

Юный  
ХУДОЖНИК

ISSN 0205-5791  
1.1999



66-1

### СОДЕРЖАНИЕ:

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

*А. Зыков*  
Сколько родников  
питают Волгу?

**1**

ВАШЕ МНЕНИЕ

Каким будет  
искусство XXI века?

**4**

ЧУДЕСА  
ОСТРОВА КРЕМЛЬ

*С. Калмыкова*  
Крепость на холме

**6**



КУДА ПОЙТИ  
УЧИТЬСЯ

*А. Трофимов*  
Российская Академия  
живописи, ваяния  
и зодчества

**10**

ДИПЛОМНИКИ-98

*В. Шумков*  
Работа последняя —  
работа первая

**14**

АЗЫ  
ДРЕВНЕРУССКОЙ  
ИКОНОПИСИ

*Т. Самойлова*  
Архангел Михаил

**16**



ЖАНРЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ  
ЖИВОПИСИ

*И. Данилова*  
Портрет эпохи  
Возрождения  
и XVII века

**20**



*Ю. Сергеев*  
Ода стеклу

**25**

ТЕАТРОН

*И. Бачурина*  
Наследство  
Коломбины

**28**



ВСЕ О ГРАВЮРЕ

*Н. Маркова*  
Литография

**32**



МАСТЕРА  
МИРОВОГО ИСКУССТВА

*Л. Дьяков*  
Гюстав Моро

**36**



НАШИ УЧИТЕЛЯ

*Ю. Протопопов*  
Педагог-энтузиаст

**42**



ОРНАМЕНТ  
СКВОЗЬ ВЕКА

*Л. Анненкова*  
Стиль галантного века

**44**

УРОКИ ДЛЯ САМЫХ  
МАЛЕНЬКИХ

*Т. Вильде*  
Волшебное дерево

**46**

ОБЛОЖКИ:

1. Рембрандт.  
Автопортрет с Саскией.  
(Веселое общество).  
Фрагмент.  
*Масло. Около 1635.*  
Картинная галерея. Дрезден.

3. Р. Хузин.  
Гипсовая голова.  
*Карандаш, тон. бумага.*  
Российская Академия живописи,  
ваяния и зодчества.

4. Архангел Михаил с деянциями.  
*Конец XVI — начало XVII вв.*  
Центральный музей древне-  
русской культуры и искусства  
имени Андрея Рублева, Москва.

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,**  
**М. М. Курилко,**  
**В. А. Малолетков,**  
**Т. Г. Назаренко,**  
**С. С. Ожегов,**  
**В. П. Панов,**  
**Н. И. Платонова**

(зам. главного редактора),

**О. М. Савостюк,**  
**Б. И. Шамапов,**  
**Л. В. Шепелев,**  
**В. П. Шумков**

Главный художник  
**А. К. Зайцев**

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

Фотограф  
**С. В. Майданюк**

Макет —  
**В. Ф. Горелов**

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

Журнал зарегистрирован в  
Государственном комитете  
Российской Федерации по печати  
Рег. № 016154

*Перепечатка материалов  
разрешается только  
со ссылкой на журнал.*

Цена за номер: 17 руб.

Сдано в набор 15.09.98. Подп. к печ.  
9.12.98. Формат 60x90 1/8. Бумага  
мелованная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.  
Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 8 500 экз.  
ГУИПП «Кострома». Зак. № 17  
© ISSN 0205 - 5791,  
«Юный художник», 1999 г.,  
№ 1, 1 - 48.

Верстка, цветоделение и изготовление  
диапозитивов — издательский центр  
«ТЕХНИКА — МОЛОДЕЖИ»  
Тел.: 285-5625, факс: 234-1678.

## ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

Редакция приносит вам свои запоздалые извинения за невыход последних номеров истекшего года. Но в том не наша вина. Как вы все это на себе почувствовали, экономическая ситуация в стране так круто изменилась и больно ударила по средствам массовой печати, что поломала все планы и намерения редакции, не дав возможности даже объясниться с нашими читателями. А сделать это необходимо, поскольку последствия свершившегося обвала рубля вероятнее всего скажутся и на первом полугодии 1999 г. Ведь объявленная ранее в подписном каталоге цена за номер (17 рублей) уже не соответствует затратам на выпуск журнала. Поэтому, если не найдем дополнительных источников финансирования, сдвигания номеров не избежать.

Напоминаем вам о том, что журнал в настоящее время не имеет ни государственной поддержки, ни помощи спонсоров, выходит только на средства подписчиков, поэтому любое осложнение ситуации ставит редакцию в затруднительное положение. Конечно, есть пути снижения себестоимости журнала - за счет дешевой, менее качественной бумаги, ухудшения полиграфии или публикации большого количества рекламы, но нам кажется, это не самый достойный выход из положения, неминуемо ведущий к снижению качества журнала, а этого мы никак не хотели бы допустить. Хотя на какие-то компромиссы все же приходится идти.

Сегодня невозможно предугадать дальнейший ход событий, как невозможно точно подсчитать во сколько обойдется нам выпуск каждого номера журнала. Единственное, в чем можем заверить наших читателей, - все средства, собранные по подписке, будут использованы на то количество выпусков, какое редакция сможет осуществить.

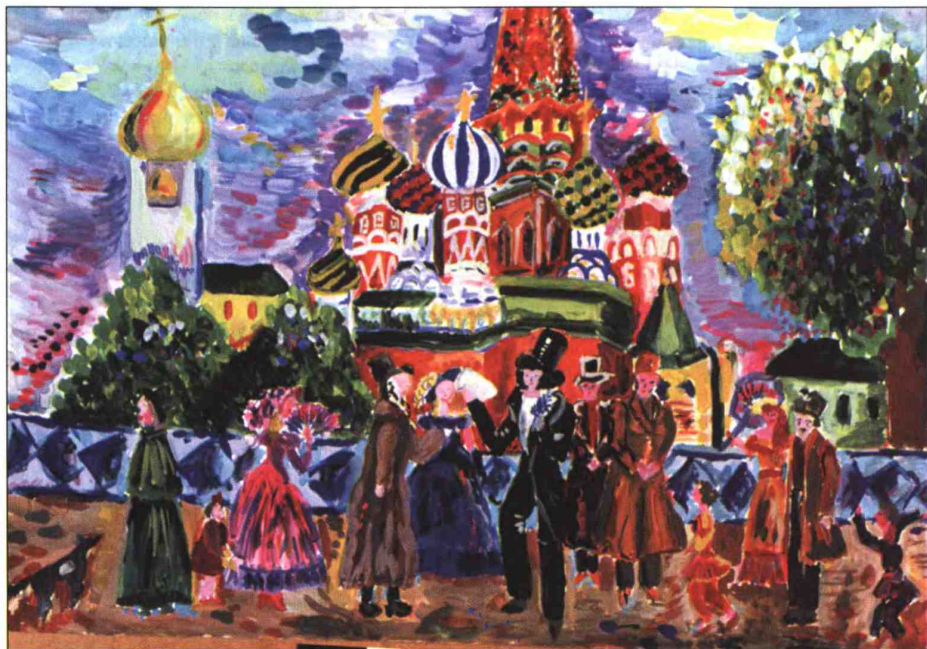
В редакции остается небольшое количество экземпляров номеров, вышедших в предыдущие годы. Если они интересуют наших подписчиков, готовы предоставить их бесплатно в качестве слабого, но утешения.

Хотим, чтобы вы верили, что в любых, самых тяжелых обстоятельствах, которыми наша жизнь, к сожалению, переполнена, все наши мысли и заботы о том, чтобы сохранить журнал, чтобы он дарил вам радость, был приятным и полезным собеседником и одновременно рассчитываем на ваше понимание, а если есть возможность, то и помощь редакции пережить эти трудные времена.

**Редакция**

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

# Сколько родников питают Волгу



**А**втору этих строк предложили написать о детских рисунках на темы Пушкина для представляемой к изданию юбилейной детской Пушкинской энциклопедии. Автор отказался. Инициаторам будущего издания хотелось статистики: сколько и где делалось и делается выставок, сколько показано рисунков на той или иной выставке... Но в цифрах ли дело! И кто, каким образом эти цифры может собрать?

Год назад в Москве состоялись две экспозиции: юных москвичей и всей России. На республиканской в Москве экспонировано было около полутора сотен листов, а прислали дети со всех концов России более тысячи семисот. То есть большая часть рисунков еще только ждет показа. На российской выставке, прошедшей в Цен-

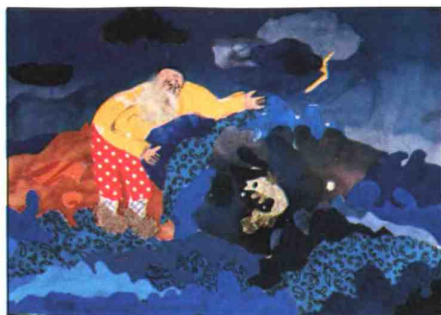
Оля Попович, 12 лет.  
А.С.Пушкин и московская публика.  
Гуашь.  
г. Москва, ДШИ № 13.

тральной детской библиотеке, отлично представлены дети глубинки: из Ижевска, из деревень и поселков Свердловской, Смоленской, других областей. Вероятно, там, на местах, тоже могли быть проведены и проводятся выставки о Пушкине. В поселке Новая Усмань более двадцати лет существует школьный музей Пушкина. Не похоже, чтоб и там обходилось без выставок...

В день кончины Пушкина, 10 февраля, московский артист Г.Шапошников и я провели встречи с учащимися двух школ в Подольском районе. Георгий Федорович читал стихи Пушкина, я показывал литографии из своего пушкинского цикла и рассказывал о

работе над ним. В одной из школ к нашему приезду в актовом зале экспромтом была развернута выставка акварелей и гуашей младшеклассников на темы сказок Пушкина.

В Центральной детской библиотеке, в Москве, есть Пушкинская комната. В ней к юбилею Александра Сергеевича радостными усилиями детей и их воспитателей готовится интереснейшее «Собрание сочинений», несколь-



Саша Волков, 10 лет.  
Сказка о рыбаке и рыбке.  
Аппликация.  
г. Наро-Фоминск.



Маша Яснецкая, 13 лет.  
В вечерний час.  
Гуашь.  
г. Владивосток.

Ира Маслова, 8 лет.  
Русалка.  
Гуашь.  
п. Пироговский Московской обл.

ко томов большого «подарочного» формата. В одном томе – «Руслан и Людмила», в другом – «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», далее – «Цыганы». Дети рисуют иллюстрации, которые затем вклеиваются в книжный блок с художественно оформленным переплетом, титульным листом, заставками и другими книжными элементами. Работа над темой тома завершается выставкой созданных иллюстраций тут же, в Пушкинской комнате.

Однажды в кабинете редактора «Юного художника» я увидел на



его столе стопку иллюстраций к сказкам Пушкина, выполненных фломастерами и цветными карандашами.

– Виталий Иванович, – спросил я, – что это такое?

– Да вот принес показать директор лингвистической школы. Просто так. У него в школе нарисовали.

А, значит, и в лингвистической школе сочтется ключик художественного интереса к пушкинским сочинениям. Ребенок еще многого не знает. Дорожные колокольцы у него гремят не под дугой скачущей лошади (дуги нет, на лошади всадник верхом), а свисают с лошадиной морды. Автор еще не знает, что в незапамятные времена действия сказки не могло быть парашюта, на котором с неба спускается его персонаж. Но он уже знает Пушкина, Пушкин ему интересен.

Кому и как вести учет всем выставкам о Пушкине? И сколько рисунков, выполненных взволнованно и увлеченно, по разным причинам на выставках не появилось, а может быть, и не появится? На сегодняшний день, несомненно, существует огромная стихийная изобразительная детская Пушкиниана, определить границы которой нам не по силам. Выставки детских рисунков о Пушкине, о которых известно автору этих строк или кому-то другому, лишь острова, видимые глазом вершины подводных горных гряд и хребтов. По ним догадываешься о непрерывно пульсирующей любви к светлему миру Пушкина, о его присутствии в нашей каждодневности.

Долгое время я работал над картинками, литографиями и рисунками пушкинского цикла с ощущением одиночества. Летом, направляясь из Москвы электричкой через Истру, Чехов, Нахабино, с некоторой грустью думал: вот места, где мой Пушкин, пожалуй, нико-

му не нужен. Ныне одни молятся модным поповым идолам. А другим, очень многим, жить трудно. Не до Пушкина. Но вот московский музей «Преодоление» имени Николая Островского, расположенный в доме Зинаиды Волконской на Тверской, решил отметить 850-летие Москвы выставкой моих работ о Пушкине. Ее запланировали на четыре недели. Но потом, по просьбам зрителей, продлили еще на полмесяца. В книге отзывов остались записи:



Артем Лебедево, 7 лет.  
Царевна-Лебедь.  
Цв. карандаши.  
г. Москва,  
лингвистическая школа.

не ослабеть чувство одиночества! Среди посетителей выставки было немало детей, подростков, молодежи студенческого возраста. Имя Пушкина привлекает многих. «Здравствуй, племя младое, незнакомое!»

Уже во время работы над этим материалом мне позвонили: в московской детской изостудии «Радуга» заканчивается подготовка к открытию выставки студийцев о Пушкине.

И еще звонок – через несколько



«Услышав про выставку по радио, приехали на встречу с нашим Пушкиным... Жители Истры», – далее подписи. «Прочитав в газете о выставке, решили непременно познакомиться с новыми работами о Пушкине. Мы из Нахабины». Может ли при таких записях



Таня Медведева, 8 лет.  
А.Пушкин.  
Гуашь.  
г. Углич.

Алексей Бабичев, 11 лет.  
Сказки Пушкина.  
Гуашь.  
г. Новозыбков Брянской обл.

Сергей Белотелов, 13 лет.  
Песнь о вещем Олеге.  
Гуашь.  
г. Пенза.



дней – открытие 2-й Всероссийской выставки на пушкинские темы, о Пушкине, подготовленной сотрудниками Московской детской картинной галереи. Пушкиниана продолжается.

А.ЗЫКОВ,  
народный художник России



Ваня Милованов,  
8 лет.  
Пушкин и няня.  
Тушь.  
с. Казачинское  
Красноярского края.

Марина Коноплюк,  
11 лет.  
Кот ученый.  
Гуашь.  
г. Новозыбков  
Брянской обл.



# Каким будет искусство XXI века?

*На исходе XX век. Какими только эпитетами его не награждали: бурный, трагический, авангардный, катастрофический. Но такие же определения, вероятно, подошли бы и к веку XIX, и XVIII, если взглянуть в них повнимательнее. Вместе с крушениями, войнами и конфликтами, каждое время отмечено не только разрушениями, но и созиданием, великими открытиями в науке, искусстве. В XX веке бег времени ускорился многократно, особенно для России. Октябрьская революция, победа над фашистской Германией, полет в космос – эти вехи XX века навсегда войдут в летопись человечества с именем России. Пережив две мировые войны, три революции, крах Советского Со-*

**ЦИГАЛЬ Владимир Ефимович, скульптор, народный художник СССР, действительный член Российской Академии художеств.**

1. Какие мастера будут претендовать на титул «самый знаменитый художник XX века» – сказать трудно. В свое время я много писал о разных художниках, ко многим отношусь с симпатией и очень люблю.

Для меня самое яркое впечатление в искусстве было, когда я впервые начал лепить из совершенно аморфной глины, и глина стала на что-то походить. Это удивительное чувство, когда вдруг из ничего появляется чей-то образ. Подобное я пережил, когда первый раз сел за руль автомобиля, и он сразу поехал.

2. Я не разделяю искусство по направлениям. Есть одно искусство, в котором проявляется талант. Я в полном восторге от искусства абстракции, от Пикассо, но с таким же уважением смотрю и на реалистические произведения. В любом из направлений есть и пошлость, и заимствования, неумелость и

1. Конец каждого века – время подводить итоги, анализировать достижения и промахи прошедшего столетия. Какое самое яркое явление в искусстве XX века Вы могли бы назвать, кто из художников определял его?

2. Как будет развиваться искусство будущего, какие направления станут доминирующими?

3. Сейчас каждый может, сидя в домашнем кресле посетить Лувр или галерею Уффици через сеть Internet. Наше восприятие мира становится все более визуальным. Как может отразиться этот факт на искусстве XXI века?

4. Что вы можете пожелать читателям нашего журнала?

халтура. С уважением отношусь к разным взглядам. Люди развиваются, вкусы, жизнь, обстоятельства – все меняется. В этой связи люди создают свое искусство. Оно будет просто другое.

Раньше виды искусства: живопись, скульптура жили отдельно, а сейчас дизайн объединяет их.

3. А что делать? Мы не можем въехать на телеге, запряженной волами, в XXI век, когда весь мир ездит на «вольво» и «мерседесах». Вот я раньше работал в глине, гипсе и бронзе, а сейчас появляются новые материалы.

4. Любите искусство. Без любви к искусству, когда нет искренности, ничего настоящего не получится. Важно сделать хоть немного, хоть с горошину, но своего.

**ЖИЛИНСКИЙ Дмитрий Дмитриевич, живописец, народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств.**

1. В моей жизни одним из самых ярких событий была выставка в Третьяковской галерее, на которой присутст-

юзя наша страна сумела не потерять духовной силы.

*Изобразительное искусство XX века также прошло сложный, извилистый путь. Здесь и яркие достижения авангарда, ставшего классикой уходящего века. Рядом с модернистскими направлениями все время шло искусство реалистическое, наследуя и развивая лучшие традиции прошлого. Что ждет искусство в будущем? Над этим вопросом задумываются многие. И хотя всякие предсказания жизнь обычно опровергает, мы рискнули подвести итоги XX века и заглянуть в будущий век. Для начала разговора попросили ведущих мастеров ответить на анкету, состоящую из четырех вопросов.*

вовал Сталин. Ужасная выставка, на полотнах: колхоз, счастливая жизнь, дым заводов, все счастливы, и вдруг – картина Пластова «Весна». Это было как глоток чистого воздуха. И еще Чуйков, – его этюды по Индии. Эти работы были написаны от сердца.

Еще один эпизод. Когда все было под запретом, я попал в Питер, где проходила выставка Петрова-Водкина. На меня этот мастер произвел очень большое впечатление. Он прекрасно писал натуру. А в этом деле ни в коем случае нельзя переходить границу между искусством и низкими чувствами – ты попадешь либо в безвкусицу, либо в пошлость. Искусство должно быть величавым.

Если говорить в мировом масштабе, то я думаю, XX век породил Пикассо, так же как Микеланджело породил XVI век. Если я не понимаю что-либо у Пикассо, то это мой недостаток. Я чувствую в нем силу – силу таланта, ума, и живописец он прекрасный. А в русском искусстве – Борисов-Мусатов, Фаворский, Матвеев...

2. Я хочу, чтобы в будущем сохранилась какая-то традиция и понимание искусства. Но и на Западе, и на Востоке катится все к тому, что искусство изобразительное вытесняется дизайном, безвкусным телевидением. Сейчас важна не пластическая ценность. А страшное выражение «сделать художника»? «Раскрутить его» за пару месяцев? Чтобы стать художником – на это нужны годы, вся жизнь..

3. Отрицательно, отвратительно. В компьютер можно вложить информацию, а кто ее туда вложит и что он скажет? Я думаю, что Пикассо в компьютере не нуждался.

Плохо, если пропадет интерес к выставкам и музеям. Живой контакт человека с искусством компьютер заменить не может! Смотреть Джоконду по телевизору, это то же самое, что вместо Шекспира читать конспект по его произведениям, или, например, изложить «Евгения Онегина» в двух страницах.

Самое главное – присутствие искусства. Помните, у Пастернака доктор Живаго говорит: «Я читаю Шекспира не потому, что хочу узнать, что на следующей странице, меня присутствие искусства заставляет это делать несколько раз».

Техническая сторона возможностей компьютера – это замечательно, но вот творческая – нулевая. Есть само по себе искусство, а в компьютерном изложении его нет – и вы просто бедный человек.

4. Во-первых, выписывать этот журнал, потому что я сам когда-то воспитывался на нем, и мне приятно, что он не меняет своей линии, он остался в курсе всех событий искусства. И еще. Помните, главное, чтобы художники не изучали этот мир по телевизору, а видели его, восхищались им. Я не буду рисовать что-то, если я в этом не вижу события – это может быть цветок, дерево, человек. Вот что самое главное.

**КОЗАРЕЗЕНКО Петр Петрович, заслуженный художник РСФСР, профессор кафедры рисунка МГХПУ им. С.Г.Строганова.**

1. XX век внес свою лепту в историю как мирового, так и российского искусства. Хотелось бы конечно, чтобы все это вилось по другой спирали, чтобы была другая общая ситуация и мы до-

стигли других рубежей. В XX веке был велик конфликт между искусством, прогрессом и экономикой. А все эти части неразрывно связаны между собой. Тоталитарный режим, который существовал у нас долгие годы, безусловно, наложил свой отпечаток на искусство. С одной стороны, это было плохо, с другой, – хорошо. На рубеже XX века как-то незаметно были потеряны традиции итальянской школы искусства везде, кроме России. Те академические основы, которые должны быть заложены у каждого художника, на западе стали игнорироваться – сознательно, не сознательно – это уже второй вопрос. Теперь и мы видим односторонность развития нашего искусства. Если раньше был только соцреализм, то теперь пошел крен в сторону – знакового искусства, авангарда, ретро, всего того, что относится к новаторству.

Мы сохранили свое искусство, национальную русскую школу, она не развалилась. За рубежом другая система обучения, другие программные требования. Железный занавес, в свое время, приостановил развал, движение распада. Много претерпела наша школа, даже от гипертрофированной демократии. Но удалось сохранить кадры, желание людей работать, за малую зарплату держать искусство на своих руках. Наша культура сейчас получает мизерные деньги.

Какие наиболее яркие личности в искусстве XX века? Сказать, что оно держится на Пикассо и Дали, это будет неверно. Тот же Серов, Маковский – и еще не очень известные художники в свое время были столпами нашего искусства. Тот же П.Третьяков – он не был художником, но он великая личность в искусстве. Мало быть художником – надо быть человеком большой души.

XX век породил многих хороших художников, в целом это большая эпоха. Те традиции, которые были начаты в XIX веке, продолжились в XX.

Посмотрите на гениальные рисунки Сальвадора Дали, на Пикассо – как они рисовали. Они нашли свой стиль, – это мастера с большой буквы, которые открыли новые направления. Но все они начинали с академических азов, получили образование – все они понимали, что такое художественный образ, построение.

А шестидесятники? После смерти Сталина – вдруг глоток хрущевской оттепели. Какие художники тогда вышли – Андронов, Никонов, Попков, Коржев, личности, которые внесли свою лепту в движение искусства.

2. Искусство будет развиваться по той же спирали, оно не умрет, не остановится, а получит дальнейшее развитие. Это будет синтез: живопись, графика, пластическое искусство, авангард и инсталляция. Прекрасно, что есть масса направлений, что мы развиваемся. Но спираль развития может на каком-то витке резко пойти вниз.

3. Я отношусь к появлению компьютерной графики и дизайна отрицательно. Чем больше мы облегчаем труд художника, тем больше загоняем его в гроб. Художник постоянно должен быть в движении. Чем больше он работает, тем шире у него душа. А насчет компьютеров – здесь атрофируется мысль, притупляются чувства. Зачем думать, когда думают за тебя? Когда исчезает чувство – это уже беда. Как в американских фильмах: все блещит, а изюминки нету.

4. Хочу пожелать читателям – наберитесь терпения. Постарайтесь посмотреть на нашу жизнь под другим углом. Набитый кошелек и вкусная пища – не эталон существования человека, особенно в России. Мы – духовная нация, поэтому сухие рамки Запада нам не подходят. Как бы ни была тяжела жизнь, родители приводят детей учиться искусству. Это очень важно. Те толстосумы, которые отсылают учиться своих детей зарубеж, делают большую ошибку – они осознают это лет через 10-15.

Читателям «Юного художника» я могу пожелать еще вот что – по возможности читайте и выписывайте его, это очень хороший, умный журнал, который воспитал уже несколько поколений художников. Хочется пожелать ему здоровья, дерзаний, чтобы «так держать!», и дай бог, не было бы хуже...

**От редакции:**

*Мы надеемся, что вы, дорогие читатели, примите участие в этом разговоре. Пишите нам!*

**Анкетирование провели:  
М.Зиновева, Т.Кириченко,  
М.Насонова**

# КРЕПОСТЬ НА ХОЛМЕ\*



**Е**о вниманием слушали наш рассказ царь Салтан и его свита... «Но как же вырос этот могучий город на холме? На острове город в одну ночь выстроила Царевна-Лебедь. А какой волшебник создал это чудо?» Мы посмеялись, а потом сказали: «Это чудо сотворили люди – умельцы строить города, крепости, дворцы и мосты. Но, конечно, не за одну ночь...» Их пригласил к себе мудрый московский князь Иван III, внук Дмитрия Донского. Случилось это 500 лет тому назад. Много сделал великий князь для своего народа. В его княжение наконец-то было сброшено многовековое ордынское иго, Москва стала столицей единого государства, а его

границы сильно расширились. Посудите сами: от своего отца, князя Василия II, Иван III получил княжество площадью 400 тысяч квадратных километров, а своему сыну великому князю Василию III оставил царство площадью в 2 миллиона квадратных километров!!!

Особенно хотелось Ивану III превратить свою столицу в самый красивый город мира, чтобы был он краше и древнего Рима, и Константинополя, и Владимира, и Киева.

В Кремль пригласили лучших мастеров из Пскова, Владимира и других городов Русской земли, а также итальянцев, которые славились своим искусством по всему миру. Приняли приглашение приехать в далекую загадочную Московию Аристотель Фиораванти, которого называли «удивительным

гением, не имеющим себе равных», Марко и Антон Фрязины, Пьетро Антонио Солари, Алевиз. Поразила их страна, удивили грандиозные замыслы москвитя.

Строительство Кремля, резиденции князя, центра столицы, продолжалось более 10 лет. Строились дворцы, храмы, одновременно вокруг них на Боровицком холме вырастало кольцо стен и башен.

19 мая 1485 года была заложена первая башня – Тайницкая. Построили ее внизу холма, на подоле. Свое название получила от того, что внутри башни был вырыт колодец. С помощью тайного хода из Москвы-реки он наполнялся водой. Такие тайники находились и в других башнях.

За пять лет на южной стороне крепо-

\* Начало см. № 3, 1998 г.

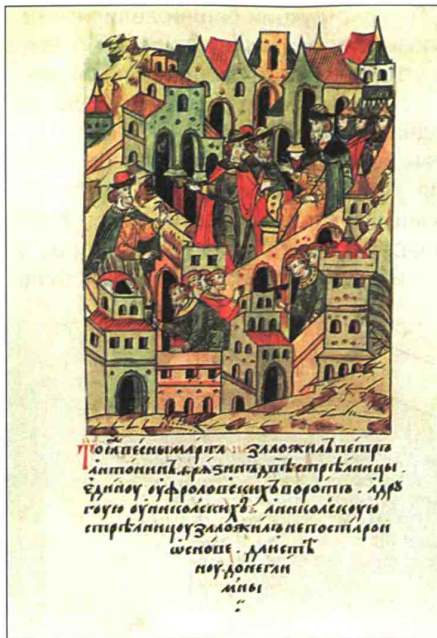


сти выросли башни – Благовещенская, 1-я и 2-я Безымянные, Петровская, между ними возвели стены, а по углам построили две круглые – Свиблову и Беклемишевскую, расположенные недалеко от дворов бояр Свиблова и Беклемишева, отчего и получили свои названия.

Строительство Кремля приобрело небывалый размах, когда в Москву приехал один из лучших итальянских архитекторов – Пьетро Антонио Солари. Под его руководством с западной стороны заложили Боровицкую башню с удобными сходами к реке Неглинке. Затем он надстроил угловую Беклемишевскую башню. Она стала значительно выше и шире. Ей отводилась особая роль в обороне крепости. Она первая принимала удары врагов. Рядом через Москву-реку – удобный брод, да и восточная сторона – приступная – не была защищена водными преградами. От этой башни вверх по склону холма были выстроены три проездные башни – Тимофеевская (Константино-Еленинская), Фроловская (Спасская) и Никольская, две глухие – Набатная и Безымянная.

Редкой красотой отличалось убранство главной башни Кремля – Фроловской. Стройная, богато украшенная белокаменными деталями – башенками, пирамидками, фигурами фантастических животных, башня производила неизгладимое впечатление. Особенно восхищались москвичи часами. На ней были помещены и первые в Москве мемориальные доски, повествующие об истории ее постройки. А через проездные ворота башни, считавшиеся в народе святыми, никто, даже царь, не должен был въезжать верхом. Все, проходя через ворота, снимали шапки.

Строительство самой могучей угловой башни – шестнадцатигранной Собакиной – было последней работой итальянского архитектора. Строилась она «по новой основе». Пьетро Антонио Солари «вышел» за пределы Кремля Дмитрия Донского. Приглядитесь внимательно к схеме Кремля. Угол крепости, где расположена Собакина башня – острый. Может быть, это связано с тем, что именно в этом месте был обнаружен естественный родник. Архитектор заключил его в толщу башни. Во время возведения башни Пьетро Антонио умер. Строительство крепости продолжил Алевиз Новый. Вот тогда-то и были проведены огромные работы по осушению берега Неглинки.

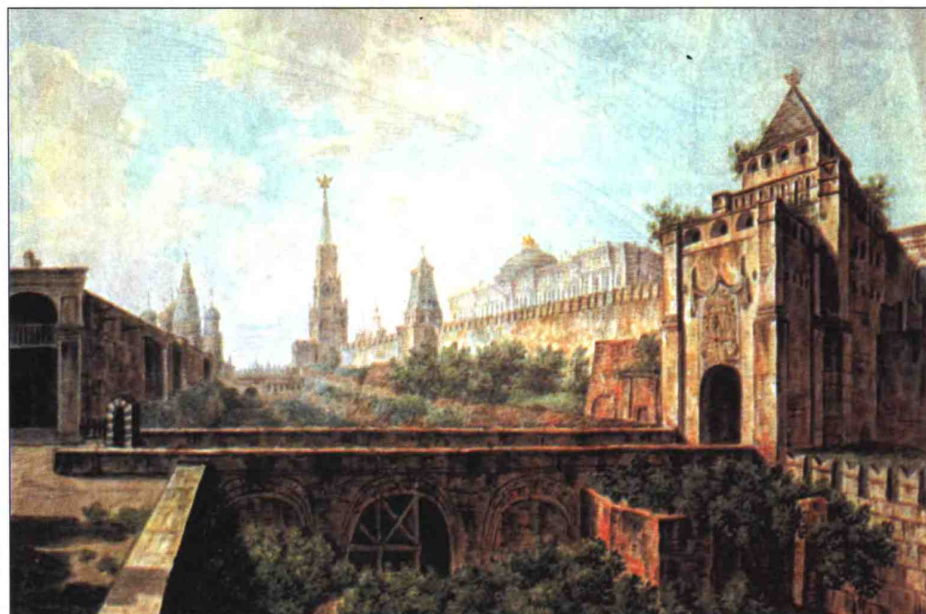


Строительство Никольской (в центре) и Фроловской (слева) башен Кремля в 1491 году. Миниатюра из Лицевого летописного свода XVI века.

А. Васнецов.  
Кремль. XV век.  
Акварель.  
◁ Начало XX века.

Ф. Алексеев.  
Алевизов ров  
и Никольские ворота.  
Акварель. Начало XIX века.

Обратитесь вновь к схеме. И сами постарайтесь изобразить очертания Кремля. Не сразу это у вас получится.



Очень сложен силуэт крепости. Но западная сторона прямая как стрела. Чем это вызвано? Чтобы укрепить землю и возвести стену, пришлось в берег реки вбить сваи, ставить стены на белокаменных столбах-устоях с кирпичными арками.

В центре западной стены была поставлена Троицкая башня – самая высокая в Кремле. Она имела проездные ворота. Кроме того, были построены три глухие башни: между Троицкой и Собакиной – Граненая, между Троицкой и Боровицкой – Колымажная и Коношенная.

На этом замкнулось кольцо стен, включившее в себя 27,5 гектара. Высота их от 5 до 19 метров. По периметру стен находилось 18 башен. Но на этом не завершилось грандиозное строительство. С двух сторон защищают крепость водные преграды – реки. А третья – приступная – открыта. Непроходимые леса были к тому времени вырублены. Опасность нападения оставалась великой. И тогда было решено построить искусственную водную преграду – вырыть ров с северо-восточной стороны. Руководил работой Алевиз Новый. Ров соединил воды реки Неглинки у Собакиной башни с водами Москвы-реки у башни Беклемишевской. Шарина его – 32 метра, глубина – 8 метров. Настоящая река! Свершилось чудо! Кремль превратился в остров, одинаково недоступный со всех сторон. На этом закончилось строительство одной из самых мощных и самых надежных крепостей России. Это произошло в 1516 году.

В результате многолетних строительных работ Боровицкий холм был

увенчан ажурной короной башен и стен. Огромное впечатление производили они на людей того времени.

Всем требованиям, предъявляемым к крепости, соответствовал Кремль. Все учли строители: и превращение Кремля в резиденцию монарха могущественной державы, и усовершенствование оборонительной системы, и развитие артиллерии.

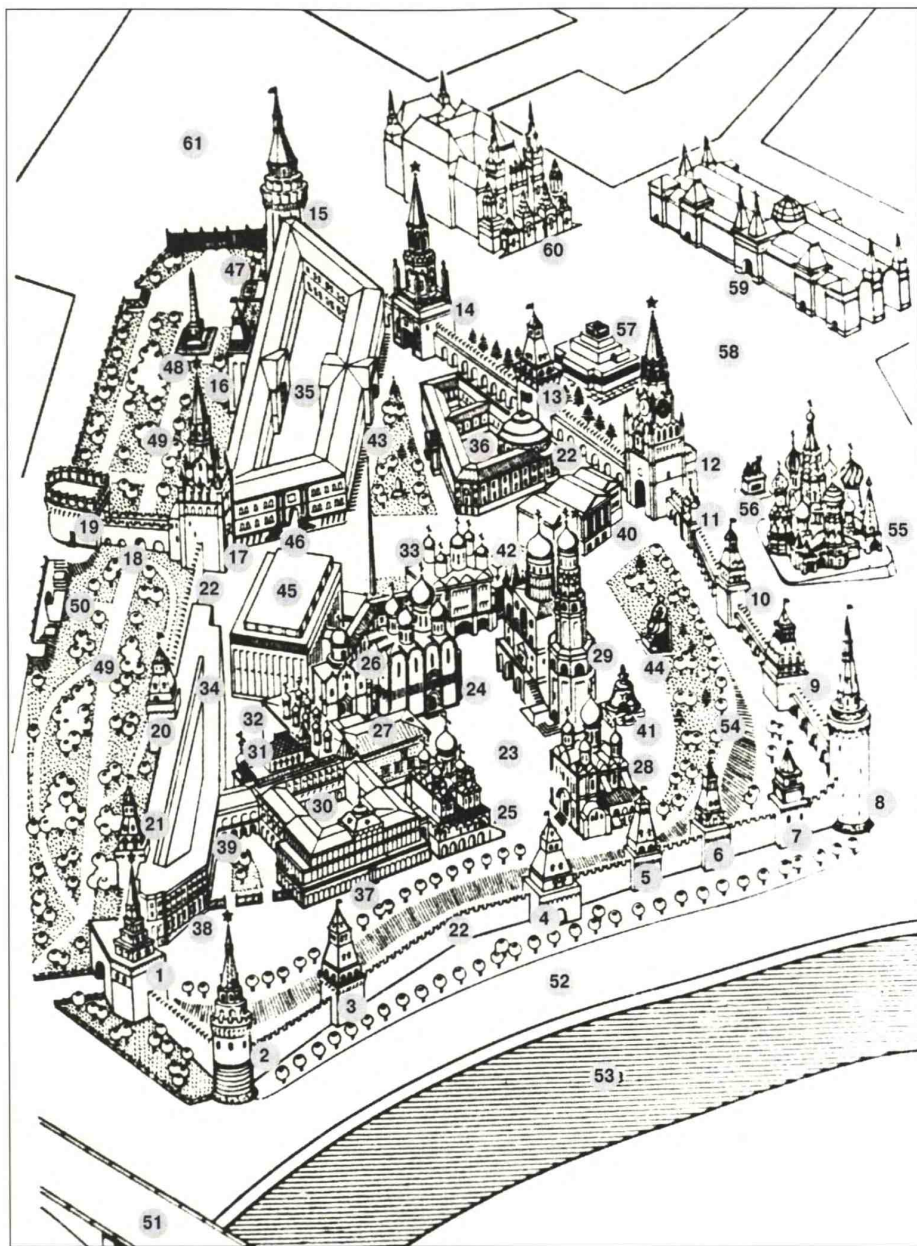
По конструкции башни делились на угловые, проездные и глухие. Почему по углам крепости расположены именно круглые башни: Собакина, Водовзводная, Беклемишевская? Толщина их стен более трех метров. Это сделано для того, чтобы защитить наиболее уязвимую часть крепости – угол. Благодаря круглой форме, башни хорошо противостояли разрушительной силе

пушечных снарядов. Служили они и для круговой обороны.

Башни с проездными воротами ставились там, где к Кремлю подходили стратегические дороги. Таких башен в Кремле шесть: Фроловская, Никольская, Тимофеевская, Тайницкая, Боровицкая, Троицкая.

Глухие башни, то есть не имеющие проездных ворот, расположены на южной стене – Благовещенская, 1-я и 2-я Безымянные, Петровская, на северо-восточной стене – Набатная и Сенатская, на западной – Граненая, Колымажная, Конюшенная.

С появлением пушек крепости штурмуют со всех сторон. Расстояние между башнями было рассчитано на расстояние выстрела. Каждая башня – самостоятельная крепость. Внизу находились глубокие подвалы, насчитываю-



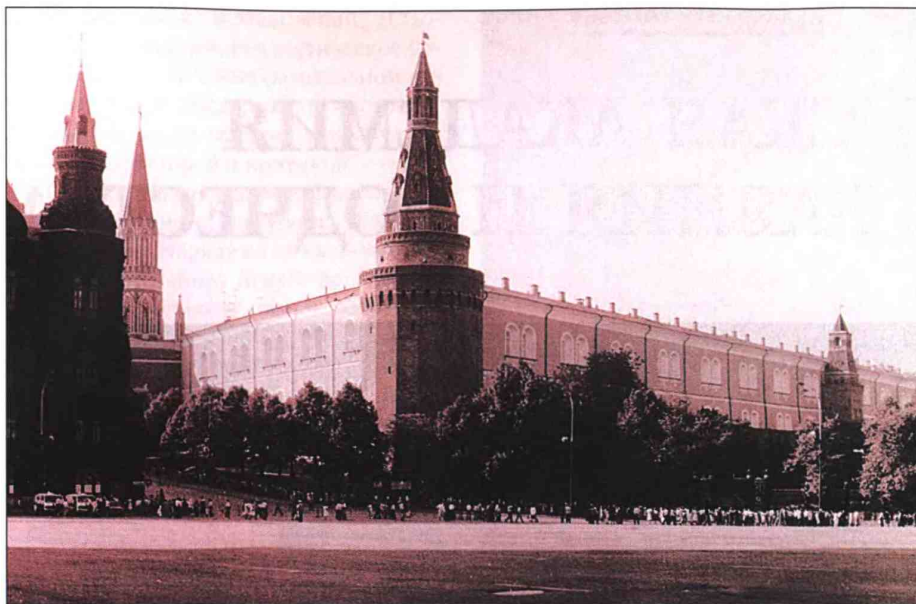
Схематический план башен Кремля:

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| 1. Боровицкая.                            | 11. Царская.                        |
| 2. Водовзводная (Свиблова).               | 12. Спасская (Фроловская).          |
| 3. Благовещенская.                        | 13. Сенатская.                      |
| 4. Тайницкая.                             | 14. Никольская.                     |
| 5. 1-я Безымянная.                        | 15. Угловая Арсенальная (Собакина). |
| 6. 2-я Безымянная.                        | 16. Средняя Арсенальная (Граненая). |
| 7. Петровская.                            | 17. Троицкая.                       |
| 8. Беклемишевская.                        | 18. Троицкий мост.                  |
| 9. Константино-Еленинская (Тимофеевская). | 19. Кутафья.                        |
| 10. Набатная.                             | 20. Комендантская (Колымажная).     |
|   | 21. Оружейная (Конюшенная).         |



щие от 2 до 5 ярусов, где хранились боевые запасы. Наземная часть башен также делилась на несколько этажей. Так, главная, Фроловская (Спасская), – имела 5 этажей. Верхняя часть башен шире нижней и имела бойницы навесного боя – машикули, через которые можно стрелять по врагу, если бы он смог прорваться к их подножию. У каждой башни были выходы на прилегающие к ней прясла стены. Благодаря этому можно было обойти все кремлевские стены, ни разу не спустившись на землю. В башнях имелось несколько бойниц для ведения подошвенного, среднего и верхнего боя.

Проездные ворота закрывались мощными створами, проезды в воротах – металлическими решетками – герса-



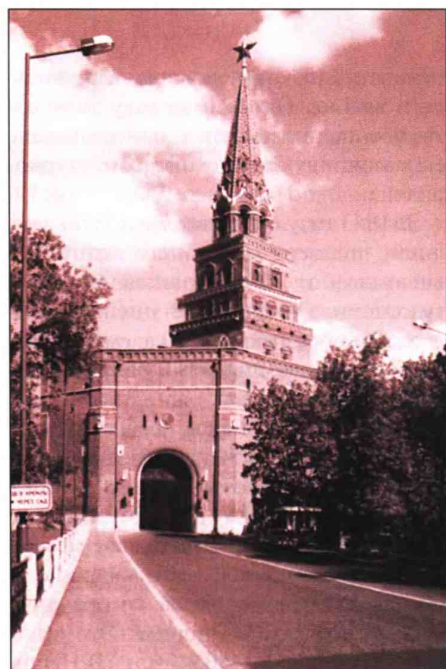
Угловая Арсенальная (Собакина) башня.

Константино-Еленинская (Тимофеевская), Набатная и Спасская (Фроловская) башни.

Боровицкая башня.

Тайницкая башня.

Стены и башни Кремля, Алевизов ров. Миниатюра из «Книги об избрании на царство царя Михаила Романова». XVII век.



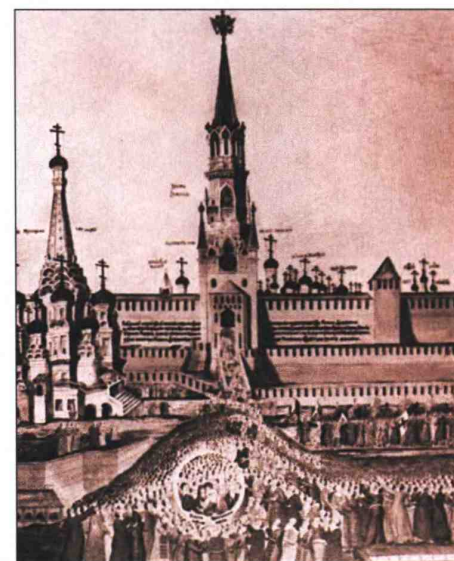
ми. Если бы враги прорвались в башню, герсы опускались с двух сторон проезда, и враг оказывался запертым в своеобразном каменном мешке. У каждой проездной башни был подъемный мост, который опускался через Неглинку или ров. В случае опасности мост поднимался и закрывал проезд. Это было еще одно мощное укрепление. И сейчас на Боровицкой башне видны узкие отверстия, через которые когда-то пропускали цепи подъемного моста через Неглинку, а в проезде ворот уцелели вертикальные пазы для герс.

В башнях находились тайники, от которых шли подземные ходы. Какая же крепость без подземного хода? На глубине 10 метров сто лет тому назад

были обнаружены подземные ходы, которые шли от Тайницкой башни к Фроловской и далее за черту Кремля, а другой – от Тайницкой же башни к Никольской и в сторону Никольской улицы.

Стены новой крепости в зависимости от рельефа местности имели разную высоту – от 5 до 19 метров, толщину – от 3,5 до 6,5 метра. И стены, и башни венчали зубцы – мерлоны. По форме они напоминали ласточкины хвосты. Высота их – от 2 до 2,5 метра.

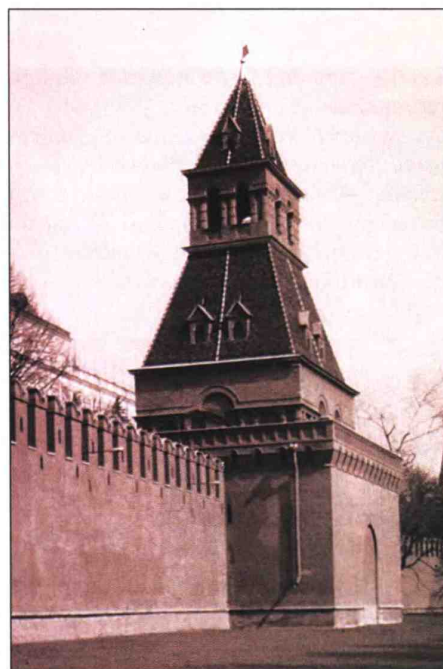
Мало кто знает, что в толще стен шел сквозной коридор. Так что защитники, невидимые для врага, могли передвигаться, подносить порох или пищу. А еще от стен вели «слухи» – лазы. Они служили для того, чтобы лучше следить за врагом. В некоторых из них были размещены тонкие медные листы. Если враг захотел бы сделать подкоп и тайно



подползти к стене, колебания почвы вызывали своеобразное звучание медных листов, предупреждая об опасности. Длина всех стен – 2235 метров. Надо было следить за каждым метром, чтобы не было неожиданных вылазок.

Такой была крепость на Боровицком холме в XV веке. Огромное впечатление производила она на современников. Один из путешественников того времени Павел Иовий писал: «Москва по выгодному положению своему, преимущественно перед всеми другими городами, заслуживает быть столицей, ибо мудрым основателем своим построена... в центре государства, ограждена реками, укреплена замком, и, по мнению многих, никогда не потеряет первенства своего».

**С. КАЛМЫКОВА,**  
старший научный сотрудник  
Государственного историко-культурного музея-заповедника  
«Московский Кремль»



# РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА



**Р**оссийская Академия — преемница Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В ряду начинаний, предпринятых влиятельной и просвещенной частью общества, было создание в Москве художественного учебного заведения. Идея эта принадлежала генералу М.Ф.Орлову, герою Отечественной войны 1812 года, и была поддержана кругом художников-любителей и профессионалов. Из-за недостатка средств ограничили в 1832 году основание кружка, или, как называли его тогда, — натурального класса. В 1833 году натурный класс переименовывается в Художественный и получает устав, предполагающий увеличение числа любителей искусства за счет талантливой молодежи различных слоев населения.

Во время организации Художественного класса его учредители пришли к

выводу, что прежние помещения при расширении контингента учащихся не смогут вместить всех желающих посещать занятия. Художественный класс сменил несколько адресов, прежде чем было найдено в 1842 году помещение на Мясницкой улице в доме Юшкова (ныне Мясницкая, 21), где суждено было



основать Московское училище живописи и ваяния. Оно в 1865 году получило третью специальность с присоединением к училищу Дворцовой архитектурной школы.

В 1843 году был утвержден устав училища, подтверждающий его полную зависимость от Петербургской Академии художеств. Окончившие училище продолжали образование в Академии. Многие из них возвращались в училище в качестве педагогов.

1850-е годы явились переломными в развитии русского искусства и его школы. Эпоха классицизма и романтизма уступила место идейному реализму. Слияние искусства с жизнью нашло свое место в жанровой живописи, оказавшей большое влияние на молодежь, которая пришла преподавать в училище. Это были: А.Саврасов, Е.Сорокин, В.Перов,

И.Прянишников, В.Маковский, В.Поленов, К.Савицкий. Реалистическое воплощение жизни в изобразительном искусстве нашло поддержку в многочисленных статьях и выступлениях художников, литераторов и критиков.

В 1860-е годы пересматриваются программы головного, фигурного и натурального классов. Наряду со штудированием образцов античного искусства ставятся постановки, близкие темам современной жизни и русской истории.

Права высшего учебного заведения Московское училище живописи, ваяния и зодчества получило в 1905 году. Это было время его наивысшего подъема.

В конце XIX и начале XX века увлечение импрессионизмом отодвинуло сюжет и содержательную живопись на второй план. Сюжет стал поводом для формальных экспериментов, где «как», а не «что» стало основной задачей некоторых художников. Новые тенденции развития искусства не могли не коснуться школы. Ослабло внимание к рисунку и композиции, за этим последовало необязательное выполнение программы. И как следствие — утрачивается качественный

Е. Кравцов.  
Обнаженная.  
Масло. 1994.

Актовый зал.

◁ Фото.

Интерьер вестибюля.

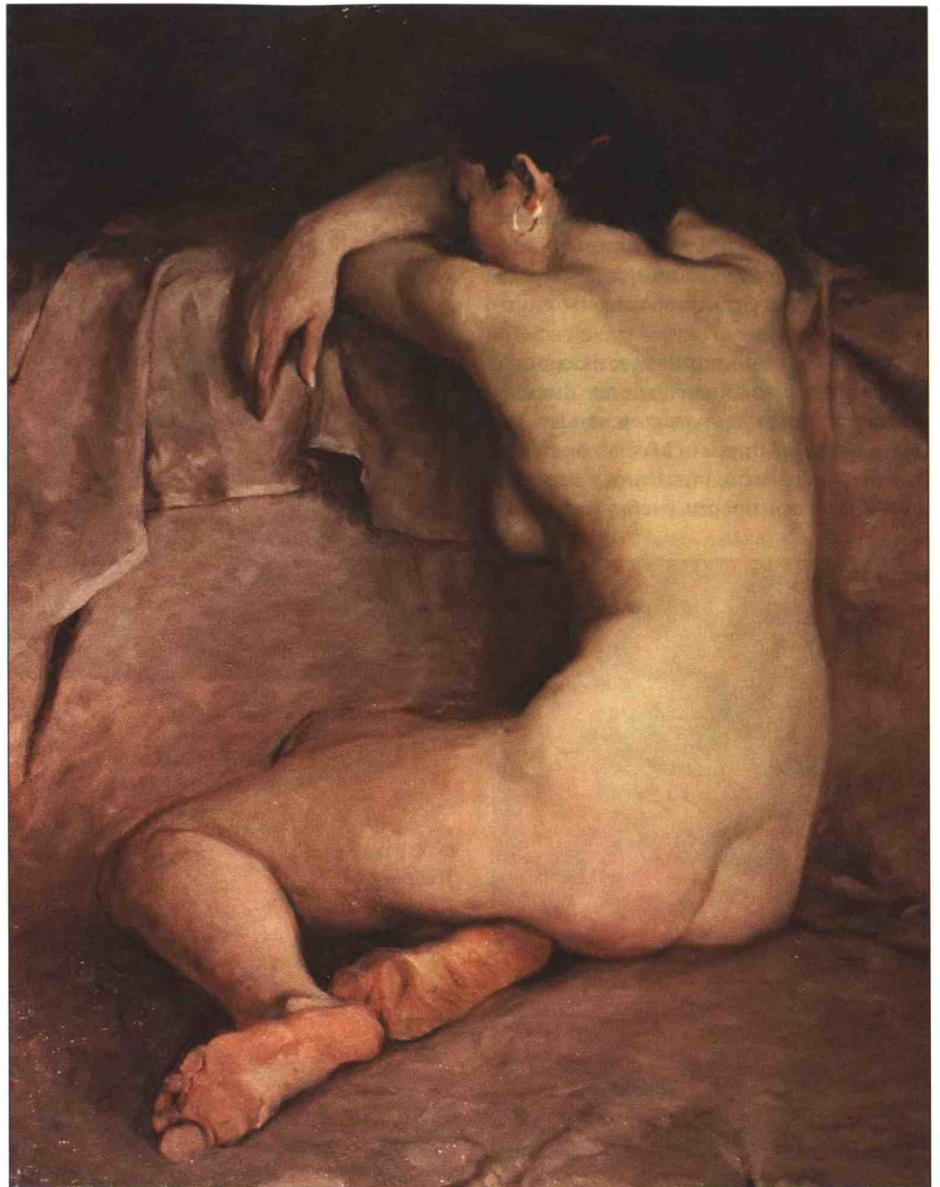
◁ Фото.

Е. Кравцов.  
Натюрморт с чесноком.  
Масло. 1991.

критерий выполняемых академических работ. На смену импрессионизму пришел футуризм, влияние которого также сказалось на воспитанниках училища.

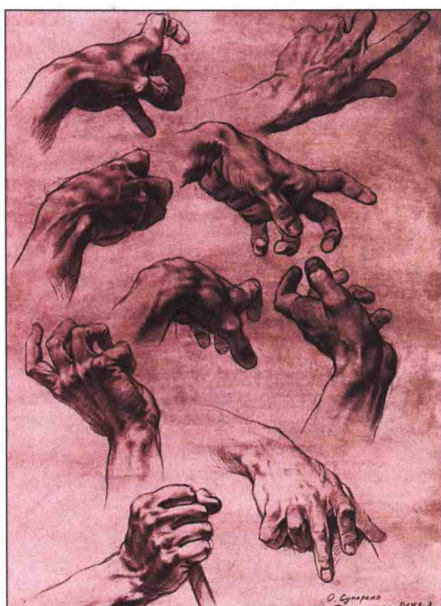
После 1917 года были опубликованы декреты о прекращении деятельности целого ряда институтов старого режима. Возникшая пустота в образовании была заполнена левыми новомодными течениями в живописи, скульптуре и архитектуре, которые внедрялись во вновь созданные петроградские и московские Свободные художественные мастерские, ничего общего не имевшие с отечественным изобразительным искусством. Ранее преподававшие ведущие русские художники, в том числе К.Коровин, Н.Касаткин, Ап.Васнецов, вынуждены были покинуть Московское училище.

В 1927 году ВХУТЕМАС переимено-



выдается в Высший художественно-технический институт, но изменение названия не могло радикально повлиять на катастрофическое положение, в которое попала школа в результате «революционных» преобразований. После расформирования ВХУТЕИНа в 1930 году живописный и скульптурный факультеты были переведены в Ленинград. В Москве на базе графического и архитектурного факультетов были образованы самостоятельные вузы.

В 1936 году по инициативе академика И.Э.Грабаря восстанавливается Высшая художественная школа с первоначальным наименованием — Московский институт изобразительных искусств. По идее создателя нового учебного заведе-



Е. Демаков.  
Пейзаж.  
Сепия. 1995.

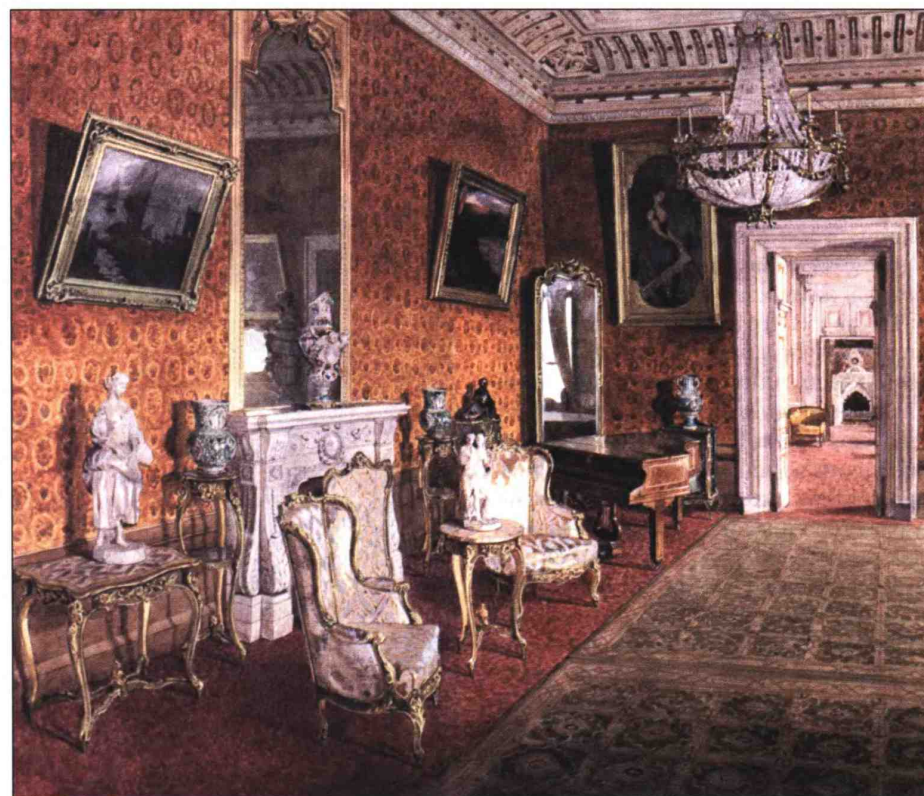
О. Супереко.  
Наброски рук.  
Карандаш, сангина.

Р. Хузин.  
Портрет. Этюд.  
Масло.

И. Кузнецов.  
Интерьер.  
Акварель.

ния лучшие традиции дореволюционной школы должны были перейти во вновь созданный институт. Но этого в полной мере не произошло. Как оказалось впоследствии, основными причинами падения школы явилось отсутствие четкого выполнения программных задач, которым в свое время неукоснительно следовали Петербургская Академия и Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Скоро учебный процесс вышел из-под контроля.

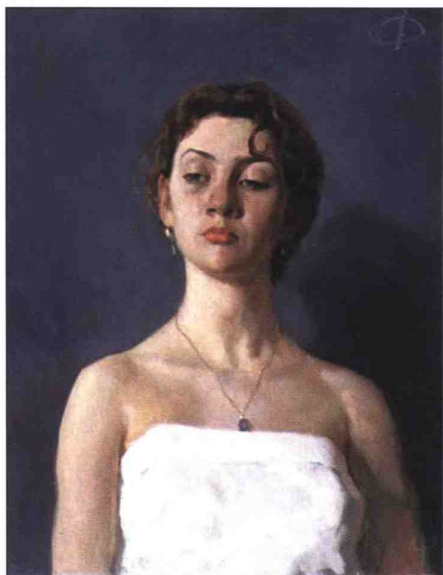
Смена руководства института произошла в мае 1948 года на второй сессии Академии художеств СССР. В резолюции Академии предлагалось пересмотреть профессорско-преподавательский состав, освободив от работы не соответствующих своему назначению лиц, привлекая при этом к преподаванию лучших мастеров изобразительного искусства. Обращалось внимание на коренной пересмотр и улуч-



шение преподавания рисунка. Эта дисциплина считалась важнейшим разделом учебного процесса для всех факультетов института.

Вновь назначенному директору института Ф.А.Модорову во многом удалось усовершенствовать уровень художественного образования. Выпуски 1950-х годов свидетельствовали о высоком профессиональном уровне воспитанников Московского государственного художественного института имени В.И.Сурикова. 1950-е годы оказались вершиной его развития. Затем, с уходом директора, начинается утрата с таким трудом достигнутых успехов. Институт к концу 1980-х годов подошел к уровню «Свободных мастерских» 1920-х.

Те, кому была дорога отечественная



Е. Демаков.  
Обнаженная.  
Карандаш. 1997.

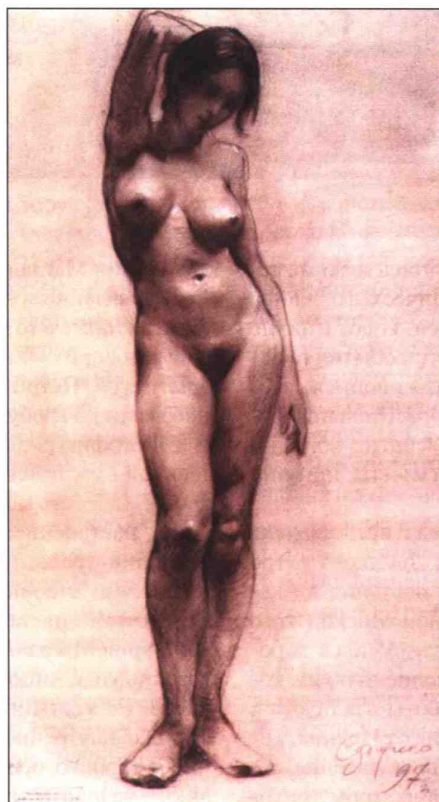
культура, выступили с предложением создать новое учебное заведение, подобное Петербургской Академии художеств. По инициативе известного художника и общественного деятеля И.С.Глазунова формируется новое художественное учебное заведение, преобразованное вскоре в Российскую Академию живописи, ваяния и зодчества, которой в этом году исполняется десять лет.

Во время своего становления Российская Академия пережила много трудностей, добившись высокого положения и материального обеспечения.

Основной целью своей деятельности и гражданской позиции Российская Академия считает возрождение отечественного и европейского реалистического искусства, базирующегося на опыте Петербургской Академии художеств и Московского училища живописи, ваяния и зодчества с их строгой системой



О. Супереко.  
Обнаженная.  
Сангина. 1997.



воспитания молодых художников, скульпторов, архитекторов: изучение классического наследия итальянского Ренессанса, творчества великих русских мастеров и прежде всего Александра Иванова, Василия Сурикова, Ильи Репина, Виктора Васнецова, Алексея Саврасова.

Подготовка будущих мастеров неотделима от познания истории своего Отечества, воспитания чувства любви к Родине, возрождения духовности и гражданственности, свойственных многим поколениям русских художников. Воспитание и формирование личности по существующим в Российской Академии дисциплинам осуществляют одиннадцать специальных и общеобразовательных кафедр. Из них шесть являются выпускающими: живопись, скульптура, архитектура, архитектурная реставрация, реставрация живописи, история изобразительных искусств.

В настоящее время обучается около трехсот студентов. Действует ассистентура — стажировка для особо одаренных выпускников. В состав Академии входят художественные и проектные мастерские, музеи, библиотека, административная часть и другие учебные и научные подразделения. Общее руководство Академией осуществляет выборный представительный орган — ученый совет, возглавляемый ректором, народным художником, членом-корреспондентом Академии художеств, профессором Ильей Сергеевичем Глазуновым.

Укрепление системы классического образования в Российской Академии зависит от последовательности и образности изложения существующих программ по всем специальным дисциплинам, умения видеть в жизненных явлениях главное, отстраняя второстепенное и случайное, развивать у студентов способность к использованию тех средств художественного выражения, которые с наибольшей силой и точностью донесут до зрителя глубокое содержание реальной действительности.

А. ТРОФИМОВ,  
профессор

**О работе  
приемной комиссии  
звонить по телефонам:**

**Москва — 095; 923-90-34 — секретарь; 921-87-21 — кафедра живописи; 292-41-06 — факультет архитектуры; 292-42-65 — кафедры скульптуры и истории и теории изобразительного искусства; 921-76-84 — кафедра реставрации и технологии живописи; 292-42-32 — учебный отдел.**

Российская Академия  
живописи, ваяния и зодчества

# Работа последняя – работа первая



**Т**аких картин не писали в России в продолжение семи десятилетий: церковно-исторического жанра как бы и не было в нашей живописи. И вот минуло уже десять лет с того замечательного события (а событие это – открытие Российской Академии живописи, ваяния и зодчества), когда в отечественном изобразительном искусстве снова появились произведения на вечные, волнующие евангельские темы и достопамятные сюжеты истории Русской церкви.

В этом году историческая мастерская была представлена всего одним дипломом – картиной Евгения Демакова «Утро Воскресения Господня». Молодой художник поступил в Академию в 1991 году, после окончания с отличием Московского художественного училища «Памяти 1905 года». Учился хорошо, уже на 1-м курсе отметили блестяще выполненную им копию с Рембрандта. Для своей выпускной работы взял сюжет, иллюстрирующий начало 20-й главы Евангелия от Иоанна, которая описывает воскресение Иисуса Христа и явление его Марии Магдалине: в первый день седмицы рано утром прихо-

дит Мария Магдалина к месту погребения Господа и видит камень отваленным от гроба. Она бежит к апостолам Петру и Иоанну, которые в то время скрывались от иудейского суда и римлян, и говорит: «Унесли Господа из гроба и не знаем, где положили Его». Петр и Иоанн, услышав об этом, тотчас вышли и побежали ко гробу...

Многофигурная картина, как отмечали члены представительной Госкомиссии, несмотря на отдельные недостатки, удалась. В ней есть главное: целостность, сгармонированность по цвету, настроению. Автор сумел передать чувства удивления, смятения, тревоги, которые передаются от Марии Магдалины апостолам. Это впечатление усиливается контрастом красного сумеречного цвета и ясным, свежим колоритом утреннего неба. Мария Магдалина – центральная фигура композиции. Она взволнована, лицо строго, возвышенно и одновременно человечно. Ее жесты и поза выражают, по замыслу художника, не столько внутреннее настроение персонажа, сколько состояние духовного пробуждения, чудесного перехода от ночи ко дню, а человечества и всего мира из одного качества в другое.



Хорошо выполнен пейзаж, главенствующий элемент которого — дорога, ведущая к свету и миру. И хотя автор не бывал на Святой Земле, у зрителя не вызывает сомнения то, что пейзаж написан с натуры человеком, который проникся увиденным, — так смог художник напитать свою картину духом реальности происходящего и в то же время ощущением предстоящего чуда.

В тяжелое, безотрадное время, когда «помрачение умов привело к великой смуте», написана картина Демакова. С глубокой верой, убежденностью в победе добра над злом. И это вселяет надежду на то, что государство наше не разрушилось, есть еще порох в пороховницах — раз не перевелись люди, напоминающие нам о Светлом Воскресении.

Более тринадцати столетий разделяют эпизод, показанный в картине Демакова, от события, отображенного в дипломной работе Антона Семенова. Тоже нелегкое время было, на него пришлось праведная жизнь и труды Сергия Радонежского, влияние которого на духовную жизнь России не оценимо. Тяжким бременем давило иго татарское, но, несмотря на это, во многих местах возникали обители, основанные учениками преподобного Сергия или же устроенные самим великим подвижником. Во главе Русской церкви стоял тогда митрополит Московский Алексей. И вот «сей достойный пастырь стада Христова, — как говорится в житии Сергия Радонежского, — замечая, что уже приближается кончина его, призвал к себе преподобного Сергия и, взяв свой украшенный золотом и драгоценными камнями архиерейский крест, подал его преподобному. Но великий подвижник, смиренно поклонившись, сказал:

— Прости мне, владыко святыи, от юности не был я златоносцем, а в старости тем более желаю пребывать в нищете».

И все же митрополит возложил на святого крест. Но когда предложил Сергию принять сан епископский, чтобы после смерти своей тот стал его заместителем, преподобный наотрез отказался и остался непреклонным, несмотря на долгие уговоры митрополита.

Этот исторический факт и положил в основу своей композиции Антон Семенов. Непросто дался ему путь в художники. Окончив театральный курс Пензенского художественного училища, он поступил в Академию по специальности «Реставрация живописи». Потом был переведен в группу искусствоведов, где проучился год. И лишь после этого оказался на живописном отделении, а еще через год пришел в портретную мастерскую Лейлы Самиуловны Хасьяновой, которую и окончил выпускной картиной «Встреча митрополита Алексея и Сергия Радонежского».

Не сразу нашел он тему для дипломной работы. Тянуло его к большим, значительным событиям отечественной истории. В конце концов, и диплом получился скорее исторического, чем портретного плана. Художник изобразил ситуацию, в которой оказались две великие личности, показал характеры, наделенные индивидуальными чертами, создал в достаточной мере жизненно убедительные образы. Мы видим непреклонную твердость Сергия, наверное, поэтому и написал его Антон таким мощным, монументальным — столпом Земли Русской. Столь же неколебимым, как адриант, был преподобный и в вере православной. И кроткий, умудренный годами и разумом, озабоченный судьбой Российской митрополии архипастырь Алексей, трудами которого росла и крепла власть великого князя Московского. Молодой келейник передает ему крест, предназначенный святителем Сергию Радонежскому. Сцена происходит в митрополичьих палатах в Кремле. И несмотря на умиротворенную обстановку, уют интерьера и благообразие облика



Е. Демаков.  
Утро Воскресения Господня.  
Масло. 1998.  
230x345.

А. Семенов.  
Встреча митрополита Алексея  
с Сергием Радонежским.  
Масло. 1998.  
270x204.

Алексию, мы ощущаем напряженную атмосферу беседы, серьез происходящего. Все это акцентируется колоритом полотна, насыщенным охристо-красными тонами.

Состоялся уже десятый выпуск живописцев Российской Академии живописи, ваяния и зодчества. Одиннадцать молодых мастеров, более половины из которых портретисты, вышли на стезю художественного творчества. Их дипломные работы свидетельствуют о том, что они вполне восприняли и продолжают традиции русской реалистической живописи — церковной, исторической, пейзажной, портретной. Не очень, наверное, интересно им отображать на своих полотнах сегодняшний день, но придет время, когда напишется что-то светлое и на тему современности. Главное, они сделали решительный шаг на верном направлении.

— Дипломная картина, — сказал на защите Илья Сергеевич Глазунов, — это есть последняя учебная работа и первая самостоятельная, своеобразный водораздел в жизни молодого художника. И этот этап пройден достойно и уверенно, со знанием того, что он хочет, с любовью к великой России. Это наше будущее.

# АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

**В**изантийские богословы, основываясь на текстах Священного писания, утверждали, что божественная красота, никогда не убывая, подобно свету, излучается и передается небесным силам, окружающим божественный Престол, которые, в свою очередь, переносят ее излучения в мир земной. Из всех бесплотных сил, представителей небесной иерархии, православная традиция выделяет своим почитанием архангела Михаила. Почему же именно ему отведено столь почетное место в христианском пантеоне? Согласно преданию еще до начала земной истории архангел Михаил победил восставшего против Бога ангела Сатанаила, низвергнув его с небес



в конечную бездну. Защитив божественный Престол и установленный Богом порядок, архангел Михаил призвал все ангельские чины «хранить единомыслие и не помыслить противных» и стал во главе всего ангельского воинства, сделавшись с этого момента архистратигом, то есть верховным военачальником, воеводой всех небесных сил.

Дионисий Ареопагит (VI век) утверждал, что небесная иерархия есть как бы система отражающих зеркал, передающих друг другу свет от источника всех и вся – Бога. Таким образом, все, что совершает ангел, в конечном счете совершает Бог: «...ангел... свое искусство и способность очищать... Богу, как Виновику, а не Серафиму как... совершителю Божественных тайн», – писал Дионисий Ареопагит. Это положение византийского богослова позволяет понять, почему очень часто в композициях, представляющих тот или иной библейский или евангельский сюжет, где согласно тексту главным действующим лицом является безымянный ангел, мы видим надпись «архангел Михаил», и, наоборот, в композициях, где главным персонажем является Михаил, мы встречаем надпись «Ангел Господень». И архангел Михаил, и ангел Господень есть как бы собирательный образ всех согласно действующих ангельских сил; всякое деяние безымянного ангела, управляемого Михаилом, есть в какой-то степени и его деяние. Не последнюю роль в распространении культа архангела Михаила сыграло и его имя. В переводе с древнееврейского «Михаил» означает «Кто яко Бог». Скорее это даже не имя, а отражение имени Бога. В связи с этим в христианской традиции Михаил воспринимался именно как «отсвет лица Божия». Тексты службы на Михайлов день называют его «светом вторым», «светом Троицы», «самовидцем неизреченных». Все это заставляло «чувствовать его как особенное великое божественное существо, бесконечно высшее ангелов и святых...».

Образ святого Михаила уникален среди персонажей христианской мифологии по своей двойственной природе. Он может выступать и как ангел-хранитель, целитель и одновременно как ангел – воплощение страшной наказующей божественной воли. Заняв место павшего Сатанаила, архангел Михаил как бы усвоил себе его карающие и устрашающие качества. Основные эпитеты архангела «пламеносный», «огнеобразный». Сравнением с огнем, обладающим по своей природе, с одной стороны, страшной разрушительной силой, а с другой стороны, очищающей и укрепляющей, создается образ архангела, которому по силе и созидание, и наказующее разрушение. «И вид твой огнен, и доброта чудна». Двудеинство его природы выражено уже в легенде об изгнании Адама и Евы из рая. Изгоняет согрешивших людей не кто иной, как Михаил, но он же посылается первым людям в помощь «для соблюдения земного устройства человеческого естества». Он оберегает и кормит первых людей, чтобы «более уже не были введены в заблуждение человеконенавистником и богоборцем (т.е. дьяволом) и не подверглись другому соблазну».

В христианской иконографии архангел Михаил часто является в образе прекрасного юноши в белоснежной тунике. Белые одежды символизируют по Дионисию Ареопагиту чистоту и бесстрастие, а юный лик архангела – «молодость, чуждую старости и болезней», свойственную ангельским чинам. На иконах из деисусного чина мы видим Михаила облаченным в хитон сине-зеленых тонов и красный плащ. В руках он держит сферу-зерцало, в которой созерцает божественные тайны и божественный свет. Возможно, символика цвета этих одежд восходит к древним представлениям о Михаиле как повелителе различных водных стихий, с одной стороны, и к христианскому образу пламеносного ангела, с другой. Наиболее характерным и распространенным является изображение архангела в образе военачальника, архистратига: в короткой тунике, в доспехах, с мечом в руках. Как ангел, близкий к Престолу Небесного Царя, архангел Миха-



Архангел Михаил  
в императорских одеждах.  
Около 1300.

Сон царя Константина.  
Фреска Архангельского собора  
Московского Кремля.  
XVII век.

ил изображался и в императорских одеждах, в длинной, украшенной драгоценными камнями тунике, которую на груди крестообразно перехватывает лор, обязательная деталь облачения византийского императора. Сходство императора и архангела не случайно. Оно раскрывает нам еще один аспект почитания Михаила. Богослужебные тексты называют Михаила защитником



Изгнание Адама и Евы из рая.  
Фрагмент иконы – двери в жертвенник.  
Начало XVII века.

Явление архангела Михаила Иисусу Навину.  
Сульдальские золотые врата. Фрагмент.  
30-е годы XIII века.

Троицы, скипетроносцем Троицы, украшением земного основания. Как известно, небесная иерархия, описанная Дионисием Ареопагитом, стала для христиан образцом в построении модели иерархии земной. При этом защита христианской веры, защита Троицы поручается при коронации христианскому императору: он становится отражением Михаила на земле, подобно тому, как сам архангел есть ответ лица Бо-





Архангел Михаил деисусный.  
Начало XVIII века.  
Греция.

Чудо в Хонех.  
Фрагмент иконы «Архангел  
Михаил с деяниями».  
Конец XVI – начало XVII века. ▷

Архангел Михаил с душой в руках.  
XVII век.  
Греция.

венном вмешательстве ангельских сил и самого Михаила. В подобных, призванных прославить имя правителя, композиция всегда присутствует изображение Михаила, возглавляющего земное войско. В конечном итоге ему приписывается победа, к нему обращаются с молитвой. Русские летописи наполнены описанием битв, слава побед в которых отдается ангельской защите. «Падаху пред полком владимировым невидимо убиваемы Божиими ангелами, еже и мнози человеци видевша, яко главы половецкого воинства, невидимо усекаемы, на землю падаху...» В службе на Собор архангела Михаила также подчеркивается, что воспевание «победной песни» Богу – преимущественное право Михаила: ангельские силы немолчно славят Бога, Михаил же «победную песнь непрестанно приносит славе Твоей».

В сознании средневековых христиан, далеких от политических проблем и богословских споров, всегда жил и иной образ Михаила. Для них это был «не царь, не триумфатор», но ангел-борец за душу человека. Ангельскому попечительству, а следо-

жия. Нередки в византийском искусстве коронационные изображения императора или царя, главу которого увенчивает царским венцом слетающий с небес ангел. Многочисленные тексты песнопений, сопровождающих торжественные церемонии императорских выходов, «защитой Троицы» и «скипетроносцем Троицы» величают уже не Михаила, но самого императора.

Кульτ Михаила – покровителя василевсов и князей берет начало в библейской истории. Идея мистической связи императора и Михаила в византийской литературе облекается в форму легенды: архангел Михаил явился царю Константину, первому христианскому императору, когда тот остановился на ночлег в местечке на берегу Босфора. Представ перед ним, ангел сказал: «Я – Михаил, начальник воинства сил Господа Саваофа, хранитель веры христианской. Я тот, кто принес оружие брани тебе, верному и возлюбленному его служителю». Восстав от сна, царь повелел воздвигнуть в том месте храм, посвященный Михаилу, положив, таким образом, начало традиции возведения императорских и княжеских архангельских соборов.

Византийский император, объединивший под своим началом разные народы одного вероисповедания, со временем приобрел славу и значение защитника христианской веры вселенского масштаба. Соответственно и архангел Михаил вырос до вселенского архистратига, борца за Божье царство против власти дьявола. Постепенно образ Михаила настолько срастается с образом императора, что складывается даже особый язык прославления правителей при помощи сюжетов из Библии, которые повествуют о победах, одержанных иудеями при непосред-



вательно, и попечительству самого Михаила как предводителя ангелов вручается душа по рождении человека: «Чиноначальник высших сил, Михаил, иже всегда с нами ходяй и сохраняя... от диаволя обстояния». Ангел сопровождает душу в течение всей земной жизни, является за душой умирающего в смертный час. Пальма первенства и здесь отдается Михаилу: «И в час, архангел, смерти... ты предстани помощник всем нам...» На силу этого непобедимого борца с диаволом уповает душа в свой смертный час, ибо он «и взбранный воевода, и воин царя царствующих, и мудрый оружник и грозный полченин, и Бога подобник». Часто его прямо величают смертным ангелом. Как смертный ангел Михаил выступает в двух противоположных по эмоциональной окраске «ипостасях». Это смертоносный, грозный, страшный ангел для грешников и светлый ангел, тихо и весело напояющий смертной чашей праведника. Подобно античному Гермесу, он сопровождает души умерших в воздушных мытарствах и затем доставляет их на суд прямо к Престолу Всевышнего – «смертию назирает, от суеты мира избавляет и на суд праведный ко Христу представляет». Явление Михаила за душой умирающего называют «страшным и грозным пришествием». «Малый» страшный суд над каждой душой, определяющий ее участь до конца времен, происходит при непосредственном участии Михаила.

Мысль об индивидуальном суде сразу после смерти всегда присутствовала в обыденном сознании христиан, несмотря на существование ортодоксального учения о Суде при конце мира. Однако, безусловно, представление о Михаиле как о смертном ангеле утвердилось на основании текстов Священного писания, где говорится о его участии в мистерии Страшного Суда. В Откровении Иоанна Богослова упоминается Михаил, возглавивший битву с драконом-диаволом за тела и души всех восставших на суд. В апостольских посланиях говорится о том, что именно архангел вострубит в трубу, призывая на суд всех живых и мертвых. «Открывая историю вселенской войной с древним змием, архангел заканчивает ее борьбой с Антихристом и призывом земли на Суд». Он не только «разрешает узел жизни каждого человека, но и вполне заслуживает именоваться ангелом истории, ибо завязывает и разрешает узел истории вселенской» – так писала об архангеле Михаиле О.Добиаш-Рождественская, одна из самых основательных исследователей его культа.

Между этими двумя полюсами почитания архангела Михаила располагается представление о Михаиле – целителе недугов. Целительная сила архангела связана во всех преданиях с водой, с источниками. В Евангелии рассказывается о чудесном источнике Вифезда. Раз в году ангел «возмущал» воду источника, наделяя ее целительной силой. Этот безымянный ангел традицией был отождествлен с Михаилом. Предание сохранило также рассказ о том, что, проповедуя в Малой Азии, Иоанн Богослов, проходя через город Хайретон, предсказал явление архангела Михаила на этом месте. Как только апостол покинул город, здесь «искипе вода, творящи исцеления велия». Источник, открытый Иоанном Богословом, вскоре настолько прославился и столь способствовал своей славой распространению христианства, что стал вызывать сильнейшее недовольство язычников. Последние решили его уничтожить. Для осуществления замысла они прорыли канал, соединивший русла двух рек, чтобы этот мощный поток обрушить на источник и христианскую церковь, выстроенную рядом с ним. Видя все эти приготовления, праведный пономарь Архип, живший при храме, день и ночь молился о спасении источника. В тот самый момент, когда поток был готов обрушиться на святое место, в ослепительном блеске пламени явился архангел Михаил. Ударом мерила он пробил расщелину в скале, заставив воды устремиться в образовавшуюся трещину. Затем, обра-

тившись к Архипу, Михаил еще раз подтвердил неиссякаемую силу спасенного источника: «На сем месте сотрется всякая язва, всяк недуг и чародеяние». Эта легенда носит название «Чудо в Хонех». «Хони» по-гречески значит «погружение». Так было названо впоследствии место события.

Во всех рассказах о чудесах исцеления архангела Михаила мы сталкиваемся с проявлением его двойственной природы. Ни один из них не несет в себе «благостной», умиротворяющей эмоциональной окраски. Болезнь трактуется как одно из проявлений борьбы диавола с Богом и человеком, поэтому исцеляющий акт архангела скорее напоминает «рыцарский» по-



единок архистратига со злом. В сюжете «Чудо в Хонех» синтезировано почитание Михаила, борца с диаволом (язычники, хотевшие затопить источник, безусловно, были подвигаемы самим диаволом), и Михаила-целителя, ангела источника. Кроме того, архангел Михаил мог насылать болезни как наказание за отступление от истинного пути, за неверие и маловерие. В таких случаях неожиданная болезнь и чудесное исцеление – еще одно доказательство могущества архангела, его богоподобия.

Длительное время величие и могущество этого ангела, соперничающие с величием и властью самого Христа, смущали богословов. Уже апостолу Павлу пришлось возвысить свой голос, дабы провести четкую границу между почитанием ангела и религией Христа: «Кому из ангелов сказал Бог: «Ты Сын Мой?»» «Подозрение» с Михаила было снято лишь тогда, когда вопросы догмы перестали быть волнующими и острыми. Параллельно с образowanными богословами эту проблему решала для себя и народная религия. Чуждая ученых сомнений, она быстро и безоговорочно приняла Михаила как воплощение некоей надприродной силы, которой подвластны стихии. Образ Михаила прочно вошел в средневековое сознание, несмотря на то, что в нем было так мало земных черт, делавших бы его похожим на других святых.

**Т. САМОЙЛОВА,**  
кандидат искусствоведения

# ПОРТРЕТ

## ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И XVII века\*

Перелом в истории портрета совершился в эпоху Возрождения в Италии, и связан он был прежде всего со сменой адресата. На протяжении почти всего XV века можно наблюдать усилия портрета «выйти из профиля» в независимое, «фасовое» положение в центре. Как всякий разрыв традиционной схемы, такой поворот осуществлялся с трудом. Следы этой затрудненности проявляются в несинхронности поворота. Во многих портретах кватроченто плечи развернуты почти параллельно плоскости полотна, голова изображена в три четверти — положение, которое у самих итальянцев называлось *oschio e mezzo* (буквально: один глаз с половиной или полтора глаза). Но взгляд портретируемого еще устремлен в сторону, мимо зрителя, словно не может оторваться от объекта внимания, находящегося за пределами изображения, в невидимом центре. Особенно отчетливо это прослеживается в портретах Антонелло да Мессина, которые словно постепенно поворачиваются к зрителю.

В последней четверти столетия совершается решительный поворот портрета лицом к зрителю, со взглядом, устремленным прямо перед собой. В этих фасовых портретах, особенно у Боттичелли, чувствуется почти вызывающая независимость впервые осознавшего себя «Я — портрета». Они воспринимаются как акт самоутверждения личности — и одновременно самого жанра портрета — в живописи нового времени.

Ренессансный портрет достигает своего подлинного самовыражения только тогда, когда он обретает «высокую ответственность прямого поворота... ибо только «лицевой образ, — согласно Флоренскому, — способен «покоиться». «Джоконда» кисти Леонардо поистине «покоится», как бы чуть отстраняясь, она смотрит на мир с полуулыбкой самопогруженности, сознавая «ответственность» обретенного «прямого поворота».



Пьеро делла Франческа.  
Портрет урбинского герцога  
Федерико да Монтефельтро.  
1465.  
Уффици, Флоренция.

Портреты Высокого Возрождения уже уверенно пользуются обретенной свободой, им нет необходимости строго соблюдать фасовое положение, они спокойно двигаются в пределах портретного пространства, они овладели им полностью и удобно в нем располагаются.

К кому обращается портрет эпохи Возрождения? Он адресован современникам — и потомкам, тем, кто придет в этот мир, в этот город «после нас». Именно поэтому он должен быть достоверным, как можно более близким к оригиналу. Задачу портретирования видели в том, чтобы выделить данное лицо, сделать его отличным от всех прочих, неповторимым, запоминающимся. Герцог Федерико да Монтефельтро не случайно всегда изображался в профиль, у него был проломлен нос, и именно эта отличительная черта делала его профиль запоминающимся, обезображенный нос — как знак боевых подвигов, почти как герб.

Люди Возрождения не отличались средневековым смирением, они не со-

глашались ждать бессмертия на небесах, они хотели земного бессмертия — известности здесь и сейчас, в среде своих сограждан, своих современников, а также бессмертия исторического в памяти потомков. Они стремились запечатлеть себя рядом со святыми в росписях семейных капелл, даже лицам святых придавали сходство с собственными лицами, добивались права на почетное надгробие в храмах.

Если в эпоху средневековья сотворение иконы святого было способом *богопознания*, то ренессансный портрет — способ *самопознания*. Античное изречение «познай самого себя» становится своеобразным девизом эпохи. Поэтому портрет пишется не только для современников и потомков, но и для самой модели, чтобы можно было взглянуть на себя со стороны. Какой я? Портрет в некотором смысле выполнял функцию зеркала.

Символика зеркала была подробно разработана в эпоху средневековья. В зеркале видели способ передачи информации с небес на землю. На этом строилось убеждение в святости и нерушимости иконографического образа (первообраза) в иконописи. Зеркало часто истолковывалось как символ Богородицы. Изображение его постоянно встречается в нидерландской и немецкой живописи XV века, особенно в сценах Благовещения. Смысловая связь подобных изображений со средневековой концепцией несомненна. Зеркало всегда обращено из картины во внекартинное пространство, в нем отражается то, чего нет в картине, находится за ее пределами.

Иное значение получает зеркало в итальянском искусстве XV века. Функция его состоит не в том, чтобы принести весть из *того* мира, но в том, чтобы с предельной точностью отражать *этот* мир, гарантируя похожесть его воспроизведения.

Альберти, а вслед за ним Леонардо, твердят о необходимости для живописца отражать свои картины в зеркале: «...У тебя должно быть плоское зеркало, и ты должен часто рассматривать в него свое произведение...» Портрет — это то-

\* Начало рубрики в № 7, 1998 г.

же зеркало, способ увидеть и оценить самого себя со стороны, это инструмент самоузнавания, самооценки. Зеркало воспринимается как синоним портрета и наоборот — портрет как синоним зеркала.

Портрет Бальгазаре де Кастильоне кисти Рафаэля смотрит прямо перед собой, спокойно, изучающе и немного грустно — это тоже взгляд в зеркало, но изображенное, но подразумеваемое — взгляд раздумчивый, самоуглубленный. Так не смотрят на публику, так смотрят на самого себя.

Были ли портреты Возрождения похожими? Во всяком случае, художники старались сделать их непохожими друг на друга, хотя, как видно, не всегда успешно. Леонардо не без причины обрушивается на живописцев, которые вносят в лица многих своих персонажей автопортретные черты. «Величайший недостаток живописцев, — пишет он, — ...делать большую часть лиц, похожей на их мастера; это много раз вызывало мое изумление, так как я знал живописцев, которые во всех своих фигурах, казалось, портретировали самих себя с натуры». Леонардо много размышлял о причине такого видения, объясняя его тем, что «душа, правящая и управляющая каждым телом... образует суждение». И так велико могущество этого



Антонелло да Мессина.  
Мужской портрет.  
Масло. Около 1473.  
Галерея Боргезе, Рим.

Петер Пауль Рубенс.  
Автопортрет с Изабеллой Брандт.  
Жимолостная беседка.  
Масло. 1609-1610.  
Старая пинакотека, Мюнхен.

Якопо Понтормо.  
Портрет дамы  
с маленькой собачкой.  
Масло. 1532-1533.  
Институт искусств, Франкфурт.

суждения, что оно движет рукой живописца и заставляет его повторять самого себя...»

Если человек средневековый стремится уловить в себе черты другого, то человек Возрождения, куда бы он ни устремлял свой взор, повсюду видел себя, свой собственный образ, спроецированный на черты любого реального или воображаемого лица. В этом смысле всю портретную живопись, во всяком случае, периода кватроченто, можно было бы назвать в широком смысле этого слова автопортретной.

Однако в портретах позднего Возрождения эта система начинает нарушаться: изобразительное поле портрета вмещает все большую часть фигуры, переходя от портрета оплечного к поясному, затем, как в портретах Понтормо, — к поленному и, наконец, к портрету в рост. Но для того, чтобы охватить всего себя взглядом, чтобы вся фигура попала в поле зрения, нужен отход, дистанция. В свою очередь пространственная дистанция создает иные условия восприятия: не глаза в глаза, но как бы окидывая себя взглядом с головы до ног — и в этом уже заключен момент некоторого отстранения (не каковы, но как выгляжу со стороны).

Вторым существенным моментом можно считать распространение порт-



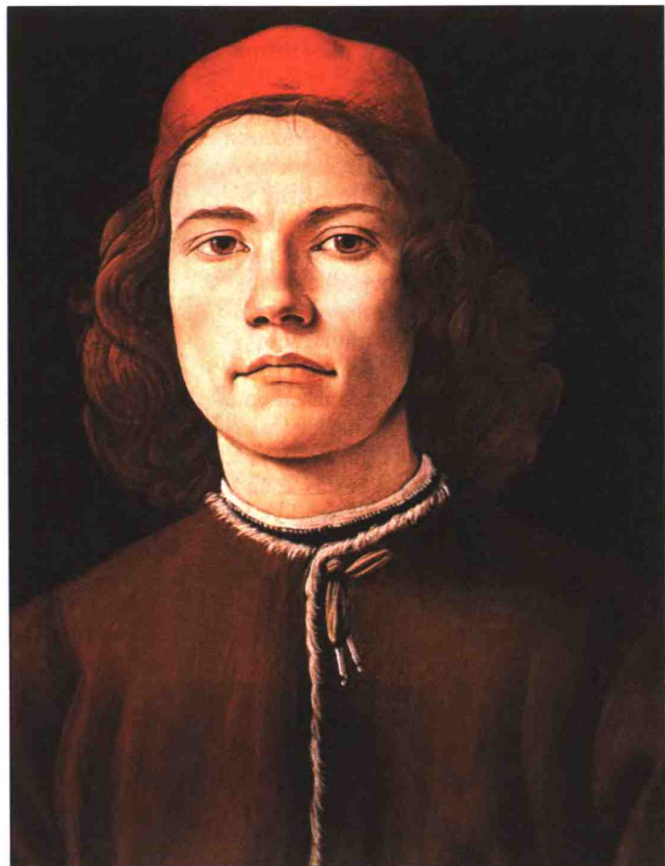
рета парного. Раннее Возрождение знало парные супружеские портреты, восходящие к портретам донаторов. Написанные на отдельных досках, они представляли собой самостоятельные изображения (каждый «отражался в своем зеркале»). Новая ситуация намечается в несколько необычном парном портрете работы Якопо ди Барбары. Художник изобразил самого себя ря-

Рафаэль.  
Портрет Б.Кастильоне.  
Масло. 1515-1516.  
Лувр, Париж.

Сандро Боттичелли.  
Портрет юноши.  
Темпера. 1483.  
Национальная галерея,  
Лондон.

ноправное действующее лицо, как главного адресата, к которому портрет апеллирует.

Если Бальтазаре Кастильоне Рафаэля спокойно смотрит в зеркало на самого себя, то «Портрет офицера» Франса Хальса смотрит не на себя — так на себя не смотрят, так «подают» себя зрителю, фамильярно ему подмигивая: вот я какой, смотрите на меня!



дом с известным математиком Лукой Пачиоли. Здесь оба персонажа «смотрятся» в одно зеркало и не могут не видеть друг друга, при этом каждый оказывается в роли зрителя по отношению к другому.

Тема парного портрета получает широкое распространение в XVII веке. В «Автопортрете с женой Изабеллой Брандт» Рубенса фигуры объединены сюжетно, однако они не смотрят друг на друга, они оба «представляются» зрителю, именно перед ним демонстрируют свой союз. Автопортрет Рембрандта с Саскией на коленях — манифест этой новой портретной ситуации — откровенно вызывающее обращение к зрителю, задорная, нарушающая правила портретного ритуала демонстрация собственного супружеского счастья. В смысловое поле портрета Рембрандт включает зрителя как рав-

Диего Веласкес.  
Менины.  
Масло. 1656.  
Прадо, Мадрид.

Рембрандт.  
Сын Титус за чтением.  
Масло. 1657.  
Музей истории искусств, Вена.

Ван Дейк.  
Карл I в трех ракурсах.  
Масло. 1635.  
Королевское собрание,  
Виндзорский замок.

Портрет Возрождения строился по формуле Я — Я (человек смотрит в зеркало на самого себя: система закрытая), формула портрета XVII века Я — Он (портрет позирует перед зрителем, система открытая). Не случайно в XVII веке вводится понятие фасада применительно к характеристике человека: «Можно сказать, что у человеческих характеров, как у некоторых зданий, несколько фасадов», — пишет Ларошфуко.

На тройном портрете Карла I работы Ван Дейка изображены в сущности три «фасада» модели. В центре, в фас, — «король от головы до пят»; слева, почти в молитвенном профиле, в строгом одеянии — как воплощение благочестия; справа — как воплощение светскости.

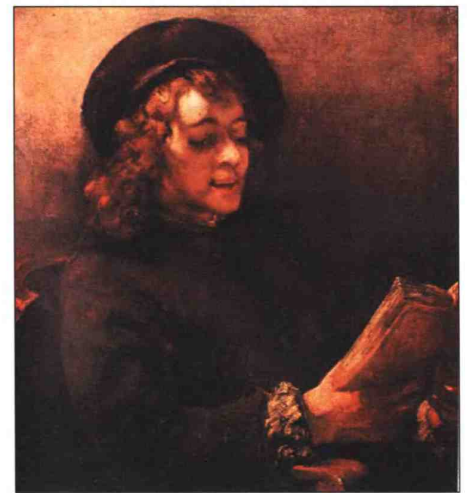
Пафос портрета XVII века — постоянное экспериментирование со своим собственным обликом, поиски различных форм самоотстранения, стремление уви-





деть себя не своими, как в пору Возрождения, но чужими глазами.

Экспериментирование со своим собственным обликом, с постоянным переодеванием в разные, самые фантастические костюмы — то рыцаря, то придворного шеголя, то знатного вельможи — происходит в многочисленных автопортретах Рембрандта: своеобразный живописный театр для себя; Рембрандт экспериментировал не только с костюмами, но и с лицом — по-разному освещая его, придавая ему разное выражение, играя, даже гримасничая, то изображая себя привлекательным, то откровенно безобразным. С неутомимостью исследователя он изучает мимику не только на своем лице, но и на лицах своих близких (Сас-



кия улыбающаяся, Титус читающий, Гендрике мечтательная, Брейнинг задумавшийся).

Рембрандт не был единственным в своем увлечении мимикой. Портреты Франса Хальса гримасничают (смеющийся мулат, разлившаяся Малле Боббе, подмигивающий офицер...). Веласкес изучает расстроенную мимику больного человека, мимику, вышедшую из повиновения.

XVII век — век эксперимента с мимикой человеческого лица, с его возможностями выражать различные чувства и состояния, именно в XVII веке открыли значение мимики для театра, игры актера. А главное — открыли способность мимики не только менять внешний облик человека, но и воплощать изменчивость человеческой души, противоречивость чувств.

Гениальным мастером обнажения душевного состояния был Рембрандт. После первого периода «бури и натиска», когда он изучал возможности мимики, он создает портретные образы почти не-



мыслимой духовной раскрытости. Таково большинство его поздних портретов и особенно автопортретов.

Неоднозначность, сложность, неуловимость человеческого образа — великое открытие портретной живописи XVII века — и связанная с этим неоднозначность самого представления о сходстве, которое зависит от того, кому, в

га, ибо «порою человек бывает так же мало похож на себя, как и на других» (Ларошфуко).

Если портрет эпохи Возрождения можно назвать портретом самопознания, то портрет XVII века можно определить как портрет самораскрытия, самовыражения. Человек в портрете Возрождения как бы задавал

ряд друг на друга — и одновременно сами являются объектом «смотрения», можно считать полотно Веласкеса «Менины». Сюжет этой картины до сих пор остается загадкой для всех, кто пытался истолковать ее. Что, собственно, происходит? Ничего. Просто все смотрят друг на друга. Прежде всего сам художник. Он внимательно разглядывает короля и королеву, которые (пусть невидимые, не изображенные) находятся перед ним вне картины.

Художник смотрит не только на короля и королеву, он упорно смотрит и на зрителя, который, вольно или невольно, оказывается на их месте и сам, в свою очередь, смотрит на художника. Художник оценивает зрителя, но зритель оценивает художника, который, без ложной скромности, ему себя демонстрирует. На переднем плане картины группа инфанты Маргариты и прислуживающих ей придворных дам показывают себя родителям Маргариты и сами, в свою очередь, чувствуют на себе их взгляд: они сознают, что на них смотрят. Наконец, в глубине комнаты, на фоне ярко освещенного и по одному этому не могущего не привлекать внимания дверного проема, изображена фигура придворного, черным силуэтом рисуемого на светлом фоне. Он остановился, словно позируя, и внимательно смотрит на королевскую чету, причем объект его внимания отражен в зеркале, висящем на стене, рядом с дверным проемом. Поистине — сплошные перекрещивающиеся взгляды, игра взаимосмотрения, в которую включен и зритель. И вся эта странная игра взглядов идет в огромном полутемном зале с высокими, погруженными во мрак сводами, пустым гулким пространством, занимающим большую часть холста, пространством, на фоне которого (как и во многих полотнах Рембрандта) все действующие лица кажутся странно одинокими, потерянными, особенно из-за того, что пространство, изображенное образно, сливается с пространством вне картины, куда художник поместил модели портрета.

XVII век был веком, пораженным величием мироздания, его неизмеримостью, веком, когда человек почувствовал себя наедине с непостижимым «оно». Может быть, именно поэтому портрет XVII века ощутил непреодолимую потребность в присутствии зрителя, человеческом контакте с ним — своеобразное бегство от одиночества.

**И. ДАНИЛОВА,**  
доктор искусствоведения

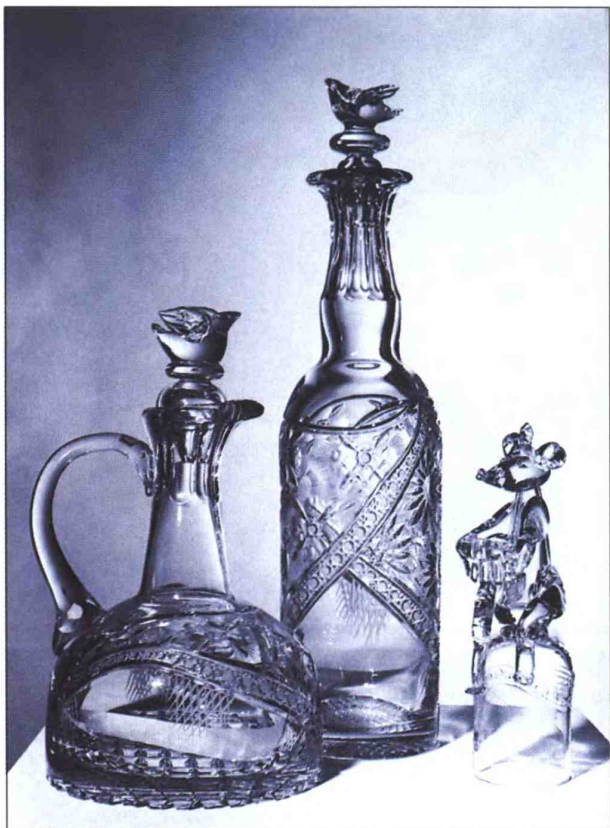


Франс Хальс.  
Смеющийся кавалер.  
Масло. 1624.  
Коллекция Уоллес.

какой момент и какую именно сторону своего Я раскрывает портрет. Сверхзадача состояла не столько в том, чтобы возможно более похожим изобразить лицо, сколько в том, чтобы передать его выражение. По портрету читающего Титуса кисти Рембрандта вряд ли можно составить представление о «реальных» чертах его лица. Не менее трудно сделать это по портрету доктора Брейнин-

себе самому молчаливый вопрос: каков Я есть? В портретах XVII века он задавался вопросом: каким выглядит мое внутреннее Я? Портрет Возрождения смотрит сам на себя и сам себе удивляется. Портрет XVII века требует оценки со стороны, своеобразной самопроверки.

Обобщающей формулой такого портрета, в котором все персонажи смот-



К. Сергеечева.  
Праздничный сервиз «Русская зима в Суздале».  
Гутная техника, алмазная грань. 1996.  
Руководитель диплома Л.И. Савельева.

**С**текло... Кто не знает этого чарующего взор материала? Вот уже более четырех тысяч лет, а по некоторым данным, более пяти тысяч лет, как был изобретен способ изготовления стекла. Это был поистине революционный шаг, ибо история стеклоделия в дальнейшем оказалась тесно связанной с развитием культуры, науки и техники.

Еще сто лет тому назад шихта, из которой варилось стекло, состояла из семи компонентов, и его свойства оставались на протяжении веков более или менее постоянными. Ныне к семи основным компонентам прибавилось еще более 150 новых элементов. Теперь можно получать стекло с заранее запланированными свойствами. Так, в наши дни разработаны противопожарные стекла, которые не лопаются при очень высоких температурах. Некоторые стекла настолько прочны,

что их не может пробить пуля, летящая с двойной скоростью звука. На основе стекол разработана стеклокерамика, которая не подвержена тепловому расширению даже при перепадах температур в пределах от  $-270$  и до  $+6000$ о С. Подобный материал был применен для тепловой защиты корпуса космического корабля многоразового использования «Буран».

Учеными получено стекло, имеющее капилляры, способные пропускать сквозь себя отдельно взятые молекулы газа или жидкости. В контраст к этому можно указать на совершенно беспористые стекла, применяющиеся для изготовления медицинских ампул. Имеются стекла, способные автоматически светлеть или темнеть в зависимости от интенсивности освещения. А уж о том, что в наше время разработаны небьющиеся стекла, знают все.

Даже короткое перечисление этих удивительных свойств убеждает в том, что человечество не имеет в своих руках другого материала, который способен заменить стекло. Но нас, как людей, имеющих непосредственное отношение к искусству, интересуют в стекле прежде всего его поделочные свойства и декоративные качества.

Основным свойством стекла, успешно используемым при создании художественного образа, является его прозрачность. Изделия из прозрачного стекла обладают зрительной легкостью и воздушностью, они как бы утрачивают статичность. Благодаря прозрачности мы имеем возможность наблюдать удивительное явление – проникновение изображения сквозь толщу, которое в этом случае мы рассматриваем минимум через две стенки стекла.

Другое, весьма ценное качество – способность воспринимать почти беспредельную палитру исключительных по красоте и интенсивности цветов и оттенков.

И если к этому добавить безграничные возможности стекла принимать разнообразнейшие формы и объемы, то мы имеем уникальный материал, способный удовлетворить самые высокие эстетические вкусы и запросы.

В дополнение к сказанному прибавим массу технических и технологических качеств, которые по желанию мастера можно переводить в декоративные – избирательная устойчивость к химическим реагентам, способность вырабатываться в горячем состоянии, дорабатываться в холодном виде. Широкий перечень различных видов художественного стекла: посуда и витражи, декоративные вазы и светильники, объемно-пространственные композиции и мелкая пластика.

Осваивая богатый опыт стеклоделов прошлого, мастера нашей страны создали свой яркий, отвечающий характеру и эстетическим запросам народа художественный язык. Расцвет отечественного стеклоделия пришелся на 60-80-е годы. Именно в то время в СССР бурно развивались различные национальные школы художественного стекла – русского, украинского, белорусского, эстонского и литовского.

Огромный вклад в развитие художественного стекла России внесли три учебных заведения, которые, образно говоря, «ковали кадры» художников стекольной промышленности –

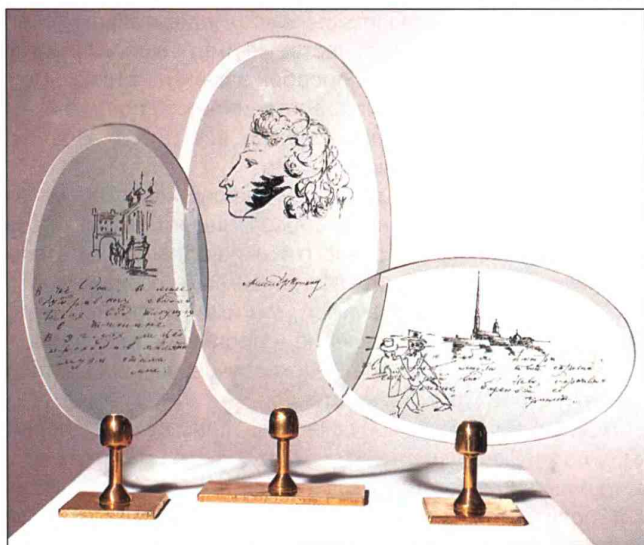
это Московский институт прикладного и декоративного искусства, Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище им. В.И.Мухоминой и Московское Высшее художественно-промышленное училище (быв. Строгановское).

В этом году исполняется ровно сорок лет со дня основания отделения художественного стекла в нашем институте.

У истоков создания этого отделения стояли ректор училища профессор З.Н.Быков, заведующий кафедрой керамики профессор В.А.Васильев, доцент Н.С.Селезнев, педагог В.П.Статун. Кроме того, для организации мастерских были приглашены профессиональный стеклодув, до этого работавший на Московском электроламповом заводе, Л.В.Волков и великолепный мастер по «алмазной грани» Карл Карлович Ион. Семья Карла Карловича, чеха по национальности, в 30-е годы эмигрировала из Германии в Советский Союз.

Карл Карлович в совершенстве владел техникой «алмазной грани», свое мастерство он передавал студентам первых наборов. Карл Карлович был уже довольно стар и болен. Ска-

Ю. Складчикова.  
Питьевой комплект.  
Гутная техника. 1991.  
Руководитель М.Л.Нестеренко.



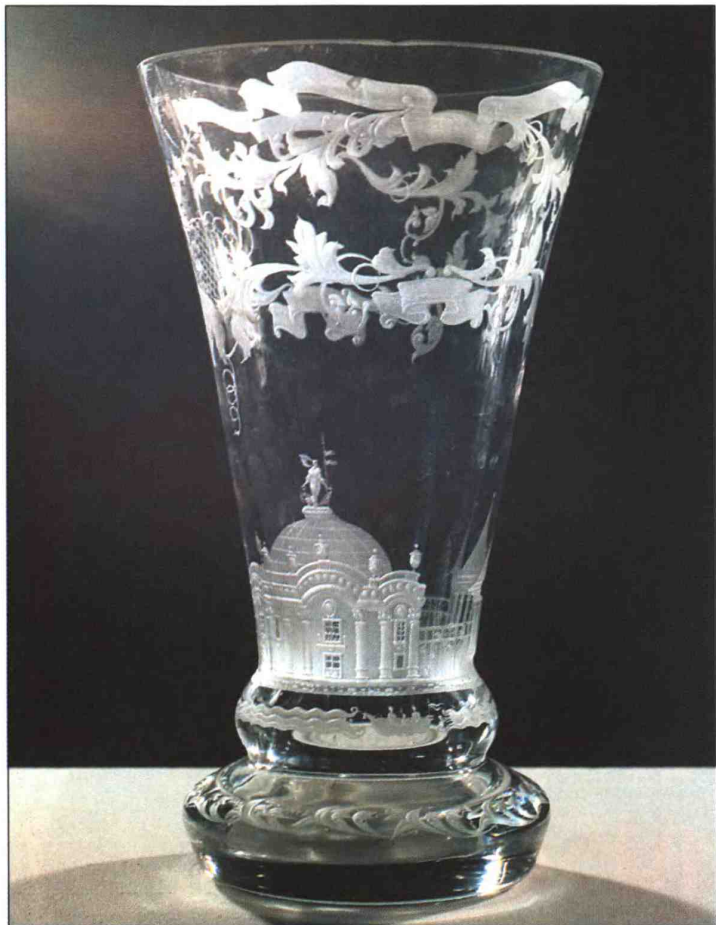
С. Логинова.  
Декоративная композиция  
«Мой Пушкин».  
Холодная обработка, роспись  
силикатными красками. 1997.  
Руководитель Л.И.Савельева.

З. Початкова.  
Декоративная композиция  
«Театр».  
Гутная техника,  
гравировка. 1995.  
Руководитель М.С.Якушева.

залась советско-финская война, в которой он участвовал, где и потерял ступни обеих ног. Через несколько лет он умер.

Первый набор студентов был произведен в 1959 году: приняты на учебу три советских и два вьетнамских студента. В 1960 году был сделан второй набор. И вот уже сорок лет отделение стекла «пополняет» ряды художников по стеклу. За эти годы на отделении работали мастера старшего поколения: В.П.Статун, Г.А.Антонова, М.Л.Нестеренко, Н.И.Левитская, С.М.Бескинская, Б.А.Смирнов, В.А.Филатов. Именно на их плечи легла нелегкая задача составления программ, прокладывания тех путей развития, по которым пошла отечественная школа художественного стекла.





За сорок лет работы кафедры ею было подготовлено более 240 человек как отечественных, так и зарубежных художников. Многие имена постоянно у нас «на слуху». Мы видим их работы на выставках, слышим на защитах диссертаций, покупаем в магазинах изделия, разработанные ими.

Видные художники в разные годы работали на знаменитом Гусь-Хрустальном, Дятьковском хрустальных заводах. Другие наши выпускники стали свободными художниками, работающими в системе Союза художников и художественного фонда. Проектируя экспериментально-творческие работы, они раздвигали привычные рамки заводской продукции для массового потребления. Свободные художники как бы прокладывали новые пути развития художественного стекла.

В нашем выставочном зале проходит выставка дипломных и курсовых работ студентов отделения стекла, выполненных в разные годы. В экспозиции представлены бытовые сосуды, объемные композиции и многое другое. Посе-

О. Чистякова.

Ваза «Кусково».

Гутная техника, 1997.

Руководитель Ю.П.Сергеев.



Н. Воликова.

Питьевой комплект.

Гутная техника. 1990.

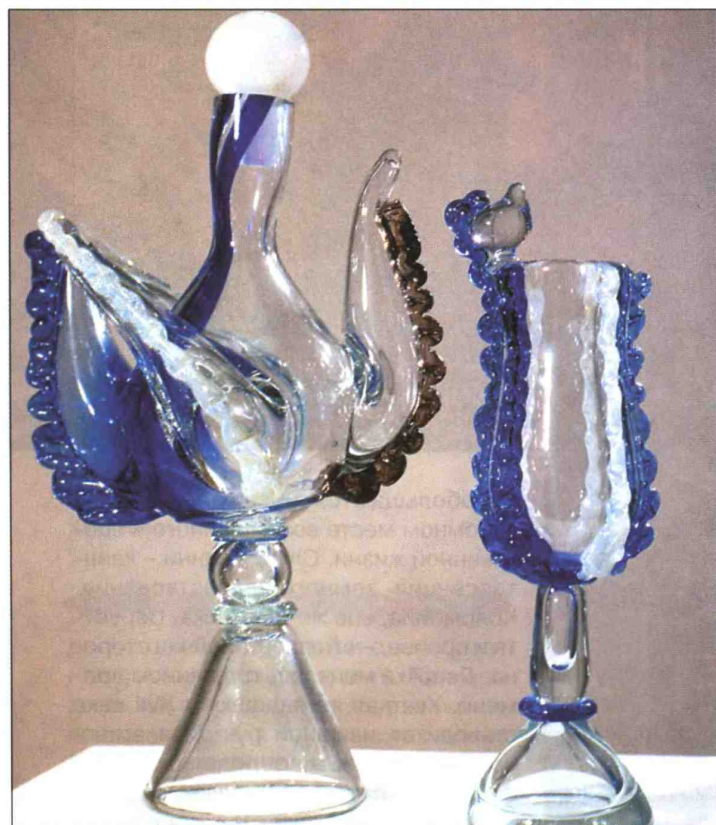
Руководитель Г.А.Антонова.

М. Куравина.

Защитники Отечества.

Техника «тиффани». 1996.

Руководитель  
Л.И.Савельева.



тители выставки отмечают высокий художественный уровень многих экспонатов.

Столь очевидных успехов нельзя было достичь без постоянной поддержки со стороны государства, Союза художников. К сожалению, сегодня мы теряем широко развитую систему стекольных заводов и всей стекольной промышленности. В непростых экономических условиях кафедра художественной керамики и стекла ищет новые пути развития, экспериментирует, проводит в жизнь новые эстетические ценности.

**Ю. СЕРГЕЕВ,**  
зав. кафедрой художественной керамики и стекла  
МГХПИ им. С.Г.Строганова

# НАСЛЕДСТВО КОЛОМБИНЫ

**М**аски итальянской Комедии дель Арте, обязанные своей солнечной родине полнокровной праздничностью и приобретшие сумеречную изысканность во Франции XVII-XVIII веков, составляют один из самых гибких театральных канонов. Актеры, не меняющие своих лиц от юности до старости, принесли на европейские подмостки дух вольного смеха и бесконечно разнообразной импровизации. В конце концов понимаешь закономерность их невероятного успеха. Типажи переходят из спектакля в спектакль – маски слуг (Арлекин, Бригелла, Педролино), господ (Капитан, Доктор, Панталоне) и, наконец, две трогательные пары влюбленных, играющие без масок; превратности их любви, и составляют основной рисунок каждого сценария. Разве не то же мы встречаем и в жизни, в которой сюжетов много, а ролей весьма ограниченное количество? И в каждом следующем ее действии ты – влюбленный или Капитан, затейник Арлекин или хохотун Бригелла. Каждый из них бесконечно многолик, костюм просторен, и, надевая его, попадаешь в самую суть одного из главных вопросов, стоящих перед людьми. Это – магическое действие архетипа, канона, ограничения, помогающего максимально выявить обаяние индивидуальности.

Большинство общеизвестных театральных архетипов связано с итальянской комедией масок. Произнося даже имя любой из них, переносишься в особое мифологическое пространство. Коломбина – имя жизни с ее сладкими дарами, в светлой парче молодости, как известно, не утрачиваемой ею никогда. Изначально она принадлежит к компании веселых слуг, чьи шутовские проделки составляли большую часть представления.

Есть две стороны образа слуги – лакейство, зависимость, бедность и в то же время – энергия созидания, оптимизм, живость ума в противоположность анемичной сытости господ.



Современная Коломбина на Венецианском карнавале.



Да ведь и в жизни каждый из нас, по существу дела, слуга, она никому не дает очень-то барствовать, всегда заставит чему-то или кому-то служить, отдавать себя, растрчивать.

Возвышенная и прекрасная любовная история принадлежит господам (читай – небожителям), слуги никогда

не обольщаются и знают о весьма скромном месте возвышенного в собственной жизни. Слуга Дзанни – квинтэссенция земного существования. Коломбина, она же Фанческа, Серветта и прочее, – его пленительная сторона. Девочка менялась с течением времени. Хваткая ее ладошка в XVII веке становится изящной ручкой элегантной насмешницы, определившей во французском театре амплу служанки.

Веселые спутники Фанчески менялись вместе с ней. Их в комедии масок

было множество. Но необходимое число сводилось к двум – первый и второй Дзанни. Много остроумнее и сложней стал некогда незадачливый простак Арлекин, и разноцветные заплата бедности преобразились на нем в магическую геометрию контрастных треугольников. Решительный и добродушный Педролино уже во Франции приобрел черты печального любовника, в дальнейшем предстает неудачливым соперником Арлекина – бедняжкой Пьеро. Этот лаконичный и вместе с тем эмоционально насыщенный альянс переходит и в век двадцатый, обозначив тройным узлом неразрешимость любовных проблем.

Итак, субретка стала госпожой веселых и трепетных сердец. Романтическая история любви сместилась в сторону слуг. А что до молодых господ, то чем дальше в глубь революционных эпох подвигалась история Ев-

дренные аристократические пары ветшают, больше напоминая плохо сохранившуюся реликвию. Они прозрачны и пресны, а Дзанни – сила, сила природного роста.

Эпоха барокко во все сферы искусства вносит элемент эпикурейства и брутальности, остается все меньше места для локально возвышенных идеалов, каковые и находили воплощение во влюбленных Комедии дель Арте. Дзанни же достоверно воплощает всякую ситуацию как бы с лица и с изнанки. Насколько стала сильнее Коломбина, видно у Бомарше в «Женитьбе Фигаро», где изнеженная графиня Альмавива забыта, а всех будоражит и сводит с ума озорница Сюзанна – еще одно воплощение Серветты.

В эпоху модерна комедия масок особенно ярко оживает в упрощенной триаде – Арлекин, Коломбина, Пьеро. В рамки этого канона легко включа-

ются многочисленные комбинации любовного треугольника. Безысходны попытки этих троих, живущих на фоне занавеса, объединиться, они в перипетиях многочисленных сюжетов обречены на одиночество. Как ловко и слаженно отплясывают по обе стороны от Коломбины – жизнелюбие и разочарованность, сила и слабость. Но за внешней силой Арлекина всего лишь пустой звон бубенцов, а отчаяние Пьеро столь безмерно, что в него уже мало веришь. И ОНА, со скрытым полумаской смеющимся личиком, скачет, чтобы успеть наполнить сердце весельем, увлечь за собой в хорост баллагов. Она знает, что не останется ни с кем.

Напрасно трагически заламывает руки Пьеро – кукла неутешной печали, лунный лик, та сторона нашей жизни, где мы бессильны и теряем надежду, но все еще уныло взываем к миру и



Сцены Венецианского карнавала. 1993.



ропы, тем более вялой и однообразной становилась их страсть. По мере того, как аристократия медленно, но верно уходила в прошлое, на авансцене отчетливо раздавался развеселый пляс новых хозяев жизни. Полнокровная живая стихия земли и огненный темперамент правят ими, а напу-



Богу, предчувствуя предательскую неловкость каждого следующего шага. Столь же бесполезен «красный смех» Арлекина. Его ирония в результате разит лишь его самого. Он тем только и силен, что не замечает отсутствия любви, не придает значения вообще ничему. Веселый нрав, как известно, хорош уже сам по себе. Эта наша бравада, наша краткосрочная победосность, нетерпеливая воля преуспеть во что бы то ни стало.

Арлекин и Пьеро – соперники. Соперничество разделяет людей, их же, тем не менее, соединяет и сталкивает плясунья жизнь, жестокая забавница – Коломбина. На первый взгляд кажется, что она благосклонна к Арлекину. Они держатся за руки, поют и танцуют. Но как кружит она, ее почти не видно, тянет за собой, врывается в каждую дверь, хохочет и вновь исчезает.

Арлекин сперва весел, а потом желчен. Если вначале все это ново, бодрит и веселит, то чем дальше, тем мучительнее скрип сценического круга. Он уже смирился с краткосрочностью ее прикосновений, с тщетностью каких-либо надежд. За игрушечной фигуркой пестрой танцовщицы прячется тайна любви и счастья, синяя птица, умирающая, как только ее схватишь. Бессильны перед ней и смех, и слезы, она так до конца и не дается в руки, и потому продолжается путь заносчивого Арлекина по легким следам прелестной подружки. Четкие треугольники его изящного трико как предсказуемость каждого жизненно-



Сцены Венецианского карнавала.

Фотоснимки из книги «Магия Венецианского карнавала». 1993 год.



го па, и нет возможности выйти из игры – он в клетку, он в сети, он уловлен чередой событий.

Мечтатель Пьеро так ясно представляет себе собственное счастье – Коломбина его любит, она с ним. Когда это было? Чтобы пламя и вода, птица и зверь любили нас и были с нами? Тогда, верно, не было этих нелепых балахонов и тесных трико, тогда и Коломбина была иной, какой могла бы быть и теперь, сними она бархатные очки. Но мы живем во время представления и обречены на жесто-





кий маскарад. Коломбина внутри нас, она и вокруг. Это предмет наших противоречивых желаний. Мы не знаем ее лица, но всю жизнь зовем ее, иногда видим издали, иногда очень близко, но никогда не успеваем до конца рассмотреть, остановить, запомнить. Она приносит краткосрочную радость, облегчение, как напоминание, как тень блаженства. Она – целый народ, пестрый и разный, и потому всегда права и всегда продолжает быть, не анализирует, не мудрствует, не учит, просто наполняет мир. Это о ней Катул говорил:

*Да! Ненавижу и все же люблю.*

*Как возможно, ты спросишь?*

*Не объясню я,*

*Но так чувствую, смертно томясь.*

Где кончается это амплуа, куда заведет нас песенка субретки, если идти

ют, часами следят за шаблонными фигурками компьютерных игр и красят волосы в красный цвет, все же парадоксальным образом продолжает жить Коломбина.

Соскочив в XVI веке с расписного возка, она стала своего рода музой постсредневекового театра, тем активным и радостным его духом, который ощутимо присутствует во всех удачных спектаклях. Ведь нововведением Комедии дель Арте было само ее появление и утверждение. Характер женских образов, создаваемых на сцене, последовательно усложнялся согласно ходу времени. Хозяйка и служанка обогатили друг друга. Стерлись отчетливые границы всякого амплуа. Современной актрисе доступно воплощение самых разных специфических, индивидуальных об-

надцатой ночи» она – служанка Мария, безусловно, Серветта.

Веселый спектакль, полный песен и шуток, проходит очень динамично и знаменит свободной импровизационностью. Ну, чем не Комедия дель Арте? Мы отлично видим, как актеры шалют и веселятся, легко и свободно приподнимая край маски и улыбаясь залу. Нет наигрыша, нет стремления к полной достоверности чувств, и парадоксальным образом в вихре этой озорной игры мы забываем обо всем и отдаемся действию, а оно в результате оказывается подлинным.

Но любой спектакль заканчивается. Пустой, обветшавший дом – покинутая человеком сцена. Как бы ни были величественны стены, в которых живешь, они не твои. Было ли свидание? Где искать подружку Дзанни-шутов? В



за ней вместе с другими Дзанни? Эта маска на лице актрисы предполагает способность преодолевать, смеяться. С ее появлением все предстает в неожиданной освещенности. Всего только пара резвых ног да платье пышным букетом, но невольно ускоряешь собственный шаг, вспоминая сальто над исчезающей в пустоте канатной дорогой. Ничто не угрожает постоянству наших с ней встреч, ведь Дзанни, господа и влюбленные Комедии дель Арте, органично влились в авторский театр. Успешно прикрываясь другими именами, они живут в пьесах Шекспира, Лопе де Вега, Мольера, Бомарше, путешествуя из века в век.

В безличном пространстве массовой культуры, в тревожном ожидании смены тысячелетий уже отвыкаешь чего-то хотеть или ждать от театра, все чаще уступающего место шоу. Но и в этом мире, где мало и редко чита-

разов, каждый из которых по-своему интересен. Наследство Коломбины растворилось в многоликом море. Любая героиня несет в себе ее черты. Субретка, служанка – это только род занятий, Серветта – мироощущение, образ девического шутовства.

Такое театральное божество, несомненно, обитает в одном из лучших театров Москвы – «Мастерской П. Фоменко». Особенно впечатляющим оказывается явление этой маски в драгоценной архаической цельности, когда энергия, заразительная расположенность к жизни и блеск включены в рисунок роли. Как это получается у актрисы с легким карнавальным именем – Мадлен. Мадлен Джабраилова – «девочка-душа», маленькая тонкая фигурка и сильный голос. На ней любой костюм может вдруг запестреть оборками бродячей акробатки. В шекспировской «Две-

Актриса театра «Мастерская П. Фоменко» Мадлен Джабраилова с куклой Коломбины.  
Фото М. Железнякова.



пьесе Александра Блока «Балаганчик» Пьеро возражает мистикам, хором называющим таинственную женскую фигуру смертью: «Нет, это моя невеста – Коломбина». Вот так амплуа, расширяясь, включило в себя и главную тайну человеческого существа, тайну его неминуемого ухода. Вождельная возлюбленная, недостижимая звезда, вечная женственность, оборачивающаяся то раем, то адом, в долгих поисках на поворотах земного пути была обнаружена в последнем проеме последней двери, где она, быть может, наконец, снимет маску.

И. БАЧУРИНА

# Литография



**В** 1815 году вместе с возвратившейся из заграничных походов русской армией в России появился новый вид гравировального искусства – литография. Этот способ тиражной печати был открыт в Европе в самом конце XVIII столетия. В качестве печатной формы здесь используется пластина из камня, разновидности известняка. Рисунок на нем выполняют жиросодержащими карандашом или тушью, после чего поверхность камня обрабатывают кислотой. Под ее воздействием часть поверхности, свободная от рисунка, «страивается», лишается способности принимать краску, тогда как слой жира предохраняет шероховатую фактуру камня от кислоты, и впоследствии она может удерживать типографскую краску. Поскольку при печати рисунок находится в единой плоскости с печатной формой, литографию относят к способам плоской печати. Получают литографские оттиски при помощи специального станка.

В России первоначально литографию стали использовать для размножения разного рода государственных бумаг. Од-

нако вскоре этот быстрый, простой и дешевый способ тиражирования, дававший большое количество отпечатков, оценили художники, и новый вид искусства стал быстро приобретать популярность. Литография с точностью и легкостью воспроизводила как зернистый штрих карандаша, так и линию перового рисунка. Гравюра резцом, карандашная манера, пунктир, мягкий лак – все они становились ненужными, литография могла заменить их. Более того, если изображение на камень наносил сам художник, литография точно воспроизводила особенности его рисовальной манеры и была авторским произведением, пусть и не уникальным. Такие автолитографии представляли особую привлекательность для коллекционеров. Еще одним из ее достоинств была возможность неоднократно использовать литографский камень, шлифуя предыдущее изображение и нанося на него новое, что невозможно при гравировании на металле. Это свойство со временем привело к тому, что многие литографии стали большей редкостью, чем офорты или гравюры

резцом – с сохранившихся медных досок тираж можно было допечатать, в то время как литографские печатные формы утрачивались безвозвратно.

Первым художником-литографом в России был А.О.Орловский, создавший наиболее раннюю из известных датированных литографий, относящуюся к началу 1816 года. Прославленный рисовальщик-виртуоз, автор динамичных изображений всадников, батальных сцен, шаржевых портретов, метких жанровых зарисовок, Орловский увидел в литографии возможность более широкого распространения своих, пользовавшихся большим успехом, рисунков. Занимались литографией и другие живописцы, среди которых – А.Г.Венецианов и его ученики, О.А.Кипренский, В.Л.Боровиковский, А.Е.Мартынов, К.К.Гампельн, юный К.П.Брюллов.

Всемерную поддержку молодому искусству оказывало основанное в 1820 году Общество поощрения художников, по заказам и на средства которого были созданы лучшие литографированные произведения 1820 – 1830-х годов. Выдающимся памятником той эпохи стало одно из первых начинаний Общества – серия «Собрание видов Санкт-Петербурга и его окрестностей». В этом издании принял участие С.Ф.Галактионов, проявивший себя блестящим рисовальщиком и литографом. Значительную часть рисунков, правда по чужим оригиналам, исполнил молодой К.П.Беггров, в будущем один из крупнейших мастеров видовой литографии.

Петербург пушкинской поры предстает на этих литографиях во всем великолепии своих архитектурных ансамблей, просторных площадей, «державного течения» заключенных в гранитные берега вод. Но в этой строгой красоте нет холодной чопорности, мастера-литографы сумели выразить поэтичность, лиричность образа великого города. Созвучным этому образу был и художественный язык ранней литографии – удивительно ясный и гармоничный, отмеченный печатью высокой рисовальной культуры той эпохи, чувством большого стиля.

Ноту камерности придает «Видам Петербурга» стаффаж – многочисленные фигурки людей, животных, экипажей, лодки. Город-памятник, город – архитектурный шедевр запечатлен в повседневной суетливой жизни столицы:

*...Встает купец, идет разносчик,  
На биржу тянется извозчик,  
С кувшином охтенка спешит...*



А. Орловский.

Всадники.

Юнкер и рядовые лейб-гвардии Кавказско-горского эскадрона.

Литография, акварель, белила. 1816.

Первая датированная русская литография.

И. Щедровский.

Продавец рыбы.

Из серии «Сцены из русского народного быта».

Цветная литография (5 камней). 1846.

К. Беггров.

Полицейский мост.

Из серии «Собрание видов Санкт-Петербурга и его окрестностей».

Литография, акварель. 1823.



Характерной чертой литографии 1820 – 1830-х годов стало постепенное усиление жанровости, начало которого заметно уже в серии петербургских видов. Откликаясь на интерес публики, Общество поощрения художников, а затем и другие издатели знакомили самые широкие круги россиян с видами различных местностей, с колоритными типажам представителей третьего сословия – ремесленников, извозчиков, торговцев, печатали сценки из народной жизни, воспроизводили костюмы, облик и нравы различных народностей, населявших империю. Широкое распространение получил выпуск больших литографированных серий. Расцвет такого рода изданий пришелся на 1840-е, когда появились интересный альбом И.С.Щедровского «Вот наши! с натуры» («Сцены из русского народного быта»), выдержавший несколько переизданий, «Русские сцены» Р.К.Жуковского, «Русские костюмы» и «Русские экипажи» В.Ф.Тимма и целый ряд других. Бытовой жанр требовал от литографа умения остро подмечать в житейской суете выразительные мелочи и характерные детали и находить занимательную форму их подачи.

Демократизм литографии наглядно проявился в жанре портрета. В эпоху резцовой гравюры печатание изображений знаменитых мужей России, а следовательно, и выбор лиц, достойных увековечения, были делом государственным. Теперь же этот выбор принадлежал частному издателю, который ориентировался на потребности печатного рынка. К тому же, стали появляться не предназначенные к продаже портреты обычных, ничем не знаменитых людей – родных и близких, которые состоятельные люди могли заказать литографу небольшим тиражом, за собственный счет.

Здесь литография становилась совсем частным делом – чем-то вроде посещения фотографа.

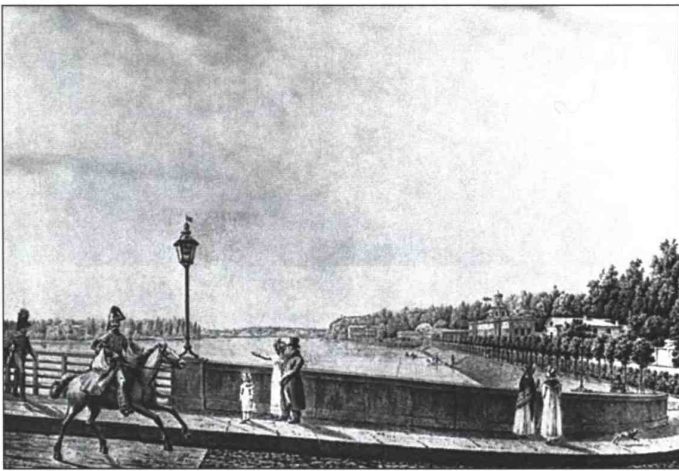
Чертой, характеризующей популярность литографии, можно считать появление уже со второй половины 1810-х наряду с государственными заведениями литографской печати, такими, как литография Главного Штаба, целого ряда частных. Некоторые издатели, например, знаменитый Дациаро, выпустивший в 1840-е целый ряд добротных, хорошего уровня литографских серий, предпочитали пользоваться услугами зарубежных, парижских или берлинских, литографов.

Для большей привлекательности литографии стремились обогатить цветом. Чаще всего их подцветывали акварелью. Одна из разновидностей гравюры на камне – очерковая литография, напоминающая тонкую контурную линию перового рисунка, – предназначалась специально под такую раскраску. На недолгое время в обиход вошла изобретенная А.Г.Венециановым литохромия – подкраска жидкой масляной краской. Но в 40-е годы в русской литографии появились первые опыты цветной печати. Чаще всего это были литографии с «тоном» – оттиски с двух камней, на одном из которых был воспроизведен рисунок, а на другом цветной, обычно жел-



П. Шмельков.  
В номерах.  
Литография пером,  
карандашом и иглой,  
с тоном. 1867.

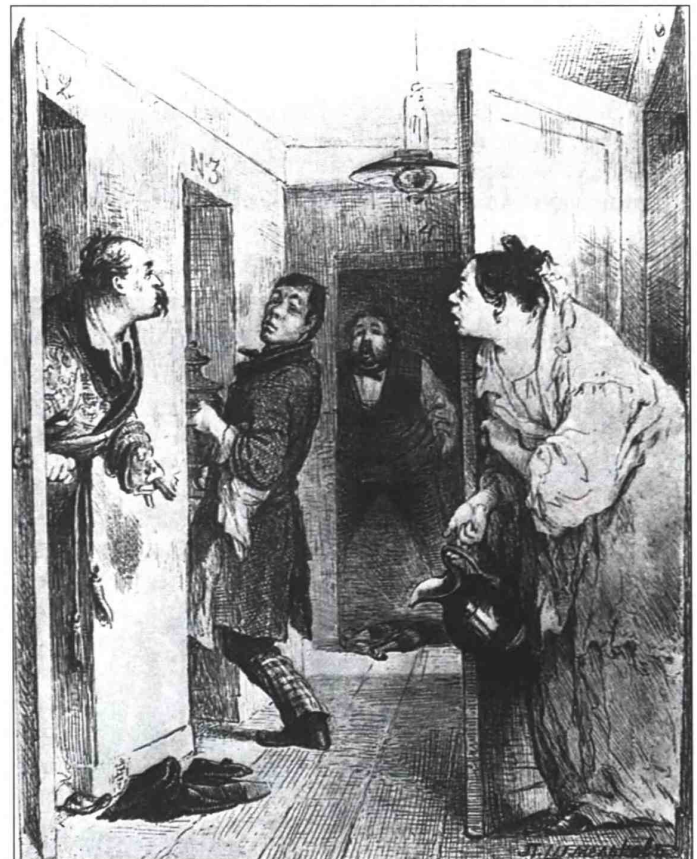
А. Лебедев.  
В ложе.  
Литография карандашом. 1861.  
Из альбома «Погибшие,  
но милые создания».



С. Галактионов.  
Вид с Каменноостровского моста  
на Малую Невку и Крестовский остров.  
Литография. 1822.

тый, фон; или литографии «в два камня», когда на втором камне литограф делал какие-нибудь дополнения к основному рисунку – процарапывания, высветления. Альбом И.С.Щедровского «Вот наши! с натуры», был первым изданием, где художник использовал несколько камней для получения настоящей цветной печати. Этот способ, когда для каждого цвета литограф выполняет рисунок на отдельном камне, а затем со всех этих камней, совмещая их по рисунку, делаются оттиски на одном листе бумаги, получил название хромо-литографии.

Академия художеств относилась к литографии неоднозначно. С одной стороны, преимущества нового способа были совершенно очевидны, и в 1832 году Академия заказывает своему профессору, живописцу В.К.Шебуеву, серию литографированных «оригиналов» – образцов для рисования, копирование которых входило в обязательную программу начального обучения. До сих пор такие оригиналы выполнялись исключительно в гравюре на меди. В 1839 году при обсуждении на академическом собрании вопроса: «Признавать ли



литографа, то есть рисовальщика на камне, художником?» тринадцатью голосами против одного было определено: не признавать... В этом можно увидеть равно и консерватизм Академии, и ее неизменно высокие требования к уровню профессионального мастерства. Быстрота и легкость работы в литографии, большой спрос на нее привлекали нуждавшихся в заработке художников. В целом в 1830-е и особенно в 1840-е годы наметилось снижение художественного уровня литографии. Она стала частью издательской индустрии, разновидностью ремесла.

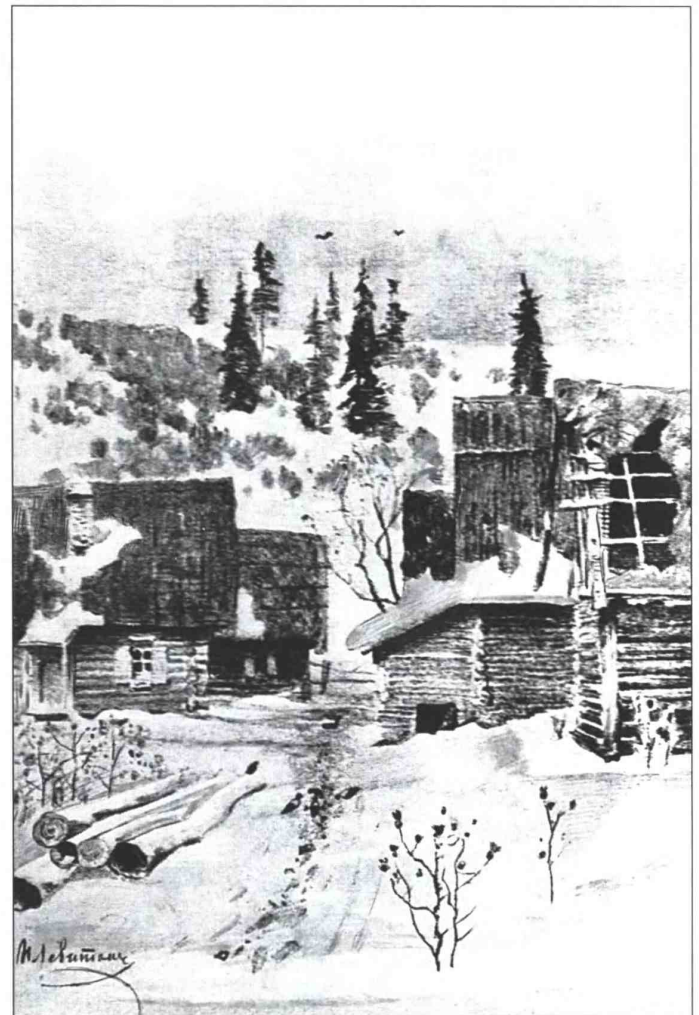
Популярность тех или иных литографированных сюжетов породила бесконтрольные заимствования, перерисовки без ведома и в ущерб автору первоначального произведения. Борьбу за авторские права были вынуждены вести и Орловский, и Беггров. В этих случаях Академия художеств неизменно выступала защитницей интересов пострадавших от плагиата.

Как и во всяком массовом рыночном производстве, при создании литографии оказалось выгодным разделение труда: разные операции исполняли автор рисунка-оригинала, переводивший его на камень литограф и печатник. Не удивительно, что начиная с 1840-х годов во многих литогра-

тался глубоко русским, национальным художником. Свободная и живописная пластика лебедевских литографий передает богатую гамму эмоциональных оттенков и вместе с точными по интонации подписями-комментариями отражает удивительно человеческий подход к изображаемому явлению. В работах Лебедева нет ни фривольности, ни натуралистически подробного разглядывания, нет также и прямолинейности социального обличительства, тенденция к которому начинает намечаться в 1860-е годы.



В. Тимм.  
Масленица.  
(Русский художественный листок).  
Литография карандашом,  
с тоном. 1858.



И. Левитан.  
Поселок.  
Литография карандашом,  
с тоном. 1884.

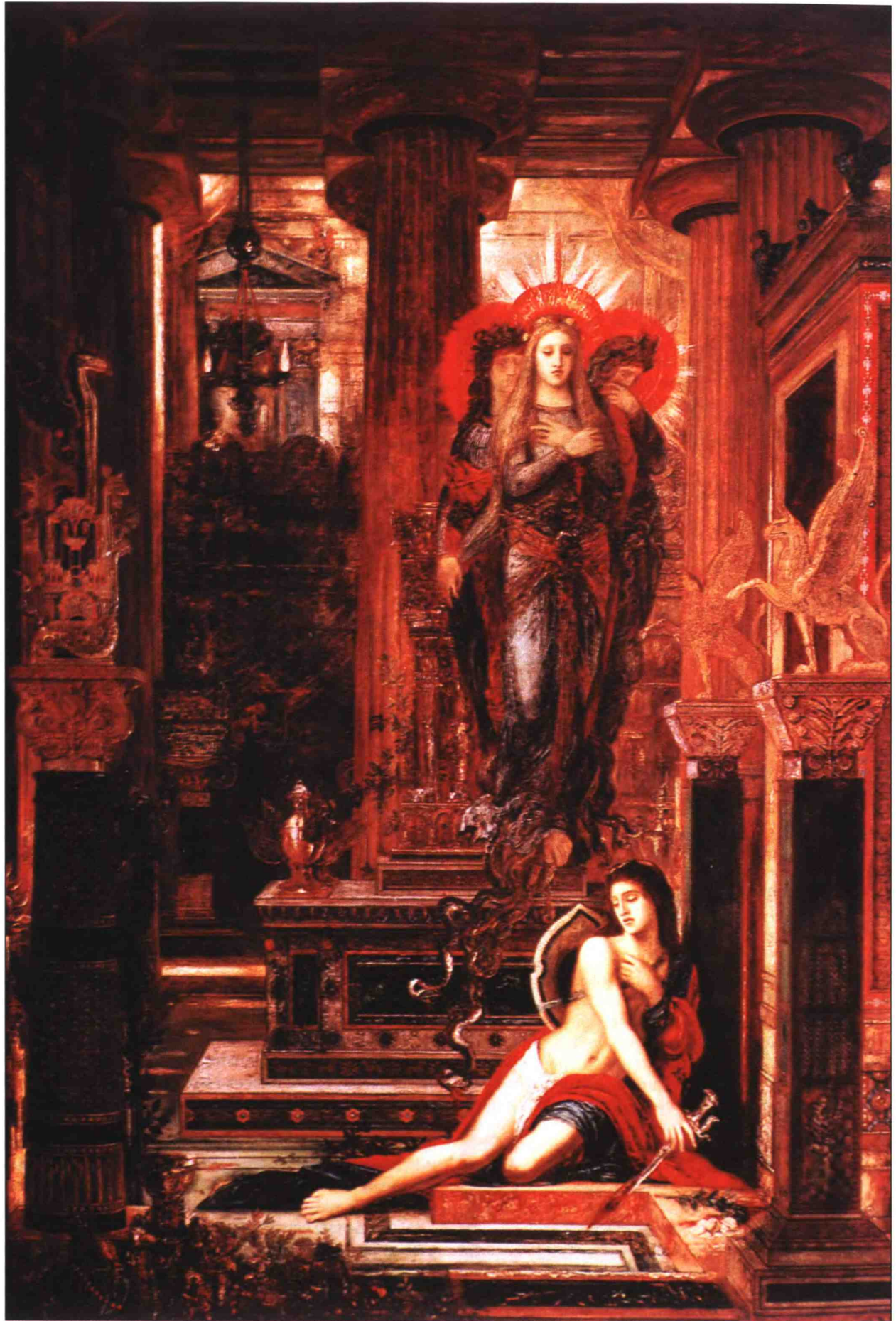
фиях на смену выразительности индивидуального авторского почерка приходит безликая натуралистичность.

Наиболее плодотворной сферой применения литографии стала во второй половине 1840-х – начале 1860-х годов журнальная иллюстрация. С 1846 года талантливый рисовальщик и острый карикатурист М.Л.Невахович издавал первый иллюстрированный сатирический журнал «Ералаш», просуществовавший три года и закрытый «за предосудительное направление». В 1851-1862 годы выходил «Русский художественный листок» В.Ф.Тимма – иллюстрированная хроника российской общественной и культурной жизни.

Что касается литографированных серий, то к одной из несомненных удач следует отнести выпуск «Погибшие, но милые созданыя» А.И.Лебедева, увидевший свет в 1862 году. Вдохновлявшийся французскими образцами – легкими, изящными и остроумными литографиями О.Домье и П.Гаварни, – Лебедев в трактовке темы продажной любви ос-

Это было время вступления в жизнь художников нового поколения, определивших направление в русском искусстве второй половины XIX века. Одним из мастеров автолитографии, работавшим в области иллюстрации, был П.М.Шмельков. В начале творческого пути к литографии обращались крупнейший живописец, родоначальник критического реализма В.Г.Перов, прославленный в будущем жанрист В.Е.Маковский, выдающийся мастер русского пейзажа И.И.Шишкин. В 70-е годы пробовали свои силы в гравировании на камне И.Е.Репин и И.И.Левитан. Хотя интерес нового поколения художников к литографии был более или менее эпизодическим, их отношение к ней как к разновидности авторского рисования сохраняло для литографии перспективу органического вращивания в искусство рубежа столетий. Оно основывалось уже на новых эстетических принципах и говорило новым изобразительным языком.

**Н. МАРКОВА,**  
старший научный сотрудник ГТГ



# Гюстав Моро

Этот «архаичный художник», как именовали его при жизни, замкнувшийся в одиночестве своей мастерской, оказывается вдруг глубоко современным. Ведь именно из его мастерской вышли будущие «фовисты»: Матисс, Руо и Марке. А его стремление к созданию религиозной и мифологической картины XIX века, желание сохранить глубокие духовные ценности живописи прошлых веков, продолжателем которой он себя видел? И, наконец, обращение создателей сюрреализма Бретона, Дали и Эрнста к творчеству Моро, видевших его предтечей «живописи грез», разве все это не выделяет Гюстава Моро из среды обычных салонных художников?

Французского мастера XIX века Гюстава Моро (1826-1898) трудно назвать «знаменитым» в привычном смысле этого слова. На русском языке о нем в течение долгого времени не было ни одной публикации, а если и упоминали его имя, то вскользь, с пренебрежительным оттенком «символист».

Моро родился в Париже в семье архитектора. Родители с ранних лет поддерживали стремление маленького Гюстава к живописи. Особую роль в жизни Моро играла его мать — от нее он унаследовал интерес к музыке (биографы упоминают о дружбе уже зрелого художника с Жоржем Бизе).

К 1844 году относится первое путешествие юного Моро по Италии, где он создает серию больших композиций на темы архитектуры, пишет пейзажи, создает портреты. В 1847 году поступает в Парижскую королевскую Академию художеств. Два раза пытается получить Римскую премию, но безрезультатно, и оставляет Академию. Изучает творчество Делакруа и Шассеро, считая их своими учителями. Покинув Академию, Моро остался без поддержки и протекции. Он нанима-



Юпитер и Семела.  
Масло. 1894-1895.  
Фрагмент.

Орест и эриннии.  
Масло. 1891.

◁ 180x120.

ется в Лувр на должность копииста. Несколько его оригинальных картин покупаются государством, но критики не замечают их. Безответная любовь и непризнание повлияли на решение Моро совершить второе путешествие в Италию в 1857 году. В течение двух лет он живет в Риме, Флоренции, Венеции, Неаполе. Постоянно копирует картины великих мастеров. В Италии же знакомится с

Э.Дега, будущим импрессионистом. Через несколько лет по возвращении из Италии Моро выставляет в Салоне большую картину «Эдип и Сфинкс», получившую признание художественной критики.

В 1870 году во время франко-прусской войны Моро записывается добровольцем в Национальную гвардию. После дней Парижской Коммуны, когда в результате пожаров были разрушены в центре Парижа здания с фресками Шассеро, у Моро наступает период творческого кризиса, который длится до 1876 года. С этого времени он начинает готовиться к Всемирной выставке 1878 года, создавая великолепную серию акварелей к басням Лафонтена. Новый кризис в творчестве Моро наступает в 1884 году, после смерти матери. Долгое время художник не прикасается к кисти, друзья опасаются за его распад. В 1890 году следует еще одна утрата — смерть любимой Александрины, женщины, с которой Моро был связан более 25 лет. Ее памяти он посвятил картину «Орфей на могиле Эвридики». С 1891 года до последних дней Гюстав Моро

руководит ателье, где 125 студентов готовятся к конкурсу на Римскую премию. Среди них Анри Матисс, Жорж Руо, Альбер Марке.

Наиболее яркое в литературе о творчестве художника — страницы романа французского писателя Ж.-К.Гюисманса «Наоборот» (1884). Рассматривая картины Моро, герой романа Дез Эссент не может понять, «откуда в современном Париже появился этот гений, способный, не считаясь ни с какими нормами, принципами, воспроизвести тревожащие душу образы прошлого, блеск и великолепие былых времен... Моро ни с кем не был связан. Ни предшественников, ни, быть может, последователей не имел и оставался в современном искусстве в полном одиноче-

стве. Моро проник к самым истокам этнографии и мифологии, нашел общее в тех бесчисленных сказаниях Древнего Востока, которые другие культуры усвоили и сделали своими... В картинах Моро был странный, колдовской шарм... И вы застывали в изумлении, задумчивости, замешательстве под впечатлением искусства, в котором живописец вышел за пределы возможного, взяв у писателей точность сравнения, у Лимозена – яркость красок, у ювелиров и граверов – совершенство отделки».

Иными словами, художник смог зримо воплотить «мифологическое время», о котором много писал крупнейший мифолог нашего времени Мирча Элиаде. В этом смысле поучителен рассказ самого Г.Моро о том, как создавалась его картина «Фаэтон» на сюжет греческого мифа. Фаэтон – сын солнечного бога Гелиоса и нимфы Климены, который взялся управлять солнечной колесницей отца и погиб, испепеленный огненным жаром. «Во время наброска этого великолепного сюжета, – вспоминает художник, – мне вдруг стало ясно, что во мне зашевелился образ поэтического Фаэтона, который я носил в себе 15 лет, с того момента, как прочел Овидия. Это поэтическое описание так глубоко пронизывало и возбуждало всю мою фантазию, что даже сейчас, столько лет спустя, я мог бы слово в слово передать его. Совсем иначе, чем если бы я работал по мгновенному вдохновению. Это пример для всех, кто думает, что, чтобы хорошо изобразить сцену, нужно тут же воплотить ее. Напротив! Я работаю так хорошо лишь потому, что собрал в своем воображении все семена о прочитанном и обдуманном, и все творчество становится видоизмененным воспоминанием».

Художник дополняет известный миф, усложняет его, создает иную, вселенскую мифологию. Примером тому – большая композиция «Юпитер и Семела». Согласно греческому мифу, полюбивший фиванскую царевну Семелу Зевс спускался к ней с Олимпа под покровом ночи. Охваченная ревностью Гера внушила Семеле мысль попросить Зевса явиться к ней во всем своем божественном величии. Тот, представ перед ней в сверкании молний, испепелил огнем смертную Семелу, успев выхватить из пламени своего ребенка, будущего бога Диониса.

В картине Моро простой сюжет превращается в грандиозное зрелище, заполненное бесчисленными аксессуарами. И недаром художник составлял к своим картинам обширные литературные программы, стремясь к слиянию словесного и визуального.

Некоторые современники художника





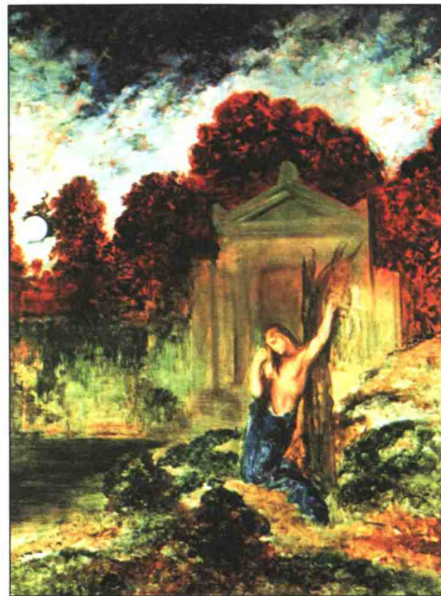
иронизируют по поводу того, что картины Моро кажутся перегруженными драгоценными камнями, ожерельями, редкими тканями. Но в картинах французского мастера нет ничего случайного. Он постоянно говорил о необходимости «богатства в живописи». При этом он обращался к старым мастерам: «Они все советуют нам не создавать «бедного искусства». Во все времена их картины включали в себя богатство, блеск редких и подчас очень странных вещей, все то, что в их мире считалось ценным и роскошным. Вся эта роскошь помогала понять лежащую в основе картины мысль. И откуда бы ни происходили эти мастера — из Фландрии, Умбрии, Венеции или Кельна — они всегда пытались создать реальность, превосходящую этот мир».

Этой «надреальности» образов Моро достигает с помощью ряда тонко продуманных приемов. Прежде всего — особого ритма, напоминающего сновидение, в котором пребывают его герои. Еще будучи в Италии и изучая потолок Сикстинской капеллы, он заметил, что «все персонажи Микеланджело словно застыли в сонном покое, движение почти неосознанно, они принадлежат иному миру». Это удивительно точное наблюдение молодого художника, показывающее «священное время», в котором существуют герои Микеланджело, помогло Гюставу Моро создать свой стиль для изображения тайны.

«Бог — Неизмеримое, и я чувствую Его в себе, — утверждал художник. — Только в Него я верю. Я не верю ни в то, что я осязаю, ни в то, что вижу. Мой мозг, мой разум кажутся мне лишь краткой и сомнительной реальностью. Только мое внутреннее чувство я считаю вечным и определенным».

Для своих персонажей Моро почти всегда выбирал состояние спокойной расслабленности, неподвижности. Он любил повторять, что «страсть скрывается именно в чисто пластических формах, близких состоянию медитации». Уже в ранней картине Моро «Эдип и Сфинкс», несмотря на драматический сюжет, преобладает атмосфера некоей созерцательности. Взор Эдипа погружен в глаза прекрасной женщины — Сфинкс, составляющей с ним слитное гармоничное целое. Символизм Моро в этой картине проявляется в особой многослойности образов. Здесь легко увидеть мужское и женское начала Вселенной, непознанное Бессознательное, загадку Мироздания, которую пытается разгадать Человек.

Многое в картинах Моро напоминает музыку: художник, как и многие



Орфей на могиле Эвридики.  
Масло. 1890.  
173x128.

Эдип и Сфинкс.  
Масло. 1864.  
206x104,7.

Прометей.  
Масло. 1868.  
205x122.



мастера символизма, был очень музыкален. Он владел синэстезией — слышанием цвета, видением звуков, что характерно для романтической, символической музыки. Главную роль при этом играла символика цвета. «Цвет должен быть продуман, вдохновлен, вымечтан», — говорил он своим ученикам. Смысл происходящего в картине становится понятен через цвет. Так, он драпирует тело Вирсавии из одноименной картины в желтое покрывало (желтый — цвет зависти). Синяя тень, падающая от нее, — цвет тоски, которую испытывает Вирсавия, узнав о смерти мужа. Красные пятна, выступающие из тьмы, символизируют страсть, которую она внушила царю Давиду. Не изображая ничего, кроме одной женской фигуры, художник передает драму с помощью цвета.

В другой картине, «Орфей на могиле Эвридики», герой изображен в одеянии глубокого синего цвета, символизирующего тоску по Эвридике. Его окружают кольцевидные пятна зеленого цвета (цвет успокоения). За воротами, отделяющими Орфея от Аида, деревья встают кроваво-красного цвета стеной, символизирующей иной мир, который только что покинул Орфей.

Гюстав Моро обладал редчайшим даром: сочетанием таланта великолепного рисовальщика и выдающегося колориста. Недаром некоторые современники считали, что в его творчестве рисунок Энгра и цвет Делакруа соединились вместе. В некоторых цветовых композициях Моро смешиваются и активно взаимодействуют цветовая символика и психология цвета. Такова «Абстрактная композиция», где цветовые формы и большие пульсирующие пятна символизируют какое-то грандиозное космическое действие. Здесь сами цветовые пятна различной контрастной силы и цветовой насыщенности как будто предвосхищают будущие опыты абстракционистов.

Все мастерство колориста, виртуозного музыканта цвета наиболее ярко проявилось в многочисленных акварелях Гюстава Моро, которые такой ценитель, как Эдмон де Гонкур, недаром сравнивал с сокровищами «Тысячи и одной ночи». В них с непостижимой легкостью сливаются эмоция и образ, трепетный мазок и прозрачный цвет. Именно эти акварели имел в виду сам художник, когда писал в конце жизни: «Смысл моей живописи абсолютно ясен и понятен для того, кто разбирается в изобразительном искусстве. Оно дает возможность немного помечтать и удовлетвориться тем, что представляет собой только лишь плод фантазии».

**Л. ДЬЯКОВ**



## «САУНДЕЛАЙВ» В КУСКОВО

**В**ы приходите в музей, и вместо экскурсовода вам дают... телефонную трубку, в которой размещен мини-компьютер. Нажимаете нужный номер и слушаете экскурсию, никому не мешая. Если что-то не поняли, запись можно прослушать снова, или сделать паузу, или выключить. Фантастика? Для наших музеев – да, их техническая оснащенность оставляет желать лучшего. Но во многих известнейших музеях мира, таких, как Версаль, музей Орсе, Вестминстерское аббатство, Музей Гогенхайма в США, Королевская галерея в Лондоне, Палаццо Дожей в Венеции уже давно используют электронные гиды-переводчики английской фирмы «Саундэлайв Лимитед».

У нас в стране впервые эту уникальную систему оборудования внедряет Музей-усадьба «Кусково» при поддержке московского правительства и комитета по культуре Москвы. Электронные гиды-переводчики – самая последняя разработка фирмы, представляющая собой комбинацию компьютера и электроники, снабженная аудиоинформацией на 5 языках (русском, английском, французском, немецком и японском), – позволят посетителям музея в театрализованной форме познакомиться с великолепным дворцом графа П.Б.Шереметева и его коллекциями.

На презентации новой «чудо-техники», которую провел в Кусково управляющий директор фирмы «Саундэлайв Лимитед» г-н Малколм Декстер-Тиссингтон, и музейщики, и журналисты на себе испытали преимущества электронных гидов. Директор музея г-жа Е.С.Ерицян пообещала, что на цену билетов техническое новшество существенно не повлияет.

По нашему мнению, эта новинка особенно понравится школьникам. Удобна она и для обслуживания иностранных туристов.

**Н.КОЛЕСНИКОВА**

## 2000 ЛЕТ ВО ХРИСТЕ

**Б**лизится 2000-летие со дня Рождества Христова, которое будет отмечаться широко и разнообразно. наших читателей наверняка заинтересует детское мероприятие, приуроченное к торжественному юбилею. Это Всемирный конкурс-выставка детского творчества, который будет проходить с декабря 1999 года по май 2000 года в городах Вифлееме (Палестинская автономия) и Иерусалиме (Израиль).

Благородные цели ставят перед собой организаторы этой акции: пропаганда человеколюбия, сохранения мира на планете, эстетическое воспитание подрастающего поколения, выявление талантов, которые будут определять духовный климат третьего тысячелетия. Примечателен и девиз конкурса: устами ребенка глаголет истина. А его темы вытекают из его названия «2000 лет во Христе» – это история христианства в моей стране, пантеон святых, иллюстрации к Библии, мое отношение к Иисусу Христу и другие.

Вид представляемых на конкурс работ – любой, относящийся к изобразительному искусству. Каждый участник обязан сообщить о себе данные на английском языке: имя, фамилию, год, число, месяц рождения, домашний адрес. Материалы любые, количество работ от каждого участника – не более пяти. Возраст участников – до 18 лет на момент получения оргкомитетом работы. К конкурсу приглашается молодежь из любой страны. Прием конкурсных работ производится до 31 августа 1999 года. Сроки награждения победителей: декабрь 1999 года – январь 2000 года.

А призы установлены следующие: первое место – \$ 10.000, статуэтка, поездка в Иерусалим, второе – \$ 5.000, статуэтка, поездка в Иерусалим, третье – статуэтка и поездка в Иерусалим. Кроме того, работы призеров войдут в специальные издания, будут изданы красочные фотоальбомы, а также специальная Библия на материале конкурса.

По всем вопросам обращаться по адресу: «Дорога к Храму», ПОВ 3467, Bat-Yam – 59133, ISRAEL. По этому же адресу направляются все работы. Успехов вам!

**Продолжается подписка на первую половину 1999 года.** Мы надеемся, что наши читатели останутся с «Юным художником».

Возобновляется также выпуск «Библиотечки «Юного художника» — «Советы начинающим»;

ПОДПИСКА - 99

*Юный*  
**ХУДОЖНИК**

темы выпуска: «Акварель» и «Уроки для самых маленьких».

Специальный номер бу-

дет посвящен 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина.

**Индекс журнала – 71124 по Каталогу Роспечати. Индекс приложения – 48624. Цена одного номера журнала — 17 рублей, приложения — 10 рублей.**

*До новых встреч на страницах журнала!*

Мы надеемся, что журнал «ОРИГАМИ — искусство складывания из бумаги» и тематические приложения к нему будут полезны и интересны учащимся, преподавателям начальных классов, художественного труда, рисования, геометрии...

Юные таланты и их педагоги смогут найти на страницах журнала:

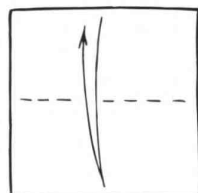
- как создать из бумаги пространственные композиции, узоры, гирлянды, волшебные шары — кусудамы...
- как сложить (и, потом быть может, раскрасить) птиц и зверей, цветы и геометрические фигуры, корабли и самолеты, звезды, кубики и многие другие модели из бумаги.

Для знакомства приводим одну из страничек журнала «ОРИГАМИ» для самых маленьких

## Что нам стоит дом построить...

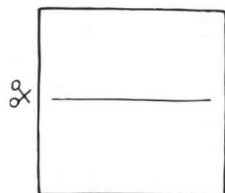
Занятия оригами с маленькими детьми идут особенно успешно и весело, если складывание сочетается с рисованием. Не останавливайтесь на фигурке из белой или даже цветной бумаги. Взрослый человек может по достоинству оценить ухищрения мастера, который «лепит» морду какого-нибудь животного только с помощью складок бумаги, воспроизвести которую далеко не просто! Малышам подобная высокая техника оказывается недоступной. «Оживлять» несколько «подслеповатые» фигурки можно с по-

мощью красок, цветных карандашей и фломастеров. Любопытным приемом сочетания самых простых навыков складывания и рисования является «постройка дома», в процессе которой у дошкольника или первоклассника есть возможность выступить одновременно в качестве и проектировщика, дизайнера интерьера, и художника. Предложите вашим ученикам придумать внутреннее убранство такого оригамского домика и пришлите самые удачные работы в редакцию нашего журнала для публикации.



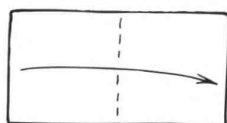
1

Возьмите достаточно большой квадрат белой бумаги

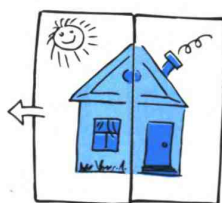


2

Для работы нам потребуется его половинка

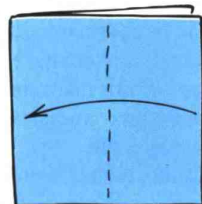


3

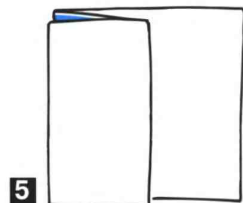


6

Откройте левую половинку

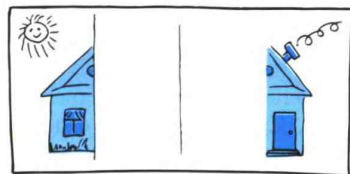


4 Согните только один слой бумаги



5

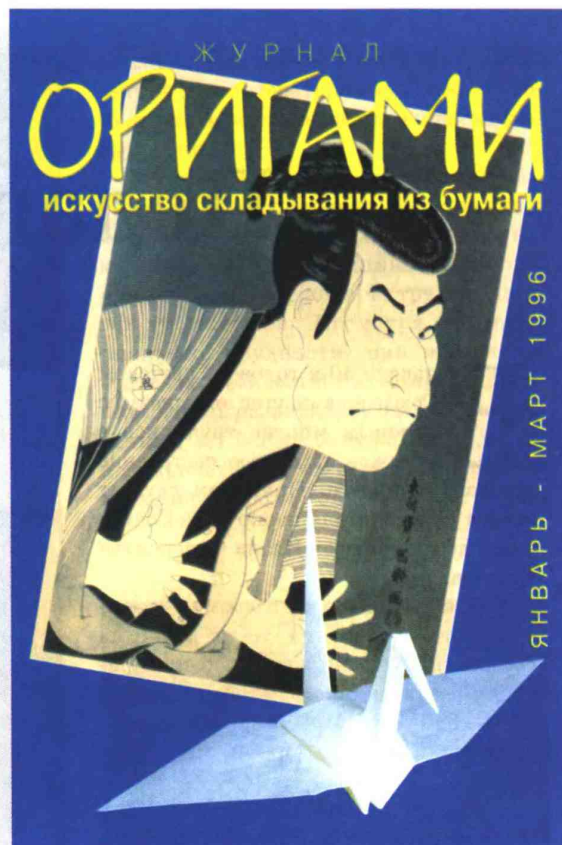
Нарисуйте дом так, чтобы он располагался посередине получившегося квадрата



7 Теперь можно изобразить, что находится внутри!

8

Если начать с прямоугольника другого формата, дом можно сделать многоэтажным!



Подписка на журнал принимается во всех отделениях связи  
ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС  
ЖУРНАЛА

72041

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС  
ПРИЛОЖЕНИЙ

71841

по каталогу Агентства «Роспечать»

**Журнал «Оригами» объявляет конкурс на лучший рисунок на тему ОРИГАМИ. Лучшие работы будут опубликованы на страницах журнала. Победителей и активных участников конкурса ждут призы.**

Адрес журнала «Оригами»:  
125190, Москва, А-190, а/я 1.  
тел./факс: (095) 978-88-43  
E-mail: postmaster@akim.msk.ru

# Педагог-энтузиаст

**В** начале 40-х годов в Советском Союзе еще не угас энтузиазм, с которым многие трудились в надежде на скорое построение светлого будущего. Примером служит работа руководителя изокружка Сочинского дома пионеров Ивана Федоровича Егорова.

В архиве Центрального дома художественного воспитания детей хранится его письмо, дневниковые записи и рисунки воспитанников, которые провели июль 1940 года с И.Ф.Егоровым в окрестностях Сочи, в горной местности Ажек.

О том, что эта поездка состоится, Иван Федорович сказал ребятам заранее, хотя не был уверен в успешности начинания, поскольку не хватало средств на нее. Ему все же хотелось, чтобы у детей возникло ощущение праздника. Ребятам, которые готовились к походу, предстояло выполнять и культурную миссию: давать концерты, устраивать вечера отдыха для местных жителей. Группа тщательно подготовилась и ранним утром отправилась в Ажек. Шли весело, днем благополучно добрались, расположились в местной школе, приготовили все необходимое для работы на этюдах.

Распорядок дня был строгий: поднимались рано, в 6 часов, делали зарядку, умывались, завтракали, затем отправлялись на этюды до обеда, после чего – час отдыха и снова – вечерние этюды. Свой первый поход ребята назвали творческой вылазкой.

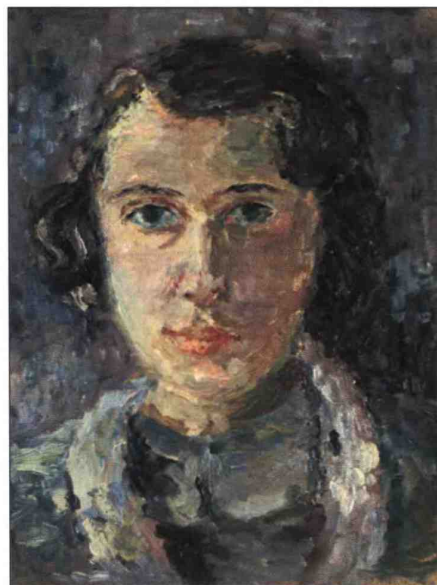
Места вокруг были настолько живописны, что для создания этюда не требовалось долго искать мотив и уходить далеко от школы. Иван Федорович помогал в тех случаях, когда выбрана неудачная точка зрения или мотив не давал возможности решать поставленную задачу, например, передачи пространства или контрастов света и тени. Всего кружковцами в Ажеке сделано 270 этюдов.

И.Ф.Егоров, обладая незаурядным педагогическим даром, заботился о том, чтобы дети постоянно ощущали душевный подъем, и это ему удавалось. Иногда отправлялись на этюды в ущелье, что уже сопряжено с опасностью сорваться



Лукьянцев.  
Копия автопортрета  
Рембрандта.  
Тушь, перо.

Дуся Смоглюкова.  
Автопортрет.  
Масло.



со скалы. Для того чтобы руки были свободны, этюдники прилаживали за плечи, как рюкзаки. Спускаться приходилось на четвереньках, держась за ветки самшита или веревку. Чувство опасности обостряло творческое воображение детей. Уходили на целый день, взяв с собой еды, и возвращались только к 5-6 часам вечера. Красота открывавшихся видов поражала настолько, что некоторые терялись перед ней, чувствуя свое бессилие передать ее в цвете.

С первого дня приезда в Ажек Иван Федорович старался приобщить местных ребят к вечерам отдыха, которые студийцы проводили каждый день с песнями, шутками. Кружковцы организовывали в поселке концерты, рассказывали о жизни в городе, делали портреты геологов.

И.Ф.Егоров стремился к тому, чтобы у ребят развивалась общая любознательность, интерес ко всему значительному в жизни. Он устраивал встречи членов кружка изобразительного искусства со старателями золотых приисков, охотниками, пчеловодами, знакомил с историей местности, в частности, золотого месторождения. Если сначала окрестные дети дичились, боялись близко подойти, то после концертов и встреч стали постоянными участниками вечерних костров. Приходили на огонек и взрослые.

Участница похода Кена Львова записала в своем дневнике о кострах Ажека: «Особенно бодро и весело звучит собственная песня студийцев, слова которой сочинили несколько девочек студии, а музыку – наш юный композитор Максим Галыгин». У этих девочек наиболее интересны и живописные работы, и дневниковые записи. Их этюды можно отнести к маленьким шедеврам, созданным студийцами в походе: натюрморт Клары Диденко «Сливы», пейзажи Дуся Смоглюковой, отличающиеся богатством цвета и непосредственностью восприятия. Привлекает акварельный этюд Дуся «Кладка через реку Сочинка». Гармоничное сочетание теплых и холодных тонов, динамичность мазков, уверенность рисунка, сочетание прозрачности акварели с насыщенными пятнами краски – все это передает ощущение человека, стоящего на

берегу горного потока, вдыхающего свежий прохладный воздух и упивающегося игрой солнечного света в зелени, на скалах, на поверхности воды, вслушивающегося в праздничную симфонию природы.

В подборке работ кружковцев есть и «Автопортрет» Дуси, написанный маслом. Он гармоничен в живописном отношении, глубок по содержанию. Поэтичен «Чабанский домик» Али Веселухиной, наполненный остротой первых впечатлений и зачарованностью таинственной и величавой природой Кавказа.

Летние впечатления проявились в



Витя Коротич.  
Источники Сочинки.  
Акварель.



Ваня Бурименко.  
Пасека в колхозе Ажек.  
Акварель.



Дуся Смоглюкова.  
«Измаил-Бей» М.Ю.Лермонтова.  
Иллюстрация.  
Акварель.

рассказы участников экспедиции, написанные для литературно-художественного журнала по впечатлениям и дневниковым записям.

Этюды, созданные студийцами Сочинского дома пионеров, в сочетании с литературным материалом раскрывают перед нами страницы прошлого, пример самоотверженного труда педагогов-художников. Несмотря на материальные трудности, они полностью отдавали себя эстетическому воспитанию детей, развивали у них художественный взгляд на окружающую действительность. Усилия И.Ф.Егорова не пропали даром, они положительно



Дуся Смоглюкова.  
Кладка через реку Сочинка.  
Акварель.



работе над рисунками к Лермонтовскому конкурсу.

Во время пребывания в Ажеке Иван Федорович постоянно заботился о том, чтобы пробудить у детей любовное отношение к природе, стремление учиться у нее. Впечатления от природы Кавказа, перенесенные на бумагу, придали величественный характер композиции, поэтическую сгармонированность всех деталей изображения. По рисункам видна работа педагога по воспитанию у детей культуры цвета, перспективного построения.

Ваня Панов.  
Бородино.  
Акварель.

Аля Веселухина.  
Чабанский домик.  
Акварель.

Самые важные стороны личности, которые стремился воспитать учитель у своих учеников, – трудолюбие и способность ощутить красоту, гармонию мира. В литературном архиве сохранились



сказались на всем последующем творчестве его воспитанников.

**Ю.ПРОТОПОПОВ,**  
научный сотрудник лаборатории из  
Института художественного  
образования РАО

Редакция журнала надеется, что те, кому известно, как сложилась судьба Ивана Федоровича Егорова и его учеников, откликнутся на эту статью и напишут по адресу: 119034, Москва, Пречистенская наб., 15, Институт художественного образования РАО, Протопопову Ю.Н.

# СТИЛЬ ТАЛАНЛИВОГО ВЕКА

В царствование Людовика XV (1723-1765), внука короля-Солнца, Франция стала прародительницей еще одного великолепного стиля – рококо, сыгравшего значительную роль в истории художественной культуры не только XVIII, но и XIX века, не утратившего своего значения до сих пор.

Как же возник этот стиль и почему получил такое название? Слово «рококо» – уменьшительное от французского «рок» – скала. Во второй половине XVII – первой половине XVIII века в Европе было принято сооружать в укромных уголках садов и парков «естественные» гроты из морских камней, с прилипшими к ним раковинами. Эти гроты вместе с журчащими ручьями и фонтанами помогали созданию атмосферы экзотической идиллии, в которой развлекающиеся дворяне воображали себя пастухами и пастушками, а также нимфами, сатирами, фавнами, дриадами и прочими мифологическими существами. В этом была, с одной стороны, дань стойкой приверженности европейской культуры к античности, а с другой – сказывалось влияние оживившихся торговых связей с Востоком, привнесших в эти развлечения «морскую» тематику.

Европа вновь наводнилась китайскими товарами – шелковыми тканями, произведениями декоративно-прикладного искусства. Китайский фарфор, с его удивительной красотой полупрозрачного белоснежного черепка, диковинными росписями буквально заворожил европейцев, став настоящим кумиром материально-художественной культуры конца XVII – начала XVIII веков.

Чтобы удовлетворить невероятный спрос на изделия из этого материала, европейцам в начале XVIII века пришлось изобрести его заново, поскольку китайцы так и не раскрыли секрета его производства.

С тех пор фарфор приобрел феноменальное распространение – из него делались драгоценные сервизы и вазы, статуэтки, куклы, его использовали при изготовлении часов и бра, канделябров и табакерок, прочих вещей и безделушек.

Причем с самого начала с понятием фарфора ассоциировалась все та же морская тема – ведь европейское название этого материала – порцелин – происходит от наименования морской раковины.



Часы из кабинета Людовика XV.

Образцы орнамента рококо на тканях.



Французский абсолютизм начала XVIII века уже не был так могуществен, как прежде. Государственная казна истощилась; богачество буржуазия, еще не имевшая реальной политической власти, но обладавшая большими средствами; разорялись многие родовитые дворяне, а наиболее предприимчивые сами пускались в коммерческие обороты. Так, знаменитая фаворитка Людовика XV маркиза де Помпадур, чье имя стало символом стиля рококо, была одним из главных держателей акций Ост-Индской торговой компании.

Увеселения аристократии, центром и душой которых в XVII веке был королевский двор, теперь теряют быллой размах, блеск и помпезность, становятся тише, интимнее, утонченнее. Появляется совершенно новое явление – салоны в домах богатых дворян, в которых выставляют свои произведения модные художники, выступают поэты, литераторы, музыканты, философы. Ведь XVIII век – время деятельности знаменитых французских философов-просветителей – Вольтера, Руссо, Монтескье... Но при всем стремлении к рафинированной утонченности, внешней образованности, аристократическая культура позднего абсолютизма была во многом поверхностной, циничной, бездуховной.

Сопrotивляясь надвигающемуся краху абсолютизма, аристократия не имела сил на серьезную борьбу с набирающей силу буржуазией. Единственное, на что она была способна – на время закрыться, спрятаться в скорлупу своих салонов и будуаров с их изящным, фривольным бытием.

Мироощущение аристократии, преломляясь через призму художественного сознания, рождало черты стиля рококо. И если готика, ренессанс или стиль Людовика XIV начинали формироваться в архитектуре, втягивая в свою орбиту предметный мир, усиливая и заостряя орнаментальным декором рожденную архитектурой художественную идею, то рококо был стилем чистой декорации. Орнаментика здания не вторила конструкции, а напротив, как бы стремилась завалуировать ее своей капризной игрой.

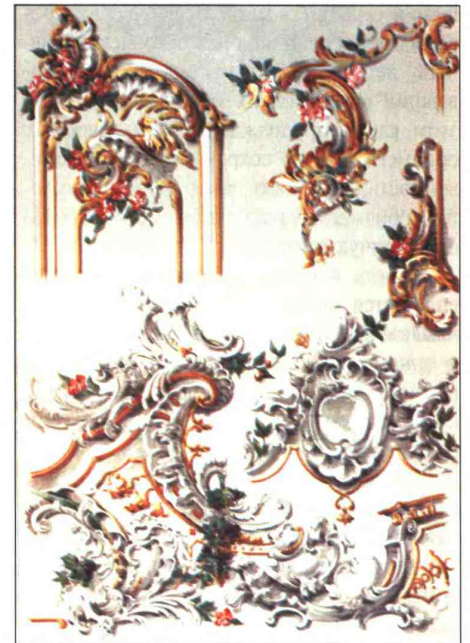
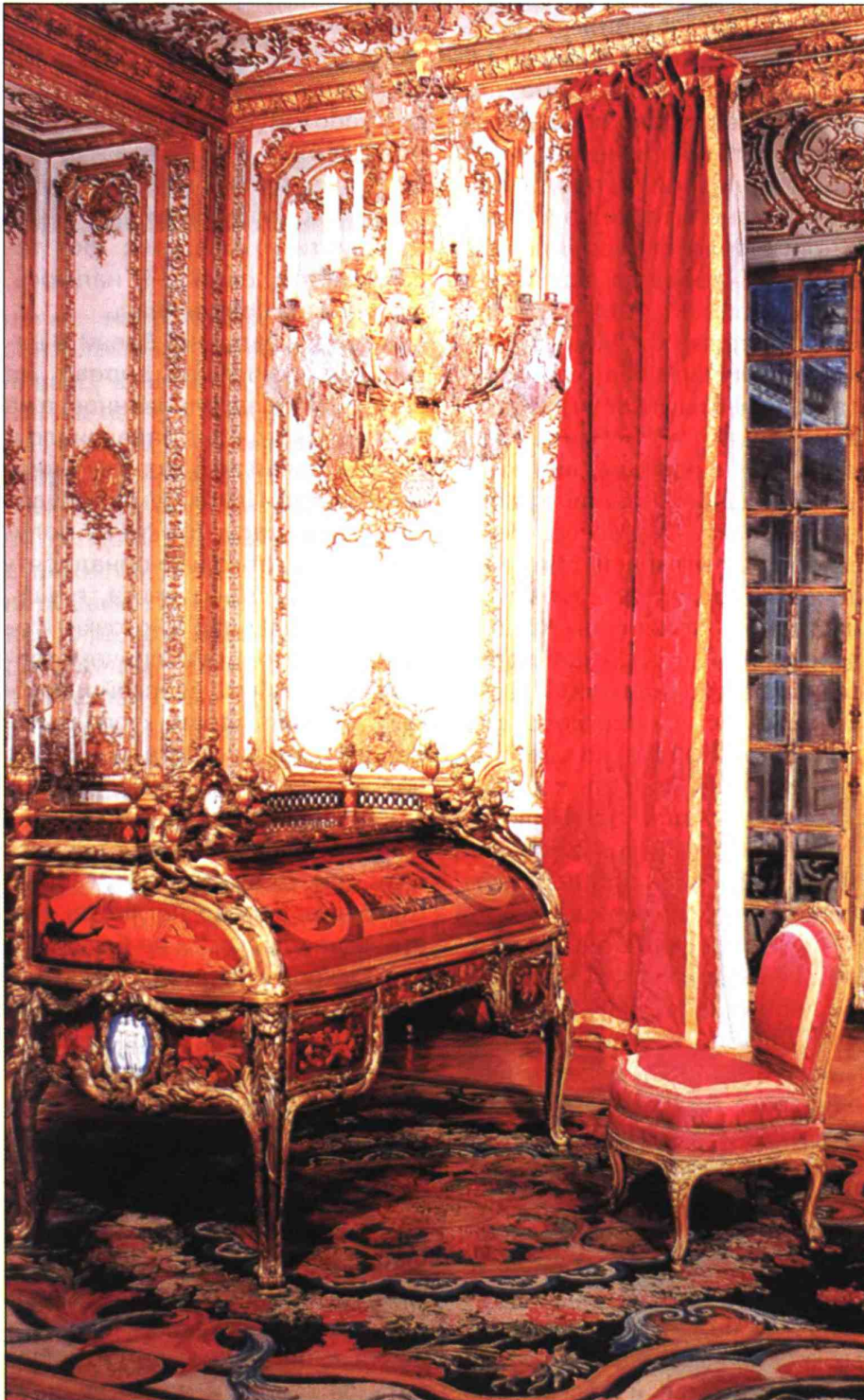
Особенно активным был декор интерьеров, превращавший помещения в изящные бонбоньерки со множеством зеркал, усиливающих впечатление иллюзорности бытия. Салонам и будуарам, заполненным изящ-

ными безделушками, гнутой мебелью, появившейся впервые именно в эпоху рококо, вполне соответствовали обитавшие в них дамы и кавалеры, похожие на фарфоровых кукол, манерные, жеманные, легко порхающие, словно танцующие под звуки модного тогда менуэта. Правда, это была лишь иллюзия легкости. Ведь ради впечатления изящной, хрупкой фигуры дамам приходилось зашнуровывать себя в броню стесняющих дыхание корсетов, расширять с помощью каркасов до невероятных размеров ли-

нию бедер у платьев, шившихся из тяжелых, затканых золотом и серебром тканей, носить густо напудренные парики, немилосердно красить лица и к тому же обуваться в крохотные туфельки на таких высоких и выгнутых каблучках, что пятка пригибалась к носку — на китайский манер.

Резко изменился колорит декора. Вместо насыщенных тонов XVII века появились высветленные, пастельно-фарфоровые цвета — белый, розовый, голубой, светлолимонный... Даже золото и серебро теперь

стали светлыми. И во всех этих преобразованиях активнейшее участие принимает орнамент, главный катализатор и выразитель художественных идей. Орнамент рококо лаконичен, как никакой другой. Как бы подводя итог духовным исканиям века, он выражает их в удивительно краткой и выразительной формуле так называемого рокайля, который представляет собой нечто среднее между капризным завитком волны и раковиной. Но теперь это уже совсем иная раковина, не та симметричная, упорядоченная



Образцы архитектурного декора в стиле рококо. XVIII век.

Кабинет Людовика XV в Версале. XVIII век. Франция.

по форме, которую мы видели в орнаменте ренессанса и барокко. У нее причудливые очертания, похожие на известную раковину-наутилус, которая сама по себе напоминает извив волны. То есть эпоха рококо, в которой морская тематика играла существенную роль, осталась верна прежнему стилеобразующему мотиву, изменив согласно своим вкусам его форму.

Рокайлями обильно украшен предметный мир французов. Очень часто мотив раковины-волны переходит в изображение так называемого картуша (или картели), то есть бумажного свитка, о котором мы также говорили в беседе о барокко.

Наиболее существенная стилистическая черта орнамента рококо — его ярко выраженное стремление к асимметрии, разрушению раппортной системы. И это вполне за-

# ВОЛШЕБНОЕ ДЕРЕВО

кономерно — ведь он отражает стиль культуры упадка, в данном случае — вкусы агонизирующей аристократии. Этот орнамент почти абстрактен. Его предшественник барокко был насыщен конкретными реалистическими мотивами, как бы фантастично они ни переплетались в его канве. Теперь же все эти цветы, плоды, сценки, в которых персонажи и вещи переплетались в игривом взаимодействии, как бы вышли за рамки собственно орнамента и слились с изобразительным искусством рококо как таковым, поскольку само это искусство ушло от решения серьезных мировоззренческих проблем, приобрело подчеркнуто декоративный, легковесный характер, соответствовавший вкусам своих заказчиков. Но при этом, как бы продолжая традицию барокко, орнамент рококо сохраняет свою вещественность, телесность, живописность, от чего изображаемое им приобретает еще большую причудливость.

Иногда в канву рокайльных завитков вплетается мотив изящной сеточки — так называемый трельяж, который встречался и в орнаменте барокко. Чтобы понять его происхождение, необходимо вспомнить, какую огромную популярность в эпоху абсолютизма имели кружева. Так, во времена Людовика XIII ими украшались даже ботфорты мужских сапог. Кружева стали обильно изображаться в орнаментике тканей второй половины XVII — первой половины XVIII веков. Из текстильного орнамента мотив кружева переходит в деревянную резьбу, чеканку, фарфор, ювелирное искусство.

Характер орнамента на тканях в эпоху рококо также существенно меняется. Так, для тканей стиля Людовика XIV наиболее характерен был орнамент, напоминающий либо сетку, либо цепочку, расположенную во всю ширину ткани из переплетения цветов, листьев, кружев. В середине каждого звена цепочки располагался пышный букет. Теперь же целостность сетки-цепочки нарушается, и орнамент приобретает вид прихотливо извивающихся зигзагов из листьев, цветов, кружев, меха, лент, к которым грациозно прилепляются сбоку изящные маленькие букетики.

Этот струящийся, словно ускользающий в водовороте орнамент, как будто бы вторит знаменитой фразе короля Людовика XV: «После нас — хоть потоп!», ставшей символом галантного века, века уходящей в историю культуры западноевропейской дворянской аристократии. Но сама формула орнамента рококо настолько оригинальна и выразительна, что этот стиль по праву можно считать одним из самых замечательных во всем мировом искусстве.

**Л.АННЕНКОВА,**  
кандидат искусствоведения

**В** королевстве красок, где правил король Кадмий Лимонный, было волшебное дерево. На нем росли волшебные плоды, которые излечивали от любых болезней и придавали силы. В одно и то же время все жители королевства собирались под этим деревом встречать приход весны. Как только распустились первые клейкие листочки и появлялись благоухающие розовые цветы, краски устраивали танцы, веселились, как могли. Но в королевстве жила злая колдунья, черная краска Сажа Газовая. Она всегда была чем-то недовольна и обижена, ходила с поджатыми губами и никогда не улыбалась. Краски сторонились ее, а Сажа Газовая все копила и копила обиду. И вот задумала она черное дело: решила заколдовать волшебное дерево, чтобы сорвать краскам праздник. Пришло время появляться листьям и цветам. Все краски собрались под деревом. Долго смотрели они на него, но ни листья, ни цветы не появлялись. Они решили, что их любимое дерево засохло. И вдруг Кобальт Голубой воскликнул: «Посмотрите на наше дерево. Оно прекрасно! Да, оно засохло, но как красив его мощный ствол и ветви, которые тянутся к солнцу, как великолепно его раскидистая крона, как оно цельно и гармонично. Мы не будем отменять праздник».

И тогда на глазах у изумленных красок произошло чудо: зазеленели листья и раскрылись

нежные бутоны цветов. А черная краска чуть не лопнула от злости. Ей не хотелось веселиться, и она убежала к себе домой. А когда она успокоилась, ей стало стыдно за себя.

Истина проста: доброта, любовь и красота сильнее обиды, ненависти и коварства. Вот такая, ребята, сказка. Я надеюсь, что она вам понравилась.

А теперь задание. Давайте нарисуем волшебное дерево, на одном листе заколдованное, а на другом — когда оно зазеленело и на нем появились розовые цветы. А третий лист бумаги будет запасным, вдруг что-то не получится. Для этого нам понадобятся 2-3 альбомных листа, гуашь, черная тушь, две кисточки: тоненькая и толстая, причем толстая может быть плоской и круглой, кусочек марли, кусочек поролон, старая газета, баночка с водой и тряпочка.

Итак, расположим лист вертикально. Прежде чем начать рисовать, вы должны представить, где будет дерево на листе, так, чтобы на плоскости не было пустот. Откроем черную гуашь или тушь и начнем рисовать дерево снизу, как оно растет: внизу толще, а вверху — тоньше и ветки, отходя от ствола, становятся все тоньше и тоньше. Ребята часто делают ошибки: рисуют ствол, как морковку кончиком вверх или как рыбий скелет — нарисуют вверх палку, а под прямым углом к ней ветки. А листовые деревья совсем не такие, понаблюдайте за ними, прежде чем рисовать. И ствол, и ветки не идут



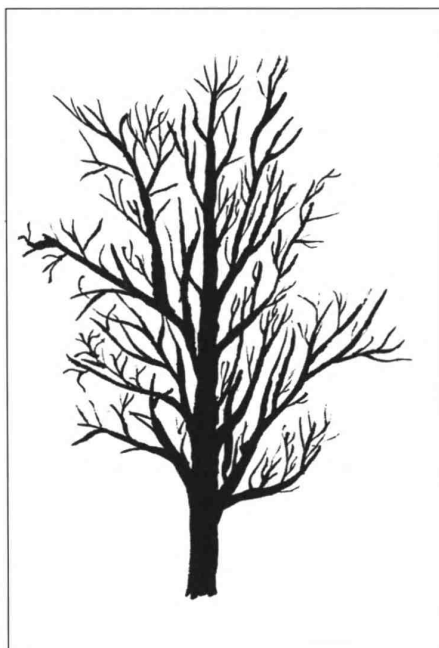


Алеша Спакин, 7 лет.  
Цветущее дерево.  
Гуашь.

Лена Борисова, 7 лет.  
Черное дерево.  
Тушь.

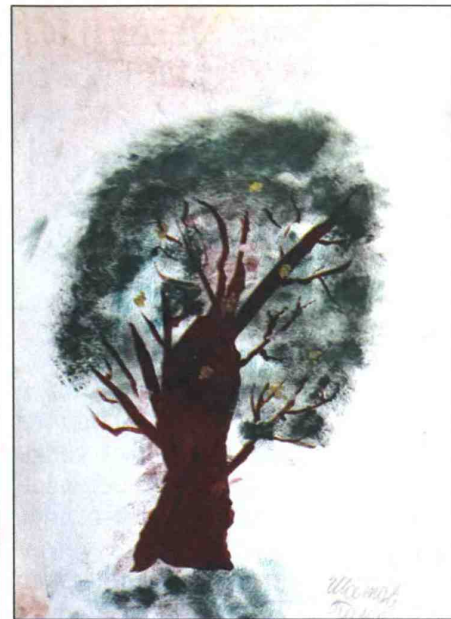
Марина Родина, 7 лет.  
Черное дерево.  
Гуашь.

Павел Шатов, 7 лет.  
Цветущее дерево.  
Гуашь.



прямо вертикально или горизонтально, а наклоняются то вправо, то влево. И ветки идут от ствола не под прямым углом, а под острым, так как они тянутся вверх, к солнцу.

Итак, вы нарисовали ствол и ветки, сначала работали толстой кистью, потом тонкой. А теперь самое интересное – крона. Как передать это сказочное переплетение тонких веточек-капилляров? Для этого пригодится марля и поролон. Разложим марлю на газете, возьмем большой кистью краску и прокрасим марлю. Затем осторожно приложим на место кроны марлю, накроем ее тряпочкой или чистым листом бумаги и пригладим. У нас получится отпечаток, который передаст ощущение тонких веточек. И сразу же приложим нашу марлю к краю листа, к основанию дерева и опять отпечатаем фактуру марли, чтобы наше дерево росло не из воздуха, а из земли. Теперь осталось совсем немного. На кусочек поролона нанесем сухой кистью краску. Возьмем правой рукой поролон и попробуем сделать отпечаток на газете. Если он получается черной кляксой, значит, мы взяли много кра-



ски или воды. Попечатаем несколько раз, пока не появятся в отпечатке белые пятнышки. А теперь пройдемся кусочком поролона по краю кроны, соберем ее «шапкой». Если у вас нет поролона, можно завершить работу сухой щетинной кистью. Заколдованное дерево готово.

Ожившее дерево начнем рисовать так же снизу вверх, от ствола к толстым веткам и от них – к тонким. Только отпечаток кроны делаем не черной краской, а зеленой, ствол – коричневой и добавляем туда и желтую, и розовую, и голубую краску, ведь дерево оживло. А яркие цветы можно сделать мазочками тоненькой кистью. Если есть желание, то, прежде чем рисовать ожившее дерево, можете протонировать бумагу бледно-розовым, бледно-голубым или бледно-зеленым цветом. Это лучше сделать поролоном или большой кистью. Возьмите кистью краску, положите ее на лист и быстро разотрите поролоном или разгоните кистью. Желаю успеха, надеюсь, что у вас все получится.

**Т.ВИЛЬДЕ,**  
художник-педагог,  
г. Электросталь  
Московской области



# НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ДОМЕНИКА

**Н**ациональный фонд интеллектуальных исследований продолжает публикацию новой информации о своих творческих планах.

Фонд, в своей перспективной программе развития, наметил создание **Интеллектуального центра**, объединяющего творческих людей.

**Интеллектуальный центр** создается на основе объединения представителей различных направлений в современном искусстве и интеллектуального потенциала, собранного Фондом в последние годы.

**Интеллектуальный центр**, как организация, которой суждено войти в новое тысячелетие, служит, в первую очередь, для разработки новых методик в перечисленных областях и создания независимого **Интеллектуального Совета**, способного давать рекомендательные оценки работам молодежи в конце XX – начале XXI века.

В сентябрьском номере журнала фонд более подробно остановился на создании Интеллектуального Совета и объявил об **открытом конкурсе** на замещение **общественных** должностей в нем. Наиболее интересные материалы будут публиковаться в последующих номерах журнала.

Фондом ведется разработка проекта по созданию **Российской электронной галереи** молодых художников. В связи с этим устанавливается сотрудничество с Всемирным институтом образования и исследований (Worldwide Education and Research Institute) и Европейской компьютерной сетью изобразительного искусства (European Computer Network for the Arts).

Для создания **галереи** будут отбираться слайды лучших работ молодых художников со всей России. Конкурсные отборы будут проходить по разработанным графикам и публиковаться в журнале. Условия конкурса будут сообщены дополнительно.

Фонд активно принимает участие в развитии **Национальной Палаты «Культурное достояние России»**.

Приводим выдержки из ее **Программы**:

Сегодня, когда государство испытывает серьезные трудности в области финансирования социальной сферы, а перспектива выхода на достаточный уровень удовлетворения потребностей культуры только через государственный бюджет становится нереальной, единственный путь, удовлетворяющий потребности в

культуре, это совокупные вложения культурных, муниципальных, государственных, коммерческих организаций, частного капитала, интеллектуальной собственности физических лиц, западных инвесторов, участвующих в реализации национальных культурных программ.

Нужно отказаться от старого подхода к культуре, где в основе лежало формирование **Федеральных программ сохранения**, предполагающих бюджетное обеспечение на формирование **Национальных программ развития субъектов**, что предполагает инвестиционные вложения заинтересованных стран, что в корне меняет подход к культурному строительству России.

Созданная общественностью 15 марта 1997 года **Национальная Палата «Культурное достояние России»** как консолидирующая государственно-общественная организация (холдинг) готова взять на себя многое из проблем в этой области.

Практическая деятельность **Палаты** направлена на поиск возможностей участия общества в определении приоритетов, разработке и реализации **Национальных культурных программ**.

**Национальная Палата** станет принципиально новой формой организации членов общества как активных субъектов национальной культурной политики и стимулирования социально-эффективной деятельности в этой области, что является фундаментальным началом в становлении новых отношений между государством и обществом в развитии **национальной культуры**.

**Национальная Палата** – это внеполитическая и внеидеологическая организация, ставящая своей целью объединение и консолидацию всех прагматически мыслящих слоев общества на основе добровольности для сохранения и развития **российской культуры**.

**Фонд** благодарит всех читателей журнала, активно откликнувшихся на нашу страничку. Мы по-прежнему рады получать от вас запросы и предложения по интересующим материалам.

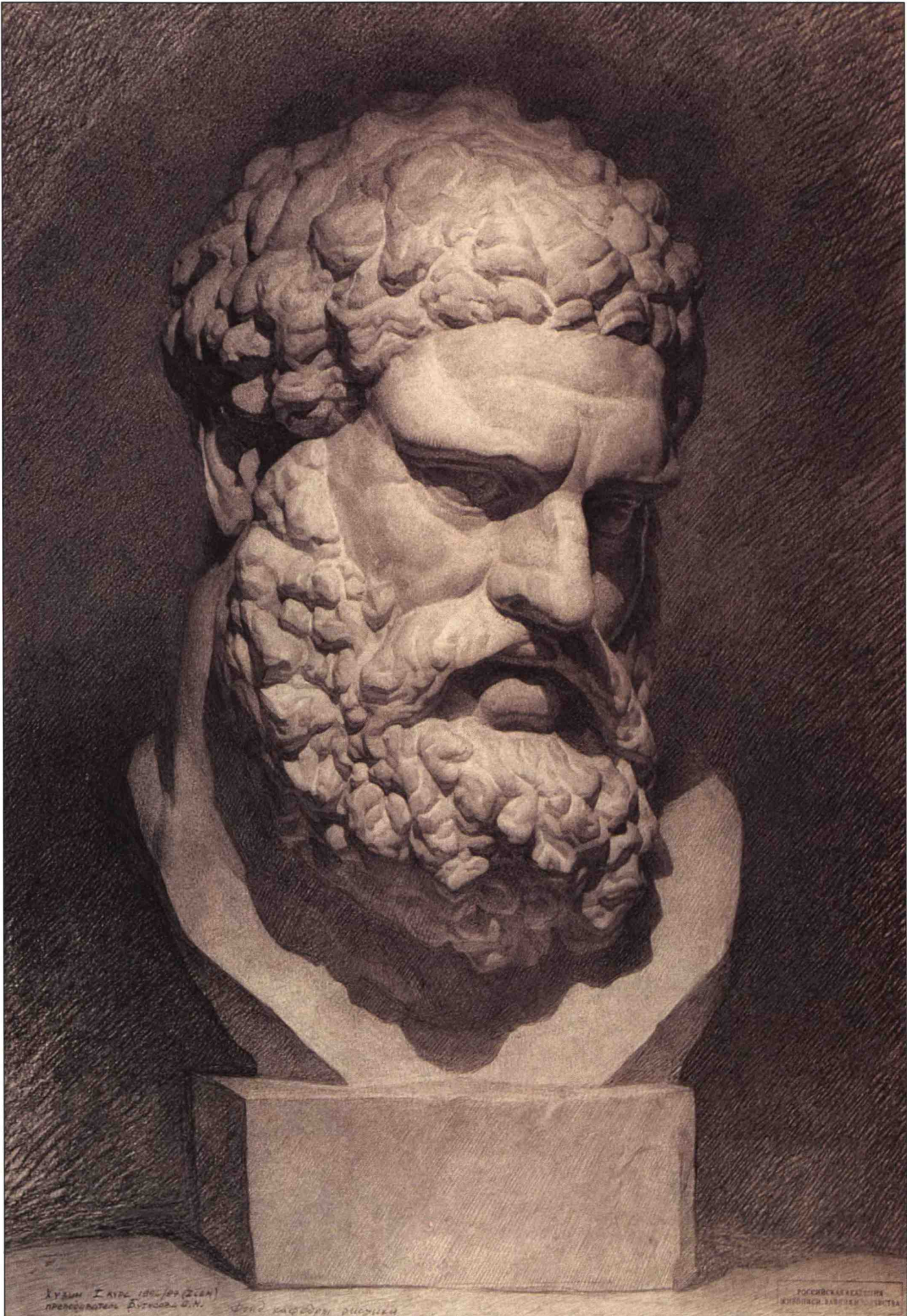
Будем признательны вам за ссылку на номер журнала, из которого вы почерпнули ту или иную важную для вас информацию.

Позвоните нам или напишите, направьте факс или соединитесь с нами в сети Интернет.

Наш адрес: 101000, Москва, Центр, Старосадский переулок, д. 5, стр. 6.

Тел./факс: 921-6925, 924-2314, 928-8353.

E-mail: domenika@dol.ru <http://domeni-ka.ru>



Купидо I. Купидо I. Купидо I. Купидо I. Купидо I.  
ПРЕДСТАВЛЕНА ВЪВЕДЕНИЕТО ВЪВЕДЕНИЕТО  
ВЪВЕДЕНИЕТО ВЪВЕДЕНИЕТО ВЪВЕДЕНИЕТО

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ  
ИЗУЩЕНИЯ ИСТОРИИ И ЭТНОГРАФИИ

