и все преображающему началу, свет не столько освещение, материализующее форму, сколько цвет, рождающий переживания. Художник,

восхищенный и прельщенный ценностями иной культуры, обычно обманывается возможностью свободно говорить на чужом художественном языке. Любя прозу Бунина и Шмелева, живопись Жуковского и Виноградова, радостно видеть и через столетие в творчестве наших современников неисчезнувшее умение облекать в зримую форму достоинства неспешной, несуетной жизни.

Антон Вячеславович Стекольников недавно окончил Суриковский художественный институт. И, кажется, можно было бы подождать с оценкой его творчества. Но уже первые появившиеся на выставках работы обратили на себя внимание и обрели собственного зрителя.

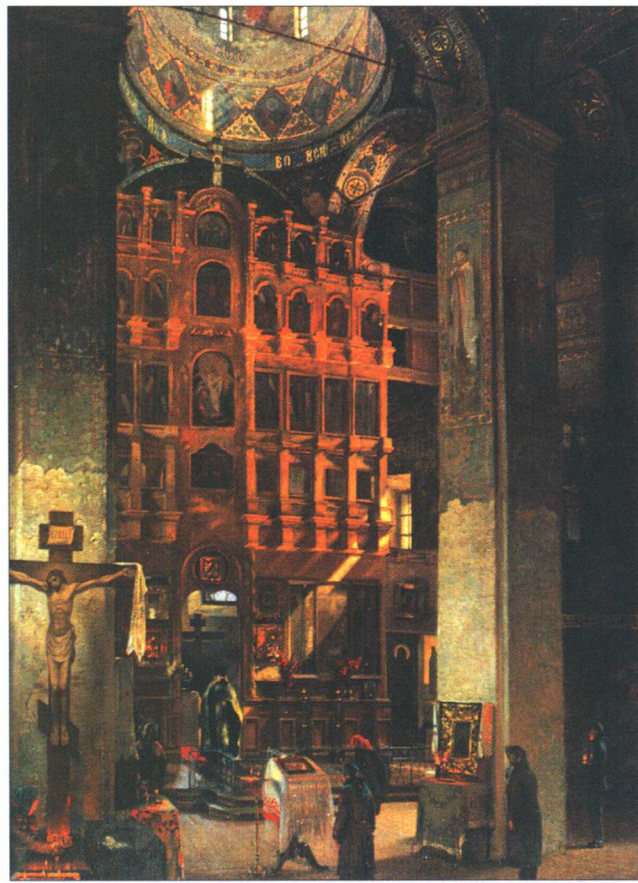
Помню, как, оказавшись в только что возвращенном Церкви древнем Успенском соборе Ростова Великого, среди десятка прихожан, затерявшихся в огромном, гулком пространстве, увидел в луче света священника в алтаре, облаченного в изум-

рудную ризу. Показалось, что являешься свидетелем первых веков христианства. На очередном экзаменационном просмотре в институте остановил внимание холст с фигурой служащего в пустом храме священника. Удивило не столько качество и зрелое профессиональное мастерство, сколько точность образа крепкого стояния за Веру и одинокого Служения. Позднее, на выставке, прочитав, что работа названа «Символ Веры», еще раз обрадовался точности означенного смысла. Трилогия Антона Стекольщикова написана в соборном храме Борисоглебского монастыря. Добросовестность, тщательность отделки в деталях — несомненное достоинство. Но не только они выделяют работы художника из ряда прекрасных церковных интерьеров, ставших отдельной темой в творчестве многих современных живописцев. Пройдет немного времени, и мы, возможно, забудем тот короткий период нового крещения, когда, кажется, забывшие о вере лю-

А. Стекольников.  
Символ Веры.  
Масло. 1989.



А. Стекольников.  
Мир всем.  
Масло. 1991.





ди потянулись в храмы и их встретили те немногие, кто сохранил Веру и Верность. Трилогия молодого художника фиксирует историю событий и, что еще важнее, историю духовной жизни русского народа.

С первого взгляда живопись художника может показаться «черноватой». Мне же представляется, что создан образ «сверхсветлой тьмы», темноты, наполненной свечением, образ света тем более сложный, что крайне редко встречается в материализованной живописной форме.

Свет в картинах Антона Стекольщикова выступает как мерцание, лучение, лишен ясной окрашенности. Мерцают скупые, неяркие, сдержанные краски. «Медовый Спас», «Весна» и особенно «Лето Господне» обращают нас к традиции венецианской школы интерьера, с любованием вспышками света на предметах, с муаровой красотой струганных, сучковатых досок, отполированных

временем, которыми от пола до потолка обшиты комнаты, к умению одними бликами выявить предметы, сливающиеся с пространством. В отличие от родительских работ интерьеры Антона Стекольщикова «населены» близкими, родными ему людьми. Хочу сказать о драгоценной пластической особенности — умении на периферии холста, в узком, «потаенном» пространстве создать особую, цельную, жизненно точную композицию. Такова отделенная храмовым столбом, композиционно самостоятельная фигура молящегося юноши в картине «Мир всем» или занятая вязанием жена художника в «Лете Господнем».

И Вячеслав Константинович, и Млада Константиновна, и Антон Вячеславович получили прекрасное художественное образование. Они

по происхождению «суриковцы», в разное время окончившие школу при знаменитом институте, а затем и сам институт, продолжающий традиции Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Академическое образование само по себе значительная гарантия профессионализма. Но что несомненно важнее, школа Сурикова порождает в своих учениках умение и желание видеть гармонию окружающего мира. Живя во времена разрушительных сомнений, когда кажется, что «некрасивость убьет», от художника требуется особое крепкое стояние, принципиальная обращенность к положительным началам.

Семья художников, с которыми знакомит эта статья — люди, обретшие душевный лад, устраивающие и искусно украшающие свой мир, сохраняют очистительную красоту, завещанную русской культурой.

А. Стекольщиков.  
Лето Господне.  
Масло. 1992.

С. ГАВРИЛЯЧЕНКО,  
художник





## «РАДУГА» НА УЛИЦЕ ГАСТЕЛЛО

К 25-летию детской студии

**С**тудия-юбиляр, это звучит немного напыщенно, а тем временем в ее стенах продолжается обычная неторопливая работа. Кривой линией разделяют большой зал мольберты. Дети — от забавного малыша пяти лет до серьезного шестнадцатилетнего юноши — припали к белым листам, заполняя их красками, карандашным рисунком, тушью. Кто делает свое задание под негромко звучащий транзистор, кто — беседуя и советуясь с соседом, кто — ловя быстрые и точные замечания учителя. Он здесь же, с ними, со всеми, кто пришел сюда в первый раз и кто уже несколько лет подряд спешит на неяркий, но притягательный свет «Радуги».

Алексей Алексеевич Клейдинс — непререкаемый авторитет всех сегоднешних и бывших студийцев. Старших он умеет сделать активными помощниками, младших — замороженными путешественниками в мире прекрасного, а родителей — благодарными свидетелями и участниками этого почти домашнего творческого общения и одновременно кропотливой профессиональной учебы. Он выдает детишкам желанные сюрпризы-гостинцы, выслушивает подростков со всем вниманием, его требовательность не прямолинейна и сурова, а по-отцовски настоятельна и мудра. Трижды за три года сделать ремонт в хорошем, но запущенном помещении, все достать и обеспечить в смысле технических средств, организовать и направить в области творческой, принять иностранную делегацию так, что симпатия к русским одаренным детям остается искренней и прочной, — все это под силу только личности гибкой, отзывчивой, широкой, сочетающей родительского администратора с вдохновенным художником.

Отрадно даже постороннему оглядывать детскую экспозицию на просторных стенах, любоваться массой комнатных растений вдоль окон, находиться в лекционном зале с автоматикой, сидеть за удобными ученическими столиками, листая замечательные книги из студийной библиотеки

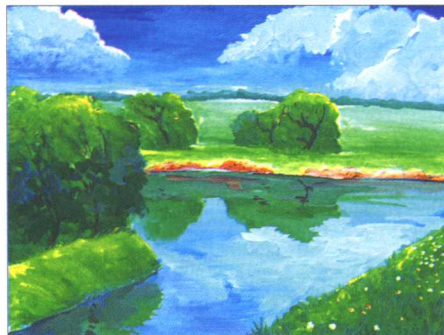


— от роскошных антологий мирового рисунка до любовно переплетенных подшивков «Юного художника». А главное — видеть эти счастливые детские лица! Нет, не бессмысленно-радостные, а уже уверенно сознающие, что приносит человеку счастье и самоуважение. Во-первых, труд. Во-вторых, творческий. И эта семейная, исполненная близости и понимания атмосфера «Радуги».

Незадолго до нашей встречи дети ездили на экскурсию в Павловский Посад, Жостово, посетили Музей военной формы. На специально заказанном автобусе, все вместе, с учителем! И вот перед читателем несколько ин-

А.А.Клейдинс со своими питомцами на одном из занятий в студии.

Таня Панченко, 13 лет. Летом на пруду. Акварель.



тервью с членами этой дружной семьи. Но сначала впечатления о студии одного из гостей.

**Валерий Малолетков:**

— Немногие художественные заведения Москвы обладают такими большими, хорошо оборудованными помещениями с прекрасным дневным освещением, как расположенная в Восточном округе Москвы изостудия «Радуга». Мне приходилось слышать об этом коллективе и его бессменном «крестном отце» А.А.Клейдинсе, но лишь недавно судьба подарила встречу с этим тонким и обаятельным человеком, до самозабвения преданным своему любимому делу. Вся жизнь Алексея Алексеевича неразрывно связана с «Радугой», творческими успехами и житейскими неудачами своих питомцев, постоянными материальными заботами и тревогами о своем «гнезде». Увы, в наши дни сам факт существования художественной студии в сложной экономической ситуации, царящей в России, вызывает удивление, смешанное с почти полным восхищением перед подвижниками культурного образования. Вероятно, лишь честное служение своему делу, укрепленное Верой, Надеждой и Любовью к детям, в состоянии преодолеть все житейские невзгоды.

Правда, в истории студии был критический момент: в 1993 году «Радугу» все же лишили прежнего пристанища на Богородском валу. Но мир не без добрых людей, именно тогда на защиту любимого учителя дружно встал коллектив родителей и бывшие его выпускники. В возникшей кризисной ситуации полное понимание и поддержку оказал студийцам и префект Восточного округа Москвы Б.В.Ульянов. Именно благодаря его покровительству изостудия получила большое и светлое помещение с высокими потолками и окнами, выходящими на улицу Гастелло.

Рачительный хозяин «Радуги» обнаружил там сухой, хорошо сохранившийся подвал, который задумал со временем использовать под производственные мастерские по металлу и керамике. Биография студии насчитывает уже



четверть века и начиналась с небольшого класса в школе № 372, в котором занималось не более тридцати детей, разбитых на несколько возрастных групп. Перечень международных выставок и конкурсов детского творчества, в которых изостудия «Радуга» принимала участие, весьма обширен. Работами талантливой детворы восхищались зрители Австрии, Алжира, Индии, Финляндии, Франции и Японии. Наши соотечественники постоянно встречаются с творчеством воспитанников А.Клейдинса на выставках в Доме художника на Кузнецком мосту, в Центральном выставочном зале на Крымском валу, в редакциях журналов «Юный натуралист» и «Техника — молодежи», в помещении Театра зверей им. Дурова, Музее им. К.А.Тимирязева и Московском театре юного зрителя. Постоянно и успешно коллектив «Радуги» участвует в конкурсах, проводимых редакцией журнала «Юный художник». Не раз работы студийцев отмечались дипломами за успешное освоение грамоты изобразительного искусства.

Учитывая талантливость ребят, искренность и чистоту их восприятия мира, эти творческие успехи воспринимаешь как естественный и логичный результат. Что же заставляет юных и уже совсем взрослых москвичей не забывать дорогу в стены любимой «Радуги»? Ведь за искреннюю любовь к искусству в наши дни приходится платить немалые денежные средства, которых часто не хватает в семейном бюджете. Видимо, сама личность Учителя, доброта и любовь к детям, умение создать в стенах студии теплую, домашнюю атмосферу и есть тот самый волшебный магнит, при-

Денис Аветисян, 8 лет.  
Вид на Татры.  
Гуашь.



Эльдар Измаилов.  
Натюрморт.  
Гуашь.

тягивающий в «Радугу» людей самых различных возрастов, убеждений и взглядов на искусство.

#### Алексей Куколев:

— В изостудию я пришел в 4-м классе общеобразовательной школы. До того мои занятия рисованием ограничивались копированием и немногими изобразительными фантазиями под влиянием бабушки — Нины Порфирьевны Филатовой, художника-муляжиста. Придя в студию, я увидел зал, заставленный профессиональными мольбертами, на столиках располагались натюрморты, настолько многоплановые по фактуре, цвету, пластике материалов и развешанных драпировок, что для меня, еще не осознающего подобных достоинств, но впервые встретившегося с чем-то доселе не познанным — все было равносильно посвящению в ранг Ученика.

Это ощущение подкреплялось с каждым днем, как только я ближе узнал Алексея Алексеевича. Он способен увлечь идеей служения искусству не только на словах, но и своим примером. Вся его жизнь наполнена одной страстью: воспитание молодой смены. Художник — значит личность, свой

взгляд на жизнь, позиция гражданина и человека. Не только сухая методика воспитания и обучения, но одухотворение познанием, вот что подразумевали его методы. И всегда вежливое, слегка отстраненное, без панибратства, но искреннее обращение с учениками. Пятьдесят минут разборки домашних работ, набросков, затем штудирование классических постановок и рассказы о художниках, индивидуальные собеседования с учениками, постоянная помощь даже в проблемах жизненных. Ему, как учителю, можно и нужно (он сам призывал и располагал к этому) было доверяться во всем. Равной ему фигуры никто из нас не мог найти в школе, и думаю, немного таких мы встретили и во взрослой своей жизни.

Человек-вулкан, всегда идущий до конца в отстаивании дела, идеи, которой отдана жизнь. Эта нравственная позиция была впитана и мною. Кроме занятий в студии, мы неоднократно посещали московских художников (их мастерские), принимали участие в районных и городских олимпиадах, устраивали вечеринки, где старшие уверенно патронировали младших, где всегда царил атмосфера содружества.

Со временем, где-то через год, не скрою, мое желание творческой свободы вырвалось наружу. Началась пора батальных серий. Алексей Алексеевич как мог тактично и осторожно контролировал мой порыв к монументальной композиции, которая порой вытесняла и заслонила учебу по системе. Кстати, о системе. Это действительно была система, а не доморощенное рисование и живопись натюрморта. Жанровые композиции, темы которых обговаривались с

Никита Северинов, 11 лет.  
«Тысяча и одна ночь».  
Акварель.





учителем, зарисовки с анатомических атласов для более взрослых и постоянные наброски. Оказавшись в художественной школе № 1, я без удивления отметил про себя, что ее программа почти не отличается от студийной. И, обучаясь в художественной школе, я постоянно навещал родную студию, советовался с Учителем, показывал школьные работы, продолжал, руководствуясь его советами, батальную серию.

Практическая сторона организации обучения в студии помогла определиться чисто технически. Акварельная бумага, работа с палитрой, обучение азам перспективы, практика наброска, вплоть до заточки карандаша и использования резинок — эти навыки мной были приобретены за 4 года и усвоены, их я использовал в дальнейшем обучении. Во многом благодаря студии я успешно окончил Училище памяти 1905 года. Спасибо ей!

#### Таня Панченко:

— Все мое свободное время отдаю творчеству — музыке и рисованию. Конечно, нелегко совмещать эти два увлечения: три раза в неделю — музыкальная школа, два раза — художественная студия. Но зато какая радость, когда что-то получается хорошо и одно другому помогает. Мы часто в нашей студии отмечаем праздники, вместе собираемся отдохнуть, попеть, потанцевать. И тогда я сажусь за наше старенькое пианино — бывает очень весело и интересно.

Мой любимый композитор Шопен, в живописи мне близки пейзажисты, лирические картины природы. А наша студия — это любовь особая, думаю, что надолго.

#### Алексей Солодухин:

— Мама рассказывает, что я начал рисовать с восьмимесячного возраста, бывало, даже на обоях. А в студию первый раз пришел в пять лет. Уже давно окончил худграф в пединституте, получил специальность художника-компьютерщика, а все мне кажется, что никак не могу расстаться со студией. Воспоминания светлые, добрые. Как увлеченно и весело учились. Как ездили в «Артек». Как учитель помогал преодолевать любые трудности.

Насколько до сих пор близок мне Алексей Алексеевич, вы можете судить по тому, какое место он занимал на моей свадьбе: сидел рядом с женихом, был самым дорогим гостем. И, наверное, я ему безразличен, если он при недостатке свободного времени нашел возможность прийти к бывшему ученику. А таких ведь десятки!



Алексей Куколев.  
Глухарь.  
Карандаш.

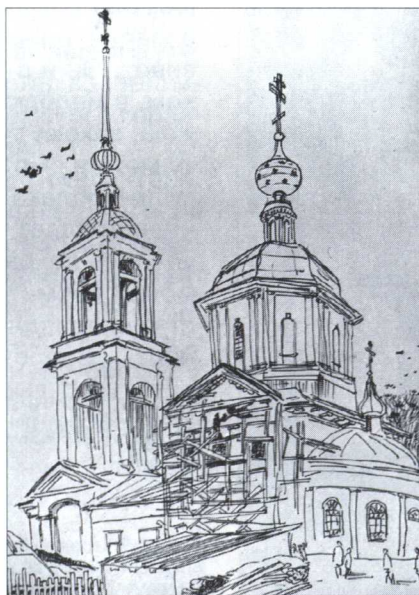


Наташа Можеева, 5 лет.  
Деревья.  
Гуашь.

Ваня Коршунов, 13 лет.  
Церковь в Белом Горшке.  
Тушь.

#### Володя Козлов:

— Хорошо помню даже сюжет, который рисовал на самом первом занятии, — «Жираф в Африке». Но самые яркие впечатления студийной жизни — это коллективные поездки по стране. Наш любимый педагог открыл нам новые



неизвестные уголки — Феодосия, Ярославль, Кимры. Там мы узнали и увидели много интересного, вместе рисовали, осматривали достопримечательности, даже сами готовили себе еду, которую наш учитель очень хвалил и ел с аппетитом...

#### Мама двойняшек Кирилла и Дениса Аветисян:

— Третий год ходят мои ребята в студию. Но уже к концу первого года они стали раскрываться, как цветы, научились находить красоту там, где многие ее просто не замечают, обрели богатую фантазию, стали получать настоящее удовольствие от творчества, от обыкновенных с виду занятий. Летом, на каникулах, они очень скучают по студии. Ведь она щедро дает им то, к чему они от природы расположены. Она не насилует, ничего не навязывает, не пытается изменить их характер, а каждому предлагает и помогает беречь и развивать особое, индивидуальное.

Не лъцу себя надеждой сделать из сыновей профессиональных художников. Но любознательными, творчески активными, интересными по своей внутренней жизни они станут благодаря студии. Ведь даже мне она дает сильный эмоциональный заряд, обогащает духовно, помогает лучше узнать своих сыновей, увидеть в них что-то новое, неожиданное. Она сближает нас, делает единомышленниками, мы как бы вместе учимся в одной школе, вместе радуемся даже самым маленьким успехам. И все это, конечно, школа Алексея Алексеевича, его заслуга, его метод, когда веселая игра и серьезное творчество неразделимы, когда вместо сухого правила и нравовучения работают живой пример, теплая похвала, надежный и остроумный стимул. И никто не обижен резким словом, отсутствием внимания. Это педагог от Бога, тонкий психолог и опытный практик. Он учитель не только наших детей, но и хороший, добрый наставник родителей.

#### Константин Никаноров:

— Рос я без отца... И почти весь 25-летний возраст студии связан с ней прочно и неразрывно. Отца мне заменил Алексей Алексеевич: сначала взял к себе учеником, а затем выросл из меня помощника-педагога, стал моим старшим другом. Так и живем, постоянно и безотказно помогая друг другу, вкладывая всю душу в наш общий дом — детскую студию.

Беседовал в студии  
Н.ИВАНОВ



# ЗНАМЕНИТЫЕ КОННЫЕ МОНУМЕНТЫ



Трудно работать над любым памятником, но для конной статуи нужен ярко выраженный талант. Даже если скульптор любит лепить лошадей, делает это подробно и грамотно, получается похоже, все-таки это еще не статуя. В крупных европейских городах много декоративных лошадиных фигур, ими оформлены мосты, фонтаны, порталы зданий — очень уж выгодный пластический мотив. Однако знаменитых конных монументов, общепризнанных шедевров — от силы шесть, и из них три в России.

Самый древний, конечно, — римский Марк Аврелий. Когда я первый раз попал в Рим и побежал его искать — памятника на пьедестале не оказалось. Он был на реставрации. От времени фигура сильно пострадала. Позже, во второй свой приезд, я получил возможность увидеть его близко в помещении, где работали реставраторы. И интересно, что при строгом рассмотрении, с точки зрения профессионала, кажется — все неверно, в деталях — анатомически неправильно. Но гениальный автор так все целиком видел, что результат оказался безупречен. Он создавал произведение, не лошадку лепил точно, как она есть. Здесь все великолепно: и портрет самого Марка, и разворот головы коня на мясистой шее — просто чувствуешь эту плоть.

Второй, безусловно, великий памятник — это кондотьер Гаттамелата Донателло. Всегда называют в этом ряду и кондотьера Коллеони Верроккьо. Если же говорить о России, то три наиболее значительных конных монумента находятся в Петербурге — «Медный всадник» Фальконе, памятник Петру I Растрелли и Александру III Трубецкого. На мой взгляд, растреллиевский Петр много лучше, чем Петр Фальконе. Статуя Фальконе эффектна, романтична, да и Пушкин обессмертил ее в своей поэме. А памятник Растрелли мало кто знает. Он и стоит в стороне, за Инженерным замком, в малолюдном сквере. Я всегда, когда приезжаю, захожу туда, хотя бы ненадолго. На эту работу можно смотреть, как на прилив моря или на бегущие облака — бесконечно. Когда произведение не надоедает — значит оно состоялось. Растрелли удалось сохранить удивительную полновесность и мощь, несмотря на обилие деталей, сообщающих статуе праздничную декоративность и даже условность. Все очень пропорционально рассчитано, вплоть до высоты пьедестала, что всегда важно. Это, несомненно, один из величайших памятников мира.

Э. Фальконе.  
Памятник Петру I в Петербурге.  
(«Медный всадник»)  
1768-1769.



Конная статуя Николая I, возле Исаакиевского собора, работы Клодта сделана по-немецки холодно и качественно, но перед ней не трепещешь, а вот при взгляде на памятник Александру III Трубецкого каждый раз охватывает волнение. Это уже новое время. Композиционный ход не классический, но какой убедительный! Жаль только, что стоит он сейчас неважно — во дворе, низко, не на своем пьедестале. А пьедестал был достаточно высокий, и конь как бы нависал над зрителем. Будем надеяться, что когда-нибудь все вернется на свои места.

Можно сказать, что Петербургу повезло, а вот Москве меньше. Наибольшей известностью пользуется статуя Юрия Долгорукого. Эта работа создавалась у меня на глазах. Был объявлен конкурс на лучшую модель памятника. Победил в конкурсе Сергей Орлов. Выставленная им метровая гипсовая модель действительно была очень хороша. Образ получался такой былинный: лошадь на мохнатых ногах, упрямо упираясь, стояла на массивной глыбе. Вместе с Орловым в дальнейшей работе принимали участие Н.Штамм и А.Антропов. В процессе увеличения все стало меняться. Я в это время работал в мастерской Орлова, и было жалко смотреть, как с каждым днем он уходит от первоначальной своей модели.

Памятник усыхал, становился каким-то формальным. Во многом это было связано с тем, что все делалось под наблюдением властей. Прикрепили «специалиста» с конезавода, который все жилки пересчитывал. До смешного доходило, он каждый раз говорил, что конь «плохо кормлен». Живую лошадь приводили позировать. Памятник становился все хуже и в результате превратился в средненький, проходной. Потому что большую вещь нельзя «слепливать» с натуры под диктовку «специалистов». Художник сначала много всего должен перелепить, а потом быть свободным от этого «правописания». А иначе получается — засушенно, высмотренно. Но Орлову этой свободы не дали. А потом, когда Николай Васильевич Томский вылепил Кутузова, в сравнении с ним Долгорукий стал восприниматься лучше. Станковые работы у Томского гораздо удачнее, а этот монумент не вышел...

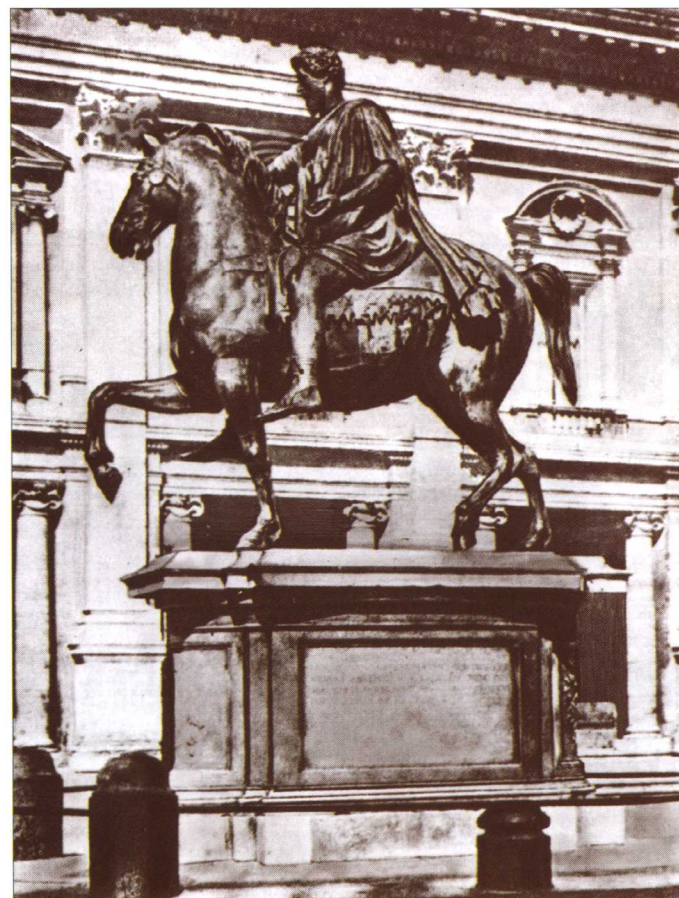
Конная статуя — это мечта всякого скульптора. И тут даже не имеет особого значения, кого он должен изобразить. Ведь профессионал чем отличается? Он может слепить кого угодно и сделает это талантливо и убедительно. А что до гражданской позиции, она не мешает художнику. Как относился Донателло к Гаттамелате или Трубецкой к Александру III? Наверное, неоднозначно, а скульптура получилась гениальная. Гражданская позиция трансформировалась в художественную. Профессия есть профессия.

**Беседу с народным художником России,  
скульптором-академиком Ю.Г.ОРЕХОВЫМ  
записала ИРИНА БАЧУРИНА**



Донателло.  
Памятник кондотьеру  
Гаттамелате в Падуе.  
Бронза, мрамор, известняк.  
1447-1453.

Статуя Марка Аврелия  
в Риме.  
Бронза. 161-180.





## ЗНАК КЕНТАВРА

Регулярное появление во все времена конных монументов можно считать естественным, но никак не случайным. Ведь всадник — сущностная тема в искусстве: возвеличенный и вознесенный на пьедестал мужчина, воин, личность. В каждом конкретном случае его имя, безусловно, значимо, а судьба нам небезразлична, но наиболее существенной все равно остается проблема символического взаимодействия человека и лошади, воспетого много раз в литературе, живописи и скульптуре. Их благословенное единство равно восхищает и в могучих воинах языческой древности, и в лишенном всякой физической убедительности всаднике духа Дон Кихота. Это единение вселяет оптимизм в новгородской иконе Георгия Победоносца, где белый конь царит над пронзенным змеем, и настораживает в картине Петрова-Водкина, представляющей нам отрока, держащего поводья красного гиганта, неуправляемость которого чревата катастрофой.

Тому, кто на коне, отведена роль победителя, человека, способного управлять. Лошадь же суть стихия, прекрасная или разрушительная. Просто ли управлять ею? Преодолеть дионисийскую волю толпы к хаосу, не дать огню стать пожаром, пороку овладеть душой. Элемент борьбы в этом дуэте уже есть, поэтому тема противостояния добра и зла вполне может быть решена здесь в отсутствии поверженного змея или иного врага. Многочисленные конные статуи, созданные ваятелями разных эпох, зримо утверждают

в таком изображении некий высший, почти мистический смысл.

Известное отождествление лошади с государством, а сидящего на ней с правителем кажется привычным по отношению к памятнику Петру I работы Фальконе, однако для статуи Марка Аврелия в Риме оно не будет убедительным. Крепко и уверенно правил римским конем, к примеру, Гай Юлий Цезарь. Но время сохранило нам всадника периода упадка мощной державы. Правление Марка Аврелия не спасло ее от бед, следовавших одна за другой. Но и сейчас в вечном городе красуется бронзовый монумент, посвященный этому человеку. Его грациозная лошадь вряд ли хоть чем-то напоминает империю, раздираемую во II веке новой эры голодом и войнами. Да и сам кудрявый философ, пребывающий в какой-то расслабленной отстраненности, мало похож на императора. Он больше управляет самим собой, чем другими. Этот человек, открывший источник внутренней свободы в клубке бесчисленных потребностей, куда-то медленно указывает рукой, мимо нас устремлен его задумчивый взгляд. Легкий всадник на легкой лошади, движущийся между людьми, недостижимый для их вражды или поклонения. Ни в его позе, ни в шаге его коня нет ни малейшего намека на призыв или принуждение. Император слишком занят диалогом с самим собой.

«Приспособляйся к обстоятельствам, выпавшим на твою долю. И от всего сердца люби людей, с которыми тебе суждено жить», — эти его слова достойны христианина, каким он, однако, не был. Но, видимо, в то время, спустя уже больше ста лет после Рождества Христова, каждый атом воздуха нес в себе знание о приходе новой эпохи и новых ценностей. Конь и всадник в римском памятнике стали зна-

П. Трубецкой.  
Памятник Александру III.  
Бронза, гранит. 1900-1909.



Верроккьо.  
Статуя Коллеони в Венеции.  
Бронза. 1479-1488.







Б. Растрелли.  
Памятник Петру I в Петербурге  
и его фрагмент.  
Бронза. 1743-1744.

ком победы разума над эмоциями. Каким осмысленным должно быть каждое движение, чтобы в бешеной скачке жизни не утратить рассудка, но подчинить ему галоп собственных желаний и переживаний?

«Смотри внутрь себя. Внутри источник добра, который никогда не истощится, если ты не перестанешь рыть». Марк Аврелий — блестящий наездник, справившийся со своим подвижным конем без видимых усилий, беззлобно и терпеливо. Его фигура, скрытая в складках просторных одежд, не блещет атлетической мощью, а в лице равноправно присутствуют мудрость старика и открытость ребенка.

Виртуозная пластика этой статуи, та невероятная свобода во владении формой, которая была свойственна только античным мастерам, завораживала впоследствии ваятелей эпохи Возрождения. Но между этой эпохой и античностью — многовековой промежуток созидания новой, христианской культуры, в частности, в западноевропейских странах. Средневековая скульптура была абсолютно зависима от архитектуры. Здание собора впитывало и растворяло ее в себе, превращая фигуры в орнаментальный декор, заплетая фасады, или в принадлежность интерьера. Свободно стоящая конная статуя казалась невыносимой, хотя всадники на лошадях изображались довольно часто. Достаточно вспомнить знаменитого Бамбергского, созданного в Германии в XIII веке. Его небольшая, увенчанная короной фигура помещена внутри собора на фоне стены под резным балдахином в виде средневекового города. Этот рыцарь обладает изумительным по своей духовной напряженности лицом. Такое состояние не чуждо было и его современникам. Скованность и некоторую зажатость пластики в целом можно объяснить той внутренней оторопью, которую вызвало в душе варварских народов осознание собственной греховности, пришедшее сюда вместе с христианст-

вом. Умаление своей значимости на фоне мироздания, присущее человеку этого времени, оказалось поводом для большой сдержанности в отношении полноты скульптурных объемов, даже, быть может, сознательного ущемления этой полноты. А отсутствие самопревозношения и эгоцентризма в сознании людей вряд ли могло быть благоприятным фоном для возникновения громоздких монументов, всегда предполагающих восхваление кого-либо.

Однако в Италии, в эпоху Возрождения, происходит реабилитация чувственной красоты и жизнеподобия в изобразительном искусстве. В XV веке Донателло успешно завершает работу над конной статуей кондотьера Гаттамелаты на площади перед Сан-Антонио в Падуе, где она и по сей день высится, величественно удерживая пространство вокруг себя.

В контексте падуанской площади этот всадник будто ведет за собой всю необъятную громаду собора, как армию в бой. В отличие от своего смиренного бамбергского собрата, избравшего местом пребывания сам храм. Чудесна по плотным характерным формам голова Гаттамелаты. Хитрый Эразмо, сын пекаря, предводитель отряда наемников. Говорят, ему была свойственна жестокость, но ни хитрость, ни жестокость не доминируют в образе Донателло. Это опять — римлянин, воин, в котором воля побеждает усталость, острота взгляда преодолевает сон, трезвость мысли прогоняет страх; человек Возрождения, сам выбирающий дорогу, отчетливо видящий цель. Мощь его медленного движения кажется неудержимой за счет титанической весомости коня, состоящего из гладких, литых, пружинистых объемов, растянутых между двумя дугами: с одной стороны — выдвинутой вперед ноги, с другой — схваченного узлом хвоста. И этот узел подобен точке в конце фразы. Чуть проступающий узор жилок на сложной поверх-



ности лошадиной морды находит ответ в веерных складках шеи животного, обладающего утонченным благородством и одновременно упрямой силой. Столь же противоречив и сам кондотьер, прозванный «пятнистой кошкой». У него действительно кошачий разрез глаз и хищная напряженность осанки. Красивый и страшный, как его эпоха, которая славится великими достижениями гордого разума, но также и чрезвычайно жестокими войнами, беспринципными лидерами, падкими на самые изощренные злодеяния.

«Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также и возможность подняться до степени существа бого-



Памятник Юрию Долгорукому в Москве.  
Авторы: скульпторы С.Орлов, А.Антропов, Н.Штамм,  
архитектор В.Андреев.  
Бронза, гранит. 1954.

подобного — исключительно благодаря твоей внутренней воле» (Трактат Пико делла Мирандолы «О достоинстве человека»). Это осознание собственной свободы и раскрепощенность духа выразились в полнокровной пластике скульптуры, максимальной наполненности всех ее форм.

Бронзовая статуя воюки с выразительным именем — Гаттамелата, в котором мягко рифмуются два «та», сама композиционно состоит из многих созвучий и рифм, перекличек и параллелей между разными по величине объемами. Всякая деталь оказывается включена в интригу смены шероховатых и гладких фактур, контрастного перехода большого в малое, тяжелого в изящное. Излом его бровей более впечатляет, чем самые лихих перипетии в биографии прообраза. На этом лице, в этой фигуре, в спокойной повадке великанской лошади как будто отпечатались и застыл ритм времени, аккорд его надежд, по большому счету нигде, кроме искусства, не реализованных. Этого зри-

мого перетекания таинственной жизни складок, изгибов, линий уже не будет в более поздней статуе кондотьера Коллеони работы Верроккьо, мастерски выполненной, но сухой-ватой.

Статуя Петра Первого (Фальконе) — один из самых запоминяющихся памятников России, что-то в нем есть родственное ее судьбе. В сознании людей — это в большей степени мифический «Медный всадник», чем портрет Петра. Неистовый властелин с круглыми глазами, наделенный некой нечеловеческой силой, пришел, обуздал, укротил, на правил общинную инертную страну. Направление задано традиционное для России — вверх. В реальной жизни такое положение лошади одновременно, но другое дело статуя, где это положение оказалось единственным и постоянным. Вот это-то как раз соответствует действительности. Вечно взлетающая и стоящая на месте, кем-то влекомая (вовсе не только Петром) в неведомые выси и дали. «Ах, почему люди не летают так, как птицы» и лошади, и люди на лошадях? Всегдашнее состояние мечты и надежды, как правило, ни на чем не основанное, просто, изначально нам присущее вместе с горчайшим сознанием невозможности воплощения этой мечты и осуществления этих надежд «здесь и теперь». Потому, что не по земле уверенным шагом Гаттамелаты, а по небу надлежит скакать и лишь там будет обретен некто, а иначе какой смысл зря напрягаться? И вот так, не напрягаясь, через пень-колоду поддерживая свою материальную состоятельность, эта страна тратит реальные силы лишь в области умозрительного. И этот конный монумент, как и все великие конные монументы, опять оказался не об одном человеке, даже не о преобразовании одним человеком одной страны, но обо всех людях ее, и стал знаком основополагающей русской идеи и эсхатологической направленности русского сознания.

Царь на коне — царь, бог, властелин. Но «какой русский не любит быстрой езды»? И какой царь управит нами? Если это Россия подчинилась Петру, то, думается, не вся. Кроме этой поджарой лошади, есть еще упрямая кобыла Александра Третьего. И это в нас одновременно — полет, стремление, вскакивание на дыбы, и тут же — страшная статика, оцепенение болота. Всадник Трубецкого — этаким богатырь Святогор, вросший по пояс в землю. Такая силища! А все не впрок. Стоим, думаем... Куда это все пошли? Да хорошо ли там? Ну, в общем, тут есть логика: либо — в рай, либо — никуда.

Трубецкой создал небывалое по пластической выразительности произведение в русской скульптуре. Невольно задаешься вопросом: что это, портрет Александра Третьего или одна из физиономий его страны?

Кентавр — не зверь и не человек, существо мифологическое, хотя выглядит органично, порождение древнего мира, но что-то привлекает к нему и сейчас. С наступлением новой эры кентавры покинули нас. По-прежнему царствуют они лишь на фризах языческих храмов. Однако это не означает, что лик человекозверя исчез в связи с утверждением заповедей «не убий» и «возлюби ближнего своего, как самого себя» на территориях, некогда родных для кентавра. Не проглядывает ли он во всех всадниках, созданных после Рождества Христова? Человек и зверь разделились, они осознали свою неоднородность, но осталась проблема их взаимодействия. Конь и человек — союз, заключенный во имя движения. Конь — природа, стихия, эмоция, женское начало, рождающее все; тогда как наездник — воля, разум, demiurge, задающий направление и характер всякой жизни. Мифологический кентавр и обычный всадник в искусстве по своему символическому смыслу почти равноправны и представляют одно — анатомию постоянной внутренней борьбы, происходящей в человеке в силу двойственности его природы.

Человек на коне — знак кентавра, добрый знак сознательного стремления к гармонизации своей сущности.

**И. БАЧУРИНА**



# ИКОНОГРАФИЯ ЕВАНГЕЛИСТОВ

**Е**вангелие — означает «благая весть». Именно так называл Христос свое учение. Этим же словом стали называть и те четыре книги Священного писания, в которых изложены события земного пути Христа, его смерть на кресте и Воскресение и которые были составлены его ближайшими учениками-апостолами — очевидцами этих событий.

В состав Нового завета вошло только четыре Евангелия, хотя есть и другие тексты, посвященные жизнеописанию Христа и Богородицы, но они не считаются каноническими, хотя были известны и даже служили источником иконографии многих христианских праздников, поскольку содержали важную дополнительную информацию (к примеру, так называемое Прото-евангелие Иакова, в котором излагается история Девы Марии от ее рождения до Рождества Христова).

Авторы Евангелий — евангелисты Матфей, Марк, Лука и Иоанн — издревле широко почитались. Их выделяли среди других апостолов, посвящали каждому храмы, часто изображали. Они имели и свою особую иконографию, как общую для всех четырех, так и отдельную (Лука и Иоанн). Естественно, что чаще всего их изображали за созданием Евангелий. Такие изображения можно встретить и в монументальных стенных росписях, и в иконе, и особенно часто в книжной миниатюре. Ведь при переписывании новозаветных текстов всегда стремились предварить каждое из Евангелий листом с изображением его автора.

Первой такой миниатюрой в книге всегда было изображение евангелиста Матфея — его Евангелие начинается новозаветные тексты. И это не случайно, поскольку оно считается древнейшим. Левий Матфей был мытарем, то есть сборщиком податей, в городе Капернауме. Услышав проповедь Христа, он пошел за ним и стал одним из его двенадцати ближайших учеников. После Вознесения Христа и Сошествия Свя-



Евангелист Матфей.  
Миниатюра Евангелия.  
Москва. 1571.





Евангелист Марк.  
Мозаика собора Св. Софии в Киеве.  
Около 1043-1046.



Лука, пишущий икону «Богоматерь».  
Вторая половина XVI века.  
Третьяковская галерея.

того Духа Матфей проповедовал в Палестине, где и написал обращенное к ее жителям Евангелие на арамейском (древнееврейском) языке, дошедшее до нас в более позднем греческом переводе. По легенде, Матфей затем путешествовал по Индии, Парфии и Эфиопии. Он считается основателем Эфиопской церкви. Кончина Матфея была мученической: его закололи в одном из эфиопских городов.

Миниатюры с евангелистами очень похожи по своей композиции. Каждый из них (кроме Иоанна, имевшего особую иконографию) предстает сидящим за столиком с необходимыми письменными приборами. Уже в византийской традиции стремились разнообразить эти изображения — как бы во времени представить процесс написания книги. Так, нередко на первой миниатюре Матфей разворачивает свиток, сверяя текст, на другой Марк чинит перо, а на третьей Лука пишет, держа книгу на коленях. Особо популярной такая схема стала около 1300 года, и на Руси также стремились ей подражать. В эпоху же Андрея Рублева (конец XIV — нача-

ло XV века), напротив, единообразие в изображении евангелистов стало цениться больше. Именно так выполнены иллюстрации в знаменитом Евангелии Хитрово, которые обычно приписывают самому Андрею Рублеву. В этом кодексе, как и в ряде других, каждая миниатюра с евангелистом дополнена еще одним листом с изображением его символа.

Традиция изображения символов евангелистов — ангела (Матфей), льва (Марк), вола (Лука) и орла (Иоанн) — основана на ветхозаветном тексте видения пророка Иезекииля. Бог явился пророку на колеснице, несомой четырьмя херувимами, которые были подобны человеку, льву, быку и орлу. Новозаветная традиция связала эти образы с четырьмя Евангелиями, и они стали символизировать собой их авторов. Нередко только символы евангелистов, без их персонифицированных изображений, можно встретить на самых разнообразных иконах, таких, например, как «Спас в силах», где их непременно изображают в окружении Христа в углах композиции.

Нередко евангелистов на миниатюрах (реже — в стенописях и иконах) изображали вместе с юной девой, подобной ангелу, но бескрылой и с нимбом особой звездчатой формы. Она либо водит рукой евангелиста, либо диктует ему или же ласково прикасается щекой к его щеке. Это — персонификация Божественной Премудрости — Софии, вдохновляющей авторов Евангелий. Традиция этого изображения очень древняя, ее истоки коренятся еще в дохристианских временах. Образ этот восходит к античному образу музы, вдохновляющей поэта. Византийская культура никогда не порывала со своим античным прошлым и всегда ценила его, хотя основывалась на иных принципах. Поэтому отголоски эллинистического искусства в переработанном, переосмысленном виде очень часто встречаются в искусстве Византии. В русское искусство образ девы Софии, вдохновляющей евангелиста, пришел во второй половине XIV века благодаря творчеству приезжих балканских мастеров. Ими были выполнены несохранившиеся росписи



новгородской церкви Успения на Волотовом поле.

В системе храмовых росписей изображения евангелистов за работой по созданию Евангелий помещались на строго установленных местах. Их писали на парусах — четырех небольших сводах треугольной формы, поддерживающих центральный купол. В основании такого паруса — подкупольный столб. Таким образом, место это было выбрано не случайно. Евангелисты представляли как столпы христианской веры. Выше них, в куполе, изображался сам Христос, о котором они поведали миру. Эта система была в сложившемся виде позаимствована из Византии и присутствовала уже в древнейших русских храмах. В Софийском соборе в Киеве сохранилось созданное в XI веке мозаичское изображение только одного из них — Марка (другие были утрачены).

Марк, апостол из числа семидесяти, был уроженцем Иерусалима. Его крестил апостол Петр, любимым учеником которого он стал и с которым потом был в Риме. Считается, что Евангелие свое Марк написал во многом со слов Петра. Самое краткое из четырех, оно было написано на греческом языке и адресовано и христианам, и язычникам. Марку довелось некоторое время сопровождать в путешествиях и апостола Павла, который, по преданию, был его родственником. Затем Марк проповедовал на побережье Адриатики и в Александрии, первым епископом которой он стал. Там он принял свою мученическую кончину.

Приблизительно к середине XIV века в русском искусстве сложилась традиция помещать изображения четырех евангелистов на царских вратах иконостаса, а уже в следующем столетии такой вариант оформления врат становится преобладающим, вытесняя древнюю традицию изображения на них отцов церкви. Одним из ранних таких памятников были созданные для одного из храмов Твери медные царские врата, выполненные в технике золотой наводки, а среди живописных произведений — врата иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря.

Наряду с общим для всех евангелистов типом изображения некоторые имели свои особые иконографии. Автор третьего евангелия — апостол Лука — иногда предстает не за созданием Евангелия, а пишущим икону Богоматери. Эта иконография отразила древнее предание о Луке как авторе перво-

го иконописного образа Богородицы, который она сама благословила.

Лука, апостол из семидесяти, был уроженцем Антиохии. Сын богатых родителей-язычников, он получил хорошее образование и стал врачом. Крещение Лука принял от апостола Павла, стал его спутником, и написанное им Евангелие было во многом вдохновлено его учителем. Проповедовал в Ливии, Египте, Фиваиде и Фивах. Помимо Евангелия Лукой была написана еще одна книга из состава Нового завета — Деяния апостолов. Он писал на греческом языке и в своих сочинениях обращался прежде всего к язычникам.

По-видимому, именно с этим связан тот факт, что апостолу Луке часто посвящали храмы в только что просвещенных светом Христовой веры землях. Известно, что были они и на Руси: в Новгороде как на Софийской, так и на Торговой стороне города уже в XII веке было по одному посвященному Луке храму.

Предание о том, что Лука был и иконописцем, восходит к VI веку. Со временем оно дополнялось, и свидетельства о нем можно найти у многих авторов, в том числе в сочинениях Иоанна Дамаскина. Согласно этому преданию, написанная Лукой икона Богоматери с

Иоанн Богослов  
на острове Патмос с житием.  
Москва. Начало XVI века.





младенцем в V веке была прислана из Иерусалима в Константинополь, где была поставлена в монастыре Одегон. Это и была одна из самых чтимых в восточнохристианском мире богородичных икон — Богоматерь Одигитрия. Позднее Луке стали приписывать еще целый ряд чудотворных икон Богоматери (в том числе Владимирскую). Предание о Луке-художнике было чрезвычайно распространено и в западном христианстве, где в средневековую эпоху в городах создавались многочисленные братства и гильдии художников, носящие имя апостола Луки.

Изображения Луки-иконописца появились в византийской традиции сравнительно поздно — только в XIV веке. Позднее они стали известны и на Руси. Такие изображения встречаются как в миниатюрах Евангелий, так и в иконописи. Одна из замечательных икон на этот сюжет, где Лука пишет позирующую ему Богоматерь, была создана в Пскове в XVI веке и находилась в знаменитой церкви Успения с Пароменья (сейчас в Псковском художественном музее).

Особую иконографию имел и автор последнего Евангелия — Иоанн Богослов. В юности он был рыбаком на Геннисаретском озере, а затем ушел в пустыню к Иоанну Предтече, который и указал ему на Христа как на Мессию. Юный Иоанн был одним из самых любимых учеников Христа, который брал его с собой на гору Фавор и сделал одним из свидетелей своего Преображения (он всегда изображается на иконах этого сюжета). Во время Тайной вечери Иоанн «возлежал на груди» Христа (это тоже можно видеть в иконописи), а перед Распятием (на таких иконах Иоанн также всегда присутствует) учитель поручил его заботам свою мать. Богородица до самого своего Успения жила в доме Иоанна в Иерусалиме, а затем тот отправился проповедовать христианство в малоазийский город Эфес. Из Эфеса он был сослан на остров Патмос, где ему было божественное откровение о конце мира (Апокалипсис). Со слов Иоанна оно было записано его юным учеником Прохором и также вошло в состав Нового завета. Свое Евангелие, заметно отличающееся по описываемым событиям от Евангелий Матфея, Марка и Луки и существенно их дополняющее, Иоанн написал позднее, по возвращении в Эфес, где и умер, будучи 113-летним старцем. Позднее возникла легенда, что Еван-



Иоанн Богослов в молчании.  
Вологда. XV век.

гелие также было написано Иоанном на Патмосе, и его подлинник остался там на хартиях, а в Эфес была привезена копия.

С пребыванием на Патмосе связан и самый распространенный тип изображения Иоанна — сидящего на фоне пещеры, в которой он жил, и диктующ-

Царские врата.  
Из придела  
Собора архангела Гавриила.  
Благовещенский собор  
Московского Кремля.  
60-е годы XVI века.



щего Прохору текст Откровения. Такие сюжеты использовались в книжной миниатюре, причем Премудрость рядом с Иоанном не показывали. Ее заменял божественный луч, к которому Иоанн обращал свой взор.

Часто этот тип изображения использовался в иконах Иоанна Богослова, нередко сопровождавшихся клеймами со сценами его жития. Одна из самых замечательных таких икон, созданная в начале XVI века и хранящаяся в Третьяковской галерее, несет в себе свет великого искусства Дионисия. Интерес к Иоанну Богослову на рубеже XV-XVI веков на Руси был связан с ожидавшимся концом мира, о котором и поведал в своем Откровении апостол. В те же годы начинают создавать иконы, иллюстрирующие Апокалипсис. Самая знаменитая икона на этот сюжет находится в Успенском соборе Московского Кремля. Композиция ее очень сложна. Не желая упустить ни одной детали текста, художник как бы переносит на ограниченную в размерах плоскость иконной доски монументальную композицию стенной росписи. Нежный, прозрачный «дионисиевский» колорит снимает ощущение трагизма, которое несет в себе текст Апокалипсиса, преображает его в духе идей того времени, когда создавалась икона.

Известны и традиционные фронтальные изображения Иоанна в иконе, как поясные, так и ростовые. Нередко его изображали вместе с его символом — орлом, как на иконе Тихона Филатьева конца XVII века из собрания музея «Новодевичий монастырь». Но, пожалуй, самая оригинальная его иконография, получившая широкое распространение с XVII века, — «в молчании». На таких, обычно небольших, иконах Иоанна писали погрудно или по пояс, приложившим пальцы к устам (жест, означающий молчание). Этот тип изображения связан с тем, что перед бывшим ему Откровением Иоанн проводил время в безмолвии.

«Благуя весть» принес Христос людям. Его ученики-евангелисты сохранили ее в Евангелиях, составивших основу Нового завета. Не случайно, что с древности существовало особое уважение к этим людям, нашедшее отражение и в их изображении. В этом проявилось и особое отношение к письменному слову как источнику Божественного знания, традиционно бытовавшее в Древней Руси.

Н.КОРНЕЕВА



# ЗАМКНУТАЯ И СВОБОДНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

*Но хочет все душа моя  
Во всем дойти до совершенства*  
М.Ю.Лермонтов

**П**ереживая яркие эстетические впечатления от многоцветья растительных форм, пластики облаков, ритмической бесконечности волн, орнаментальности переплетения веток деревьев, величественной пропорциональности скал, сказочной фактуры мхов, мы не можем считать эти впечатления пассивными, механическими. Даже просто созерцая окружающий мир, мы стремимся выбрать, смоделировать, организовать, построить, обобщить в художественные образы кажущиеся хаотичными стихии природных структур. Следует особо отметить, что наше восприятие не запечатлевает подряд все подробности видимого мира, а формирует образы избирательно, по законам красоты.

В чем же заключается тайна красоты? Как ее запечатлеть, как превратить в организованную композицию? Какие существуют для этого технические секреты, приемы, методы?

Все природные внешние образования и явления обладают своей внутренней логикой, смыслом. Подлинный художник не прибегает к простому копированию, иллюзионистическому манипулированию, бутафорским эффектам или механической подделке природы. Подделать живую, движущуюся во времени и пространстве природу невозможно, и тот, кто не чувствует этого, создает бессмысленные мертвые копии. Миссия художника — создавать, открывать новые миры на основе своего субъективного восприятия и эстетического осмысления окружающего и творческого преобразования бытия.

В искусстве при обучении используются правила и закономерности,



1. Е. Карпова.  
Гобелен «Московия».  
Ручное ткачество.  
2x2,7м.

выработанные на основе накопленного опыта, но эти правила нельзя воспринимать как застывшие и незыбле-

мые. Любая истина должна восприниматься творчески, в постоянной взаимосвязи между сущностью и внешним воплощением, между формой и содержанием.

Человеку свойственна удивительная способность моделирования по-

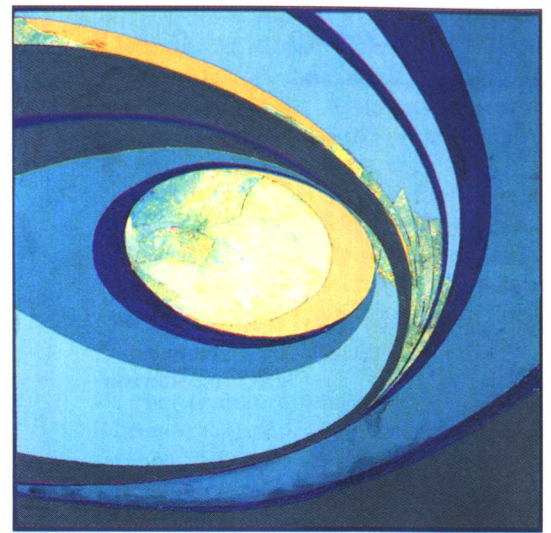
Продолжение. Начало см. № 4, 11-12 1994 г., № 4, 9 1995 г., № 8 1996 г.





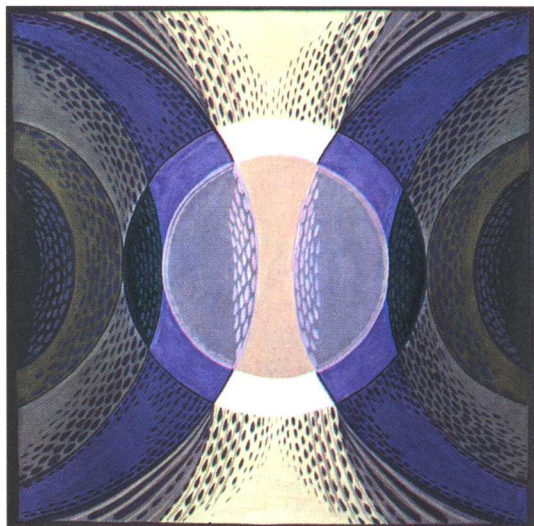
2. «Свечение».

2. Замкнутая композиция строится на основе множества центричных осей.



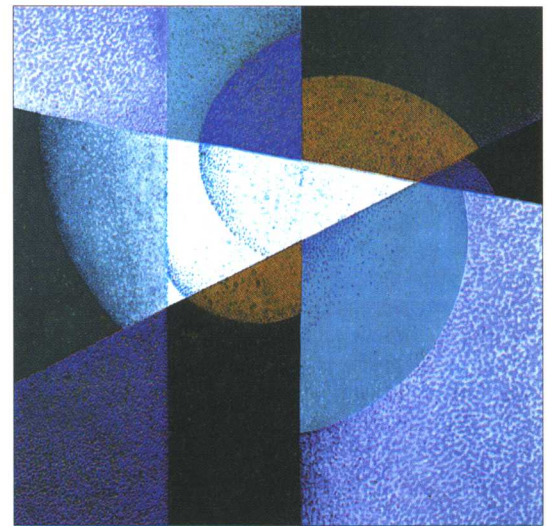
5. «Полет».

5. Динамичные дуги, выходящие за пределы формата, «собирают» более активный центр.



3. «Струи».

3. Статика осуществляется вертикальной и горизонтальной осями симметрии.



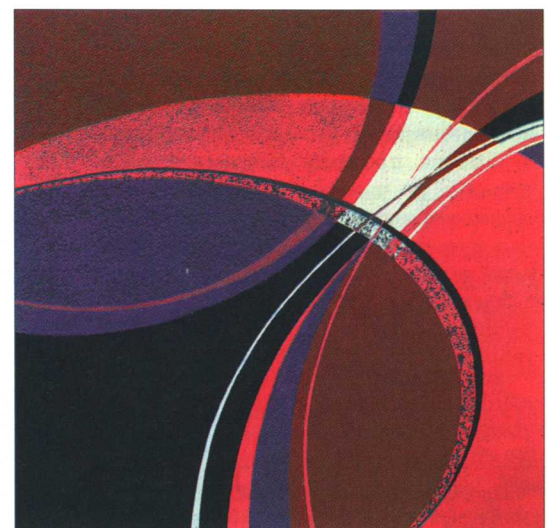
6. «Луч».

6. Асимметричные вертикали «держат» диагональный светлый треугольник при участии центричных полукругов.

4. «Экзотика».



4. Свечение центра и осевая симметрия создают композиционную устойчивость.



7. «Арена».

7. Открытая композиция организована равновесием цветных пятен и смещенной доминантой.



нятий о гармоническом бытии: это и представления о рае (Эдеме), и мифы о Золотом веке, и удивительные книги о Городе Солнца и острове Утопия (утопия — от греч. — нереальность), и рационалистические модели «коммуна» (от лат. — община). В них выражается стремление к ясности, справедливости, порядку, стабильности, организованности, цельности.

Стремление к универсальной красоте и мудрости выразилось в символах «древа жизни», «древа познания добра и зла» и других изобразительных символах, которые мы встречаем в искусстве всех народов на протяжении многовековой истории. И современные художники стараются найти самые выразительные средства для воплощения задуманной темы.

Рассматриваемые нами методы построения замкнутой и свободной композиции относятся к важнейшим выразительным средствам и являются продолжением темы «Симметрия и асимметрия», в которой излагаются основные понятия по данному вопросу.

На основе анализа закономерностей замкнутой и свободной композиции можно утверждать, что они являются противоположными формами организации художественного замысла. Существует также смешанный, промежуточный тип композиции, когда замкнутость имеет элементы свободы, и, наоборот, свободная композиция организуется при помощи статических элементов.

Чаще всего термин «замкнутая композиция» применяется художниками по тканям, так как классические, традиционные виды текстильных изделий (ковры, скатерти, платки, покрывала, салфетки) всегда выполнялись по принципу осевой симметрии и имели каймовое обрамление. В настоящее время симметричные и асимметричные изделия этого ассортимента называются также «монокомпозициями» (моно — одна), в отличие от раппортных, где рисунок повторяется. Характерно, что динамические, свободные, открытые композиции художник-текстильщик канонически называет замкнутыми; правда, в этом случае понятие «замкнутость» отождествляется с организованностью, уравновешенностью, построением мотива на плоскости определенного размера. И тем не менее, на наш взгляд, замкнутой композицией правомерно называть только ту, что строится по принципу симметрии, строгого равновесия центра и каймы (симметричной ориентацией мотива на основе активного центра и каймового обрамления).

Организацию осевого центра можно осуществить при помощи силуэта-формы, тяготеющей к вертикальности или горизонтальности. Преобладающие силуэта-формы в центре создают статичность, зрительную устойчивость. Принцип замкнутости, как правило, применяется для произведений с торжественной, парадной, исторической тематикой (рис. 1).

Отличительным признаком свободной композиции является асимметричное расположение фигур по принципу динамического равновесия всей плоскости. Организация свободной композиции может осуществляться затемнением тона к краям или выделением центрального поля светлым цветом, этот прием позволяет упорядочить достаточно динамичные композиции.

Решение многообразных задач размещения композиционных элементов на поверхности зачастую легче всего осуществить при помощи комбинирования как равных, так и неравных модульных элементов. Модульность создает стилистическое единство, регулярность и является одним из эффективных средств современной компоновки. Различные формы-модули располагаются по сетке определенной совокупности воображаемых линий. Калейдоскоп модульности на отдельных участках как бы разрывается или свободно выходит за пределы сетки. Поэтому применяются такие композиционные средства, когда упорядоченная организация зрительно угадывается или подразумевается, и таким образом возникает ощущение целостности, завершенности.

Принцип свободной композиции больше подходит для выражения живых, навязанных непосредственными впечатлениями, возможно, фантастических тем; он же способен отразить в художественной форме проблемные, поисковые, философские, драматические темы (рис. 8).

Мы перечислили некоторые закономерности построения замкнутой и свободной композиции, но во всем многообразии эти знания можно освоить, только выполнив ряд упражнений по практическому овладению навыками и умением. В качестве иллюстраций демонстрируем работы студентов. Расскажем о методике выполнения орнаментальных цветовых композиций в квадрате со сторонами 38x38 см. Равные стороны формата облегчают выполнение учебной задачи, так как квадрат сам по себе является организованной формой. Материалы: гуашь, темпера, акрил. Работы следует выполнять колерами (гар-

монично составленными цветами), не более шести, по предварительно разработанным эскизам.

Орнаментальное искусство требует перевоплощения реальных форм в условные плоскостные, поэтому первоначальные упражнения рекомендуются выполнять на основе простейших геометрических форм, являющихся основой, «азбукой» для композиции любой сложности. Геометрические формы не передают сюжетной основы и не обладают конкретной повествовательностью, но образы, ассоциации, символы способны вызвать сложноопосредованные представления о явлениях объективного мира в специфической орнаментально-художественной форме.

Рассмотрим три композиции, построенные по принципу замкнутости (рис. 2, 3, 4). Работу нужно начинать с набросков, форэскизов, раскрывающих задуманную тему, поисков различных композиционных построений, пропорций, колорита, ритма. И только после этого можно приступить к выполнению чистового варианта. Большое значение имеет техническое, профессиональное выполнение окончательного варианта. Вначале следует ровно покрасить кистью (без затеков краски и пятен) большие плоскости. Если необходима особо ровная покраска, этот процесс можно выполнить губкой (томповка колером), но предварительно следует заклеить края закрашиваемой формы липкой лентой (пленкой), которая при удалении не рвет бумагу. Потом выполняется покраска плоскостей средних размеров, и в конце наносится линейная или точечная графика, проводятся рейсфедером тонкие линии нужного цвета. Фактурность поверхности достигается набрызгом краски, томповкой кистью. Возможно применение аэрографа, если необходимо передать «растяжку» цвета, то есть плавный переход от светлого к темному или наоборот.

Композиция «Свечение» (рис. 2) удачно трансформирует образ некоего источника света, напоминающего светящийся цветок или фантастическую звезду. В этой работе замкнутость достигается при помощи множества центричных осей светящегося центра и тона, затухающего к кайме. Спокойная гамма родственных цветов хорошо согласуется с геометрической статичностью.

Замкнутость следующей композиции «Струи» (рис. 3) образована вертикальной и горизонтальной осями с зеркальной симметрией. Этот прием прочно удерживает композиционную



целостность, несмотря на живость и динамику мотива. Светлая пластика вертикали также усиливает центричную статику. Следует обратить внимание, что геометрический условный язык этой композиции не вступает в противоречие с реальными впечатлениями от природного мотива. Здесь ассоциативно передаются нюансные оттенки цвета и ускользающие световые эффекты.

Следующая работа «Экзотика» (рис. 4) тоже уравновешена во всех частях, где осевая вертикальная симметрия создает композиционную устойчивость. Здесь очень интересен процесс трансформации природной формы в декоративную.

Творческая фантазия и воображение автора, возможно, отталкивались от фактуры южных плодов или листьев экзотических растений. Модульные равнозначные элементы образуют орнаментальную плоскость. Композицию нарядно высвечивают белые треугольники, объединяя два контрастных цвета темной охры и сине-зеле-

ной каймы. Оригинален и сложен прием «растяжки тона», создающий некоторую объемность элементов, но сохраняющий замкнутость и уравновешенность поверхности.

Проанализируем работы (рис. 5, 6, 7), построенные по принципу свободной композиции (открытой формы). Например, композиция «Полет» (рис. 5) имеет очень динамичную напряженную структуру. Графика голубых, синих, фиолетовых орбит усиливается зрительным выходом их за пределы формата, но еще более активный центр в виде золотого летящего эллипса уравновешивает экспрессивные противоречивые силы, создает композиционную устойчивость. Гипотетический символ полета выражен современными средствами. Это создает впечатление преодоления (в образной форме) законов тяготения.

Рассматривая рисунок № 6 «Луч», мы видим иное настроение, лирическое и сдержанное. Может быть, автор синтезирует впечатления от вечернего городского пейзажа, где луч света создает смысловой и композиционный акцент? Прямые асимметричные линии уходят за плоскость изображения, но диагональный светлый треугольник и центричные полукруги ос-

танавливают, организуют движение. Прием «растяжки» помогает объединить мягкими полутенями цветные плоскости в единое целое.

Драматический сложно-малиновый колорит композиции «Арена» (рис. 7) прекрасно передает задуманную автором тему. Эта композиция состоит из нескольких криволинейных пластических плоскостей, размещенных по принципу асимметрии, открытости, динамики. А на плоскости свободного поля прочерчены пересекающиеся линии, образующие визуальную доминанту желтого цвета. Эта доминанта необходима для возбуждения творческого воображения зрителя и разрешает конфликт свободной композиции. Ведь принцип свободной композиции не навязывает жесткий порядок, оставляя возможность для свободного восприятия.

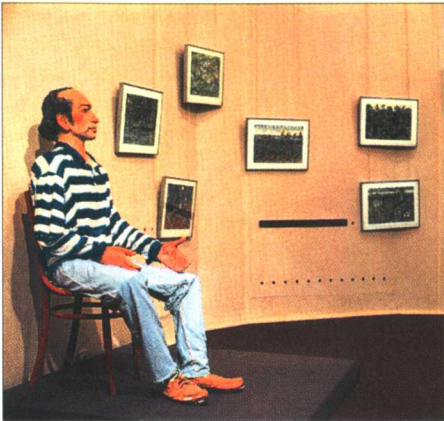
В итоге предлагаем для рассмотрения гобелен и панно, с большим мастерством выполненные в материале дипломниками (рис. 1, 8), как примеры замкнутой и свободной композиции.

8. А. Константинова.  
Панно «Вдохновение».  
Ручная роспись, шелк.  
2,7х6 м.

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







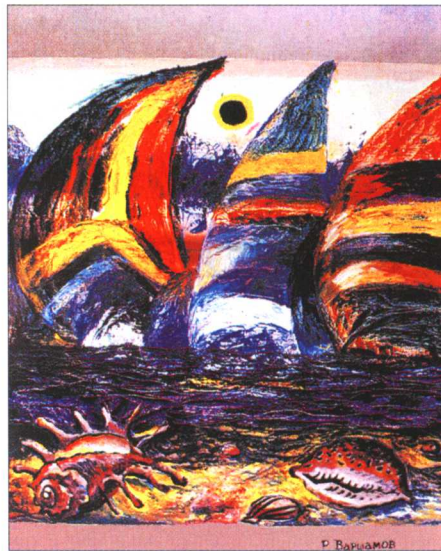
## В КОМПАНИИ ПОЭТОВ, РЫЦАРЕЙ И ДРУГИХ СТРАННЫХ СУЩЕСТВ

С юбилейной экспозиции  
Рубена Варшамова



**В** этом году исполнилось 60 лет известному художнику, нашему другу и коллеге Рубену Артемовичу Варшамову. Журнал уже рассказывал о нем как о мастере детской книги, художнике-анималисте, редакторе «Веселых картинок». Но вот недавняя юбилейная выставка Варшамова открыла нам его новые творческие грани, еще неведомые жанры, темы и образы его искусства. Они были очень удачно и даже изысканно представлены в выставочном зале на Солянке, где великолепные паркетные старинноусадебного стиля, стены, побеленные под фактуру свежезагрунтованного холста, надежные металлические рамы подчеркивали высокий музейный уровень представленного искусства.

Торжественная среда выгодно оттеняла романтическое звучание расположенных здесь же, как бы парящих над головами посетителей девятиметровых в длину треугольных парусов-спинакеров алого и голубого цвета с яхты художника. Они символизировали не только безбрежное вдохновение своего хозяина, но и свидетельствовали о его неувядающей спортивной славе. В возрасте зрелом, подобающем неспешному творческому созерцанию и философскому уединению, Рубен Варшамов продолжает совершать свои радостно-безо-



Уголки экспозиции  
выставки Рубена Варшамова.

Регата.  
Масло. 1991.

глядные и отнюдь не безопасные морские путешествия. И в этой области, как и во всех других, он, конечно, не дилетант. В прошедшем году, в 19-й раз участвуя в традиционной регате Онежского озера, Варшамов вновь, несмотря на неудачу, пытался доказать, что это для него не пикантное развлечение, а настоящий спорт, связанный с неприменной борьбой за призовые места.

Подобно освоению Черного и Белого, Средиземного и Балтийского

морей, Варшамов разворачивает свой парус навстречу ветрам и бурям в безбрежном океане мировой литературы. В 60-е годы он исследовал феноменальный архипелаг по имени Шекспир. Листы к пьесам «Гамлет» и «Макбет» остались непревзойденными в его творчестве. Художник заново открыл и замечательные острова поэзии и прозы разных времен и народов, среди них — Сервантес, Уитмен, Бодлер, Вийон... Интерес к творчеству и судьбе последнего с новой силой вспыхнул в нынешние 90-е годы.

Варшамов перечитал небольшое, но емкое наследие французского поэта XV века, гениального ненавистника ханжества и лицемерия, страстного певца земных радостей. Появился десяток новых листов — стройная станковая серия на темы популярных баллад Франсуа Вийона. Перовые рисунки мастера в гротескной и остросюжетной форме создают оригинальную и дерзкую графическую параллель балладам «О том, как варить языки клеветников», «О толстухе Марго», «О дамах былых времен»... Многочисленные вариации густоты заливок, витиеватости и простоты штриха, плотности силуэта на мерцающем фоне тонированной бумаги создают и бытовую наполненность этой серии, и ее полуфантастическую ткань.

Влечение к фантастике, мистике,



фантазмагории нашло простор в работах, посвященных Эдгару По. Любовь художника к этому автору воплотилась в особой стенке экспозиции, рядом с которой на вполне обычном реальном стуле сидел сам Эдгар Аллан. Причем лицо у знаменитого писателя-романтика казалось озабоченным и немного грустным, как будто он задумался о чем-то в купе неизвестно куда мчащегося поезда... Да, это новый вид искусства, в котором сейчас работает Рубен Варшамов, — скульптура. Конечно, это не бронза, не мрамор и даже не дерево. Скульптура сугубо современная, перекликающаяся с манекеном и инсталляцией, пародирующая кич, иронически соперничающая с супермоделью (а, может, экорше!). И материал у этой скульптуры соответствующий — гипс, пластилин, фольга, эпоксидная смола, раскраска гуашью, а также реальные предметы, например, коричневатый стул в автопортрете художника. А в руках Дон Кихота его знаменитое разящее копьё заменило древко бывшего советского флага с острием металлического герба, на боку вместо настоящего бурдюка с кастильским болтается блестящая современная упаковка из-под калифорнийского вина, в которую хозяин выставки иногда заливает обыкновенную «хванчку».

Вообще, образ Дон Кихота — это неистощимая сквозная тема, узловой нерв творчества художника, ключевая фигура его символов и метафор. Рыцаря Печального Образа мы безошибочно узнаем в непривычной фольге монументальной фигуры, в остроумных метаморфозах графической серии «Новые походы Дон Кихота», в чеканном облике портрета Сервантеса, в неомифологическом листе «Похищение Европы». Он неуловимо присутствует почти во всем: историческом и сегодняшнем, литературном и жизненно-обыденном. Его образ космичен, универсален, почти иероглифичен. Он так же легендарен, как античный миф, как библейская притча. Он так же понятен и прост, как анекдот, как вечная житейская истина.

Необычное ощущение испытываешь, когда пытаешься обнаружить знакомые благородные черты, с легкой досадой и доброй укоризной,



Франсуа Вийон.  
Баллада о дамах  
былых времен.  
Кисть, перо, тушь.  
1992.

Джаз-трио.  
Масло. 1990. ▷

даже в отдельных образах «Знаменитых женщин» Варшамова. И совсем не удивляешься, когда видишь в одном листе художника мчащийся над городом автомобиль со странными пассажирами — Кихот в компании с обнаженной красоткой и вальяжно развалившимся на заднем сиденье верным Росинантом.

Странные персонажи Варшамова кочуют из занимательнейших мифологий типа «Кентавресса», «Сна Флоры», «Рождения Венеры» в мир ископаемых и рептилий. Часто их ирреальность воспринимается бесспорной обыденностью, истинным и легко объяснимым бытованием. Так, глядя на замечательно-саркастичный офорт «Кокетка», где изображена причудливая рыбо-птицедама со всяческими мишурными атрибутами, чувствуешь живой конкретный и, главное, очень современный характер и ловишь себя на мысли, что уже видел где-то в толпе эту интересную особу. А каков «Джентльмен» из той же серии — эдакий петухо-человек с задорным

гребешком, трубкой сноба и стоптанными башмаками бомжа! Даже в абсолютно реальных сюжетах Варшамова немало фантастического и странного, что придает им редкое обаяние, исключительность и занимательность.

Вглядываясь в образ-синтез живописного полотна «Джаз-трио», видишь те же печальные глаза Дон Кихота от музыки. Художник изобразил в одном герое три лица, три части, три стороны некогда единого целого — дерзновенно-новаторского, рыцарственного по отношению к джазовому искусству трио Ганелина. Ганелин-Тарасов-Чекасин во всеоружии разнообразных инструментов — духовых, струнных, клавишных — это не только символический портрет конкретного музыкального направления. Отчасти и подсознательно это автопортрет Рубена Варшамова, человека-оркестра изобразительного искусства, замечательного художника-мультиинструменталиста.

**Н. ИВАНОВ**



Афина Паллада.  
Офорт. 1992. ▷

Ворон.  
Офорт. 1989. ▷

Лист из серии  
«Новые походы  
Дон Кихота».  
Тушь, сепия.  
1992.



Если говорить о Рубене Варшамове, то прежде всего надо вспомнить известную поговорку: «И швец, и жнец, и на дуде игрец». Это могло бы быть достойным эпиграфом к его жизнеописанию. Трудно сказать, какой вид деятельности предпочитает наш герой. Вообще говоря, любая многогранная личность предполагает разрастание вширь, а не вглубь, и это всегдастораживает — не слишком ли растекся автор и кистью, и мыслью по древу. Но с другой стороны, как интересно, широко и бурно живет такой человек, как он жаден до деятельности, приключений, встреч с новыми людьми, которые рано или поздно становятся его друзьями.

Жизненный путь Рубена Варшамова имел немало поворотов, хитро-сплетений, крутых подъемов и спусков, но именно это и привлекает к нему внимание людей, с которыми он так или иначе сталкивался на этом пути. Послужной список у него велик... Суворовское училище, два года военной службы в чине лейтенанта, полиграфический институт, работа в книге художником-иллюстратором, редакторская деятельность и, наконец, паруса спортивной яхты...

Варшамов постоянно ищет новых соприкосновений с миром. Эта черта характера ставит его в один ряд с жаждущими и неугомными людьми своей эпохи. В этом, наверное, разгадка его вечнозеленой молодости, азарта, выразительного каркающего смеха и постоянно присутствующего соленого, как морской ветер, юмора. Глядя на него, вспоминаешь строчку Маяковского: «Мы крепки как спирт в полтавском штофе».

Отсюда и любовь к нему не только друзей, но и просто людей, хоть однажды столкнувшихся с ним на житейском перепутье, в работе, на празднествах. При всем при том я бы не назвал его первым парнем на деревне. Он четко чувствует меру своей значимости и никогда не переходит за ее пределы. А что касается товарищества и дружбы, так для Рубена Артемовича это та среда обитания, без которой он не мыслит и часа своей жизни, и это хорошо знают его друзья. В жизни этого художника и капитана было немало эпизодов, где он проявлял недюжинное мужество, решительность в самых экстремальных ситуациях.

**Е. БАЧУРИН,**  
художник, поэт, композитор



Этого художника я знаю так давно, что забыл сколько. Но правильно ли употреблять здесь слово «знаю»? Да, я провел с ним много часов и дней в беседах, походах, застольях... Я знаю его легкий благожелательный характер, его доброту и щедрость, не спутаю его голос ни с чьим другим, могу даже воспроизвести его особую четкую артикуляцию. На моих глазах происходили его семейные изменения, квартирные обмены, перемещения по службе. Я не раз бывал одним из первых зрителей его новых работ. И еще недавно на основании всего этого я говорил: о, я прекрасно знаю Рубена Варшамова! А теперь я поумнел и этого уже не скажу.

Вот он сидит с нами, спрашивает что-то, отвечает на вопросы, высказывает свое мнение о том и об этом, шутит, смеется, негодует, восхищается. И мы воображаем, что видим его насквозь, что он весь перед нами. Ну как же: он ведь не притворяется, не лицемерит, не прячется под маской, он сейчас такой, какой есть на самом деле. Как бы не так! Таким, каков он на самом деле, его увидеть нельзя, ибо он становится таким только тогда, когда остается один.

...Все уходят, двери мастерской запираются, наступает тишина. Он подходит к мольберту или подсаживается к листу бумаги, берет в руки кисть или карандаш. И делается самим собой, как царевна, сбросившая лягушачью кожу. Каким? На этот вопрос нет ответа. Но я подозреваю, что противоположным тому Варшамову, каково мы воспринимаем. Мне кажется, он только потому такой ровный, мягкий и деликатный с людьми, что там, вдали от них, он бывает злым, нетерпеливым, импульсивным, что там его страсти слишком бурны и так его изматывают, что, выходя к людям, он должен расслабиться. От своей первой и основной жизни он отдыхает во второй.

Обычно ту реальность, которую художник приносит «оттуда», обозначают словом «мир». Говорят о «мире Матисса», «мире Хуана Миро», «мире Филонова» и так далее. Свой особый мир развертывает перед нами и Варшамов.

**В. ТРОСТНИКОВ,**  
писатель, философ



# Краски, которые дружат

## ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВЕТА

**Я** художником родился, не на шутку рассердился — все цвета мне надоели... кроме основных. Припомним, какие это цвета? Ну, конечно, — красный, синий, желтый. Сегодня мы будем рисовать этими красками. Изобразим горы!

Смочим лист бумаги водой;ждемся, когда она впитается; возьмем мягкую кисточку, акварельные краски и начнем. Небо у нас будет синим, а гряда гор — желтого цвета. Не забывайте чаще обмакивать кисточку в стакан с «живой» водой. Если на границе синего и желтого у вас образовались потеки, не беда, отожмите кисточку досуха и осторожно вберите «лужицы» зеленого цвета.

А теперь пофантазируем! Представим закат в горах. Солнце — раскаленно-красное. Оно озаряет все вокруг своим горячим светом. «Бросаем» на пейзаж закатный свет солнца — окрашиваем небо и горы красным цветом и... получаем необычайно сильный живописный эффект, основанный на звучании оранжевого и фиолетового. Посмотри, какие необыкновенные изменения произошли с твоим рисунком! Чудо преображения свершается прямо на глазах, на листе бумаги. Совсем исчез желтый и синий цвет, зато появились причудливые разливы оранжевого, фиолетового. Даже подсыхая, рисунок все еще продолжает удивлять движением, вплавлением, живописной игрой цвета. Такое впечатление, будто происходит формообразование земли и гор. И творец этого замечательного фантастического пейзажа — ты сам.

Оранжевый и фиолетовый называют дополнительными цветами. Положенные рядом, они



Даша Бондарева, 8 лет.  
Горы.  
Акварель.

усиливают друг друга, вызывая эффект свечения, полыхания цвета.

Мы знаем это из своего житейского опыта. Если у вашей мамы фиолетовое платье, то какой шарф вы ей подберете, чтобы цвета одежды «зажглись», «воспламенились»? Правильно, оранжевый.

Саша Андреева, 6 лет.  
Пальма.  
Гуашь.



Если ты затруднился с ответом, вырежи несколько одинаковых лимонов из желтой бумаги, разложи их на квадратах разноцветной бумаги, отойди на несколько шагов и посмотри издали. Цвет лимонов покажется тебе неодинаковым — то вроде бы ярче, то теплее, то холоднее, то зеленее... Но особенно пронзительно он звучит на сине-фиолетовом фоне, не правда ли? Здесь лимон приобретает прямо-таки дерзкую яркость цвета.

Художники прекрасно знают свойства дополнительных цветов и умело ими пользуются при написании своих полотен.

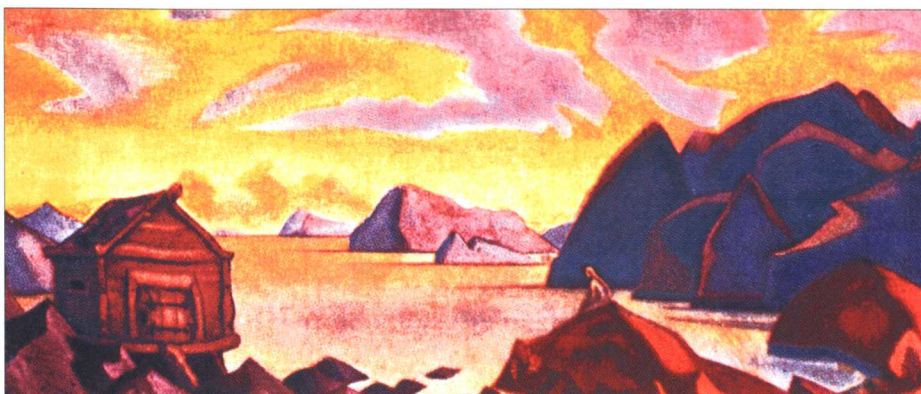
Посмотрим на картину Н.К.Рериха «Ждущая». Заметим, что Рерих был не только художником, но ученым-археологом, поэтом, философом. Он много путешествовал. Особенное таинственное влечение художник испытывал к горам Индии. Торжественно и тихо. Яркая феерия заката. Волшебная светящаяся небо и лиловая гряда скалистых гор в лучах заходящего солнца завораживают так, как огонь, горящий в камине, — хочется смотреть и смотреть... Картина как бы наполнена светом. Мы уже упоминали, что у художника нет специальной «солнечной» краски.

Каким же образом Н.Рериху удалось передать огненный закат, светозарность? Какие цвета преобладают в картине?

Оранжевый, желтый, лилово-розовый...

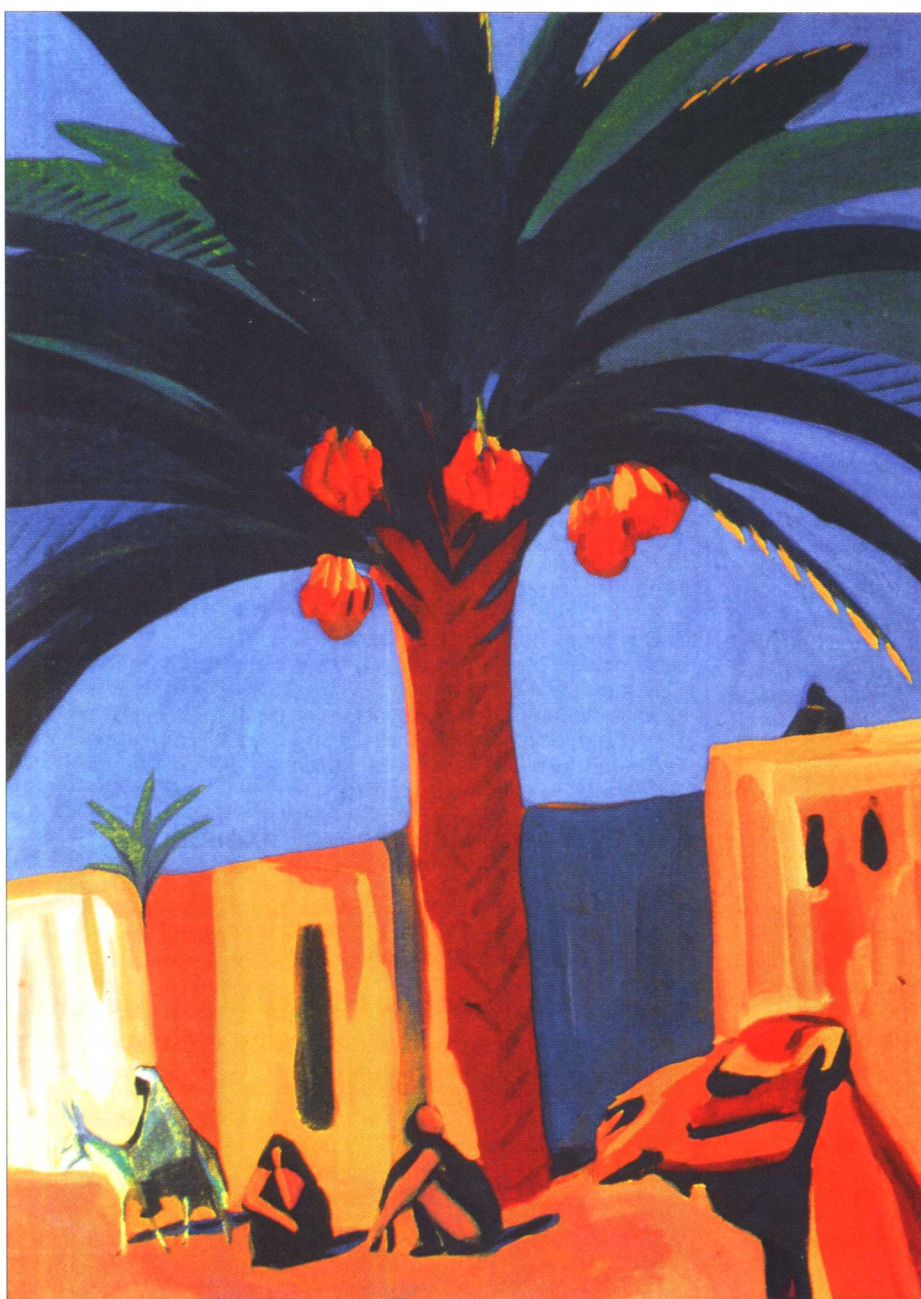
Свет создается контрастами дополнительных цветов. Рядом с фиолетовым золотисто-оранжевый кажется раскаленным. Ярко разгораясь, он как бы плавит все пространство неба и земли. Природа предстает здесь очищенной от мелочей. Небо, горы, вода, человек — словно образ





Н. Рерих.  
Ждущая.  
Темпера. 1941.  
Вариант картины «Вечное ожидание».

М. Сарьян.  
Финиковая пальма.  
Темпера. 1911.  
Третьяковская галерея.



мироздания. Застывший в своем безмолвии пейзаж рождает ощущение космичности. Так могла выглядеть земли много тысяч лет назад, и так она выглядит и сейчас. Н.К.Рерих писал: «Везде что-то было. Каждое место полно минувшего».

Постарайся взглянуть в картину, ощутить тишину — и тогда ты соприкоснешься с вечностью.

Ощущение вечности, древности земли и природы можно почувствовать и в картине М.С.Сарьяна «Финиковая пальма».

Но прежде представь, что тебя попросили изобразить Африку. Что бы ты нарисовал? Наверное, песчаные барханы, верблюдов, пальмы... Это особые признаки, отличающие пустыню, как бы символы Африки. У Сарьяна — пальма, верблюд, ослик, глинобитные домики создают образ Востока. Так было издревле, так и поныне. Мгновенное и вечное здесь слились воедино.

Пальма, наслаждающаяся зноем, царственная и величественная, широко раскинувшая свои зеленые ветви — главный герой картины. Беспощадно палит солнце. Все во власти жары. Не хочется двигаться. Люди в изнеможении переживают пекло. Дремотный покой. Восток не торопится, не спешит...

И опять впечатление неумолимо-жгучего солнца достигается усилением, поляризацией цвета: оранжевого и фиолетового. Художник говорил, что на юге господствуют два цвета: «желтый цвет раскаленной земли и холодный синий в коротких тенях, отбрасываемых высоким южным солнцем».

Смотри, как жарко горит оранжевый ствол пальмы, какой горячий песок и теплые охристые стены домов; какое синее небо и густые сине-фиолетовые тени. Сарьян создает красочную формулу Африки.

Нарисуй же и ты «свою» Африку, пустыню, караван верблюдов или, может быть, просто песчаный берег моря или океана и... помечтай о дальних странах.

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



# СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА ЗА 1996 ГОД

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Как Сергей Андрияка попал в XIX век	<i>А. Осетров</i>	№ 2
Виктор Попков в кругу друзей-художников		№ 2
Художник из Хабаровска		№ 2
Уже не советский, но еще плакат	<i>М. Лукьянов</i>	№ 3
Венецианская биеннале. Сто лет	<i>В. Турчин</i>	№ 3
Словарь современного искусства	<i>Л. Зыбайлов</i>	№ 3, 9
Александр Блок в Москве	<i>Н. Беговых</i>	№ 3
Сергей Есенин на Тверском бульваре	<i>Н. Иванов</i>	№ 4
Где вы, шестидесятники?	<i>В. Тюленев, Э. Горчакова</i>	№ 4
Художник из Сергиева Посада	<i>С. Белов</i>	№ 4
В Клину, любимом месте композитора	<i>А. Осетров</i>	№ 5
Картины Бориса Неменского	<i>Н. Вилисова</i>	№ 5
Звери в творчестве Л. Хинштейн	<i>Н. Иванов</i>	№ 5
Т. Назаренко. Групповой портрет эпохи перехода	<i>Н. Колесникова</i>	№ 8
Созвучно лирике Рубцова	<i>Н. Беговых</i>	№ 8
Заветная тема Екатерины Чернышевой	<i>Н. Беговых</i>	№ 9
Германия и Россия: диалог культур	<i>В. Турчин</i>	№ 9
Волшебные нити в руках Чон	<i>Н. Платонова</i>	№ 9
Звуки уходящей эры	<i>Н. Иванов</i>	№ 10
О путях нашего искусства	<i>Б. Неменский</i>	№ 11
Керамика М. Юрковой	<i>Т. Садова</i>	№ 11
Ладо Гудиашвили	<i>Ю. Каминский</i>	№ 11
На выставке Рубена Варшамова	<i>Н. Иванов</i>	№ 12
Семья Стекольщиковых	<i>С. Гавриляченко</i>	№ 12

## МИРОВОЕ ИСКУССТВО

Плоть идеи	<i>И. Бачурина</i>	№ 2, 3
Курбе. Счастливые влюбленные	<i>Л. Шитов</i>	№ 3
Неведомые шедевры в Эрмитаже	<i>А. Костеневич</i>	№ 4
Шлиман и Троя	<i>Л. Акимова</i>	№ 4
Судьба картины в европейском искусстве	<i>И. Данилова</i>	№ 4, 5, 8, 10
Петр Великий в Голландии	<i>О. Малинковская</i>	№ 7
По следам Песталотти	<i>А. Шумов</i>	№ 8
Образы Рене Магритта	<i>Л. Дьяков</i>	№ 8
Сельские идиллии Якопо Бассано	<i>Е. Кукина</i>	№ 9
Памятники Древнего Рима	<i>Э. Сапфинова</i>	№ 10
О. Ренуар. Ложа	<i>Л. Шитов</i>	№ 10
Андреа Мантенья	<i>В. Головин</i>	№ 11
Знаменитые конные монументы	<i>Ю. Орехов, И. Бачурина</i>	№ 12

## МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Ведущий рубрики Р. Багдасаров

Крылья солнца — № 3, Звезды — № 5, Лады — № 7, Русалка — № 9, Король Артур — № 11

## ОРНАМЕНТ СКВОЗЬ ВЕКА

Ведущая рубрики Л. Анненкова

Миф об Озирисе — № 3, В стране зиккуратов — № 5, Тайны Эгейского моря — № 8, Все течет, все изменяется — № 10

## РУССКОЕ ИСКУССТВО

Спецвыпуск, посвященный ГТГ		№ 1
Многим польза, всем удовольствию	<i>В. Родионов</i>	
Интервью со зрителями		
Второй дом Третьяковки	<i>Я. Брук</i>	

Сохранить для будущих поколений	<i>Л. Ромашкова</i>	
Собрание древнерусской иконописи	<i>Ю. Козлова</i>	
Одиссея картины	<i>А. Иванова Л. Маркина</i>	
Экспозиция русской графики	<i>Н. Маркова</i>	
Зал Врубеля	<i>Л. Иовлева</i>	
Из завещательного письма	<i>П. М. Третьякова</i>	
Мы здесь рисуем	<i>Е. Ткаченко</i>	
Дети в семье Третьяковых	<i>В. Бялик</i>	

Ребенок приходит в музей	<i>Н. Макарова</i>	
Автопортреты художниц	<i>Л. Маркина</i>	№ 3
Генрих Семирадский	<i>П. Ермолов</i>	№ 3
Рисунки Репина	<i>В. Воинов</i>	№ 4

Спецвыпуск, посвященный Храму Христа Спасителя		№ 6
Каким был храм	<i>А. Буторов</i>	
Второе рождение храма	<i>М. Посохин, А. Денисов</i>	
Щедрость души	<i>С. Семенов</i>	
Судьба живописного убранства	<i>В. Шумков</i>	
Работы хватит всем	<i>Е. Зверьков</i>	
И вновь звонят колокола	<i>И. Коновалов</i>	
Скульптура для храма	<i>Ю. Орехов, И. Бачурина</i>	
В русле древних традиций	<i>З. Церетели</i>	
Музей храма	<i>М. Рязанцев</i>	
Храм и филателия	<i>А. Стрыгин</i>	

Спецвыпуск, посвященный 300-летию Российского флота		№ 7
Российскому флоту — быть	<i>В. Ганичев</i>	
Морская слава Отечества	<i>Е. Введенский</i>	
Рождение Андреевского флага	<i>С. Макин</i>	
Российские владыки морей	<i>Л. Маркина</i>	
Л. Лагорио	<i>Г. Чурак</i>	
Наши маринисты	<i>В. Шумков</i>	

П. Соколов. Портрет Н. П. Панина в детстве	<i>А. Погодина</i>	№ 8
Сокровища И. Е. Цветкова	<i>О. Птицына</i>	№ 9
Века владения стихией (русские маринисты)	<i>О. Иванов</i>	№ 10
Балет в русском искусстве	<i>Т. Портнова</i>	№ 11
Путешествие по Оружейной палате	<i>В. Калмыкова</i>	№ 12
Живопись — царица искусств	<i>В. Бялик</i>	№ 12

## АЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ

Ведущая рубрики Н. Корнеева

Иконография апостолов — № 2, Иконография пророков — № 5, Апостол Первозванный — № 7, Иконография евангелистов — № 12

## К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. С. ПУШКИНА

Прижизненные портреты А. С. Пушкина	<i>Е. Кончин</i>	№ 2
Пушкиным восхищались и умнели	<i>В. Костров</i>	№ 2
К поэту — в Михайловское	<i>В. Крупин</i>	№ 5
Читая Пушкина	<i>А. Дмитриева</i>	№ 5
Дементий Шмаринов: мой Пушкин		№ 10

## К 850-ЛЕТИЮ МОСКВЫ.

Страна А. Н. Островского	<i>Е. Герасимова</i>	№ 1
Москва в рисунках детей XX века	<i>Н. Фомина</i>	№ 2
Возвращение Иверской часовни	<i>Н. Колесникова</i>	№ 3



Езды государевой великолепие	<i>А.Иванов</i>	№ 4
Московская серия Олега Гроссе	<i>Н.Иванов</i>	№ 9
Государевы облачения	<i>А.Иванов</i>	№11
Архангельский собор	<i>Т.Самойлова</i>	№10

**ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО РОССИИ**  
Ведущий рубрики П.Тельтевский

Сергиев Посад — № 4, Владимир — № 8, Звенигород — № 12

**АРХИТЕКТУРА**

Антонио Гауди	<i>Л.Дьяков</i>	№ 2
Огюст Монферран	<i>В.Шуйский</i>	№ 5
Адмиралтейство	<i>С.Ожегов</i>	№ 7
Чертежи Вестминстерского дворца	<i>В.Шуйский</i>	№ 9
Зодчий Мельников	<i>М.Лебедевский</i>	№11
Бордо — от античности до наших дней	<i>М.Прокофьева</i>	№11

**УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.**  
**ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ.**

**УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ. СЕКРЕТЫ РЕМЕСЛА**

Копия. Ремесло. Творчество.	<i>Ю.Алексеев</i>	№ 1
Этюд фигуры в интерьере	<i>Г.Ефимова</i>	№ 2
«Читать» гравюру	<i>Н.Калита</i>	№ 2
Пленэр в ДХШ	<i>Т.Ганжало</i>	№ 4
Необычное в обычном	<i>Л.Шитов</i>	№ 5
Разговор об этюде	<i>С.Сафонов, Д.Смолев</i>	№ 5
Пейзаж с водой	<i>П.Семенов</i>	№ 7
Основы композиции в текстиле	<i>Ф.Львовский</i>	№ 8
Учебник по акварели	<i>М.Стариков</i>	№ 8
Наброски животных	<i>О.Пушкарёва</i>	№ 9
Работа с пенобетоном	<i>Н.Пономарева</i>	№ 9
Пленэр в Будапеште	<i>А.Кожевников</i>	№ 9
Скульптура в 3-м классе ДХШ	<i>Л.Котова</i>	№10
Из истории компьютерной графики	<i>Т.Волкова</i>	№10
Фантазия из ниток	<i>Т.Серякова</i>	№10
О композиции		№11
Уроки для самых маленьких	<i>Е.Ткаченко</i>	№ 2,3,4,8,9,12
Приготовление и применение лаков и масел в живописи	<i>Ю.Алексеев</i>	№ 1, 2, 4, 5
Уральский букет	<i>О.Рубцова</i>	№12

**МИР ДЕТСТВА. ДЕТСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО.**  
**В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ. КОНКУРСЫ**

Обсуждаем проблемы школы		№ 2
(Встреча с директорами и педагогами ДХШ г. Москвы и области)		
Картинки с лицейской выставки	<i>Л.Шитов</i>	№ 2
Путешествие в Суздаль	<i>Е.Сидорова</i>	№ 2
Юные художники Сочи	<i>В.Малолетков</i>	№ 3
О Москве — с любовью	<i>В.Панов</i>	№ 3
Здравствуй, Бангладеш (ДХШ г. Электростали)		№ 4
Краснопресненской школе — 60 лет		№ 4
Выставка детского рисунка «Русичи»	<i>Т.Бедоева, В.Векшин</i>	№ 5
Детская академия творчества	<i>В.Корешков</i>	№ 5
Фантазии на тему орнамента	<i>Ю.Максимов</i>	№ 5
Фестиваль детского творчества		№ 6
Мы из Кронштадта	<i>Л.Владимиров</i>	№ 7
Фантазии на тему Российского флота	<i>В.Ларионов</i>	№ 7
В гостях у юных граверов	<i>В.Ларионов</i>	№ 8
Детская форменная одежда в России	<i>Г.Калашников</i>	№8,11
Рисуем море А.Клейдинс		№ 8
Мозаика		№ 8
Летняя практика в Текстильной академии	<i>И.Соболева</i>	№ 8
Подольской художественной — 30 лет	<i>И.Никитин</i>	№ 9
Знакомьтесь — «Новая Игрушечка»	<i>А.Митяев</i>	№ 9
Итоги конкурса 300-летию Российского флота	<i>В.Малолетков</i>	№10
С детства в дружбе с искусством	<i>С.Калмыкова</i>	№10
Итоги конкурса «Экология-96»		№11
Обзор конкурсных работ «Москве-850 лет»	<i>В.Панов</i>	№12
Юбилей детской студии «Радуга»		№12

**РАССКАЗ УЧИТЕЛЯ**

**КАК НАРИСОВАТЬ НОСИК**

Объяснив порядок работы, я села за учительский стол, чтобы заполнить журнал.

— А у меня не получается! — в тишине раздался голос Мариночки Головиной со среднего ряда.

— Не спеши, Марина, попробуй еще раз, — посоветовала я, снова наклонившись над журналом.

— У меня опять не получается! — сказала плаксивым голосом Марина.

— Будь повнимательнее, Головина! Мы только начали работать. Попробуй еще раз. Я сейчас подойду к тебе.

2 «Ш» класс учится делать наброски и зарисовки птиц с натуры, по памяти и представлению. Вывешены динамические таблицы, несколько набросков выполнено на доске, на подставках стоят чучела пернатых нашего края. Шуршат карандаши, детские головки склонились над альбомами, и только рука Марины Головиной нетерпеливо тянется вверх.

Малышам очень хочется, чтобы я помогла нарисовать «трудное» в их альбомах. И тут легко сделать ошибку. Стоит оказать помощь одному ученику, сразу она понадобится и другим, начнется шум, гам, дети перестанут работать самостоятельно.

Марине дома помогает рисовать папа, а в классе она ждет помощи от меня. Вот какой диалог у нас состоялся на прошлом уроке, когда Марина попросила нарисовать ей в альбоме красивый цветочек.

— Если я нарисую Марине цветочек, то кто мне поставит оценку? — спросила я.

— Наверное, директор, — попытался найти ответ на вопрос Коля Чернышов.

— А если я буду рисовать в ваших альбомах, где будете учиться рисовать вы, на доске, что ли?

Дети заулыбались.

— Давайте договоримся так, — предложила я, — все, что вам будет непонятно, буду показывать на доске. А вы запомните: художники — большие выдумщики и фантазеры, они очень смелые люди и не боятся рисовать по-своему, мы с вами знаем об этом по рисункам к мультфильмам. Прошу вас тоже не бояться рисовать так, как вам хочется, тогда рисунки будут разными и интересными.

— Ну что у тебя не получается, Мариночка? — тихо спросила я, подойдя к парте Головиной.

— Носик, — всхлипнув, сказала девочка и показала затертый альбомный листок без единого карандашного следа.

— А почему?

— Не знаю, — прошептала Марина, и слезинка упала на бумагу.

— По-моему, виноват во всем вот этот вредный зубчатый зверек. Сейчас мы посадим его в клетку, чтобы он больше не безобразничал, — с этими словами я взяла из рук Мариночки стирательную резинку и положила в свой карман.

— Так какую птицу ты хотела нарисовать?

— Голубя, — неуверенно сказала Марина.

— И что у тебя не получилось?

— Носик.

— А давай его пока не будем рисовать, раз он такой плохой и не получается.

— ???

— Ведь у голубя есть туловище, это овал, голова, это — кружок...

— А еще хвостик, крылышки и лапки, — подхватила Марина.

— Вот все это и нарисуй, — посоветовала я, — а про носик пока забудь, нарисуешь его потом.

Марина взяла карандаш и быстро нарисовала овал, а я отошла от парты, чтобы не смущать ее и не мешать творческому процессу подсказки.

Девочка преодолела страх, значит, можно не сомневаться: будет у голубя носик, хвостик и глазик, и полетят сказочные гуси-лебеди, и будут цвести на поляне красивые цветочки.

**Л.КАРКТОВСКАЯ,**  
учитель-методист СШ № 8  
г. Старый Оскол  
Белгородской области



## УРАЛЬСКИЙ БУКЕТ



Этой дивной росписи 250 лет. Родина ее — город Нижний Тагил — жемчужина Урала. Город мастеров. Возникла роспись по металлу в старообрядческой среде в XVIII веке. Тагильские подносы на первых же общерусских выставках получили высокую оценку.

Лаковую роспись на железе, созданную в Нижнем Тагиле, можно было увидеть в купеческих, мещанских, чиновничьих домах, в трактирах, постоялых дворах, гостиницах, во всех районах России, и не только в России, но и в странах Европы и Азии.

В 30-40-х годах XIX века роспись по металлу достигла наивысшей ступени развития. А с середины столетия художественный уровень изделий пришел в упадок.

Возродился промысел в 1925 году, а 1926-1929 годы стали временем нового расцвета. Подносы расписывались чаще всего цветами по красному, зеленому, синему и черному фону.

Цветочная роспись своими корнями уходит в традиции народ-

ной росписи по дереву. Об этом свидетельствует то, что в одной мастерской вместе с подносами расписывались деревянные вальки, берестяные бураки и другие предметы быта. Сегодня уральский промысел переживает новый этап своего развития. С приемами росписи знакомятся ребята в школах, кружках и студиях народного искусства Свердловской области.

Конечно, для работы необходимы специальные инструменты. Успех во многом зависит от их качества и правильного использования.

Для работы потребуются: круглые беличьи кисти № 1-5, палитра (30x40 — стекло с зачищенными наждачной бумагой краями), баночка с растительным маслом, художественные — масляные краски, тряпочка и рабочая поверхность для росписи (поднос, металлическая пластина, покрытая масляной краской, оргстекло).

После организации рабочего места целесообразно сказать об инструменте. Кисти с № 3 по 5 при помощи пассатижей приобретут плоскую форму. Фабрич-

ные плоские кисти для росписи не подходят. У получившейся плоской кисточки ворс по высоте неодинаков; одна сторона выше — ее называют «носочек», на нее, как правило, набирают более светлую краску, а на низкий ворс — «пяточку» — темную. Когда краска набрана на кисть, то на палитре проводят дугообразный мазок, чтобы равномерно распределить краску по ворсу. Тонкая кисточка (№ 1, 2) используется для «привязки» — элемент, который объединяет цветы и плоды в букет. Мазочки накладываются так, как показано на рисунках. Под каждую растительную форму делается подмалевок чуть меньше, чем цветок или лист. Вся роспись пишется за один сеанс. Завершают работу мелкие элементы: травки, прожилки, веточки («привязка»). Расписанная поверхность высушивается при температуре + 200° С. Края изделия можно украсить орнаментом, сложность которого будет зависеть от фантазии автора. Желаю успеха!

О.РУБЦОВА,  
преподаватель  
школы народного искусства,  
г. Екатеринбург





**ТОВАРЫ** для  
**ХУДОЖНИКОВ**

гаМа

г. Москва, ул. Малая Семеновская, 5



