

Юный ХУДОЖНИК

5-6 ISSN 0205-5791
1999



Ты бои юрси воюжи поюжи атахимсвара

Ты бои юрси воюжи поюжи атахимсвара

Ты бои юрси воюжи поюжи атахимсвара

СОДЕРЖАНИЕ:

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ
РОССИИ: НЕРАЗДЕЛИМ
И ВЕЧЕН?

1

ЧУДЕСА ОСТРОВА КРЕМЛЬ

С.Калмыкова
Соборная площадь

3



АЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ
ИКОНОПИСИ

Н.Корнеева
Иконография Христа

7



ВЫСТАВКИ

В.Малолетков
Д.Жилинский
Академический
рисунок

11



Е.Плюснина
Документ,
подписанный
Екатериной

16

ВАШЕ МНЕНИЕ

Каким будет
искусство XXI века?

18

ЖАНРЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ
ЖИВОПИСИ

И.Данилова
Портрет XVIII века

20



УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

С.Миклашевич
Смешанные техники
в офорте

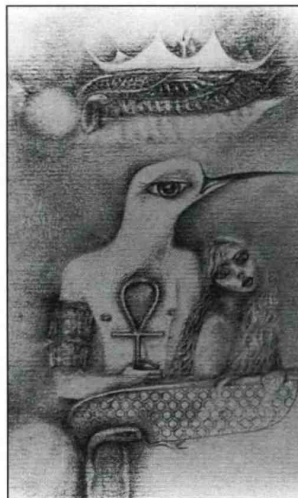
25



НАШ ВЕРНИСАЖ

Алла Суворова

28



МОЗАИКА-99

30



ОБЛОЖКИ:

1. "Ты еси иерей".
Икона 2-й половины
XVII века

Северные письма.
Музей-заповедник
"Коломенское".

3. Е. Лансере.
Портрет О.Г.Пуршеладзе.
Уголь, сангина. 1918.
59,5x43,8.
Музей-квартира
И.Бродского,
Санкт-Петербург.

4. Жан Оноре Фрагонар.
Портрет Мари-Мадалены
Гимар.
Масло.
Лувр, Париж.

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ: НЕРАЗДЕЛИМ И ВЕЧЕН?

В апреле в художественной жизни России произошли два важных события: после долгого перерыва в столичном Манеже открылась отчетная выставка «Россия-IX», а следом за ней в подмосковном городе Сергиевом Посаде прошел VIII съезд Союза художников России. В последнее время мы отвыкли от подобных мероприятий. Выставить произведения, издать каталог художник сегодня может только за деньги. А тут - как встарь: Союз арендовал Манеж, собрал все талантливое, что живо еще на Руси, и каталог издал. Вот только на аренду Кремлевского дворца средств уже не хватило, и пришлось делегатам съезда довольствоваться залом Дворца культуры в гостеприимном Сергиевом Посаде, городские власти которого помогли художникам провести свой форум на достойном уровне.

Было что-то символическое в том, что решать свои нелегкие проблемы

художникам пришлось в этом древнем и святом месте: на земле Сергия Радонежского не раз находили спасение многие деятели русской истории, здесь прозвучал призыв Сергия к единению, здесь величайший русский живописец Андрей Рублев создал свою гениальную икону «Троица».

Съезд ожидался бурным, накануне закипели нешуточные страсти в среде художников, в печати появились статьи о конфликтах с московской и петербургской организациями, которые возжелали самостоятельности и особых прав. Кроме того, возник некий альтернативный Творческий союз художников России, который тоже выдвигал свои требования и возбуждал общественное мнение.

Короче говоря, разгорелись отнюдь не творческие распри и междоусобицы, которые могли привести к распаду Союза. Но то ли место под святое помогло, то ли сами творцы вовремя поняли, что их рознь лишь на руку тем, кто говорит, что творческие союзы отмерли и никому не нужны. А художники прекрасно знают, что без Союза каждый пропадет поодиночке. Посему главным пафосом съезда стало объединение всех творческих сил для служения России.

За пять лет, прошедшие со времени предыдущего съезда, художники в полной мере ощутили на себе все тяготы переходного периода. Как сказал в отчетном докладе съезду председатель Союза художников России В.М.Сидоров: «Мы все жили под лозунгом: спасайся, кто может. Были разрушены все структуры, поддерживающие жизнь художников, и главная из них - художественный фонд, который решал многие экономические и социальные проблемы. За рубежом до сих пор его приводят в пример, а фонда у нас уже нет». Художники брошены на произвол

судьбы, но что удивительно: продолжают работать на высоком профессиональном уровне вопреки всему. И это отчетливо видно в экспозиции «Россия-IX». Выставка в Манеже - это зримый результат работы современных художников, объединенных единой патриотической идеей.

Все это время Союзу художников России приходилось вести нелегкую борьбу за свое выживание. Став правопреемником рухнувшего Союза художников СССР, ему пришлось заниматься

не творческими проблемами, а проблемами оформления собственности и имущества. Никто не представлял себе, сколь муторным будет это дело. Начались тяжбы за помещения, выставочные залы, салоны, дома творчества. Нашли выход, нашли фирму, которая помогла Союзу решить некоторые проблемы, что-то сдали в аренду и занялись проведением выставок: к 50-летию Победы, к 850-летию Москвы. Большой успех имела передвижная экспозиция «Образ Родины», которая до сих пор путешествует по городам, провели ряд региональных смотров.

Только в этом году в Союз было принято свыше 600 новых

художников, поток желающих влиться в ряды профессионального союза не ослабевает. Не снижается и конкурс в художественные вузы, что тоже внушает оптимизм и надежду. Невостребованность художника сегодня - явление временное. Неистребима жажда творчества, неистребима тяга народа к красоте. Воспрянет наше общество, воспрянет и культура.

Съезд обсуждал не только свои внутренние проблемы. С его трибуны прозвучала горькая мысль о том, что культура и художники практически не получают никакой государственной поддержки. Почти пять лет разрабатывался Закон о творческих союзах, но он до сих пор не принят. Исчезновение творческих союзов нанесет страшный удар по творческой интеллигенции, по всей культуре - об этом говорили многие выступавшие на съезде.

Почему мы так не дорожим своими достижениями? Почему не сохраняем того, что у нас еще осталось? России есть что противопоставить западной масс-культуре, однако сегодня все отдано на откуп ей. В.М.Сидоров рассказал о том, как японцы обратились к нам с просьбой - помочь открыть в Японии отделение Суриковского института. На вопрос: «Почему?» - ответили: «Компьютер сказал, что школа профессионального искусства сохранилась только в России...» Недавно в институт пришел факс из Кореи с таким же предложением. А единственная в мире школа профессионального изо еле-еле выживает у себя на родине...

Присутствовавший на съезде министр культуры России В.К.Егоров в своем выступлении обнадежил художников, что у правительства есть понимание того, что значит культура для России и что она не может жить без помощи





государства, что правительство будет поддерживать реалистическое искусство и художественное образование. В бюджет заложены средства для закупки произведений в музеи страны. Кроме того, министерство обратилось с просьбой к главам городов и областей провести закупки работ на выставке в Манеже.

«Проблем у художников много, - сказал министр. - Сегодня реальность - это свобода творческих объединений и союзов. Если вы считаете себя главным Союзом художников, возьмите на себя роль координатора, создайте единый консолидирующий орган, который скажет о ваших болях и потребностях. Пока этого не будет, конструктивного движения вперед тоже не будет. Мы готовы пройти с вами любой путь, но для этого должна быть выработана единая позиция художников. Иметь дело с разными союзами очень сложно...»

И художники вняли голосу разума. Они нашли пути к согласию и объединению.

Н.КОЛЕСНИКОВА



Делегаты и гости съезда:
В.Дроздов (Хабаровск),
Ю.Нехорошев (Москва),
С.Алимов (Москва),
А.Суховецкий (Москва),
А.Курнаков (Орел).

Возложение венков
и молебен у
Памятника павшим
в годы Великой
Отечественной войны.

Народный художник России
А.Степанова
беседует с живописцем
из Вятки В.Харловым.



ГОВОРЯТ ДЕЛЕГАТЫ И ГОСТИ СЪЕЗДА

Антонина Степанова, народный художник России (г. Москва):

- Справиться с проблемами всегда легче вместе, чем поодиночке. Одному художнику трудно куда-нибудь пробиться, а председателя местной организации городские власти не могут не принять. Вот свежий пример - Саратов, там давно живет и работает интересный художник А.В.Учаев, одно время возглавлявший местную организацию. У саратовских художников хороший контакт с руководителями города, благодаря чему удалось и для училища художественного новое здание получить, и открыть в городе филиал Российской Академии художеств. Художники - часть интеллигенции, которая создает микроклимат любого города, оказывает хорошее влияние на молодежь. Здоровье нации зависит от состояния культуры, от развития творческих сил. Отрадно, что многие руководители регионов стали это понимать. Прекрасно прошло в Нижнем Новгороде открытие региональной выставки «Большая Волга»... Мы все сегодня живем трудно, но все-таки как-то живем. И выставки проводим, и театры снова полны. Это замечательно. Я настроена оптимистично. Союз художников нам необходим, несмотря на то, что мы все такие разные.

Виктор Харлов, (г. Вятка):

- Самое главное, что дает Союз - это общение центра с провинцией. Москва - центр культуры, здесь формируются новые идеи и тенденции. Но центр питается соками провинции. Это взаимное проникновение. Художникам нужна среда единомышленников. Раньше возможностей общения было гораздо больше: семинары, работа на творческих дачах, совместные поездки, я уж не говорю о заказах... Сейчас ничего этого нет. Художники стали не нужны, работы никто не покупает. Я пишу в основном для себя. На жизнь зарабатываю росписью храмов. И вдруг забрезжил свет - стали готовить всероссийскую выставку, и мои работы пригодились. Приехал в Москву, увидел картины товарищей в Манеже, и радостно стало: живо российское искусство!

Сергей Харламов, заслуженный художник России (Московская область):

- Самый главный итог VIII съезда - на нем произошло единение художников. Съезд отменил и счел безосновательными все «наезды» на председателя Союза художников России В.М.Сидорова, который практически единогласно был избран на новый срок. Избран почти весь секретариат, что говорит о доверии к нему художников. Были найдены пути к решению спорных вопросов с московской и петербургской организациями.

Все нападки на Союз и его руководителей сыграли обратную роль: художники поняли, что без единства и общего согласия жить нельзя. Союз художников не только устоял, но стал более сплоченным.

СОБОРНАЯ ПЛОЩАДЬ



Долго ли, коротко ли ходил царь Салтан со своей свитой вокруг стен и башен Кремля, но наконец мы привели его на центральную часть холма - маковицу, где раскинулась самая древняя площадь Кремля, окруженная величавыми соборами. Благодаря им площадь кажется огромным залом под открытым небом.

Мы продолжили свой рассказ о том, как 500 лет тому назад великий московский князь Иван III задумал грандиозную перестройку Москвы и резиденции "государя всея Руси" - Московского Кремля. На месте старых, обветшавших соборов возводили новые. Прежде всего приступили к строительству главного храма - Успенского. Но это оказалось делом нелегким и непростым. Под руководством подрядчика Ивана Ховрина-Головина, мастера Иван Кривцов и Мышкин в 1472 году начали строительство. За образец был взят Успенский собор города Владимира - главный храм Владимиро-Суздальской Руси, построенный еще в XII веке.

Ф. Алексеев.
Соборная площадь в
Московском Кремле.
Масло. 1800-е годы.

Царское место Ивана IV
Грозного - "Мономахов трон"
из Успенского собора. 1551.



При закладке московского собора было решено немного увеличить его размеры. Но когда поднялись могучие стены и мастера приступили к возведению сводов, в ночь на 20 мая 1474 года москвичи были разбужены оглушительным грохотом - упала вся северная стена собора и часть западной.

Специалисты-строители стали выяснять причину катастрофы. Оказалось, что известь была недостаточно "клеевита", кроме того, были допущены серьезные просчеты в конструкции здания. И еще на одну причину указал летописец - в эту ночь случился "трус", то есть землетрясение - "потрясен град Москва, Кремль и посад весь, и храмы поколебались".

Все надо было начинать с самого начала. Мастера Мышкин и Кривцов отказались продолжить строительство. Великий князь Иван III по совету своей мудрой жены Софьи Палеолог решил пригласить в Москву итальянских архитекторов, работы которых славились в эпоху средневековья в самых разных землях.

За 10 рублей в месяц - а это внушительная по тем временам сумма - вме-



сте с сыном и учеником согласился приехать в далекую Московию болонский инженер и архитектор Аристотель Фиорованти.

Кем же был у себя на родине этот архитектор, которому поручили строить главный храм России?

Итальянские хроники и архивные документы свидетельствуют о том, что Аристотель Фиорованти отливал колокола, выпрямлял и укреплял башни, передвинул одну из них, строил городские стены и здания. Молва о его искусстве перешагнула границы Болоньи. Он работал в Милане, Риме, строил мосты через Дунай. Его называли “удивительным гением, не имеющим равных в мире”.

17 апреля 1475 года Аристотель Фиорованти приступил к разборке храма Мышкина и Кривцова, а затем начал строительство нового. Москвичи ревностно следили за ходом работ, отмечали новшества: строительный материал поднимали при помощи блоков, лебедок и талей. Да и кирпич стали делать большим, а известь такой прочной, “яко наутрие же засохнет, то ножом не мочи расколупити”. В стенах и между столбами собора архитектор для прочности заложил железные сваи, а не дубовые брусья. Все делалось “в правило и кружало”, то есть с помощью циркуля и линейки.

В 1479 году храм был сооружен. Пять мощных глав венчали собор. Строгий силуэт, аркатурно-колончатый

пояс, четкий ритм порталов, окон, закомар вызвал у современников восторженный отклик: “Яко един камень!..”

Вскоре после окончания строительства собор начали расписывать “иконник” Дионисий с артелью. Работа их продолжалась с 1514 по 1515 год. Более 249 сюжетов и 2066 фигур было написано на стенах и сводах храма. Росписи выполнялись в технике фрески.

В Древней Руси существовал обычай посвящать главные соборы городов празднику Успения Богоматери. Отдавая свои города под защиту Девы Марии, русские люди были уверены, что эта защита будет всегда, пока существует род людской. Заступнице людей перед Богом — Деве Марии и посвящен главный собор Кремля. На стенах собора размещены “Богородичные циклы” — повествования о жизни Богоматери от рождения и до смерти.

На западной стене собора по традиции помещена композиция “Страшного суда”.

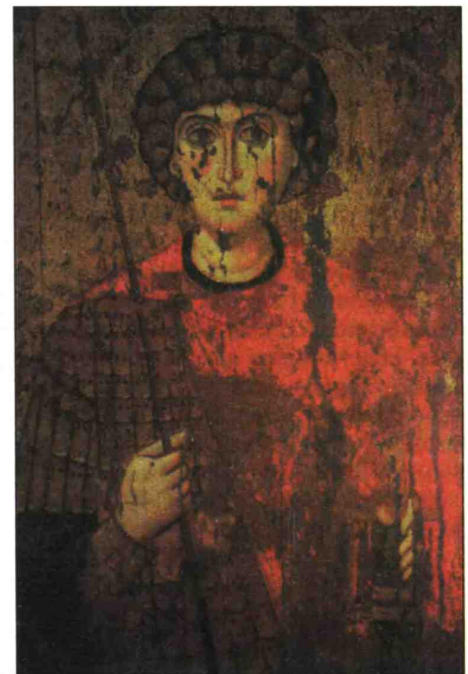
В XVII веке по приказу царя Михаила Федоровича старые, обветшавшие, потемневшие от пыли и копоти фрески были заменены новыми. 150 мастеров из различных городов России под руководством Ивана Паисеина вновь украсили собор.

Бесценно собрание икон XII-XVII веков. Некоторые из них написаны специально для главного храма, некоторые

Успенский собор.
1475-1479.

Архангельский собор.
1505-1508.

Икона “Георгий Победоносец”
из Успенского собора.
XI-XII века.





перенесены из разных городов Руси, когда “собирались” воедино русские земли. Самая древняя икона - “Святой Георгий”, написанная в конце XI - начале XII века. Долгое время в храме находилась святыня русского народа - икона “Владимирская Богоматерь” XI века. Ныне она хранится в Третьяковской галерее. Есть здесь и иконы, написанные в XVI веке “преславушим (знаменитейшим) паче всех” Дионисием и его сыновьями Феодосием и Владимиром.

Помимо произведений живописи, в соборе много прекрасных памятников прикладного искусства. Тяжелые медные двери, расписанные золотом по зачерненному фону, “Мономахов трон”, выполненный для царя Ивана Грозного в 1551 году. Здесь стоял он во время службы. Сюда же поднимались цари при вступлении на престол. Очень красив бронзовый шатер для хранения церковных реликвий. В XVII веке в нем находилась часть ризы Христа, привезенная в дар царю Михаилу Федоровичу персидским шахом Аббасом I. Сегодня в шатре покоится прах патриарха Гермогена, борца против польской интервенции начала XVII века.

Осмотрели мы Успенский собор, обошли его кругом. И тут царь Салтан воскликнул: “Какое чудо вижу я!” Это увидел он колокольню Ивана Великого. И действительно, высота ее такая, что из окошек позолоченного купола, как

Церковь Ризположения.
1485.

Благовещенский собор.
1484-1489.

говорят, можно было обозреть окрестности в 30 километров! Не сразу стала она такой высокой. Построили колокольню в 1508 году под руководством итальянского архитектора Бона Фрязино, тогда высота ее достигала 60 метров. А в XVII веке, при Борисе Годунове, высота колокольни увеличилась до 81 метра. Тогда же появилась и горделивая надпись об этом событии, помещенная под куполом.

Наше путешествие по Соборной площади продолжалось. Мы подошли к Архангельскому собору. Внешне он не сколько похож на светское сооружение. Пилястры с капителями украшены сложным орнаментом, а порталы изящной резьбой. В верхней части собора помещены мастерски выполненные из белого камня раковины, венчающие собор подобием корон.

Мы объяснили нашему гостю, что Архангельский собор еще во времена Ивана Калиты в XIV веке был задуман как усыпальница великих князей. На Руси же места захоронений всегда бережно охранялись и тщательно украшались. Это и сказалось на архитектуре храма-усыпальницы. Построил его в

1505-1508 годах на месте старого храма итальянский архитектор Алевиз Новый (Алевизе Ламберти де Монтаньяна).

Особенностью монументальной живописи являются изображения на стенах и столбах удельных и великих князей, похороненных в соборе, начиная с Ивана Калиты и кончая захоронением внука Петра I, императора Петра II, умершего в 1730 году в Москве от черной оспы. Почти каждое захоронение Архангельского собора напоминает о важных исторических событиях в жизни Руси.

По давней традиции на бровке Боровицкого холма строились дворцы для князей, царей, а позже императоров. Рядом с дворцом всегда находился домовый храм. В 1484 году старую домовую Благовещенскую церковь разобрали до цокольного этажа и на нем начали возводить новый храм. Строили его псковские мастера. Но в убранстве этого изящного храма мы видим характерные черты раннемосковской, владимирской и псковской архитектуры.

По приказу Ивана Грозного в ознаменование полоцкой победы во время Ливонской войны на сводах галерей собора были возведены четыре придела, позже с западной стороны храм дополнили двумя глухими главами. Теперь он стал девятиглавым. Кровля и купола были покрыты золочеными листами. В народе прозвали его “златоверхим”. С царским дворцом храм соединялся спе-

циальным переходом. Князь, а впоследствии и царь, во время торжественных праздников выходил на Соборную площадь из Благовещенского собора.

Центральная часть собора невелика, ведь она предназначалась только для одного князя или царя и близкого круга лиц. Стенопись в этом храме выполнена по установленному канону. Но есть и новое: на большей части северной и южной стен, а также на сводах и арках располагаются сюжеты на тему Апокалипсиса.

Иконостас собора - первый сохранившийся до наших дней многоярусный иконостас конца XIV - начала XV века. На протяжении долгого времени ведутся научные дискуссии о его истории, именах художников-иконописцев.

Благовещенский собор входил в сложный комплекс жилых и парадных построек князя, включающий также

Главная восточная стена облицована белым камнем, обтесанным на четыре грани, отчего и произошло название палаты - "Грановитая".

Не многие удостаивались чести посетить палату, но очень многие слышали о ней как об "осьмом чуде света". Это был самый большой и высокий зал на Руси. (Площадь его - 495 кв. м.) В центре - мощный столп, на каждой грани которого - белокаменные рельефы с изображением золоченых дельфинов. Но самым замечательным украшением была роспись. В ней запечатлено мировоззрение наших предков, их взгляды на ход истории.

В торжественные дни палата становилась еще краше, на пол стелились великолепные ковры, лавки, стоящие вдоль стен, покрывали драгоценные полавочки. На подоконниках стояли за-

тери. Древнейшая русская летопись рассказывает о чудодейственной силе этой реликвии, которая оберегала город от врагов.

Долго ходил около церкви царь Салтан, восхищался ею. Все говорил о том, что она как лебедь белая, которую охраняет своими могучими стенами Успенский собор. И вдруг заметил в тереме за церковью Ризположения три небольших окна, которые обращены в сторону этого маленького храма. "Что за интересные окошки такие?" - любопытствовал гость. Мы объяснили, что это окна еще одного тронного зала - Золотой Царицыной палаты, которую выстроили 400 лет назад для жены царя Федора Ивановича, царицы Ирины Годуновой. А золотой палату называли потому, что, как писали современники, стены ее "обиты золотом и светятся".

Композиционным центром Кремля и духовным центром всей страны являлся Успенский собор. От него начинается отсчет верст, у его стен стояла первая стража. С конца XV века в нем происходили венчания на великое княжение, а позже короновались российские императоры. У гроба митрополита Петра, перед общерусской святыеиной - иконой Владимирской Богоматери, присягали на верность князю, а впоследствии царю. После венчания в Успенском соборе торжественное шествие отправлялось в Архангельский собор, где у "гробов великих князей" царь просил удачного правления. По пути царя трижды осыпали золотыми монетами, что символизировало богатство и щедрость государя. Из Архангельского собора процессия направлялась в Благовещенский собор, а затем в царские покои. Вечером происходил пир в Грановитой палате для бояр и духовенства, который продолжался 8 дней.

В Успенском соборе происходили назначения митрополитов и патриархов, провозглашались царские указы.

В дни торжеств и бед народных собирались на Соборной площади москвичи. Перед походом на поле Куликово сюда впервые ввел войска московский князь Дмитрий Иванович. В Архангельском соборе просил он у своих предков благословения перед битвой. Такой обычай просуществовал до Петра I, до Полтавской битвы.

Такова история Соборной площади. Каждое столетие вносило свою лепту в ее оформление. И, тем не менее, площадь и по сей день остается одним из совершеннейших архитектурных ансамблей мира...



Э. Давид.
Высочайший обед
в Грановитой палате.
Литография. 1856.

Казенную палату, где хранились сокровища, и Грановитую палату - главный тронный зал дворца. Все они были соединены крытыми галереями и переходами.

Грановитая палата - древнейшее гражданское сооружение Москвы. Начал строить ее в 1487 году Марко Фрязин, а закончил строительство в 1491 году другой итальянский "архитектор", как его уважительно называли на Руси, Пьетро Антонио Солари.

Благородной простотой и ясностью формы отличается архитектура палаты.

морские диковинки. У столпа находилась поставец, на полках которого красовались всевозможные сосуды, "коих в уме себе представить не можно"...

Недалеко от Грановитой палаты находится маленькая церковь Ризположения - домовый храм митрополитов, а затем патриархов. Необыкновенно хороша она: поставленная на высокий подклет, как бы устремлена вверх. Все архитектурные детали: и тонкие пилястры, и килевидный рисунок кровель, порталов, декоративных арочек, и пена белокаменной резьбы - все это создает впечатление легкости и изящества. Посвящена церковь празднику Положения Ризы Богоматери. По преданию, в V веке из Палестины в Константинополь было привезено одеяние (риза) Богома-

ИКОНОГРАФИЯ ХРИСТА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



Иконография Иисуса Христа - одна из интереснейших и важнейших страниц в истории христианской иконографии. Не столь богатая вариантами, как богородичная, она, тем не менее, отличается большим разнообразием типов изображения и значением того неизменно глубокого смысла, что заложен в каждом из этих типов. С изображений Христа, собственно, и начинается вся многовековая история иконописания, поскольку, согласно христианской традиции, первая икона была чудесным образом создана самим Христом. Поэтому любая из его икон, писавшихся на протяжении веков великим множеством иконописцев, всегда подразумевает в качестве образца этот созданный не человеческими руками, но божественной волей образ Нерукотворного Спаса.

Первые упоминания о Нерукотворном образе Христа, который находился в малоазийском городе Эдессе, восходят к IV веку. В VIII веке Иоанн Дамаскин изложил историю его происхождения. Это сказание на протяжении многих веков приобретало новые подробности и существует в различных вариантах, которые схожи в главном. В нем говорится о том, что страдавший проказой правитель Эдессы по имени Авгарь, прослышавший о Христе и не имевший возможности самому направиться к нему, дабы получить исцеление, послал своего служителя и художника Ананию с письмом к Христу, в котором приглашал его в Эдессу, а также повелел Ананию написать портрет Иисуса, если тот не сможет ответить на приглашение. Художник, найдя Христа, не смог написать его портрет, как ни старался. Причина неудачи крылась в том, что он изображал Иисуса как обычного смертного человека, а перед ним был Богочеловек. Тогда Иисус омыл свое лицо водой и отер его тем куском холста - платом, на котором Анания силится его запечатлеть. На плате (иначе - убрусе) чудесным образом проявился лик Христа, в котором отразилась как человеческая, так и Божественная сущность Спасителя.

Вместе с ответным письмом от Христа к Авгарю Анания доставил чудесный плат в Эдессу, где он был помещен на главных городских воротах (заметим, что отсюда в дальнейшем пошла традиция помещения иконы Спаса Нерукотворного на воротах при

Николай
Соломонов Вургаров.
Спас Нерукотворный.
1693.

въезде в город), правитель же города получил исцеление. Спустя некоторое время, когда к стенам Эдессы подступили орды язычников, образ был заложен кирпичом, дабы не подвергся осквернению. Затем о заложенном образе забыли и вспомнили многие годы спустя, когда на Эдессу напали персы. Во сне священнику Евлалию явилась Богоматерь, повелевшая раскрыть образ. При снятии кирпичей обнаружили, что на них также отпечатался лик Христа. Этот образ, называвшийся "Спас на черепице" или "на керамиде" затем также широко почитался в Эдессе и во всем византийском мире. Раскрытый образ устрасил врагов, которые отступили от города.

Вскоре, в 944 году, состоялось важное событие в истории образа - он был перенесен в Константинополь. Туда же в 968 году перенесли и нерукотворный образ на черепице. Это дало новый импульс почитанию и более широкому распространению иконографии как Спаса на убрусе, так и Спаса на керамиде. Первый изображался как лик Христа на плате, второй - как лик на фрагменте кирпичной стены.

Христианская традиция сохранила упоминания и о третьем Нерукотворном образе Спасителя, который находился в Каппадокии в Камушанах, но после VIII века следы его теряются. Очевидно, он был уничтожен иконоборцами, оспаривавшими саму возможность изображения Бога.

Оба образа Спаса Нерукотворного были похищены из Константинополя крестоносцами в 1204 году. Дальнейшая их судьба - загадка. По одной из версий они утонули в Адриатическом море вместе с кораблем, на котором их вывозили. Другие версии гласят, что образ на убрусе в средние века находился где-то в Европе.

Среди европейских святых реликвий особое место в свете истории Спаса Нерукотворного принадлежит Туринской плащанице. Первое документальное свидетельство о ней относится к 1353 году, и с 1578 года, когда она перешла во владение герцогов Савойских, находится в кафедральном соборе итальянского города Турина. Представляющая собой длинное льняное полотнище, на котором как бы в негативном изображении запечатлелось тело распятого человека с лица и со спины, она дала возможность высказать предположение о том, не есть ли это тот самый Спас Нерукотворный, который в свернутом виде, так что был виден один лишь лик, находился в особом ковчеге в

Фаросском храме Константинополя. Отметим, однако, что никаких документальных подтверждений этой версии у ее сторонников нет.

В 70-80-х годах нашего столетия проводились серьезные научные исследования Туринской плащаницы, призванные решить вопрос о ее подлинности. Многие результаты исследований говорили в пользу того, что она подлинна, но были и сомнения. К однозначному выводу ученые так и не пришли, а главным итогом их работы



стала широкая известность реликвии, ранее почти недоступной для обозрения. Копии с лика запечатленного на ней человека вошли в наши дни и в православную традицию, которая восприняла их как один из возможных типов изображения Христа.

Эдесский образ в древности очень почитался на христианском востоке, где эта иконография была весьма популярна. Через ближневосточные христианские страны она рано проникла на Кавказ, в Грузию. В Византии также была известна, но широко распространилась только в X веке, в том числе и в славянских странах, после того, как святой убрус перенесли в столицу империи. В византийской традиции образы Спаса Нерукотворного встречаются преимущественно в стенописях, на Руси же, напротив, списки с него получили довольно широкое распространение и в иконописи. Ранние русские изображения этого образа, созданные еще в домонгольскую эпоху (новгородская двусторонняя икона XII века, хранящаяся в ГТГ; росписи Спаса на Нередице), отличает характерная особенность - плат, на котором отразился Божественный лик, не спа-

дает складками, а как бы ровно натянут, изображен плоскостно. Эта деталь отражает легенду о том, что плат был наклеен на негниющую доску. Однако уже в XIV веке стало обычным изображать его со складками, а иногда и поддерживать за верхние углы ангелами. Наряду со Спасом на убрусе в стенописях изображали и Спаса на черепице. Оба изображения помещали в основании подкупольного барабана напротив друг друга.

На Руси, как и в Византии, образу Спаса Нерукотворного придавали охранительный смысл. Его изображения помещали на городских воротах (например, на Спасской башне над входом в Московский Кремль), на воинских знаменах. Нерукотворный Спасов лик был на боевом стяге Дмитрия Донского, с которым, по преданию, спустя многие годы ходил в поход на Казань Иван Грозный. Во всех городах Русской земли - Новгороде, Москве, Ростове, Твери, Пскове писали иконы Нерукотворного образа, освящали во имя его храмы. Церковь, посвященная святому убрусу, была в Новгороде уже в XII веке (очевидно, из нее и происходит упоминавшийся образ из ГТГ). В 1355 году из Константинополя была привезена икона Спаса Нерукотворного, ставшая храмовым образом собора московского Спасо-Андроникова монастыря.

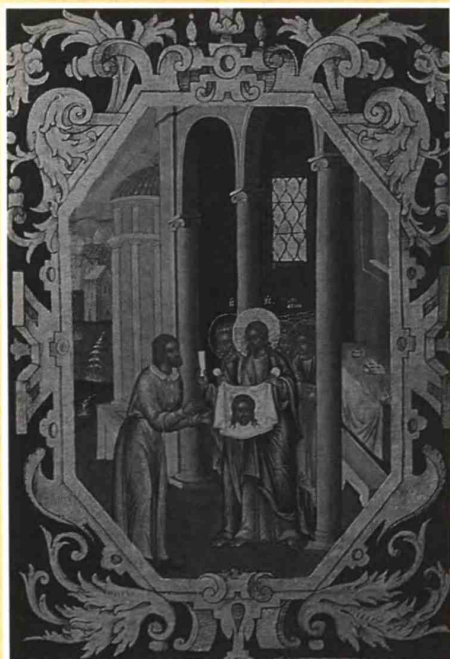
Особое значение иконография Спаса Нерукотворного приобрела в середине XVII века, когда среди иконописцев разгорелись споры о том, как следует писать лики на иконах - по старому "темновидно" или же "живоподобно", как делал это ведущий придворный иконописец Симон Ушаков. Если посмотреть на немалое иконописное наследие мастера с точки зрения того, к каким иконографиям он проявлял особую склонность, совершенно очевидно, что образ Нерукотворного Спаса был особой темой, к которой он постоянно обращался на протяжении всей своей творческой жизни. Действительно, именно образ Спаса Нерукотворного в качестве "первой иконы" был весомым аргументом в пользу сторонников живоподобного письма. На нем Христос предстает как в божественной, так и в человеческой ипостасях, что и влечет за собой необходимость изображать Христа подобно живому человеку во плоти (отметим, правда, что это было именно подобие, а не "живое" воспроизведение человеческого лица, поскольку Христос на иконах Симона Ушакова предстает как идеальный Бо-



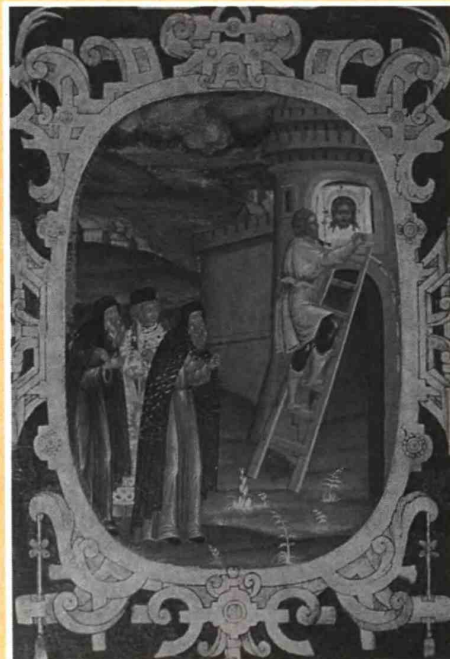
Голова Христа.
Фрагмент копии
Туринской плащаницы,
находящейся в московском
Сретенском монастыре.

Спас Нерукотворный.
Фреска церкви Спаса
на Нередице.
1199.

Кирилл Уланов.
Клеймо 5: "Христос передает
Нерукотворный образ Анании".
Рама с историей
Нерукотворного образа.
1694.



Кирилл Уланов.
Клеймо 8: "Закладка
Нерукотворного образа
на воротах Эдессы".
Рама с историей
Нерукотворного образа.
1694.



гочеловек, лишенный несовершенство смертных людей. Самим Ушаковым, а также его последователями и учениками было написано множество образов Спаса Нерукотворного, которые очень ценились современниками. Как правило, это небольшие иконы с ликом Спасителя на плате, сопровождаемые надписью "святой убрूस" на греческом языке. Одновременно создавались и большие образы, где узорный золоченый плат с ликом Христа поддерживают за края два ангела, внизу же в декоративных рамках-картушах помещены известные по Сказанию о Нерукотворном образе тексты писем Авгаря к Христу и Христа к Авгарю, а иногда и прославляющие этот образ стихи-вирши:

*Иисусе Боже, сыне жива Бога,
Милосердия пучина премного
Всем, яко на тя кто уповае,
И твоя щедроты на вся изливае.
Авгарь князь на тя надежду имаше,
Сим твоим зраком*

*с домом спасен бяше.
Ныне зрящи Христе на образ твой
И в молитве приносяще*

*к тебе глас свой,
Верным рабом твоим
поклоняющимся
Милость свою подаждь
зде труждающимся,
И нематежное даруй благоденство
И в небесах вечное блаженство.*

К такому типу, отличающемуся особой торжественностью, относится образ из местного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, написанный Ушаковым в 1677 году, икона Николая Соломонова Вургарова, созданная им по заказу царицы Марфы Апраксиной в память царя Федора Алексеевича для московской церкви Спаса на Божедомке.

К концу XVII столетия стали популярны иконы с клеймами, иллюстрирующими Сказание о Нерукотворном Спасе. Традиция изображения отдельных эпизодов сказания восходит еще к X веку. В искусстве византийского мира они встречаются в иконописи, книжной миниатюре, стенописях. В русской иконописи образы Спаса Нерукотворного с клеймами сказания появились, как можно предположить, в XVI веке, но ни один из них не сохранился до наших дней. Тем не менее известны иконы на сюжет отдельных сцен сказания ("Анания перед Христом", "Перенесение убруса из Эдессы в Константинополь"), которые были созданы иконописцами "строга-

новской школы” в начале XVII века. К середине же этого столетия в русском иконописании вполне отчетливо сложилась традиция иллюстрирования Сказания о Нерукотворном Спасе в клеймах икон, причем в разных вариантах. Одна из ранних таких икон, о которых сохранились свидетельства, была написана в 1645 году по заказу боярина Богдана Матвеевича Хитрово. В 1679 году для храмового образа придворной церкви Спаса в Кремле была создана рама с 20 клеймами сказания, которую написали царские изографы Леонтий Стефанов и Сергей Рожков по рисунку Федора Зубова. Спустя пятнадцать лет мастером Кириллом Улановым была выполнена аналогичная рама, но уже с 12 клеймами и виршами, которая украсила образ Спаса Нерукотворного в верхнем храме церкви Покрова в Филях. Этот образ, по преданию, спас владельца храма Льва Кирилловича Нарышкина от расправы во время первого стрелецкого бунта 1682 года, и именно ради него был построен замечательный памятник “нарышкинского стиля”, сразу же ставший образцом для подражания при строительстве многих усадебных церквей.

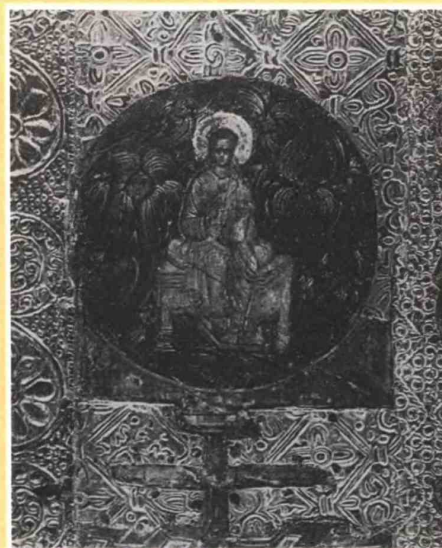
В западнохристианских странах плат Авгаря также издавна известен и почитаем, но значительно более популярен там всегда был другой Нерукотворный образ Христа - плат Вероники. Согласно преданию, несший на Голгофу свой крест Христос отер лицо платом, данным ему благочестивой женщиной по имени Вероника, и на этом платке проявился его образ со страдающим ликом и с терновым венцом на голове. Сказание об этом образе имеет более позднее, чем о плате Авгаря, происхождение - не ранее VIII века. Чрезвычайно широко распространенная на Западе иконография плата Вероники совершенно не затронула византийскую и в целом восточнохристианскую традицию, в России же иконы Спаса Нерукотворного с терновым венцом стали появляться только с конца XVII века, когда западная иконография оказывала активное воздействие на традиционную. Так, терновый венец был изображен иконописцем на иконе Спаса Нерукотворного, некогда принадлежавшей Петру I и привезенной им в Петербург. Этот сохранившийся до наших дней образ ныне является одной из святынь северной столицы.

На иконах Спаса Нерукотворного Христос предстает в момент своей земной жизни, как человек во плоти, поэтому такая



Спас Эммануил с ангелами.
Фрагмент.
Конец XIII века.

Похвала Богоматери
с акафистом.
Клеймо: “Отрок Христос
на престоле”.
XVI век.



иконография несет в себе свидетельство об истинности Боговоплощения. В отличие от этого типа изображения, которое можно назвать историческим, существует и другой тип, символический, в котором Иисус предстает не в конкретный момент земного бытия, но как зримое выражение той или иной богословской идеи. К таким иконографиям относится изображение Христа - Эммануила.

В первые века христианства, когда иконография, соответствующая новой религии, еще только начала склады-

ваться, имели широкое распространение восходящие к античной традиции изображения Христа в виде прекрасного юноши, “добрého пастыря”, опекающего овец, под которыми подразумевались духовные чада. Однако довольно скоро они вышли из круга христианской иконографии. Юного Христа стали изображать в виде Эммануила, согласно ветхозаветным пророчествам о рождении младенца-Спасителя, имя которому будет Эммануил, что означает “с нами Бог”. В образе Эммануила Христос предстает и как младенец, и как отрок.

Такого рода изображения вовсе не представляют собой документальное свидетельство о юных годах Иисуса. Они несут совершенно новый смысл - чистоты, непорочной плоти. Непорочно зачатый и рожденный, в образе Эммануила Христос предстает как невинный жертвенный агнец - символ своей же крестной муки. Этот смысл иконографии тесно связывает ее с таинством причастия, и не случайно поэтому в византийской традиции изображение Эммануила иногда включали в сцену Евхаристии — причащения апостолов.

Идея очищенной от греха человеческой плоти, воплощенная в образе Христа-Эммануила, связывает эту иконографию и с темой Второго пришествия, Страшного Суда, где произойдет “обновление твари” (то есть очищение от греха всех смертных). Поэтому наряду с тем типом композиции Деисуса (символически прообразующего Страшный Суд), где Христос в своем обычном облике предстает в окружении Богоматери и Иоанна Предтечи, византийская иконография выработала и иной тип, где Христу-Эммануилу поклоняются ангелы. В русской традиции такого рода изображения известны уже с XII века и встречаются на протяжении всей истории древнерусского иконописания. Как правило, это оплечные изображения Христа-отрока, однако есть и такие, где он предстает в рост, восседающим на престоле уготованном, на который Спаситель должен воссесть в день Страшного Суда. Эсхатологический (связанный с темой конца света и Страшного Суда) смысл иконографии Эммануила сделал ее особенно актуальной в русской иконописи XVI века - эпоху, когда сложные по своему богословскому содержанию темы пользовались особой популярностью и тщательно разрабатывались в сфере иконографии.

Н. КОРНЕЕВА

АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК

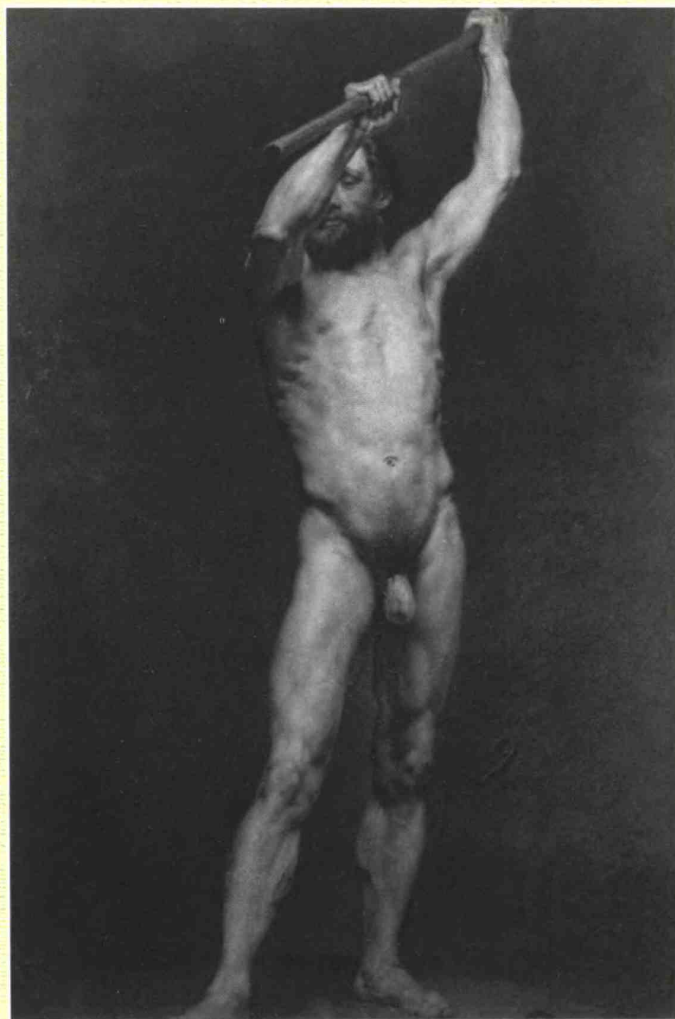
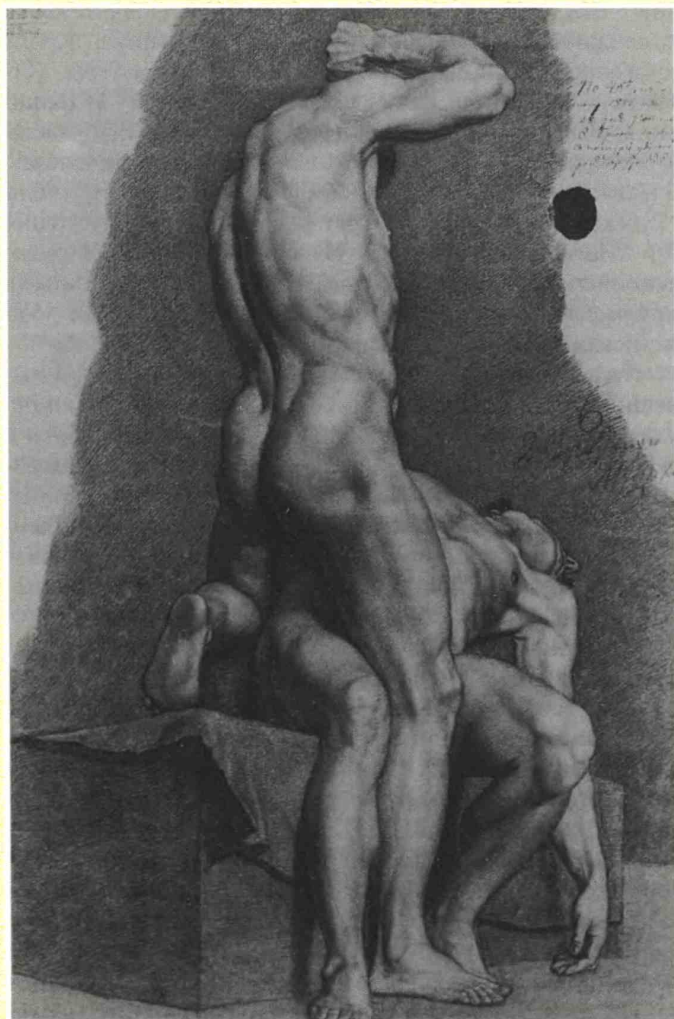
В просторных залах Российской Академии художеств состоялась выставка “Академический рисунок XVIII-XX веков”. Она невольно воскресила в памяти многих художников светлые воспоминания о годах обучения в изостудиях, художественных школах, училищах и высших учебных заведениях.

Выставка своевременна и поучительна для многочисленных профессионалов и любителей искусства, получивших редкую возможность знакомства с учебными работами выдающихся русских художников прошлого и настоящего, а также студентов художественных институтов Москвы и Санкт-Петербурга. Представленные произведения донесли до современного зрителя уникальную информацию о методах становления профессионального мастерства от самых ранних стадий обучения (рисование

с гипсовых античных слепков) до многофигурных постановок - с обнаженной модели.

Особую прелесть экспозиции придали рисунки, наброски и подготовительные эскизы будущих картин, выполненные классиками русского искусства, мастерами XX века. Выставка еще раз наглядно подтвердила, что художественная школа во все времена является надежным фундаментом изобразительной культуры. На ней была представлена широкая палитра графических материалов и техник, увы, забытых в наши дни: рисунок на тонированной бумаге, итальянский карандаш (ретушь), сангина, уголь, тушь, мел, сепия, черная акварель...

Выставку открывает рисунок “Стоящий натурщик” замечательного педагога П.П.Чистякова, воспитавшего созвездие великих русских художников: И.Е.Репина, В.И.Сурикова, В.М.Васнецова, В.А.Серова, М.А.Врубеля и других.





Н. Дормидонтов.
Задворки.
Тушь.
1932.

Ф. Бруни.
Два натурщика.
Ит. карандаш.
◁ 1813.

П. Чистяков.
Стоящий натурщик.
Ит. карандаш, мел.
◁ 1853-1855.

Б. Кустодиев.
Русская девушка.
Графитный
и цветной карандаш.
1916.



Одно из самых ранних произведений - дивный рисунок рано умершего А.П.Лосенко "Памятник Петру I", мастерски исполненный сангиной.

Трудно было пройти мимо постановок академических вундеркиндов XIX века К.Брюллова и Ф.Бруни. Можно по-разному оценивать творчество этих мастеров, но не признать феноменальным рисунок тринадцатилетнего (!) отрока Федора "Два натурщика" может лишь незрячий. И дело вовсе не в умении рисовать бицепсы и трицепсы, а в глубоких знаниях анатомии, композиции, умении строить объем на плоскости листа, мастерском владении пластической формой, светотенью и пространством.

Многие века рисунок служит основой мировой изобразительной культуры, единственно надежным фундаментом, без которого невозможно возведение истинного творения искусства, вне зависимости от времени и содержания. Отсчет великих произведений графического искусства идет от потрясающих наскальных рисунков в пещерах Альтамыры. Продолжается в великих творениях Древнего Египта, Китая, Греции, шедеврах эпохи Возрождения, мастеров барокко, классицизма, романтизма, искусстве А.Иванова и национальной культуре России XIX века. Без школы блестящего владения рисунком немислимо творчество великих новаторов XX века А.Матисса, П.Пикассо, С.Дали, В.Кандинского, М.Шагала, Г.Мура, А.Модильяни...

Мудрый В.А.Серов говорил: "Рисовать можно научить и собаку, научить стать художником - дело мудрое". Эти слова раскрывают место рисунка в длительной и сложной системе формирования художника. Кроме многочисленных штудий с гипсов и живой природы, устроители знакомили нас с "творческой кухней" И.Шишкина, И.Репина, И.Крамского, Ф.Васильева, В.Шухаева, Ф.Малявина, Е.Лансере, В.Милашевского, А.Яковлева... Блестящей техникой владения материалом отмечены "Русская девушка", "Портрет К.Игумнова" Б.Кустодиева, "Маска" Б.Григорьева. На одном дыхании и свежо исполнены небольшие по размеру, удивительно точные и монументальные рисунки тушью Н.Дормидонтова "Украинская деревня", "Задворки", "На окраине города".

На выставке были представлены учебные работы нынешних российских академиков. В школьных постановках без труда можно разглядеть индивидуальные черты и особенности будущего художника. В конструктивных рисунках Д.Жилинского и А.Учаева, в тонально-живописных работах А.Мыльникова уже сформировано собственное видение мира, темперамент и почерк. Российская Академия художеств далеко не единственная в мире исповедует школу реалистического рисунка в системе подготовки молодых специалистов. Заметим для несведущих, что аналогичную методику используют Академия изящных искусств (Лалит Кала Академи) в Индии, высшие художественные заведения Греции, Италии, Франции, Китая, Испании и других стран, внесших бесценный вклад в сокровищницу мировой культуры.

На фоне работ крупных мастеров интересно сопоставить уровень студентов художественных институтов им. И.Е.Репина (Санкт-Петербург) и В.И.Сурикова (Москва). Отраднo, что московская и санкт-петербургская школы сохранили отличительные черты: высокую профессиональную подготовку, серьезное изучение природы, традиций и изобразительного языка

мастеров Возрождения и своих знаменитых предшественников по Академии.

Хочу отметить “Обнаженную женскую модель” В.Коробейникова, “Одетую женскую постановку” А.Андреева, “Мужскую обнаженную постановку” М.Ковецкой. Вершиной академического рисования принято считать двойные постановки с обнаженной модели. С этой трудной задачей прекрасно справились С.Кобышева-Кузьмина, А.Гонюков, А.Быстров (Санкт-Петербург). Сложную композиционно-пространственную задачу соединения обнаженной модели с зимним городским пейзажем весьма убедительно решает Д.Мусин (Москва) в “Обнаженной женской натуре”.

Экспозицию завершает большой рисунок “Обнаженная мужская модель” (Б., сепия) Х.Савкуева. В нем, на мой взгляд, наиболее точно выражено отношение нынешнего поколения молодых художников к традициям великих рисовальщиков Возрождения Леонардо да Винчи и Микеланджело. И дело не только в формальном следовании технике (тонирование бумаги, глубокие знания пластической анатомии, свободное владение линией, тоном и пространством). Главное - в пылком стремлении молодежи проникнуть в суть рисования и натуры, “увидеть невидимое”, создать не вяло-пассивную копию с натуры, а убедительный художественный образ, без которого во все времена было немислимо истинное художественное творчество.

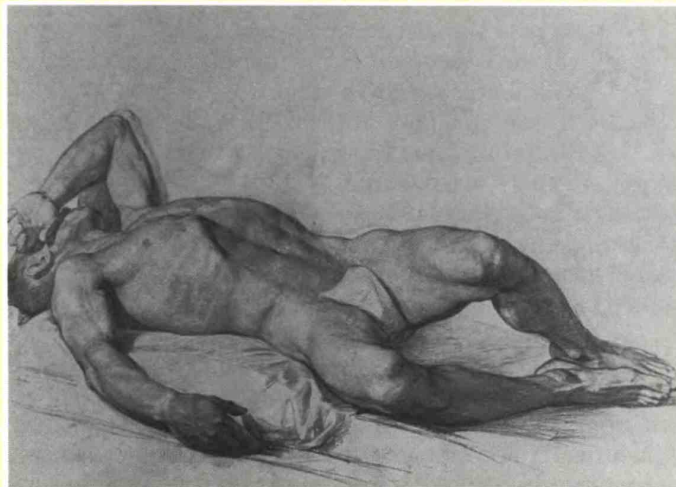
В завершение хочу сказать о положении с рисунком в МВХПУ им. С.Г.Строганова, имеющего иную административную подчиненность, нежели академические вузы. К сожалению, экономическая ситуация отразилась на работе кафедры академического рисунка: ликвидирован фонд оплаты натурщиков, основа художественного образования - работа с обнаженной моделью - оказалась в прямой зависимости от состояния кошельков студентов, с трудом сводящих концы с концами на нищенские стипендии.

Кафедра, возглавляемая профессором А.В.Врубелем, прилагает героические усилия для поддержания нормального процесса обучения, увеличиваются часы на рисование античных слепков.

Издавна вершиной академической подготовки было рисование обнаженной модели, и никакие самые совершенные гипсовые скульптуры античных дискоболов и копьеметателей не могут компенсировать непосредственного рисования с живой обнаженной модели, раскрывающей перед молодым художником глубинные тайны конструкции и органической пластики.

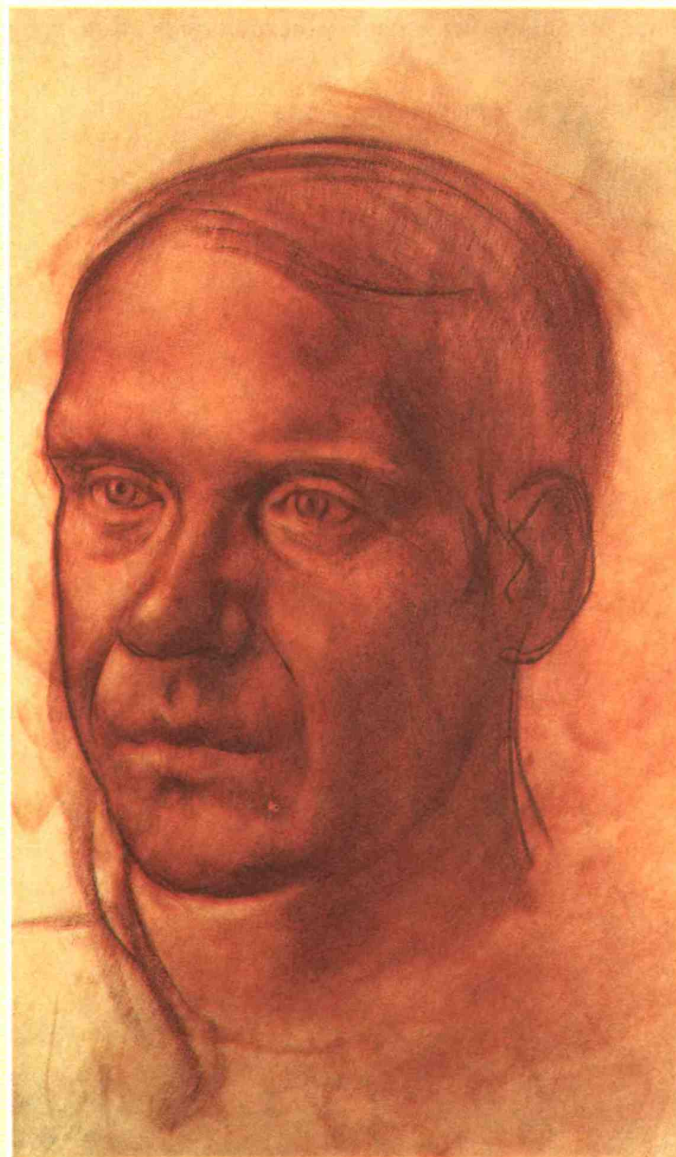
«Голь на выдумку хитра», - гласит русская пословица. Несмотря на смуту нашего времени, на кафедре уже несколько лет проходит конкурс на лучший рисунок с хорошей поощрительной премией - поездкой за рубеж. На сей раз воочию поразила неистребимой жажде юности и любви к рисованию нынешних «строгачей». Все стены выставочного зала буквально завешены сотнями студенческих рисунков. Гораздо важнее, что активное рисование с натуры продолжается и за стенами вуза, и это, безусловно, вселяет надежду, что никакая компьютеризация, к счастью, не убивает истинного творческого акта, наслаждения, страсти и ума, отсутствие которых дает лишь мертворожденные плоды искусства.

В.МАЛОЛЕТКОВ,
народный художник России



А. Яковлев.
Портрет А.Гурьева.
Сангина.
1912.

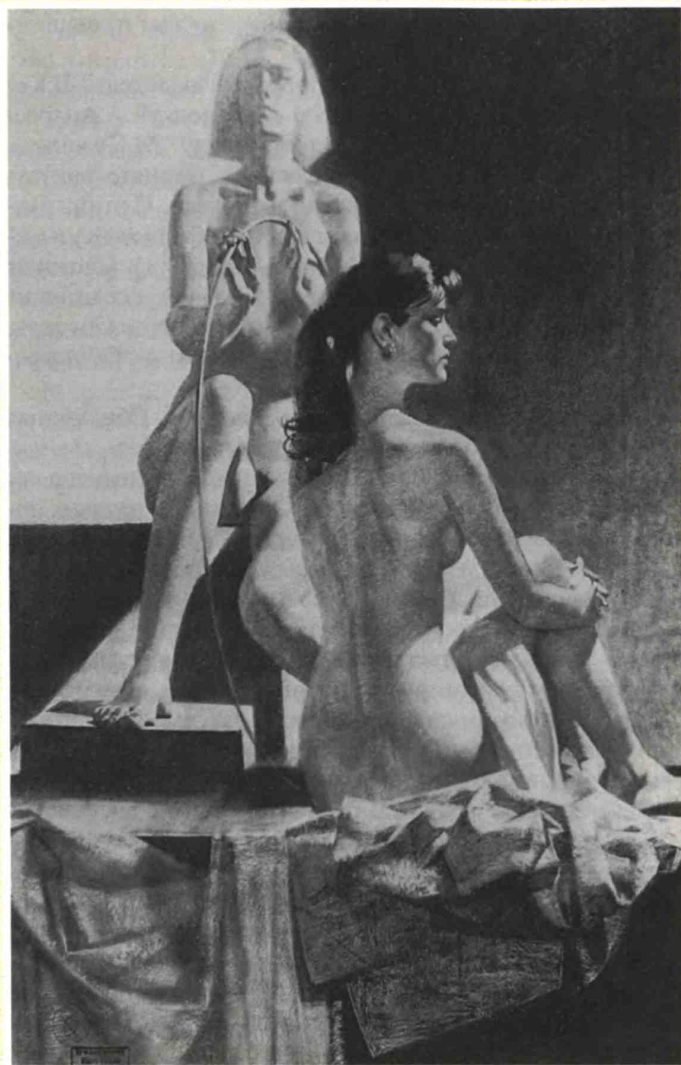
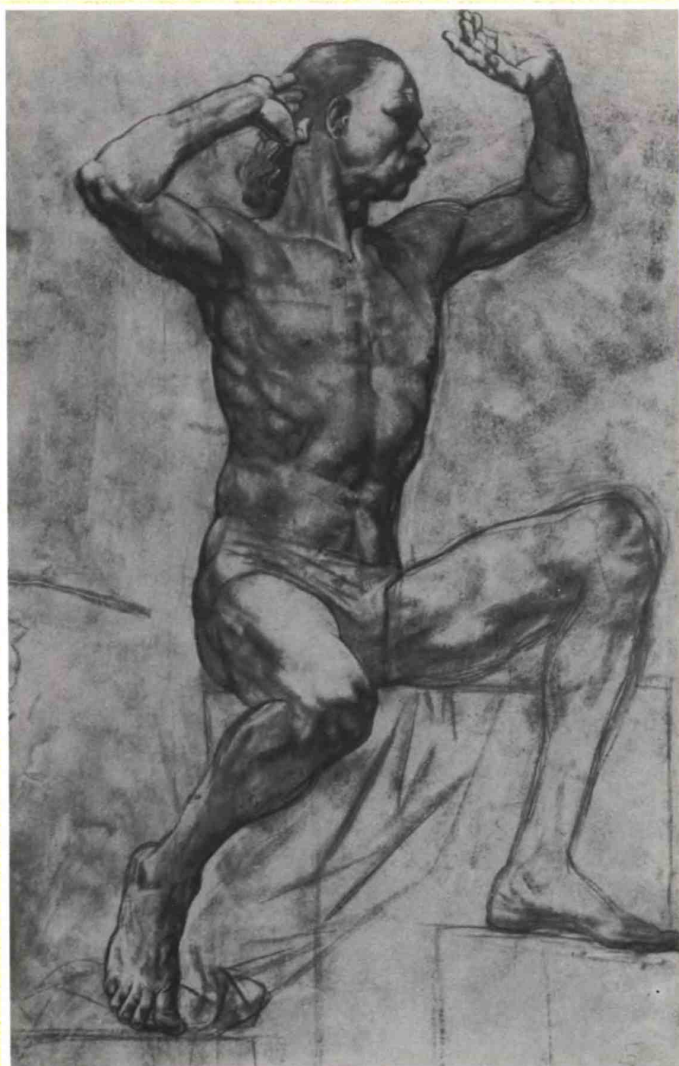
Д. Жилинский.
Мужская натура.
Сангина.
1949.



Выставка в Академии пользовалась большим успехом особенно у учащихся художественных школ и институтов. Состоялось несколько интересных встреч с ведущими мастерами. Никто не отрицал необходимости академического рисования - постижения пластических закономерностей и тайн реалистической формы. Но вот что это за тайны, как их раскрыть, что главное в рисунке, что такое пластическая идея, как учить - об этом было много сказано в полемике и спорах.

Слово "академия" - греческое, это - школа. Много школ-академий существовало в Древней Греции. В основном были философские академии, занимавшиеся постижением истины, смысла жизни, природы, общества. А вот как постигали греческие художники тайны гармонии и красоты в скульптуре, живописи и архитектуре, как учились - почти неизвестно, но, безусловно, это было большое напряжение ума и великий труд. Веками накапливались знания и бережно передавались из века в век, достигнув в V-IV веках до нашей эры совершенства, выше которого в истории не было.

Величайшие достижения искусства Византии, готики, Возрождения и наше русское искусство в боль-



А. Гонюков.
Двойная женская постановка.
Графитный карандаш.
1996.

Д. Мусин.
Обнаженная женская натура.
Уголь, сангина, мел.
1998. ▷

Х. Савкуев.
Обнаженная мужская фигура.
Сепия. 1994.

Д. Жилинский.
Времена года.
Темпера. 1973. ▷

шой степени обязаны древним грекам, как и греческое искусство впитало в себя Египет, Восток и этрусков.

Историю мы все более или менее знаем, а вот сущность гармонии и красоты, в чем секрет, как его постичь, как этому научиться и научить - проблема наших школ и институтов. Главное, что необходимо при рисовании с натуры, - это уметь видеть целое, заставить наши глаза одновременно охватить весь объект, не переводя глаз, боковым зрением ощутить единство.

Увидев и поняв характер, форму целого в пространстве (это и есть пластическая идея), надо, набросав вначале как бы схему, не отступать в дальнейшем, при заканчивании, и все время помнить о целом, чтобы каждая деталь не разрушала, а укрепляла осознанное понятие.

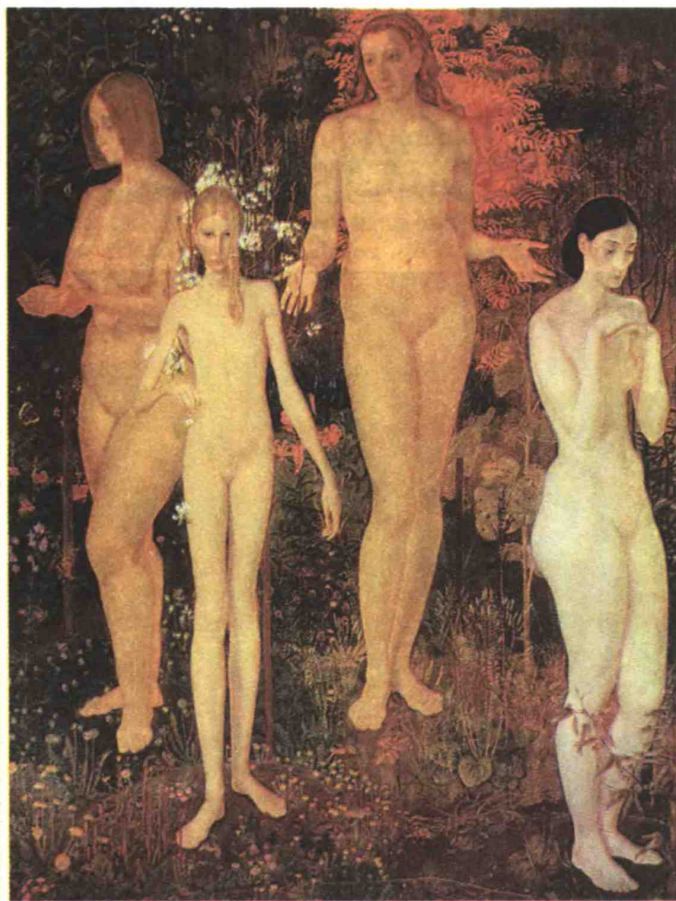
В процессе работы, естественно, может открыться другой смысл, более ясное понимание, усложниться или упроститься представление пластической идеи. И,

конечно же, необходимы знания, в особенности при рисовании обнаженной модели, знание анатомии, закономерностей устройства человеческого тела. Совсем эскизный набросок или этюд, где есть пластическое событие формы, - уже ценность, а скрупулезная законченная натуралистическая работа без идеи будет радовать разве что профанов.

Рисование обнаженной натуры мне, например, помогло, когда я рисовал греческие скульптуры, и я увидел в Венере Милосской эту гармонию. Может быть, это поможет и другим увидеть и разгадать присутствие в произведениях того неуловимого качества искусства, за что мы почитаем это произведение великим. Увидев это, захочется и самому нечто подобное выразить в самостоятельной работе. Я убежден, что понимание гармонии формы и цвета дано не каждому художнику, как не дано и слушающему музыку - слышат многие, но понять и оценить смогут не все.

Беда нашего преподавания, нашей школы в том, что некоторые преподаватели, мало работая творчески, не видят сами смысла в объекте, который рисуют или пишут, а не видя, не добиваясь успеха, как же можно научить? В лучшем случае, пересказывают слова и мысли великих мастеров и учителей.

Я не могу в этой небольшой статье рассказать, как достичь гармонии и совершенства, сам стремлюсь к этому всю жизнь, но с уверенностью могу сказать - только ежедневный труд и предельное напряжение мысли помогут что-то сделать. В наше непростое вре-



мя, когда провозглашается искусством то, что не имеет к нему никакого отношения, когда в статьях и передачах по телевидению "именитые" искусствоведы и так называемые "великие" художники утверждают о ненужности академического образования - необходимо сохранить и продолжить школу реалистического искусства. Другая беда - натуралистический, безвкусный псевдонатурализм, подделка под настоящее, профанация реализма, так называемый коммерческий реализм. Большая опасность грозит искусству со стороны технического прогресса, компьютеризации, когда художники и многие "знатоки" прогнозируют ненужность реалистического искусства в XXI веке. Надеюсь, что благодаря нашим общим усилиям продолжение и сохранение традиций великого искусства будут всегда радовать.

Д.ЖИЛИНСКИЙ,
народный художник России

ОБЪЯВЛЕНИЕ:

Организация продает:
- художественный холст и театральное полотно, ширина 210 см., чистый лен;
- этюдники, размер 285x400 см.
Цены умеренные.
Тел. 381-39-87.

ДОКУМЕНТ, ПОДПИСАННЫЙ ЕКАТЕРИНОЙ



Не так давно в жизни Академии художеств произошло поистине знаменательное событие: после долгих лет странствий в родные стены возвратился уникальный документ - парадный экземпляр первого Устава Академии 1764 года, собственноручно подписанный Екатериной II. С именем этой императрицы неразрывно связана вся история Академии художеств XVIII века. В самом начале ее царствования завершился так называемый "партикулярный" (неофициальный) период существования Академии и была юридически узаконена деятельность этого учреждения как высшего учебного заведения и одновременно административного центра, направляющего развитие художественной жизни России. В ознаменование новой исключительной роли Академии Екатерина всемиловитвейше даровала ей Привилегию и Устав. Проект Устава был подготовлен еще первым куратором Академии И.И.Шуваловым в марте 1763 года, однако вскоре последовала его отставка, Шувалов был "уволен за границу без срока", и на посту главы Академии его сменил И.И.Бецкой. Он-то и представил шуваловский проект на рассмотрение специальной комиссии.

Академия сразу же вошла в число любимых детищ Екатерины, недаром ее вновь назначенным президентом стал вельможа, близость которого к семье принцессы Ангальт-Цербстской была широко известна. Бецкой был весьма образованным человеком и прогрессивным общественным деятелем в области народного образования.

С незначительными поправками проект Устава был одобрен комиссией и подписан Екатериной 4 ноября 1764 года, а 11 ноября отпечатан в сенатской типографии для обнародования во всей "пространной" Российской империи. Богато же оформленный рукописный экземпляр документа предназначался для вечного хранения в Академии и демонстрации на ежегодных публичных собраниях. Впервые он был выставлен на всеобщее обозрение 7 июля 1765 года, в день торжественной инаугурации Академии, в "главной зале", на столе, покрытом малиновым бархатом. На том же столе были разложены печатные экземпляры текста Устава на русском и французском языках, предназначенные для чтения всеми желающими, кто мог свободно посещать Академию в течение восьми дней после инаугурации. Такие же экземпляры были затем разосланы "наиболее знатным особам". Кроме того, ко дню инаугу-

рации Привилегия и Устав были изданы в виде книги, оформленной гравированным фронтисписом и виньетками и отпечатанной в сенатской типографии.

Если оба первых печатных издания Привилегии и Устава благополучно дожили до наших дней на полках академической библиотеки, то судьба рукописи оказалась весьма драматичной. На протяжении полутора веков в особом футляре, вложенном в ларец, она бережно хранилась в Академии до тех пор, пока предпринятая осенью 1917 года Временным правительством эвакуация из Петрограда художественных ценностей не затронула и академическое собрание. В начале октября в Москву были отправлены 103 ящика с экспонатами музея, в том числе и ларец с рукописью Привилегии и Устава. По прибытии на место эвакуированные произведения искусства были размещены на территории Большого Кремлевского дворца и Оружейной палаты. Очевидно, работавшая там в 1918-1923 годах специальная комиссия по отбору художественных ценностей оставила рукопись в Москве, во всяком случае, в ноябре 1922 года в Петроград вернулись только пустой футляр и ларец. Но и они не остались в Академии, поскольку академический музей был расформирован и сразу по возвращении часть экспонатов в нераспакованном виде передана в художественный отдел Русского музея. И только в январе 1940 года футляр и ларец окончательно возвратились в Академию, но, увы, уже без Привилегии и Устава.

Поисками утраченной рукописи занималось не одно поколение академических музейщиков, но их целенаправленные усилия ни к чему не привели. Как это часто бывает, помог счастливый случай - фраза, мельком оброненная в разговоре одним из московских искусствоведов. Оказалось, что рукопись все эти годы не покидала кремлевских стен - сначала она хранилась в Оружейной палате, потом в библиотеке музеев Московского Кремля. В результате взаимовыгодного межмузейного обмена бесценный документ в декабре 1991 года вернулся наконец к законному владельцу и отныне занимает почетное место в коллекции музея Академии художеств.

Рукопись Привилегии и Устава выполнена на пергаменте тушью, киноварью и золотом и украшена великолепными миниатюрами, орнаментальными рамками в смешанной технике темперы и гуаши. Она состоит из тринадцати листов размером 60x45 см. Каждая из двух частей документа подписана Екатериной II и вице-канцлером А.М.Голицыным.

Имя автора оформления рукописи стало известно благодаря публикации "Записок об изящных искусствах в России" историка XVIII века Якоба Штелина. Им оказался Гавриил Козлов - талантливый живописец, мастер декоративного и прикладного искусства, один из первых русских педагогов Академии, возглавивший после смерти А.П.Лосенко исторический класс. Это была не первая его работа подобного рода. Еще в 1762 году Козлов подготовил рисунки для дипломов почетных членов Академии художеств. Архивные документы позволили установить имена и других художников, участвовавших в исполнении столь важного и срочного заказа. Это были рисовальный мастер Артиллерийского ведомства Федор Яковлев, представитель династии потомственных миниатюристов, мастер финифтяной живописи при Коллегии иностранных дел Михаил Лопов и ученик Кабинета Ее Императорского Величества Алексей Шерстнев. Для "поспешения" им с "великим рачением" помогали в работе ученики Академии - прославившийся впоследствии своими уникальными жанровыми сценами Иван Ерменев, Михаил Максимов, который занимался по классу театрально-декорационной и перспективной живописи, ученик "архитектурного художества" Иван Ветошников и Григорий Сребрянский, позже преподававший в гравировальном классе.

Особой виртуозностью исполнения и отточенным композиционным мастерством отличается заглавный лист Привилегии. Три аллегорические фигуры - Минерва, Слава и женщина с жезлом и уздечкой, символизирующая власть, ограниченную разумом, - поддерживают круглый медальон с портретом Екатерины II - уменьшенной фрагментарной копией коронационного портрета императрицы кисти Ф.С.Рокотова, который теперь находится в Павловском дворце-музее. Здесь же представлены путти со щитами, на одном изображен двуглавый орел, на другом - розовый куст с надписью "Полезное". На титульном листе Устава тоже расположился двуглавый орел, сидящий на двух скрещенных рогах изобилия, из них сыплются цветы и короны вперемешку с монетами, ниже надпись и натюрморт из атрибутов искусства. Все вместе это олицетворяет императорскую власть, покровительствующую "Академии трех знатнейших художеств". Обе композиции свидетельствуют о глубоком знании автором символики. С редким разнообразием выполнен постраничный декор рукописи. Листы Привилегии украшены группами путти с атрибутами добродетелей и вариациями из лавровых венков и гирлянд. Виньетки Устава составлены из атрибутов искусств, книг и музыкальных инструментов, также перевитых лавровыми венками и гирляндами, причем художник нигде не повторяется.

Любопытно, что для оформления печатного издания Привилегии и Устава 1765 года Козлов не воспользовался готовыми композициями рукописного варианта, а создал совершенно новые рисунки. Они были награвированы опять-таки учениками Академии.

Текст документа выполнили на пергаменте не художники-живописцы, а специально приглашенные для этой цели подмастерья словорезного дела. Мастер золотшвейного дела Фридрих Фенбер изготовил глазетовый переплет с муаровыми форзацами, а серебряных дел мастер Андреас Томас - накладные украшения и фурнитуру для деревянного футляра в виде книги, обтянутого снаружи красным сафьяном, а внутри - зеленым бархатом. Из Коллегии иностранных дел в Академию был прислан серебряный позолоченный ковчег для хранения в нем прикрепленного шнуром к документу оттиска государственной печати. К сожалению, ни переплет, ни ковчег с оттиском до нас не дошли. Позже, видимо уже в середине XIX века, для главной академической реликвии был изготовлен ларец красного дерева, отделанный бронзой. На крышке, обитой зеленым бархатом, помещена скульптурная группа - двуглавый орел, осеняющий своими крыльями композицию из предметов, символизирующих живопись, скульптуру и архитектуру. Очевидно, тогда же была переделана и обивка футляра: снаружи - темно-зеленый сафьян с золотым тиснением, а внутри - малиновый бархат. После ремонта парадных залов Академии по проекту архитектора А.И.Резанова ларец с Привилегией и Уставом в 1867 году был помещен в центральном конференц-зале, где проходили заседания академического совета.

В том же самом зале ларец и футляр находятся и сейчас. Они покоятся в специальной витрине, установленной здесь в 1982 году к 225-летию юбилею Академии. Отныне в дни работы выставок, связанных с историей Академии или с показом ее обширных коллекций, к ним присоединяется и бесценная рукопись. И тогда многочисленные посетители, склоняясь над слегка пожелтевшими от времени листами, могут полюбоваться блестящими образцами русской миниатюрной живописи XVIII века и с волнением прочитать начертанные на пергаменте строки: "Дано в Санктпетербурге Ноября 4-го дня 1764 года государствования Нашего в третье лето. Екатерина".

Е.ПЛЮСНИНА,
*сотрудник Научно-исследовательского
музея Российской Академии художеств*

Каким будет искусство XXI века

Марина ПОДГОРНАЯ, художник Гжели. Работает в собственной творческой мастерской.

1. С тех пор, как я пришла работать в Гжель и работаю в народном промысле, я черпаю силы из наследия Кустодиева. Мне очень близок его мир Москвы - праздничной, богатой, лубочной и по-своему прекрасной.

За последние годы больше всего меня потрясали выставки-продажи антиквариата в ЦДХ, которые стали проводиться там после перестройки. Когда я бродила среди этих экспонатов, я чувствовала, что нахожусь в другом времени, не похожем на наше.

2. Для меня всегда главным были народные промыслы. Сначала, когда я пришла сюда работать, мне казалось, что промыслы - это промыслы, а мы, художники, знаем больше кустарей. Но потом не им, а нам пришлось брать у этих "кустарей" уроки мастерства.

Я надеюсь, что промыслы никогда не погибнут, что любая новая технология не заменит то, что сделано руками. Ведь в каждую фигурку, в каждый завиток мастер вкладывает свою душу. Особенно если эти вещи выполнены старыми мастерами. Некоторые люди покупают сначала одну вещь - просто так, а потом приезжают сюда снова и покупают еще и еще. У некоторых дома огромные коллекции, а они все равно продолжают собирать. Сейчас это не так ярко выражено, как до перестройки, но мода осталась.

А что касается живописи в общем, то тут больше, на мой взгляд, будет доминировать абстрактное искусство. Живопись постепенно теряет свое реалистическое начало и становится все более и более декоративной.

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?

3. Когда я была на выставке кукол в ЦДХ этой зимой, меня удивило, какое количество народу пришло на них посмотреть. Люди стояли два часа на морозе в очереди, чтобы приобщиться к искусству и увидеть все не на экране телевизора, а своими глазами. Эта очередь меня убеждает в том, что тяга к непосредственному общению с искусством не пропадет у людей, и это, как я думаю, спасет мир.

Конечно, говорить, что надвигается новый "музейный бум", вроде того, что был в шестидесятые годы, неверно. Но мне кажется, что люди настолько устали от всех неурядиц, что тихонько начинают тянуться к прекрасному. Я думаю, в связи с появлением компьютера тяга людей к живому материалу только усилится.

4. Дерзайте. И ничего не бойтесь. Когда я училась в институте, все преподаватели мне говорили, что люди, т.е. "натура", выходят у меня очень плохо. Но я изучала истоки иконописи и народный лубок и в результате научилась рисовать людей, по-своему, конечно, но научилась.

Сергей ЖАГИН, "вольный" художник с Арбата. Окончил МГХПУ им. Строганова. Нигде не выставлялся.

1. Самый знаменитый художник уходящего века - конечно, Пикассо. Он - титан XX века так же, как Леонардо - титан Возрождения. А потрясшим меня событием были, безусловно, первые выставки западного искусства, которые проходили за время перестройки. Мы открывали для себя то, что раньше было за семью печатями.

2. Я думаю, что и авангард, и реалистические тенденции - это все останется. Сохранятся рисунок и композиция. Конечно, расцветет перформанс. По моему мнению, в XXI веке возрастет ценность работ, выполненных на бумаге, вылепленных из глины - т.е. сделанных руками художника. Будет цениться не бутафория, не массовое производство, а вещи, созданные "от корки до корки" самим мастером.

На мой взгляд, такое искусство будет занимать то же место, какое сейчас занимает народное творчество. Времена меняются, новые технологии остаются, а глиняные свистульки лепят до сих пор, и за них коллекционеры выкладывают большие деньги - хотя для воспроизведения свиста за меньшую сумму можно купить магнитофон. Ведь народное творчество не умерло, несмотря на по-

явление новых материалов и возможностей, то же произойдет и с живописью. Пластике всегда будет цениться ниже, чем воротничок с французскими кружевами ручной работы.

3. Компьютер для меня - темный лес. Одно я знаю точно - компьютер - не художественное средство, а средство передачи информации. Я думаю, что компьютер и живопись, висящая в музее - вещи несовместимые. Хорошие репродукции никогда не заменят музеи. В настоящих, живых шедеврах есть то, что ускользает от зрителя за монитором - ощущение подлинника. Запах старой краски, пыль веков - да много чего еще. И получается абсолютно разное восприятие, абсолютно разные вещи. В современном музее, например, есть возможность воссоздать освещение, при котором создавалась работа - а это очень важно для восприятия живописи, а компьютер это сделать никак не может. Я думаю, что музеи ждут хорошее будущее.

4. Хочу пожелать тем, кто пробует свои силы в рисовании - не останавливайтесь на достигнутом. Проявляйте больше активности - вам надо интересоваться всем новым, что есть, и не ограничивать свой кругозор классикой. Вам надо уметь ориентироваться в окружающем мире. И конечно, учиться и еще раз учиться. И, запоминая новое, не надо забывать старое.

Николай АВДЕЕВ, директор художественной галереи г. Ступино Московской области

1. Самое яркое явление в искусстве XX века - появление модернизма.

2. Модернизм охватывает собой разнородные течения. На мой взгляд, перспективно будущее абстрактного искусства, идея цветомузыки когда-нибудь будет реализована. Искусство игрушки - кинетическое,

оптическое и прочие подобные - будут жить.

Реалистическое искусство станет искать новые средства выражения, используя арсенал модернизма, таким образом сближаясь с ним. Изменяются жанры, и техника. Компьютеры, полиграфия и другие достижения техники сделают пейзаж динамичным, звучащим, осязаемым. Значение авторства, к сожалению, будет, по-видимому, уменьшаться.

Слово "реализм" сегодня уже не передает того смысла, который в него вкладывается. Словарь искусства будет серьезно уточняться.

3. Проблема формирования личности человека в будущем будет стоять еще острее, чем ныне. На мой взгляд, наше восприятие мира становится все менее визуальным. Возможность ездить и видеть произведения Лувра или Эрмитажа в подлинниках сыграет положительную роль в формировании искусства будущего (единой цепи ценностей), не даст ему уйти от реализма. Засилие в средствах массовой информации сырого, полупрофессионального модернизма может сыграть временно отрицательную роль.

4. Взрослым и детям необходимо знать, как много человеку надо, как, впрочем, понимать и то, что не все человеку нужно.

Иван МИЛЯЕВ, директор ДХШ № 3, г. Москва

1. Самая характерная черта изобразительного искусства XX века, по-моему, - это невероятная скорость сменяемости стилей.

Второй важной чертой стало почти одновременное распространение новых стилей по всему миру. Новые средства информации, и в первую очередь телевидение, открыли границы, сделали возможным посещение любых выставок и музеев. Исключением долгие годы оставался СССР. «Железный занавес» отделял нас от всего мира,

но в результате у нас собственное, сохранившее много традиций, искусство. В XXI веке новые технологии будут продолжать интеграцию России в мировую культуру.

На мой взгляд, одним из самых ярких художников XX века является Анри Матисс. Он последовательно продолжал живописные традиции века XIX, прежде всего французские, и был современным в новом веке. Мне он представляется очень органичным художником. Прожив долгую жизнь в двух совершенно разных веках, прекрасно смотрится в обоих! Он не оставался в рамках одного стиля, он менялся, но эти изменения всегда были естественными и не были данью моде, чего нельзя сказать о многих его современниках.

В России трудно выявить какого-то одного художника, но искусство авангарда 20-30-х годов, безусловно, имело мировое значение и является ценным вкладом в искусство XX века.

3. Роль компьютера как художественного инструмента будет возрастать, но увлечение техническими средствами порой носит абсурдный характер. Я был на стажировке в Берлине в 1998 году, и единственный во всем международном художественном центре использовал краски, холсты и кисти. Все остальные употребляли телевизоры, видеокамеры и т.п. На мой взгляд, технический прогресс должен дополнять традиционные средства и материалы, а не уничтожать их. Запах красок, ощущение кисти, фактуру мрамора нельзя ничем заменить.

4. Жизнь в искусстве - это высокая степень духовной свободы личности, и это надо всегда ценить!

Анкетирование провели:
М. НАСОНОВА,
М. ЗИНОВЕЕВА,
Т. КИРИЧЕНКО



Николас Ларжильер.
Автопортрет.
Масло. 1720.
Тур, Франция.

Портрет XVIII века

Если XVII век был религиозным по преимуществу, то XVIII - по преимуществу не религиозным. Место Божественного Промысла занимает теперь всеведущий человеческий разум. Это была эпоха внутреннего бесстрашия: если Бога нет, а есть только пустое небо, которого можно не бояться, то утрачивают значение многие нравственные критерии и запреты. Живем только раз, за гробом нас ничего не ожидает, поэтому будем наслаждаться каждым мгновением, а "после нас - хоть потоп". Это было время, предчувствовавшее, подготовившее катастрофу Великой французской революции.

Главной жизненной позицией для человека с XVIII столетия становится ответственность не перед непостижимой тайной Бытия, но перед обществом, перед его судом, перед тем, "что станет говорить княгиня Марья Алексевна", как позднее сказал Грибоедов в своей бессмертной комедии "Горе от ума".

В живописи XVIII века важное место занимает портрет. Именно по портрету мы судим об этом столетии, именно портрет - самое замечательное явление в искусстве XVIII века, когда интерес к мифологическим и библейским событиям и даже к сюжетам из истории отступает перед острым интересом к "человеческой комедии", которая разыгрывается не в прошлом, а сегодня, у всех на глазах.

Расцвет портрета связан с самыми горячими точками исторического процесса XVIII века: Францией, которая вынашивала революцию, и Россией, которая именно в этом столетии включается в мировую историю как новый и загадочный феномен, которой в 1812 году предстоит сломать хребет наполеоновской Франции, а в 1814-м стать "жандармом Европы". Окно, прорубленное Петром в начале столетия, имело двойной вектор: не только Европа хлынула в Россию, но и Россия хлынула в Европу.

Если в портрете XVII века наиболее информативной частью было лицо с его подчеркнуто выразительной мимикой, то в портретах XVIII именно лицо - наименее информативно, с него словно смыта вся экспрессия. Портреты обращаются к зрителю с одинаковой светской полу-



Луи Мишель Ванлоо.
Дени Дидро.
Масло. 1767.
Лувр, Париж.

Жан Батист Шарден.
Автопортрет.
Пастель. 1775.
Лувр, Париж.



улыбкой, свидетельствующей лишь о хорошем тоне, умении вести себя в обществе. Одна и та же улыбка застыла и на лице короля, и на лицах простых смертных - все равны перед законом общества, перед законами "света". После настоячивых экспериментов с мимикой лица в портретах XVII века стало очевидным, что человек (и соответственно - портретист) может придать лицу любое выражение. Человек, пишет Дидро, подобно актеру, "может повелевать своим глазам, своему лбу, своим щекам, своему рту, всем мускулам своего лица". Портретист не должен полагаться на мимику, ибо она не раскрывает сущности человека, к тому же художник и не должен стремиться раскрыть в портрете подлинную сущность, поскольку "подлинные страсти всегда имеют такие гримасы, которые безвкусный мастер рабски копирует, а большой художник избегает". Вымышленные чувства более пленительны, чем чувства естественные.

XVIII век остро воспринимал быстротечность времени человеческой жизни, художнику все равно за ней не угнаться. Дидро писал об одном из своих портретов: "В течение дня лицо мое принимало десятки различных выражений, в зависимости от того, что оказывало на меня действие. Я бывал умиротворен, печален, задумчив, нежен, груб, яростен, но никогда не был таким, каким вы видите меня здесь (на портрете). Облик мой вводит в обман художника".

Портрет XVII века являл себя зрителю либо во всем своем величии, либо в вызывающем самоутверждении, либо в своем веселии или печали, в отчаянии или одиночестве. В портрете XVII века есть момент исповедальности: таков я есть. В портрете XVIII века человек не являет, но играет себя, также как он играет себя в жизни, творит свой собственный облик, подает себя миру не таким, каков он "по природе", но таким, каким он хочет, чтобы его видели окружающие, таким, каков он по "имитируемому облику". И в жизни, и в портрете человек выступает перед публикой, перед зрителями. В этом смысле можно сказать, что портрет XVIII века - игровой портрет. Лицо в таком портрете наименее информативно. Не



Д. Левицкий.
Портрет Екатерины II
в виде законодательницы
в храме богини Правосудия.
Масло. Начало 1780-х.
Третьяковская галерея.



В. Боровиковский.
Екатерина II на прогулке
в Царскосельском парке.
Масло. 1794.
Третьяковская галерея.

Жан Батист Шарден.
Мальчик с волчком.
Масло. 1738.
Лувр, Париж.

Д. Левицкий.
Портрет
Е.И. Нелидовой.
Масло. 1773-1776.
Русский музей.

информативны и руки. Художник или обходится совсем без рук, или изображает сделанный, балетный жест. Не случайно в портретах руки часто писали с запасных моделей. Подобные “запасные” руки невозможно представить ни в одном из портретов Рембрандта, в которых руки столь же выразительны, как и лицо: молчаливые, задумчивые, любящие, трагически одинокие...

Самой информативной частью портрета XVIII века можно считать костюм. Костюм виден издали; лицо нужно разглядывать вблизи, изучать - костюм можно схватить глазом сразу; костюм определяет роль человека в обществе. По платью, как известно, встречают... “Красивое новое платье почти равносильно красивому лицу”, - утверждает героиня романа известного французского писателя XVIII века Мариво. В начале столетия французский теоретик Роже де Пиль в своем “Курсе основ живописи” сформулировал требования, которые следует предъявлять к портрету. Трактат имел огромный успех и был переведен на многие языки - в том числе на русский. В русском переводе этот текст звучит особенно выразительно: “Должно чтобы.. портреты казались как бы говорящими о самих себе и как бы извещающими: смотри на меня, я есмь оный непобедимый царь, окруженный величием... Я тот мужественный военачальник, который наносит всюду трепет... Я тот великий министр, который вызнал все политические пружины... Я тот благоразумный и тихий человек, коего приверженность к любомудрию одержала поверхность над желаниями и честолюбием... Я та, веселонравная, которая любит смех и забавы”.

Выразительной иллюстрацией этих требований могут служить портреты кисти Левицкого - самого европейского из русских художников этого столетия. В портретной живописи XVIII века мимика одежды должна была заменять мимику лица. “Одеяния государственных деятелей всегда делаются широкими, это придает значительность их внешности, достигается это огромным количеством затраченной материи. Широкий, массивный парик, напоминающий львиную гриву, заключает в себе нечто благородное и придает выражению лица достоинство”. Иными словами - выражение лица создается при помощи парика, парик заменяет лицо. Мужской костюм должен представлять человека, подобно визитной карточке. В женском - одежда использовалась, кроме того, в целях кокетства, она должна была “возбуждать наши ожидания и не слишком удовлетворять их. Поэтому тело, руки и ноги должны быть прикрыты и только кое-где должны намеками сквозить черз



одежду...". Так формулирует задачи портретной живописи известный английский художник Хогарт. А вот взгляд женщины. В романе Мариво, написанном в форме литературного автопортрета героини, сюжет завязан вокруг ее платьев, лицо едва упоминается - трудно уловить, какое оно. Определяющую роль играет костюм: небрежный или нарядный, богатый или скромный, затянутая шнуровка корсета или распушенная, смятый или отглаженный чепчик, обутая или разутая ножка. Героиня играет всеми этими предметами туалета: "Время от времени... я угощала зрителей маленьким показом своей прелести... Например, я играла чепчиком; он шел мне чудесно, но я делала вид, что он сидит криво, и, поправляя пальцами оборочку, заодно показывала обнаженную круглую ручку, открывавшуюся тогда по крайней мере до локтя".

Игровое театральное начало пронизывает мироповедение человека XVIII века. Все портреты этого времени, в сущности, костюмные или откровенно костюмированные: герой выступает не просто от себя, но как бы от персонажа, роль которого он исполняет и в жизни, и в портрете: воина или законодателя, мудреца или художника, Марса или Флоры, Амура или Психеи. При этом современный костюм легко переходит в костюм театральный или маскарадный. Такие театрализованные портреты-маски, снабженные соответствующими атрибутами, портреты в образе, в роли - главная тема портретной живописи века, ее главный нерв.

Театр жизни - одно из ключевых понятий, своеобразная формула XVIII столетия. Не только в переносном, но и в прямом смысле этого слова театр играл важную роль в культуре XVIII века - как развлекательную, так и поучительную, точнее, обучающую. Широкое распространение театров - и профессиональных, и самодеятельных, придворных, домашних (не говоря уже о крепостных театрах России), а также театров при учебных заведениях, как, например, при Смольном институте в Петербурге, созданном для воспитания молодых девиц из благородных семейств, подготовки их для роли придворных дам. Их учили не только танцам, не только умению сохранять осанку, их учили умению вести себя соответственно той роли, которую они должны будут играть в обществе, учили правильному поведению *на театре жизни*. В России театрализация быта определенных слоев общества чувствовалась особенно сильно и принимала порой причудливые формы. Со времени Петра I наступила эпоха всеобщих (поначалу насильственных) переодеваний. Сам царь начал с переодевания в костюм плотни-

ка. Екатерина II была "великой актрисой на троне". Написанный Левицким парадный портрет "Екатерины-законодательницы" - наиболее яркий образец театрализованного портрета, в котором модель играет самое себя в желаемой, в значительной степени воображаемой ситуации. Аллегорическая программа портрета была сформулирована самим художни-

ком: "Середина картины представляет внутренность храма правосудия, перед которой в виде законодательницы, ее императорское величество, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, воз-



ложенную на ее голову... Победоносный орел покоится на законах, и вооруженный Перуном страж рачит о целости оных. Вдали видно открытое море, а на развевающемся Российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю”.

Левицкий представил парадный образ Екатерины, тот, которым она была обращена к миру, к истории. Другой, домашний, облик этой “великой актрисы”, облик, по-своему не менее театрализованый, представил другой крупный мастер портретной живописи - Боровиковский. Екатерина на этом портрете изображена в домашней одежде, вышедшая на прогулку в парк. Императрица, играющая в простоту, естественность.

Были ли портреты XVIII века похожими? Безусловно, они похожи на тех, кого изображали, точнее, на тех, кого изображали их модели. Ибо, как утверждал Дидро, “человек один по своей природе, другой по имитируемому им облику”. Портрет XVIII века похож в большой степени на “имитируемый облик”, и увлекательная задача для зрителя угадывать в облике изображенном - облик подлинный. Впрочем, эта задача интересна скорее для нас, потомков; для зрителя-современника вымышленные образы и вымышленные чувства представлялись “более пленительными”, чем подлинные.

Конечно, искусство XVIII века знало и другие портреты, изображавшие простого человека в простой, домашней обстановке, человека без парика - но в конечном счете подобный антикостюм и антипарик создавали тот же костюмированный образ, только в ином амплуа. Известный автопортрет Шардена, у которого на голове вместо парика что-то вроде ночного колпака и козырек для защиты уставших от слишком яркого света глаз, часто приводят в качестве примера предельной простоты и правдивости изображения. Но он не менее костюмен, нежели любой костюмный портрет его времени. Просто это смелый костюм “человека, коего приверженность к любомудрию одержала поверхность над... честолюбием”.

Не менее игровыми были и детские портреты Шардена. Некоторые из них играли в простоту и скромность, другие - в аллегорические игры: “Мальчик, строящий карточный домик”, “Мальчик, пускающий мыльные пузыри” - аллегории на тему быстротечности, нестабильности жизни. Еще более откровенно игровой портрет мальчика, пускающего волчок, на котором стоят слова: “Отдай”, “Возьми”, “Все”, “Ничего”. Игра Фортуны, игра любви и случая - излюбленные темы XVIII века.



Жак Луи Давид.
Смерть Марата.
Масло. 1793.
Королевский музей
изящных искусств, Брюссель.

XVIII век был веком портрета, веком, когда из всех живописных жанров именно портрет наиболее полно и наиболее адекватно выразил свое время. Но парадокс состоял в том, что сам портрет XVIII века не был великим. Может быть, потому, что был утрачен масштаб самой человеческой личности в ее соотнесенности с мирозданием.

В эпоху Возрождения человек ощущал себя живущим под опустевшим, закрыв-

Антуан Жан Гро.
Бонапарт на
Аркольском мосту
17 ноября 1796 года.
Этюд к картине. Масло. 1796.
Лувр, Париж.



шимся небом, но он считал себя центром мира, он претендовал в нем на место Творца. В XVII веке над головой человека разверзлась “небесная бездна”, он соотносил себя с этой бездной, космосом, мировым пространством, противопоставляя ему внутреннее пространство своей одинокой души. В рациональном мире XVIII века человек не чувствовал себя одиноким, он жил в обществе, где все старались любезно, но не всегда искренне, улыбаться друг другу, он думал не о космосе, но о своих отношениях с другими людьми.

XVIII столетие кончилось 1789 годом, годом Великой французской революции. Однако, как и во всей культуре этого столетия, в революции был силен театральный момент. Это была грандиозная, кровавая трагедия, зрителями которой были все европейские страны, наблюдавшие за ее развитием - иные с восторгом, другие с ужасом. Революция, изменившая ход европейской истории, отозвалась эхом и в России. Портретистом революционных лет Франции был Луи Давид - самым значительным и в некотором смысле единственным. Он писал героев революции, ее вождей, которые, один за другим, уходили, точнее, были сброшены со сценических подмостков Истории. Самый знаменитый его портрет революционных лет, запечатлевший убитого Марата, представляет собой великолепную постановку на тему “гибели героя” - одно из тех революционных действий, многие из которых сочинял и осуществлял тот же Давид на улицах и площадях революционного Парижа. Как и все портреты XVIII столетия, этот портрет игровой, хотя исполнитель - мертв. Так же как все портреты XVIII века, он рассчитан на зрителей, их реакцию: аудиторию самую широкую - весь Париж - и реакцию самую непосредственную - призыв к действию.

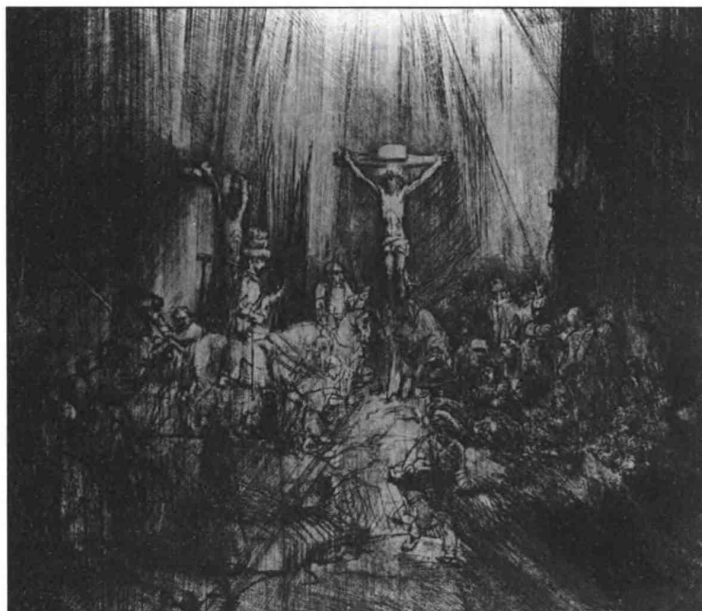
Игровым остается портрет и непосредственно после революции, меняется только его амплуа: на смену деятелям Конвента приходит новый герой - генерал Бонапарт. Поначалу образ овеян революционной романтикой, как в известном портрете “Бонапарт на Аркольском мосту” кисти Гро, затем почти геральдическое изображение в конном портрете “Бонапарт на Сан-Бернарском перевале” кисти Давида. Оба представляют будущего императора в роли полководца, увлекающего за собой солдат: “За мной! Вперед!” Эти портреты так же постановочны, как и вся портретная живопись XVIII столетия, которое, несмотря на противоречивость исторической судьбы, Радищев по справедливости назвал “независимым”.

И.ДАНИЛОВА,
доктор искусствоведения

СМЕШАННЫЕ ТЕХНИКИ В ОФОРТЕ

В изобразительном искусстве существует множество самостоятельных техник: живопись темперой и маслом, фреска, акварель, гуашь, рисунок, ксилография продольная и торцовая, гравюра на фанере, картоне и линолеуме, а также офорт во всем многообразии его техник: травленный штрих, акватинта, лавис, сухая игла, меццо-тинто, резерваж, открытое травление, резцовая гравюра, мягкий лак, прямой перевод. Но обязательно приходит такое время, когда художнику всего этого разнообразия становится мало и он начинает комбинировать известные техники в разных сочетаниях. Иногда это приводило к блестящим творческим достижениям. Например, Аристарх Лентулов часто использовал в живописи аппликацию (золотая и серебряная фольга, ткани и т.д.), Анри Матисс в своих декупажах (аппликациях) вводил рисунок черной тушью и цветными карандашами, а также линогравюрные фрагменты. В художественном творчестве постепенно, на протяжении веков, складывались комбинации техник, которые с эстетической точки зрения были безупречны.

В этой статье мы рассмотрим смешанные техники в офорте. Офорт - гравюра на металле для глубокой печати - подразделяется на механические и химические методы гравирования. К механическим способам гравирования относят резцовую гравюру, сухую иглу и меццо-тинто (черную манеру). В этих техниках гравюруют по металлу штихелями, офортной иглой или качалкой (инструментом для зернения металла). Эти инструменты, врезаясь в металл, оставляют в нем штрихи или точки. К химическим способам гравирования относят травленный штрих, акватинту, лавис, открытое травление, резерваж, мягкий лак и прямой перевод. Здесь используют для получения углубленного штриха или точки кислотоупорные лаки (офорт-



Рембрандт.
Три креста.
Травленный штрих, сухая игла. 1653.

ный твердый и битумный), для акватинты и лависа канифольный порошок. По офортному лаку, равномерно раскатанному по доске, гравюруют офортной иглой. Порошок канифоли наносят на доску или вручную, или в специальном канифольном шкафу. После нанесения на доску изображения ее травят химическими реактивами (азотной кислотой, медным купоросом, хлорным железом и т.д.) в зависимости от металла.

В офорте следует различать два вида комбинаций: смешение разнородных техник с офортом и смешение офортных техник друг с другом. Смешивая различные техники с офортом, художник создает цветной вариант офорта: раскрашивает черно-белый оттиск акварелью, применяет так называемый "раскат" или делает несколько цветных подкладок на продольных досках, линолеуме, фанере, картоне и т.д. Например, в XVIII столетии Никола Ле Сюер делал цветные гравюры на продольных досках в манере "кьяроскуро" (светотеневой). В качестве рисующего цвета он нередко использовал черно-белые офорты Кейлуса или Робера, добавляя к ним две-три подкладки на продольных досках. Подобные комбина-

ции приносят в офорт новые качества цвета, недоступные классическому офорту цветному - в три доски. Однако следует помнить, что цвет впечатывается в офорт, а не наоборот, поскольку подкладки, напечатанные масляными или типографскими красками плохо принимают на себя офортные краски. Краски на подкладках используют прозрачные или полукроющие, для того чтобы офортный оттиск просвечивал через них.

Часто совмещают с черно-белым офортом так называемый "раскат", который также применяют в линогравюре. Делается

это так. Печатается черно-белый оттиск на листе бумаги с большими полями. При ходе верхнего вала офортной станка с доски останавливают продвижение талера вперед. Лист с оттиском поднимают и очерчивают карандашом по углам доску, лежащую на талере. Затем сняв доску с талера, тщательно смывают с нее офортную краску. После чего размещают на литографском камне или стекле два-три цвета масляной или типографской краски и валиком (желатиновым или кожаным) мягко раскатывают, соединяя цвета между собой. Краска, помещенная таким образом на валик, переносится с него на доску. Ее кладут на место, обозначенное карандашом на талере, накрывают оттиском и прокатывают. В итоге получается иллюминированный офорт. Здесь так же, как и в предыдущем варианте, применяют прозрачные и полукроющие краски.

Оба эти способа синтезируют два противоположных вида гравюры - *глубокий* (офорт) и *высокий* (продольная ксилография и металлография). Подкрашивание черно-белого офорта акварелью - самый легкий способ иллюминирования оттиска. Если акварель будет сворачиваться на офортной краске, добавьте в акварель мыльной воды. Этот метод используют многие художники.

Свои офорты иллюминировали Д.Митрохин, И.Нивинский, А.Кравченко, а также современные ныне работающие художники Н.Попов, В.Ильющенко, А.Смирнов и другие.

Теперь более внимательно приглядимся к частным офортным техникам, о которых вскользь упоминалось выше. Для удобства разделим их на группу техник, основанных на *штрихе* (травленный штрих, сухая игла, резцовая гравюра, рельефное открытое травление и резерваж), и на группу техник, основанных на *пятне* (акватинта, лавис, меццо-тинто и плоское открытое травление).

“Штриховая” группа офортных техник

Травленный штрих - выполняется офортной иглой по закатанной твердым лаком доске, напоминает рисунок пером на бумаге. Является основной формообразующей техникой офорта.

Сухая игла - на полированной доске офортной иглой под углом 35-45 градусов процарапываются штрихи, по краям которых образуются *“барбы”* (мелкие завитки металла, поднятые иглой из углубления штриха). При набивке в них скапливается значительное количество краски, поэтому штрихи эти получаются толстыми и бархатистыми. В сочетании с белым фоном такие штрихи очень эффективны.

Резцовая гравюра - по полированной доске штихелями гравятся штрихи, на конце которых образуются *“барбы”* (их снимают специальным ин-

струментом). Затем доска забивается краской и печатается как обычный офорт. Техника производит впечатление некоторой сухости и *“чертежности”*.

Рельефное открытое травление - на любом металле нужное пятно выкрывают лаком и травят в концентрированной кислоте. Полученный рельеф дает четкий ореол по контуру пятна. Эта техника дает возможность *“поднять”* яркость белого внутри ореола.

Резерваж - тушь смешивается с сахаром. На слегка затравленной доске (чтобы не скользило перо или кисть и не скатывался раствор) этой смесью рисуют изображение. Затем рисунок заливают жидким битумным лаком и просушивают, после чего доску помещают в кювету с теплой водой. В воде тушь с сахаром растворяется и обнажает штрихи рисунка. Далее доска травится в кислоте, как обычный офорт. Техника, также как и травленный штрих, напоминает рисунок пером.

“Пятновая” группа офортных техник

Акватинта - травление доски через слой канифоли с последующим выкры-

ванием лаком тональных плоскостей, дает эффект мягкого развития тонов. Однако при использовании крупной канифоли появляется некоторая *“ватность”* фактуры акватинты.

Лавис - травление доски, покрытой канифолью, при помощи кисти чистой кислотой. Напоминает акварельную отмывку.

Меццо-тинто - зернение доски при помощи *“качалки”* (специального инструмента) с последующей полировкой градаций тонов от темного к светлому. Отличается чрезвычайной глубиной и мягкостью черного.

Плоское открытое травление - выполняется на стали и железе, не требует присыпки канифоли. Последовательно выкрываются тональные пятна и травятся в кислоте. Напоминает тончайшую акватинту, поскольку зерна почти не видно.

Я не рассказываю здесь о техниках *“мягкий лак”* и *“прямой перевод”*, поскольку они принципиально репродукционные и эффект в них зависит исключительно от качества переводимого рисунка.

Рассмотрев офортные техники, можно сделать вывод, что при всей их привлекательности они довольно ограничены в своих эффектах. Для того чтобы преодолеть эту ограниченность, художники и стали комбинировать в различных сочетаниях офортные техники. Пионером в этом деле был, видимо, великий Рембрандт ван Рейн. Во многих

И. Нивинский.

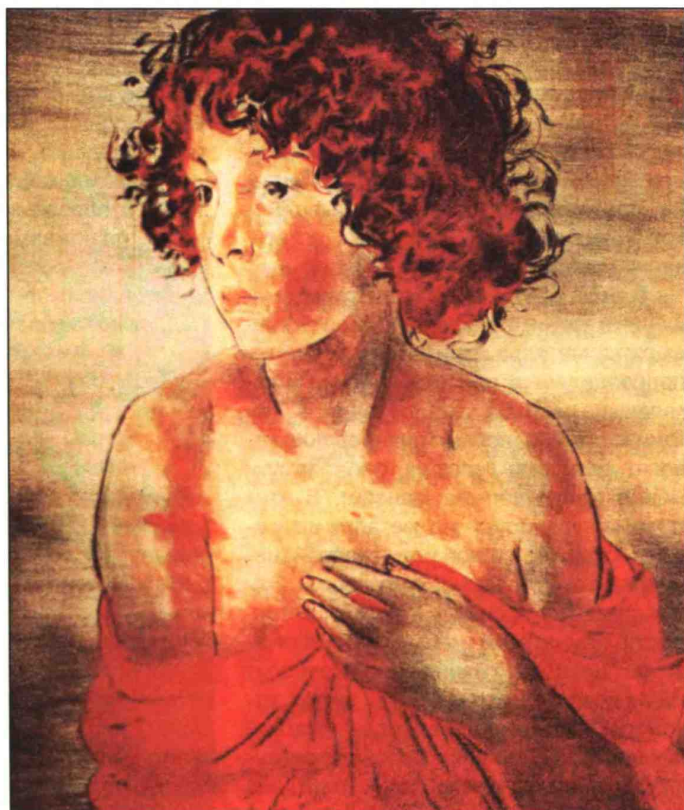
В студии перед зеркалом.

Травленный штрих, акватинта, сухая игла. 1917.

А. Кравченко

Голова девочки.

Гравюра резцом, лавис, монотипия. 1926.

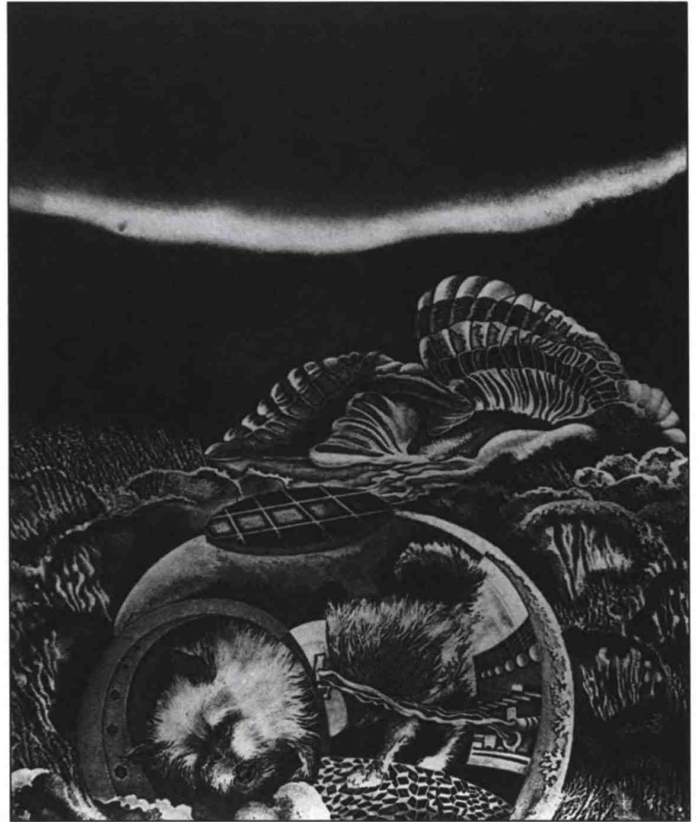




его офортах травленный штрих смешивается с сухой иглой. Новация мастера была слишком смелая, и офортисы следующих поколений широко ее не использовали. В конце XVIII века комбинацией акватинты и травленного штриха часто пользовался Франсиско Гойя.

Художники XX века в поисках новых выразительных средств возобновили практику смешения частных техник, именно в это время появился термин "смешанная техника" в офорте. В 20-х годах много и разнообразно комбинировали в офортных техниках выдающиеся русские графики Игнатий Нивинский и Алексей Кравченко.

Сегодня, на рубеже веков, смешанные техники в офорте явно лидируют по количеству выполненных в них работ. Однако должен заметить, что выдающиеся творческие результаты зависят, в первую очередь, от художественного замысла, а потом уж и от умения выполнить его в той или иной технике. Поэтому прежде, чем приступить к синтезу открытых техник друг с другом, а также вводить в офорт другие техники, начинающему офортисту необходимо хорошо освоить всевозможные "чистые" техники. Первые опыты в офорте вообще и в смешанных техниках в частности необходимо делать под руководством опытного наставника в специальном, хорошо проветриваемом помещении, соблюдая осторожность в работе с кислотой и острыми офортными инструментами.



С. Миклашевич.
Неустойчивое равновесие.
*Травленный штрих, лавис,
открытое травление,
сухая игла. 1990.*

С. Заровный.
Герой космоса.
*Травленный штрих,
открытое травление,
лавис, меццо-тинто. 1981.*

В 20-е годы В.А.Фаворский, будучи профессором ВХУТЕМАСа, написал интересную работу по теории композиции, в которой упоминаются так называемые "пары-антиподы", одна из них - "линия-пятно". В подобных сочетаниях-противоречиях явно присутствует философский постулат - "единство и борьба противоположностей" (вспомните китайскую философскую концепцию "Ян-инь", где "ян" символизирует мужское начало, а "инь" - женское, "ян" - небо, а "инь" - землю" и т.д.).

Рассматривая через призму понятия "линия-пятно" офортные техники, мы можем так же выстроить пары-антиподы. Например, лавису с его мягкими пятнами для создания напряжения в работе очень подойдет "грубая" сухая игла с ее толстыми и бархатистыми энергичными штрихами, а к плоскому открытому травлению - травленный штрих и т.д. Подобный прием сопоставления штриховой и пятновой групп "чистых" техник как бы сглаживает недостатки отдельных тех-

ник и активизирует, благодаря контрасту, их положительные свойства, создавая новую художественную общность.

Современные художники-офортисы редко ограничиваются только парами-антиподами и используют всю палитру офортных техник в самых замысловатых сочетаниях. Часто желание разнообразить фактуры офорта приводит к перегрузке листа, затрудняет восприятие художественной идеи. На мой взгляд при подборе сочетаний частных техник художник должен стремиться к логике и простоте. Примером эстетической точности сочетания многих офортных техник в одной работе можно считать листы графика Сергея Заровного. Обычно художник разрабатывает смешанную технику под конкретный художественный замысел и в следующей работе использует другую комбинацию. Иногда тот или иной вариант смешанной техники является "визитной карточкой" офортиста и присутствует в творчестве художника всю жизнь.

Из всего сказанного ясно, сколь сложна и многозначна проблема понимания и применения на практике синтеза различных техник в изобразительном искусстве. Каждый художник ищет свой путь в этом лабиринте. И пусть ему нитью Ариадны служит здравый смысл и тонкий художественный вкус.

С.МИКЛАШЕВИЧ

“Знак времени” - так называется картина, и это тот знак, который определяет все творчество художника Аллы Суворовой:

*“Знак времени” проявленный сюжет
Ты говоришь об этом словно плача
Во власти ночи, но твоя задача
Сказать о том, что близится рассвет.*

Она талантлива и многогранна в своем творчестве. Пишет стихи, отдает вдохновение живописи, рисует, сочиняет музыку. В ее картинах раскрывается душа Художника, Поэта, Музыканта.

Алла Суворова дает возможность прикоснуться через свое творчество, через свой мир картин и стихов к истинной реальности бытия. Люди, принимая энергию, идущую от ее картин и стихов, невольно приходят к единому пониманию сути чего-то важного, тайного. И тогда непроявленное становится явным.

Соприкасаясь с ее творчеством, появляется желание заглянуть внутрь себя, познать себя, услышать свое сердце, которое подскажет: истинное рождается через любовь. Только истинная любовь дает полет души, дает возможность творить и созидать. Об этом взволнованно говорит поэт:

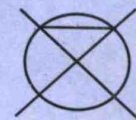
*Любовь - познание и ключ
К тому, что вы зовете счастьем.
Она - крещенье и причастье,
От сердца Свет - от Бога Луч...*

Впервые мы увидели мир глазами Аллы Суворовой на выставке в Москве 1 июня 1992 года. Она вызвала большой резонанс. Затем были Санкт-Петербург, Киев, Львов. Многочисленные выставки прошли по миру: Италия (Рим, Сан-Эльпидио); Франция (Париж); Голландия (Амстердам, Утрехт); Индия (Гега); Польша (Краков).

На выставках картины подбираются согласно определенной ритмике, вибрации. Люди, принимая энергию света и добра, идущую от картин, невольно подходят к единому пониманию сути, чего-то важного, тайного, скрываемого под ликом красоты. Открытые Светлым Силам, они “притягиваются”, чувствуя резонанс любви независимо от национальных и других различий:

*Знак любви - бирюзовый цветок
Над планетой янтарного цвета.
Это твой восходящий поток,
Это голос свободного ветра.
И на ткани судьбы все ясней
Слезы сердца - огни золотые.
Это явленный Верой Твоей
Храм Надежды и образ Софии.*

Знак времени



Здесь опубликованы три стихотворения Аллы Суворовой из ее книги “Огненный мост” и воспроизведены ее живописные и

графические работы: “Автопортрет”, “Лебедь”, “Знак времени”, “Душа” (двухчастная композиция), “Роза”.

Д.МАРТЫНОВ



...Нет, я не верю, что не уберечь
Кто путь избрал и следует за мной.
Пусть брат на брата
не поднимет меч
И мать на сына не идет войной!

Зачем вам эти битвы без конца
И вечный спор, кто лучше -
все равны!
Приходит враг - не видите лица.
Уходит друг - лишь взгляд
из-за спины...

Свет не покинул вас -
смотрите ввысь.
Смерть лишь мираж -
безумия обман.
За гранью боли есть другая Жизнь.
За дверью сна рассеется туман!..

Кто выдержит последний переход
От смерти к Жизни,
от Зимы к Весне,
Кто Жизнь отдаст, тот
Жизнь и обретет,
К себе вернется тот,
кто верен мне!..

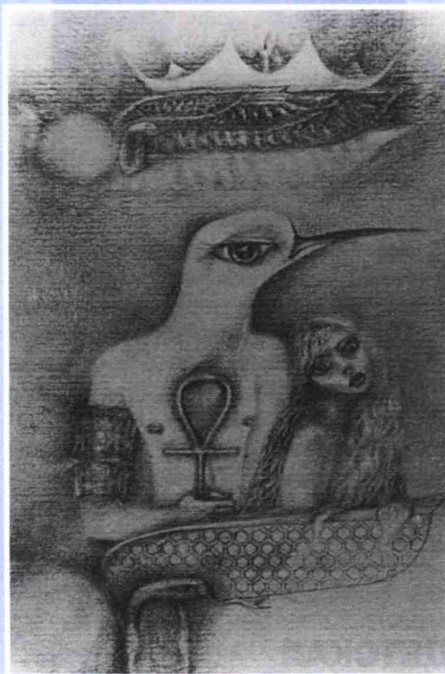
И нет спасенья в сладостном тепле -
Дворцы коварства прячут
ложь и стыд.
Слепые гримом покрывают тлен,
И закрывает небо дым обид...

И друг у друга черная огонь,
Не насладитесь радостью тепла...
Нет, я не верю, что уходят в сон
Те, кто мне дорог и кого ждала...

"Я оставляю тебя любя..."

Кто наслаждается этой игрой,
Кто сочиняет коварство и зависть,
Смерть мне поможет
расстаться с тобой.
И никому ничего не исправить.
Таинный закон -
беспощадный приказ,
Время не хочет вернуться обратно
Глупые ангелы смотрят на нас
И никому ничего не понятно
Кто в безысходность бросает меня
Злой по сердцу открыто стреляя
Дьявол хохочет над бездной огня
И убивает, опять убивает
Что ж - уходи, уходи навсегда
В этой вселенной
так мало пространства

Радость и вера, Любовь и мечта -
Все здесь
отравлено непостоянством.
Чистое, светлое - с примесью лжи
Страшное, злое - все в радуге света
Счастье и горе, разлука и жизнь
Смех поражения, слезы победы...



А за преградой невидимых стен
Песни поют и еще вспоминают
Там меня учат подняться с колен
Чтобы упасть и гореть не сгорая.



Кто, задыхаясь в последнем витке,
Странные рифмы
творит на рассвете
Карту побега прочтя по руке
Видит спасенье в полуденном лете
Сердцем вдыхая горячечный ток
Бешеной смерти
в оправе развратной
Вновь вырезает бумажный цветок
Из бесполезных билетов обратно...
Из зазеркалья - теплые сны
Из бесконечности - слезы тумана...
Те, кто уже никому не нужны,
Пьют мою боль
из разорванной раны...
...Жизнь мне поможет
расстаться с тобой
Пепел потери дорогу укажет
Чей-то удачей закончится бой
Тот, кто узнает -
уже не расскажет.
Пусть без меня наступает весна
Черные призраки в Души стучатся
Гибнет планета в иллюзии сна
И никому здесь
в живых не остаться...

Они Любовь меняют на грехи
В оковах всех страстей
играют в Жизнь
Кому еще нужны мои стихи
В холодном мире подлости и лжи?

И кто поймет неяркое тепло
Живых Лучей из облачных высот
В пустыне, где мираж рисует зло
И песни пишут из фальшивых нот...

Где, друг у друга Душу растоптав,
Упорно ищут Истину в вине
И, падая на дно своих забав,
В ужасных язвах тянутся ко мне...

Их жизнь - страшный сон,
а смерть пуста -
Лишь ветра дуновение в аду!
Они сникают от себя устав,
И в Райские Врата стучат в бреду.

Хотят открыть,
чтоб уничтожить Рай
Свирепой дикой похотью орды
Сбиваясь в комя беспокойных стай
Ползут на небо, путая следы...

Ломают Веры хрупкие мосты
И с ненавистью требуют Любви...
Зачем слепым волшебные цветы
И эти звезды ясные мои?..

НОВЫЙ КОНКУРС П.И.ЧАЙКОВСКИЙ - ГЛАЗАМИ ДЕТЕЙ

Дорогие ребята! В городе Воткинске, где родился и жил до 8-летнего возраста великий композитор П.И.Чайковский, стало традицией ко дню его рождения проводить музыкальные фестивали и детские художественные выставки.

Тема нового конкурса: эпизоды из жизни композитора, изображение тех мест, где он жил, сцены из театрализованных представлений и музыкальные произведения П.И.Чайковского. Рисовать музыку - значит уметь ее слушать, понимать и услышанное изображать на бумаге в цвете, в фантастических образах и реалистических композициях.

Возраст участников от 5 до 17 лет. Размер работ и техника исполнения любые, включая компьютерную графику. Срок приема работ до 20 апреля 2000 года. Лучшие будут отмечены дипломами, грамотами и премиями.

Рисунки должны быть оформлены в паспарту и подписаны печатным шрифтом по образцу: название, материал, фамилия, имя, возраст, руководитель (если есть), адрес.

Присылайте их по адресу: 427410, Удмуртская Республика, г. Воткинск, ул. Кирова, 5. Выставочный зал Музея истории культуры.

Примечание: работы не возвращаются, они войдут в экспозицию музея-усадьбы П.И.Чайковского и передвижные выставки.

“НАШ ПЕРВЫЙ ДРУГ, НАШ ДРУГ БЕСЦЕННЫЙ...”

В выставочном зале Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С.Д.Эрзи (г. Саранск) с большим успехом прошла республиканская выставка работ учащихся детских художественных школ и школ искусств “Наш первый друг, наш друг бесценный”, посвященная 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина. Около 500 произведений, выполненных в живописи, скульптуре, графике, декоративно-прикладном искусстве, составили экспозицию. В них отразилось проникновение авторов в тайны творчества великого



поэта, искренний интерес к поэзии Пушкина. Выставка, организованная учебно-методическим кабинетом по образованию Министерства культуры Мордовии и Музеем изобразительных искусств, нашла отклик у зрителя: за время работы ее посетило более трех с половиной тысяч человек. На торжественном закрытии около 100 участников были награждены дипломами и подарками.

В.НАРВАТОВ,
*методист Министерства культуры
Республики Мордовия (г. Саранск)*

ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 9 им. М.А.Балакирева

История школы началась в 1966 году, а через двенадцать лет, в связи с быстрым ростом района Выхино, было принято решение о строительстве помещения для детской музыкальной школы, преобразованной позже в школу искусств.

Имя Милия Алексеевича Балакирева, выдающегося музыкального деятеля, композитора, создателя первой бесплатной музыкальной школы, человека, поставившего на профессиональную основу музыкальное образование в России, создателя творческого объединения музыкантов “Могучая кучка”, прекрасного пианиста и педагога, было присвоено школе в 1993 году.

Большой удачей стал приход в школу Александра Сергеевича Гудкова - увлеченного человека, преданного любимому делу, талантливого художника, умеющего заинтересовать детей, научить их любить искусство. На отделении изо учат детей разных возрастов - от 6 до 14 лет. Сегодня в ДХШ учатся 56 человек. Многие из них занимаются еще и музыкой.

Александр Сергеевич разработал свой подход к преподаванию, который

заметно отличается от общепринятой схемы. Группы формируются не по возрастам или годам обучения. В одной группе работают и старшие учащиеся и младшие, причем и те и другие разного уровня подготовки и способностей. Часто педагог устраивает дополнительные занятия, на которые приносит свои работы и рисует вместе с учениками. На такие занятия приходят студенты-практиканты педагогического университета. Подобные уроки дети любят особенно - в эти моменты стирается грань между учителем и учениками, все творят вместе в одной мастерской. Именно поэтому отделение и называется “Мастерская Александра Гудкова”.

Для многих детей ДХШ превратилась в родной дом. Они стали гордостью школы, их работы украшают различные выставки. Но и те ученики, которые не собираются связывать свою профессию с искусством, наверняка будут вспоминать обучение здесь как самое лучшее и светлое время своей жизни.

А.БАДЕЯН,
завуч ДШИ им. М.Балакирева



Аня Доровских.
Лодки.
Гуашь.
Москва, ДШИ № 9 им. М.Балакирева.

Маша Полетаева, 12 лет.
Портрет.
Гуашь.
Москва, ДШИ № 9 им. М.Балакирева.

ПЛЕНЭР В СУЗДАЛЕ



Любимое время года для учащихся ДХШ города Пушкино Московской области - лето, потому что обычно летом они выезжают на пленэр. В прошлом году ребята вместе с педагогом побывали в Суздале - старинном русском городе.

Монастыри, древний Кремль, торговые ряды, музей зодчества под открытым небом - все это юные художники постарались передать в своих многочисленных живописных и графических работах. Мы публикуем одну из них — «Вечерний этюд» Ани Казаковой, 11 лет. Работали увлеченно и с удовольствием, ведь так много было впечатлений от увиденного. Вот в такой момент творчества в Суздале и сфотографировал их главный редактор «Юного художника».



ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Старейший московский художник-педагог, директор детской художественной школы № 1 Е.В.Лапин награжден орденом «Знак Почета».

Эта высокая правительственная награда вручена Евгению Владимировичу, большому другу нашей редакции, за безграничную любовь к детям, успехи в педагогической деятельности и огромный вклад в художественное воспитание подрастающего поколения.

Мы сердечно поздравляем Е.В.Лапина и желаем ему, замечательному художнику-педагогу, доброго здоровья и новых успехов в творчестве!

КРУЖОК КЕРАМИКИ В ИНТЕРНАТЕ «АЛЬФА»

«Каждый ребенок - художник. Вся сложность в том, как остаться художником, когда повзрослеешь», - эта крылатая фраза Пабло Пикассо должна настаивать каждого педагога на бережное, вдумчивое отношение к художественному миру ребенка.

Логика, которая так хорошо работает там, где нужно вынести суждение или реализовать идею, может уничтожить творческий процесс, не позволяя ему осуществить необыкновенные фантастические задумки. Это состояние самоопределения у детей младшего и старшего возраста мне пришлось почувствовать, занимаясь непосредственно педагогической работой в московской школе-интернате «Альфа», где был организован кружок керамики для детей 1, 2 и 3-го классов.

Дети начинают заниматься керамикой с увлечением, азартом, но не у всех хватает фантазии и терпения освоить определенные навыки работы с глиной. Не получив желаемого результата, они разочаровываются. Ведь известно, что детям нужно сразу видеть плоды своего труда, это их вдохновляет, прочно привязывает к интересному самостоятельному занятию. Это своего рода творческие игры, результаты которых можно потрогать, показать, украсить собственными поделками свою детскую комнату.

Начиная учебный год, у меня были сомнения: работать ли с первоклассниками, справятся ли они с довольно сложным ремеслом владения глиной? Но они оказались такие умницы, просто пришли сами, сели за столы и сказали: «Будем лепить!»

За несколько месяцев ребята сделали столько хороших работ, что им на выставке могли позавидовать и другие классы. Одну из них - коллективную керамическую композицию вы видите на этой странице. Отзывы родителей, преподавателей и посетителей были доброжелательными, а первоклассники написали так: «Самый любимый кружок - гончарный».

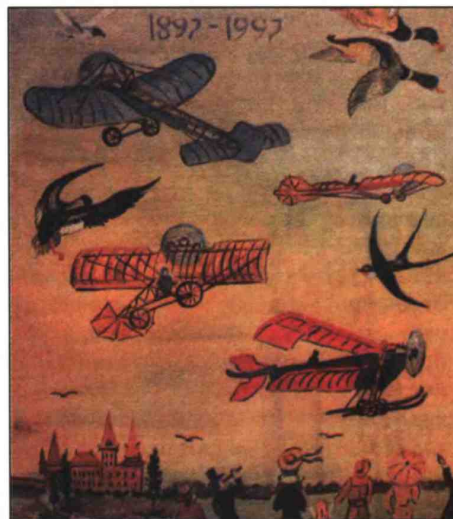
Ю.КАПУСТИН



МОЗАИКА-99

«ПАРИЖСКИЙ ПТИЧНИК» ЮЛИ КОМАРОВОЙ

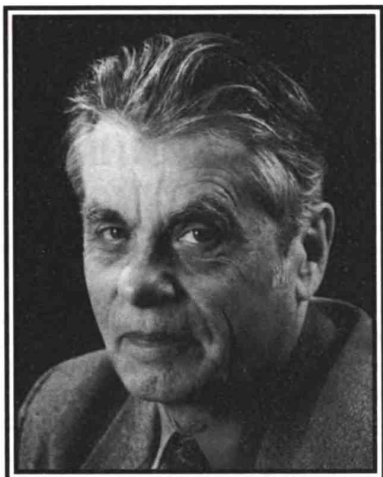
Десятилетняя школьница из Иванова Юля Комарова, участвуя в Международном конкурсе детского рисунка в Париже, стала серебряным призером и обладателем диплома Международной авиационной федерации (ФАИ), а на конференции ФАИ в Рио-де-Жанейро ей эти награды вручили. Из 9 детских рисунков из Австрии, Китая, России, США, Тайваня, Франции, отмеченных на конкурсе в Париже золотыми, серебряными и бронзовыми медалями и пре-



тендовавших на то, чтобы украсить рождественскую открытку, выбор пал на Юлин рисунок.

Готовясь к конкурсу, Юля прочла рассказ о первом пилоте России - Михаиле Никифоровиче Ефимове. Это и определило выбор сюжета рисунка - «Парижский птичник» - так именовали поле в Париже, на котором проводились первые состязания летчиков из разных стран мира. Два года назад исполнилось 100 лет с начала полетов на этом поле. Для Юли Комаровой «Парижский птичник» не только название рисунка. Это - страница истории мировой авиации. А в целом Юлино достижение - это успех художников из студии детско-юношеского центра Фрунзенского района города Иванова.

Журнал «Юный художник» поздравляет Юлю Комарову и желает новых творческих удач!



После тяжелой болезни на 73-м году жизни ушел от нас Александр Корнилович ЗАЙЦЕВ - главный художник нашего журнала, мастер станковой графики и опытный полиграфист, ветеран Великой Отечественной войны и деятельный член Союза журналистов, просто хороший, порядочный человек, скромный труженик, истинный интеллигент, душа нашего не-большого коллектива.

Более 20 лет отдал он «Юному художнику», с первого года его возобновления приняв на себя нелегкую заботу об эстетическом облике журнала, о его индивидуальном художественном лице. Перелистывая старые страницы, мы ощущаем вкус, профессионализм, требовательность и изобретательность главного художника.

Много времени и сил отнимал журнал, а в свободные от работы часы Александр Корнилович отдавался собственному творчеству - рисовал, занимался литографией и монотипией, участвовал в выставках. И журнал он чувствовал не с административной стороны, а изнутри своего богатого художественного мира. Можно сказать, что «Юный художник» стал его последней любовью. Мы вспоминаем, как он интересно выступал перед детской аудиторией, взвешенно и авторитетно говорил на наших производственных «летучках», весело и задорно произносил тосты на редакционных застольях, вечно что-то терпеливо и дотошно переправлял в макетных полосах, по-молодому искренно смеялся удачной шутке и сам умел остроумно пошутить...

...Нам остается помнить нашего Корнильча, а его отношение к делу, любовь к журналу сделать своим светлым примером.

Коллектив редакции



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ДОМЕНИКА

НОВОСТИ ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОНДА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Продолжая публикации о своих творческих планах, Фонд располагает новой информацией для широкого круга читателей. Независимый, негосударственный Национальный Фонд интеллектуальных исследований, был образован в начале 1995 года для сбора средств и их управления для поддержки инициатив, разработок и реализации проектов, направленных на развитие интеллектуосберегающих технологий в экономической, политической и социальной сферах. Фонд является базовой структурной организацией «Российской Палаты Национальных программ», Председателем правления которой является г-н Тарасов В.М. - депутат Государственной Думы Федерального Собрания РФ, секретарь СХ России, заслуженный художник Российской Федерации.

Учитывая пятилетний опыт работы в области формирования целевых программ, проведения аналитического, экономического, юридического обоснования и организационно-финансового сопровождения политико-социальных проектов, Фонд предлагает всем заинтересованным организациям сотрудничество по основным направлениям своей деятельности:

- всестороннее развитие интеллектуосберегающих технологий путем повышения технического, финансового и обучающего потенциала управления;

- помощь в развитии инновационных программ в сфере социальных и естественных наук, включая исследования в области компьютерного моделирования и программирования;

- обеспечение интеграции с государственными и частными институтами для утверждения либеральных гуманитарных ценностей, предпринимательства и интеллектуальной инициативы;

- участие в организации современного обучения в России и за рубежом с учреждением стипендий, премий и грантов лицам, достигшим высоких

профессиональных или новаторских результатов в различных областях науки и культуры;

- формирование объединений интеллектуалов и их ресурсных центров в целях активизации общественно значимого взаимодействия с инфраструктурой государства;

- широкий обмен гуманитарной информацией на основе активного использования всемирной электронной сети, поддержка программ по обеспечению доступа к информационным потокам через сеть Интернет, создание и ведение электронных тематических конференций;

- организация представительства интересов политически и экономически активной части заинтересованных организаций в органах государственной законодательной и исполнительной власти;

- разработка и реализация маркетинговых проектов в сфере интеллектуального искусства, оказание в этих целях организационной, информационной, моральной и материальной поддержки представителям искусства и их организациям в России;

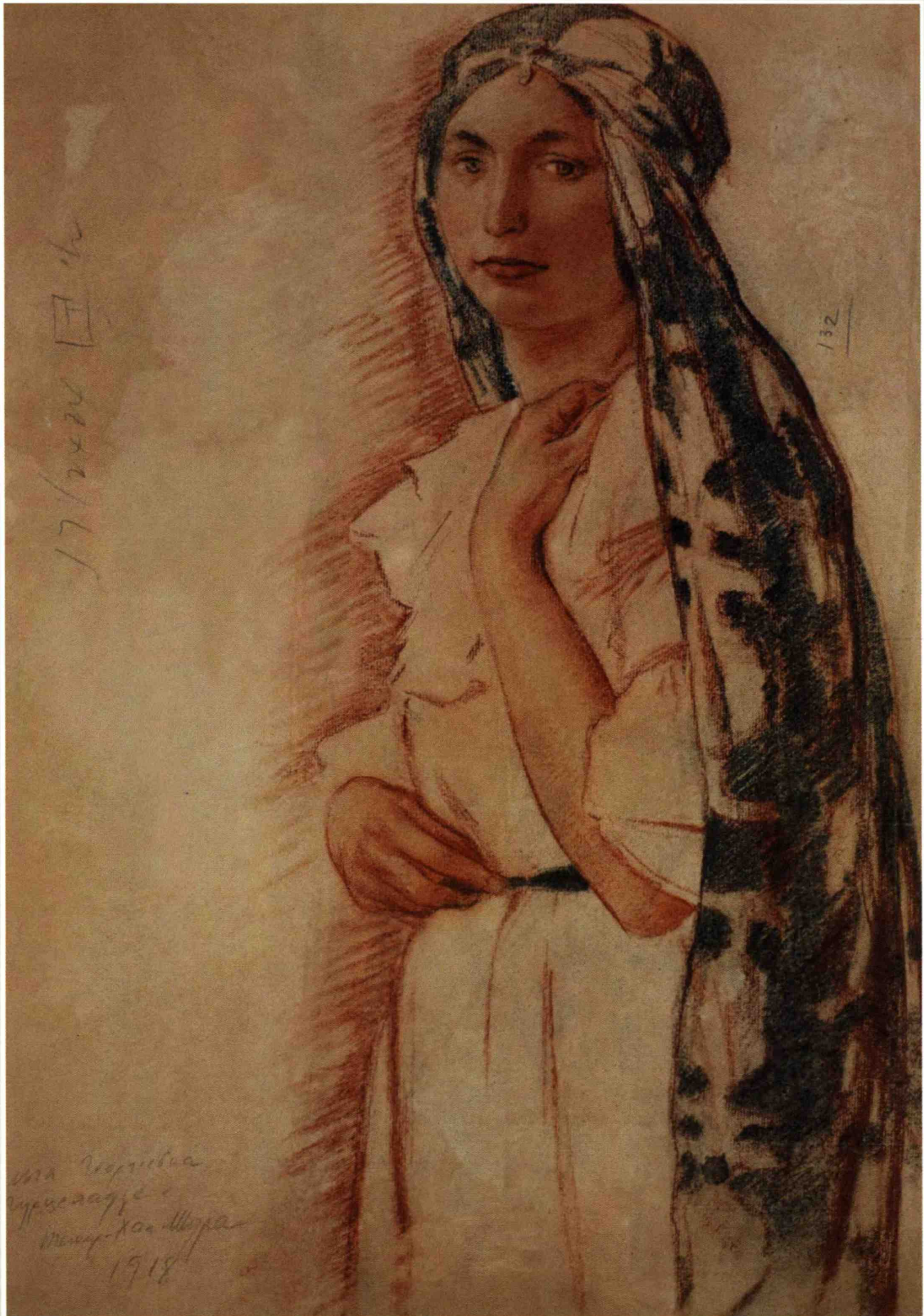
- работа со средствами массовой информации для информирования общественности о новаторских разработках в области интеллектуосберегающих технологий в экономической, политической и социальной сферах;

- сотрудничество с российскими и иностранными фондами и организациями по основным направлениям деятельности Фонда.

Фонд благодарит всех читателей журнала, активно откликающихся на нашу страничку. Будем признательны за ссылку на номер журнала, из которого Вы почерпнули ту или иную информацию.

Всю дополнительную информацию мы с удовольствием предоставим по телефонам: 921-69-25, 924-23-14, 928-83-53 или через E-mail: domenika@ropnet.ru <http://www.domenika.ru>

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



1777
□ 1899/1

132

на республике
Армения
Мерк Хор Мера
1918

