

Юный
ХУДОЖНИК

ISSN 02005—5791

10 • 1997



СОДЕРЖАНИЕ:

НАШИ УЧИТЕЛЯ

Н. Колесникова
Метод директора Лапина
1

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

А. Зыков
Ю. Нелидов
Как жар горя
4

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО
ИСКУССТВА

М. Изюмская
Орлиные гнезда
средневековья
8

XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ,
МАСТЕРА

А. Чудецкая
Неизвестная жизнь
Татьяны Алексеевны
Мавриной
12



ТЕАТРОН

И. Бачурина
Соло для второй скрипки
16

ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО РОССИИ

П. Тельтевский
Ростов Великий
18



ДИПЛОМЫ-97

И. Чмырева
Знак надежды
22

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО
ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЕ

В. Калмыкова
Коллекция тканей
26

МАСТЕРА МИРОВОГО
ИСКУССТВА

Ф. Заничев
Франсиско Сурбаран
29

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

В. Печатин
Как писать море
34

РАССКАЗ ОБ ОДНОМ
ПРОИЗВЕДЕНИИ

Л. Шитов
Магия живописи
37

Г. Черемных
Линия и цвет
в компьютерных
изображениях
38

ВЫСТАВКИ

Н. Шукур
Фестиваль в Ираке
41

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

42



ВЫСТАВКИ

Е. Черепкова
Страна Фантазия
46

ОБЛОЖКИ:

1. Т. Маврина.
Васильки на окне.
Фрагмент.
Акварель, гуашь. 1993.

4. Симоне Мартини.
Посвящение в рыцари.
Фрагмент.
Фреска. 1315-1320.
Церковь Сан Франческо,
Ассизи

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ПО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

ОСНОВАН В ИЮЛЕ 1936 ГОДА

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.А. Малолетков,
Т.Г. Назаренко,
С.С. Ожегов,
В.П. Панов,
Н.И. Платонова (зам.
главного редактора),
О.М. Савостюк,
Б.И. Шамапов,
В.П. Шумков,
С.В. Ямщиков
Главный художник
А.К. Зайцев

Художественно-
технический редактор
Н.В. Шубина

Макет
О. Виноградова

Фотограф
С.В. Майданюк

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

*Перепечатка материалов
разрешается только
со ссылкой на журнал.*

Сдано в набор 11.09.97.
Подл. к печ. 26.09.97. Формат 60х90 1/8.
Бумага мелованная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25.5.
Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 10 000 экз.

ISSN 0205 - 5791,
© «Юный художник», 1997 г.,
№ 10, 1 — 48.

Диапозитивы изготовлены
ООО «ПАЛИТРА-ПРЕСС» («ОЛЬГА и К.»)
тел.: (095) 979-91-46, 285-93-62

Полиграфическое исполнение
при участии фирмы «КАРАНДАШ»

МЕТОД ДИРЕКТОРА ЛАПИНА

В центре Москвы, на старинной улице Пречистенке, где каждый дом — памятник истории или архитектуры, находится Детская художественная школа № 1. Трудно найти более подходящее место для эстетического воспитания: здесь его творит сама среда. Все рядом: и Кремль, и Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, и Академия художеств, и большой выставочный дом за Москвой-рекой.

Школа тоже занимает здание историческое — великолепный особняк бывшей гимназии Поливанова. Из стен гимназии вышло немало выдающихся людей, из ДХШ — тоже. Видимо, дух ученья и высокой культуры остался в этом здании навсегда. Но, пожалуй, главной "достопримечательностью" школы является ее директор — Евгений Владимирович Лапин, талантливый педагог, незаурядный художник.

Более тридцати лет работает он здесь. Многим нынешним ученикам Лапин годится по возрасту в дедушки и прадедушки, но никакого сюсюканья от него не услышишь. Директор строг: дисциплина и порядок должны царить в школе. От его пронизательного взгляда ничто не ускользает. Он знает, кто часто пропускает занятия, кто норовит проскользнуть в класс без сменной обуви, кто и как справляется с учебными заданиями. Но как педагог, он приветствует любую творческую инициативу, раскованность, учит мыслить свободно и самостоятельно. Редко кто умеет так радоваться удачам детей. Лучшие детские работы он собирает, раскладывает по папкам и хранит, чтобы на них учить следующее поколение. Многие его ученики уже сами стали учителями, известными художниками, приводят к нему своих детей. Евгений Владимирович не любит хвалиться, кого и сколько он выучил. Он поглощен теми, кто учится сегодня.

Вот Кирилл Бузунов получил приз "Золотая кисточка-97" Комитета по культуре Москвы. Вот принесли гору дипломов с выставки, посвященной



Е.В.Лапин с учениками ДХШ № 1.
Фото. 1997.

Пушкину. Вот в дверь заглядывают новенькие, те, кто хочет поступить в школу, принесли рисунки, надо посмотреть. Так проходят его дни. И еще ведь надо самому работать — он художник.

Евгений Владимирович успевает все. Встает рано и с утра отправляется в мастерскую, вся вторая половина дня отдана школе. В таком ритме он живет уже много лет.

Учитель всегда остается тайной для учеников. Между ними всегда дистанция. В ДХШ № 1 эту дистанцию стараются сократить: здесь наряду с детскими выставками часто устраивают выставки работ педагогов, все они — действующие художники. Таков один из принципов школы — чему можешь научить, если сам не работаешь творчески. Так создается атмосфера художественной жизни, не монолог педагога, а диалог художников, больших и маленьких. Здесь стремятся разбудить в каждом ребенке дух творчества, открыть глаза и душу, а не просто набить руку. Такая традиция в школе заложена с момента ее откры-

тия в 1934 году. Здесь собрались талантливые художники, представители московской живописной школы. Лапин влился в коллектив после войны, в 60-е годы, подхватил и развил эту традицию.

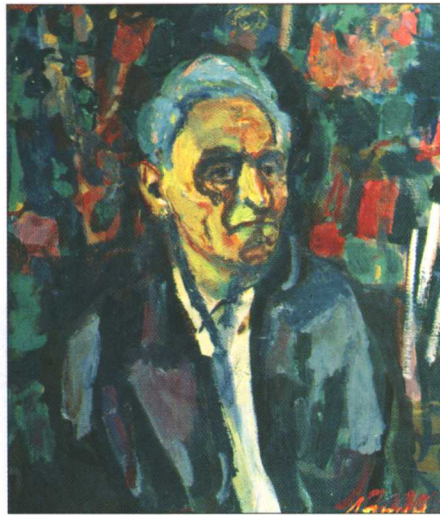
Банальное выражение, но Евгений Владимирович почти ровесник века, пережил с нашей страной многие vicissitudes ее истории. Он родился во Владимиростке в тот год и месяц, когда была расстреляна царская семья. В 14 лет вместе с родителями переехал в Москву и, спасаясь от одиночества, стал посещать изостудию на Покровке. Это было время, когда рождалось новое искусство. Симпатии молодого Лапина были отданы художникам Шевченко и Куприну, группе "Бубновый валет".

"Как художник я сформировался на русском авангарде 20-х годов. Большое влияние оказали и французские импрессионисты, выставленные в Музее западного искусства. Сейчас в этом здании находится Академия художеств, — рассказывает Евгений Владимирович. — Но первым моим

"университетом" стала Третьяковка. Шишкин, а потом Левитан поразили мое детское воображение. Я избрал другой путь, но уважение к этим мастерам сохранил".

Потом была учеба в студии А.В.Шевченко, а в Московском текстильном институте его учителем стал А.В.Куприн. О своих учителях Лапин вспоминает с благоговением: "Это были люди высокой культуры, представители старой русской интеллигенции. В общении просты, но без панибратства. Они — ученики Серова и Коровина и эту традицию передавали нам. Не были в чести у властей, их ругали за "формализм", но они продолжали заниматься тем, что считали настоящим искусством. Как бедно они жили! Но всегда были рады поделиться последним, не жаловались... Я попал к ним юношей, а сейчас уже старик. Но когда прихожу в Третьяковскую галерею и вижу их работы — испытываю все тот же восторг!"

Он защитил диплом в институте 17 июня 1941 года и сразу же попал на рытье противотанковых рвов на Смоленщину. Потом — фронт, служил разведчиком особой стрелковой бригады, встречался с Рокоссовским, войну закончил в Кенигсберге. Награжден многими боевыми орденами



Автопортрет.
Масло. 1989.

и медалями. После войны ему потребовалось несколько лет, чтобы восстановить в себе художника. Тяжесть пережитого пригибала к земле, не давала распрямиться. Помогла педагогическая работа, сначала в заводской изостудии, потом в Доме пионеров, а затем — в ДХШ № 1. Помогала семья, которой он всю жизнь предан, и дружба со старым учителем А.В.Ку-

Натюрморт с кувшином.
Масло. 1983.



приним и верным товарищем графиком П.В.Лузгиным.

Его всегда притягивал пейзаж, но, не имея возможности часто выезжать на природу, он нашел себя в другом жанре — натюрморте. И стал, по словам коллег, виртуозом этого жанра, со своим, ни на кого не похожим лицом. Его учителя воспитали в нем не только художественную, но и нравственную позицию: так же, как и они, он не искал на своем поприще ни награды, ни чинов, не обращал внимания на конъюнктуру. Он просто жил искусством, а искусство помогало жить ему.

У Евгения Владимировича маленькая мастерская, меньше класса в школе. Как фронтовику, ему давали другую, большую, в новом районе — отказался. Вся его жизнь прошла на Пречистенке-Остоженке. Неподалеку были мастерские Куприна, Фалька, Шевченко, рядом — ДХШ. Здесь его мир. В мастерской — сухие букеты цветов, сухие рыбки, любимые старые предметы, из которых он составляет свои натюрморты. Их состав почти не меняется, он пишет одно и то же, но холсты и гуаши, которые он тоже мастерски делает, становятся все разнообразнее и по цвету, и по чувству.

"Натюрморт — это одна из острых бесед живописца с натурой, — говорил К.Петров-Водкин. — В нем сюжет и психологизм не загораживают определения в пространстве. Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предмет, — в этом большая познавательная радость".

Однажды, когда семья переживала большое несчастье, Лапин, чтобы как-то успокоиться, стал лепить фигурки из глины. Теперь их целая полка, и они тоже вошли в его натюрморты, привнеся оттенок легкой иронии и грусти. Критики называют его работы "романтическими", очевидно, потому, что основной эффект достигается тонкими переходами цвета, рождающими гармоничный художественный образ. Сами предметы теряют очертания, они уже не важны, на первый план выступает музыка цвета. У нее сложное, симфоническое звучание, она печальна, но печаль эта светла.

Евгений Владимирович очень любит музыку. Любимые композиторы — Шопен, Бах, Бетховен. Он и ученикам рекомендует слушать музыку, она помогает художнику — в ней есть не только чувство, но и ритм.

В колорите его натюрмортов явст-



Декоративный натюрморт.
Коллаж.
Пастель. Гуашь. 1991.

венно слышится какая-то экзотическая, восточная нота — то ли Япония, то ли Китай. Это Дальний Восток, где прошло его детство, напоминает о себе. Там и природа совсем другая, чем в средней полосе, и смешение культур и обычаев: корейцы, китайцы, японцы и русские жили рядом. Мальчиком Женя Лапин понимал по-японски, и отец — капитан брал его однажды в плаванье к берегам Японии. Незабываемые впечатления! Они почему-то ярче, чем день вчерашний. Все, что получено и недополучено в детстве, прорастает потом...

Раньше ученики ДХШ ездили на практику во все концы страны. Теперь такой возможности нет, и Лапин говорит родителям: "Детям нужны впечатления, а не компьютеры. Возьмите их, куда можете. Показывайте природу, памятники. Общее развитие очень важно. Хорошо, когда дети учатся и музыке, и искусству. Искусства друг другу помогают".

Первое, что он показывает в своей мастерской — это папки с детскими работами. В этих папках сосредоточен весь его педагогический метод. Вот первая папка — построение композиции натюрморта. Все работы выполнены черной гуашью, и все разные. Он учит не списывать с натуры, а строить композиционную форму. Дети должны понять, что натюрморт — это сочинение по поводу увиденного. Он всегда цитирует Куприна: "Полотно художника должно быть решено как ковер: композиционный центр, колористическое решение отдельных цветков, трав, групп и т.д. Их линейная композиция имеет большое значение. Ритм этих построений дол-

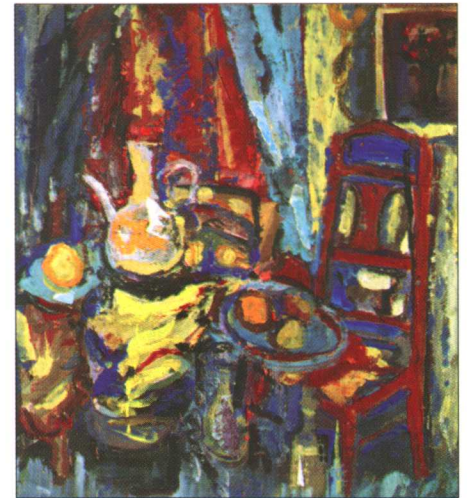
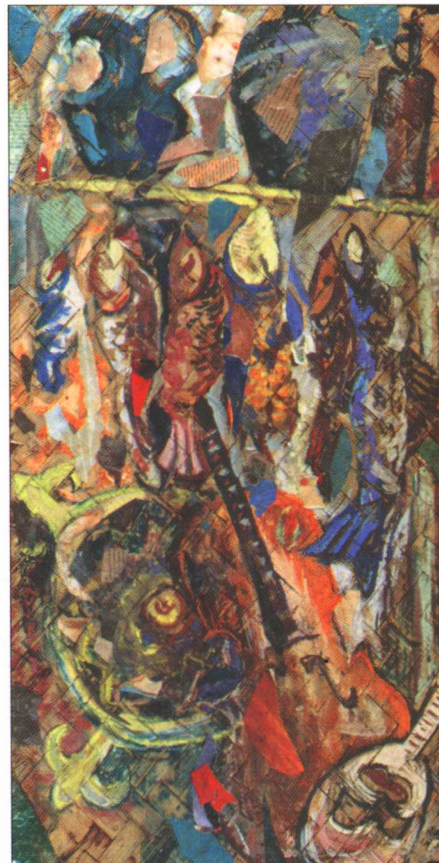
жен вести работу к концепциям, подобным орнаменту, но не узору". Или рассказывает о первом посещении студии А.В.Шевченко: "Я опоздал, добирался издалека, трамваи ходили медленно. В студии полно народу, сесть негде. Александр Васильевич заметил мою робость.

"Не можете найти себе место?" — "Не могу". — "Видите этот натюрморт?" — "Да, но только часть его". — "А другой видите?" — "Да, но тоже только часть". — "Ну вот и напишите целый натюрморт".



Натюрморт с фигуркой.
Масло. 1972.

Натюрморт с мандолиной.
Коллаж, темпера. 1996.



Натюрморт в интерьере.
Гуашь. 1997.

Это был первый урок мастера, толчок для понимания подхода к натуре — отдельные предметы и детали должны компоноваться в целый образ. Рассказывая об этом, Лапин настраивает детей на творчество, и они начинают мыслить: вот плоскость, натюрморт — орнамент, в нем ритмы; есть главные предметы, есть второстепенные. И дальше у ребят пошло свое — ни одной похожей работы.

Папка номер два — коллажи. Это второй "камень" в методе Евгения Владимировича. Он помогает развить чувство цвета. Бывает, что у ребенка ничего не получается в красках. Лапин заставляет делать коллажи, почему-то большинство детей лучше с этим справляются. Потом им легче работать с красками.

Папка номер три — своеобразные гербарии, сухие цветы и листья, не приклеенные, а свободно лежащие на цветной бумаге. При каждом рассматривании они меняют свое положение на листе, создают новую композицию. Они иллюстрируют один из основных принципов художника — отталкиваться от природы, наблюдать за изменением форм в ней, сравнивать.

Искусство — дело штучное. Оно передается из рук в руки — от учителя к ученику — и так до бесконечности. И пока эта цепочка развивается, искусство живет. "Мне хочется оставить в памяти учеников все, что умею, чему научили меня мои учителя. Чтобы эта традиция русской живописи передалась им и шла дальше", — говорит Лапин.

Н. КОЛЕСНИКОВА



Выстраивается детский хор. Все девочки, девочки, девочки. И на флангах среди них несколько мальчиков. Одеты все празднично. И вот они звенят песней, второй, третьей. В одной из них слова: "Прекрасен мир, и мы должны быть в нем прекрасны!" Другие дети читают стихи. Пляшут. Так открывалась Российская выставка детских рисунков "Пушкин и Москва" в Республиканской государственной детской библиотеке на Калужской площади.

Сейчас в мире взрослых нет-нет да и услышишь, что-де Пушкин устарел, что он несовременен, не соответствует напряженному ритму наших дней, что он... Какое там устарел, если десятилетний Саша Волков в Наро-Фоминске кропотливо и вдохновенно лепит из кусочков ткани эмоциональную, напряженную по цвету аппликацию по мотивам "Сказки о рыбаке и рыбке", если пятнадцатилетняя Жанна Свирнина в поселке Стодолище Смоленской области, незнакомая с техникой мозаики (откуда ей ее знать!), запечатлевает дорогой ей образ Александра Сергеевича в подобии мозаики, наклеивая на картонку мелкие, как бисер, камушки, а восьмилетнюю Иру Маслову из Мытищ имя Пуш-



КАК ЖАР ГОРЯ

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

кина побудило к созданию бесподобной зеленовласой и зеленотелой "Русалки". Никто рисовать Пушкина детей не обязывает, а они — по всей России — рисуют, рисуют, рисуют.

В начале нынешнего лета конкурсные детские выставки на темы Пушкина накатили, как волны с витязями из морских глубин, — одна за другой. Вскоре после открытия республиканской, организованной Ассоциацией международных культурных и гуманитарных связей и Международной детской художественной галереей, на которую со всех концов России прибыло более тысячи двухсот произведений, в великолепном выставочном зале "На Солянке" состоялся вернисаж выставки московской, подготовленной Управлением культуры Центрального округа Москвы и Московским фондом культуры. В ее экспозицию вошло 140 вещей — живопись, графика, скульптура, керамика.

В эти же дни в детской картинной галерее Волгограда открылась выставка, на которую дети России прислали ни много ни мало, около тысячи семисот своих рисунков. Восемьсот из них вошли в экспозицию. Нет сомнения, что этими тремя выставками ко дню рождения Пушкина дело не ограничилось.



Света Волкова, 12 лет.
Цыганы шумною толпой...
Гуашь. ДХШ № 1, г. Москва.

Саша Наумова, 12 лет.
Семья Пушкиных.
Гуашь. ДШИ № 6, г. Москва.





Берясь за пушкинскую тему, юные художники, разумеется, во многом еще не владеют материалом. Один, не зная, как устроена карета, рисует некий ящик без рессор. Не знает, как соединяются с каретой оглобли. Другой расставляет на набережной Невы электрические фонари, каких не было при Пушкине. Третий мосты через Неву развел на ночь. Подъемных мостов через Неву при Пушкине тоже не было. Иному автору неведомо устройство камина. Кто-то, рисуя сцену бала, надевает на руки танцора черные перчатки. В детском рисунке офицер может вальсировать со шпагой на боку.

Все так. Но не будем критически хмурить брови на подобные погрешности. Дети есть дети. С них не тот спрос, что со взрослых. Тут другая мера ответственности. Тем более, что нехватку знаний они подчас компенсируют качествами, завидными для иного мастера, умудренного знаниями и опытом. Восемилетняя

Автору этих строк не довелось видеть выставку в Волгограде, но думается, что и она, как в Москве, была мажорная, праздничная, цветная. Ведь дети рисовали Пушкина! В сущности, рисовали как подарок ко дню его рождения. Московские экспозиции стали праздником и для участников, и для взрослых.

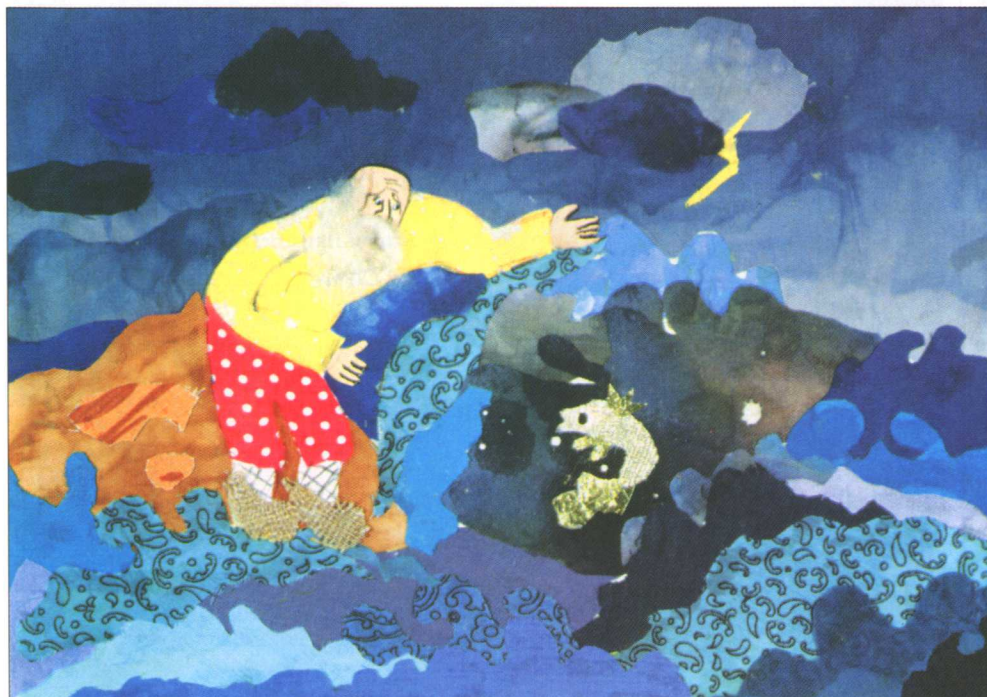
Эту статью я начал писать через месяц после вернисажей. Разложил на столе фотографии с работ. И снова почувствовал радость. Какая увлеченность Пушкиным! Какое упоение цветом! И как он разнообразен, цвет. Какое множество сюжетов, композиционных ходов. Какое искреннее переживание изображаемого!

На открытии выставки.
Фото.

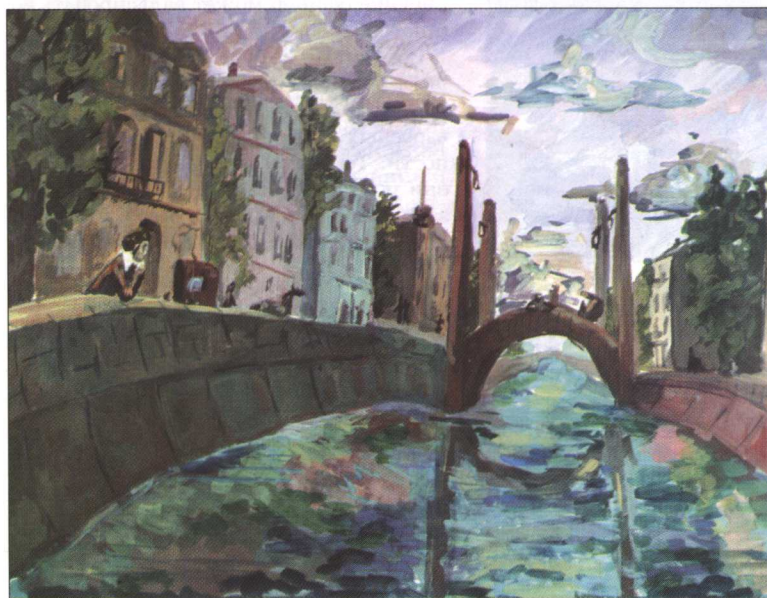
Лена Алексеева, 13 лет.
Портрет А.С.Пушкина.
Гуашь.
Краснопресненская ДХШ.

Таня Юратова, 15 лет.
Борис Годунов.
Гуашь.
ДХШ № 1, г. Москва.

Саша Волков, 10 лет.
Сказка о рыбаке и рыбке.
Апликация.
г. Наро-Фоминск
Московской обл.



Вазген Далакян, 9 лет.
Сказки Пушкина.
Гуашь.
Студия архитектуры и
искусства, г. Ереван.



Кокшарова Лена в композиции "Мороз и солнце" одела лепящих снежную бабу ребятишек в пестрый современный трикотаж. Но ее осенило при этом так иллюминировать снега и небо пейзажа в разные цвета радуги, что в листе возникло ощущение солнечного зимнего ликования. Таких интуитивных находок на выставках в Москве показано немало. Отметим яркое выступление детей из Ижевска, Углича, Новоуральска и города Лесного Свердловской области, Владивостока. Конечно, их успехи вызваны талантливым трудом педагогов.

Из Еревана прилетел и занял заметное место в зале "На Солянке" "Золотой Петушок" девятилетнего Вазгена Далакяна. Прилетел не один, а в окружении других работ армянских детей, которые захотели стать участниками выставки в Москве. Не потускнел Пушкин для армянских ребят. Петушок Далакяна так же эмоционален, так же поднимается до степени символа, эпитафия, понятия, как и лебедь белая в гуаши девятилетней Ивановой Риты "Шмелем князь оборотился", как сам Пушкин в портретах Медведевой Тани и Мордвиновой Даши (обеим по 9 лет) из Углича или Алексеевой Лены (13 лет) из Краснопресненской школы в Москве.

Выставки наглядно показали возраст-

Пушкинский бал.
Силуэтная композиция.
Коллективная работа учащихся школы-студии № 12 "Старт", г. Москва.

Таня Зайцева, 15 лет.
Пушкин на прогулке.
Гуашь. ДХШ, г. Москва.

Рита Панова, 9 лет.
Шмелем князь оборотился...
Гуашь. ДШИ № 4, г. Москва.



Лена Кокшарова, 8 лет.
Мороз и солнце.
Гуашь. ДХШ № 7, г. Москва.

Пушкин и Наталья Николаевна.
Бумажная пластика.
Коллективная работа учащихся школы-студии № 12 "Старт", г. Москва.

ную эволюцию участников. Если семилетней Теряевой Варе сам ее возраст подарил возможность детски бесконтрольного упоения "работы над образом Кота", то пятнадцатилетняя Таня Зайцева в "Пушкине на прогулке" уже чувствует силу ракурса, власть пространства и тона. Без последовательного овладения основами изобразительной грамоты это не дается. Постепенно, в процессе учебы шла к напряженной сложности цвета и композиции двенадцатилетняя Волкова Света в многофигурном листе "Цыга-

не шумною толпой". Жюри поступило правильно, учитывая при определении наград возраст участников. Одни и те же требования предъявлять к авторам разных возрастов было бы нелепо.

Организовывать рабочее поле картины, работать осмысленно, отделять случайное от сути — к этому ведут детей педагоги в разных школах: в 1-й ДХШ, в 6-й школе искусств, в 12-й школе-студии "Старт" и других.

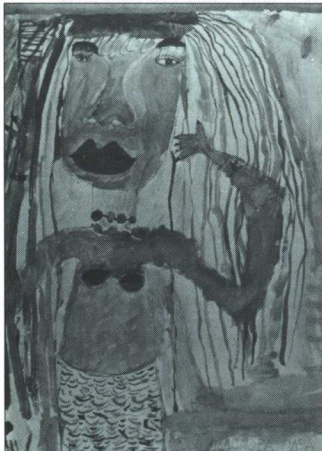
Жизнь показывает, что отпущенный художнику природой талант реализовать возможно только постоянным трудом, методичным познанием. Влечение к труду как регулярной радости художника, к изучению необходимого материала заметно в коллективных работах школы-студии "Старт". Скульптуру из бумаги "Пушкин и Наталья Николаевна" или силуэтную композицию "Пушкинский бал" наскоком не сделать. Крайне важная последовательность труда с сохранением увлеченности в них есть. Так же, как в большом листе Саши Наумовой "Семья Пушкиных".

И на республиканской, и на москов-

ской выставках немногочисленными оказались случаи оглядки на набившие оскомину типовые образцы западных мультяшек, назойливо заполняющих ныне экран телевизора и детские книжки. Яркость пушкинских творений, самой личности и судьбы Пушкина, приобщение учащихся к живой красоте окружающей действительности привели к созданию работ глубоко индивидуальных, лично пережитых. В трактовке многих пушкинских портретов также радует самостоятельность представления о нем. Откровенные или завуалированные перерисовки с портретов Пушкина, выполненных нашими классиками, на выставках тоже были, но не они определяли общее звучание экспозиций.

К сожалению, пределы журнальной публикации не позволяют воспроизвести все достойные внимания читателя работы и перечислить города и веси России, где созданы присланные в Москву отличные рисунки на темы Пушкина.

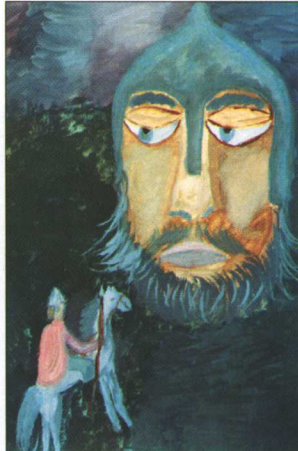
А.ЗЫКОВ,
народный художник России



Ира Маслова,
8 лет.
Рисалка.
Гуашь.
ДШИ, пос. Пироговский
Московской обл.

Наташа Матвеева,
7 лет.
Руслан и Голова.
Гуашь.
Краснопресненская ДХШ,
г. Москва.

Ольга Попович,
13 лет.
А.С.Пушкин
и московская публика.
ДШИ № 3, г. Москва.



Убежден, что все дети рисуют, но обычно их рисунки не сохраняются. Несмотря на свою простоту, они обладают качествами музейных экспонатов, подлежащих бережному хранению. Они своеобразно и точно по-своему отражают действительность.

Мальчиков привлекает героическая тема (у меня два взрослых сына и три внука, и все они в свое время рисовали войну, танки и оружие, слушали мои рассказы и довольно точно воспроизводили их на бумаге. Я участник войны, бывший стрелок-радист на танке). Девочек же привлекают мирные сцены отдыха.

Вот и на этой выставке, посвященной 200-летию великого поэта, были представлены разнообразные рисунки детей, любящих произведения Пушкина. Понравились рисунки Ирины Качаловой "Натюрморт с посмертной маской", гравюра тушью Володи Козлова к сказке "Руслан и Людмила", произведения: "Пушкинский бал" и "Невский проспект" да и многие другие. Все они позволяют явственно ощутить атмосферу тех далеких дней, почувствовать их ритм, дыхание и мощь мысли великого Пушкина. Я, мои сыновья и внуки горды, что принадлежим к великому роду Поэта!

Культура жива талантами, а талант всегда имеет имя, личность. Но обнаруживать личность и дать ей надежду — мало, нужны условия для ее самореализации. Данная выставка детского рисунка не что иное, как возрождение нашей культуры. Чтобы стать достойным наследником нашей прошлой высокой духовности, нужно немалое интеллектуальное напряжение, дерзание духа, без которого не подняться до ее высот.

Мудрый Пушкин сумел в свое время постигнуть природу русской души, и этим стал еще более любим народом.

Ю.НЕЛИДОВ,
троюродный праправнук Пушкина,
ветеран Великой Отечественной войны



архитектурный облик средневековья трудно представить без феодального замка. Он — неотъемлемая часть образа жизни средневекового сеньора. В первую

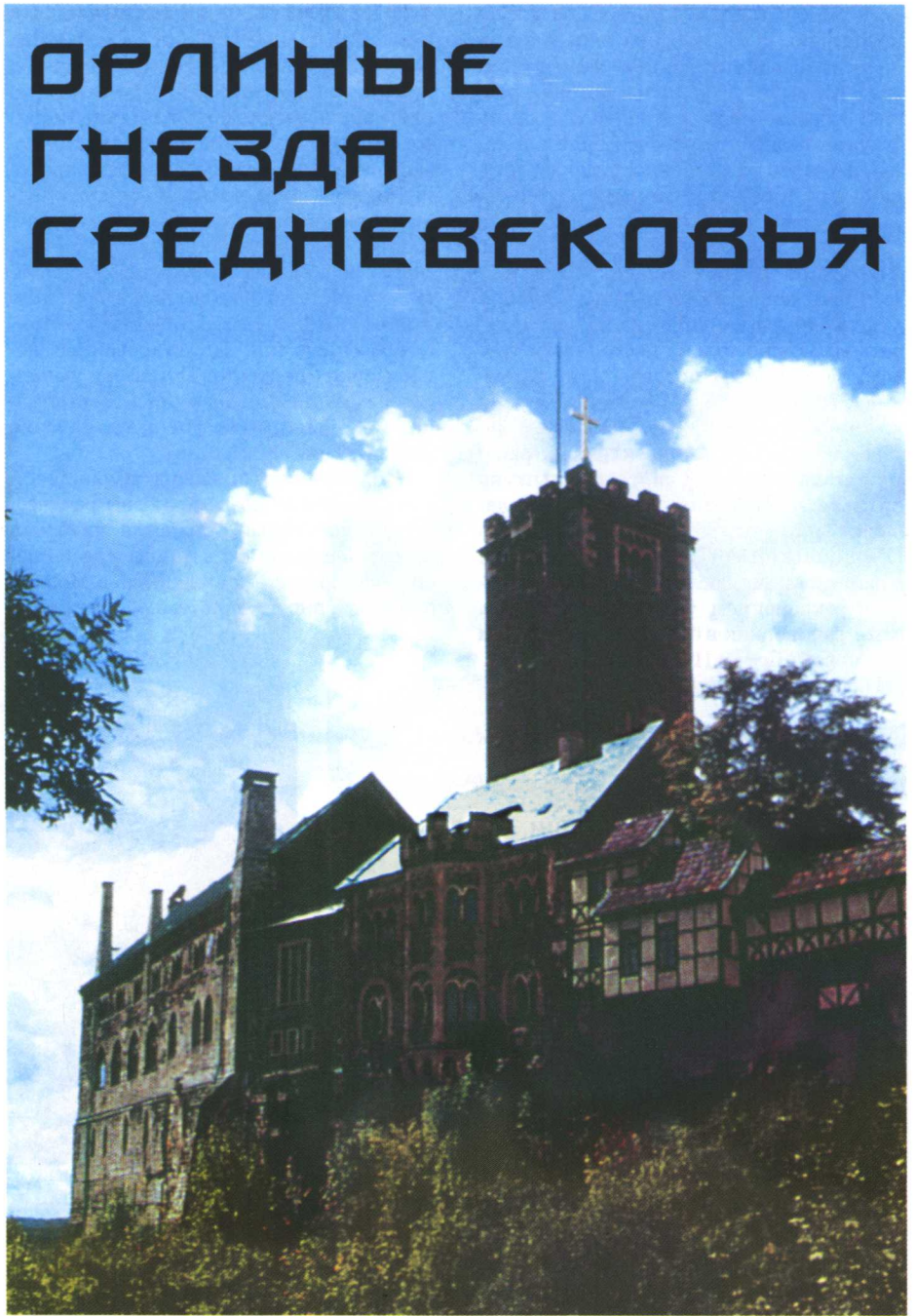
очередь это — укрепление, где могли скрываться от нападения сами феодалы и отдавшиеся под их защиту вассалы. Здесь протекала жизнь, подчиненная суровым законам своего времени. Однако замок — не только жилище и оборонительное сооружение, но и очаг светской культуры: в замках проходили рыцарские турниры, выступали жонглеры и устраивались соревнования певцов; здесь создавалась материальная культура, отвечающая вкусам и потребностям феодала.

Когда-то замков было очень много, до наших дней дошли единицы. Большинство находятся в руинах: одни разорены войнами, другие давно покинуты хозяевами и запущены. Часто камни с разрушенных замков использовались окрестными жителями для нового строительства. Некоторые древние строения многократно перестраивались в новом вкусе, и в их нынешнем облике едва ли можно угадать черты суровых цитаделей средневековья.

Замки начали возникать в IX веке, почин в их сооружении приписывается норманнам. В XI-XIII веках строительство велось, в основном, высшей знатью, с XIII века средним и низшим дворянством. Более поздние замки принадлежали обычно одной семье и были родовыми гнездами. По закону территория родового замка была неделима и наследовалась старшим в роду. Такие поместья носили название "майорат" (от слова *major* — старший, большой).

Простейший замок представлял собой обычно двухэтажную башню: в верхнем этаже жил сеньор, в нижнем находились склады провианта, конюшни, содержался скот. Башня — донжон

ОРЛИНЫЕ ГНЕЗДА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ



Буквица из "Градуалий"
аббатства Сен-Мишель. XI век.

Замок Вартбург.
Основан в XI веке. Германия.

— обводилась рвом и валом, а через ров перебрасывался мост, который убирали во время осады. Деревянные замки легко горели. Для того чтобы обезопасить замок от огня, при осаде убивали скот и шкурами накрывали башню: так сжечь ее было труднее. Деревянные строения легко горят, но быстро восстанавливаются — в несколько дней, иногда — в одну ночь. Какой-нибудь сеньор мог обнаружить на своей границе за одну ночь построенный замок. В Англии такие замки назывались незаконнорожденными и подлежали разрушению.

Для строительства требовалось королевское разрешение — регалия. Короли же давали право привлекать к строительству окрестных жителей.

Для строительства по возможности выбирались труднодоступные места — скалистые кручи, излучины рек и островки. Планировка определялась местоположением: замки на скалах или холмах имели нерегулярный план — в зависимости от рельефа почвы. На ровных местах их возводили обычно по прямоугольному плану.

Замки могли строиться совместными



Сцена вассального договора: рыцарь получает меч от своего сеньора — короля. Миниатюра. Начало XIV века.

Битва. Миниатюра "Больших французских хроник". XV век.



усилиями окрестных жителей, которым была обещана защита в замке в случае опасности. К строительству также приглашались строительные артели. Архитекторы — участники крестовых походов воздвигали замки и крепости в государствах крестоносцев. Планы палестинских замков крестоносцев повлияли на сложение системы замкового строительства всей Европы. Впервые в Сирии франки применяют устройство оборонительных сооружений, при котором крепостная стена опоясывается менее высокой линией укрепления — второй оградой. Такой прием повышал оборо-

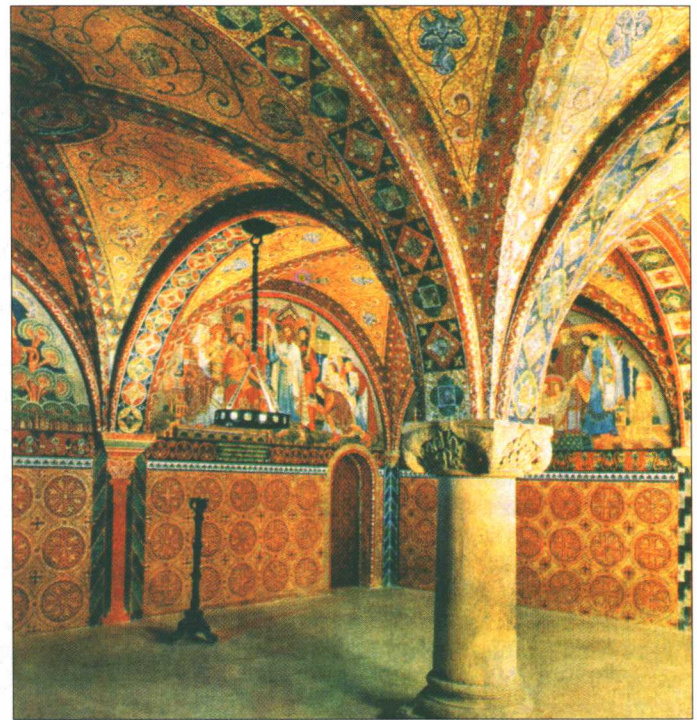
носпособность крепости. К концу XII века формирование военной архитектуры в целом завершается.

По традиции двор замка делился на двое внутренней стеной, с одной стороны которой располагались замковые сооружения для вассалов, а с другой — донжон, где феодал мог укрыться от неприятеля и от измены. Донжон часто имел свою отдельную пекарню, колодец и рассчитанный на долгую осаду запас провiantа в подвале.

Императорские и княжеские замки XII-XIII веков были очень просто построены и скромно украшены: в то время

Мастерская Л.Кранаха. Рыцарь. Гравюра. Начало XVI века.

Замок Вартбург. Покои графини Элизабет.



больше заботились о надежности и безопасности замков, чем о комфорте и роскошном оформлении. Удобство жилья приносилось в жертву обороне: помещения были тесными, окна из-за толщины стены походили на амбразуры и чаще всего выходили во внутренний двор. Особого комфорта в замках XI-XIII веков не было; например, Генрих II Плантагенет в своем дворце располагал только рыцарским залом и спальней. Военной целесообразности подчинен и внешний вид замка — феодал стремился придать своей твердыне устрашающий вид. Для строительства при-

менялся обычный нетесаный природный камень, и лишь в редких случаях каменщики тесали камни или украшали постройку резьбой. Такой суровый характер носили почти все замки вплоть до XVI века.

Внутренние помещения стремились сделать изолированными друг от друга, между ними строились сложные переходы и потайные ходы. Запутанный план был гарантией против заговоров и неожиданных нападений.

Главная башня делилась деревянными, позже — каменными (во избежание пожара) перекрытиями на две-три залы.

В зале торжеств проходили пиры и праздники с хороводными танцами под песни дам. Здесь же по вечерам у каминов слушали странствующих певцов. Внутренних помещений в замках было не много: спальня, склад оружия, часовня. Отдельное помещение предназначалось для женского рукоделия — здесь у окон пряли дамы.

Дворянство в средние века было довольно бедным: средств, которые давало сельское хозяйство, едва хватало, чтобы расплатиться с купцами за платья, оружие и доспехи, а деньги были нужны и на еду, вина, на пиры. Поэтому то части рыцарства и приходилось поправлять свое материальное положение грабежом и разбоем на дорогах. То, что пойманных разбойников ожидала смерть, редко сдерживало рыцарей. Для защиты от разгневанных горожан и купцов им нужно было иметь хорошо укрепленные замки, где можно спрятаться и переждать, пока гнев поутихнет. Многие городские хроники средневековья рассказывают о штурме и разорении горожанами таких разбойничьих гнезд.

Основным источником дохода для рыцаря все же был феодал — земельный надел, который можно было получить, вступив с сеньором в отношения зависимости, регулировавшиеся средневековым феодальным правом. Этот личный договор между сеньором и вассалом носил название оммаж (homage).

Обязательства вассала по отношению к сеньору могут быть выражены средневековой формулой "совет и помощь": вассал не должен был ни говорить, ни делать ничего, что могло бы материально или морально повредить сеньору, вассал должен был помогать сеньору материально и личными услугами, а также быть за него поручителем и даже заложником в военное время. Вассал обязан идти на войну по призыву сеньора (срок пребывания в походе обычно ограничивался сроком до 40 дней), должен был держать гарнизон и оборонять замок по приказу сеньора. В мирное время вассал участвовал в суде или совете.

Часто эти обязательства не соблюдались, а между сеньором и вассалом даже возникали войны. Несмотря на то, что феодальные обычаи запрещали внезапное нападение на соседа, феодалы старались врасплох захватить чужой замок со всем имуществом. Войны были обычным делом в средневековье, они узаконены феодальной конституцией и обычаями (поэтому баталия — одна из основных тем средневекового искусства).



Соколиная охота.
Миниатюра.
Конец XV века.

Игры в ручной мяч
и шахматы.
Миниатюра.
XV век.

Феодальная война была практически постоянной, но в то же время мелкой войной. Крупные феодальные битвы, в которых участвовало много рыцарей, тоже были не всегда кровопролитны. Рыцаря в то время было довольно трудно не только убить, но даже ранить, потому что он был очень хорошо защищен. Например, в 1119 году произошла битва между французами и англичанами, в которой участвовало 900 рыцарей, и сражение было ожесточенным. Результаты таковы: убито всего трое и взято в плен 140 человек. Брать пленных было выгодно — за них можно было получить большой выкуп. Именно для получения выкупа один рыцарь старался взять в плен другого.

Рыцаря защищала кольчуга с капюшоном, доходившая до колен, с разрезами спереди и сзади для удобства верховой езды. Кроме того, воин одевал металлические чулки и перчатки. В XI веке рыцарь представлял собой по-

движную крепость, которую трудно поразить. Если его сбивали с коня, то без посторонней помощи он не мог подняться на ноги. Вооружение было настолько тяжелым, что рыцарь лежал пластом до тех пор, пока его не брали в плен. Поэтому главная задача в битве — выбить противника из седла, а не убить его.

С XIV века, с изобретением огнестрельного оружия, кольчугу сменили латы, металлические пластины которых надежней защищали рыцаря от ударов. На голову одевался шлем, по которому скользил удар. Щит рыцаря выполнял не только оборонительную функцию, но и декоративную, символическую. На щите изображался герб и девиз рыцаря. Основные цвета герба диктовали цвета одежды, которая после крестовых походов стала особенно разнообразной и даже вычурной.

Наступательным вооружением было копьё, в XIV веке достигавшее 4,5 метра.



Л. Кранах.
Охота на оленя.
Гравюра. XVI век.

Замок Карлштейн.
Основан в 1348 году.
Чехия.

Рыцари духовного звания, входившие в монашеские ордена, обычно пользовались булавами. Но основным оружием, конечно, был меч. Он состоял из стального клинка, эфеса и утолщения на конце эфеса. Внутри этого утолщения обычно вкладывалась какая-нибудь реликвия. Эфес от меча отделялся металлической перекладной — поэтому меч, воткнутый в землю, был похож на крест — символ Распятия, и рыцарь мог перед ним молиться. "Меч — самое благородное оружие", крестовидная форма напоминает Распятие, шар на конце рукояти — мир, две ручки и острие символизируют три призвания рыцаря: защищать церковь, сражаться за короля и защищать свой народ, — так считали в средневековье. С мечами связывали легенды, им давали имена, передавали от отца к сыну, на мечах клялись средневековые воины. Меч исполнял главную роль в ритуале посвящения в рыцари.

Старинная каролингская поговорка гласила: "Кто до 12 лет остается в школе, не садясь верхом, годится только в священники". Действительно, мальчиков из благородных семей после 7 лет забирали от женщин, воспитывавших их. Чаще всего дети вассалов жили в замке и воспитывались вместе с детьми сеньора. Прежде чем быть посвященным в рыцари, молодой человек должен был пройти путь оруженосца — слуги рыцаря и помощника в походах. Во время обряда на юношу одевали шпоры, старейший рыцарь отвешивал ему подзатыльник или пощечину (как говорили "единственную в жизни пощечину, которую можно получить, не возвращая"). Со временем этот мужской, почти языческий обряд приобретает слож-



ную религиозную символику и посвящение в рыцари становится таинством, наряду с таинством крещения или брака. Теперь перед посвящением полагалось ночное бдение и уединенная молитва, посвящение оружия Богу, а перепоясывание мечом совершал священник или другое лицо духовного сана. После посвящения в рыцари обычно проходила процедура оммажа. Выбрав себе покровителя, новопосвященный принимался в семейно-клановую структуру феодального общества.

Идейный мир двора и знати средневековья был проникнут рыцарскими идеалами благородства, доблести и великих подвигов на поле брани. Это был эстетический идеал, сотканный из возвышенных чувств и пестрых фантазий под влиянием рыцарских романов с описаниями благородных поступков рыцарей древности и недавнего прошлого. Жизнь средневекового рыцаря была подражанием рыцарям Круглого стола или античным героям. В пред-

ставлении людей, живущих в XIV-XV веках, благородство и доблесть были свойственны и людям древности, но лишь рыцари средневековья сделали подвиг своим ремеслом. Жизнь Александра Македонского, судя по рыцарским романам эпохи расцвета, вполне соответствовала идеальным представлениям средневековья. Стремление к славе и чести в ту пору было неразрывно связано с почитанием героев и страстным желанием заслужить похвалу потомков.

Смерть в бою сама по себе уже расценивалась как подвиг. Что может быть желанней для рыцаря, чем, совершив чудеса мужества и героизма, упокоиться под могильной плитой на славу и в пример потомкам. Естественный, отягощенный христианскими представлениями страх смерти смягчается идеей благородного самопожертвования: "Веселая вещь война... (...) Если видишь, что дерешься за правое дело и повсюду бьется родная кровь, сможешь ли ты удержаться от слез!"

Жизнь воина протекала в боях, рыцари с радостью ввязывались в любовные авантюры, пускались в странствия, опасные путешествия и походы — лишь бы не сидеть в замке. Тесные, часто мрачные помещения замка наводили томительную скуку на его обитателей, а разнообразия занятий и развлечений, которые могли бы ее разогнать, почти не существовало.

Из игр излюбленными были шахматы, а в конце XIV века всем на радость появились игральные карты. Все развлечения обитателей замка обычно выпадали на весну — начало лета: посвящение в рыцари, свадьбы, турниры. Поэтому любимыми праздниками были Пасха и Духов день. Весной из знатных молодых людей выбирали "майского короля" — древний обряд, ведущий историю со времен язычества. Состязания в силе (борьба, метание камней, перетягивание), охота и турниры были не только основным развлечением феодалов в мирное время, но и тренировкой военных навыков: ведь сражение с раненым вепрем или медведем было так же опасно, как битва с искусным противником. Погоня за оленем развивала искусство верховой езды. На птиц охотились с соколами, поскольку лук со стрелами считался оружием крестьянина. На охоту часто брали и дам, чтобы не скучали. Со временем охота в замках приобрела характер ритуала, а должности егеря и сокольничего стали считаться почетными и желанными.

Окончание следует

М.ИЗЮМСКАЯ,



НЕИЗВЕСТНАЯ ЖИЗНЬ ТАТЬЯНЫ АЛЕКСЕЕВНЫ МАВРИНОЙ

Весной 1996 года в Музее личных коллекций прошла выставка живописи и графики Татьяны Алексеевны Мавриной. Обнаженные (1930-1940-е годы). Цветы (1990-е годы).

В августе 1996 года на 96-м году жизни умерла Татьяна Алексеевна Маврина. Почти всегда после смерти художника значение его творчества переоценивается. Часто оно начинает тускнеть, съеживаться и блекнет, чтобы в результате превратиться в строчку в специальном словаре. Гораздо реже смерть переводит обыденные эпитеты в возвышенные, слово "гениальный", которое стеснялись произносить при жизни, становится впору, и поражаешься, что такой человек жил среди нас. Так, кажется, случилось и сейчас.

Конечно, Маврину знали и ценили как графика и иллюстратора, впитавшего принципы народного русского искусства, которое она прекрасно знала и собирала. Русская иконопись, лубки, вышивка, глиняные игрушки представляли для нее интерес не только как предметы коллекционирования, но и как образцы высокой художественной культуры, живого языка, к которому она обращалась. Ее иллюстрации к детским книжкам и русским сказкам, альбомы путешествий по русским городам пользовались успехом и по праву считаются частью отечественного искусства 70-80-х годов.

Маврина была удостоена различных званий и наград. И все же она всегда была одиночкой, не поднимался язык назвать ее советской художницей, словно стеклянная стена отделяла ее от официального советского искусства. И эту ее инаковость чувствовали все — начиная от Дехтерева, который, будучи главным художником издательства "Детская литература", никогда сам не подписывал мавринских книг в печать, до оргкомитета Международной премии имени Г.Х.Андерсена, которой она одна из русских художников была удостоена.

Маврина родилась в 1900 году, хотя сама всегда называла годом своего рождения 1902-й, и именно эта неверная дата вошла почти во все справочники и биографии, написанные при жизни художницы. Причина была одна — всего лишь женское желание казаться немного моложе. Ее детство прошло в Нижнем Новгороде в семье педагога, земского деятеля А.И.Лебедева (Маврина — фамилия матери). Детей в семье было четверо, и воспитывали их как



Заговор на средний палец.
Акварель, гуашь.
1980.

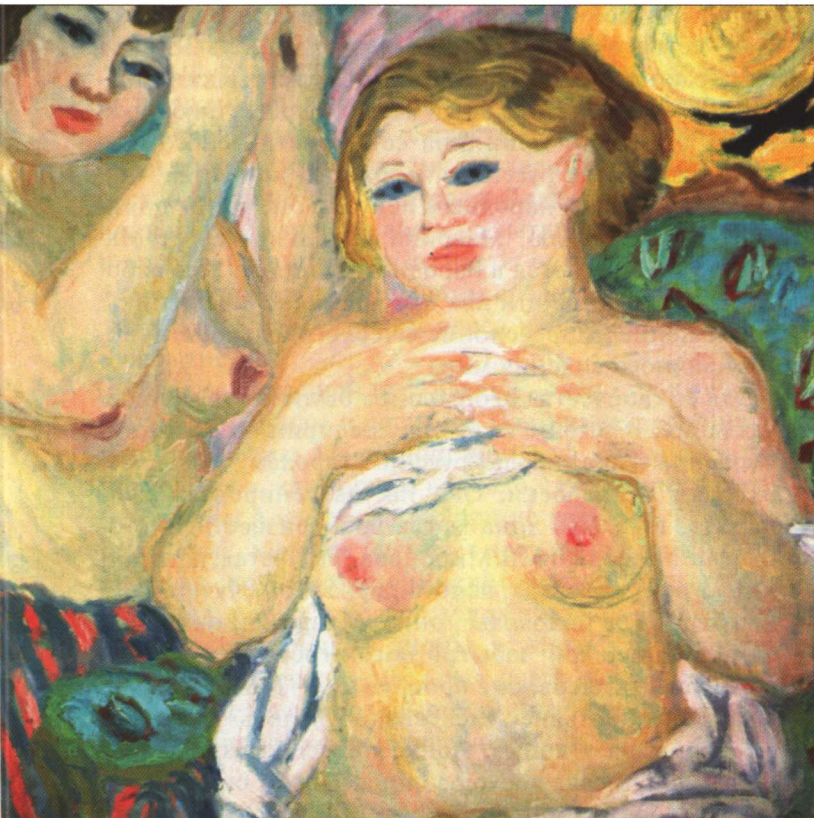
полагалось в интеллигентных семьях. Много чтения, много рисунков, обучение музыке и языкам, внимание к фольклору и народному искусству, которое, казалось, окружало и пронизывало всю жизнь. "География фантастическая от гор, рек, болот, оврагов, лесов, всяких легенд, старых городов вокруг: Суздаль, Владимир, Юрьев Польский, Муром, Городец, а там живописные народные промыслы — Городецкие, Семеновские, Хохломские, Палехские, Мстерские. Город в окружении фольклора", — вспоминала Маврина о своих детских ощущениях. На выставке впервые представлены были оставшиеся от этих детских лет альбомчики-тетради, которые делали дети в семье Лебедевых. В них — стихи и рассказы, рисунки, акварели. Когда читаешь стихи тринадцатилетних девочек, поражаешься, сколько таланта отпустила природа этим детям, и кажется, перед ними были открыты все дороги — поэта, писателя или художника. Но главное, эта игра в рукописный журнал будила

мысль и творчество, приносила чувство полноты жизни, в которой так много всего надо осмыслить и запечатлеть. Полноценность детства — корень судьбы — потом ощущение того, что "много всего кругом", никогда не будет покидать Татьяну Алексеевну.

С 1921 года она уже точно выбрала изобразительное искусство. Поступила в "фантастический вуз ВХУТЕМАС", безоглядно увлекалась живописью, школой которой стали для нее французы Щукинской и Морозовской галереи. Потом Маврина вспоминала об этих годах как о счастливейшем времени своей жизни. К концу двадцатых относится ее содружество и членство в "Группе 13", участие в совместных выставках и поисках своих путей в искусстве, брак с Николаем Васильевичем Кузьминым, чудесным художником-графиком, интеллектуалом, знатоком прекрасного.

Но за двадцатыми годами пришли тридцатые, и с ними четкий диктат разрешенного пути в искусстве. В это трагическое для всей страны время Маврина оставалась верной живописи. В духе живописной традиции художники "Группы 13" сообщали модели. Маврина говорила, что равного по силе Тициану не найти среди импрессионистов, но "все вместе импрессионисты перетянут. Они открыли опять мир идеальной гармонии и повседневности". Многие ее работы этого времени близки французским постимпрессионистическим течениям. Одна из работ, написанная в сияющих перламутровых тонах, так и называется — "Подражание Ренуару".

Подражание Ренуару.
Масло. 1938.

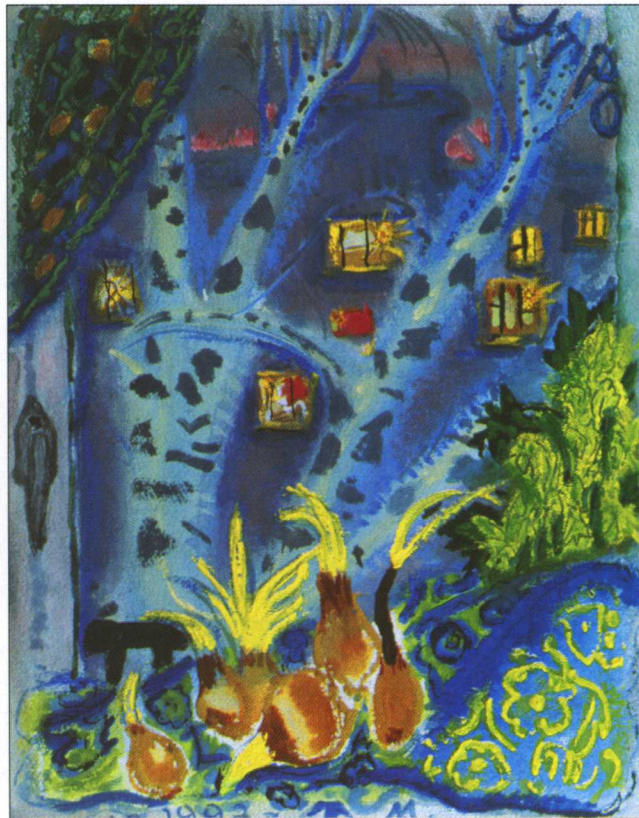


Почти ежедневно она писала или рисовала обнаженную женскую модель, работая во всех техниках. Подражание Матиссу сменялось натурными набросками в женской бане, Венеры перед зеркалом существовали рядом с раздевающимися тетками в белье того незабываемого дивного голубого цвета, который был так характерен для трикотажа всего периода строительства коммунистического общества. Осталось множество рисунков и акварелей, несколько десятков холстов, которые долгое время хранились буквально под кроватью — художница их никому не показывала, ведь обнаженные — это была недозволенная, почти запрещенная тема. И лишь в семидесятые годы некоторые из мавринских "нюшек" (как на простонародный манер она называла их, обыгрывая французское "ню") стали появляться на выставках.

Последняя живописная работа на холсте масляными красками была, по словам художницы, написана летом 1942 года в саду Дома Красной Армии и представляла собой танцы на веранде клуба. То, что началось после этой картины, Маврина называла своей новой жизнью.

После войны Маврина вновь открыла для себя мир народного творчества, а, может быть, вернулась к впечатлениям детских лет — лубки, расписные подносы, игрушки, прялки, туески — художница де-

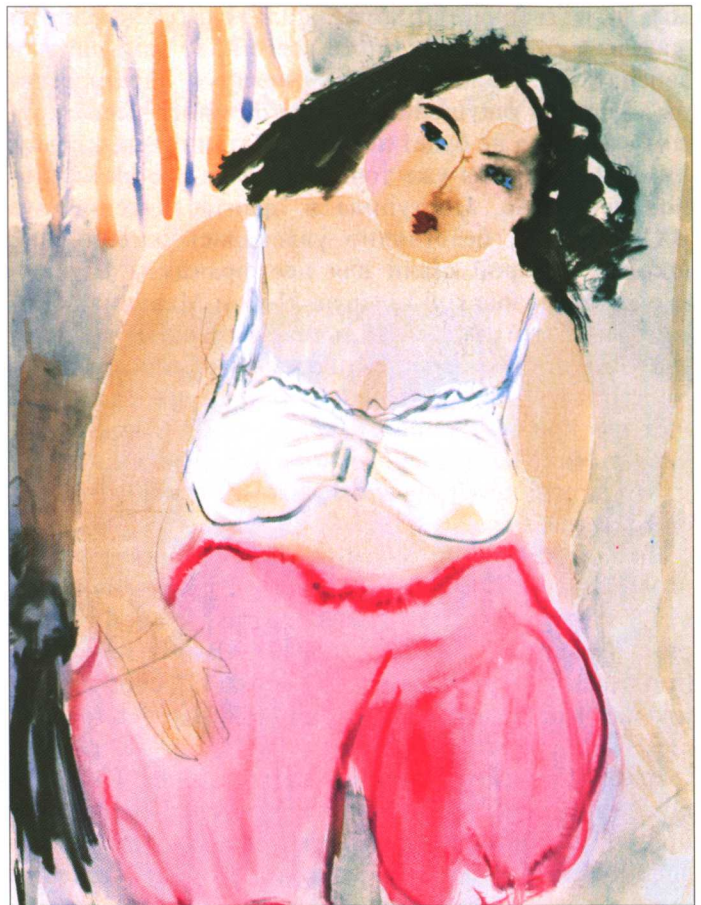
Лук. Утро.
Акварель, гуашь. 1993.



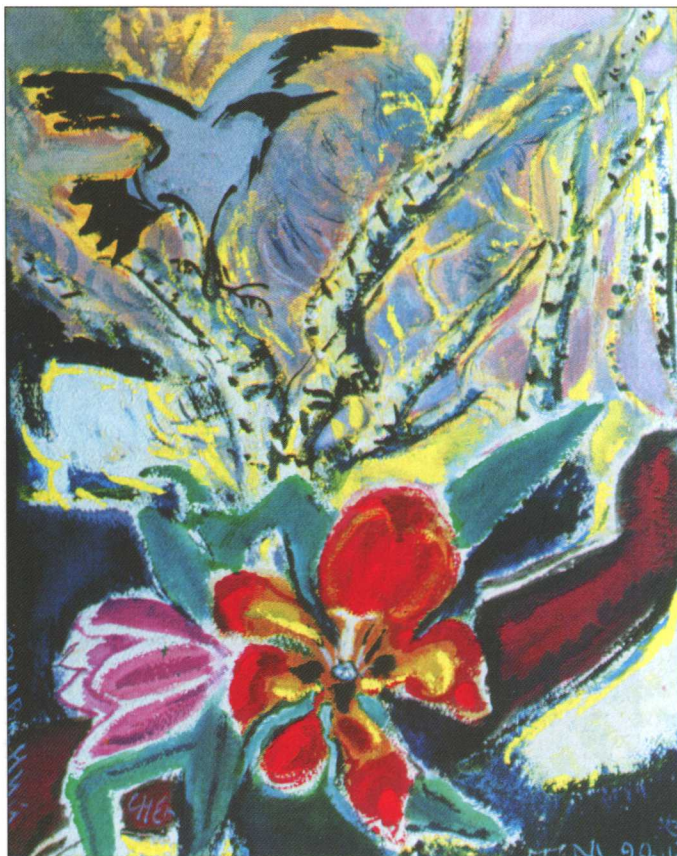


Березовое окно. Весна.
Акварель, гуашь. 1993.

Наш "сад". Последний снег.
Акварель, гуашь. 1994.



Девушка в розовых панталонах.
Акварель, гуашь. 1930-е гг.



лала копии, вживалась в образ древнего мастера. Она любила и собирала иконы и предметы народного творчества с Николаем Васильевичем Кузьминым, сама расписывала старинной формы бутылки и подносы. Это был гениальный ход, он давал ей возможность отойти от принципа социалистического реализма в сторону русского народного искусства. Матисс восхищался народным искусством, чтобы прийти к своему стилю, Маврина, отталкиваясь от Матисса, превращается в народного мастера. В ее работах сталкиваются эти два отношения к "крашению", совмещение импрессионистического и декоративного, наивного видения мира.

Для ее творчества необходимы были натурные впечатления. В 50-60-е годы она предпринимала многочисленные поездки по русским городам, делала зарисовки и наброски. Она так натренировала свою память, глаз, что дома могла воспроизвести многоцветие природы. А.В.Миронова, ее частая наперстница в этих поездках, вспоминает такой случай. Ранней весной, в половодье, они с Мавриной оказались одни в маленькой, забытой Богом гостинице — и утром, в шесть часов, она проснулась — Мавриной нет. Оказалось, Татьяне Алексеевне удалось уговорить рыбака, и на утлой лодчонке посреди разлившейся Волги она писала восход солнца. Потом она утверждала, что "земля и небо стали темой пейзажей и кни-

жек". За 40 лет было сделано более ста книг: сказки, проза Юрия Коваля. Ее книги вышли во многих странах, и вдруг — интерес к иллюстрированию прекратился.

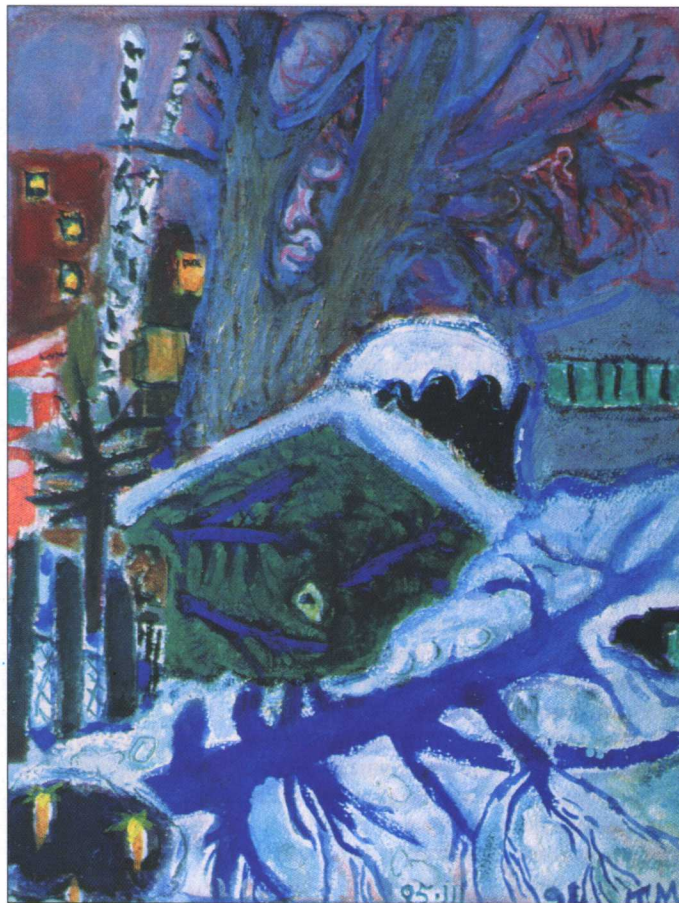
Татьяна Алексеевна Маврина делила свою жизнь на три периода: первая — от рождения до ВХУТЕМАСа; вторая — Москва, обучение во ВХУТЕМАСе, живопись, увлечение импрессионистами, участие в выставках "Группы 13"; третья началась во время войны. Но была и четвертая жизнь — это последнее десятилетие.

В конце 80-х Маврина начала писать удивительные натюрморты. В это время она почти не покидала своего дома. Мир замкнулся в стенах малогабаритной квартиры, оклеенных золотом и серебром — любимой Мавриной золотой и серебряной бумагой. Те, кому довелось попасть к ней домой, бывали изумлены невероятной внутренней силой и волей, которая исходила от этой сухонькой девяностолетней женщины. Эта воля к жизни, казалось, защищала ее от старческой немощи — она видела практически без очков, была в ясном уме, и, если и забывала что-то, никогда нельзя было сказать наверняка — это действительно забывчивость или лукавство.

Вопреки болезням и слабости она отдавалась одной страсти — живописи и писала натюрморты так, как будто вмещала в них всю неизбывную силу своей неистовой натуры. Два окна — одно с березой, другое с деревом и гаражом — стали ее вселенной, и сквозь них она наблюдала смену времен суток и вращение светил. Она просила приносить ей цветы и, получив в подарок букет, уже не скрывала своего желания поскорее выпроводить гостя и приняться за гуашь. Так возникли нарциссы на фоне розовых берез, тюльпаны на фоне снежного окна, красавец — розовый гладиолус — среди голубого лета. Что может быть примитивнее букета тюльпанов на подоконнике — но работы эти столь пластически убедительны и энергетичны, что я рискну поставить позднее творчество Мавриной в один ряд с Дюфи и Матиссом. А один из последних по времени натюрмортов — "Розы ночью" — винно-красные цветы на подоконнике на фоне синего неба с сияющим созвездием Ориона — это трагический реквием перед неизбежным уходом в небытие.

"Стояло время или шло назад", — эти строки Рильке, знакомые нам в переводе Пастернака, начинают автобиографию Мавриной. Эпиграф выбран далеко не случайно, как ничего не было случайного в судьбе Татьяны Алексеевны. "Стояние времени" — это то ощущение, которое изумляет зрителя, который смотрит на поздние мавринские натюрморты. Мир предстал перед глазами художницы эквивалентом городецкой прялки, иконы и Матисса. Жизнеутверждающая сила и цветовая пластическая энергия этих работ вызывают ассоциации с творчеством молодого, полного сил человека.

А. ЧУДЕЦКАЯ



Вечер.
Акварель, гуашь. 1995.

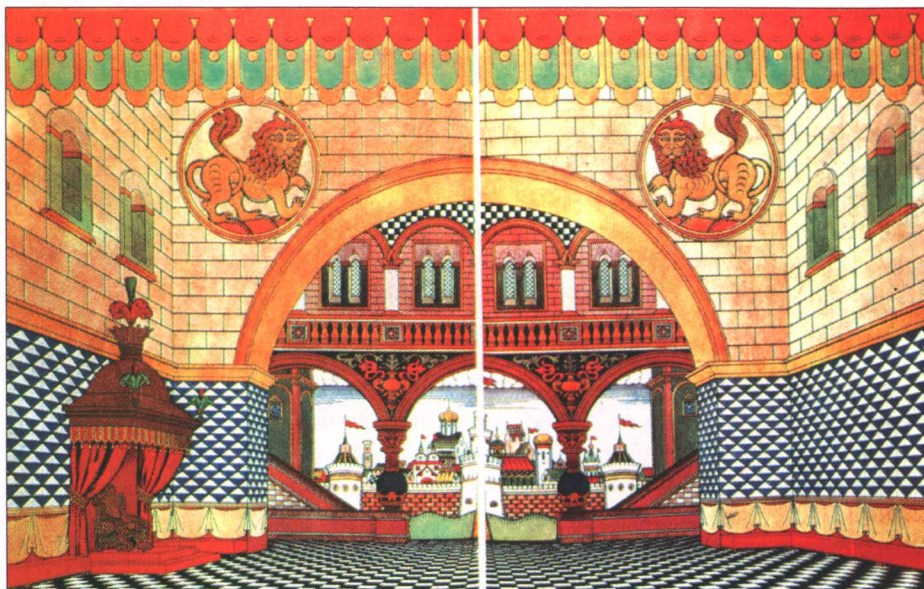
Гладиолус.
Акварель, гуашь. 1995.



СОЛО ДЛЯ ВТОРОЙ СКРИПКИ

Что с детства влечет нас к театру, искусству, поживившему философию с озорством? Быть может, жестокость реального существования. Природа спектакля в чем-то близка человеческой — жизнь его ограничена во времени. Но не получая аплодисментов за суетливую муку прожитых дней, мы покупаем бумажный входной билетик и отправляемся в театр, как в Изумрудный город, где живет Гудвин Великий и Ужасный, он исполнит все. И так же, как за кулисами выясняется, что сила, наделяющая Железного Дровосека сердцем, Трусливого Льва храбростью, а соломенного Страшила умом, рождена посредством порой утомительного и рутинного труда старого фокусника. И все-таки будничная сторона волшебства не умаляет его результатов. И как это должно быть восхитительно из каких-то бумажек, тряпочек и мишуры запалить пламя театрального действия, в языках которого медленно колыхнется сбывшаяся мечта. Наверное, поэтому профессия театрального художника для многих заманчива и одновременно загадочна. Вместе с тем, перспективы своей будущей деятельности абитуриентам постановочных факультетов видятся весьма туманно. Мне удалось побеседовать с главным художником театра "Мастерская П.Фоменко" Владимиром Максимовым. Его рассказ поможет читателю в какой-то степени познакомиться со спецификой этой работы. Опуская в тексте свои вопросы, я постаралась не нарушать последовательности его рассуждений.

Спектакль, как и картина художника, — дорогое дитя для его создателей. Но если картина возникает благодаря одному человеку, то спектакль делает группа соратников. Театр — это живой, динамичный организм. Его можно сравнить с оркестром, в котором при безусловном руководстве режиссера, актер и художник — первая и вторая скрипки. И если режиссер хорош, то они имеют достаточно свободу и возможность максимально полно проявиться. Когда актера не подчиняют, а стараются раскрыть его творческий потенциал, то в результате он делает то, что хочет режиссер, но пропустив все через себя и уже как бы от себя. Та же история и с художником. Это скучно, если тебе говорят после прочтения пьесы: "Я знаю, что мы будем де-



лать, мне нужно, чтобы здесь был стол, два стула и т. д.". Мне интересно, когда режиссер ждет от меня свежих идей.

Конкретно — работа художников имеет несколько этапов. После прочтения пьесы режиссер рассказывает свою версию, определяет сверхзадачу, объясняет, что хочет сделать на этом материале. Второй этап, когда режиссер, в свою очередь, ждет от меня как от художника какой-то информации, как я вижу действие в "картинках", это такие почеркушки: вот начало, вот первый акт, второй акт, финал. Часто подобные наброски похожи на бред сумасшедшего, но именно здесь происходит некая стыковка наших с режиссером представлений. После этого приходит черед более подробных эскизов в карандаше, где уже понятны стиль, эпоха, определена общая художественная концепция, ее внутренняя динамика. И, наконец, делается окончательный эскиз в материале или макет со всеми элементами декораций, включая мебель. На следующем этапе выполняются чертежи, после чего работа передается в мастерские, где есть конструктор и инженер, они решают, как все это исполнить практически.

Здесь порой художнику приходится идти на определенные компромиссы в случае трудновыполнимости какой-либо его идеи. Но чем лучше конструктор и специалисты в мастерских, тем ближе конечный результат к исходному эскизу или ма-

кету. Опасно чрезмерное увлечение спецэффектами, которые могут превратить спектакль в шоу.

У художника довольно большие возможности, та форма, которую он предлагает, диктует построение мизансцены. Наглядный пример — из спектакля "Месяц в деревне", который мы делали с режиссером Сергеем Женовачем. Вдруг на сцене появился столб с колосом. Так как мы решили делать этот спектакль достаточно аскетично по форме, мне показалось, что неплохо будет внести в него элемент деревенского праздника. Такой столб был на всех ярмарках, его использовали то как карусель, то как некий спортивный снаряд, по которому парни за петухом лазили — в общем, он вполне мог быть элементом быта деревни XIX века. У нас герои пьесы с его помощью производят запуск бумажного змея, змей становится еще одним активным персонажем. Динамика запуска (то змей взлетает, то не хочет взлетать) во многом определила стиль и раскрутку спектакля. Работа режиссера в тесной связке с актером и художником-постановщиком дает положительный эффект. Чем больше заинтересованных творческих людей участвуют в споре, тем больший плюс для спектакля.

Что касается сценографии, то общую стыковку осуществляет художник-постановщик, объединяя работу художников по костюму и свету. А в маленьких театрах

Сцена из спектакля "Месяц в деревне".
Режиссер С.Женовач.
Художник-постановщик В.Максимов
(мастерская П.Фоменко).

И. Билибин.
Эскиз декораций
к опере Римского-Корсакова.
«Золотой петушок».

◁ 1909.

Сцена из спектакля "Балаганчик".
Режиссер И.Поповски.
Художник-постановщик В.Максимов.

порой все делает сам режиссер: придумывает декорации, ставит свет и т.д. Очень хорошо, если режиссер знает, чего он хочет, но когда все создатели спектакля общаются на "одном уровне" и возникает взаимопонимание — это бесценно.

В работе над оперной постановкой главной фигурой становится дирижер. В опере есть своя специфика. Ведь мы говорим: "Я иду смотреть спектакль", но: "Я иду слушать оперу". В опере построение визуального ряда должно быть в помощь музыке, так как музыка первоисточник. Все, вплоть до костюмов и света, должно быть подчинено ей. Можно прекрасно выстроить "картинку", сделать эффектную разводку певцов, но если их недостаточно хорошо слышно, то все прочее ни к чему. На сцене необходимо выстраивать некий экран, от которого идет ответ музыки и голоса в зрительный зал. При современной технике и хорошей акустике зала — это не так уж сложно сделать.

Если в опере бывает так, что кто-то смотрит на сцену только первые пять минут, а потом закрывает глаза и наслаждается звучанием голосов, то в драматическом спектакле зритель неотрывно следит за происходящим. Работа художника под-



Эскиз костюма
Коломбины к
спектаклю
"Балаганчик".
Художник А.Шушунов.

Сцена из спектакля
«Месяц в деревне».



было важным для меня в работе над спектаклем режиссера Ивана Поповски "Балаганчик" по произведениям А.Блока. В то же время в декорациях вы не найдете ни одной архитектурной линии модерна. Все достигается световым решением, построением мизансцены. Мы как бы взяли чистый лист бумаги и вместе с режиссером и актерами стали рисовать или, еще лучше, писать действие. В китайской каллиграфии каждая буква — эта законченная композиция, того же можно достигать и на сцене. Даже когда там только стол, стул и лампочка, то все это должно быть расположено единственно возможным образом. Удалось или не удалось — легко проверить. Если ты сдаешь макет и режиссеру хочется что-то подвигать — значит, не все ладно. А если при виде макета он прячет свои руки, чтобы не спугнуть все это — налицо успех, его задело, он в этом пространстве уже видит актеров. Я стараюсь даже в эскизах изображать "человечка" в такой позе, которая несет в себе определенное настроение, ведь театральная художник — это только создатель среды, в которой главное — лицо и тело актера.

чинена иным законам. Часто основной акцент делается на архитектурном стиле, но это может происходить по-разному. Русская классика в моем понимании неразрывно связана с русской архитектурой. Поэзии Серебряного века созвучен модерн. И именно ощущение этого стиля

И.БАЧУРИНА





РОСТОВ ВЕЛИКИЙ



Направляясь из столицы по шоссе Москва — Ярославль, минуя Сергиев Посад и Переславль-Залесский, нужно остановить машину при подъезде к Ростову Великому в том месте, где дорога выходит на берег озера Неро. Отсюда открывается одна из самых пленительных панорам русской земли: слегка розоватые древние крепостные стены и башни, стройные надвратные храмы, могучие объемы собора и звонницы. Этот архитектурный ансамбль издали воспринимается сказочным видением, своеобразным градом Китежем, который то появляется, то исчезает в зеркальной глади озера.

Город-заповедник Ростов Великий сохранил уникальный ансамбль национального зодчества XVII столетия — обширный комплекс ростовской митрополии, который часто называют кремлем. Большой интерес представляют ансамбли монастырей: древнейшего Авраамиева и более позднего Яковлевского, а также храмы XVII-XVIII столетий и жилая застройка XVIII-XIX веков.

Герб города.

Вид на Ростов с озера Неро.

Успенский собор.
XVI век.



Впервые город упоминается в русской летописи под 862 годом, наряду с Новгородом, Муромом, Белоозером. Он вошел в историю как крупнейший культурный центр домонгольской Руси, уже в то время получивший наименование Великого. Однако от искусства Ростовского княжества домонгольской эпохи сохранились лишь скудные сведения в летописях.

Широко известна была библиотека ростовского князя Константина, в которой этот просвещенный правитель собрал редчайшие книги, рукописи; славилась сокровищница ростовских князей. Все это богатство культуры было разграблено или сожжено в страшную годину татарского нашествия.

В последующие века Ростов Великий уже никогда не достигал былой славы, однако в XIII-XV столетиях здесь продолжалось преемственное развитие традиций культуры и искусства.

Велика была культурно-просветительская деятельность "Георгиевского затвора" — ростовского мо-



настыря, в котором наряду с богословием преподавалась философия, греческий язык, античная литература; здесь имела богатая библиотека книг на различных языках. Отсюда вышло немало выдающихся писателей-просветителей.

Уникальным памятником искусства средневекового Ростова Великого является белокаменный "Крест дьяка Бородатого", датируемый 1458 годом. Основу его композиции образует барельефное распятие, справа и слева от фигуры Христа в верхнем перекрестии располагаются изваяния предстоящих, а в нижнем — фигуры святых, соименных дьяку.

XV век в истории Ростова Великого слабо отражен в летописях, и лишь в последующее столетие город проводит крупное монументальное строительство — возводится огромный Успенский собор и храм Вознесения — Исидора Блаженного.

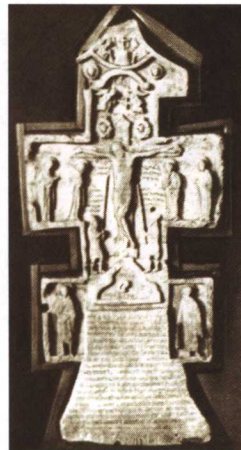
Даже в кругу "избранных" городов-заповедников, окружающих древнюю столицу, Ростов Великий выделяется уникальностью своего исторического центра — и особенно кремля, созданного по замыслу одного зодчего — Петра Досаева. Свообразна его планировка: если традиционно в центре монастырей располагался соборный храм, то здесь в центре находится пруд, окаймленный кронами деревьев. Это парадное пространство форми-

Вид на Ростовский кремль с северо-запада.

Звонница. 1682-1687.

Крест дьяка Бородатого. 1458.

Церковь Иоанна Богослова венчает главный вход в кремль. XVII век.



руют не культовые, но светского назначения здания — Красная палата, "Самуилов корпус", Хозяйственный корпус, охваченные кольцом крепостных стен с башнями, а над главными проездными воротами возвышаются стройные храмы. Для находящегося внутри крепостных стен они обращены "вовнутрь", виднеясь своими изысканными силуэтами на фоне неба; обращенные "вовне", те же надвратные храмы образуют архитектурные акценты внешней живописной панорамы ансамбля.

Досаев достиг декоративного богатства ансамбля этим простым приемом, как бы "вывернув наизнанку" типическое строение кремля, перенеся центр тяжести всей композиции из центральной части на периферию.

Уникальность замысла Досаева заложена в созданном им круговом обходе по периметру крепостных стен: продвигаясь по нему, вы можете осмотреть интерьеры надвратного храма Воскресения (над северными воротами), "Ионинской палатки" — жилища Ионы Сысоевича и Иконописной палаты (на восточной стене кремля), церкви Спаса на Сенях, церкви Григория Богослова и надвратной церкви Иоанна Богослова, венчающей главный вход в кремль. Обход оставляет незабываемое впечатление: со стороны монастырского двора галерея открыта, и это позволяет с высоты крепо-

стных стен видеть меняющиеся панорамы замечательных памятников зодчества; с противоположной стороны, в открытые проемы бойниц видно то светлую голубизну озера Неро, то сам город.

Самостоятельную художественную ценность имеют хорошо сохранившиеся до наших дней средневековые фресковые росписи храмов этого ансамбля.

Наибольший интерес вызывают росписи надвратной церкви Воскресения, сделанные около 1675 года лучшими монументалистами, среди них Дмитрий Григорьев — живописец "первой статьи" московской Оружейной палаты и Гурий Никитин, костромич, творчество которого составляет одну из вершин национальной живописи последней четверти XVII века.

Монументальные росписи храма Воскресения создают вечный праздник красок: свет, льющийся из крупных окон, раскрывает все колористическое богатство замысла живописцев.

Надвратные храмы Воскресения, Иоанна Богослова имеют одинаковый композиционный прием оформления парадного входа в кремль, фланкированного двумя башнями, выступающими за плоскость наружных крепостных стен. Этот традиционный для архитектуры Западной Европы композиционный прием был известен Петру Досаеву, и он создал глубоко национальную трактовку мотива, полностью лишив его облика грозной неприступности входа в замок феодала. Фасад "воротного строения" с широким проездом и боковыми проходами зодчий покрывает сплошным ковром декоративного узорочья.

В целом создана своеобразная "приглушающая" архитектура парадного въезда в кремль, несущая в своем художественном облике скорее светско-дворцовое начало, нежели культовое.

Огромный Успенский собор, возведение которого относят ко второй половине XVI столетия, расположен вне стен кремля, с северной стороны; его облик хранит традиции крупных пятиглавых соборных храмов, возводимых в эпоху Ивана



Церковь Воскресения.
XVIIвек.

Фрагмент фрески "Распятие"
церкви Воскресения.
1670.

Грозного. Колоссальный объем собора производит впечатление монументальности, торжественного величия.

Вблизи Успенского собора, с восточной стороны, расположена Звонница, возведенная в 1682-1687 годах.

Архитектура Звонницы лаконична; благодаря огромным пролетам "звона", в которых подвешены колокола, она пронизана воздухом и как бы увязана с пространством. Русский человек в далеком прошлом глубоко ценил и понимал колокольные звоны — национальную музыкальную культуру. "Ростовские звоны" были гордостью Ростова Великого. Любитель звонов Иона Сысое-

вич заказал 13 уникальных колоколов, исполнение которых требовало великого искусства. Любопытно, что наиболее крупные, уникальные колокола, словно одухотворенные, имели собственные имена. Так самый крупный колокол (2000 пудов), отлитый в 1681 году мастером Ф.Терентьевым, был поименован в память отца Ионы — "Сысой", далее идут колокол "Полиелейный" (1000 пудов), "Лебедь" (500 пудов), "Голодарь" (весом 140 пудов). Более мелкие колокола отливки XVII века названы "Баран", "Красный", "Козел". Колокола, отлитые велеием Ионы, обладали определенной тональностью, и в XVIII веке звоны были записаны на ноты; среди богатых мелодичностью ростовских звонов различали "Ионические", "Иоакимовские", "Георгиевские".

Ансамбль Ростовского кремля — жемчужина национального зодчества — затмил другие, сохранившиеся в Ростове ценные архитектурные ансамбли, в том числе и двух монастырей.

Авраамиев монастырь (основан в конце XI — начале XII веков) расположен на восточной окраине города. Первоначально был полностью деревянным. Первая каменная постройка его — Богоявленский собор, построенный велеием Ивана Грозного в 1553 году в "...память одоления Казанского царства". Это храм-памятник, которые было принято на Руси ставить в ознаменование крупнейших исторических событий. Богоявленский собор — "родной идейный брат" Василия Блаженного, символ окончательного освобождения страны от многовекового ига.

Ансамбль Яковлевского монастыря, основанного в XIV веке, раскинулся на берегу озера Неро, на западной окраине Ростова.

Известность монастырю принесли памятники русского классицизма XIX века: храм Дмитриевский, построенный на средства графа Н.П.Шереметева зодчим Е.Назаровым и крепостными архитекторами — А.Мионовым и Душкиным, создавшими усадебные ансамбли Шереметева — Кусково и Останкино; Яковлевский храм, давший назва-



Церковь Вознесения —
Исидора Блаженного.
1566.

Храм Иоанна Богослова на реке Ишне.
XVII век.

Зачатьевская и Яковлевская церкви
Яковлевского монастыря.
XVII-XIX века.

Богоявленский собор
Авраамиева монастыря.
1553.



ние монастырю, построен, как предполагают, архитектором Паньковым, много строившим в Ярославле. К Яковлевскому монастырю примыкает Спасский собор существовавшего здесь древнего монастыря, основанного в XIII веке княгиней Марией — женой князя Василька.

На окраине Ростова, на берегу речки Ишни, сохранился редчайший в средней полосе России деревянный храм Иоанна Богослова XVII столетия. Храм ярусного типа "восьмерик на четверике" с поздней маловы-

разительной колокольней. Интерьер церкви удивляет мастерством древних плотников и резчиков по дереву; достопримечательностью храма являются "Царские врата" тяблого иконостаса, выполненные иноком Исаией в 1562 году.

Ростов сумел сохранить еще одну достопримечательность — церковь Вознесения, более известную как Исидора Блаженного, построенную в 1566 году. Надпись на белокаменной плите западной стены храма гласит: "Лета (1566) державною и повелени-

ем благочестивого царя государя и великого князя Ивана Васильевича Всея Руси, его царскою казною, построена церковь сия вознесение господне, в ней же Исидор Чудотворец, при епископе Никандре Ростовском, а делал церковь великого князя мастер Андрей Малой". Памятник интересен необычным конструктивным решением перекрытия, позволившим придать храму запоминающийся внешний облик.

П. ТЕЛЬТЕВСКИЙ,
доктор искусствоведения



ЗНАК НАДЕЖДЫ

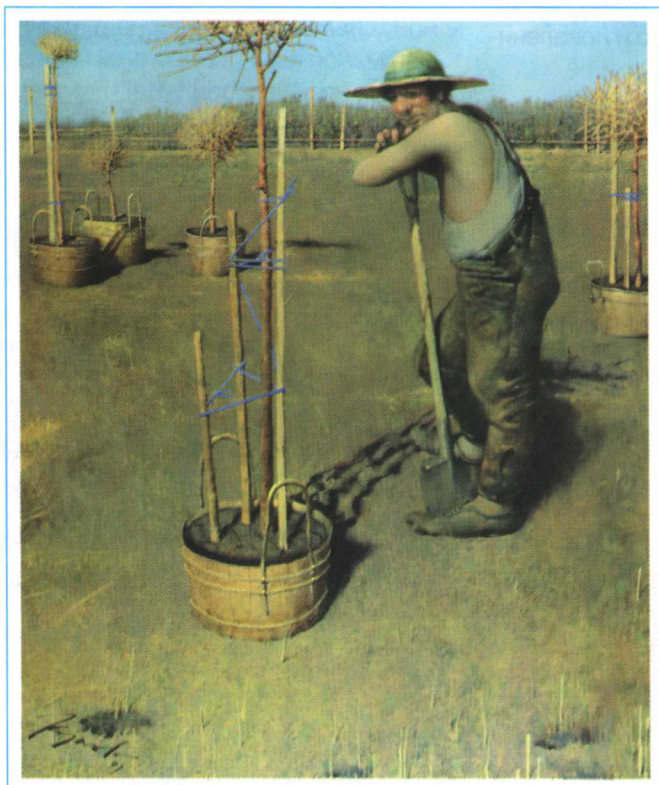
Говорят, что защита дипломов в нашем институте похожа на урожай яблок в саду. Один год — густо, другой — пусто.

Обычно у защит каждого года складывается свое лицо. Иногда это одна, самая яркая работа, иногда — целый ряд произведений сокурсников, будто сигнал для зрителей: входит в искусство новое поколение. Если говорить о чертах

Е. Байкова.
Дворик. Из серии
"Прогулки по Москве".
Масло.

З. Кулов.
Садовник.
Масло.

С. Кузин.
Центральная часть
триптиха "Венчание".
Масло.



этого сезона, то можно отметить несколько тенденций: во-первых, это возвращение художников к созданию Картины — законченного, имеющего внутреннюю программу и целостность формы произведения. Во-вторых, поиск своего лица в искусстве, обращение к вечным темам: материнству, дому, семье, Родине. Представьте, каково это на самом деле — замахнуться на большой формат, обратиться к темам, писанным до тебя сотни раз. Наверное, только молодость может отважиться на такой яркий эксперимент.

Были дипломы — учебные работы, были и другие, в которых авторы ощутили себя настоящими художниками, продемонстрировали собственные эстетические концепции.

В отличие от старой Академии художеств, в "Суриковке" тема диплома — осознанный выбор студента, обоснованный, защищенный перед учителями и коллегами, вначале в качестве эскиза после пятого курса и, наконец, на защите, после шестого года обучения.

В этом году Москва стала темой у нескольких молодых художников. В их произведениях, как отмечали рецензенты и зрители во время показа, не было помпезности, "вымученности", присущих проходным, не любезным сердцу автора произведениям.

Выпускница мастерской В.Н.Забелина Екатерина Байкова представила три станковых картины, просто названных "Прогулки по Москве". Автор будто выходит из суетного напряженного ритма московской жизни, показывая столицу изнутри, такой, какой знают ее художники и поэты, фотографы и мечтатели. Вытянутые форматы еще более подчеркивают открытые композиции городских пейзажей, усиливают ощущение движения. При этом каждый холст пронизан особым напряжением. И дело не только в точно найденном колорите, работы одушевлены присутствием самого автора, ее близких. Но одновременно это "поэмы без героя", потому что образ человека не несет эмоциональ-



Н. Акимова.
Проект мозаики для церкви
Живоначальной Троицы на
Пятницкой улице.
Масло.

ГОВОРЯТ ДИПЛОМНИКИ:

Наталья Акимова:

— Попав в мастерскую Е.Н.Максимова, я нашла себя и своих единомышленников. Меня всегда привлекало церковное искусство. С группой ребят ездили на практику в Оптину пустынь, делали эскизы росписи на тему "Оптинские старцы". Я поняла, что это — мое. После защиты опять поеду в Оптину, буду расписывать храм.

Мозаика — трудоемкая и дорогостоящая техника, но зато и долговечная. У церкви сейчас нет денег, поэтому мой дипломный проект вряд ли осуществится, а жаль. Троицкий храм на Пятницкой улице, которому он посвящен, построен в стиле классицизма. Он подходит для росписи в византийском стиле. Мозаики предполагались только на потолке. Это было бы впечатляюще. Мне хотелось выразить идею фаворского света, неземного пространства...

ной нагрузки. Екатерина Байкова соединяет опыт двух видов изображения. Ее произведения отстранены и эмоционально-образительны, как живопись, но имеют открытую композицию и беспристрастную точность, как в фотографии.

Лирическая серия "Мой Крым" Константина Ростовского, ироничные, тонкие картины Заура Кулова ставят перед зрителем проблему новой, современной картины. Произведения молодых художников основаны на опыте реалистической русской школы, мировой истории искусства и независимо от

пристрастий авторов — на фотографическом, кинематографическом видении, структурах композиций, выработанных абстрактной пластикой.

Москве был посвящен еще один проект — панно "Ночная Москва" Светланы Труновой, выпускницы мастерской монументального искусства Е.Н.Максимова. Он показал возможности молодого автора работать в разных манерах, но, как многие проекты монументалистов, наверное, останется нереализованным.

Декоративное панно Натальи Селиверстовой "Что наша жизнь —



Д. Трофимов.
Панно
"Выбор Веры".
Акварель.

игра?" для интерьера ресторана или казино заслужило особую похвалу экзаменационной комиссии. На стенах зала — красочный пасьянс, разложенный из пар кавалеров и дам осемнадцатого столетия, примитивистских натюрмортов, где все предметы "суть символы судьбы, фортуны", а контрастная насыщенность зеленого и красного заставляет вспомнить карнавал и народные живописные картинки. Персонажи карт узнаваемы, это реальные исторические фигуры, произвольно соединенные в пары художницей: Меншиков, Елизавета, Павел, Екатерина II и даже живописец Аргунов. Панно смонтировано из отдельных холстов, как колода карт, и должно располагаться по периметру помещения. Наталья делала диплом с надеждой воплотить его в реальный заказ.

Удачен эксперимент с новыми техниками в панно "Охота" Владимира Черкашина, сделанном в виде грандиозной аппликации холстами, по колориту напоминающими гризайль.

Татьяна Бабушкина для защиты подготовила три панорамных пейзажа, посвященных Русскому Северу. Он по-прежнему притягивает к себе новое поколение художников. Кстати, был еще один, графический, диплом на эту тему. Татьяна ездила в Архангельскую область, наблюдала, как пустеют деревни, делала натурные рисунки, почувствовала красоту Севера. Три холста — синий, красный, белый. Три символических пейзажа, вызывающих раздумья.

Ярким событием на защите стал диплом Дмитрия Луканина. Про-

шедший год был для художника весьма плодотворен, и защита диплома стала выставкой многих произведений, написанных в этот период. Целый ряд этюдов природы, маленьких ноктурнов пепельно-розовой гаммы, несколько картин, натюрморты. Строгий рису-

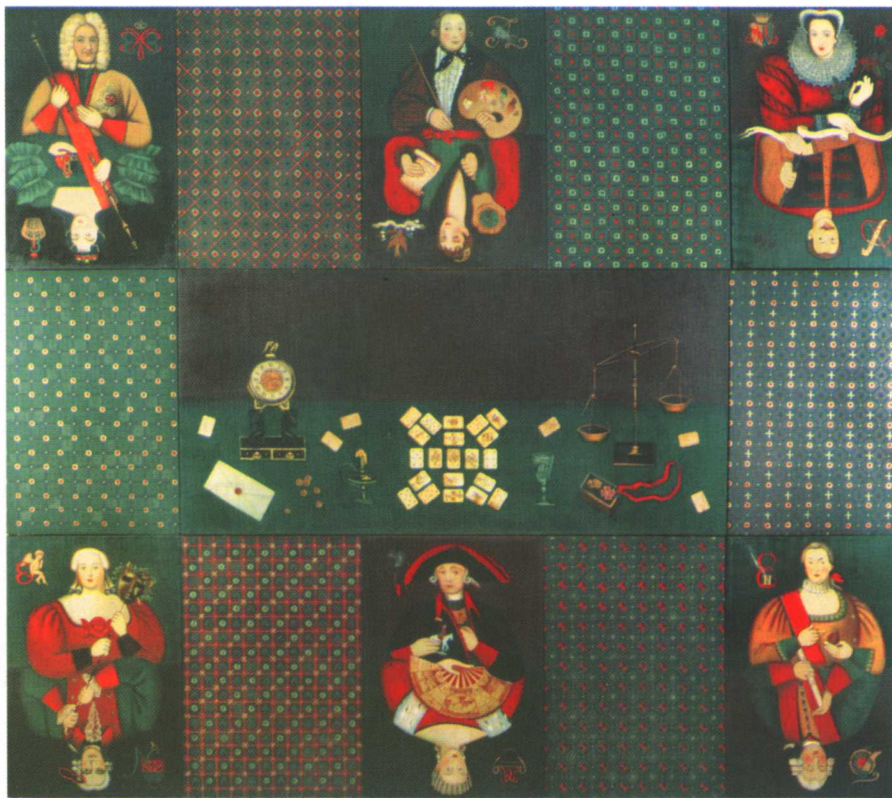
нок, порой намеренная лаконичность симметричных композиций, укрупнение предметов. Каждая вещь на холсте приобретает смысл знака. "Шьют платье" — картина, напоминающая рождение Венеры с древнегреческого рельефа, и одновременно — игра со зрителем, в

Н. Селиверстова.
Декоративное панно
"Что наша жизнь — игра?".
Фрагмент.
Масло.

ГОВОРЯТ ДИПЛОМНИКИ:

Наталья Селиверстова:

— Я вкладывала много смысла в свой проект, хотя он и предназначен для казино. Может быть, мои представления об этом месте несколько театральны... Хотелось, чтобы в интерьере была тревога. Жизнь — тоже игра, где людям навязываются определенные роли. Невозможно предугадать судьбу, как невозможно предугадать и ход истории. В этом смысл натюрморта в центре композиции. Здесь все предметы — символы: часы — время, пасьянс — варианты судьбы, весы — не только знак суда, но и надежды (может, подфартит!), а также предметы, олицетворяющие страсти человеческие. Буду стремиться реализовать свой проект...



которой вместо ожидаемой красоты открывается манекен, шаблон, иссеченный долгими годами создания. Предметы, рождающие разнообразие ассоциаций, позволили художнику создать цельные композиции картин, простых по форме лишь на первый взгляд. Возможно, это один из путей возвращения к традиционной картине.

Другой путь был предложен художником Сергеем Кузиным (мастерская В.М.Сидорова), представившим триптих "Венчание". За последние годы появился ряд монументальных произведений на темы церковных Таинств, в первую очередь в творчестве В.Иванова. Но работа Кузина, пронизанная радостным светом, наполненная мощным цветовым звуком, отличается совершенно иным настроением: упоение жизнью, торжественное соединение воли Неба и земной любви — таков ее лейтмотив.

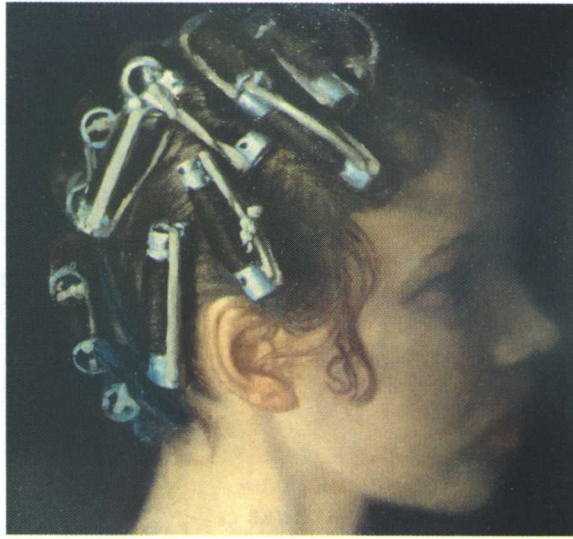
Работы монументалистов вызвали наибольший интерес, показали разнообразие направлений, жанров, техник. Впервые за последнее десятилетие дипломы этого года (почти все!) были реальными проектами. Выработалось две линии: работа дипломников с частными заказчиками по оформлению жилых зданий и церковные заказы для возрождающихся храмов. К сожалению, проекты для частных заказчиков были слабоваты, может быть, потому, что делались для уже построенных зданий и вынуждены были приспособляться к вкусу заказчика. В этих дипломах художник отошел на второй план, превратившись в декоратора-исполнителя. Но и на этом пути могут быть свои достижения, очевидно, они — впереди...

Среди работ для Русской Православной церкви особенно выделялись два проекта — Наталья Акимовой для Троицкого храма Свято-Тихоновского Богословского института и Дмитрия Трофимова для Андреевского монастыря. Канон православного писания дал молодым художникам опору, определил границы, внутри которых они

ГОВОРЯТ ДИПЛОМНИКИ:

Дмитрий Луканин:

— *Моя защита вызвала оживленную дискуссию среди членов комиссии. Во-первых, почему мало цвета, все похоже на гризайль? В последнее время у меня все получается в таком тоне, я и назвал эту серию картин "Сумерки". Спрашивают, что вы хотели сказать, изображая*



голову девушки в бигуди? Я не искал подтекста, а ставил чисто пластические задачи, ассоциации же могут быть разные — каждый видит по-своему. Кто-то из комиссии строго спросил: кто ваш любимый художник? Хороших художников много, можно всю историю искусств перечислить. Я взял и сказал: Илья Ефимович Репин, чем вызвал оживление в зале. Обстановка сразу разрядилась...

Д. Луканин.
Девушка в бигуди.
Из серии "Сумерки".
Масло.

смогли более сосредоточенно, глубоко и современно раскрыть извечные образы. Проект панно "Выбор Веры" Дмитрия Трофимова (руководитель В.Н.Челомбиев) предназначен для Синодальной библиотеки Андреевского монастыря, который сейчас восстанавливается. Пятичастная композиция на изысканном фисташковом фоне состоит из пяти сцен, известных нам по древнерусской литературе. Несмотря на непосредственную связь программы и формы панно с древними новгородскими росписями XII века, "Выбор Веры" — современная композиция, полемическая, наполненная новыми сопоставлениями явлений культуры. Так, в центральной части изображены друг против друга Башня Татлина (как образ Нового Вавилона) и Престольный Град (Москва или Константинополь), связанный с идеей Града Небесного Иерусалима.

Для церкви Свято-Тихоновского Богословского института Наталья Акимова (руководитель Е.Н.Максимов) сделала проект алтарных мозаик, изображающих Престол с Чашей (обозначающей причастную чашу и одновременно купель), с младенцем Иисусом и склонив-

шихся к престолу Святителей и парящих сил Небесных. Искусно выполнена в мозаике средняя часть проекта, Алтарь и Чаша, в технике обратного набора. Н.Акимова представила также мозаичную икону Спасителя, поразившую всех большой духовной силой и чистотой.

Несколько лет монументальные мастерские института активно сотрудничают с факультетом Церковных художеств Свято-Тихоновского Богословского института. Прочная база профессионального мастерства, академического рисунка, живописи, широта монументальных техник дают возможность студентам, избравшим церковное искусство, более совершеннее работать, применять подлинными старые техники.

Обычно защиту дипломов видят только специалисты. Но этим летом, благодаря помощи МОСХа, работы выпускников были показаны на выставке на Кузнецком мосту. Зрители могли сами оценить, каких художников выпускает институт.

И.ЧМЫРЕВА,
искусствовед,
преподаватель МГАХИ
им. В.И.Сурикова

КОЛЛЕКЦИЯ ТКАНЕЙ

Читая русские сказки, мы то и дело сталкиваемся с ситуацией, когда князь или царь жалует верного слугу в знак особой милости одеждой со своего плеча. Это был воистину царский подарок: в Древней Руси не было собственного шелкового производства, ткани были привозные: иранские, турецкие, итальянские, испанские и французские, а поэтому стоили баснословно дорого. Одежда из них представлена в залах Оружейной палаты.

Среди византийских тканей особо выделяются так называемые "крещатые", то есть с вытканными полосами, украшенными крестами в кругах. Рисунки тканей содержат изображения на тему евангельских и библейских сюжетов, изобилуют золотом и серебром. Оружейная палата по праву гордится коллекцией византийских атласов — плотных шелковых тканей с особым переплетением, благодаря которому ровная и гладкая поверхность лучится мягким блеском. Лишь в Афинах (музей Бенаки) и Лондоне (музей Виктории и Альберта) хранятся подобные атласы.

В XVI-XVII веках значителен был приток в Россию иранских и турецких тканей. Знамениты были иранские камка, тафта, атлас и бархат — шелковые ткани, различающиеся характером поверхности и техникой тканья. Отличительный признак всех иранских тканей — сочетание нежных, пастельных тонов. Рисунок на них легкий и красивый, преобладают травный и геометрический орнаменты, изображения птиц, зверей и человеческих фигур. Любимым мотивом иранцев были цветы — тюльпаны, ирисы, гиацинты, шиповник и гвоздики на длинных, слегка изогнутых стеблях.

Исповедовавшие ислам жители тогдашней Османской империи не имели права изображать живые существа, и поэтому турецкие ткани затканы ритмично расположенными цветами и звездами. У этих тканей крупный яркий рисунок с декоративным эффектом. Преобладает красный цвет, сочетающийся с интенсивным голубым, синим и зеленым.

Наибольшей популярностью пользовались все же не византийские или восточные, а итальянские ткани. Они действительно отличаются изяществом и прихотливостью выделки. Известно, что даже самый опытный ткач не мог выработать в день больше десяти сантиметров полотна. Особо ценились итальянские алтабасы — драгоценные ткани, затканые по шелковому фону волооченой серебряной или золотой нитью, и камка — тонкая шелковая ткань с двусто-



Сударь.
Камка, пряденое золото
и серебро.
1598.

Саккос митрополита
Дионисия.
Атлас иранского
производства.
Конец XVI века.

Саккос патриарха Никона.
Ткань итальянского
производства —
петельчатый аксамит.
1654.

Саккос "цареградский".
Испанская ткань —
атлас аксамиченный.
1643.

ронным узором, обычно одноцветная. Вытканые узоры являли собой изображения цветов.

Итальянцы были настолько заинтересованы в торговле с Московией, что даже вырабатывали для заказчиков ткани, специально согласованные по расцветке и рисунку. Пользовались спросом и итальянские аксамиты, как и в алтабасах, в них использовались серебряные или золотые нити, но не волооченые, а пряденые. Пряденым золотом или серебром называлась тонкая шелковинка, обмотанная драгоценной нитью. Аксамиты бывали гладкими или петельчатыми — в петельчатых золотые нити создавали на поверхности рельефные вертикальные петельки. Итальянские бархаты, гораздо более эластичные, упругие на ощупь, чем восточные, отличавшиеся глубоким насыщенным цветом и декоративным узором, также были очень любимы. Весьма охотно приобретали и тонкие итальянские шелка — разные по цвету и рисунку, но всегда затканые тончайшими нитями ленточного серебра, что придавало шелковистой поверхности мягкое мерцание. Эти шелка звались объярями.

Французские ткани появились в России к концу XVII века и были гораздо более легкими и изящными, чем итальянские. На них вытканы беседки с фонтанами и дворцы, люди, цветы, деревья, выполненные в реалистической манере красным, зеленым, коричневым и голубым шелком с многочисленными переходными тонами и оттенками. Одежда из таких тканей



становилась сразу менее традиционной и как бы подготавливала коренную смену стиля в Петровскую эпоху.

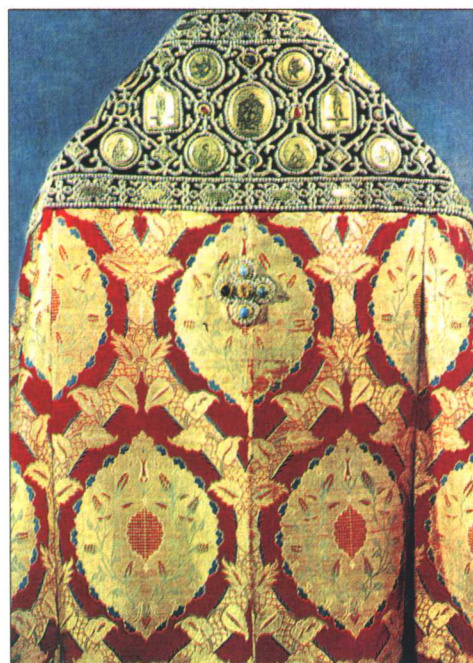
Испанская ткань была тяжелой, как и итальянская, и изобилвала золотом и гранатами. На ней интересно смешение восточных и христианских мотивов.

Русские всегда стремились открыть собственное производство шелковых тканей. Еще в конце XVI века из Италии прибыл мастер Чинопи, устроивший свою мастерскую близ колокольни Ивана Великого. В начале следующего столетия из Голландии был вызван еще один знаменитый ткач — наладить "бар-

хатное дело". Однако производство возникло только в 30-е годы XVII века. Мастерские располагались у внешней стороны кремлевской стены, на берегу Москвы-реки, между Тайницкой и Водовзводной башнями. Первоначально во главе его стоял иноземец Ефим Фимбрант, у которого было 36 русских учеников — и спустя несколько лет один из них, Захар Аристов, сменил Фимбранта. Рытые и многоцветные бархаты и камка были настолько высокого качества, что шли даже на изготовление царского платья. Проблема была лишь в сырье — шелк-сырец обычно покупали у армянских купцов или взимали его в качестве пошлины с иностранцев в Астраханском порту. И лишь в 1722 году было подписано соглашение, согласно которому иранские прикаспийские провинции, богатые шелком-сырцом, отдавались в вечное владение России.

Русские мастера умели украшать ткань и создавать по затейливому орнаменту не менее интересные и высокохудожественные узоры — вышивкой, жемчужным шитьем, аппликациями, серебром, драгоценными камнями. Узор вышивок XVI века был в основном травным или орнаментальным. В XVII столетии русское декоративное шитье достигло наивысшего расцвета — в нем золотые дробницы, жемчужные розетки и драгоценные камни сочетались с мелким и крупным жемчугом и яркими, под цвет, шелками различных оттенков.

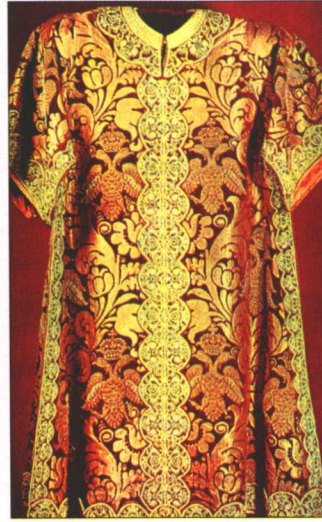
Теперь давайте познакомимся с некоторыми из экспонатов. Дошедшие до нас изделия — это церковные облачения и части светского костюма. Древнейшее из них — саккос митрополита Петра, сшитый из светло-синего крещатого византийского атласа в 1322 году. Саккос — богослужебная одежда в виде длинной рубахи с короткими рукавами и круглым воротом — гармоничен и торжественно прост.



Фелонь из ткани турецкого производства. Атлас, бархат. XVI-XVII века.



Саккос из турецкого бархата. XVII век.



Саккос патриарха Адриана. Ткань итальянского производства — аксамитенный бархат. 1696.

Саккосы XVI века, принадлежавшие митрополиту Дионисию, сделаны из византийской ткани позднего периода. Очевидно, византийские ткачи приглядывались к иранским тканям и по их подобию стали украшать свои ткани растительным орнаментом рядом с традиционными изображениями Христа, Богородицы и ангелов. У этих саккосов своя история — они являются памятью об убийстве Иваном Грозным сына и были вложены сыноубийцей в Успенский собор — такой способ замаливать грехи был на Руси распространен с первых десятилетий христианства.

В музее хранятся две фелони — тоже части церковного облачения. Одна из них отличается красотой орнамента обьяри — сердцевидные клейма зеленого шелка заполнены букетами мелких цветов, разбросанных по серебряному фону. Другая, сшитая из дамасского атласа, сочетает элементы иранского и турецкого искусства — по ярко-малиновому фону расположен крупный узор овальных клейм, внутри каждого из которых — изображение цветка. Контурные клейма обрисованы золотыми побегами, на которых покачиваются птицы. Птицы и цветы характерны для иранской традиции, а колористическое решение явно турецкое.

Из турецких тканей, которые благодаря своей яркости и крупному рисунку использовались для обивки стен, занавесей, покрывал, в царском и патриаршем быту охотнее всего применялись золотые атласы. Из такого атласа сшита фелонь 1602 года, вложенная Борисом Годуновым в Архангельский собор в память о царе Федоре Ивановиче. Атлас этот мягкого густо-красного цвета, с крупными золотыми разводами, контуры их вытканы голубым шелком. Среди разводов помещаются овальные клейма с решетчатой серединой и цветами. Такой же атлас использован для так называемого "коломенского" саккоса патри-

арха Никона — он был подарен духовному наставнику царем Алексеем Михайловичем в селе Коломенском в 1653 году.

Изделий из итальянского бархата в Оружейной палате множество. Бархатный саккос митрополита Макария отличается редким по красоте узором в стиле раннего Возрождения — темно-фиолетовые побеги растений чередуются с золотыми вертикальными полосами фона. Он был вкладом Ивана Грозного в Успенский собор. Еще большей пышностью отличаются изделия из аксамитенного бархата, как, например, саккосы патриарха Адриана, один — золотисто-зеленый, с растительным узором, вытканым оранжевым бархатом. Другой — красный, с двуглавыми орлами в клеймах.

О первом из саккосов в описи сказано, что он был сделан "по государе царе и великом князе Алексее Михайловиче... из его портища". О втором говорит жемчужное шитье по вороту: "Сии саккос построен в поминование великого государя царя и великого князя Иоанна Алексеевича из его государева платья". Это неудивительно, ведь одежда из драгоценных тканей бережно хранилась, передавалась по наследству, ее аккуратно подгоняли под размеры каждого нового владельца. Сохранились вещи, перешитые несколько раз. Так, кафтан царя Михаила Федоровича, подаренный ему царьградским архимандритом Кириллом, а затем переданный сыну Алексею Михайловичу, дошел до нас в виде пелены 1687 года. Ткань — турецкий атлас.

Но вернемся к произведениям из итальянских тканей. Из итальянского алтабаса шиты саккосы митрополита Антония, первого русского патриарха Иова, "цареградский", привезенный в числе даров. А вот саккос патриарха Никона сделан из так называемого двойного петельчатого аксамита. Он покрыт узором в виде пышных роз, обрамленных широкими листьями и побегами, окаймлен красным контуром, на нем нашито такое количество жемчужин, самоцветов и золотых дробниц, что весит он 24 килограмма. Кстати, этот декор был перенесен на него с саккоса митрополита Дионисия. Об этом саккосе один из очевидцев говорит так: "Никон снял свой саккос, который очень трудно было носить вследствие его тяжести. Он сделал его недавно из чисто золотой парчи желто-орехового цвета. Аршин ее стоит более 50 рублей. Никон предложил нам поднять его, и мы не могли этого сделать. Рассказывают, что в нем пуд жемчуга. Говорят, этот саккос обошелся в 30 тысяч рублей". Для сравнения скажем, что целый двор с жилым домом, хозяйственными пристройками, скотом и утварью стоил от трех с половиной до пяти рублей, а "главный часовщик" Спасской башни получал в XVII веке 7 рублей... в год.

В музее хранится и светская одежда допетровской эпохи, сшитая из дорогих заморских тканей, также богато украшенная.

Франсиско Сурбаран

Этот художник наряду с Веласкесом и Риберой работал в период "Золотого века" испанского искусства. В это время испанская школа живописи, бывшая до того провинциальной и консервативной, зависимой от итальянских и нидерландских влияний, становится одной из ведущих, ее представители получают всеевропейское признание.

Родился Сурбаран в 1598 году в большом селении Фуэнте де Кантос, расположенном недалеко от города Льерена. Отец Сурбарана, разбогатевший на торговле, был по происхождению северянин — баск. Выходцы из этой области, гордые тем, что много веков назад именно там началась Реконкиста (отвоевание испанских земель у мавров), считали себя поголовно дворянами. Обладание чувством собственного достоинства и богатством дало возможность родителям Сурбарана, как только проявились способности сына к творчеству, отправить его на обучение в Севилью — основной культурный центр юга Испании. Существует, правда, легенда о том, как некий проезжающий мимо дворянин, увидев мальчика, рисующего на древесной коре, разглядел талант и взял с собой в Севилью на обучение — но этот рассказ совершенно не достоверен. Подобные поздние литературные версии о начале деятельности великих мастеров благодаря счастливому случаю или божественному промыслу стереотипны. Что же касается Сурбарана, то сохранился документ, согласно которому по желанию отца мальчик отдается в обучение художнику Педро Вильянуэве.

Учитель Франсиско имел достаточно узкую специализацию — раскрашивал деревянные скульптуры; для таких художников имелось специальное название — *pintor de imaginario*. Раскрашенная деревянная скульптура была распространена в Испании, как нигде в Европе. В соборах использовались напоминающие древнерусские иконостасы ретабло, на которых в несколько ярусов распола-



Молитва св. Бонавентуры.
Масло. 1629.

гались не живописные произведения, а многофигурные скульптурные композиции. Во время религиозных праздников и церемоний, которыми изобиловала жизнь испанских городов XVII века, по улицам носили скульптурные группы в человеческий рост, представляющие евангельские сцены. Именно для оформления этих групп — "пасос" — использовались художники подобные Педро Вильянуэве. В их обязанность входила не только раскраска, но и подбор настоящих одежд, украшений, накладных волос. Участие молодого мастера в процессе придания образам столь исключительного жизнеподобия и наблюдение за использованием в произведении искусства предметов из настоящих обиходных материалов не могло не сказаться на сло-

жении стиля Сурбарана. И действительно, натурализм и повышенное внимание к материальной среде свойственны большинству его лучших зрелых произведений. Следы выучки у Вильянуэвы сказываются в специфической "деревянности" форм — особенно в раннем творчестве Сурбарана. Так, в очаровательной работе "Христос-мальчик" (ГМИИ имени А.С.Пушкина) щечки кажутся раскрашенными, а тяжелые складки балახона вырезанными из твердого материала. Особая пластичность, объемность фигур, всегда присущая Франсиско Сурбарану, тоже в какой-то мере была результатом его ученических впечатлений.

Как самостоятельный художник Сурбаран начинает работать в Льерене с 1617 по 1628 год. От этого периода мало что



Св. Серапион.
Масло. 1628.

Христос-мальчик.
Масло. Конец 1620-х годов.

сохранилось. С середины 1620-х годов он начинает получать все больше крупных заказов из сеvilьских церквей и монастырей, и в 1629 году городской совет Севильи дает ему звание "художника Севильи". Интересно, что перспектива возвышения молодого конкурента весьма обеспокоила группу местных художников, которые требуют проведения особого экзамена для проверки компетентности Сурбарана. Он отказывается от такой унижительной процедуры на основании того, что уже многие его работы приняты заказчиками и советом Севильи. Сурбаран побеждает.

Дальнейшая жизнь художника проходит почти безвыездно в Севилье. Лишь в 1634 году он выезжает в Мадрид, будучи приглашенным написать серию "Подвиги Геракла" для одного из королевских



Видение Беато Алонсо Родригеса.
Масло. 1630.

замков; предположительно его мог рекомендовать знакомый с ним по молодым годам в Севилье Веласкес. За исполнение серии Сурбаран получает звание королевского живописца. Второй раз художник оказывается в столице в связи с именем своего великого современника — он вызван как свидетель по процедуре принятия Веласкеса в наиболее почитаемый в Испании рыцарский орден Сантьяго. Несмотря на ходатайство короля Филиппа IV, рыцари ордена требуют доказательств чистоты христианства предков Веласкеса (то есть отсутствие примесей мусульманской или иудейской крови), а также того, что никогда в жизни он не зарабатывал на жизнь трудом, что, как считалось, недостойно состоятельного человека. Материальную состоятельность Веласкеса, имевшего возможность жить, не трудясь для пропитания, и должен был свидетельствовать Сурбаран относительно сеvilьских лет (что касается мадридского периода, то Веласкес ссылался на доходы от своих придворных должностей, освобождавших его от необходимости писать для заработка). Выполнив обязанности свидетеля, Сурбаран остается в Мадриде, очевидно, будучи тесним в Севилье от крупных заказов более молодым и очень популярным Мурильо.

Жизнь художника не отмечена какими-либо драматическими событиями. Он был трижды женат, имел шестерых детей, один из сыновей — Хуан — также стал художником. Единственная мелодраматическая история целиком выдумана ранними биографами. Согласно ей, уезжая юношей из Фуэнте де Кантос в Севилью, Франсиско нарисовал карикатуру на одного из земляков, за что тот убил его отца. Сурбаран якобы встретил убийцу, после чего состоялась совершенно фантастическая схватка на улице столицы, закончившаяся смертью врага.

Сурбаран работал в основном по заказам сеvilьских или близлежащих монастырей. Долгое время его творения оставались там и потому были мало известны публике и историкам искусства, и только после покупки их французским королем Луи Филиппом и выставки в Лувре в 1838 году Сурбаран опять привлекает всеобщее внимание. Для монастырей художник чаще создает большие циклы. Они могут быть посвящены основателю ордена или особо почитаемому его члену





Представление тела св. Бонавентуры.
Масло.

(серии на жизнь св. Бонавентуры — 1629, св. Педро Ноласко — 1629-1630, св. Иеронима — 1638-1639), легендарным событиям местного значения (серия для монастыря иеронимитов в Гвадалупе — 1638-1639), знаменательным событиям в жизни ордена (картезианский цикл), это может быть серия портретов знаменитых членов ордена.

Сложение стиля Сурбарана справедливо связывают с влиянием итальянского художника Караваджо. Действительно, по привезенным в Испанию подлинникам, многочисленным копиям и графическим воспроизведениям, по теоретическим трудам испанские живописцы были осведомлены о реформах великого итальянца. Сурбарану в высшей степени свойственно стремление посредством светотени как можно рельефнее передать объем тел, что характерно для Караваджо и большинства его многочисленных последователей. Здесь влияние

итальянского мастера накладывается на впечатления от раскраски скульптур в мастерской Вильянуэвы. Одним из основных признаков европейского караваджизма считается искусственное освещение косым направленным пучком света, выделяющим лишь элементы изображаемого, особенно важные художнику. С этим явлением связаны и обычные для караваджистов резкие контрасты света и тени. Сурбаран на протяжении всего творчества (но прежде всего в ранний период) предпочитал именно такую систему освещения. При этом в связи с любимой им тематикой чудесного видения или явления (практически отсутствующей у итальянца) подобное использование света обретает иной смысл. Если у большинства караваджистов выборочное освещение употребляется для выявления реальной пластики тела, то в работах Сурбарана этот прием, когда из окружающей тьмы выхватываются лишь фи-

гура святого и объем его видения, подчеркивает мистическую, ирреальную сущность происходящего, исключительную важность эпизода.

Натурализм, принципиальный отказ от идеализации предметов, людей, явлений, чувств, явившийся одним из характернейших нововведений Караваджо, в полной мере специфичен и для Сурбарана. С тщательной точностью изображает он простую мебель и посуду, потертые корешки книг, грубые монашеские балахоны или "веревку св. Франциска", подпоясывающую этого героя в многочисленных работах Сурбарана, плохо струганную древесину и огромные гвозди в распятиях. Реализм обстановки придает конкретность и достоверность его священным сценам. Особо следует оговорить, сколь точно передает Сурбаран материал того или иного предмета: безошибочно ясно — металл, керамика, материя или бумага перед нами. Любимыми деталями художника всегда были элементы натюрморта, часто присутствующие в его композициях, будь то чашка на блюдечке и роза в "Мадонне, исцеляющей св. Регинальда" (1626-1628, Севилья, Санта Магдалена) или плетеная корзина с яйцами и кувшин в "Поклонении пастухов" (1638, Гренобль, Музей).

Конечно, гораздо важнее, что реалистическая трактовка распространяется у испанского художника на главные персонажи его религиозных полотен. Лица святых Регинальда, Бонавентуры, Педро Ноласко, Бруно, пастухов или волхвов всегда индивидуальны и лишены нивелирующей идеализации, свойственной произведениям предыдущих веков. Персонажи Сурбарана чаще всего наделены простой, даже грубоватой внешностью, причем ясно, что использовался натурщик, каждый раз подбираемый художником в соответствии со своими представлениями о герое. Интересно, что в зависимости от ситуации мастер может использовать для изображения одного и того же персонажа совершенно разную натуру. В работе "Посещение св. Бонавентуры св. Фомой Аквинским" Фома передан как пожилой, несколько скептически настроенный человек, с одутловатым лицом, лысый (1629, ранее — Берлин). В написанном же два года спустя "Апофеозе Фомы Аквинского" (1631, Севилья, Художественный музей) он изображается молодым и вдохновенным светочем церкви, принимаемым в сонм избранных святых.

Естественны и чувства, владеющие людьми. Это тем более интересно и принципиально, что эмоции являются у Сурбарана чаще всего реакцией на ситуацию экстраординарную, чудесную. Может быть, поэтому в раннем творчестве Сурбаран предпочитает передавать состояние физической и духовной апатии, когда эмоции проявляются минимально: возвращение сознания после болезни у св. Регинальда, разрешение от родов у св. Анны ("Рождение Богоматери", Лос-Анджелес, Художественная галерея), выход из неестественного сна у

баран вводит сильную динамику на композиционном уровне, что особенно важно отметить, так как его часто обвиняют как раз в неумении строить композицию. В "Посещении св. Бонавентуры св. Фомой Аквинским" он концентрирует пять больших фигур в левой части полотна, но компенсирует это общим сильным движением вправо, а также ярким светом, падающим на распятие, демонстрируемое св. Бонавентурой; приблизительно так же поступает он в "Поклонении пастухов", опять компенсируя неравновесие в распределении масс ди-

монастырь иеронимитов), мучительное вглядывание в глазницы черепа ("Св. Франциск", 1632, Буэнос-Айрес, частное собрание), творческие раздумия мерседариев (Мадрид, Академия Сан Фернандо), религиозный порыв огромной очищающей душу силы святых Хуана Угтона и Николая Альбергати (1637-1638, Кадис, Художественный музей), Франциска (Лондон, Национальная галерея), петербургского "св. Лаврентия" (1636, Государственный Эрмитаж).

Недаром лучшие работы Сурбарана изображают людей во время их мистического интимного контакта с божеством, то есть в момент максимального обострения душевных сил. Следуя своему реалистическому чутью, Сурбаран каждый раз ограничивает зону видения от реальности: наполняет ее особой золотой субстанцией (так, как в работе "Христос-мальчик"), усиливает яркость и без того сияющих красок, наделяет персонажи еще более плавными и величественными движениями, создает впечатление их невесомости, несмотря на объемную пластику, — словом, всячески дает понять, что это некая сверхреальность, неподвластная земным законам и разуму. При этом главным интересом художника продолжает оставаться человек, воспринимающий чудо, его реакция, попытка осмыслить происходящее и счастье от встречи с объектом своей веры. Так это в "Молитве св. Бонавентуры" (1629, Дрезден, Картинная галерея), "Видении блаженного Алонсо Родригеса" (1630, Мадрид, Академия Сан Фернандо), "Явлении Христа брату Андреасу Сальмерону" (Гвадалупе) и многих других подобных сюжетах.

Как уже говорилось, круг заказчиков, а потому и тематика работ Франциско Сурбарана весьма специфичны. Для него особо остро стояла проблема соединения нового барочного реализма с его вниманием к материальному миру, тягой к естественному изображению внешности и поведения персонажей с религиозной тематикой — ее экстазами, душевными просветлениями, чудесными видениями, ирреальными персонажами и явлениями. Огромное впечатление производит то, как цельно и естественно удалось ему сплавить в своем творчестве эти две, казалось бы, противоречивые составляющие искусства XVII века.

Ф.ЗАНИЧЕВ,
кандидат искусствоведения



Бодегон.
Масло. 1633.

картезианцев в "Чуде св. Гуго Гренобльского" (Севилья, Художественный музей). Впоследствии художник осваивает гораздо более активную эмоциональную жизнь для своих героев, но как бы сильны ни были их порывы религиозного восторга, покаяния, изумления, они всегда очень индивидуальны и естественны в своих проявлениях. Впрочем, мимика и особенно жестикация персонажей у Сурбарана в подавляющем большинстве случаев сдержанна, силуэт прост, позы устойчивы.

Сурбаран не любит сильные движения, состояния физического напряжения, резкую динамику; единственный раз, когда он увлекается в силу заказа такой тематикой — серия "Подвигов Геракла", — это получается неудачно. Но при всей статичности его фигур работам художника нельзя приписать застылость. Происходит это потому, что Сур-

баран использует динамические средства. В "Погребении св. Бонавентуры" (1629, Париж, Лувр) композиция построена пересечением двух мощных диагоналей: слева наверх по ложу и слева вниз по жесту папы Григория X к коленопреклоненному монаху. Схожий прием применен в работах на жизнь святого Педро Ноласко. Добавляют напряженности в происходящие у Сурбарана события и резкие светотеневые контрасты и яркие глубокие цвета.

Главное же, что насыщает малоподвижные фигуры Сурбарана энергией, придает им притягательную силу, это напряженнейшая внутренняя жизнь его героев. Художник, отказываясь от физической активности действующих лиц, ставит их в обстоятельства экстремальных духовных усилий: предельно сосредоточенная молитва брата Карриона перед смертью, шок брата Педро при виде огненного столба (обе — 1639, Гвадалупе,

Как писать море

Если ты, читатель, захочешь связать будущую свою художническую судьбу с морем, стать маринистом, тебя ожидает много восхитительных мгновений в познании тайн морской стихии. Но сначала совершим небольшую экскурсию в глубь истории.

Когда в XVI веке художники осознали живописную ценность окружающей действительности, в их произведениях природа из обыденно скромного фона для религиозных и исторических сцен превратилась в самостоятельную тему. Так возник пейзаж — особый жанр искусства, призванный, как говорили раньше, "удовлетворять чувства изящного в человеке". То умиротворенный, действующий благотворно на душу, то беспокойный, соответствующий бурным страстям человеческим, пейзаж значительно расширил и обогатил сферу творческих интересов художника. То было время великих морских открытий, возросшего интереса к дальним странствиям. Морские сюжеты (и не только видового характера) стали чаще появляться в художественных произведениях. Голландские мастера в небольших картинах, написанных преимущественно на деревянных дощечках, пристальное внимание обращают на детальное воспроизведение морских баталий. Так жанр марины изначально развивался не как чистый идиллический пейзаж, а как морская "батальная" и историческая композиция. В основе ее тема взаимоотношений человека с морем. Традиции голландцев отразились и на характере русской маринистической живописи.

Выход России в XVIII веке на морские просторы, утверждение ее на Балтике, Приазовье, Причерноморье обуславливали значение искусства, прославляющего идеи могущества России. Из западных стран приглашались художники большого профессионального опыта, поощрялось развитие самобытными русскими мастерами живописного совершенства. Их направляли учиться за гра-



ницу. Петр I, будучи в Англии и Голландии, интересовался живописью, особенно его привлекали произведения на морские сюжеты. Он охотно закупал их, украшал морскими ландшафтами свои апартаменты. В Петергофе, во дворце "Монплеизир", находится коллекция работ голландского мастера Адама Сило, который был не только интересным художником, но и умелым корабельным дел мастером. В своих маринах детали и оснастку кораблей он передавал с такой документальной тщательностью, что, по свидетельству современников, Петр I экзаменовал моряков по этим безукоризненно точным картинам.

Быстро развивалось в этот период

гравирование (тогда говорили "градирование"). Без него, как указывал Петр I, "обойтись невозможно будет". Замечательные мастера Алексей Зубов и Михаил Махаев создали прекрасные резцовые гравюры и офорты, воспевающие достижения России на море, первые шаги отечественного флота, победы в Гангутском и Гренгамском сражениях. Зачинатель школы русских маринистов Михаил Иванов был во время русско-турецкой войны (1787-1791 годов) прикомандирован к Главнокомандующему генерал-адмиралу Григорию Потемкину. С присущей ему конкретностью М.Иванов писал батальные сцены, величавые виды русских городов, Крыма, Кавказа. В числе

его учеников — пейзажисты, уделявшие серьезное внимание морским сюжетам: Максим Воробьев, Федор Алексеев, Федор Матвеев, Сильвестр Щедрин.

В XIX веке большое значение прославлению побед русского флота придавало Морское министерство. В Петербурге при Главном морском штабе была учреждена должность художника. Ее по праву занял Иван Константинович Айвазовский (1817-1900). С детства имея "чрезвычайное расположение к композиции", он рано завоевал славу одного из лучших маринистов мира. Уже в 27 лет стал членом четырех европейских художественных академий: Петербургской, Римской, Парижской, Амстердамской. За заслуги в маринистической живописи был удостоен почетного звания адмирала русского военно-морского флота. Айвазовский артистично передавал игру волн, эффекты освещения, разнообразие состояния атмосферы. Море внушало ему безграничное восхищение. На его полотнах часто встречаются сцены тщетной борьбы человека с необузданной стихией. Огромные лазоревые волны грозят вовлечь людей в бездонную пучину, губят последние надежды. Немногие из них, оставшиеся в живых, вместе с жалкими обломками корабля безжалостно вышвырнуты на прибрежные утесы. Таким грозным и роковым море предстает в лучших произведениях Айвазовского.

Бурное совершенствование в XX веке техники и кораблестроения рез-



И. Айвазовский.
Рисунок пером.

И. Айвазовский.
Бой в Хиосском проливе
24 июня 1770 года.
Масло. 1848.
220x190.

◀ Картинная галерея в Феодосии.

И. Айвазовский.
Вид приморского города.
Масло. 1877.
33,8x44.
Русский музей
в Санкт-Петербурге.

И. Айвазовский.
Буря на Ледовитом океане.
Масло. 1864.
208x148.
Картинная галерея в Феодосии.

ко изменило обстановку на море. Для современного корабля разбушевавшиеся волны больше не грозят гибелью. Главным стал сам человек. От его знаний, ответственности, профессиональной подготовки стала зависеть безопасность корабля и экипажа.

Современному художнику-маринисту необходимо хорошо знать жизнь и быт моряков, архитектуру и конструктивные особенности кораблей. Кроме живописного дарова-

ния, художник должен обладать крепким физическим здоровьем, выдерживать шторм и качку, не быть подверженным морской болезни, оставаться способным писать этюды на палубе в походе. Пусть не пугают тебя, мой юный друг, трудности, с которыми сталкивается художник, посвятивший себя морской теме. На своем примере расскажу, как я стал маринистом.

В детстве мечтал увидеть море. Но лишь в Великую Отечественную войну по-настоящему ощутил морскую стихию. Черное море и Балтика покорили меня своим непохожим характером и колоритом. После войны, студентом Академии художеств на летней практике в Крыму, я заинтересовался всерьез морем, особенностями света и цвета на воде, способами его изображения. Именно тогда увидел мастерскую великого Айвазовского в Феодосии. Все здесь меня заинтересовало. Я стал изучать методы работы знаменитого мастера. Узнал, что Айвазовский создавал свои картины на совершенно новой творческой основе. Не с натуры, а исключительно по памяти. Он превосходно знал, как образуется волна в зависимости от состояния погоды, влияния ветра, внутренних сил водной массы, облаков и солнца. В его мастерской нет привычных больших световых окон, из которых можно было бы наблюдать за состоянием моря и неба. Свет в его высокой мастерской проникал через узкие оконца, расположенные под самым потолком. Это было сделано сознатель-



но — для того, чтобы не отвлекаться от работы над картиной, сохранить в своем сознании образ заранее продуманной и решенной композиции. Айвазовский не писал натуральных, тонко проработанных этюдов, лишь наблюдал, анализировал, запоминал. И иногда делал быстрые, маленького размера карандашные на-

художник-маринист имеет дело с огромными пространствами, устремленными к далекому горизонту. При этом по мере удаления волны и все объекты, находящиеся на поверхности воды, изменяются в цвете, постепенно поглощаются воздушной средой. Самые дальние корабли у горизонта принимают окраску неба и

Затем, натянув бумагу на планшет, можно приступить собственно к живописи. Не следует торопиться завершить все сразу. Большинство начинающих страдают именно этим недостатком, стремятся за один присест закончить свое произведение. Это серьезная ошибка. Работа акварелью требует длительного времени, надо постепенно наслаивать краски на бумагу, пока не будет достигнута нужная интенсивность цвета, чистота и прозрачность тона.

В живописи маслом применяется другая техника. Сам процесс создания марины тот же, что и в работе акварелью: от визуального наблюдения к композиционному карандашному наброску и решению колористических задач на небольшом картоне или холстике. Затем нужно определить размер картины, изготовить соответствующий подрамник, натянуть и загрунтовать холст. На чистый белый грунт нанести рисунок. Тонкой беличьей или колонковой кисточкой тщательно его проработать каким-либо горячим цветом, лучше всего, сиеной жженой.

Почему я рекомендую моделировать рисунок на холсте горячим цветом? Дело в том, что морской пейзаж живет на контрастах теплых и холодных тонов. Все солнечные блики на волнах всегда золотисто-теплого цвета, тогда как основной цвет воды холодный. Этот контраст создает в морском пейзаже игру природы, позволяет добиться живого ощущения воды и воздушного пространства.

Когда контур рисунка на холсте готов, необходимо этим же цветом, но широкой плоской кистью прописать все тени на воде и корабле, выявив объемы предметов и характер волн. Теперь полотно представляет собой картину, выполненную одним цветом. Это так называемый подмалевок, который способствует созданию общего цветового состояния. После просушки холста можно приступить, в соответствии с предварительным эскизом, к живописи всеми цветами.

Работа масляными красками требует куда большего времени, чем акварель, десятки сеансов. Законченную картину надо хорошо просушить: покрыть ее лаком можно не раньше, чем через год.

В заключение повторю: художник-маринист должен быть влюблен в море раз и навсегда, на всю жизнь. Тогда и придут успехи.

В. ПЕЧАТИН,
заслуженный художник России



броски. В его феодосийской мастерской есть огромная, свыше семи метров картина "От штиля к урагану". Это вытянутый по горизонтали холст, на котором мастер изобразил море и небо в разных состояниях: от безмятежно тихой глади до постепенно возрастающего волнения, завершающегося черными грозowymi тучами и грандиозными водными шквалами.

Когда я впоследствии стал работать над морскими картинами, то понял, что Айвазовский прав: писать с натуры беспокойное море невозможно, оно ежесекундно меняет свой цвет, форму, характер. Необходимо наблюдать и запоминать общее состояние воды, делать зарисовки. Затем в мастерской, вспоминая зрительные ощущения и имея зарисовки, можно приступить к работе над цветовыми эскизами. Лес и поле можно писать с натуры месяцами, созерцая и восхищаясь каждый раз богатством красок в природе, но чтобы изобразить море в его переменчивых состояниях, надо обладать прежде всего отличной зрительной памятью, особой эмоциональностью и развитым воображением. В отличие от портретного или бытового жанра,

В.Печатин.
Шторм в океане.
Масло.

становятся голубыми или фиолетово-синими. Это явление называется воздушной перспективой.

Большое значение в морском пейзаже играет солнечный свет. Он преобразует обычные водные пространства в яркие фантастические зрелища.

Море, с утра до вечера освещенное солнцем, не может не взволновать молодого живописца. Итак, ты решил сочинить композицию на морскую тему. Допустим, хочешь написать корабль в походе. Какое море предпочитаешь изобразить: спокойное или грозное? Сначала сделай несколько карандашных эскизов, чтобы найти место, ракурс и масштабы корабля. Из нескольких предварительных вариантов надо выбрать наиболее выигранный. И начинай, также в эскизах, работать над цветовым решением. Лучше здесь применять акварельные краски с гуашевыми белилами — для прокладки бликов и пены на волнах. Когда эскиз в малом размере определился, следует наметить размер и формат картины.

МАГИЯ ЖИВОПИСИ

Ты пробовал писать зыбь воды, мелкую, расходящуюся в стороны от ветра волну? Наверное, да. Ведь еслилюбишь природу, ходишь на этюды, то без передачи водных пространств: озера, реки, моря, созданных человеком водохранилищ и каналов, никак не обойтись. А если в композиционных эскизах, которые делаются по памяти, а не с натуры, ты решил отразить былое или нынешнее величие отечественного флота, то помимо знания деталей кораблеустройства и морского обмундирования, неплохо бы приобщиться и к освоению законов изображения воды. Серьезная трудность здесь заключается в том, что волнения воды, зыбь и волны имеют определенную рисовальную структуру. Они не одинаковы по высоте, длине, объему, крутизне. Причем одна сторона волны, та, что светлее, повернутая вверх, к небу, принимает на себя холодноватые оттенки. Другая, обращенная вниз, теплее по цветовой гамме и темнее тонально. Если увлечься пересчетом деталей, не соизмеряя их с целым, то вода на этюде окажется не уложенной в пространство, встанет, как говорят художники, "дыбом". Но все равно, это увлекательнейшая, интересная задача — выискивать и передавать послушной кистью закономерности движения и формообразования волн.

Посмотрите на акварель шведского живописца Андерса Цорна. С какой непринужденной легкостью, с минимальными затратами средств в простенькой жанровой сценке он укладывает вдаль плоскость воды, отражающиеся в ее зыби элементы пейзажного окружения. Вода в этом этюде — ее осязаемая плотность и густота, орнаментальная узорчатость, ее переливчатая ритмика колебаний — сама является смысловым и пластическим стержнем композиционного решения. В этой работе легко различимы технические приемы акварельного артистизма знаменитого художника: живость исполнения, импровизационная манера письма, живопись "по сырому", без



А. Цорн.
Прачка.
Акварель.

следования предварительным рисовальным наметкам, отсутствие жесткой контурности, размытость очертаний предметов, погружение их в воздушную сферу.

Лишь через шесть лет после окончания Академии художеств в Стокгольме и последующего совершенствования мастерства в Лондоне и Париже Цорн обратился к работе масляными красками. И быстро завоевал всемирную славу. Современники называли его художником "чарующей виртуозности". А его сверхско-

ростная, "бравурная до последних пределов" живопись, аршинные мазки, сниженная (кроме белил, три цвета) палитра красок оказали воздействие и на русских мастеров. Игорь Грабарь в своей монографии о Валентине Серове, который находился одно время под обаянием живописной магии Цорна, рассказывает о визите шведского маэстро в Россию. При стечении художников и любопытствующей публики Цорн работал над портретом Саввы Мамонтова. И водил огромной кистью "по всему холсту из одного угла в другой с таким неистовством, что привел в восторг всех присутствующих на сеансе". А на вопрос, почему не сделал на пиджаке ни одной пуговицы, гордо заметил: "Я не портной, а художник". Ответ эффектный. Но, как и сама чрезвычайно размахистая, не лишенная откровенного позерства живопись, рассчитан на зрителей. Цорновский портрет С. Мамонтова экспонируется в Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. При желании можно убедиться воочию в его живописном своеобразии. Такому мастерству удивляешься, но оно не трогает душу, ибо оно поверхностно, неглубоко, сбивается на трюкачество. "А искусство, — заключает И.Грабарь, — не выносит фокусничества, искусство любит простоту".

К тому же не таким уж противником и ниспровергателем дотошной проработки деталей был Цорн. Посмотрите, как в воспроизведенном этюде переданы мельчайшие узоры кофточки женщины, стоящей с ведром на переднем плане. Или с какой тонкостью характеризованы фигурки людей, сидящих в отдалении, на причале.

Каждый начинающий художник в какой-то период своего постижения тайн искусства невольно проходит через увлечение "шикарством кистью" Андерса Цорна. Его живописный пыл, сдержанная гамма красок, безукоризненное владение материалом, умение сразу, одним мазком выразить и обобщить форму, не может не обогатить живописный почерк тех, кто сейчас, возможно, озабочен переходом от занятий акварелью к работе маслом и ставит перед собой задачу постичь опыт предыдущих поколений, освоить вершины профессионального мастерства.

Люциан ШИТОВ

ЛИНИЯ И ЦВЕТ В КОМПЬЮТЕРНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ

Компьютерная графика весьма разнообразна, и сегодня она уже хорошо известна каждому человеку. С ней мы встречаемся ежедневно, наблюдая рекламные заставки по телевизору, работая или играя за домашним персональным компьютером, следя за операторами самых разных специальностей: в банках, офисах, рекламных агентствах, учебных и производственных лабораториях, на уроках информатики. С уверенностью можно сказать, что нас теперь окружает компьютерный мир.

Летом во второй раз был проведен набор учащихся по новой профессии — оператор на наборно-компьютерной технике — в Московском художественном лицее № 303. Обучение на первой ступени длится два года; этого времени достаточно для того, чтобы привыкнуть к компьютеру и научиться творчески работать.

Лицей имеет прекрасно оборудованный класс с современной техникой на базе IBM компьютеров. И не случайно именно в специализированном художественном учебном заведении введена такая специальность, ведь создавать компьютерный дизайн может только тот, кто свободно владеет рисунком, живописью, композицией.

Оператор на наборно-компьютерной технике — специалист широкого профиля. Он может быстро, красиво скомпоновать, набрать на экране монитора персонального компьютера текст, оформить его собственными картинками, выполнить выразительную анимацию.

Предполагается, что в буду-

щем наиболее способные учащиеся продолжат обучение на второй ступени, которая называется "Компьютерный дизайн" и также длится два года. Здесь они углубят знания, будут работать в профессиональных графических и издательских системах, заниматься обработкой сканированных изображений. Особое место при этом займет изучение трехмерной графики. Интересно, что лицей приглашает даже тех ребят, которые совсем не знакомы с компьютером, но зато к окончанию 9-го класса — времени начала обучения в лицее — способны выдержать непростые экзамены по рисунку и живописи.

В этой статье используются материалы, представленные на II Международной московской специализированной выставке MULTIMEDIA EXPO 1996, проходившей в Конгресс-центре ЦМТ на Красной Пресне. Компьютерная графика экспонировалась на детском международном стенде и понравилась зрителям. На выставку Московский художественный профессиональный лицей № 303 представил большую программу, в том числе компьютерные ролики и слайд-шоу на самые разные темы: "Рыбки", "Попурри", "Африка — рай и ад для животных".

Слайд-шоу — это отдельные изображения, которые последовательно сменяют друг друга на экране монитора, а время экспозиции рассчитано таким образом, что позволяет спокойно рассмотреть каждое изображение. Немного подождав, можно увидеть их вновь. Слайд-шоу сопровождаются музыкой или текстом. Необходимо обладать хорошей смекалкой, чувством

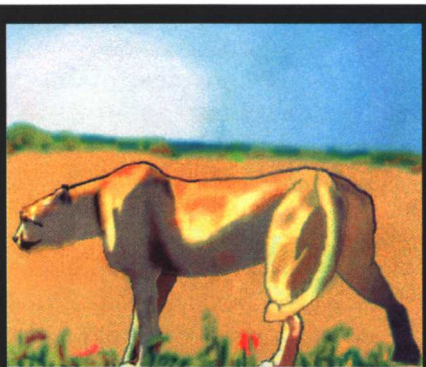
юмора, чтобы анимация ожила, превратилась в веселую и увлекательную сказку. На страницах журнала мы сможем познакомить читателей только со статическими изображениями — составными частями некоторых слайд-шоу.

Линия и цвет в компьютерных изображениях — основная тема нашей беседы. Именно с линии начинают построения как на бумаге, так и в компьютерной графике. Конечно, это не является единственным способом создания так называемых картинок, вполне допустимо работать от пятна, при полных изначальных заливках всего экрана монитора, поверх других линий и фактур, но тем не менее именно красота линии, ее поэтичность, пластика и лаконизм привлекают наше внимание.

Линия вбирает в себя все цвета компьютерной палитры, кроме того, она имеет несколько ступеней изменения толщины. В зависимости от инструментов, она может быть как непрерывной, так и с разрывами, с изменяемой толщиной, эффектами разбрызгивания при поворотах, становится прозрачной. Но самое главное — это способность линии удерживать цвет или его растяжки внутри замкнутого контура. Если линия проведена неправильно и имеет разрывы, то цвет "проливается", нарушая гармонию рисунка. Поэтому к линии следует относиться бережно.

Работая за компьютером, нужно иметь развитую зрительную память, уметь подбирать цвета, быть находчивым, не теряться и постоянно продвигать рисунок вперед к логическому и художественному завершению.

Компьютерная палитра в разных программах может быть стандартной в 16 цветов, например, STORY BOARD, или 256 цветов. Эти палитры используются в самых простых графических пакетах для начинающих. Все цвета не так уж сложно визуально различить, но запом-



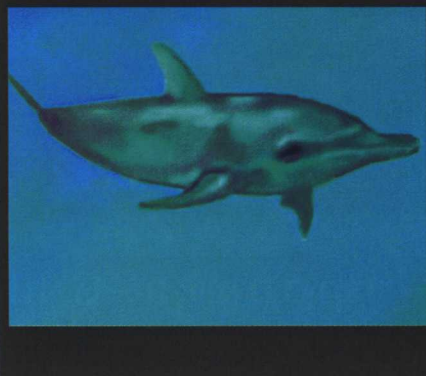
Илья Самохин, 16 лет.
Гепард на охоте.



Вероника Монахова, 16 лет.
Рыбки.



Света Жукова, 16 лет.
Плывущий дельфин.



нить полностью почти не удается. Отдельный цвет можно зафиксировать в цифровом выражении и воспроизвести, если это необходимо, идентифицированно, то есть с электронной точностью. Современные программы и видеокарты позволяют использовать палитры, содержащие около 16 миллионов цветов (True Color).

В программах система составных цветов представлена различными моделями: самой популярной — RGB (красный, зеленый, синий), HSB (оттенок, насыщенность, яркость), CMYK (циан, мажента, желтый, черный). Система позволяет переводить цвета RGB в цвета CMYK, но преобразование не бывает абсолютно точным. Этим обусловлено отличие изображения на бумаге от того, которое имеется на экране.

Учащиеся легко овладевают тонкостями использования цвета. Масштабы воспроизведения цвета на экране монитора поистине огромны. И качество работы в значительной степени зависит от художественного вкуса, фантазии, способности улучшать цветовые и тоновые отношения. Кроме того, в статическом изображении важно передать ощущение общей освещенности, придав цвету зрительную весомость и плотность. Работа с цветом и линиями на компьютере проводится в условиях постоянно светящегося экрана монитора. Таким образом художник как бы все время рисует на плоскости, которая сама излучает свет или, иначе говоря, находится против света.

Тематическое изображение начинает по-настоящему сильно звучать в компьютерной графике, если в композиционном решении больших плоскостей умело используются свойства светящегося экрана. Это заметно в рисунке Самохина Ильи — "Гепард на охоте". Плавные переходы компьютерного цвета, рисующие объемы дикого животного, как и переливы цвета в не-

бе и на земле, убедительны и деликатны.

Очаровательные "Рыбки", нарисованные Монаховой Вероникой, спокойно плавают в прекрасном подводном мире. Их окружают причудливые камни, колышущиеся от движения морской воды водоросли, спешащие вверх пузырьки воздуха. Глубина и загадочность водяной стихии придают изображениям особую привлекательность. Каждая рыбка имеет свою индивидуальную сгармонизированную форму и окраску, и ее положение точно найдено в пространстве рисунка.

Жуковой Свете удалось передать поведение дельфина, рез-

вящегося в море на закате. Бережное употребление цвета связано с характером инструментария, позволяющего добиться эффектов прикосновения кисти торцом. Контрастные цвета придают напряжение цветовому решению.

Учащиеся лица свои знания в области академического рисунка, реалистической живописи, композиции, колорита стремятся полностью трансформировать в компьютерной графике. Они как художники подходят к применению каждого цвета или гармоничного перехода цветов, которое достигается инструментарием. Соединение линий и цветов на поле рисунка — наи-

более употребимая вариация в поисках компьютерного образа. Кроме того, каждая линия различной толщины может рисовать любым цветом или текстурой, орнаментально созданной заливкой, работающей на эффекте пространственного смешения цвета.

Конечно, в компьютерной графике имеется большое количество инструментов, которые по-разному позволяют обрабатывать картинку, но основой все-таки остается пластика, красота линии и культура употребления цвета.

Г. ЧЕРЕМНЫХ,

кандидат педагогических наук,
доцент художественно-графического
факультета МПГУ имени В.И.Ленина

САЛОН-МАГАЗИН
КАТЕРА, МОТОРЫ,
ПОДКИ, ГИДРОЦИКЛЫ,
СЕРФЫ, ЯХТЫ, БАССЕЙНЫ...

ОРГОВЫЙ Т. MARKET ЯХТЫ КАТЕРА СЕРФЫ

КРУПНЕЙШИЙ В РОССИИ ТОРГОВЫЙ КОМПЛЕКС ВСЕ ДЛЯ ОТДЫХА НА ВОДЕ
MARKET MARIIN Тел. 274.7794, 275.9257, 275.9044, 275.9401

Сезонная распродажа. Скидка до 25%

ФЕСТИВАЛЬ В ИРАКЕ

В рамках VIII Вавилонского фестиваля в Багдаде и Вавилоне прошел ряд культурных мероприятий. Россия представила выставку детских рисунков, в основном акварели и пастель. Они отражают сегодняшний день страны, показывают самобытное народное искусство, иллюстрируют старинные русские сказки. Возраст участников выставки — от 5 до 16 лет. Этот возрастной диапазон типичен для выражения художественных способностей ребенка. Дети проявили интерес к ярким краскам, то предпочитая гармоничные тона, то переходя к резким контрастам.

Работа Саши Прониной наполнена прозрачным весенним светом. Ребенок в белой одежде отражается в маленьком озере, желтая трава смотрится как горизонт на заднем плане, синяя река уходит в даль, напоминая о быстротечности времени.

Портрет молодой красавицы выполнила Настя Лапина. В глазах светловолосой девушки задумчивость и надежда. Ее украшения дают представление об искусстве российских мастеров.

Каждая работа на выставке



Уголок выставки рисунков детей России в Багдаде.
Фото.



достойна внимания. Яркие краски, преобладающие в творчестве юных российских художников, отражают их особую душевность, миролюбие.

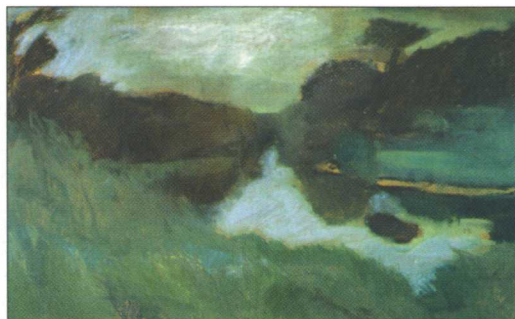
Выставка вызвала большой интерес иракских зрителей. Алексей Понько, гость Вавилонского фестиваля, органи-

затор Международной выставки в Москве, привез в Россию рисунки иракских детей. Это чудесный шанс обменяться выставками творчества детей России и Ирака.

НЭДА ШУКУР,
*художник,
Ирак*

НА УЛИЦАХ ЛЮБИМОГО ГОРОДА

В театре "Геликон-Опера" состоялась экспозиция живописи и графики москвича Александра Кирилло. Пейзаж — основной жанр в его творчестве, и главная тема в пейзаже — Москва. Художник влюблен в Москву старую, в ее переулки и дворы, в уют ампирных домиков и прелесть маленьких церквушек, в Москву-реку, в кущи лип и тополей. Но ему близки и жесткие ритмы Москвы современной с ее магистралями, заполненными стадами автомобилей, нетерпеливо стучащих железными сердцами перед красным глазом светофора. Кирилло чувствует урбанистическую геометрию бетонных стен новых кварталов. С тревожным острым любопытством вглядывается он в будничную людскую массу, втекающую в часы пик в широкие горла подземных переходов и спусков в метро, в озабоченную суету на перекрестках, у остановок городского транспорта. Вечерний город Кирилло драматичен, как бы насыщен прерывистым дыханием уставших за день людей.



Урбанистическим сюжетам Кирилло по эмоциональному состоянию контрастны его картины "чистой природы". В них покой, свет, ясность. В одном из лучших пейзажей последних лет, "Дубна", стоит та предвечерняя тишина неба, реки, зеленых берегов, которая всякому вспоминается как отрада. Особая любовь художника — пустынные окраины города. Он видит красоту мотива, мимо которого пройдут многие, сочтя увиденное скучным. Репродуцированы пейзажи, о которых идет речь.

В любую погоду, в любое время года художника можно увидеть с этюдником и планшетом на улицах любимого города. Кирилло предпочитает работать на натуре. Оттого его пейзажи разнообразны по композиции, цвету и состоянию природы. Приема, идущего от заученности, в его пейзажах нет.

Внимательно вглядываясь в окружающее, Александр Кирилло улавливает его гармоническое, музыкальное начало. Иногда это выражается в его работах беспредметных, построенных на ритме линий, на взаимоотношениях цветовых масс. Но клубящиеся цветовые потоки абстрактных вещей — все-таки не более, чем эпизоды, декоративные "паузы" в творчестве художника, плененного живой красотой объективного мира.

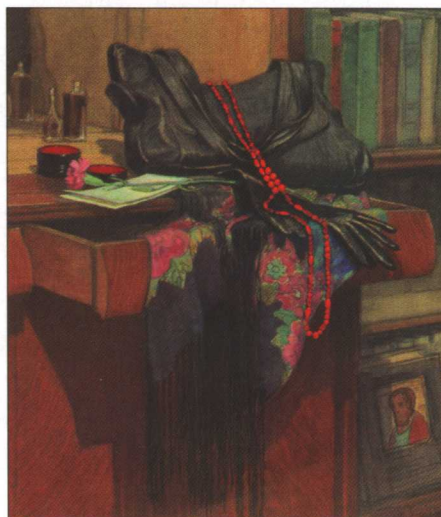
Работает Кирилло и маслом, и темперой, и углем. Однако в последние годы отдает предпочтение гуаши и пастели: его привлекает матовость поверхности листа в этих техниках. Свободное дыхание пастели на бумаге или картоне дорого художнику, как пыльца на крыльях бабочки. Потому он перестал со временем фиксировать вещи, выполненные пастелью.

Выставка показала путь проникновения лирика, верного своему призванию, кругу любимых сюжетов.

Алексей ГУРЬЕВ

У ХУДОЖНИКОВ ПЕЧАТИ

Выставившиеся в этом уютном помещении на Гоголевском бульваре (Всероссийский выставочный зал Фотоцентра) — не просто художники. Свой талант, свою жизнь, вдохновение они делят между двумя музами. Занимаются живописью и графикой, пишут портреты, пейзажи и натюрморты, выполняют карикатуры и коллажи, книжные иллюстрации и станковые гравюры, экслибрисы и обложки, и в то же время большинство этих художников служебно связаны с по-



пулярнейшими московскими издательствами. Их рисунки, художественное оформление, дизайн можно встретить на страницах "Аргументов и фактов" и "Вечерней Москвы", "Работницы" и "Крестьянки", "Декоративного искусства" и "Науки и жизни", "Веселых картинок" и "Юного художника", "Крокодила" и "Зорьки"...

Выставка посвящена 850-летию столицы и организована Союзом журналистов Москвы и творческим объединением художниц "Ирида". Особенно порадовали зрителей творчес-

А. Зайцев.
С московского вернисажа.
Смешанная техника. 1996.

кие откровения участниц этого объединения — пейзажи любимых уголков Москвы, портреты близких и друзей, "обнаженные", "цветы", поэтические состояния природы.

Старая и новая Москва запечатлены на многих работах. Соседствуют также такие не близкие жанры, как публицистическая графика и абстрактная живописная композиция, традиционная пейзажная акварель и художественное фото. Знаменатель-



В. ШМОХИН.
Зима в Московском Кремле. Акварель. 1988.

но, что на выставке был и ретроспективный раздел, представленный легендарными плакатами военных лет, дизайном Александра Родченко. На выставке можно было купить различные журналы, открытки, книги. Достойное участие в выставке принял "Юный художник" — и детскими работами, и произведениями главного художника журнала.

Ю. ДЫТЫНКО

МАГИЧЕСКИЙ ТЕАТР

«Я сказки не люблю» — такое признание театральной художницы Инги Каллаговой было неожиданным. Мне-то казалось, все художницы, "одевающие" спектакль, мечтают о сказках: буйство фантазии можно проявить, воплотить самые яркие оригинальные идеи. Однако не тут-то было. Проза театра заключается в том, что даже в сказках все должно быть упрощенно, очень ярко, весело и дешево. Поэтому-то Инге скучновато работать со сказочными героями. В ее восприятии костюм — отголосок прежде существовавших образов-архетипов, а у каждого образа — своя психология и история... Сегодня же театральная нищета давит: для "Философии в будуаре" маркиза де Сада в постановке Виктюка Инга такие сложные, изысканные костюмы придумала, но персонажи вышли на сцену в плавках с инкрустированными фальшивыми самоцветами гильфиками — таким образом насмешливо воплотив расхожую истину "голь на выдумки хитра".

Впрочем, не всегда режиссеры так безнадежно бедны. И у того же Виктюка Инга, не слишком ограничивая себя в средствах, одела героев "Полонеза Огинского" и спектакля в вахтанговском театре "Я не знаю тебя больше, милый". Радостно, когда аплодисменты, успех спектакля принадлежат и тебе. Только зрители редко интересуются именем художника по костюмам. Но если герои пьесы одеты небрежно, безвкусно, безобразно — спектакль обречен. "По одежке встречают" не только в жизни, но и в магическом искусстве театра. Влияет ли театральный костюм на моду или мода на него? "Тут и говорить нечего, — объясняет Инга, — после того как в Англии Гамлет вышел на сцену в черном костюме, вся Европа оделась именно в такие костюмы. Конечно, и театр подвержен влиянию моды. Когда я, например, работала с Александром Николаевичем Титовым — режиссером театра "Малая драматическая труппа", над спектаклем "Вий" по Гоголю, то сделала для Хомя Брута огромные широченные украинские шаровары. Только черного цвета. Вроде народная украинская одежда: шаровары, рубаха, но ничего

народного в этом костюме нет, а ощущается некий образ рока: то ли черного, то ли металлического — современно смотрится. И рубаха не белая, а выкрашенная в траве..."

Инга Каллагова — не просто талантливая художница, но она еще и много знающая, много умеющая... Секрет крашения тканей в травах она открыла... в библиотеке и теперь часто пользуется им. "Когда красишь травой, вещь приобретает множество оттенков, становится многозначной", — говорит Инга. Посмотрев у Титова спектакль "Сон в летнюю ночь", можно в этом убедиться. Марлеву для главных шекспировских героев Инга красила дома сама и получила: малиновый цвет из черноплодной рябины, чуть передержишь — фиолетовый будет, кора дуба дает нежно-кофейный оттенок, а череда — желтый. Ну а у Хомя Брута рубашка, крашенная в травах, — зеленая... Театральный костюм — вещь магическая. Может вознести актера, высветить его красоту, а может и унижить, в ветошку превратить... Это от художника зависит. Инга Каллагова — добрый художник.

"Если взять коробку с красками, можно использовать любые цвета и сочетания, однако из тех, кто берет ее в руки, получается очень мало художников", — замечает Инга Каллагова и призывает не унывать, но доверять художникам. Когда же костюмы, ткани, цены надоедают, она берет белый лист, тушь и выплескивает яркий сгусток, причудливо растекающийся по полю. Это движение руки, души, тела как крик. На мгновение становится очень легко, а потом все одно — работа. Тонкая, вдумчивая, интуитивная. Работа подсознания, руки и глаза, одухотворенная. Такова и графика Инги Каллаговой, которую вы видите на репродукциях и которая погружает вас в мир образов, звуков, воспоминаний и иногда печальной красоты.



Ирина КАРПЕНКО

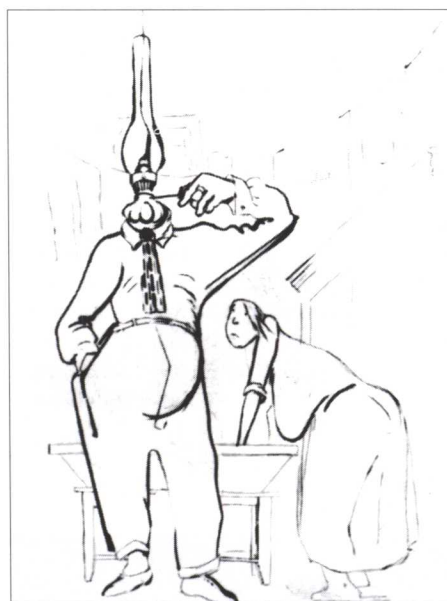
ЕГО СЧИТАЛИ КОРИФЕЕМ

С отую экспозицию выставочного зала "Ковчег" составила графика Аминадава Каневского (1898-1976). Несколько поколений детишек знакомы с ним с первых лет своей жизни. И ставши взрослыми, они узнают яркий, образный, современный стиль его иллюстраций к произведениям Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Маяковского, Барто, Маршака, Михалкова, Носова, Чуковского... Собрав воедино пушистого цыпленка и хорошо упитанного медведя, художник придумал Мурзилку, чьими похождениями и поныне упиваются тысячи юных читателей одноименного журнала. Для художников-графиков Каневский является индикатором профессиональной совести. Добротные, психологически достоверные иллюстрации к повести Алексея Толстого "Золотой ключик" стали тем особым, редчайшим случаем, когда текст неотделим от рисунков.

Этот человек был наделен счастливым даром относиться с доброй шуткой к окружавшей его жизни, героям своих иллюстраций и, сопереживая им, превратить это отношение в высокое искусство. Экспозиция открыла нам художника, в совершенстве владевшего техникой работы простым карандашом, цветными карандашами, тушью, китайской тушью и акварелью. Каждая линия, каждое пятнышко его рисунков, даже микроскопическое, точно размещено в единственно правильном и нужном месте. Ни на секунду художник не позволил себе забыть, чему конкретно принадлежит тот или иной штрих — персонажу, предмету или фону. Однако главное в его графике — ее образная сторона, а не техническое совершенство. Написанные по преимуществу в манере "а-ля прима", натурные работы Каневского оставляют ощущение рожденного мгновенным импульсом экспромта. Наверное, это ощущение обманчиво, без сомнений и страданий хорошую работу не сделаешь. На самом деле за каждым таким графическим листом стоит арсенал наработанных годами нелегкого труда художественных приемов, многочасовые размышления.

В его пейзажах и портретах нет ничего нарочитого и случайного. Все в них по-чеховски лаконично, обыденно-просто и в то же время прекрасно. На первый взгляд, эти рисунки даже могут показаться несколько статичными, настолько старательно художник избегает передавать порывы, всплески, броски. Многие из них, такие, как "Портрет жены на фоне взлетающих птиц", "Портрет бурятки", "Геленджик", "Обнаженная натурщица", "Девочка, которая стоит, опершись на спинку стула" — истинные находки, в которых — неожиданность, безусловно построенная композиция и острый взгляд.

Особенно хороши портреты, выполненные акварелью и китайской тушью в виде сочетания линий и цветовых пятен. Автор несколькими проложенными цветом линиями передавал силуэт модели и создавал запоминающийся пластический образ. Как правило, взрослые его герои неулыбчивы. Ведь улыбается искренний человек доли



минуты, сосредоточенно молчать и думать он может часами. Это более характерное состояние человеческой мимики, которое позволяет художнику создавать психологически углубленный образ и доверительно поведать зрителю о чем-то своем, сокровенном.

Кажется, что на пожелтевших от времени акварелях Каневского не везде еще просохла краска, настолько живое, созвучное нашему современному мироощущению впечатление они оставляют. Не побоявшийся быть уличенным в формализме, мастер имел мужество писать цветными кляксами. Невольно поражаешься, как ему уда-



валось совместить свое экспрессионистское видение мира с обязательной для газет и журналов того времени азбучной каноничностью и неизбежно жесткой детализировкой. В журналах "Даешь", "Мурзилка", "Пионер", "Крокодил" и газете "Комсомольская правда" его недаром считали корифеем. Для художника не существовало работы первого и второго сорта, не было укоренившейся у многих сегодняшних иллюстраторов тенденции делать для прессы побыстрее, полегче, позабавнее. Аминадав Каневский работал основательно. Даже в тех случаях, когда срочный заказ редакции оставлял ему для этого всего несколько часов, мастер создавал блистательные рисунки. Каждая точка, штришок, удар кистью в этих листах были проникнуты жизнью, и в каждом из них было столько артистизма! Об остроумной, лаконичной манере мастера можно судить по воспроизведенным рисункам "Светоч" и "Тщеславная кошка".

Каневский постоянно сотрудничал с Детгизом. Его фамилия стала как бы визитной карточкой этого издательства. Порой он опаздывал со сдачей заказа на несколько месяцев, а то и на год, но качеством не жертвовал. Работал серьезно. Готовясь рисовать зверей, брал книги Брэма и подолгу рассматривал, пытаюсь прочувствовать пластику животных. Зато каким чудом стали его яркие, динамичные иллюстрации к "Мойдодыру" и "Тараканищу", книжкам "Кошкин дом", "Вот какой рассеянный", "Веселая семейка", "Витя Малеев в школе и дома". Издаваясь миллионными тиражами, они формировали эстетические взгляды многих поколений. Дешевые, общедоступные, проникали в самые отдаленные уголки нашей страны, радуя малышей встречей с прекрасным.

Андрей ОСЕТРОВ

СВИДЕТЕЛЬ ДРЕВНИХ ЛЕГЕНД

На выставках Николая Протасова традиционные живописные композиции чередуются с большого размера свитками в технике батик, образуют эмоциональное и тематическое единство, так что перестаешь задумываться, где автор работал кистью по картону, а где имел дело с тканью. Одно дополняет другое, одно другим обогащается, из одного рождается другое. Тема, воплощенная в станковой композиции, привлекает благородной цветовой гармонией, красотой и утонченностью образа. Та же тема в батике пестро вибрирует, озорно подмигивает, манит лубочной открытостью, вывесочной простотой и доверительностью.

Николай Герасимович Протасов родился в Читинской области, художественное образование получил в Иркутске, в Москве стал членом Союза художников и живет здесь скромно и неприхотливо, окру-



жив себя не бесполезными вещами, а дорогими сердцу образами. Он понимает музыку — классическую и народную, джазовую и популярную. Любит изображать концерты, исполнителей, музыкальную атрибутику и даже дух самой музыки, например, Баха. Строит эти живописные симфонии и музыкальные фантазии в ключе избранной темы: то в рамках строгой классической гармонии, то яркими, отрывистыми живописными фразами, в манере задорного бурлеска.

А еще художник умеет и любит запечатлеть женскую красоту, чувственную природу обнаженной натуры, не впадая в пошлую серийность, уходя от сусальных шаблонов глянцевых обложек и постеров. Немногим дано так свободно, прекрасно и целомудренно воплотить очарование женской натуры, — отметила на вернисаже известный мастер Антонина Степанова талант сво-

его коллеги. Действительно, в работах Протасова заметен языческий восторг перед природой, человеком, гением его духа, творениями его рук. Это "языческое" постоянно проявляется и на тематическом уровне. Художник увлечен восточно-славянской мифологией, поверьями и легендами заповедного мира. На его своеобразных языческих "иконах" предстают со всеми атрибутами и символами высший бог русского пантеона Перун и его соратник-соперник "скотий бог" Велес, "прядущая по ночам" богиня Мокошь и более второстепенные божества, очеловеченные божки и просто фольклорные персонажи Лель, Полель, Дид, Лидилия (композиции из этой серии воспроизведены).

И сам Николай Протасов отдаленно напоминает то хитроумного деревянного божка, то расторопного мужичка-ремесленника, но под видимой простотой и знакомостью его внешности скрывается художник тонкий, остро мыслящий, живо и вдохновенно реагирующий не только на реальную действительность, но и на запредельный зов фантазии, и на затейливую мелодию древней сказки.

Н. ИВАНОВ



СТРАНА ФАНТАЗИЯ

Что мы помним о нашем детстве, что осталось в нашей памяти? Для многих из нас детство ушло, плотно затворив за собой дверь, не оставив возможности хоть изредка погружаться в счастливый мир прошлого. Мир ребенка так богат и красив, так загадочен и непрост, что для большинства взрослых он остается terra incognita. И лишь претворенный в зрительных образах, он дает шанс вспомнить то, что давно, кажется, кануло в Лету.

В феврале этого года галерея "Нагорная" открыла выставку, названную "Страна Фантазия". Юные художники Марина Торочешникова и Станислав Сангаджиев дебютировали со своими первыми серьезными работами. Не так часто залы какой-либо галереи предоставляются детям, а ведь их произведения порой превосходят плоды творчества старших коллег. Но мы говорим о другом, а именно: о важности и значимости такой возможности для самих детей. Это позволяет им ощутить всю серьезность своего творчества, а следовательно, и меру ответственности, связанную с достигнутым, и возможно на раннем этапе пройти испытание "медными трубами", так как в более зрелом возрасте подобные "болезни" переносятся гораздо тяжелее. В свете этого надо признать, что галерея "Нагорная", довольно популярная и престижная, попасть в которую может не каждый художник, делает шаг вперед по сравнению с другими, открывая новые возможности как для творческих личностей, независимо от возраста, так и для поклонников их талантов.

Сейчас Марине — 14, а Стасу — 13 лет. Они выросли рядом. А началось все со Строгановки, где учились их мамы. Рисовать они начали очень рано там же, в Строгановке. Пока родители сидели на лекциях, дети рядом, в свободной аудитории, рисовали и играли. Об-



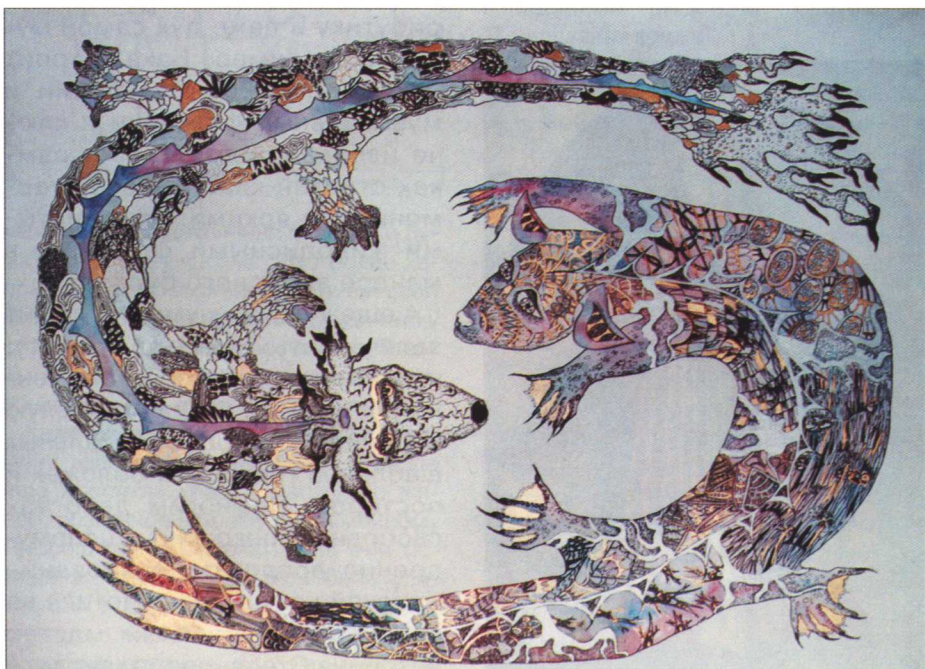
Марина Торочешникова, 14 лет.
Песня птицы и дракона.
Тушь, перо.

Марина Торочешникова, 14 лет.
Инь и Янь.
Тушь, перо, акварель, бронза.

становка художественного учебного заведения сделала свое дело — оба рисуют, что стало неотъемлемой частью их жизни. В общем время, проведенное в стенах Стро-

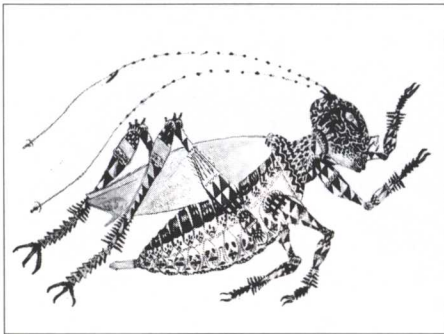
гановки, как для родителей, так и для их детей, не прошло даром. И у Марины, и у Станислава родители — художники, поэтому атмосфера дома царит творческая. Взрослые помогают ребятам осваивать новые приемы в работе, учат профессионально пользоваться разными техниками. Так, например, рисунки, представленные в экспозиции, выполнены в различных, в основном смешанных, техниках. И надо отметить, что они уверенно владеют ими. Использованы перо и тушь, фломастеры и мелки, краски и коллаж. Марина и Стас имели завидную возможность уже в детстве в семье воспринять тот созидательный дух, без которого не возможно творчество.

Что касается индивидуальных черт каждого из них, то при общей склонности к тонкой графичности и орнаментальности, все же можно выделить характерные особенности. У Марины сильней пластическое начало, самостоятельно работает силуэт, игра локальных пятен с тонкой прорисовкой создает бо-



лее динамичное воздействие. Стас способен выстроить сложную, многофигурную композицию, предельно детализируя каждый предмет, и при этом сохранить целостность. Для него каждый предмет — это бесконечный, многослойный, постепенно раскрывающийся мир. Кропотливый неспешный ритм создает почти завораживающее впечатление.

Выставка располагалась в одном из залов галереи. Светлый воздушный колорит и орнаментальная разработка объединили всю экспозицию воедино. Благородные ли-



Станислав Сангаджиев, 10 лет.
Кузнечик.

Тушь, перо, гуашь, бронза.

Станислав Сангаджиев, 13 лет.
Сороконожка.

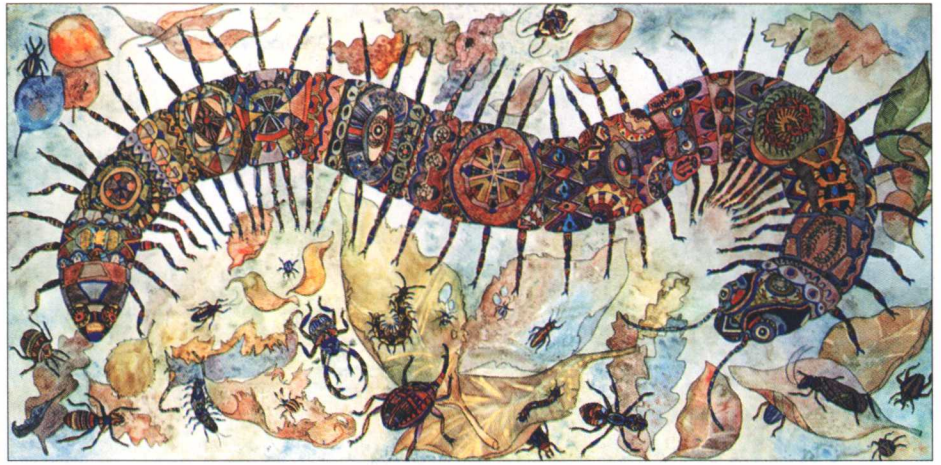
Тушь, перо, акварель, гуашь, бронза.

Станислав Сангаджиев, 12 лет.
Собрание.

Акварель, фломастеры, тушь, перо, восковые мелки.

лово-серебристые тона изысканно смотрелись сквозь кружево тонкой графики. Строгие, сделанные пером работы напоминают старинные геральдические знаки. Мерный лирический лад ажурной графики порой сменяется смелой игрой черно-белых мотивов. Вот, к примеру, работа Марины под названием "День и ночь". Чередование белого и черного, дня и ночи, добра и зла тонко прочувствовано и понято в их равновесии. Черно-белый экспрессивный ритм, почти разрывающий рамки композиции, словно обуздан чьей-то невидимой рукой. Запечатлен момент гармонии, краткий миг в непрерывной череде пульсаций.

Первая из серьезных композиций Марины — "Инь и Янь". Мужское и женское начало олицетворяют два дракона. Женское начало



представляется тонким и изысканным, его отличает нежный колорит и графическая проработка. Мужское же начало проявляет себя сдержанно и решено в холодной цветовой гамме. "Мечтающий дракон" — персонаж из сказки, которая придумана ребятами. Это сказочное существо, мечтающее о звездах.

Первой серьезной работой Стаса стал "Кузнечик". Ему тогда было 10 лет. Он поймал кузнечика и долго его рассматривал. В итоге на первый план в структурной разработке кузнечика вышел орнаментальный мотив. В сравнении с другими работами здесь еще заметен подход к изображению как объемному и ракурсному, последующие демонстрируют уже более зрелое декоративно-орнаментальное начало. Интересно отметить законо-

мерность, связанную с развитием орнамента в истории человечества. Он возник на заре человечества, как бы в пору его детства, но при этом орнамент — не первая примитивная попытка, а плод творчества. Похоже, что это находит подтверждение в работах Стаса. Им, кроме того, выполнено огромное количество небольших рисунков, изображающих то подводный мир, то космическое пространство, населенное загадочными существами. Многие из них являются иллюстрациями к его собственным рассказам.

Эта выставка для Марины и Станислава — этап на творческом пути, первая ступенька, возможно, впереди — полная открытий судьба художника.

Е. ЧЕРЕПКОВА



Так называется новый ежеквартальный журнал для знатоков и любителей искусства. Преимущественно он содержит актуальную информацию о старом искусстве.

Журнал посвящен общим вопросам истории искусств, атрибуции, интерпретации и публикации произведений из музейных и частных собраний и антикварного рынка. Содержит обшир-

НОВЫЙ ЖУРНАЛ ПИНАКОТЕКА

ный блок рецензий и специальные публикации, отзывы и анонсы событий художественной жизни.

Первый номер посвящен теме "Ака-

демизм". Главная тема второго номера "Век Екатерины — XVIII век".

Журнал можно приобрести в магазине "Гилея", в киосках Центрального дома художника на Крымском валу, в антикварных салонах "Мир искусства" и "Арт-Академия", в Ассоциации искусствове-дов АИС.

Розничная цена — 60 000 рублей.

Годовая подписка — 250 000 рублей.

МАТЕРИАЛ ДЛЯ ТВОРЧЕСТВА НЕМЕЦКОГО ЗАВОДА STAEDTLER

Краски восковые водорастворимые "КАРАТ-ЛИКВА" (по всем поверхностям: бумага, картон, холст, дерево, керамика, стекло, металл, пластик, ткань).

Пластика для моделирования FIMO (техника MILIFORI).

Краски и карандаши акварельные, мелки.

Карандаши, фломастеры NORIS Club.

Товары для творческих мастерских, школ, дошкольных учреждений.

Более 4000 наименований.

Каталог, магазин, доставка, семинары.

Для детских учреждений скидка до 20%.

Представителю заказчика комиссия.

Подробнее о продукции Staedfler читайте в предыдущих номерах.

Адрес магазина в Москве:

129110, Москва,
Олимпийский пр-кт, 18,
подъезд 5.
Здание бассейна "Олимпийский".

Тел.: 288-57-44, факс 288-67-66.

Отправка в регионы по почте.

Условия поставки: предоплата.

Расходы по упаковке и страховке посылок жители Российской Федерации не оплачивают.

Сумма весового сбора и расходы почты оплачиваются заказчиком при получении посылки.

Банковские реквизиты:

ООО "БИРО" ИНН 7726219010, Р/с 10467125,
АКБ "Нефтехимбанк", к/с 808161500,

Код 044583808, г. Москва.

Копия оплаты, адрес получателя принимаются по почте:

129100, Москва, Олимпийский пр-кт, 18, подъезд 6.
ООО "БИРО".

Телефон для справок: (095) 316-41-15.



КРАСКИ из ЯРОСЛАВЛЯ

Ярославский химический завод "Луч" образовался в 1970 году и выпускает необходимую детям и взрослым продукцию: игрушки, товары бытовой химии, канцтовары, развивающие игры, кубики.

Ассортимент постоянно совершенствуется и обновляется. Главным направлением в работе завода является — производство товаров бытовой химии: акварельные краски полусухие — обладающие исключительной прозрачностью, чистотой и насыщенностью цвета. Краски выпускаются в наборах: 6, 7, 12, 14 цветов в пластмассовой коробке и 12 цветов в картонной коробке. Акварель медовая — наборы 6, 7, 12, 14 цветов в оригинальной пластмассовой коробке. Гуашь — кроющая, непрозрачная краска, изготовленная на основе натурального связующего, образующая матовую бархатистую пленку. Наборы 6 и 12 цветов. Краски водополимерные, масляные эскизные — наборы 6 цветов.

Выпускаемая продукция используется детьми всех возрастов на занятиях в школах, изостудиях, кружках. Она имеет множество оттенков, привлекательно оформлена и может служить хорошим подарком юным художникам. Мы выпускаем несколько видов клеев: ПВА, Канторский синтетический объемом по 105, 50, 20, 10 мл.

Другое направление в работе — игрушки. Куклы — более 20 видов в игровом и сувенирном исполнении. Мягконабивные игрушки — более 30 видов, как чисто меховые, так и с элементами ПВХ. Настольные игры для развития сообразительности и смекалки у детей: кубики, лото, игры, развивающие кубики.

Приглашаем к сотрудничеству оптовых и розничных покупателей. Высокое качество, разумные цены, система скидок — залог Вашего успеха.

Наш адрес: 150029, г. Ярославль, Промзона, ул. Декабристов, д. 7. Тел.: (0852) 21-64-14 директор Комин Е.Н.



