

Юный  
ХУДОЖНИК

8 • ISSN 0205-5791  
2016

6+



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ  
ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

ОСНОВАН В ИЮЛЕ 1936 ГОДА  
ИНДЕКС 71124

УЧРЕДИТЕЛИ:  
РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
СОЮЗ  
ХУДОЖНИКОВ РОССИИ  
АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО  
"МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ"

При поддержке Международной  
творческой организации  
«Союз художников-педагогов»

Главный редактор  
В.И.Ивашев

Редакционная коллегия:

И.А.Антонова,  
Т.В.Блынская,  
Н.М.Иванов  
(отв. секретарь),  
Л.И.Иовлева,  
А.Н.Ковальчук,  
А.А.Любавин,  
В.А.Малолетков,  
В.В.Маторин,  
И.В.Миляев,  
Т.Г.Назаренко,  
Б.М.Неменский,  
Н.И.Платонова  
(зам. главного редактора),  
О.М.Савостюк,  
С.А.Сиренко,  
Н.Н.Соломин.

Художественно-  
технический редактор  
Н.В.Шубина

Фотограф  
И.Д.Блынский

Макет  
В.В.Дунько

Адрес редакции:  
127015, Москва,  
Новодмитровская ул., 5а  
Телефон: 787-36-29.  
Тел.факс: 787-36-23.

Почтовый ящик:  
unhud@mail.ru  
Сайт:

юный-художник.рф

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

Перепечатка материалов  
разрешается только  
со ссылкой на журнал.  
Цена 290 рублей.

Сдано в набор 04.07.16. Подп. к печ.  
25.07.16. Формат 60x90 1/8.  
Бумага мелованная. Печать  
офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт.  
25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 3.000 экз.

ISSN 0205 - 5791, «Юный  
художник», 2016 г., № 8, 1-48.  
Печать: ООО «СТРАТИМ-ПКП»



## СОДЕРЖАНИЕ:

### ВЫСТАВКИ

Виктор Иванович Иванов  
От первого лица

1

### НАШ КОНКУРС

«Школьные годы чудесные»

6

### РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

В.Абель

Москва завтрашнего дня

9

### МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА

Е.Окулова

Воображаемый мир

Пьеро ди Козимо

12

### ХУДОЖНИК О ХУДОЖНИКЕ

С.Гавриляченко

Константин Чернявский

Казачьи предания

18

А.Полянская

XIV фестиваль «Признание»

22

С.Сиренко

Козские пленэры.

Суриковцы в Крыму.

II часть

25

### ГОД КИНО

И.Гинно

Волшебство профессии.

О.С.Кручинина

28

### ЗАРУБЕЖНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Л.Балашова

Английские сады

с японским акцентом

33

### УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В.Куракин

Черное и белое

38

Юрий Александров.

Певец сурового Севера

42

### ИТОГИ КОНКУРСА

И.Кошеляева

Традиции академического рисования

44

Пейзажи Елены Ларичевой

46

Р.Девлетов

Волна и камень

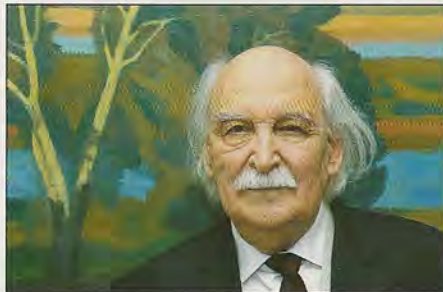
48

### ОБЛОЖКИ:

4. Пьеро ди Козимо.  
Портрет  
Симонетты Веспуччи.  
1. В.И.Иванов. В лодке.  
Масло. 2013. Музей Конде, Шантильи.

## Виктор Иванович ИВАНОВ.

Поводом для этой публикации стал не день рождения художника, который в 92-й раз отмечается в этом месяце, даже не выставка, с огромным успехом прошедшая в залах Института русского реалистического искусства на Дербеневской улице, а сам факт существования и активного труда в нашем художественном сообществе такой харизматичной личности, как Виктор Иванович Иванов, живого классика, абсолютного профессионала живописи и рисунка, художника, в течение семи десятков лет верного избранной теме, своим эстетическим и нравственным идеалам, связанным с «малой родиной» — Рязанским краем.



## ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

Об истинном подвижничестве художника на ниве отечественного искусства на вернисаже говорили министр культуры Рязанской области В.Ю.Попов, директор Третьяковской галереи З.И.Трегулова, директор Рязанского художественного музея М.А.Котова, друг и коллега В.И.Иванова народный художник РФ А.А.Турунов, вице-президент РАХ А.А.Золотов, академик-искусствовед, автор исследований о творчестве В.Иванова, профессор В.П.Сысов. Представляя автора выставки, основатель Института русского реалистического искусства А.Н.Ананьев подчеркнул, что не сразу к знаменательному юбилею Виктор Иванович открыл свою выставку, а только спустя два года, ответственно подготовив ее и тщательно разработав уникальную авторскую идею. Она предусматривает также издание фундаментального каталога. Алексей Николаевич отметил: «Разговор, начатый в экспозиции и продолженный в книге, будет вестись от первого лица. Многочисленные интервью с Мастером легли в основу к пояснительным текстам, наиболее точно и непредвзято комментирующим творческие замыслы автора».

Будучи не только художником, но также знатоком и исследователем изобразительного искусства, В.И.Иванов не раз давал интервью нашему журналу, его работы и советы постоянно печатались в «Юном художнике», здесь вышел в свет его теоретический двухчастный труд «О тоне и цвете», весьма полезный начинающим живописцам. И сегодня мы храним и ценим живое слово мастера. А он о своей комментаторской работе говорит очень сдержанно: «Краткие высказывания нас, живописцев, о своих замыслах помогут в какой-то степени понять наши работы, понять искусство сегодняшнего дня». Но на вернисаже Виктор Иванович не говорил о своих работах, о себе, хотя и подошел к своему знаковому полотну. Он рассказал, как создавалась многофигурная композиция «В кафе «Греко», но это был в основном подробный, теплый и уважительный рассказ о своих героях. На вступительном полотне экспозиции изображены коллеги, единомышленники, сверстники автора — Гелий Коржев, Петр Оссовский, Ефрем Зверьков, Дмитрий Жилинский, так ярко, крупно, убедительно начавшие свой путь в искусстве в 1960-е годы. Группа оживленно беседует в итальянском кафе, где бывали Александр Иванов, Гоголь, Достоевский. Выбор места не случаен для русского художника, как и выбор героев для картины. Друзей художника уже нет на

этом свете, но он сердечно и вдохновенно набрасывает творческий портрет каждого и заверяет присутствующих на вернисаже, что всем своим искусством хотел бы быть достойным их памяти, равным им в их честном и беззаветном служении искусству.

Какая удивительная провидческая сила повелела автору полотна собрать в кафе «Греко» именно этих художников! Ведь все они (и еще несколько оставшихся за рамками) составили славу и гордость советского и русского искусства, стали пионерами и новаторами эпохи «оттепели», воссоздали свой особый образный мир. Такие равновеликие и такие непохожие представители одного творческого поколения. На их долю выпало немало испытаний и трудностей, но в результате их имена принадлежат истории отечественной культуры.

В классификаторской маркировке личности и искусства Виктора Иванова преобладали броские и сильные определения: «шестидесятник», яркий представитель московской школы живописи, лидер мастеров «сурового стиля», реформатор соцреализма, вершина современной реалистической классики, новатор масштабной социальной темы, наконец, художник большого стиля. Все эти определения верны и объективны, сосредоточены на ос-

В.И.Иванов на выставке.  
Фото И.Блынского.

В кафе «Греко». Фрагмент.  
Масло. 1974.





Эскиз к картине  
«Рязанские луга».  
Масло. 1967.

Косцы.  
Масло. 2005.

новых эстетических и профессиональных гранях личности мастера. Но есть еще подспудные, частные, биографические факторы становления этого уникального человека. Без них вышеприведенные аттестации носят общий, хрестоматийный, несколько казенный характер.

Признанный классик русского реалистического искусства стал таковым вопреки многим запретам, ограничениям, указующим формулярам советского искусства и благодаря избранной теме, кровной связи с ней, ее художественной и исторической весомости. По мнению Ефрема Зверькова, «обратившись к миру послевоенной деревни, Виктор Иванов нашел множество временных связей с прошлым, настоящим и будущим».

Дмитрий Жилинский о времени становления, рождения индивидуального стиля: «Мы вдруг обрели свободу творить, чтобы показывать правду, проповедуя добро и красоту в своем творчестве. Правда это уже и есть красо-

та». В унисон звучат и признания Виктора Иванова о начале пути: «Главное в искусстве — правда, но она будет неполной без красоты, чувства гармонии. Есть разные жанры — пейзаж, портрет, картина, но все их объединяет образ человека, отблески его судьбы, мир его чувств и переживаний». Так рождалось социально ответственное, антропоцентричное искусство, где человек был не винтиком бездушного механизма, не пешкой на шахматной доске истории, а хозяином своей судьбы, личностью во времени и пространстве. Гелий Коржев: «У Виктора Иванова есть свой идеал человека — очень четкий. Он его ощущает как бы изнутри и, отбрасывая внешние подробности, выявляет этот свой идеал красоты духовной, причем не отвлеченный, не абстрактный, а открытый в самом человеке».

Насколько различны и своеобразны пути в искусстве упомянутых мастеров одного поколения, настолько же сходны, близки, родственны истоки этих путей, годы учебы, юношеские нетерпеливые поиски себя, своего неповторимого творческого начала. Петр Оссовский: «В нашей среде Виктор Иванов рисовальщик номер один. Это повелось еще со школьной скамьи». Техническое оснащение в рисунке, живописи, композиции В. Иванов получил рано. А в целом профессиональную школу он прошел основательную, разнообразную, так сказать «многоярусную».

Виктор Иванов: «В семь лет я стал зрелым, взрослым, всё понимающим человеком. С этого возраста я стал рисовать, причем рисовал, как взрослый, а не как ребенок. Я начал посещать кружок рисования в Доме пионеров имени Павлика Морозова, а потом учился в другом Доме пионеров, в переулке Стопани». Даже на начальном этапе обучения педагоги у юных художников были сильные и увлеченные, бескорыстно отдающие время и опыт своим питомцам. Еще более насыщенная творческая атмосфера царил в МСХШ, где Виктор Иванов продолжил обучение профессии, где воспитывала и давала стимул движения сама рабочая и житейская среда, соседство талантливых сверстников. Чего стоит трудный и незабываемый период эвакуации школы в годы войны в село Воскресенское (Башкирия). Виктор Иванов: «Прекрасное место с могучей природой. Здесь мы писали этюды на маленьких, часто с ладонь величиной, картонках. Военное время осталось в судьбе навсегда, могу сказать за себя и своих товарищей. Воз-

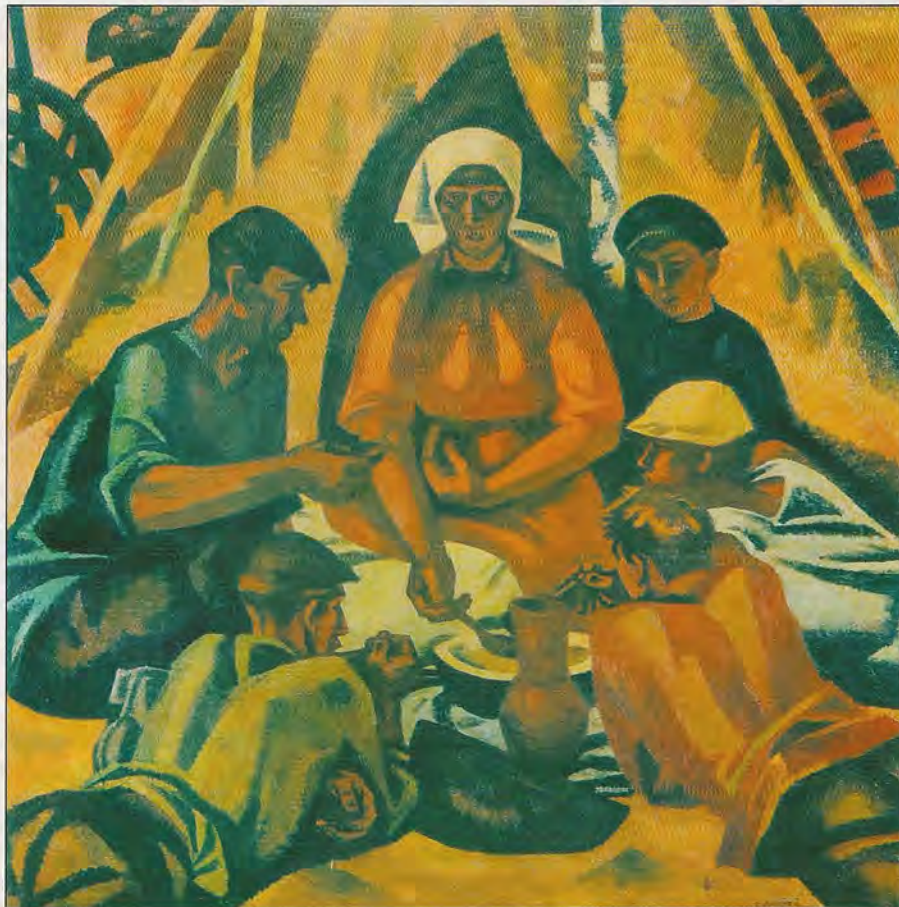


Полдник.  
Масло. 1977.

никли критерии добра и зла, с ними мы живем и поныне».

В Суриковском институте также был выдающийся педагогический состав, особенно ценным и продуктивным оказалось влияние на будущего мастера А.А.Осмеркина. Основы профессии закладывались летними пленэрами в Крыму, постоянной работой с моделью, широкой практикой копирования русской и мировой классики, регулярным посещением любимых залов и авторов в Третьяковке, что Виктор Иванович продолжает делать и после учебы: «Люблю бывать здесь, испытываю в этом потребность. Иногда прохожу через залы быстро — к определенному художнику, даже какой-нибудь одной картине, чтобы побыть с ней наедине, «поговорить по душам». Бывает и по-другому. Идешь по залам замедленным шагом, осматривая галерею с самого начала, не спеша, не задерживаясь на отдельных работах, но стараясь уловить то, ради чего пришел. А пришел, чтобы уловить невидимое, но существующее здесь, в залах галереи, — уловить линию развития русского искусства, которая что-то на своем пути отторгала; что-то принимала, длилась из века в век и дошла до нашего времени».

После института предстояла самостоятельная творческая жизнь, сразу приняли в Союз художников, началось создание тематических картин, молодого живописца поздравляли с успехом, приглашали на выставки. Со временем удалось уловить линию развития русского искусства, где узловыми фигурами были Александр Иванов, Репин, Суриков, Коровин, Крымов, Кончаловский. Однако у самого художника не было еще определенного стержня, выстраданной модели творчества. А дальше надо было задуматься, что делать, в каком направлении идти. Эти вопросы мучили мастера, подстегивали работу сердца, ума, воображения: «В чем же было дело? То, чему научили нас в школе, институте, было недостаточно. Мы получили знания, как рисовать, как писать, строить форму в пространстве. Но всего этого оказалось мало — главное надо добывать самому. Мы привыкли к такому положению, когда идею, тему тебе дадут, ее нужно только воплотить, оформить. Кризис, переживаемый мной, заключался в том, что я понял: художник и оформитель заданной темы — не одно и то же. Художник тот, кто идеи сам находит в познании жизни и облекает их в соответствующую пластическую форму. Только в органическом единстве идеи и формы рождаются художественные произведения. Вот этого я в себе и не чувствовал, не было своих идей, глубокого знания жизни. И тогда решил поехать в деревню, в Рязанскую область, на родину матери, веря, что там открою для себя что-то важное. Я сошел с поезда на станции Шелухово. Тихая станция, на которой еще в далекие детские годы мы с мамой и братом сходили с поезда, чтобы дальше на лошадке ехать в деревню».



И детские воспоминания, и поздние деревенские будни, и лошадки, и коровы, и дальние горизонты, и бескрайние поля, и приокские луга Рязанщины так и остались с художником. Это они дали жизнь, правду и красоту таким его хрестоматийным полотнам, как «Рязанские луга», «Полдник», «На покосе. В шалаше», «Семья. 1945 год», «Косцы», «Человек родился», «Под мирным небом», «Похороны в Исадах», «Свадьба в селе Исады», «На Оке». В картинах В.Иванова о сельской жизни изображены повседневные трудовые сценки — стребают сено, вывозят копны, отбивают косы, выкапывают картошку, распрягают лошадей, пасут коров, трапезничают прямо в лугах и оживленно беседуют, переправляются в лодке по реке, косят траву, в сумерках возвращаются с лугов, нянчат детей, молятся в храме, наблюдают ледоход, плетут корзины, хозяйствуют в доме и в огороде... И во всем этом ощущается полная единственность художника со своими героями.

«Я часть своего народа», — говорил В.Иванов и называл героев картин своими непосредственными соавторами. Художник не делал парадных портретов, не разрабатывал в своем творчестве библейскую тему. Жизнь святых ему заменяла жизнь человека. К образу крестьянина, бытию человека, живущего на родной земле трудами и плодами с ее нив, художник относился как к библейскому повествованию. Несмотря на нынешнее ущемленное и плачевное положение русского человека на земле, художник сохраняет надежду на его возрождение, порой это ощущение возникает на грани щемящей ностальгии. Виктор Иванов: «Жизнь вообще, а на селе тем более, без чувства общности, коллектива, артельности — немыслима. Отсутствие этого чувства — губительный признак. На селе картины совместного труда и



совместного застолья можно было видеть постоянно: в поле, в лугах, во время строительства колхозных построек и личных домов. Строили дома миром: приходили родственники, друзья и те, кто сам в будущем собирался строиться...»

Что роднит художника с его героями? Он так же любит эту благодатную землю, он так же переживает общие радости и горести своего отечества, у него такие же нравственные обязанности перед семьёй, сообществом близких людей и единомышленников, такие же твердые и ясные представления о правде, красоте, гармонии, великой мощи природы. Он такой же беспокойный и требовательный труженик, как и его герои, только их орудия труда — косы, грабли, вилы, плотницкие пилы и топоры, а его спутники трудовых свершений — кисти, карандаши, этюдник, мольберт. Родные места дают свет, воздух, простор картинам великих мастеров, почва и корни малой родины питают древо их искусства. Такой неразрывной и плодотворной была связь живописи Венецианова с деревней Сафонково Тверской губернии, Сурикова — с Сибирским краем, Пластова — с селом Прислониха Ульяновской области. Особые черты рязанской природы сделали самобытными и неповторимыми пейзажи мастера, написанные как подсобный материал для картины и как изумительные проявления этого жанра, значительно расширяющие общий спектр заветной темы. «Со временем работа над пейзажем, — поясняет Виктор Иванович, — углубляется, усложняется и часто становится самоцелью. Появляются пейзажи самостоятельного значения, не предназначенные для использования их в картинах».

Выбрав, казалось бы, такой узкий географический и тематический сегмент, такое ограниченное и замкнутое пространство современной действительности, художник расширил его до вселенской притчи о жизни человека на земле, возвысил этот почти документальный материал до объемного и полнокровного национального символа. Даже многочисленные зарубежные поездки В.Иванова (Италия, Испания, Египет, Куба, Мексика, Голландия, Румыния) не растворили его четкого понимания русского народного характера в мнимых общекультурных сущностях, во внешних сближениях и подобиях: «Во время

поездок я почувствовал острую необходимость отразить природу и людей моей страны. Настоящий художник не может быть не национальным».

Всю свою жизнь, своё искусство он связал с Рязанским краем и за век сознательной творческой работы естественно и прочно встроился в крестьянскую жизнь, дышал с ней одним воздухом, общие кровеносные сосуды питали его сердце, единая бытовая среда, изначально нравственный уклад, местная природная благодать рождали и вдохновляли в нем художника. Ведь он приезжает из года в год не как дачник и турист, даже не как увлеченный искатель пленэрных впечатлений и коллекционер народных примет и проявлений. Виктор Иванович Иванов — Художник этой земли, как Крестьянин — её профессиональный труженик и хранитель. Они на равных и сообща в ее буднях и праздниках, в ее календарных сельскохозяйственных циклах и сезонных природных состояниях, в ее утрах и обретениях, в естественной череде рождений и смертей, жизнерадостных здравий и скорбных прощаний. Тема прощаний, похорон, церковных бдений по усопшим решается художником сурово, мужественно, почти обыденно, но сколько сострадания, нежности, сочувствия к землякам, потерявшим близкого человека. В его живописных реквиемах много личного, нестороннего, пропущенного через собственное сердце. Они мерило не только всеобъемлющего характера избранной темы, но и неотделимости автора от общей судьбы: «Пишу эти образы без взгляда «снизу» или «сверху», но с осознанием и верой в то, что понятие добра и зла, понятие правды рождает народ».

Художник сознательно проходит мимо очевидного негатива. Его оставляют равнодушным типажи, в которых совершенно отсутствуют национальная идентичность, внутреннее содержание, самобытность характера. Зато преобладают резкие психологические мутации, сумма примитивных реакций, определенная размытость и раздробленность образа. Виктор Иванов: «Постоянно делаю отбор того, что считаю непреходящим в облике и жизненном опыте современника, не изображаю отрицательного. Считаю, искусство противостоит ему утверждением положительного».

Творчество В.Иванова переполнено драматическими коллизиями, философскими вопросами, неизбежной и неизбывной художнической рефлексией. Автор масштабной крестьянской «сюиты» прямо и бескомпромиссно стремится ответить на трудные вопросы времени, многое проясняют его нередкие и откровенные комментарии. И лишь один вопрос вызывает общее изумление, подлинное уважение к художнику. Как в это непростое, противоречивое, жестокое время ему удалось сохранить в искусстве оазис здоровой народной нравственности, крепких традиций и исторических устоев крестьянской жизни, сельского быта, эстетическую ценность и целостность вековой культуры? Не умозрительная ли это идеализация русской провинции, не метафизическая ли это обособленность, замкнутость, духовная независимость и неприкосновенность в неприглядных и чуждых реалиях сегодняшней действительности, где прогресс олицетворяет не полезная научная мысль, а засилье смартфонов и гаджетов, где культура ютится на задворках абсурдного телевизионного пространства, где царят сиюминутные мнимости и ложные ценности, вульгарное потребительство и нуворинская жажда роскоши и респекта. Про картины В.Иванова можно уверенно ответить: нет, это не идеализация далекого прошлого, а эстетический и социальный идеал настоящего и будущего.

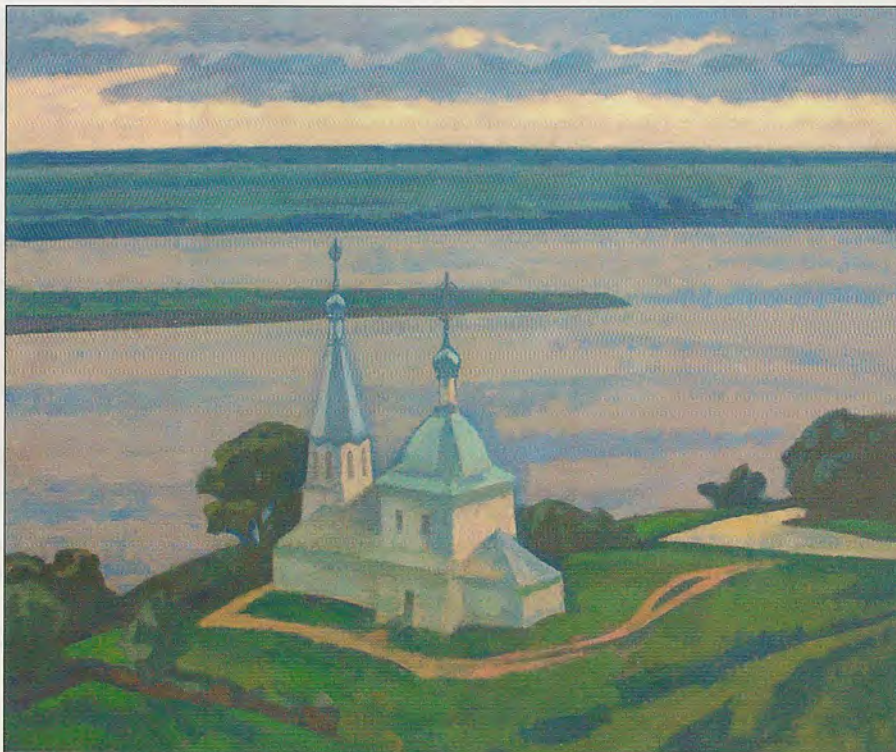
Пейзаж с храмом.  
Масло. 2013.

Автопортрет с внучкой.  
Масло. 1975.

Стадо.  
Масло. 1992.

В соответствии с этим идеалом строится вся повседневная работа художника. Жанр картины для него наиболее важен и действенен в передаче авторских мыслей и чувств. Поэтому так ответственна и скрупулезна многоэтапная подготовительная практика рождения полотна. Настоящая выставка показала, как проходит процесс создания эскизов, этюдов. Откровением для зрителей (даже для профессионалов) стал параллельный показ эскизов и картин. Картон к полотну «Под мирным небом» (220 x 360) поражал виртуозностью и чеканной мощностью рисунка. Карандаш мастера не давал слабину, сбой и вялости на протяжении каждого сантиметра огромного эскиза, который без натяжек можно назвать самоценным графическим произведением. Виктор Иванов: «Основой в моей работе являются бесконечные наблюдения, зарисовки, этюды. Художественные замыслы рождаются только после долгих жизненных наблюдений. Рисунки и этюды несут сперва печать спешки и случайности, но затем постепенно становятся серьезнее, целенаправленнее. Они выступают как «разведчики» будущего художественного произведения. Со временем самым дорогим и ценным в творчестве становятся те самые наброски, рисунки и этюды, которые сперва считал подсобным материалом. В них жизнь, волнение и мысль».

Волнение души автора хранят многие его работы в жанре портрета. Часть из них составляют портретные этюды к картинам, изображения рязанцев-односельчан, как вполне конкретных людей, так и типовых характеров. Другую часть представляют собой портреты известных личностей, начиная с кубинских революционных лидеров – Фидель и Рауль Кастро, Че Гевара, – эти лаконичные графические портреты давно уже обрели не только художественную, но и историческую ценность. Среди живописных портретов В.Иванова также изображения людей известных – писателя Жоржи Амаду, хирурга Александра Бакулева, химика Сергея Лебедева, композитора Георгия Свиридова. Всё это добротные, выразительные, духовно значимые произведения, но «рязанские» портреты художника – вне сравнений и колебаний, это суть и тайна его души. Виктор Иванов: «Мне хорошо знакомы эти прекрасные люди. Особенно замечательны женщины. Они



трудятся на полях и фермах – бригадиры и звеньевые, парторги и председатели колхозов. Необыкновенно красивы они во время труда – в движении в дни покосов, у молотилок в ритмичной работе, у гор золотого зерна и во время прополки в лугах, где доят коров, в избе, где надо всё успеть: и испечь, и убрать, и детей приласкать, а молодым и погулять надо с песнями до утра. И когда внимательно всматриваешься, из многих наблюдений постепенно складывается образ замечательной русской женщины». При своем жизненном долголетии и высоком статусе патриарха в современном русском искусстве Виктор Иванов на протяжении всего творческого пути сохраняет истинно рембрандтовский вкус к избра-



жению стариков и старости, к правде, достоинству и самоценности жизни пожилых людей. Их неприукрашенные народные характеры передаются художником с ветхозаветной простотой и торжественностью, с чуть шемящей ноткой неизбежной утраты и ностальгического чувства по уходящей натуре, которой отдано столько любви, тепла, творческого внимания и интереса.

Автопортреты Виктора Иванова — также органичное продолжение этой линии в отечественном искусстве. Линии Федотова, Сурикова, Нестерова, Пластова. В разном возрасте, от юношеского до почтенного, художник предстает перед нами точно таким, каким он рисуется нам в воображении за рамкой всех своих произведений. Эта неразрывность автора и его искусства, большинства его героев — не только творческое достоинство, но и нравственное. И здесь всё тот же национальный характер, неслучайно один из автопортретов мастера представлен в знаменитой галерее Уффици. Глядя на близкие к сегодняшнему дню автопортреты Виктора Иванова, невольно дорисовываешь и суммируешь впечатления о нем. Своей жизнью, искусством, подвижническим трудом, социальным поведением Виктор Иванов как бы реабилитирует этот несовершенный и несправедливый мир. Его идеалы и верования, даже не вступая в открытый конфликт с ненадежной и ущербной действительностью, как бы отвоёвывают и сохраняют небольшую территорию добра, нравственного здоровья, гармоничного и устойчивого миропорядка. Пусть кто-то сочтет это прекраснотушной утопией и домороженным пассаизмом, но многим необходимы четкие моральные ориентиры, очищенная от спекуляций и деформаций эстетическая программа. Ведь когда-нибудь это может предотвратить и изменить существующие заблуждения и извращения, — причем не только в искусстве.

А пока В.Иванов своим творчеством и жизненной позицией работает на это будущее. Нельзя сказать, что незаслуженно забыт, не востребован временем, лишен внимания и тех, для кого он работает, и тех, кто официально оценивает эту работу. Еще в советское время отмеченный званиями академика, народного художника, лауреата госпремий, Виктор Иванович и в нынешнюю эпоху удостоен многих премий и медалей, причем все они носят дорогие художнику имена — И.Репина, М.Шолохова, Н.Крымова, А.А.Иванова, В.Сурикова, А.Пластова, Е.Зверькова. А главное — он почетный гражданин Спасского района Рязанской области. Здесь в его честь открыта именная галерея «Виктор Иванов и земля Рязанская», хранящая 719 его оригинальных произведений. Хоть он человек городской, московский, как сам неоднократно подчеркивает, но теснее и ближе он связан именно с Рязанской землей, а не с современным сточным творческим истеблишментом.

Полотна В.Иванова никогда не нивелировались с подчас аляповатой и безответственной выставочной средой, с кричащей и безвкусной стилистикой актуального искусства. Сам художник не ассимилировался в подавляющей массе коммерческих или политизированных деятелей сегодняшней культуры. Он остается до конца с кумирами своей юности, с замечательными учителями и наставниками, с теми выдающимися коллегами, которых он изобразил в кафе «Греко», с немногими сверстниками, продолжающими работать, и младшими поколениями мастеров, пришедших на вернисаж в немалом количестве и в настроении радостного приобщения к большому и настоящему искусству.

Н.ИВАНОВ

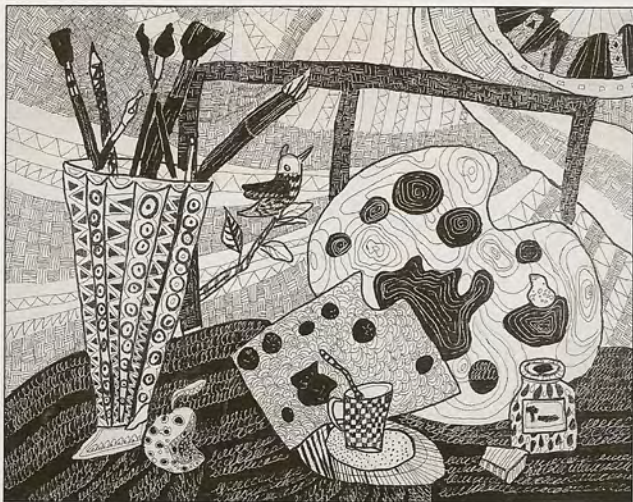


## «ШКОЛЬНЫЕ ГОДЫ ЧУДЕСНЫЕ»

Итак, наш конкурс завершается. И закончить его хочется на высокой ноте. Прислано, пересмотрено, опубликовано в журнале несколько сотен работ. Все они по-своему достойны считаться искусством наших современников — молодых и юных.







Арина Федотова, 9 лет.  
Натюрморт «Искусство».  
Гелевая ручка, тушь.  
ДХШ № 2, г. Сочи.

Екатерина Фролова, 13 лет.  
Зарисовки с натуры.  
Акварель, цв. карандаши.  
ДШИ им. О.А.Кипренского.  
г. Сосновый Бор, Ленинградская обл.

Елизавета Пантюхина, 15 лет.  
Наш учитель рисования. Гуашь.  
ДШИ № 2 им. М.И.Глинки. г. Орел.

Валерия Балабанова, 15 лет.  
В студии. Гуашь.  
ДШИ № 2 им. М.И.Глинки, г. Орел.

Ира Абдрашитова, 14 лет.  
Дебаты на уроке алгебры. Гуашь /на с.б/.  
ДШИ г. Партизанск, Приморский край.

Вероника Князева, 12 лет.  
Диалог. Гуашь.  
ДШИ г. Лангепас, Тюменская обл. /на с.б/.

Арина Соловьева, 15 лет.  
На уроке. Гелевая ручка, акварель.  
ДШИ им. О.А.Кипренского.  
г. Сосновый Бор, Ленинградская обл.

Диана Вячкилева, 14 лет.  
Урок живописи. Гуашь.  
ДХШ им. А.К.Леонтьева.  
г. Можга, Республика Удмуртия.

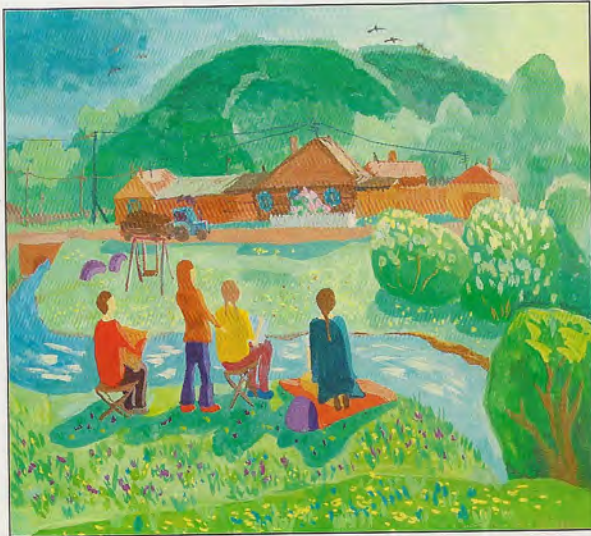


На этом месте традиционно идет перечень имен, работ и призовых мест в разных возрастных категориях. Но наш конкурс тем и необычен, что в нем нет деления по возрасту,

по талантливости, отсутствуют и ценные материальные призы.

Как же так, спросите вы, кто же победил, а кто проиграл, где те оценки, к которым мы так привыкли





с самых ранних лет? Победили все, кто трудился, вкладывал душу и умение в каждое произведение. Те работы, которые были напечатаны в журнале, самим фактом публикации уже выделены и отмечены особо. Неопубликованные же работы были внимательно просмотрены, собраны и бережно сохранены. Возможно, кто-то из тех, кто сегодня оказался в «папке», завтра будут блистать на российских и мировых выставках и биеннале. И мы будем о них говорить, спорить, удивляться и гордиться... Так что проигравших у нас точно нет!

Похвала и критика – каковы должны быть нормы и дозы? Можно ли критикой юного художника отбить у него желание рисовать или чрезмерной похвалой, наградами, призовыми местами на конкурсах перехвалить на раннем этапе, когда и сам ребенок и его родители перестают адекватно воспринимать степень дарования маленького художника, когда ему пока без веских оснований прочили большое будущее? Смотришь работы – все они разные по технике, уровню, по целям, и чувствуется, что кто-то серьезно нацелен на профессиональный рост, на овладение будущим делом жизни, а кто-то рисует ради удовольствия, не особенно вдава-

ясь в тонкости цвета, света, точности рисунка, анатомии. Но и те, и другие – достойны искреннего уважения, ведь в старые времена, наряду с музицированием, танцами, упражнениями в поэзии, изучением языков, наук, привитием этикета, – рисование с юных лет было одной из основ воспитания гармоничного человека, гражданина своей страны.

Труд и талант, мастерство и способность, желание и фантазия сопутствуют каждой работе. У кого-то получается лучше, у кого-то менее – этот критерий можно применять к технике исполнения, но никак не к разнообразию идей, образов, ситуаций – когда в относительно узких рамках заявленного конкурса юным художникам удалось создать целый мир, в котором живут, учатся, отдыхают, размышляют, мечтают и воплощают свои мечты наши дети, и кто-то из них, непременно – будущее отечественного изобразительного искусства. Поэтому стоит уже сегодня запомнить некоторые фамилии, поздравив от души всех участников конкурса!

**И.БЛЫНСКИЙ**



Даша Окунева, 13 лет.  
На пленэре.  
Гуашь.  
ДХШ п. Шушенское.  
Красноярский край.

Дарья Шапорова, 11 лет.  
Школьный двор.  
Гуашь.  
ДШИ № 2 им. М.И.Глинки,  
г. Орел.

Кристина Васильева, 12 лет.  
По дороге в школу.  
Гуашь.  
ДХШ им. А.К.Леонтьева.  
г. Можга, Республика Удмуртия.

Анастасия Чухлебова, 13 лет.  
Зимние забавы.  
Гуашь.  
ДХШ, г. Десногорск,  
Смоленская обл.





**В** Москве в мае 2016 состоялась XXI Международная выставка архитектуры и дизайна, представляющая все самое лучшее, что можно найти в архитектуре и дизайне, как образец для творческого и профессионального развития. Проводится выставка традиционно в Центральном доме художника на Крымском валу, демонстрирует самый широкий спектр участников – мэтры отечественной и зарубежной архитектуры, молодые таланты, состоявшиеся мастера, производители современных материалов и технологий, образовательные проекты для детей и взрослых. Наш рассказ – о новой архитектурной школе «ЭВОЛЮЦИЯ», созданной в качестве творческого эксперимента для студентов и молодых архитекторов Фондом поддержки и создания творческих проектов «ПРОДВИЖЕНИЕ».

По замыслу организаторов формат обучения – краткосрочные интенсивные курсы, объединяющие лекции и проектные семинары известных практикующих архитекторов. В марте с.г. был объявлен набор в пилотную программу школы – она была названа мастерскими «ОСВОЕНИЕ» и посвящена поиску архитектурных решений для проблемных участков района Лефортово города Москвы. В одном из

## МОСКВА завтрашнего ДНЯ

старейших районов, основанном еще при Петре Первом как поселение для военных и высочайших дворянских особ, сегодня преобладают промышленные территории. Они не функционируют по назначению – согласно закону, все производство выведено за пределы Москвы, а пустующие промзоны и отдельные полузаброшенные участки, некогда их связывающие, превратились в объекты для реновации.

Где-то, как, например, на территории хорошо известного Винзавода, созданы арт-галереи, где-то – как на бывшем заводе «Манометр» – теперь размещены многочисленные новомодные офисы-лофты, а завод «Серп и Молот» превратится в скором будущем в жилой квартал. При этом количество проблемных участков остается большим, работы с ними хватит еще не на одно десятилетие. И практики архитектурной школы «ЭВОЛЮЦИЯ» проводятся на территории московского завода «Кристалл» в арт-пространстве PROVODKA – это тоже пример нового использования старых производственных объектов.

Учебное проектирование было построено как творческий эксперимент с элементами игровых форматов. Для разработки учебных проектов выбраны четыре проблем-





«Расширяя границы» – набережная Яузы.

«Расширяя границы» –  
набережная Яузы /на с. 9/.

«Экстремально. Для жизни».  
Реконструкция мазутохранилищ /на с. 9/.

«Экстремально. Для жизни».  
Музей индустриализации /на с. 9/.

«Экстремально. Для жизни».  
Набережная.

ных участка района Лефортово, получившие кодовые названия: Дикое поле, Спутник, Утёс, Эшелон. На выставке АРХ Москва экспозиция пилотной программы архитектурной школы «ЭВОЛЮЦИЯ» продемонстрировала на примере этого района четыре принципиально различных подхода к преобразованию проблемных территорий, в том числе реновации промышленных зон. Преподаватели, кураторы каждой из четырех проектных групп, задали учащимся свое видение решений поставленной задачи, которое позволило им практиковать направления архитектуры в широчайшем диапазоне – от художественных объектов до градостроительного планирования.

Каждая группа как самостоятельная мастерская представила свою концепцию, свое видение и особый подход к решению проблем района.

#### **Мастерская Петра Виноградова и Евгения Золотухина: «ЭКСТРЕМАЛЬНО. ДЛЯ ЖИЗНИ»**

Богатая промышленная история района провоцирует на серию ярких художественных образов. Уничтоженные морально и физически промышленные объекты во множестве своем являют глубину и красоту, требующую переосмысления.

Заброшенная железная дорога, ведущая из ниоткуда в никуда, исполнена символизма и особенно побуждает бросить на нее все силы. Все пути отрезаны, назад дороги нет. Соединить несоединимое – ее глубокий смысл, спроецированный на все проекты группы.

Участок «Эшелон» мы прочли в широком диапазоне от прикладной деятельности ярмарочного поезда, как социального аттракциона, понятного любому обывателю, до экспериментальных парковок-гнезд, тонко иронизирующих на тему городской экологии. Концепция индустриального музея – проекция знаковых промышленных зон, каж-

дая из которых исповедует свои особые каноны бытия в эпоху постиндустриализации.

«Утёс» при любых возможных концепциях развития вызывает к оживлению прибрежной территории, сегодня умерщвленной и отсечённой от реки транспортными потоками. Увести их в тоннели и благоустроить пешеходные набережные – решение рациональное, напрашивающееся само собой, социально необходимое.

Реконструкция мазутохранилищ завода «Кристалл» задумана как функциональная надстройка, завершающая пластику двух многогранных объектов формой сцепленных шестеренок – этот точечный объект как реликтовый артефакт может задать тон реновации территории. Через него, как через общественный центр, предложено провести мост, соединяющий территорию завода «Серп и Молот» с новой благоустроенной набережной.

Представленные нами вещи – это вещи-лозунги, говорящие сами за себя своей кажущейся абсурдностью или определенной рациональностью. Их наибольшая ценность в том, что они абсолютно реализуемы, и на повестке только вопрос смелости принятия решений, подтверждающих эту реализацию.

#### **Мастерская Ильи Заливухина и Всеволода Медведева: «НОВАЯ МОСКВА В ЛЕФОРТОВО»**

Для всех районов Москвы самая актуальная задача на сегодняшний день – выявление заброшенных и неразвитых территорий, находящихся в черте существующего города, и их последующее развитие.

Мы охватили своим вниманием территорию от Курского вокзала до завода «Серп и Молот», где очень мало жилых домов и новых офисов, но много заброшенных участков. Транзитная набережная реки Яузы разрезает выбранный район и шумит как настоящая магистраль.

Этот район города всегда был «на задворках» за Садовым кольцом, а строительство Курского вокзала только усугубило проблему.

Создание общественных пространств за счет бюджета города в окружении такого «мусора» не решит проблем территории. В качестве альтернативы мы предлагаем создание полноценной общегородской двухконтурной системы улиц и дорог. Одновременно с переосмыслением роли общественного транспорта и его комплексной модернизацией такой подход генерирует необходимые условия для дальнейшего качественного развития всех районов Москвы.





**Мастерская Алексея Комова,  
Дарьи Козинской и Илья Хвана:  
«БОЛЬШАЯ ИГРА ТРАДИЦИЙ»**

В отличие от популярного Лефортовского парка вытянутый зеленый прямоугольник «Дикого поля» существует неприкаянно и отчужденно. Мощный парковый потенциал заблокирован тисками режимных военных и промышленных объектов.

Наша задача – не просто оживить среду, а спроектировать смысловой андроид и вдохнуть в него жизнь. Высвободить скрытые энергии территории и подать найденную идентичность современным средовым языком.

Участок разделен на три сектора.

Парк Казачьей Славы накрыт «деревянной коробкой» – это образ Заставы на границах Империи.

Парк Нормандия-Неман с Плацем появился на месте пространства, закупоренного сегодня регламентом поведения, навязанного военными режимными объемами по периметру. Внутри невидимого «советского контура» разыгрывается политехническая просветительская феерия с героическим военным блеском.

Третья часть – Лес – затерянный мир, чью уникальность мы усиливаем и доводим художественным языком до босховской планки, где завораживает Дикая Природа, написанная с больших букв.

Все три части связаны внутренним туристическим маршрутом электроконки, как становым хребтом, на который низана смысловая плоть «Дикого Поля Империи».

В итоге мы получаем не просто общественное пространство, а туристическое достопримечательное место нового формата, исполненное проектной кокрекетики: от МАФов до графиков благоустройства. Преподнося глубины территориальных образов, мы выдаем реальные элементы обустройства среды с конкретной сметой.

Прямоугольник «Дикого поля Империи» – это контур Игры, где всегда выигрывает Традиция.

**Мастерская Сергея Мичурина и Пётра Васильева:  
«РАСШИРЯЯ ГРАНИЦЫ»**

Наша ключевая идея – сформировать Зеленый пояс Лефортово – культурно-рекреационное кольцо, связывающее весь район.

Начинаем с участка «Спутник». Район Лефортово – территория восьми высших учебных заведений, где совсем не развита инфраструктура для молодежи. Участок размещения новой станции метро – зона формирования нового культурно-просветительского центра с насыщенной внутренней многофункциональной площадью на месте «ям».

Широкий бульвар – прямая линия между существующей и строящейся станциями метро – транзит, облагоро-

«Большая игра традиций» –  
Парк Нормандия-Неман.

«Новая Москва в Лефортово».

женный памятниками культурного значения. На базе этих зданий мы предлагаем создать культурно-массовый кластер памяти района, где объединяется история трех столетий – XIX, XX и XXI.

Регенерация промышленных территорий. Участок центра завода «Серп и Молот», связанный железной дорогой с заводом «Кристалл» – пульсирующая артерия района, насыщаемая новыми функциями. Начиная от запуска трамвая по старым железнодорожным путям, что улучшает транспортную насыщенность территории, мы создаем новые объекты городской жизни:

Образы объектов, исходя из «духа места», имеют индустриальный характер архитектуры.

Переформулированные принципы использования набережной реки Яузы – автомобильный транзит/магистраль превращаем в пространство для людей и города, убирая транспортные потоки в тоннель.

Артнабережная – центр культурного кластера Москвы – это зона формулирования новых смыслов, как визуальных, так и функциональных. Здесь предусмотрено формирование пространства для художественных выставок мирового масштаба, возможность экспонировать объекты размером от 5 до 100 метров. Так город получает новый центр притяжения – вокруг него заброшенные и закрытые территории получают импульс для развития не только в качестве нового общественного пространства, но и в качестве стимула к освоению жилой, коммерческой и культурной застроек.

Учитывая экстремально сжатые сроки проведения пилотного курса, опираясь на мнения экспертов, можно говорить о большом потенциале новой школы – и впереди уже большие планы по разработке специальных программ для различных проблемных территорий.

Основатель «Про.Движения» и инициатор создания архитектурной школы «ЭВОЛЮЦИЯ» Петр Виноградов представляет мастерские «ОСВОЕНИЕ» в качестве творческого эксперимента, закладывающего фундамент полноценного образовательно-образовательного проекта.

**Вика АБЕЛЬ**



Творчество флорентийского художника Пьеро ди Козимо (1462–1521 гг.) приходится на эпоху Возрождения. Отличаясь оригинальным и новаторским подходом, оно вобрало в себя все основные приметы этого великого периода. На фоне блистательных живописцев, которыми славилась в те времена Италия, имя Пьеро ди Козимо, обращает на себя внимание захватывающими воображение легендами, сложившимися вокруг его имени. Репутацией непонятого и непонятого гения он обязан, главным образом, Джорджо Вазари, биографу мастеров итальянского Возрождения, который охарактеризовал Пьеро как большого чудака, склонного к разным причудам.



первых ударах грома закрывал окна и двери. Художник с большим трепетом относился к своему запущенному саду и никому не позволял наводить в нем порядок. Предпочитая видеть все таким же диким, каким был сам, он заявлял, что вещи, «созданные природой, следует оставлять на ее собственное попечение, не изменяя их по своему. Он часто ходил наблюдать за полетом облаков или животными, растениями или другими какими-либо вещами, какие природа нередко создает странно и случайно, и это доставляло ему такое удовольствие и такое удовлетворение, что он выходил из себя от восторга».

Ближе к восьмому десятку его

## ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР ПЬЕРО ДИ КОЗИМО

«Юноша этот обладал от природы духом весьма возвышенным, но весьма отвлеченным, и отличался ...богатым и непостоянным воображением... И в то же время он так любил уединение, что единственным удовольствием для него было бродить задумчиво в одиночестве, мечтая и строя воздушные замки». С легкой усмешкой Вазари называет жизнь Пьеро скорее скотской, чем человеческой, ведь мастер был настолько поглощен своим творчеством, что даже не думал отвлекаться на элементарные удобства и удовлетворение собственных нужд, считая рабством всякий другой образ жизни. Например, он мог есть одни яйца, сваренные вкрутую, которые сразу же готовил в большом количестве для того, чтобы сберечь время и топливо.

Согласно Вазари, Пьеро был погружен всем своим искусством и образом жизни в стихийную жизнь природы. Он любил дождь, и с большим удовольствием смотрел на дождевые струи, стекающие с крыши и брызгами разбивающиеся о землю. Но при этом он боялся грозы, и при

прихоти только множились и усугублялись. Он не выносил детский плач и пение монахов, хотя и был очень набожным человеком, в особенности же не переносил врачей и лекарства. Отказавшись от всякой помощи подмастерьев и выбрав горькое одиночество, из-за слабого здоровья и трясущихся рук он уже практически не мог рисовать и вызывал лишь жалость и сочувствие современников. Далекий от объективности биограф относится к Пьеро с большой долей симпатии, утверждая, что художник мог бы достичь еще больших высот, если бы не витал в облаках и в жизни следил за собой больше, чем он это делал, он сумел бы познать тот огромный талант, которым был наделен, и удостоился бы поклонения. А вместо этого за дикость его скорее считали безумцем, хотя, в конечном итоге, он никому ничего дурного не сделал, кроме как самому себе, творениями же своими принес искусство и благоденствие, и пользу».

С тех пор, как было опубликовано жизнеописание,





Портрет Пьеро ди Козимо.  
Иллюстрация к «Жизне-  
описаниям» Джорджо Вазари.  
Ксилография. 1568.

Охота.  
Дерево, масло. 1490–1500.  
Музей Метрополитен.

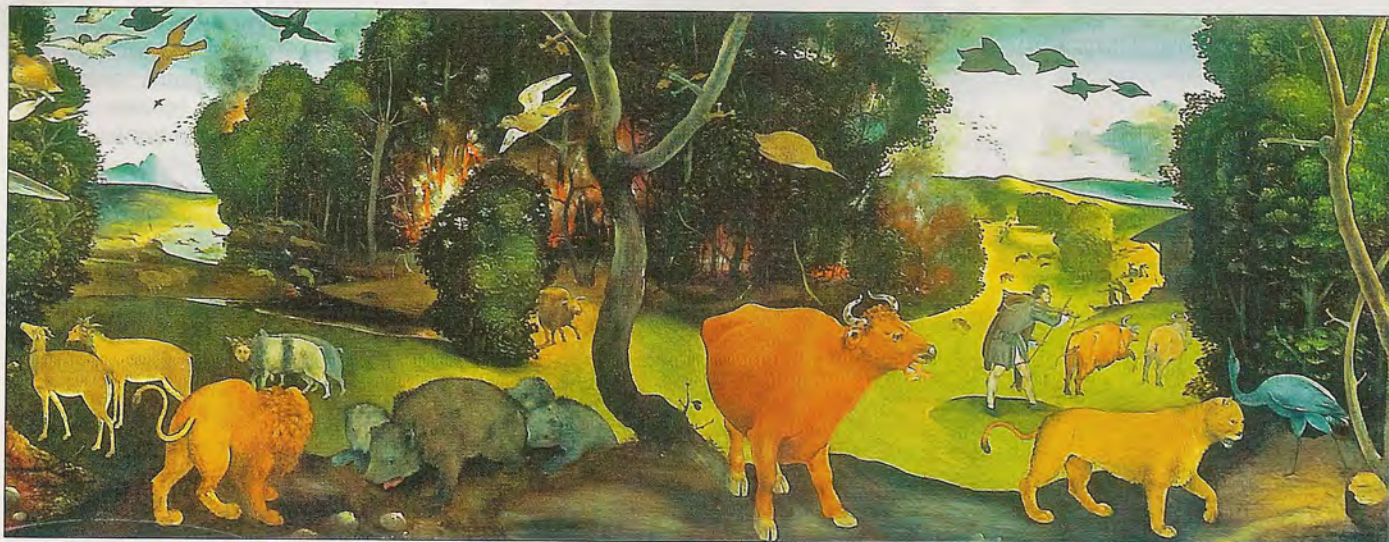
Возвращение с охоты.  
Дерево, масло. 1490–1500.  
Музей Метрополитен.

Пожар в лесу.  
Дерево, масло. 1490–1500.  
Музей Ашмола. Оксфорд.

за Пьеро был закреплен статус эксцентричного художника-мизантропа, далекого от соблюдения общеобязательных норм и не признающего жизненных условностей. Неоднократное тиражирование этого текста повлекло за собой превращение провокационных анекдотов о мастере в предполагаемую правду. Вероятно, странности живописца объясняются чудачествами человека, выпавшего из ритма своего времени и живущего в особенном мире своей фантазии. Знаменитому биографу было всего девять лет, когда умер мастер, во Флоренцию он приехал спустя два года после смерти художника, так что сведения, которыми он располагает, могут быть простыми слухами, распространяемыми вокруг такой эксцентричной фигуры, как Пьеро ди Козимо. Его

странный образ жизни и буйная фантазия, а также спланированные им триумфальные шествия и маскарады, производили неизгладимое впечатление на современников живописца. Будучи необыкновенным выдумщиком, мастер во многом улучшил праздничные уличные процессии, обогатив их пышными и блестящими украшениями, музыкой и словами, подходящими по содержанию. Особенный восторг вызвала карнавальная колесница смерти, созданная Пьеро. Ее влекли черные буйволы, наверху стояла исполинская фигура Смерти с косяком в руке, а по краям были видны закрытые гробы. Эту сцену издали освещали факелы, несомые людьми в масках и черных одеждах, на которых белой краской были написаны все части скелета.

Подобные красочные представления часто устраивались на улицах города и находили отражение в росписях, украшавших домашнюю мебель и стены дворцов, поэтому они особенно высоко ценились среди богатых флорентинцев, многие из которых стали заказчиками и покровителями художника. Они, вероятно, ждали от него интересных произведений, полных забавных элементов и оригинальных деталей и рассчитанных на продолжительное созерцание. Такие работы, в основном, рас-





крывали мирские сюжеты и принадлежали к типу больших по размеру декоративных панно, располагавшихся фризом на деревянных досках по стенам главных покоев и супружеских спален. Истории в них формировали циклы, состоящие из несколько панелей. Одна из самых интересных серий подобного формата в творчестве Пьеро ди Козимо посвящена ранней истории человечества. В нее входят три основных произведения — «Охота» и «Возвращение с охоты», а также «Пожар в лесу».

Основное влияние на взгляды художника оказал трактат древнеримского философа Тита Лукреция Кара «О природе вещей», особенно описание доисторической формы существования как истинно звериного состояния, которое человечество преодолело благодаря техническому и интеллектуальному прогрессу, биологической

эволюции, а не божественному провидению. Открытие в 1417 году забытого на протяжении пяти веков текста Лукреция вызвало интеллектуальный шок. Эта поэма вступила в противоречие с распространенным в окружении правящей во Флоренции династии Медичи представлением о первых веках в истории как о Золотом Веке, который в античности описывали знаменитые поэты Гесиод и Вергилий. Наблюдая подъем и развитие искусств, гуманисты в своих сочинениях преподносили Флоренцию как центр возрожденческой культуры и провозглашали возврат ко временам расцвета, ставшего возможным, по их мнению, лишь благодаря мудрой политике правителей города. Поэтому к концу XV века теория Лукреция, рисующая более простой и честный мир на заре цивилизации, интересовала именно тех флорентинцев, которые находились в оппозиции к правящему дому. Разумеется, эта пора была далеко не такой свободной, изобильной и мирной, как ее описывали поэты медичейского круга. Недолговечность расцвета не вызывала сомнения даже у современников, и конец этому периоду положило изгнание семьи Медичи в результате возглавленного доминиканским монахом Джироламо Савонаролой народного протеста, за которым последовала его казнь и нашествие французов. На фоне сложных исторических перемен в общественном сознании прослеживается потеря убежденности в избранности Флоренции. В этом контексте сочинение Лукреция стало отвечать новому умонастроению эпохи, породив моду на изображение бурь, пожаров и других стихийных бедствий.

Интерес к истории возникновения человека, ажиотаж вокруг этой темы в эпоху Ренессанса объясняется и другими историческими процессами. XV век — это время великих географических открытий, благодаря которым границы известной европейцам ойкумены резко раздвигаются. Во время путешествий мореплаватели сталкивались с местными жителями, которые, в целом, были далеки от цивилизации и культуры. Образ жизни индейцев, которых Колумб привозит в Европу, подтверждал справедливость теории Лукреция, что объясняло его популярность



Битва между лапифами и кентаврами. Фрагмент. Дерево, масло. 1492–1500. Национальная галерея, Лондон.

Смерть Прокриды. Дерево, масло. 1500. Национальная галерея, Лондон. ▷

Вулкан и Эол, обучающие человечество. Дерево, масло. 1487. Национальная галерея, Оттава.





среди путешественников и купцов, обладавших разветвленной сетью торговых связей по всей Италии.

Как раз торговцем шерстью и был заказчик упомянутой серии Франческо дель Пульезе, поддерживавший противников правящего дома, поэтому выбор сюжета можно рассматривать как иллюстрацию его политических взглядов, а также свидетельство широкой эрудиции, тогда как исполнитель заказа Пьеро ди Козимо привнес в произведения свой собственный глубокий интерес к этой теме. Мастеру, которого часто упрекали в животном образе жизни, импонировало единение первых людей с природой. Тонко прочувствовав состояние первобытного человека, он рисует жестокий мир, полный опасных сражений и суровых лишений, воплощая тем самым главные идеи Лукреция.

Общим лейтмотивом этой серии является пожар, который, согласно античному философу, вывел людей из примитивного состояния, научив их ловить убегающих зверей, в итоге послужил началом установления всеобщего порядка. Эволюция происходит в произведениях поэтапно. В парных соразмерных панелях из музея Метрополитен не проводится различие между экспрессивными, измельченными фигурами животных, людей и полуживотных. Человек пока еще не далеко ушел от диких зверей и сатиров с кентаврами, представляя во всей наготе своих природных инстинктов и необузданных страстей. Еще не утратив связи с землей, из которой он был создан, он, однако, уже обладает собственным разумом.

«Сцена охоты» отображает самую примитивную стадию, агрессивную, беспорядочную борьбу всех против всех (например, лев вонзается клыками в медведя, не замечая нападения охотника). Хаос вселенной лишь подчеркивается отсутствием ясно обозримой композиции. Среди непроходимых зарослей, в глухих дебрях девственных лесов человек бьется за свое существование с величавой, равнодушной природой, пуская в ход дубинки, кулаки, а порою даже зубы, и страшась смертельного исхода, на который намекает пугающий труп на первом плане.

«Возвращение с охоты» показывает уже постепенный выход из описанного состояния, о чем говорит более светлая, спокойная палитра. Жестокие убийства прекратились, облаченные в звериные шкуры изнуренные охотники доставляют пойманную добычу на первых лодках, находя успокоение в объятиях поджидавших их женщин. В третьем произведении «Пожар в лесу» страсти уже улеглись, и пейзаж позволяет оценить людской прогресс.

В произведении ствол дерева делит композицию на две контрастирующие друг с другом части. С левой стороны все еще бушует пламя, от которого в ужасе спасаются обезумевшие от страха звери и птицы, иначе говоря, мир еще не вышел из первобытного хаоса. С правой, более светлой, стороны люди уже овладели огнем, поэтому мы видим ясное небо, полностью одетого и держащего в руках лук человека, а также пригодное жилище. Все три панели сопровождается дикий пейзаж с буйными растительными мотивами, пробуждающий в зрителе ощущение первозданности мира. Этому восприятию способствует также изображение сатиров и совсем странных созданий с телами коровы и оленя, но лицами женщин, порожденных неукротимой фантазией художника.

Еще одно произведение Пьеро ди Козимо «Вулкан и Эол, обучающие человечество» также пронизано пристальным вниманием художника к обстоятельствам жизни и эмоциям первобытных людей и является неким продолжением истории, в котором передан следующий этап эволюции. Мотив огня теперь аллегорически заменяется фигурой бога – кузнеца Гефеста или Вулкана, воплощения этой стихии. Согласно древним верованиям, будучи основателем цивилизации, он потушил пожар и обучил первых людей разводить и использовать огонь.

Уже само изображение действия в утренние часы соотносится с темой панели, показывающей зарождение, «утро» мира. В ее центре сидит хромой Гефест вместе со своим помощником богом ветра Эолом, их мощные, обнаженные фигуры обнаруживают стремление к скульптурной моделировке. Включение в композицию фигуры унущего юноши лишь подчеркивает трудолюбие Вулкана, просыпавшегося с раннего утра, и акцентирует оцепенение человечества, словно погруженного в глубокий сон. Однако, первые плоды прогресса сразу заметны: вдалеке с помощью инструментов возводят дом, на первом плане трогательно общается молодая семья, которая олицетворяет незатейливое счастье только образовавшегося общества. Художник являет момент истинной гармонии в истории, когда возникли первые жилища и удобства, но подобное развитие пока еще не помешало единению с природой. Появились прирученные домашние животные, например, мы видим всадника верхом на оседланном коне, тогда как дикие звери, представленные в произведении экзотическими для Флоренции страусом и жирафом вместе с выдуманном детенышем, все еще не боятся людей.

Дальнейшее развитие приводит лишь к новой борьбе



и страданиям, заметным в панели «Битва лапифов и кентавров», которая также относится к числу работ, посвященных примитивному обществу. Ее сюжет восходит к поэме «Метаморфозы» римского поэта Овидия. Находясь на свадьбе, опьяневшие от незнакомого им прежде вина кентавры возжелали украсть невесту и накинулись на родственные им племена лапифов, то есть людей, после чего потерпели поражение и навеки были изгнаны с плодородных угодий в горы. По легенде, эти народы находились на разных уровнях культуры. Известные своей жестокостью и агрессивностью, кентавры считались дикими созданиями, их странная полуживотная форма тела выступала как символ двойственной природы человека, которую может удерживать от зла только божественная мудрость. Они пили вино неразбавленным, что считалось признаком варварства и невежества. Из-за своей дикости они еще не владели оружием и сражались ветками деревьев, посудой, которую находили на пиру, что мы и видим на картине. В то время как люди обладали полноценным вооружением — мечами, стрелами, копьями. Рассматривая в этом ракурсе, столкновение между племенами можно интерпретировать как противостояние цивилизации и первобытного мира, культуры и варварства, порядка и хаоса.

Однако, Пьеро больше внимания уделяет не сравне-

нию племен, которые в произведении ничем не отличаются друг от друга в своей беспощадности, а изображению нежной любви кентаврессы Гилономы и ее супруга Киллара. После смерти своего мужа на поле боя верная жена заколола себя ножом, и пронзительная сцена их прощания заполняет весь центр картины, становясь самой важной частью истории. В то время как в описании Овидия эта трагедия занимает совсем несущественное место, Пьеро делает главный упор именно на этом моменте. Нежно положив свою руку на ключицу Киллара, стараясь зажать рану, Гилонома опускает к нему свое лицо в бессильной попытке вдохнуть в него новую жизнь. Эти два создания, словно, не замечая сражения, создают островок печали, противостоящий ожесточению окружающей их битвы.

Подобная интерпретация контрастировала с предшествующей традицией, преподносившей этих полужверей — полулюдей носителями таких качеств, как грубость, невежество, сладострастие. Пьеро ди Козимо, напротив, в целом ряде картин оправдывал поведение мифологических персонажей, с нескрываемой симпатией запечатлевая их в новых ролях и наделяя широким спектром эмоций — от сострадания до дружбы. Например, в «Смерти Прокриды» юная трепетная девушка показана умирающей на глазах у заботливого фавна. Ревнивая жена следила за своим мужем во время охоты, была случайно принята за дичь и заколота копьем. В произведении в последние минуты жизни она находит утешение в лице опечаленного сатира, хотя ни в одном источнике, повествующем об этой исто-

на следила за своим мужем во время охоты, была случайно принята за дичь и заколота копьем. В произведении в последние минуты жизни она находит утешение в лице опечаленного сатира, хотя ни в одном источнике, повествующем об этой исто-



Венера и Марс.  
Дерево, масло. 1500–1505.  
Картинная галерея, Берлин.

Миф о Прометее.  
Дерево, масло. 1515.  
Старая пинакотека, Мюнхен. ▷

Освобождение Андромеды.  
Дерево, масло. 1510–1513.  
Галерея Уффици, Флоренция.

рии, подобный эпизод не встречался. И в композиции, словно обращенной к Прокриде, и в палитре, построенной на сочетании насыщенных зеленого и сиреневого цветов, и в зыбком пейзаже, растворяющемся в далекой дымке, Пьеро удалось поймать элегическую грустную ноту — все в мире словно скорбит по героине. Подобное романтическое одухотворение природы и составляет главное содержание мифологической концепции и жизненного кредо автора. В предполагаемом портрете Симонетты Веспуччи (см. 4-ю стр. обложки) идея слияния человека с окружающим миром выражается еще более наглядно, ведь темные грозные тучи словно повторяют светлый профиль таинственной красавицы, а змеи, обвивающие спиралями ее грудь, походят на сложно уложенные косы.

В еще одном произведении «Венера, Марс и Купидон» Пьеро ди Козимо превращает сложный аллегорический сюжет в семейную идиллию на лоне природы. Союз между Венерой и Марсом, воплощениями любви и раздора, был описан еще знакомым нам Лукрецием во вступлении к трактату, в котором он призывал богиню принести мир римскому народу, соблазнив бога войны. Подобный мотив был особенно популярен в работах эпохи Возрождения, в которых Марс изображался поверженным небожительницей. Пьеро ди Козимо в меньшей степени иллюстрирует победу Венеры, но только Марс на его картине кажется уставшим и спящим, но и сама богиня выглядит сонной, как будто только детская резвость Купидона удерживает ее от сна. Царит тишина и умиротворение, безмятежное настроение полуденной дремы подчеркивается сладостным пейзажем с тихой заводью, вьющейся тропинкой по изумрудному холму и традиционными символами богини любви — ласковым кроликом, целующимися голубями, пестрокрылой бабочкой. Подобное внимание к мельчайшим деталям обнаруживает сходство с заветами Северного Возрождения, вступая в противоречие с традициями флорентийской школы. Во Флоренции внимание всегда акцентировалось на фигуре персонажа, который словно возвышался над окружающей природой, на Севере, напротив, внимание авторов рассеивалось, и мир воспринимался как гармоничное творение Бога. Человек становился его составной частью, а не центром, зачастую лишь обрамляя далекий пейзаж.

В «Освобождении Андромеды» Козимо нивелирует роль героя, никак не выделяя в композиции ни размерами, ни особым положением фигуру Персея, избавившего Андромеду от чудовища и ничем не отличающегося от толпы других маленьких персонажей. Человек в его творчестве растворяется в многогранном и сложном мире, теряя ореол героической значительности, присутствующий искусству эпохи Высокого Возрождения. Всей истории спасения художник придает романтический характер, создавая атмосферу сказки, которая сближает панно с росписями домашних интерьеров XV века. Его формы становятся более смягченными и полновесными, сцена — спокойной, композиция — сбалансированной, колористическая гамма — насыщенной и звонкой, тени — густыми. Подобное живописное решение предвосхищает новое художественное направление манье-



ристов, которые также, как и Пьеро, проявляли склонность к фантастическим причудам, скрытым смыслам, шифрам и аллегориям, рассчитанным на искушенного зрителя. Будучи учителем и близким другом многочисленных представителей этого течения, Пьеро стоял у истоков его зарождения, предопределив развитие искусства во Флоренции XVI века.

В последней серии, посвященной истории Прометея, Пьеро подводит итог своему творчеству. В каком-то смысле завершая цикл, он возвращается к первобытной теме. Титан Прометей всегда почитался как один из благодетелей человечества. Огонь теперь рассматривается художником не просто как природный элемент, а как божественная искра, которая отличает людей от других созданий. Вулкан помог решить технические проблемы. Следующий шаг — это наделение человека мудростью и божественным знанием. Этот дерзкий поступок влечет за собой наказание, постигшее Эпиметея, создавшего первую неудавшуюся версию человека и превращенного за это в обезьяну, его брата Прометея, обреченного каждый день терпеть адскую боль, а также все человечество, возмездие которому осуществляет Пандора, чье создание показано на второй панели. Небольшая деталь в композиции — юноша, отгоняющий змею от ноги — дополнительно раскрывает тему зла, разлитого по всему миру.

Образ Прометея был неслучайно выбран Пьеро. Под конец жизни живописец создает картину, демонстрирующую закономерности, сложности творчества. Еще с античных времен могучий титан служил аллегорией мастера, стремящегося вдохнуть жизнь в свое произведение, и в конце XV века он становится архетипом художника, поэтому, вероятно, изображение Прометея и Эпиметея в качестве скульпторов, а человека — в виде прекрасной классической статуи, воздвигнутой на пьедестал, призвано установить тождество Бога, сотворившего макровселенную, и художника-демиурга, создающего свой собственный микрокосмос. Сравнив свое предназначение с ролью Прометея и проследив зарождение истории и цивилизации, Пьеро ли Козимо сотворил свой собственный мир, мир неукротимой фантазии, в котором живут удивительные существа, кипят первобытные страсти, а человек неотделим от матери-природы.

Е. ОКУЛОВА,  
сотрудник ГМИИ им. А. С. Пушкина

# Константин ЧЕРНЯВСКИЙ. КАЗАЧЬИ ПРЕДАНИЯ



Счастье для художника хотя бы на время, не говоря уже о мечте на всю жизнь, обрести тему – ту «композицию смыслов», что не менее важна, чем самодостаточный, узнаваемый авторский «язык». Профессионал должен браться и крепко исполнять все, что непротивно чести и совести. Но всегда видно, когда художником владеет подлинная творческая страсть, единящая привидевшееся с только ему, конкретному мастеру, присущей формальностью. Счастье скульптора Константина Чернявского – казачество.

Родился Константин Родиславович на Дону, сызмальства и не только из водопровода «пил донскую воду», наполняясь представлениями реальными и мифическими о народе-сослови, ставшем для русских абсолютным символом свободы-воли, одновременно и мятежно-бунташной и Отечеству верно служащей. Казачество для Чернявского – и давняя смутная память-история, и близкая родовая судьба «красно-белого» раскола, победного военного единения, и личное участие в чаемом «казачьем возрождении». Чернявскому-художнику внятен античный трагизм русского бытия, замешанный ужасом кровно-родственной борьбы, увенчанный «казачьей славой».

Думается, не случайно маленький Костя Чернявский стал последним учеником Сергея Дмитриевича Михайлова – первого учителя легендарного Сергея Григорьевича Королькова, отразившего и «казачью Вандею» и «казачью Голгофу» XX века.

Не менее, чем история документированная, на творчество Чернявского влияет казачья мифо-поэтика. Став участником «Казачьего круга» – одного из самых известных ансамблей, своего рода эталона хранения, как принято говорить, аутентичной исполнительской традиции, а вернее, подлинно единомышленного круга ревнителей казачьей культуры, Чернявский прикоснулся к архаичной эпике, к тому пласту песен-преданий, что вмещает всю родовую историю от былинных протоказачьих времен до начала века XX. Некогда адмирал А.С.Шишков определил три источника хранения национального духа – слово литургии; слово летописи, исторического документа; народное слово. Пребывание в «казачьем кругу» позволило Чернявскому не только слышать, наслаждаться народным мелосом, сначала непривычным и полузабытым, а позволило по-казачьи «играть» песню, переживая судьбу-планиду, связывая современность с вечностью,



К. Чернявский.  
Памятник атаману М.И.Платову  
и рельеф на постаменте.  
Москва, Лефортово.  
Бронза, гранит. 2013.

Святые Петр и Феврония  
Муромские. г. Ярославль.  
Бронза. 2009.

предрекая будущее, формируя стойкость перед грядущим. Повлияло на художника, пусть и фольклорное, ношение прямящего спину форменного чекменя и реальное общение с «конем боевым с походным выюком». Все вышеперечисленные инициации вроде как и не обязательны для современного художника, но, очевидно, влияют на внутренний строй создаваемых произведений, разграничивая ученый, изощренный, высоко художественный пассаизм от подлинного, глубинного сроднения со смыслами и формой их материализации.

Зрелости предшествовало становление – учеба: сначала короткая в Ростовском-на-Дону педагогическом институте, а затем в славном Московском государственном художественном институте им. В.И.Сурикова. Постепенно умеренно «авангардное» экспериментаторство с несомненным влиянием пластики Марино Марини странным образом соединилось с проникновением в суть боспорских надгробных рельефов во время студенческих практик в Керчи и монументальной статикой «половецких баб» – курганных «мамаев». Ко времени окончания института разнородное сплывало в единство – в реализм не догматически навязанный, а в лично обретенный.

Тактильное понимание архитектоники архаических всадников и половецких «мамаев» с последующим интересом к их парсунным запорожским односумам, соединившись с почти античным любованием пластикой степных коней, органично вошли, растворились в зрелых представлениях художника о том, как следует творить собственную правду, соединяя предшествующее с предчувствиями будущего.

Начиная с дипломной, в чем-то «шолоховской» по образности, работы «Возвращение казака с фронта» (1983), казачество становится не просто удачно найденной темой, а стержнем, вокруг которого сосредотачивается профессиональная, а отчасти и бытовая жизни Константина Чернявского. Прикоснувшись к истории, художник разворачивает ее как унаследованный свиток, хранящий память от близких, выпавших на долю родных «конно-армейских», «бело-казачьих» времен до почти мифологического геродотовского скифства. Есть в творчестве Чернявского и прямое обращение к степным идолам-родичам, и к почти тотемной мифо-поэтике «коня» и «сокола», к аллегориям, без которых немислимы русско-казачьи представления о свободе-воле. Символика «со-



кола на седле» напоминает о павших, возвращающихся душами-соколами в отеческие дома и усаживающихся на арчаки седел своих вознесшихся хозяев.

Казачество для русских людей – образ абсолютной свободы, вернее, воли, часто бунташно-сокрушительной, «бессмысленно-беспощадной», искупаемой кровью-казнью. Той воли, что создает вольгово напряжение национальной жизни, круша и крепя государственность. Об этом – «В Донской степи» (1984), «Роздых казака» (1995), «Степан Тимофеевич по Дону разъезжает... (Разин сзывает народ)» (2003) и весь цикл-напоминание о великой русской Смуте. Чернявский чувствует в этой бунташной неизбывности пульсирующий основной нерв русской жизни, по-своему делает выбор и пытается прожить его через творчество-катарсис, понимая невозможность ни предупредить, ни заворочить грядущее. Обращение преимущественно к «белой» правде питается, наверное, вечно-русской «милостью к павшим», соединившейся с мифологией «России, которую мы потеряли». На этом, двоящем родовую историю пути, главное – не поманиться правдой «кухонных сидельцев», медийно подменяющих роковую правду дедов,



бившихся в шашечно-сабельных атаках в донских степях, на Кубани и в Крыму.

Извечный трагизм русского, казачьего, национального бытия разрешается через женскую, вдовью судьбу. Некогда штабс-капитан Павел Андреевич Федотов, свободный от ученого, полного запретов и ограничений профессионализма, ввел в русское искусство пронзительную тему – «Вдовушка», по-пушкински обливаясь «над вымыслом слезами». Думается, не случайно в русской культуре памятования главными стали не победные орлы и крылатые «ники», а женщина – мать, жена, вдова. Чернявскому внят-



но горькое песенное слово: «цветет Дон вдовами». Об этом памятник казачьим матерям в станице Еланской (2011). Об этом «Украшение и цвет Тихого Дона (Казачья мадонна)» (2002). Символом становится и казачонок, непривычно на минуту притихший на материнских коленях,

С.Т.Разин.  
Сепия.

«Да в саду дерево цветёт...»  
Итальянский карандаш, мел.

Святой Трифон-сокольник.  
Бронза. 2003.

«Казачьему роду нет перевода...»  
Бронза. 2011.



держа возвращенные походными товарищами фуражку и шашку – завещание павшего отца. Символом становится и мать-казачка, пытающаяся, пока еще можно по мальству, удержать сына, предчувствуя, что, может быть, в следующий раз на коленях будет лежать его бездыханное тело. В этой скульптуре соединяется и классическая «мадонна с младенцем» и будущая «пьета».

Строй казачьей жизни от «постригов» (обряд перехода из «дитячьего» в казачье состояние) до «оплакивания» определяет основной круг тем и сюжетов в творчестве Константина Чернявского, находя разрешение в различных пластических формах – от «кабинетной» скульптуры до монументальной. В своих предпочтениях Чернявский, прежде всего, «пластик». Его не влечет работа в камне. Его естеству органичны лепка, свободное ваение формы. Но при этом он, если воспользоваться классификатором Генриха Вельфлина, подлинный «классицист», считающий прочеканенную завершенность.

Из многообразия созданных Чернявским произведений позволительно выбрать итожащий на сегодняшний

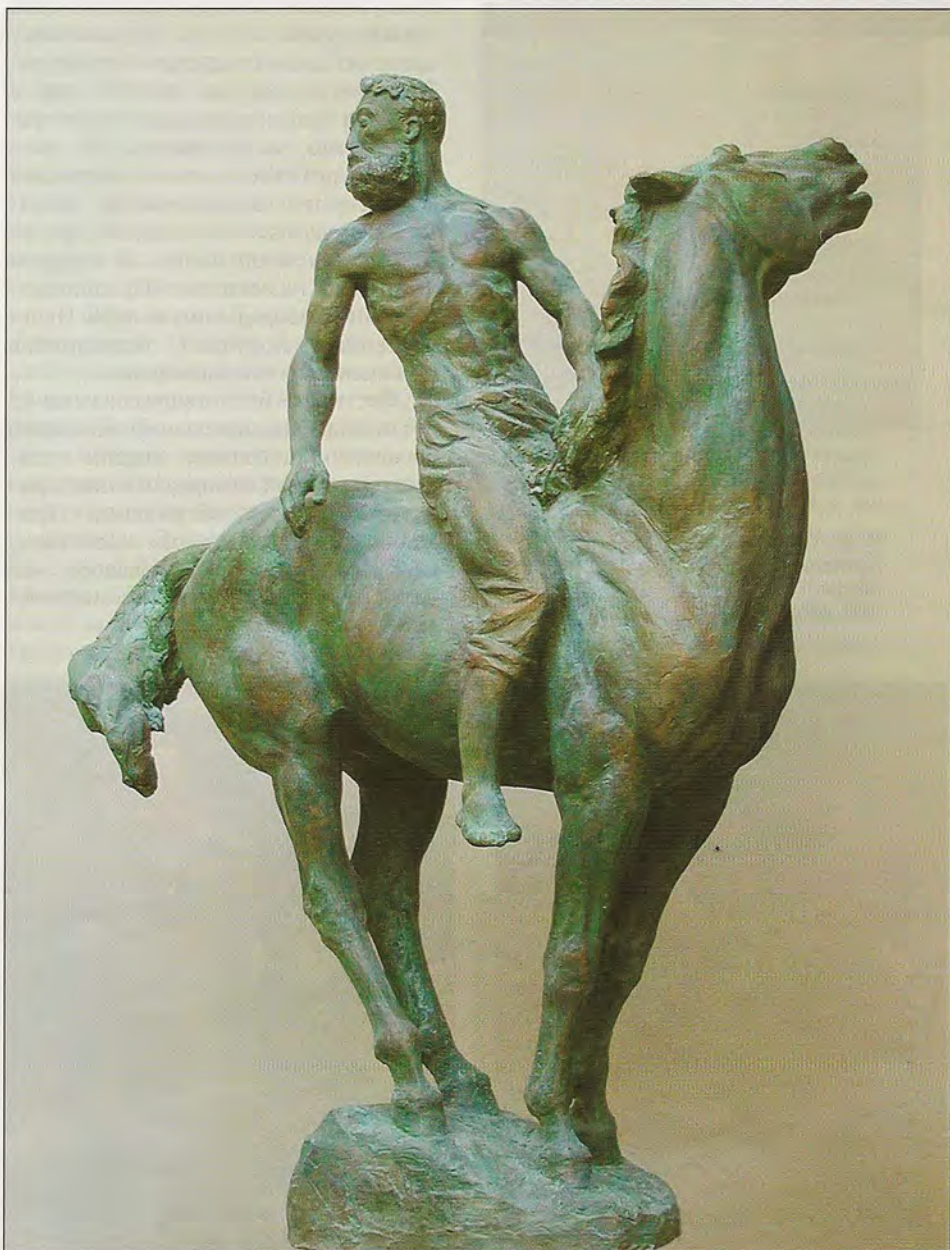
«день и час» его творчество памятник «вихорь-атаману» Матвею Ивановичу Платову, установленный в Москве в Лефортово (вариант в Ростове-на-Дону). Монумент соединил излюбленные наработанные приемы мастерства с десятилетиями творившейся образностью, с отобранными и испытанными символами-аллегориями. Перед нами и природный донской «конь боевой с походным вьюком», и казак-атаман, счастливо и со славой вернувшийся из похода, поминающий павших, преклоняющий голову перед Отечеством – славным Тихим Доном. Памятник единит и вольный порыв, и молитвенное предстояние, побуждая и нас склониться перед судьбой-историей, задуматься и пережить нам нареченное.

**С. ГАВРИЛЯЧЕНКО,**  
народный художник РФ

В донской степи.  
Бронза. 1984.

Донской казак К.Крючков.  
Бронза. 2014.

Доброволец Русской Армии. г. Подольск.  
Бронза. 2010.





## ФЕСТИВАЛЬ «ПРИЗНАНИЕ»

— Что, на Ваш взгляд, нужно сделать первоочередно для повышения авторитета педагога?

— Одна из главных задач нашей работы — именно содействовать повышению престижа профессии педагога, поднятию его авторитета. Фестиваль даст преподавателям возможность публичной презентации себя — как творческой личности. Не только как преподавателя, владеющего методикой, но и как артиста, художника, творца. Хореографы танцуют, певцы поют, художники представляют свои произведения... Когда на выставку приходят дети и родители и видят работу своего учителя, которую еще и оценили коллеги, мэтры — престиж, собственно, и возрастает. То есть происходит своеобразная творческая демонстрация возможностей, таланта. Преподаватель показывает, что он может, в чем он силен. И недаром фестиваль называется «Признание». Название говорит само за себя. Наши участники получают безусловное признание своего мастерства.

Фестиваль был придуман нами 15 лет назад. Мы постоянно общались со своими коллегами, видели желание творческой самореализации, зрительских оценок, обсуждений. Приходили с предложениями о собственной выставке, и чувствовалось, что люди полны энтузиазма, несмотря на

**XIV** фестиваль художественного творчества педагогов города Москвы «Признание» проводится Государственным бюджетным учреждением дополнительного образования г. Москвы «Детской школой искусств «Центр» при поддержке столичного Департамента культуры под девизом: «Родина моя — любимая Россия!». Фестиваль с несколькими творческими номинациями — значимое культурное событие для московских педагогов-художников.

На вопросы нашего журнала ответила А.Я.Полянская, директор Детской школы искусств «Центр», почетный работник общего образования РФ, председатель оргкомитета фестиваля «Признание»:

Лауреаты XIV Фестиваля «Признание»:

М. Рыбкина.  
Троице-Сергиева Лавра.  
*Батик.*

Театральный художественно-технический колледж.

Д. Бережная.  
Соловьиный куст.  
*Масло.*

Троицкая ДШИ им. М.И.Глинки.

Л. Филиппова.  
Летний букет.

*Картон, масло.*  
Школа с углубленным изучением математики № 1384 им. А.А.Леманского.

И. Бахтинова.  
Ярмарка.  
*Масло.*  
Дом детского творчества на Таганке.







то, что многие перестали быть артистами, перейдя на преподавательскую работу. Но желание творить и демонстрировать свое творчество осталось. Именно с целью дать реализоваться этому творческому выплеску, фестиваль нами и был придуман. И до сегодняшнего дня мы не сомневаемся, что он нужен. Потому что к нам идут, хотят участвовать, шьют специально костюмы, просят сориентировать по темам, чтобы успеть написать картину, купить раму... То есть происходит колоссальная подготовка, преподавателям это реально надо.

— Фестиваль «Признание» проводится уже в 14-й раз, накоплен большой позитивный опыт. Какие события, открытия, решения в первую очередь Вы бы отметили в этом году?

— Откровенно говоря, основное событие — то, что фестиваль продолжает жить и существовать. Несмотря и вопреки. В этом плане огромное спасибо Департаменту культуры Москвы. Это искренняя благодарность за моральную поддержку, интерес к нашему делу. Продолжают участвовать и педагоги от системы образования, многие работают в обычных общеобразовательных школах и лицеях, и наши коллеги, которые трудятся в школах искусств. То есть, фестиваль стал межведомственным — мы никаких границ не ставим. Поскольку есть педагог, есть и его творческая работа, независимо в какой школе он учит детей. Поэтому, главное событие — фестиваль удалось продолжить, провести его в полном объеме. Церемония награждения победителей и музыкальная программа прошли в Концертном зале Павла Слободкина, и зал был нам предоставлен Департаментом культуры. Одно из заключительных мероприятий состоялось в канун Дня защиты детей в парке Кузьминки, на крупной сцене, при большом



А. Шаряпова.  
Москва. Март.  
Большая Никитская улица. Акварель.  
ДХШ им. И.Е.Репина.

И. Соколова.  
Утро в старой Коломне.  
Вид на Бобринев монастырь. Масло.  
ДШИ им. С.И.Мамонтова.

С. Сарумян.  
Два дерева. Масло.  
ДШИ им. Н.Г.Рубинштейна.

Ю. Лисовский.  
Весна в Оптиной. Масло.  
ДШИ № 6.



стечении народа. Это — образец партнерства. Большое спасибо за многолетнюю поддержку и за предоставление наград Департаменту СМИ и рекламы. Они предоставляют в качестве подарков и наград хорошие книги, интересные альбомы — по истории Москвы, истории искусства, литературу о художниках. Поддерживают нас таким образом около пяти лет. Еще гжельские мастера — наши друзья выполнили тарелочки с эмблемой фестиваля. Мы не имеем дорогих ценных призов, тем более — денежных. Диплом, грамота, книга, статуэтка или тарелка — как памятный приз. Да и люди к нам все же не за призами идут.

Каждый фестиваль отличается от предыдущего и имеет свою тематическую направленность. Стараемся приурочить его к памятным датам или важным моментам в жизни страны, на которых, как нам кажется, нужно сделать акцент. В этом году мы посвятили его нашей великой культуре, российскому наследию, современности и связи поколений. В частности, по номинации «Золотые руки» у нас дополнился и расширился интересными людьми и хорошими специалистами состав жюри. Его работа «освежилась», оживилась. Иван Валерьевич Миляев, директор ДХШ им. В.А.Ватагина в прошлом сезоне включился, а в этом году он уже в полной мере наш настоящий «генератор идей», человек, буквально фонтанирующий оригинальными замыслами и планами... Бессменный председатель жюри в номинации «Золотые руки» Валерий Викторович Корешков, профессор, доктор педагогических наук, декан факультета изобразительных искусств, заведующий кафедрой декоративного искусства МГПУ, член союза дизайнеров России, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования — гарант



высокого профессионализма и объективности. Кстати, когда у нас идет процесс определения лучших педагогов, члены жюри не видят, чьи работы они обсуждают. Все этикетки убраны. То есть нам изначально не известно, кто именно удостоится звания лауреатов и дипломантов.

— *Каким Вы представляете будущее фестиваля в номинации изобразительного и декоративного искусства «Золотые руки»?*

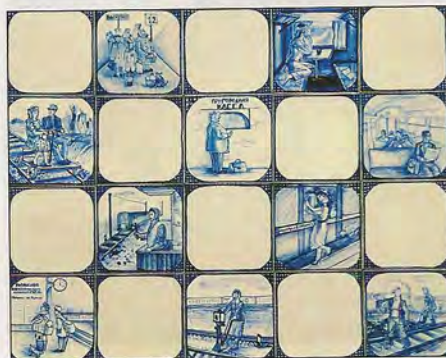
— Следующий фестиваль 15-й, юбилейный. Уже сейчас, конечно, задумываемся, каким он станет, какие будут интересные мероприятия и сюрпризы. Всех секретов сейчас раскрывать не стану. Если говорить именно о номинации «Золотые руки» — проведем выставки, выпустим большой каталог. Преподаватели делают свою работу серьезно, профессионально, и мы будем только рады расширению количества участников.

— *Планируется ли в дальнейшем сделать фестиваль всероссийским или международным?*

— Эта тема нами поднималась пока на уровне обсуждения — интерес к ней есть. Но если это затевать, то должно быть налажено деловое сотрудничество с какой-то солидной организацией, которая возьмет на себя ряд важных функций.

— *Каким Вам видится творческое сотрудничество между нашим журналом и фестивалем «Признание»?*

— Собственно, у нас и возникла идея, что о фестивале нужно написать в «Юном художнике». Для любого СМИ необходим поиск интересных информационных поводов. Наш фестиваль — важное событие в педагогическом мире Москвы. Мы готовы обо всем рассказать, все показать, подготовить материалы, приглашать на наши мероприятия — берите, публикуйте, рассказывайте.



Е. Потапова.  
Декоративный натюрморт.  
Керамика.  
ДШИ № 6.

Е. Барковская.  
Дары моего сада.  
Ангобы, лазурь.  
ДХШ им. И.Е.Репина.

А. Климова.  
Старый парк.  
Батик.  
Лицей № 504.

А. Решетиллов.  
Арт-кубы.  
Дерево.  
Дворец творчества детей  
и молодежи им. А.П.Гайдара.

Г. Сливкова.  
Поэзия железных дорог.  
Фарфор, роспись.  
ДШИ «Центр».

Журнал может стать информационным партнером фестиваля «Признание» — мы будем только рады. У нас взаимный интерес в сотрудничестве.

К беседе присоединился **И.В.Миляев**, заслуженный художник РФ, профессор, член жюри:

— Я оказался в жюри фестиваля «Признание» второй раз по приглашению Александры Яковлевны. Школа «Центр» меня потрясает, потому что в ней есть своя ниша для многих творческих отделений. И директор школы, имеющий культурологическое и психологическое образование, открыт ко всему новому, интересному и имеет широкий образовательный кругозор. Считаю, что и лично А.Я.Полянская, и школа «Центр» являются настоящим центром — так называемой точкой бифуркации. Это энергетика людей, энергетика идей — целый коллектив, который Александра Яковлевна умеет стимулировать на достижения эффективных результатов. Соответственно идет и идеальное выполнение заданий и планов. Неважно — музыкальный концерт, или выступление артистов, или выставка художников. К примеру: яркая фотовыставка, составленная по результатам номинации «Объектив», сейчас проходит где-нибудь, а в Мосгордуме! И я восхищаюсь этим каждый раз!

В конце беседы председатель оргкомитета фестиваля «Признание» **А.Я.Полянская** сформулировала краткое резюме:

— Фестивалю жить, будем его проводить, развивать, расширять творческое сотрудничество педагогов. Многие здесь не только от меня зависят, ведь один в поле не воин, но у нас действительно очень хорошая команда работает. Отличная! Поэтому все будет продолжаться!

Записал **И.БЛЫНСКИЙ**

# И Я БЫЛ В АРКАДИИ\*



## КОЗСКИЕ ПЛЕНЭРЫ СУРИКОВЦЫ В КРЫМУ

На первой послевоенной практике в Козах оказались и те, кто бывал здесь до войны. Народный художник РСФСР В.И.Перьяславец вспоминает: «...война помешала

\* Продолжение. Начало см. № 7 с.г.

моей мечте. Она застала меня в Козах в Крыму на летней практике. В 1941 году я ушел добровольно с четвертого курса института и поступил в Центральный аэроклуб имени В.П.Чкалова...учился летать... В Великой Отечественной войне участвовал с мая 1944 по май 1945 года. В 1946 году, когда меня демобилизовали, я возвратился в институт имени Сурикова на четвертый курс и попал с севера на юг – с острова под Архангельском – в Крым на творческую практику в Козы. Кругом были следы войны, но жизнь брала свое. Работали с большим напряжением».

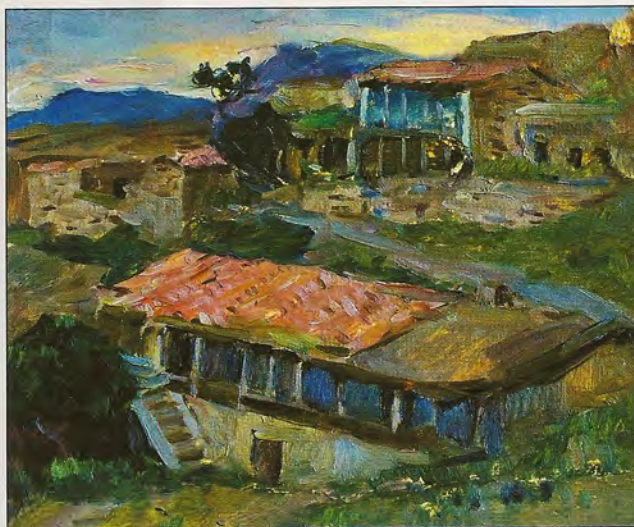
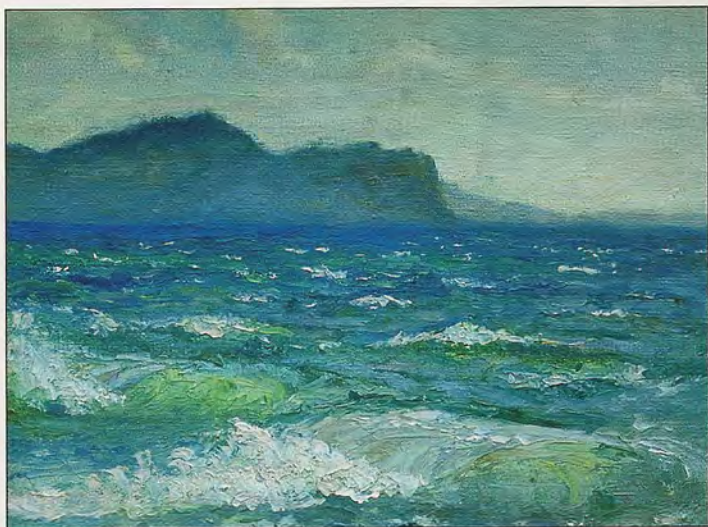
После войны студенческий состав существенно изменился. Он состоял из молодых студентов, вчерашних школьников, выпускников МСХШ при институте, художественных училищ и фронтовиков, вернувшихся в институт продолжить прерванную войной учебу. Из воспоминаний московского живописца Ю.В.Гусева: «До Феодосии добирались на поезде в товарных вагонах, приспособленных для перевозки людей. Ехали с долгими остановками, по пути следования практически все вокзалы были разрушены, обедали на станциях за столами на открытом воздухе. Поля вдоль железной дороги в начале лета были сплошь покрыты красными маками и тюльпанами. Часть студентов оставалась на пленэр в Феодосии, большая часть на машинах добиралась в Козы, которые были почти пусты. Татар всех выселили. В деревне жили русские и украинцы. Они не умели ухаживать за виноградом, сажали картошку, которая не росла...».

В специально построенном большом помещении с определенной периодичностью устраивались промежуточные просмотры. Это очень важная часть учебной работы. Педагогам и студентам всегда интересно увидеть сделанное, оценить просчеты и успехи. Однако, хорошо показывать, когда есть что. Не секрет, что многие живописцы, увлеченные писанием постановок и этюдов, не всегда охотно «жертвуют» своим драгоценным временем в пользу рисунка, ошибочно считая, что все как-нибудь устроится само собой, и сильно ругать не будут. Как правило, на практике есть педагог по рисунку. Любопытны воспоминания Ю.В.Гусева: «Первый и второй курс писали только портрет, старшие курсы писали обнаженку. Мы писали голову.

Просмотр на пленэре в Козах.  
*Фото. 1930–1940-е.*

В. Стожаров.  
морской пейзаж.  
*Холст, масло. 1940-е.*

В. Дрезнина.  
Старый Крым.  
Селение Козы.  
*Картон, масло. 1947.*



Лейзеров заставлял нас рисовать куски почвы на берегу реки. Неохота было. Нам хотелось море, скалы, а он говорил: «Когда у вас есть свободное время, чтобы вы не болтались, лучше рисуйте»... Мы жили в большой комнате с высокими потолками. Чтобы Лейзеров не надоедал вечерними просмотрами рисунков, перед его приходом мы подкручивали лампочку и говорили, что она перегорела. В следующий вечер он пришел с фонариком смотреть наши рисунки...».

В Козах писали с утра до ночи, но это совсем не означало, что не было прекрасного отдыха и развлечений. Была большая дружба, пронесенная через десятилетия жизни. Многие встретили здесь в Козах свою любовь.

В Москве, в выставочном зале на Кузнецком мосту, 11, в 2002 году прошла выставка «Начало пути», заявленная вначале, как «Пленэр в Козах». Редкая по красоте и цельности она оставила очень яркое и сильное впечатление, словно подводя некоторые итоги прошедшего века. Сейчас уже можно сказать, что в большой степени двадцатый век в живописи прошел под знаком пленэра. Живописцы вышли из мастерских, много и плодотворно работали на открытом воздухе. За эти годы были созданы безусловные шедевры в отечественной пленэрной живописи (в области пейзажа, натюрморта, портрета, картины). Примером этому может служить творчество С.В.Герасимова, А.А.Пластова, Н.П.Федосова, В.Н.Гаврилова, М.Г.Абакумова.

«Господи, да это же сказка какая-то!» – это произносит Игорь Эммануилович Грабарь, тогда директор нашего института, впервые приехавший в Козы посмотреть, как мы тут живем и работаем. На нем широкий парусиновый костюм трепещется, как парус на морском ветру. Он стоит на высоком берегу над морем, разведя в стороны свои короткие ручки и не перестает восхищаться всем, что раскинулось вокруг: широкая Козская долина, идущая от моря до гор и дальней деревня Козы. Все здесь золотится от ослепительного солнца. У моря долина заканчивается чистым свободным пляжем, с двух сторон замыкающимися горами и скалами... Это же сказка! Где это было когда-нибудь? Мы – счастливые люди!...», – вспоминает В.Н.Минаев.

Очень ценны для сегодняшнего времени эти живые, очень личные дошедшие до нас воспоминания больших художников. Первая половина прошедшего века – это история очень острой борьбы различных



О. Чистяков.  
Улица в селении Козы.  
Картон, масло. 1948.

К. Власова.  
Зина.  
Холст, масло. 1947.

В. Ленивец.  
Фигура в красном на пленэре.  
Холст, масло. 1948.



группировок и течений в изобразительном искусстве. И если студенты, молодые художники достаточно безмятежно постигали азы живописи в Козах под руководством своих педагогов, то последние, так или иначе, были прямыми участниками этих непростых взаимоотношений. В начале 30-х годов с образованием АХРПа началась нешуточная борьба с «формализмом» в изобразительном искусстве, а затем и с импрессионизмом, влиянием «буржуазного западного искусства». К 1947 году, к моменту создания в стране Академии Художеств СССР развернулась новая волна борьбы с поклонниками и последователями французского искусства. Поскольку жизнь двух ведущих художественных институтов в Москве и Ленинграде была под пристальным вниманием вновь созданной Академии, то эта борьба не могла обойти и МГХИ. В 1947 году на первой сессии Академии Художеств с докладом о «Высшем художественном образовании в Москве после Октябрьской революции» выступил художественный руководитель института С.В.Герасимов, который дал весьма объективную оценку деятельности института с его успехами и недоработками. В своем выступлении С.В.Герасимов упомянул в ряду других летнюю студенческую практику в Козах в Крыму.

В 1948 году на второй сессии АХ СССР также было продолжено обсуждение состояния дел в ведущих художественных институтах, причем, что особенно удивительно, с критикой в адрес крымских пленэров выступил яркий представитель именно пленэрной школы живописи, выдающийся советский художник А.А.Пластов. В итоге, после довольно оживленного обсуждения, было принято решение об увольнении из МГХИ целого ряда ведущих педагогов с достаточно жесткими формулировками, с обвинениями в формализме и несоответствии их уровня требованиям современной высшей художественной школы.

С.В.Герасимов был снят с поста ректора Института и вскоре был вынужден оставить его. С ним ушли и многие замечательные художники: И.Э.Грабарь, А.А.Дейнека, Н.М.Чернышев, П.Я.Павлинов, А.Т.Матвеев. Среди уволенных оказались А.А.Осмеркин, И.И.Чекмазов, В.В.Фаворская и другие педагоги, что вынесли все трудности восстановления живописной культуры, тонкой пленэрной живописи, традиций московской школы, тяготы войны. Конечно, для ушедших педагогов это было большой обидой, тяжелым испытанием, травмой, остав-



шейся на всю жизнь. Многие из них, впоследствии, успешно продолжили свою педагогическую деятельность в других столичных вузах. Косвенно пострадали их ученики. До сих пор многие из них переживают эту несправедливость, обижены на институт.

Ректором был назначен Ф.А.Модоров. Институт переехал в новое помещение в Товарищеском переулке (бывшем Дурном), что на Таганке, где и находится до сей поры. В состав преподавателей вошли новые, весьма достойные мастера: П.И.Котов, В.Н.Яковлев, П.Д.Корин, С.А.Чуйков, В.П.Ефанов, М.М.Черемных, Б.А.Дехтерев, Е.А.Кибрик, М.Ф.Бабулин, Н.В.Томский, М.Г.Манизер и другие. Была утрата замечательная летняя база практики в Крыму. Новому ректору приписывают слова: «Долой Козы – пошлем в колхозы!». Так закончилась история Козских пленэров.

В 1960–1980-ые годы у Института была творческая база в Капканах близ Керчи. Для многих педагогов (наших учителей), тогда работавших в институте – А.И.Фомкина, В.Б.Скуридина, Н.П.Христоролюбова, В.П.Артамонова, А.Т.Даниличева, природа восточной оконечности Крымского полуострова вероятно отчасти напоминала им Козы, где прошли их студенческие годы.

Можно сколь угодно говорить о пленэре и о живописи, но в такого рода публикациях все-таки самым главным является зрительный ряд, произведения художников. Самым сложным оказалось собрать коллекцию произведений, выполненных студентами и преподавателями в Козах. Большая часть произведений разошлась за прошедшие годы по частным, в ряде случаев музейным, коллекциям. Вероятно, многие из них бесследно исчезли. Какая-то часть была сохранена в домашних собраниях родственников и наследников художников, за что им великая благодарность! Удалось найти произведения В.Г.Цыплакова, Н.С.Сергеева, Н.Ф.Новикова,

Л.Ф.Дубовик, К.Ф.Власовой, В.И.Некрасова, Н.Д.Воробьевой, В.А.Ленивцева, О.В.Чистякова.

В сентябре 2013 года в Феодосии прошел Первый международный Киммерийский пленэр, в котором приняли участие художники из Москвы, Феодосии и Харькова. В рамках пленэра состоялись творческие выезды в окрестности древнего города: Коктебель, Судак, на Арабат, в Боран-Эли и в Солнечную долину. Мне казалось необходимым побывать и поработать в этом, ставшем легендарным, месте и особенно важным было привезти сюда своих учеников, чтобы спустя десятилетия вспомнить добрым словом наших предшественников и учителей, внести свою маленькую лепту в продолжение традиций суриковской школы.

Есть такая сказочная страна Аркадия, придуманная поэтами и художниками. В этом волшебном мире всегда светло, солнечно, тепло и радостно. Это страна грез, мечтаний, любви, вечной жизни. Многие мечтают попасть в эти удивительные места и надолго там задержаться. Никола Пуссен, Клод Лоррен вдохновенно воспевали в своих произведениях прелесть этой идеальной жизни.

Можно сказать, что суриковские пленэры в Козах, в Солнечной долине, где больше всего солнца на всей крымской земле, стали для многих художников своей счастливой Аркадией. Спустя много лет и нам посчастливилось ступить на эту благословенную землю, пройтись по легендарным местам, запечатленным в сотнях превосходных произведений, украшающих ныне лучшие музейные коллекции. И вспоминая наших замечательных предшественников – суриковцев в своих произведениях прикоснуться к особенной красоте здешней природы, пережить свои счастливые мгновения. Теперь могу сказать, что и я был в Аркадии!

**С.СИРЕНКО,**  
профессор МГАХИ  
имени В.И.Сурикова

Н. Воробьева.  
Обнаженная с зонтиком.  
Холст, масло. 1947.

И. Ватагина.  
Пишут модель.  
Бумага, масло. 1948.

Д. Домогацкий.  
Волы.  
Бумага, карандаш. 1948.



В фильме актер может быть одет в разные костюмы — средневековые доспехи, огромные кринолины или в современную одежду. Но кто придумывает и создает кино костюм для актера? Этим занимается художник по костюму. Художник по костюму работает в тесном содружестве с художником-постановщиком, оператором, актером, осветителем, у которых свои профессиональные задачи, но в результате их совместные объединенные усилия делают фильм интересным, ярким и незабываемым.

Мысли, идеи, чувства, заложенные в сценарии, прежде всего несут с экрана актеры. Именно на актера, исполняющего образ героя фильма, направлено внимание зрителя, наше с вами внимание. Создаваемый актером образ неразрывно связан с его внешним обликом, костюмом, поэтому так важна и ответственна задача и работа художника.

Художник по костюму на основании прочитанного сценария создает эскизы персонажей — главных действующих лиц и окружения, артистов массовых сцен. Чтобы нарисовать эскизы, надо знать, как выглядели, во что были одеты люди в разные времена и у разных народов, поэтому художнику по костюму надо изучить иконографические материалы разных времен, в которых показано, как одевались люди в ту или иную эпоху. Надо узнать, какие были ткани, как плелись кольчуги, какая была обувь, шляпы, какие были ювелирные украшения. Нарисованные эскизы, согласованные с режиссером, продюсером, отдают в мастерские. Готовые костюмы надо примерить на актерах, посмотреть, как выглядит костюм на конкретном человеке, удобно ли актеру в костюме, что



## ВОЛШЕБСТВО ПРОФЕССИИ. О.С.КРУЧИННИНА



еще нужно сделать, чтобы актеру было легче воплотить образ героя произведения. Таких «надо» в труде художника по костюму очень много. Это сложная, тяжелая, но увлекательная и очень ответственная работа.

Вот об одном таком замечательном художнике хочу рассказать. Знакомьтесь: Кручинина Ольга Семеновна, профессор, народный художник России, ветеран ВОВ, член Академии «Ника».

Первым фильмом Ольги Семеновны в кинематографе в 1945 году стала работа с режиссером Василием Николаевичем Журавлёвым над экранизацией романа Жюль Верна «Пятнадцатилетний капитан». Фильм о захватывающих приключениях, отваге, верности и чести.

1873 год. Время парусных судов, пиратов, работорговцев, время бесстрашных моряков, бывалых матросов. Пропахшие потом и морем матросские робы, бушлаты, противодождевые шляпы, канифасные штаны, стоптанные башмаки с пряжками, рубашки с матросскими воротниками, лихо повязанные шейные платки-галстуки, дамские силуэты в кринолине. Страшные африканские колдуны в бусах, перьях и масках, негритянские корольки местных племен, их жены и подданные. Отважный и опытный капитан Гуль в куртке из сурового голландского сукна, в куртке такой же бывалой, как и сам капитан; юный пятнадцатилетний младший матрос в светлой рубашке с матросским воротником — юнга Дик Сенд; очаровательная миссис Уэлдон с пятилетним сыном Джеком и его чернокожей няней Нал; чудакватый кузен Бенедикт; вероломный предатель — судовой кок Негоро; его друг — работорговец Гэррис. Все





герои фильма так убедительно достоверны, что, глядя на них, трудно представить, что это актеры в костюмах, что это труд художника, сшившего и изготовившего все эти костюмы, а веришь в то, что именно такими они и были. Жили в те далекие от нас времена, носили все эти костюмы.

Она работала с выдающимися режиссерами: С.И.Юткевичем, В.Н.Журавлёвым, М.С.Донским, Г.В.Александровым, М.К.Калатозовым, Э.А.Рязановым, Г.Н.Данелия, С.Ф.Бондарчуком и другими. Но особое место в ее творчестве занимают работы на картинах уникального режиссера, мастера киносказки Александра Лукича Птушко: «Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Руслан и Людмила».

В работе над этими картинами особенно проявился удивительный талант Ольги Семеновны — дар творческой фантазии, потрясающей мощи, силы и изящества.

Первой картиной режиссера и художника стал фильм по мотивам уральских сказов Павла Петровича Бажова «Каменный цветок», снятый в 1946 году. Поэтический сказ о жизни и творческом поиске мастера Данилы, о его встрече с Хозяйкой Медной горы.

Для Ольги Семеновны начинается кропотливая работа по изучению и сбору материала, на основе которого впоследствии будет нарисован эскиз и создан костюм.

Герой фильма и, соответственно, его костюм может изменяться на протяжении сюжета фильма. Вот главный герой Данила — сначала он маленький мальчик, сирота, который живет в уральском поселении в стародавние времена. Он вырастает, учится непростому ремеслу камнереза, становится мастером.

Кинофильм-сказка  
«Садко».  
Режиссер А.Л.Птушко.  
1952.  
Садко — актер С.Столяров.

Кадр из кинофильма  
«Садко» —  
Морской царь и Царица.  
Актеры С.Клюков  
и О.Викланд.

Кадр из кинофильма  
«Пятнадцатилетний  
капитан». 1945. Союзмультфильм.  
Режиссер В.Н.Журавлев.

О. С. Кручинина.  
Эскиз костюма.  
Данилушка-пастушок.  
*Бумага, акварель, карандаш,  
гуашь, белла.*  
Фильм «Каменный цветок».  
Режиссер А.Л.Птушко.  
Киностудия «Мосфильм». 1946.

Кадр из кинофильма  
«Каменный цветок».  
Хозяйка Медной горы —  
актриса Т.Макарова.

Кадр из кинофильма  
«Каменный цветок».  
Данила-пастушок.

Птица Феникс — актриса  
Лидия Вертинская. «Садко».



Все изменения героя фильма и его костюмов художнику надо нарисовать, и Ольга Семеновна рисует десятки эскизов к фильму. Глядя на прекрасно нарисованные, точные по образу эскизы Ольги Семеновны, сразу узнаешь героя фильма. Не только изучение подлинных вещей, зарисовок, схем приводит к созданию костюма — все может послужить источником вдохновения, особенно для фильмов с фантастическим сказочным сюжетом: удивительные по своей яркости и красоте сибирские цветы, камни, коряги, деревья, животные. Все то, из чего вдруг в результате получается невероятный сказочный образ героя, в которого мы, зрители, абсолютно верим.

Хозяйка Медной горы, кто она? Волшебница, которая возникает на грани яви и нереальности как чарующий узор уральских самоцветов, на которые смотришь как зачарованный, всматриваясь в бесконечные переходы каменных узоров... И вдруг повернулся камень, свернула грань и возникла она — и расцвел каменный цветок.

В 1952 году на экраны вышел художественный фильм-сказка «Садко», следующая совместная работа художника и режиссера. Появление «Садко» стало истинным событием в культурной жизни страны и за рубежом. Фильм удостоен награды «Серебряный лев» на международном фестивале в Венеции.

Сложнопостановочная, масштабная картина со сложными спецэффектами и комбинированными съемками. Американский продюсер Роджер Кормен приобретает картину, перемонтирует ее, и в американский прокат выходит фильм «Новые приключения Синдбада» (монтажер Фрэнсис Форд Коппола). Так новгородский Садко становится Синдбадом.

Фильм о приключениях новгородского купца Садко снят по мотивам онежских былин. После долгих странствий по свету в поисках птицы Феникс Садко возвращается домой, повидав разные страны, других людей и много-много чудес, и понимает, что лучше родного края нет ничего в мире.

Этот фильм наполнен многочисленными персонажами — это и главные герои Садко и Любава, и новгородский люд, купцы, бояре, шуты, гуляры, корабельщики. Особенно поражают и восхищают костюмы к сказочным эпизодам, когда Садко в своих странствиях попадает то в Морское царство и там встречается с Морским царем, его женой-царицей, его слугами и домочадцами и с прекрасной мудрой царевной Ильмень, то в Индийское царство.

Ольга Семеновна внимательно изучает и зарисовывает русские девичьи венцы, серьги, ожерелья, изучает, как кроились и шились русские сарафаны, какие были мужские рубахи, порты, и в результате возникают поразительной выдумки образы, в которых сочетались и народное творчество, и фантазия художника. В их костюмах и морские травы, и коряги, и жемчуга, и раковины, и сокровища затонувших кораблей.

Поразительной красотой возникает из глубин вод образ царевны Ильмень. В ее венце, так похожем на русские девичьи уборы, причудливые морские коньки, цветы и жемчуг, а сама она как волна, набегающая и уходящая в глубину, — все в ней, в ее костюме полно текучей пластики воды, зыбкости и эфемерности.

Странствия приводят Садко в Индийское царство. Вот уж поистине страна чудес и тайн. Герои Индийского царства волшебны, невероятно красивы, в их костюмах завораживающая вязь восточных орнаментов, увлекающая в неведомую сказочную красоту.

Самым ярким и запоминающимся



Кадры из кинофильма «Илья Муромец». Киностудия «Мосфильм». 1956. Режиссер А.Л.Птушко. Илья Муромец и Василиса. Актер Борис Андреев

Эскиз костюмов русских воинов. Бумага, акварель, гуашь, карандаш.

Калин-царь. Актер Шукур Бурханов.



персонажем возникает Птица Феникс. Все в ней, в полуптице, получеловеке, пронизано тайной и одновременно манящей, завлекающей красотой. В ее головном уборе, в его причудливо изогнутых линиях величие и зовущая тайна Востока.

В 1956 году выходит сложнейшая крупномасштабная работа «Илья Муромец» — воплощение русской народной быliny. Фильм с масштабными батальными сценами и яркими сказочными персонажами, и это при полном отсутствии компьютерной графики.

«Илья Муромец» — настоящий советский блокбастер, попавший в Книгу рекордов Гиннеса: на съемках были задействованы 106 тысяч солдат-статистов. 106 тысяч костюмов! — это труд художника по костюму. И это только костюмы к массовым сценам, а еще костюмы главных героев — былинных богатырей земли русской.

В фильме большое количество батальных сцен: русские богатыри защищают родную землю от нашествия злых, кровожадных и лихих тугар и их страшного лютого царя Калина.

Ольге Семеновне надо изучить, понять, из чего состоит древний русский военный костюм, как сделать согни кольчуг, шлемов, поножей, шишаков, какие были поясные ремни, крепления для ножен мечей. Найти мастеров, которые смогли бы сплести кольчугу, нарезать ремни, выковать шлемы, да не простые, а красиво изукрашенные — такие, какие носили в то былинное время. А еще надо придумать костюм легендарного свистуна — Соловья-разбойника, надо создать костюмы неведомых тугарских воинов и их главного тугарина — царя Калина. Сколько же выдумки, чужеродности и агрессии в этих костюмах.

Через десять лет выходит следующая работа с А.Л.Птушко, всем известный фильм «Сказка о царе Салтане» — о трех девицах, которые пряли поздно вечером и направили и коварство, и любовь, и счастливый конец. Вновь проявляется удивительный дар творческой фантазии Ольги Семеновны Кручининой, благодаря которому оживают и становятся киноявью и витязи морские «в чешуе, как жар горя, тридцать три богатыря», и их сестра Царевна Лебедь, и князь Гвидон со своими тетками, ткачихой с поварихой, царем отцом и матерью царицей.

Образ Царевны Лебедь — это жемчужина творчества Ольги Семеновны. Ее костюм полон удивительной женственности, грации и фантазии, передает всю грацию и утонченную пластику этой царственной птицы, волшебной красавицы. На ее голове шапочка, рас-







шитая речным жемчугом и бисером, со звездой и месяцем и драгоценными камнями. Чтобы звезда сияла, Ольга Семеновна даже придумала сложную электросистему с малюсенькой лампочкой, незаметной в бисерном плетении шапочки, которая в нужный момент загоралась и освещала все: «Днем свет Божий затмевает, ночью землю освещает, месяц под косой блестит, а во лбу звезда горит». На актрисе белое платье — белое, как оперные птицы, ее царственные руки-крылья полны грациозной пластики: взмах — и девица плывет, взмах — и совершается чудо: «Вмиг обрызгала его, с головы до ног всего», и князь Гвидон на наших глазах превращается в комара, шмеля и летит проведать своего отца царя Салтана.

Но и эта, казалось бы, камерная картина по сравнению с «Садко» или «Ильей Муромцем» полна и батальных сцен, и сцен сказочной мирной жизни с хороводами, песнями, приемом послов и прочими сказочными радостями — все тот же огромный труд художника, невероятная творческая самоотдача.

Последней совместной работой в 1972 году стал очень сложный в постановочном плане фильм по поэме А.С.Пушкина «Руслан и Людмила». Фильм с большим количеством комбинированных съемок, батальных эпизодов, сказочных ситуаций.

Эскизы Ольги Семёновны очень точные по образу, блестяще нарисованы, продуманы и вновь полны невероятной фантазии. Вот Черномор — он одет в чудный восточный халат, на голове тюрбан с драгоценными камнями и перьями, а на ногах туфли с загнутыми мысами, по халату идут замысловатые узоры. Эти узоры Ольга Семеновна увидела в книгах по мексиканской культуре и воспользовалась этнической символикой народов Северной Америки, для того чтобы создать образ «обладателя полнощных

гор», а зритель, глядя на злого волшебника, мог поверить в его злую чудодейственную силу и его великолепии.

Руслан, в противоположность Черномору, русский витязь, храбрый и доблестный воин, защитник народный. На нем старинные доспехи, остроконечный шлем и, конечно, красный плащ — все строго, мужественно и достойно в своей красоте. Такие образы можно увидеть на русских иконах, где святые и герои полны мужества, веры и святости. И таким мы его видим в фильме.

У влюбленного героя соперник и враг не один Черномор, у него еще три соискателя руки прекрасной Людмилы: «То три соперника Руслана, в душе несчастные хранят любви и ненависти яд». Один из них Рогдай, другой Фарлавф, третий младой хазарский хан Ратмир. Рогдай сильный воин, он храбро служил князю Владимиру, «плечом, раздвинувший пределы богатых Киевских земель». И на эскизе Рогдай во всей суровой мощи, но мощи не русской. На нем шлем с шипами, плащ зеленого цвета, на ногах шаровары с орнаментом из заморских звезд, длинная кольчужная рубаха. Ее мощь усиливается накладными металлическими пластинами, которые придают образу еще больше грубой силы. На боевых рукавицах также орнамент из заморских звезд, а в руке предательский кинжал, короткий кинжал для ближнего боя. В образе Рогдая мощь воина, но воина, ослепленного страстью и ненавистью. Где увидела Ольга Семеновна подобных воинов? Возможно, в средневековых европейских миниатюрах, средневековой скульптуре. Для нас важно то, что в творческой лаборатории художника увиденные материалы переплавились и родился образ сильного злого воина.

Хан Ратмир полон боевого задора, страстных дум и неги, в силуэте его костюма сладость и роскошь восточной пластики. Вот так, в сравнении силуэ-

Кадры из кинофильма «Сказка о царе Салтане». Режиссер А.Л.Птушко. Киностудия «Мосфильм». 1966. Царевна-Лебедь. Актриса К.Рябинкина.

Венец Царевны-Лебедь. Ручная вышивка бисером и речным жемчугом.

Эскиз костюма князя Гвидона. Бумага, акварель, гуашь, карандаш.





та и цвета, художник по костюму выявляет и показывает различия характеров и образов героев.

Эскиз костюма Людмилы, младшей дочери князя Владимира. В этом образе столько прелести и девичьей грации молодой русской княжны. Все в этом костюме, начиная с роскошного венца, платья-сарафана и заканчивая красными сафьяновыми сапожками, выражает прелесть юной девичьей красоты. Она — как драгоценная жемчужина — награда победителю.

А вот и лихие враги, жестокие и кровожадные печенеги. Как их костю-

Кадры из кинофильма «Руслан и Людмила». Режиссер А.Л.Птушко. «Мосфильм». 1972.

Кадр из фильма. Людмила — актриса Н.Петрова.

Эскиз костюма Черномора. Бумага, акварель, гуашь, карандаш.

Эскиз костюмов Печенегов. Бумага, акварель, гуашь, карандаш.

Финн — финальный кадр из кинофильма «Руслан и Людмила».



мы отличаются от костюмов народа Киевской Руси. В русских костюмах простота и мужество защитников своих земель, а в костюмах печенегов агрессия захватчиков, чужеродная угрожающая сила. Чтобы показать эту агрессию, художник по костюму пользуется не только цветом и силуэтом, а еще фактурой материала.

Могучая фигура князя Владимира в княжеском облачении объединяет главных героев счастливым концом их волшебной и непростой истории, торжеству посрамление всех врагов.

И добрый волшебник Финн закрывает последнюю страницу кино-сказки...



И.ГИННО



## АНГЛИЙСКИЕ САДЫ С ЯПОНСКИМ АКЦЕНТОМ

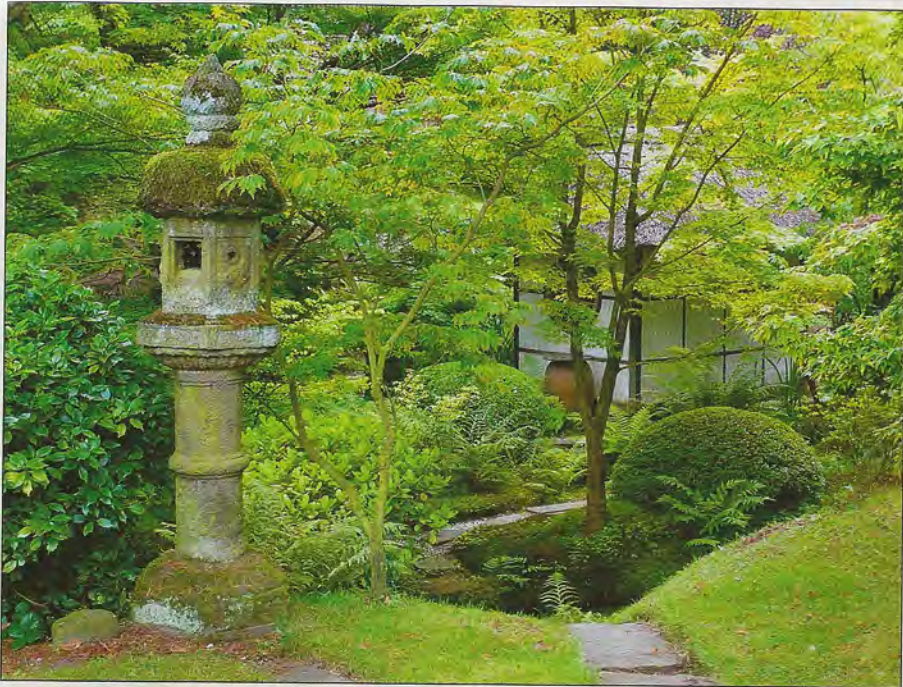
Последние 50 лет в Великобритании ознаменованы появлением многочисленных садов в японском стиле, некоторые из них открыты широкой публике. В наши дни представление о японских садах, возможно, глубже чем когда-либо. К примеру, Общество Японских садов в Великобритании насчитывает сейчас уже несколько сотен членов. Почти после полувекового забвения японская ландшафтная культура стала вновь привлекательной для художественного сознания британцев и европейцев. Но новое открытие базируется уже совсем на ином подходе и представлениях, обусловленное во многом спросом на стильные и одновременно не требующие тщательного ухода сады. Такие элементы японского сада как камни (в форме скал), каменные чаши с водой, каменные дорожки, посыпанные гравием пространства, стриженные в форме облака кусты и многое другое активно используются в контексте современных западных ландшафтных дизайнов.

Во многом особенность восприятия японской ландшафтной культуры в Британии объясняется длительной политической и культурной самоизоляции Япо-

нии до 1868 года (250-летней). К примеру, о китайских садах на Западе было известно к тому времени уже несколько столетий. С открытием Японии Западу множество аспектов этой восточной культуры вызвало огромный интерес у европейцев и, в том числе, их сады.

Историю исследований японских садов, опубликованных на Западе, открывают работы английского архитектора Джосиа Кондера. В 1877 году он прибыл в Японию для преподавания архитектуры в Императорском Университете. В 1891 году вышла его первая книга – «Цветы Японии и искусство флористики», в 1893 году – «Ландшафтное садоводство в Японии», оказавшие огромное влияние не только на современников, но и переиздаваемые в наше время.

Восхищение Японией привнесло моду на индивидуальные путешествия в страну, откуда охотники за новыми растениями привозили массу экзотических образцов, а также каменные фонари, камни для сада и даже известны случаи живых оленей. Вплоть до 1930-х годов японские сады в Британии рассматривались прежде всего как богатый источник новых видов растений, особенно привлекательный схожим островным



Таттон парк. Чешир.

Чокуши – Мон Кью Гарденс /на с. 33/.

Таттон парк. Чешир.

зданий в Европе: как, например, точная копия резных деревянных ворот Чокуши-Мон). Два макета садов от мэра Токио с Японско-Британской выставки в 1910 году получил также и Совет Лондонского графства. К марту 1911 года один из макетов был размещен для обозрения на мобильном помосте в лондонском парке Баттерси – «миниатюрный японский сад» с озером, в окружении миниатюрных деревьев, ни одно из которых не превышало метра в высоту. Следствием Японско-Британской выставки 1910 года стало повсеместное увлечение в Британии «японскими растениями»: в пригородных садах стали высаживать азалии, клены,

бамбук и даже строить чайные домики.

В 1910–1920-е годы «японский сад» становится постоянной темой на выставках садового искусства, в ландшафтном городском дизайне и частных садах. Среди последних наибольшим великолепием и аутентичностью «во всем Соединенном Королевстве», еще в 1901 году отмечался сад Леопольда де Ротшильда, созданный им в 1880-х годах в своем поместье Ганнерсбери в западном Лондоне. После длительного периода упадка в сентябре 2001 года была совершена специальная церемония закладки нового японского сада с целью реставрации поместья Ганнерсбери. Этой церемонией руководил Тайра Кеммио Сато из храма Трех Колес в присутствии более 2500 местных сановников и японских торговых представителей. К наиболее значительным частным «японским» садам в Британии следует отнести также и сад в Таттон Парк на северо-западе Англии (графство Чешир), созданный непосредственно японскими садовниками в 1910–1913 годы и рассматривающийся как один из лучших японских садов в Европе. Сад был устроен в стиле «чайного» сада, соединенного с островом с синтоистским храмом. В 2001 году на основе исследований, проведенных специалистами Университета искусств г. Осака (Япония) сад получил также новое рождение.

Из чего же складывается образ «японского сада» в британском культурном сознании? Понятие «японского сада» в Британии во все исторические периоды получало свободную интерпретацию. Выражение «сад в японском стиле» могло означать тщательно сконструированные точные копии, стереотипный образ «прекрасной Японии» с добавлением таких новшеств, как произвольно размещенные в саду фонари, красный мостик, бронзовый журавль, а также сады, полностью состоявшие из коллекции японских растений. Но даже первые аутентичные японские сады, созданные британскими дипломатами из подлинных, привезенных из Японии объектов, и с помощью приглашенных японских консультантов, мало напоминали настоящую Японию. Именно данная концепция японского сада,

климатом. Через 30 лет после открытия Японии на Британских островах насчитывалось уже несколько «японских» садов, но пик ландшафтного «японизма» пришелся на начало XX века.

В конце XIX века наступил новый этап во взаимоотношениях Японии с Западом, ознаменованный организацией серии мировых выставок, знакомящих с ее культурой. Среди наиболее значительных – Японско-Британская выставка 1910 года в Лондоне, которую за полгода посетили более 8 млн. человек. «Сад Плавающих Островов» и «Сад Мира» вызвали наибольшее восхищение. Некоторые из выставочных экспонатов были подарены Великобритании. Одним из наиболее известных и значительных – копия Чокуши-Мон («Ворот Императорского посланника») буддийского храма Карамон Ниши в Киото Королевскому ботаническому саду Кью Гарденс, который имеет давние связи с Японией. (Помимо уникальной коллекции японских растений, насчитывающей более 750 видов, здесь можно увидеть и лучшие традиционные образцы японских



предполагающая чисто внешнее уподобление известным в Японии садам, привела в итоге в 1930-е годы к их эстетической девальвации. Забывалось о том, что в Британии японские сады находятся вдали от родной для них геологии, климата, общества и культуры. Но история их создания и образность представляют тем не менее большой интерес как отражение художественных тенденций того времени и моды ландшафтного искусства.

Отметим, что не существует определенной формулы, по которой составляется японский сад. В самой Японии они варьируются от маленьких ландшафтных пространств вокруг современных многоквартирных блоков до исторических императорских садов, растянувшихся на множество гектаров. Но несмотря на многообразие, их объединяет непрерывность длительной традиции, насчитывающей уже около 1400 лет. Изначальным творческим импульсом здесь послужил Китай, японская же традиция складывалась постепенно и состоит из шести исторических периодов. С 1868 года наступила современная эпоха в истории японских садов (состоящая, в свою очередь, из четырех периодов), когда собственно и появляется в Британии интерес к ним.

Сущностью японского сада по-прежнему остается человеческая попытка заключить божественный дух Природы, проявляемый в цикле смены времен года и перехода из бытия в небытие. Изначальной идеей сада было создание среды, привлекательной для сошествия небесных божеств и обитания поблизости с людьми. Различные стили японского ландшафтного дизайна по сути своей подразделяются на два типа: воспринимаемые в процессе прогулки и созерцания из дома или веранды. Среди основных стилей, хотя, чаще всего только часть из этих садов создана в определенном стиле, и особенно, сад для прогулки, выделяются следующие. Сады «с прудом и островом – священное место для нисхождения божеств» – самые древние в Японии, дизайн которых определяется как восприятием их из интерьера, так и через прогулку. Великолепным образцом подобного типа сада считается парк Рицурин в Такамацу (Кагава).

Сады «с сухим ландшафтом» ассоциируются с храмами Дзен. Их название происходит от используемого песка или гравия, символизирующих воду или океан («Сад камней» храма Рёандзи в Киото). Данный подход стали применять в XIII веке в тех местах, где снабжение прудов водой было ограничено. Этот тип сада, предназначенный для медитации, предполагается созерцать с веранды из здания (чаще всего из храма). В наше время ландшафтно-художественный образ «сада камней» является самым востребованным и чаще всего используемым в мировом



Рицурин. Такамацу.

Реандзи. Киото.



дизайне, как идеально соответствующий современной ментальности и западной культуре.

«Сады для прогулки» – которые можно увидеть только во время прогулки. Среди наиболее известных с данной ландшафтной концепцией можно назвать Императорский сад в Кацура Рикю в Киото и сад Императорского дворца в Эдо (Токио). Они сохранили связь с изначальной моделью сада («с прудом и островом»). Часто расположены вокруг большого пруда с извилистыми берегами, с тщательно спроектированными видами, открывающимися по мере прогулки. Один из наиболее распространенных архитектурных видов, видимый с любой точки – «чайный домик». Некоторые виды ограничиваемы густой растительностью или какими-либо пейзажными формами для создания чувства покоя и замкнутости. Другие используют «шаккей», то есть «заимствованный пейзаж» как часть вида. Во многих садах было модно воспроизводить хорошо известные своею красотой места как Японии, так и Китая. Символическая репрезентация далеких пейзажных сцен позволяла посетителям путешествовать в своем воображении, а для образованных классов черпать образы и представление из таких источников, как поэзия.

«Чайные» сады» самостоятельный облик данная модель обрела в XVI веке под руководством чайных мастеров таких, как Рикиу Сен. Визуально сад представляет собой лишь тропинку или «родзи» (буквально «тропа, увлажненная росой»), которая ведет посетителя из внешнего повседневного обычного мира в «чайный» домик. Часто тропинка, уложенная шаг за шагом камнями, извивается через имитирующую дикую природу растительность, земля покрывается мхом. Эстетическое намерение



данного типа пейзажа определялось идеей создания настроения прогулки по «простой тропе через горную поляну». Цветом в данном случае пользуются сдержанно, отдавая предпочтение оттенкам зеленого. Сад может быть разделен на две части: внутреннюю и внешнюю, в которой гости ожидают в беседке. Когда хозяин зовет их в «чайный» домик, они проходят через сад, приостанавливаясь ненадолго около «каменной чаши с водой», освещенной каменным фонарем. Здесь зачерпывают ковшиком немного воды из каменной чаши и омывают ладони в знак очищения тела и сознания перед тем как войти в «чайный» домик для ритуала чайной церемонии.

Сады «внутренних дворишков» – для небольшого пространства между зданиями как сакрального характера, так и в резиденциях аристократов, торговцев и среди городских домов. Городская архитектура Японии разработала образец жилья – длинного и узкого, в котором для циркуляции воздуха и света архитектурная масса прерывается маленькими пространствами,

заложившими по сути начало развитию небольших садов. Зрительный образ данного вида сада, его композиция строились вокруг чаши с водой или источника. Растительность здесь, в затененных условиях, минимальная. Каменные фонари, камни, растения планируются в неформальном стиле и манере. Высокая стена, живая изгородь или ограждение отделяют резиденции от улицы, создавая чувство уединения.

Безусловно, нелишним будет напомнить, что не только сады в Японии сохраняют свою многовековую традицию и «философско-культурную» память, но и процесс подготовки садовников, что содействует развитию замечательного чувства непрерывности. В наше время в Японии они обучаются таким же образом, как это практиковалось столетиями: ученики – в течение десяти

или более лет становятся признанными мастерами, изучая и впитывая как технические приемы, так и уважение к истории через практический опыт. При обучении большое внимание уделяется, помимо основных навыков садоводства, тренировке его визуального восприятия. В основе этой подготовки лежит развитие способности видеть в растениях и камнях динамические скульптурные формы, а также интуиции к расположению компонентов сада.

Уход за японскими садами также требует специальных навыков и знания, особенно в обрезке растений. Ежедневная чистка и уборка сада является нормой для большинства садов в Японии. Особый уход, необходимый для содержания традиционного японского сада, также сложно обеспечить без специально подготовленных садовников. В данном случае обнаруживается глубокое различие двух культурных ментальностей: британской и японской. Так, жесткая японская обрезка деревьев до требуемой структурной формы часто кажется чрезмерной с британской точки зрения.

Несмотря на традиционность и уникальную неповторимость японского ландшафтного искусства, современная Япония также заимствует дизайнерские приемы с Запада. В обиход во всех видах искусства вошли многие принципы и приемы японского дизайна. В Великобритании, а также во многих других странах Запада, стало популярным устремлять свои взоры в сторону Восточной Азии в поисках творческого вдохновения, но интерпретация восточного наследия происходит в контексте современной западной ментальности. Например, для многих слово «дзен» стало синонимом Японии и японской культуры. Оно часто используется в качестве термина



Кацура. Киото.

Сад камней в соборе Норича.

Сад Императорского дворца. Токио.

Комптон Акре. Дорсет.

для обозначения стиля, который ассоциируется с минимализмом, краткостью, абстракцией. «Сад в стиле дзен» часто обозначает сад, который в основном состоит из площадки покрытой гравием и может в некоторых случаях включать валуны или растения. Именно физические составляющие сада, а не его культурный контекст и традиции, в которых он сформировался, имеют определяющее значение. Японская традиция садоводства в значительной степени зиждется на религиозных верованиях Синтоизма, согласно которым пейзаж наполнен божественным духом, а также на учении дзен-буддизма, последователи которого стремятся в ландшафтном искусстве к равновесию элементов «ин» и «йо» (от китайского «инь» и «янь» – камни и вода). Японские садоводы используют растения и архитектурные формы для символического выражения вечных понятий, таких как «шин» («истина») – через миниатюрные деревья и цветы; «джио» («сухой камень») – сил Природы через элементы ландшафта, такие как камни; и «со» («хрупкость») – через бамбуковые ширмы, маленькие растения и зеленой мох. «Шаккей» («заимствованный пейзаж») и вода также являются ключевыми элементами.

Но в западном и, в том числе британском, ландшафтном дизайне используются лишь некоторые из них как отдельные структурные составляющие для создания декоративного образа японского сада. Помимо культурных, различия в климате, архитектурном контексте, ландшафтной среде очевидным образом влияют на интерпретацию японских идей, поэтому создать подлинно японский сад, полагают британские садоводы, в Британии практически невозможно. Наиболее аутентичным вариантом, по их мнению, можно считать сад из гравия и валунов «каресансуи», как, например, сад в соборе Норича (графство Норфолк), но находящийся здесь уже в ином религиозном и архитектурном контексте.

Тем не менее нет никаких сомнений, что японская садовая традиция является плодотворным источником для создания по-своему прекрасных и оригинальных садов на Британских островах. Западный сад в высшей степени подходит для адаптации многих идей и концепций дизайна, которые используются в Японии. В результате можно создать сад, который воспринимается как японский, но также хорошо адаптирован к британскому климату. Несомненно, что британский климат влияет на сады иначе, чем климат в Японии. Многие растения, выращенные в Японии, недостаточно выносливы для британского климата, плохо растут или вообще не растут в Великобритании. Необходимо использовать растения-заменители, что неизбежно привносит иные визуальные и текстуальные качества.

Питомники для растений также значительно отличаются в Японии и Великобритании. В Японии чаще всего покупают 50 или 100-летние обрезанные дере-



вья и очень крупные кустарники. Сады создаются в завершенном виде с использованием больших деревьев и кустарников. Британские питомники не имеют опыта выращивания и формирования такого растительного материала. Обычно сажают молодые растения и деревья, а сад достигает своего завершенного вида только много лет спустя.

В Японии сад и связанные с ним строения представляют собой неразрывное целое – строение является как бы частью сада, и наоборот. Это создает сложность при попытке перенести дизайн сада с японской культурной почвы. Среди наиболее популярных элементов дизайна японского сада, которые в настоящее время встречаются в пригородных садах по всей Великобритании следует назвать каменные фонари, каменные валуны и галька, каменные чаши с водой и декоративные кустарники и цветы, такие как клены, азалии и лилии, и, конечно, красный мостик.

Таким образом, если мы попытаемся кратко сформулировать особенности японских садов на Британских островах, в согласии с уже изменившимся в наше время представлением о них, наиболее верным было бы определить их как англо-японские или английские сады с японским акцентом. И это находит красноречивое подтверждение в комментариях японских гостей отмечающих, что «они очень красивы и у них нет ничего подобного в Японии».

**Л. БАЛАШОВА,**  
кандидат искусствоведения,  
Лондон



# ЧЕРНОЕ И БЕЛОЕ

Продолжая разговор о живописи и о живописном отношении к действительности, невозможно обойти стороной такое интересное явление, как белое и черное, прочно закрепившееся в нашем сознании своей безальтернативной ясностью выражения. Не только в простом бытовом общении, но и в поэтическом языке мы не встречаем примеров цветовой интерпретации белого и черного. Образные характеристики создают многочисленные версии, обогащающие представление о белом и

черном, например, «непроглядная непроницаемая чернота, глубокая, тревожная, звенящая», или «матовая, ослепительная, сияющая белизна». Белое и черное, как устойчивые понятия вошли и в символический круг образов: «весь белый свет, горный свет, белые одеяния, побелел от страха, чернота души, черная ненависть...» Таким образом, черное, белое и серое, как промежуточное и нейтральное состояние двух активных явлений, сформировали основу не только для речевой коммуникации, но

и определили смысловые константы и контексты, в рамках которых мы живем и думаем. А между тем, возвращаясь к проблеме живописного, цветового зрения, где основным средством выражения является цвет, мы с удивлением обнаруживаем отсутствие вышеперечисленных качеств. Нет черного или белого в цветовом круге, как цветовой модели, как нет там и нейтрально серого. Есть черная и белая краска, но есть и выбор, который делает художник, приобретая краски в салоне. Пример из личной практики помог решить творческие задачи в области пленэра, когда вместо привычного масла решил взять гуашевые краски, но обогатил стандартный арсенал разнообразностью черных. В результате, смешивая подольскую черную или кость жженую, или сажу газовую, звенигородскую черную, или черную, но голландского производства, с простыми белилами цинковыми, в результате сумел выразить различие между серыми деревенскими сараями, серыми облаками, серой водой реки в пасмурную погоду, серым заборчиком, серыми камнями и т.д., превратив упрощенные возможности материала в избыточно нюансированную цветовую стихию. Это к вопросу о том, нужно ли ограничивать юного художника в школе и не разрешать ему пользоваться черной краской в рамках благих методических концепций. Хотя принцип специального ограничения цветовой палитры на уроках живописи, без сомнения, является полезным и даже эффективным.



В. Куракин.  
Долгие дожди.  
Гуашь.

В. Куракин.  
Серый день.  
Гуашь.





Вопросы и проблемы, которые мы затрагиваем, не связаны прямо с творчеством и творческой позицией художника, свободного в выборе стилистической интерпретации, самовыражения, или исторического подражания. Данная проблема носит локальный характер, сугубо учебный, но от этого не становится менее интересной, так как затрагивает существенные задачи художественной школы и специального образования. Автору неоднократно приходилось видеть нерешенность и, даже, отсутствие данной проблемы в учебных работах, где черное и белое образуют основной мотив живописной темы. Таким образом — главная наша цель — методическое обоснование встраивания черного, белого, серого как ахроматического по сути, в цветное пространство и живописный процесс.

Возьмем для примера условно стандартный натюрморт с белым кувшином (условно стандартный натюрморт с черной драпировкой практически не встречается) и зададимся вопросом — как сделать белое... Первое, что приходит на ум, использовать многоцветие, насыщая кувшин всевозможными оттенками, не забывая цветовую природу светотени и общую предметную тональность. Вылепив форму и поставив белый блик, можно



Постановочный учебный натюрморт.

Екатерина Щедрина, 14 лет.  
Учебная работа.  
Гуашь.

Учебный натюрморт.

Елизавета Кривачева, 15 лет.  
Натюрморт с белой чашкой.  
Акварель.





Виктория Кустовская, 16 лет.  
Учебный натюрморт.  
Гипс на синем фоне.  
Акварель.

Мария Игнатова, 17 лет.  
Натюрморт.  
Акварель.

наслаждаться результатом. Но этим действием выразили мы цветовые отношения, являющиеся сутью живописи, то есть как нам воспринимать предмет, который выпал из системы отношений, как самостоятельное цветное пятно, превратившись в своеобразного хамелеона. Дополнительно можно вспомнить совет Крымова своим ученикам, относящийся к тональности светотени, где светлое в тени темнее темного на свету, и ситуация с формированием белого предмета становится еще более затруднительной, так как лишает нас возможности воспользоваться и упрощенной целостностью тона.

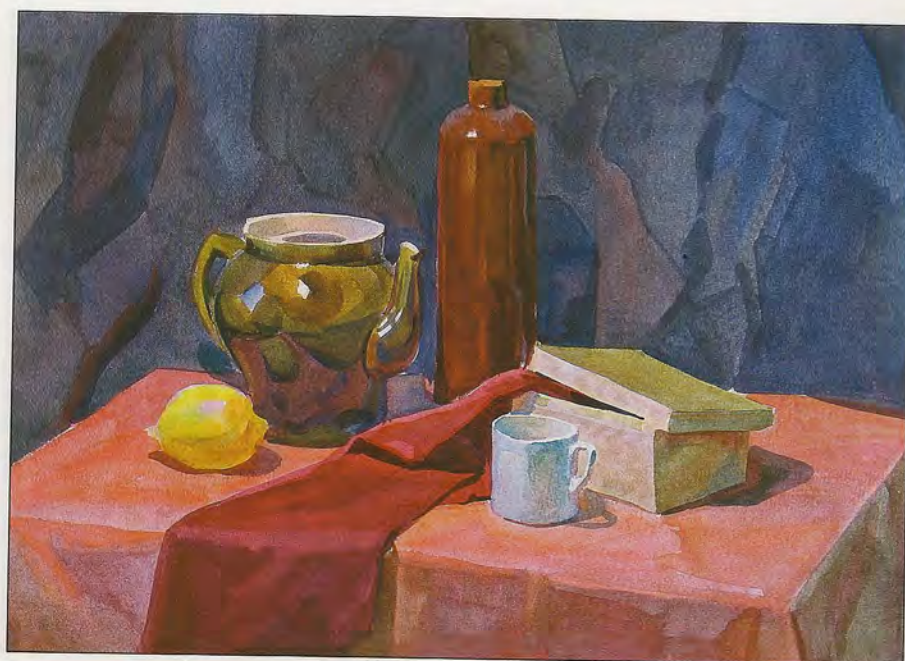
Искать ответ нужно и можно, только определив общий цвет предмета, а он (кувшин) в нашем бытовом сознании белый, и поэтому не может находиться в системе цветовых отношений. Чтобы мы не впали в отчаяние, нужно сделать усилие и увидеть предмет цветным. И для этого есть уже давно открытые механизмы в системе

своего сознания бесцветное. «Какого цвета белая бумага, прикрепленная к твоему мольберту?» — столь неожиданным вопросом можно сделать первый шаг к цветовому зрению. Если белая бумага на мольберте еще не является убедительным аргументом для цветовосприятия, то методически верно организованный натюрморт может стать информационной и проверочной моделью.

Для того, чтобы придать белому, черному, серому красочное звучание, нужно погрузить его в пространство, обладающее цветовым же единством, сопоставимым с 1/4 частью цветового круга или чуть больше, где главенствует один из основных спектральных цветов. Следующее преобразование бесцветного предмета в цветной становится контролируемым. Но не стоит спешить с ответом, так как порой этот ответ находится в логически безупречной, но не верной плоскости. На вопрос учителя — «...если бесцветный предмет находится (например) в

оранжево-красном или сине-фиолетовом окружении, то каким он становится...?» — и ответ не заставляет себя ждать, — «...в оранжево-красном он становится оранжево-красноватым», отвечают смелые ученики, ну а в сине-фиолетовом — соответственно.

Наступает время поговорить о дополнительных оттенках, знаниям о которых мы обязаны пытливному зрению художника и науке о цвете. И если наука дает объективную, математически обоснованную теорию цвета, то пытливые зрение художника дает простор для эстетической интерпретации на основе впечатления, которое, в свою очередь, зависит от психофизиологических факторов. Если мы скажем ученику, что предмет окрашивается в дополнительный цветовой оттенок и попросим это увидеть, как объективную закономерность, то запустим процесс поиска ответа на основе уже личного опыта, и если на первых этапах работа будет строиться



Елизавета Кравцова, 16 лет.  
Краткосрочный этюд.  
Акварель.

Дарья Аносова, 16 лет.  
Учебный натюрморт.  
Гипс на желтом фоне.  
Акварель.

в подражании слову, то в дальнейшем регулярное обращение к проблеме будет воспитывать зрение в более тонком цветовом диапазоне. Это может показаться странным, но данной установке может помешать практический опыт, основанный на импрессионизме, где главным механизмом остается фрагментарный, беглый взгляд на основе полифонии света – «трепета среды». Для восприятия дополнительного оттенка необходимо «расширенное зрение». Из воспоминаний Михаила Матюшина: «Я сидел в саду в полдень, наблюдая, как изменялась в цвете стоявшая против зеленая скамья под солнцем. По ней пролетала изумительной красоты легкая светящая голубизна, окруженная густым сиреневым тоном, тени от скамьи казались глубоко фиолетовыми. Как только я хотел присмотреться, фиксируя неподвижно свое наблюдение, так очарование цветности исчезало, и сказка цвета грубо обрывалась».

Открытие, которое сделал Матюшин, с одной стороны, встраивается в общие принципы искусства, с другой принадлежит новой эпохе. Матюшин определял главную задачу искусства нового времени в развитии «широкого зрения». Для этого у человека есть все возможности, если он усилит внимание не к активным и точечным зонам, а к общему объему широкого пространства. «Акт зрения есть фотография, но важно не то, что сетчатка наша принимает на себя все видимое, а важно то, что и сколько из этого всего забирает машина нашего сознания». Не случайно творческую группу своих единомышленников Матюшин назвал «зорведами». В живописи, как ни в какой другой области, нужна особая зрительная установка, «переключающая» наше зрение с прямого, четкого, «дневного», скульптурного, на не прямое, «ночное», направленное на широкие планы. Это способствует улавливанию нашим глазом общих цветовых состояний для первоначального живописного анализа, и как только мы начнем видеть цвет в его живом воплощении, можно переходить к увлекательной рутине выбора материала и технического процесса, выстраивая практические шаги для воспроизведения увиденного в реальности. Обращаясь к натюрморту, как традиционно основной модели в учебном процессе, мы должны помнить, что это не столько красивые драпировки и предметы, это выражение нашего пластического замысла и правильно сформулирован-



ной живописной задачи. Введение в натюрморт предмета есть осознанный выбор, а не случайность.

Предсказуемость результата предполагает знание всего процесса и наличие методического арсенала. Цветовой круг с большим набором оттенков-переходов от цвета к цвету, от светлоты к насыщенности является хорошим справочником и помощником в формировании натюрморта. Предметный (натюрмортный) фонд, где есть большой выбор драпировок и предметов, дает возможность преподавателю свободно выстраивать цветовую гамму и тогда даже простой натюрморт приобретает эстетическую ценность, а это залог не только обучения, но и воспитания.

**В. КУРАКИН,**  
преподаватель ГБУДО Тимирязевской ДХШ,  
г. Москва

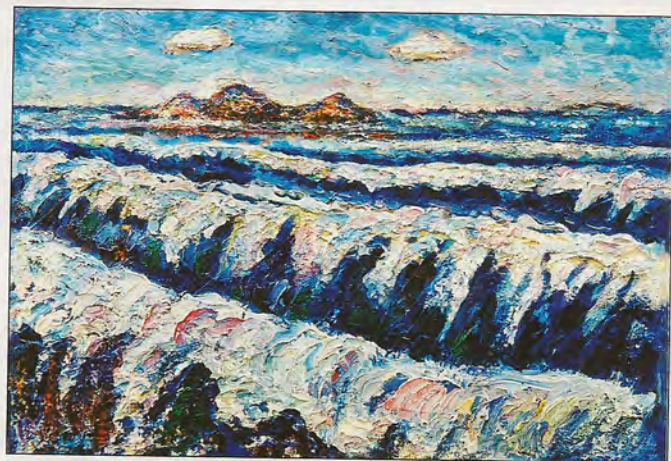




## ПЕВЕЦ СУРОВОГО СЕВЕРА

Живописцу Юрию Александрову в этом году исполнилось бы 70 лет. Для современного человека — отнюдь не предельный возраст, тем более что сам художник, энергичный и всегда полный планов, одаренный прекрасным чувством юмора и часто ребячливый, на свои годы никогда не выглядел. Другьям он говорил, что намеревается дожить минимум до 95. Судьба распорядилась иначе: Юрий Александрович ушел из жизни внезапно, после своего 65-летия. Когда земной путь человека обрывается, живые поневоле подводят итог: что оставил ушедший оставшимся? Как страшно, если последней правдой звучат слова умирающего: «Господь надымил мною в мире...» Про Юрия Александрова, к счастью, так не скажут. В этом мире после него остались пятеро детей, а счет произведениям искусства — живописным и графическим работам, каждое из которых воспринималось художником как его своеобразное «дитя», идет на тысячи. И еще остались десятки учеников, в творческой судьбе которых Юрий Александрович, будучи исключительным педагогом, сыграл важную роль. Остались книги стихов и прозы, которым суждена отдельная жизнь...

Творчество живописца Юрия Александрова с трудом уместается в рамки определенных искусствоведами направлений. Сам он, в области искусства энциклопедически образованный, в ответ на вопросы журналистов и зрителей на вернисажах только усмехался: «Всевозможные «измы» приклеивают художнику критики и, в основном, уже после его смерти. А наше дело — честно работать, отражая, в меру сил, красоту и трагедию мира». Уточняя творческое кредо живописца, важно привести и еще одно его высказывание: «Не отрицая «концептов» и «инсталляций» некоторых современных авторов, сами мы предпочитаем работать в рамках классической картинной плоскости, будучи твердо убеждены в безграничности возможностей цвета, линии, контрастов, фактуры, ритма». Если говорить о направлениях живописи, оказавших на Александрова влияние, можно упомянуть импрессионистов и постимпрессионистов, Сезанна,



экспрессионистов, а также таких «отдельных, не вмещающихся в рамки одного стиля фигур», как Пикассо и Моранди. (Отметим, что и сам художник был личностью, с трудом вмещавшейся в определенные рамки, доказательством чему служит вся его биография). Ценил Юрий Александрович и творчество замечательных рус-





ских пейзажистов — от Саврасова и Левитана до Коровина и Жуковского — ведь в области пейзажа пролегло основное русло его живописного творчества. Непререкаемым авторитетом являлся для него выдающийся живописец XX века Борис Отаров, которого он с гордостью до конца жизни называл своим Учителем и духовным наставником.

Необычными стали уже обстоятельства рождения Юрия; он появился на свет в молдавской степи, в геологической экспедиции, членами которой были родители. Третья по счету, дальневосточная, экспедиция, в которую взяли мальчика родители, оказалась последней: в ней погиб его отец, талантливый молодой геолог. В 1948-м семья вернулась в подмосковные Подлипки. В городе, носившем имя сначала Калининграда, а затем Королева, прошла вся его жизнь, за исключением последних нескольких лет, когда, выполнив мечту всей жизни, художник переехал в собственный дом с мастерской в богатой творческими традициями подмосковной Загорянке. В юности, в поисках призвания, Юрий сменил множество профессий и мест учебы. Поступал, в один за другим, в три института, но, проучившись от семестра до двух лет, бросал, как только требовалась сдacha «научного марксизма» или других идеологических дисциплин, так как органически не был способен к фальши. Работал учеником слесаря на «космическом» предприятии, рабочим в Московском зоопарке, был егерем в Кандалакшском заповеднике, за Северным Полярным кругом, затем в подмосковном Лосином острове. В 1969-м попал на выставку импрессионистов в Пушкинском музее и впервые увлекся живописью. Официальное высшее образование в этой области осталось для Юрия недоступно по той причине, что гуманитарные вузы той поры были идеологизированы еще сильнее естественнонаучных.

В 1972 году произошла судьбоносная встреча с Б.С.Отаровым, чьим ближайшим учеником он стал. Со всей свойственной ему страстью отдавшись живописи, параллельно работал экскурсоводом, реставратором, служил в столичном театре «Эрмитаж». Переход на «профессиональные рельсы» в живописи произошел в



Воспроизведены живописные композиции **Юрия Александрова** — «Яуза зимой», «Баренцево море», «Лодки на озере Неро», автопортрет и рисунки к книге стихов «Дорога жизни».

конце 1970-х. Первая значительная выставка, в которой Александрову довелось участвовать, состоялась на Малой Грузинской в 1983-м. С тех пор их были десятки, в том числе и персональные за границей (Лондон — 1991, Вена — 2000). «То, что Александров в первую очередь колорист — несомненно. Иные элементы образительной лексики подчинены в его произведениях воле цвета и фактуры. Сила колористического звучания и энергия мазка — вот в чем наиболее полно выражен характер творческого мышления художника и его темперамент», — писал журнал «Русское искусство», издаваемый Фондом имени Третьякова, в 2011 году, еще при жизни живописца. Будучи по преимуществу пейзажистом (хотя в его наследии и великолепные портреты, и натюрморты), Юрий тяготел к родной подмосковной природе и краскам Севера, в который влюбился еще в юности. Он и сам называл себя полушутя «Певцом сурового Севера». В этом смысле его работы смотрятся интересным контрастом с работами его учителя, приверженца «восточной» роскоши и в цвете, и в фактуре. Кстати, Борис Сергеевич как-то назвал Юрия «самым русским человеком из всех, которых он знал».

Помимо живописи и графики, творческое наследие мастера составляют и литературные произведения. Мастер с начала 1970-х постоянно вел дневник, в котором можно найти рассуждения о живописи и природе творчества, рассказы о встречах с коллегами, впечатления о выставках, приметы меняющегося времени. При жизни художника его проза и стихи печатались в газетах и альманахах, в свет вышел поэтический сборник с говорящим названием «Север». В 2015 году литературная трилогия Юрия Александрова «Жизнь как живопись» (включившая в себя автобиографический роман, повесть и книгу с авторскими иллюстрациями), удостоена Литературной премии имени С.Н.Дурьлина. Работы Юрия Александрова продолжают жить: только на 2016 год запланировано 4 его персональных выставки. И это — лучшая память о художнике.

# ТРАДИЦИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ

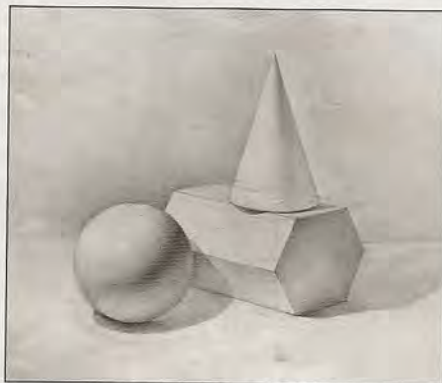
В мае–июне 2016 года состоялся ежегодный VI Всероссийский конкурс рисунка и живописи натуры рисования для детских художественных школ и школ искусств «Традиции» в городе Липецке; между собой мы его называем «Традиции академического рисования». К счастью, конкурс жив, и мы надеемся, что будет жить и дальше! К сожалению, финансирования на его проведение становится все меньше и меньше, политика и тут нас не обошла, идет период экономического спада страны. Мы пытаемся привлекать спонсоров, но увы... В связи с этим вносятся некоторые изменения в Положение о конкурсе на следующий год, с которым можно будет ознакомиться на сайте школы-организатора МБУ ДО ДХШ № 2 им. В.И.Сурикова г. Липецка (<http://dhsh2lipetsk.ru/>) (положение о конкурсах).

В VI конкурсе участвовало 57 городов, 68 школ, 895 юных авторов, рассмотрено 1050 работ. География представленных произведений очень разнообразна. Благодарим всех педагогов художественных школ и школ

Ксения Лямина, 16 лет.  
Натюрморт с гипсовым рельефом.  
*Карандаш.* Гран-При.  
ДХШ, г. Ишим.

Софья Лунева, 13 лет.  
Натюрморт.  
*Карандаш.* 1 место.  
ДХШ № 2, г. Липецк.

Мария Прокудина, 14 лет.  
Учебная постановка.  
*Карандаш.* 1 место.  
ДХШ. г. Белово.



Михаил Климов, 13 лет.  
Учебная постановка.  
*Карандаш.* 1 место. ДХШ, г. Рославль.



искусств, которые уже неоднократно становятся участниками и поклонниками нашего конкурса, значит конкурс нужен, в нем есть заинтересованность педагогов в профессиональном росте и стимул в дальнейшей работе, в развитии художественного академического направления в обучении учеников. Конкурс все время меняет свои задания, чтобы немного будировать и вдохновлять педагогов на новые свершения, но линия академизма и техника остаются главенствующими.

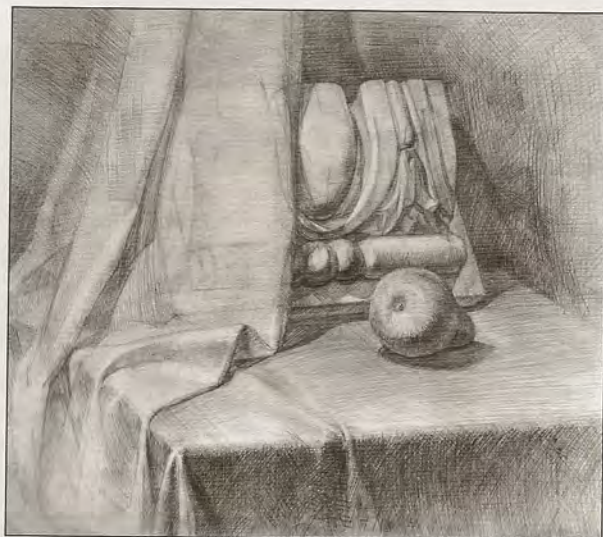
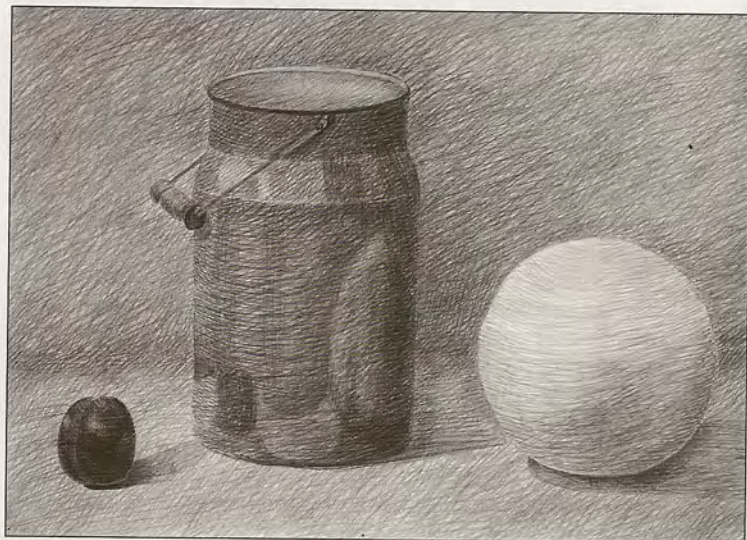
В марте этого года мы освоили еще одно направление конкурса «Традиции» – академический пленэр. Он проходил в Абхазии, где выступил наш бессменный председатель жюри Владимир Васильевич Аверьянов, профессор кафедры графики и композиции МГАХИ им. В.И.Сурикова, в жюри вошли художни-

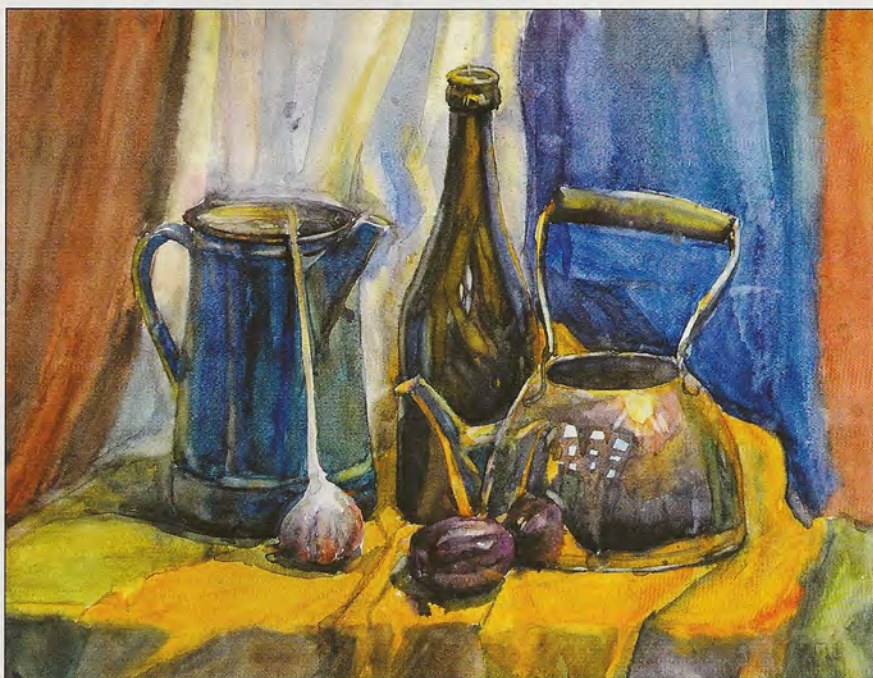
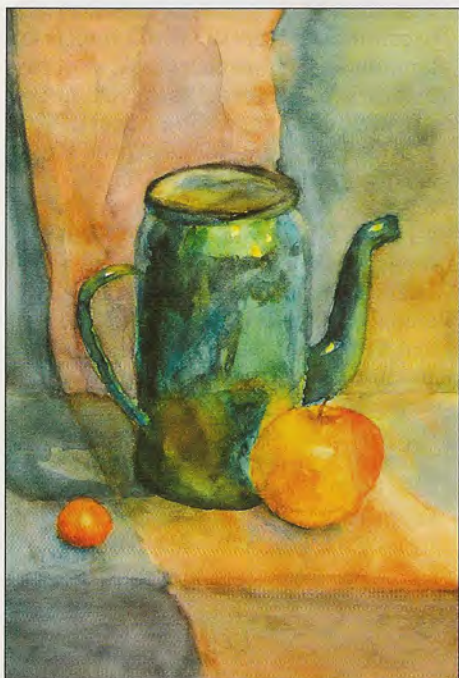
Елизавета Маркина, 15 лет.  
Натюрморт с ракушками.  
*Акварель.* Гран-При.  
ДХШ № 2, г. Липецк.

Карина Галимуллина, 14 лет.  
Натюрморт с кувшином.  
*Гуашь.* 1 место.  
ДШИ им. Чайковского.  
г. Ижевск, Республика Удмуртия.

Алина Подлужная, 14 лет.  
Натюрморт с яблоком.  
*Акварель.* 1 место.  
ДХШ № 1, г. Липецк.

Елизавета Николенко, 15 лет.  
Сложный натюрморт.  
*Акварель.* 1 место.  
ДХШ № 1, г. Сочи.





ки, члены СХ России и Абхазии. К сожалению, не многие откликнулись на такую затею, но мы достойно провели первый весенний пленэр в городе Сухуме, в Новом Афоне и на озере Рица.

Особая благодарность ярославским ребятам из ДШИ № 1 (художественное отделение) за активное участие в пленэре. Не боясь дальней дороги, они ехали до места назначения на заказном автобусе 33 часа. Причем средства в их городе так же, как и в других городах России, на такого рода путешествия и занятия для юных художников не выделяются и даже не предусматриваются в образовательном процессе ДХШ.

Очень тепло и радушно встретили нас в Абхазии. Организаторами конкурса выступили министр культуры и охраны историко-культурного наследия Республики Абхазия Эльвира Анатольевна Арсалия и ее заместитель Батал Самсонович Кобахия. Организовать конкурс – это не легкий труд, надо все до мелочей просчитать, найти

верных и надежных коллег, с которыми «и в огонь, и в воду». К этому мы готовились 2 года, знакомясь с художниками Абхазии, приглашали к нам в Липецк с выставкой рисунков абхазских ребят из дома творчества «Айнар» г. Сухума под руководством Виталия Янковича Коцба, приезжали с группой наших учеников на мастер-класс к художникам Абхазии. Вот так, шаг за шагом, и зарождался конкурс академического пленэра в рамках «Традиций».

На следующий год мы также планируем пригласить на пленэр всех желающих из школ, которые «не стоят на месте», на майские праздники в Абхазию (положение можно найти на сайте нашей школы). VII Всероссийский конкурс академического рисунка и живописи «Традиции» обязательно состоится в 2017 году.

**И. КОШЕЛЯЕВА,**  
директор МБУ ДО ДХШ № 2 им. В.И.Сурикова,  
г. Липецк



## ПЕЙЗАЖИ ЕЛЕНА ЛАРИЧЕВОЙ

«Апрельский перезвон» — так назвала свою выставку художник-педагог, президент Ассоциации художников-педагогов Москвы и Подмосковья Елена Ивановна Ларичева. Почему? Потому что в апреле звенит капель, а еще потому что на картинах множество церквей и колоколен, да и работы ее преимущественно оптимистичные, звонкие.

Они написаны в разных техниках: масло, акрил, темпера, пастель, акварель. И в разных жанрах: натюрморт, пейзаж, портрет. Акварель и многослойная, и по-мокрому. Диапазон приемов велик. Большинство работ выполнено на пленэре. Особенно любимы старинные русские города: Псков, Великий Новгород, Кашин, Тверь, Старица, Углич, Переславль-Залесский.

Переславль — город предков. Там родился дед — Федор Андреевич Кумошенский. Его большой портрет



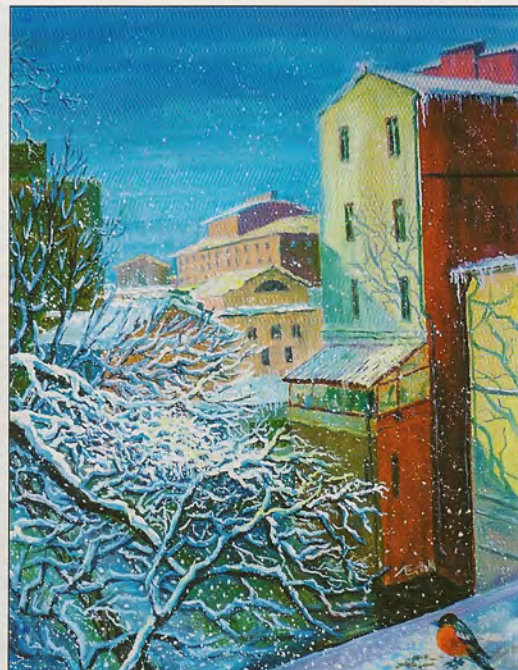
кисти Делла-Вос-Кардовской украшает экспозицию историко-художественного музея в Горницком монастыре города Переславля-Залесского. Дед возглавлял пожарное депо, был охотником, егерем. Его описывает Пришвин в своих рассказах: «Ростом с Ивана Великого, косая сажень в плечах, маг и волшебник охоты».

Поездки-пленэры по стране Елена Ивановна организует для своих друзей из Ассоциации художников-педагогов. Каждый год, в июле, большая группа художников (бывает и до 90 человек) отправляется в какой-либо старинный русский город. Вместе с ней в поездках участвует ее дочь — художник и архитектор Ольга Ларичева. Каждый из участников творческой группы привозит картину на выставку, которая проходит во время пленэра. После закрытия выставки все эти картины дарятся городу. В этом году Ассоциация выбрала Зарайск.

Елена Ивановна объездила много стран и городов. Помимо России это Индия, Испания, Италия, Германия, Австрия, Чехия, Словакия, Венгрия,







Польша, Швеция, Финляндия, Нидерланды, Франция, Бельгия. Отовсюду она привозит удивительно тонкие, лирические пейзажи, сохраняющие память о тех местах, где ей довелось побывать.

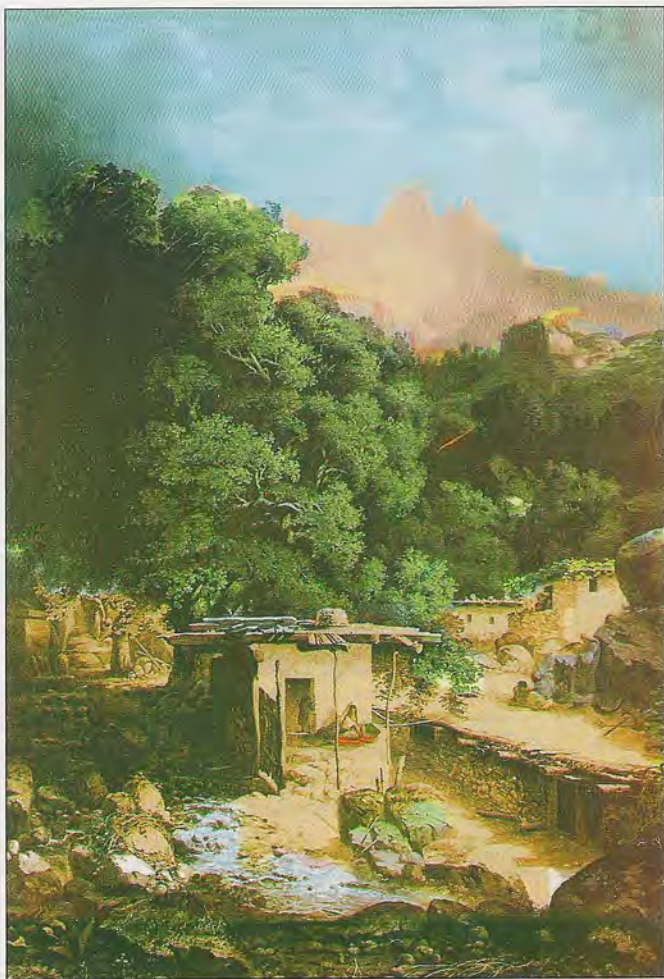
В Государственном музее – гуманитарном центре «Преодоление» имени Николая Островского, где проходила выставка, в XIX веке был салон Зинаиды Волконской. Елена Ивановна организует здесь мастер-классы для всех желающих. Она приглашает своих друзей-худож-

ников, и они демонстрируют свои интересные живописные приемы и методы; звучит музыка и стихи, пишется картины, что-то преодолевается и душа просится в полет.

Работы **Е.Ларичевой**: Алые паруса. Масло. 2014; Утро в Довиле. Масло. 2014; Попутного ветра. Акварель. 2011; Камни Портбая. Акварель. 2012; Времена года. Лето. Акварель. 2013–2014; Золотой свет Серебряного бора. Пастель. 2004; Вид из окна моего класса. Масло. 2014.

Работы **О.Ларичевой**: Маки. Масло. 2015; Розы. Масло. 2015.





## ВОЛНА И КАМЕНЬ

В фондах Государственного Русского музея в Петербурге хранится картина «Ай-Петри на южном берегу Крыма». Разнообразной формы камни и скалы, ручей, бегущий с гор, раскидистые деревья с причудливо изогнутыми ветвями и, как венец всего, — устремившаяся в облачное небо розоватая вершина горы Ай-Петри.

Автор полотна — художник второй половины XIX века — М.И.Бочаров. Имя это, к сожалению, мало известно широкому зрителю, хотя в свое время пейзажист и декоратор Бочаров имел большой успех в той и другой области творчества. Увидев в афишах знакомую фамилию, зрители спешили в Мариинский театр, надеясь увидеть чудо, волшебство. И никогда не обманывались в ожиданиях.

Михаил Ильич не был уроженцем Крыма. Жил в Петербурге, в Крыму бывал наездами. Картина «Ай-Петри...» принесла автору Большую золотую медаль и разрешение на поездку за границу пенсионером Академии художеств.

М. Бочаров.  
Ай-Петри на южном берегу Крыма.  
Холст, масло. 1858.

Гурзуф.  
Ит. карандаш, графит, гуашь.



В эти же годы жил и творил в любимой Феодосии И.Айвазовский. Оба художника учились, хотя и в разное время, у одного педагога — профессора АХ М.Н.Воробьева. Михаил Никифорович считается пионером романтизма в русской живописи: розовые закаты, лунные ночи, извержения вулканов.

Оба его ученика последовали той же дорогой. Искусство того и другого — своеобразное смешение романтизма и реализма. Романтизм выразился в повышенном цветовом звучании, в буйстве стихии на суше и на море. Реализм же обоих мастеров, подобно легендарному Антею, черпавшему силы у матери-земли, подкреплялся из чудесного источника — природы России, брал от нее вдохновение и воплощался в ярких незабываемых образах.

Айвазовский, как всем известно, воспел море, Бочаров — землю. Хотя и тут имеются исключения: «сухопутные» пейзажи Бочарова иногда включают в себя морские фрагменты. Таков графический пейзаж «Гурзуф» в собрании Русского музея.

На переднем плане распряженные животные (тягловый скот) — пастухи на берегу моря. Вдали — Аю-Даг, стоит палящий зной. Но морской залив умеряет жару, вносит желанную прохладу.

Айвазовский, пламенно любя море, не обошел вниманием и твердь земную. Не раз мне пришлось бывать в фондах Русского музея, где хранятся работы великого мариниста. Среди них — «Вид в Крыму при закате солнца». Алый закат на горизонте бросает отсвет на колонку, где женщина набирает воду, на группу людей на переднем плане. Пирамидальные тополя вдали кажутся облитыми розовым светом. Выше — голубое небо с бегущими облачками. Такая контрастность усиливает звучание горячих тонов. Алый закат здесь — как прекрасный цветок, от которого трудно оторвать взор.

Два художника тем самым как бы дополняют друг друга. К тому же они общались между собой, хотя и весьма коротко. Вера Алексеевна Саврасова, вторая жена Бочарова, вспоминает, как в 1889 году, уезжая из Крыма, супруги посетили Феодосию. Айвазовский радушно встретил гостей, показывал свои новые работы, удивляясь попутно, как могут люди жить в туманном сырмом Петербурге...

И еще. В Пензенской картинной галерее хранится совместное произведение двух живописцев: «Вид Одессы ночью». Копия с картины Айвазовского выполнена Бочаровым. Где сделана копия? Вероятно, в Петербурге — оригинал хранится в Русском музее. Для кого была выполнена? Почему попала именно в Пензу? И как оказалась в картинной галерее?

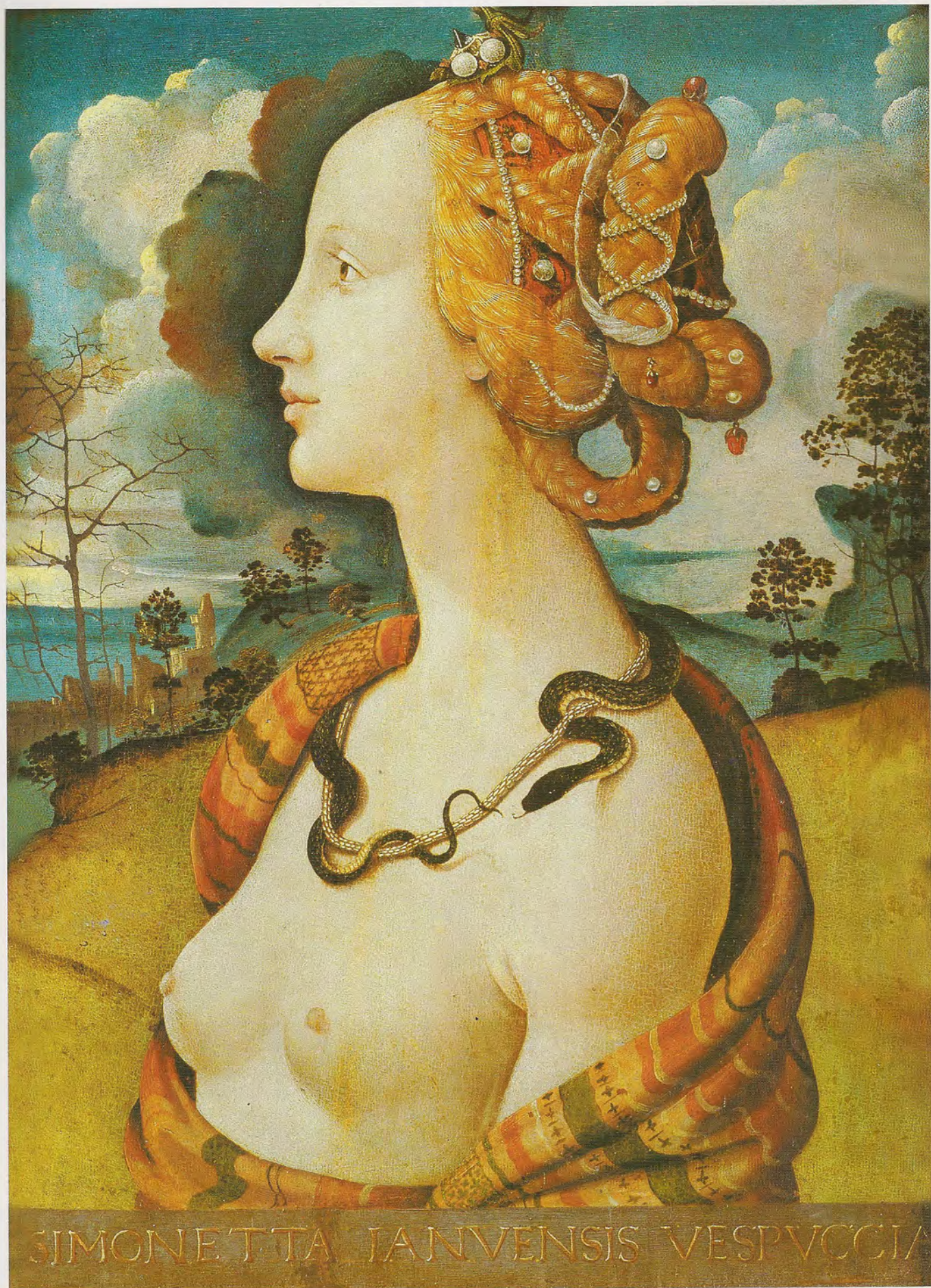
На эти вопросы пока нет ответа. В 1985 году, в числе отдыхающих в Алуште, я посетил древнюю Феодосию. Побывал в картинной галерее, видел церковь, где крестили будущего виртуоза кисти, могилу Ивана Константиновича. И всюду в городе ощущаешь его незримое присутствие. Время над ним не властно! Уже более века Айвазовского нет в живых, но именно благодаря ему приезжают в Феодосию туристы со всего мира — увидеть его море, которое для него — «весь мир, все мироздание...».

**Р.ДЕВЛЕТОВ,**  
искусствовед



В. И. Иванов.  
Рисунок к картине  
«Крещение».  
Карандаш. 1986.

Виктор Иванович Иванов с карандашом и кистью постоянно изучает народный типаж, рисует и пишет на натуре своих героев. Портретируя сельских жителей и вводя их образы в свои картины, В.Иванов откровенно говорит, что ему совершенно не интересны современники из сегодняшнего городского потока, лица, которые постоянно мелькают на экране. Именно крестьянину, рязанскому труженику со всеми его чадами и домочадцами посвящает мастер свои полотна, ставя своих героев в центр Вселенной, утверждая их солью земли, истинной опорой отечества. Помимо всего эти рисунки замечательны своей пластикой, образностью, лаконизмом средств, как воспроизведенное здесь изображение юной девушки.



SIMONE TTA IANVENSIS VESPVCIA