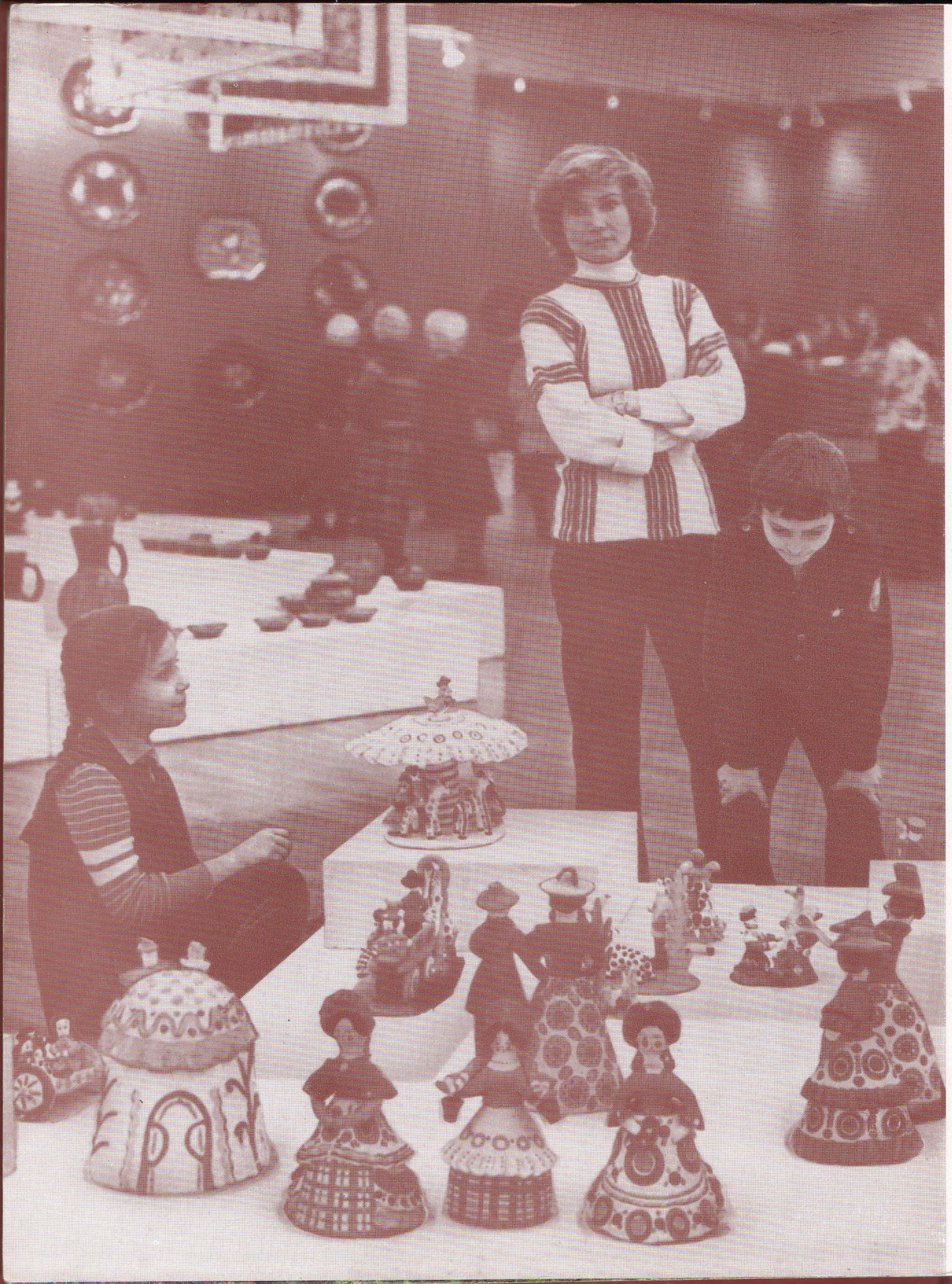


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



9. 1980

Handwritten signature or text in the bottom center of the page.



НЕИССЯКАЕМЫЙ РОДНИК КРАСОТЫ



Человека окружают вещи. Всюду — дома, на улице, на работе. Всякие — посуда, автомобили, станки. Эта «вторая природа», созданная творческим гением человека, отражает уровень развития общества. В то же время весь предметный мир — от детской игрушки до гигантского промышленного комплекса — влияет на формирование

духовного облика человека. Вот почему далеко не безразлично, какие именно вещи нам служат.

Мы с вами свидетели научно-технической революции. Удивительно ли, что окружают нас в основном вещи, изготовленные на заводах и фабриках громадными партиями и поэтому неотличимые друг от друга. Стандарт. В XX веке весь мир почувствовал, что массовое машинное производство приводит к снижению духовного начала в жизненном окружении человека. И люди вновь обратились к традиционному творчеству народа, которое всегда умело сочетать полезное с духовным и эстетическим.

Одна из главных особенностей народного декоративно-прикладного искусства — рукотворность произведений. Каждое изделие народного мастера неповторимо, оно как бы хранит частичку его души, тепло рук. Рассматривая традиционный хохломской узор — так называемую «травку», мы можем проследить движения кисти художника. На деревянной ложке хорошо видны следы работы мастера. Всякая ложка индивидуальна, непохожа на другую. Форма ее живая, так как родилась, вылупилась именно из этого куска дерева. Ложка была как бы спрятана в нем, и мастер лишь выявил ее форму. Производство народного искусства всегда сближает человека с живой природой, которой современному человеку подчас так не хватает. Не здесь ли еще одна причина нашего повышенного интереса к народному искусству?

В эпоху широкого межнационального общения усиливается внимание народов друг к другу. Интересует и то, что роднит, и то, что отличает народы, придает каждому неповторимый духовный облик.

И вот вместе с голубой керамикой в наш дом приходит как бы частичка солнечного Узбекистана. Резная фигурка из моржовой кости — частичка самобытной культуры народов Чукотки. А Хохлома? Разве это не яркий символ России! Да, все это не просто красивые вещи — перед нами многовековая культура народа. Она во всем: в традиционном материале и приемах его обработки, в форме и предназначении предмета, в орнаменте и цветовом строе.

Народное искусство — фундамент национальной культуры. Традиции его складывались веками, любое новаторство проверялось совместным опытом огромного коллектива мастеров. В результате родился изобразительный канон, в котором нашли отражение не только эстетические, но и нравственные представления трудового народа, его национальный характер и миропонимание, фантазия и особое чувство красоты. Народное искусство во всех своих проявлениях: былинах и сказках, песнях и музыке, вышивке и росписи — воспевало лучшие человеческие качества. Все чаще сейчас говорится, что народные художественные промыслы — это своеобразные памятники истории и культуры.

К концу XIX — началу XX века крупное промышленное производство победило кустаря. Народные мастера в условиях капитализма не выдержали конкуренции с машиной. В индустриально развитых странах традиционное искусство стало угасать, многие его очаги заглохли навсегда.

Второе рождение в нашей стране оно пережило с выходом на историческую арену широких народных масс. В 1920 году ВЦИК принял постановление «О мерах содействия кустарной промышленности». В последующие годы был возрожден ряд художественных ремесел, народное искусство получило возможности для дальнейшего расцвета. Качественно новый этап открыло принятое в декабре 1974 года постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». В нем говорится: «Народное декоративно-прикладное искусство является неотъемлемой частью советской социалистической культуры, активно влияет на формирование художественных вкусов, обогащает профессиональное искусство и выразительные средства промышленной эстетики».

За прошедшие пять лет сделано немало. Восстановлены и успешно развиваются такие уникальные виды народного творчества, как среднеазиатская го-

лубая керамика, пензенская игрушка, грузинская синяя набойка и алванские ковры, узорное ткачество ивановских мастериц, якутские изделия из меха и архангельские — из мореного дерева. В Белоруссии, где во время войны были уничтожены все промыслы, идет их широкое возрождение.

Центральной в народном искусстве стала фигура мастера, художника, у которого свой почерк, своя творческая индивидуальность. Регулярно проводятся выставки их произведений. Большой отряд мастеров — члены Союза художников СССР. Многим присуждены почетные звания, лучшие стали лауреатами Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина. Подрастает и достойная смена. При многих промыслах организованы художественные и профессионально-технические училища, где юноши и девушки овладевают секретами ремесла.

Если вам ближе живопись или графика, скульптура или дизайн, не торопитесь проходить мимо кажущихся вам «простыми» изделий народных мастеров. Вспомните, как любили искусство родного народа А. Венецианов и В. Суриков, В. Васнецов и А. Рябушкин, М. Врубель и Б. Кустодиев. Изучая народное творчество, юный художник может многое понять, многому научиться.

Например, тому, как умело пользоваться выразительными качествами материала. Чтобы камень

оставался камнем, дерево — деревом. Народному мастеру свойственно тонкое понимание цвета, его декоративных и эмоциональных качеств. И здесь богатые возможности для постижения живописных решений, применяемых в народном искусстве. Форма изделий проста, но всегда логична и выразительна. Возьмите вятскую игрушку — как торс, юбка и голова просто, даже примитивно сделаны и собраны в фигуру. А в целом образ интересный, типаж очень характерный.

Всегда в народном искусстве подкупают доброта, искренность, непосредственность. И поразительная свобода исполнения! Здесь нет «замученных» вещей. Этой творческой раскрепощенности тоже следует учиться. Она приходит не сразу — через годы упорного труда.

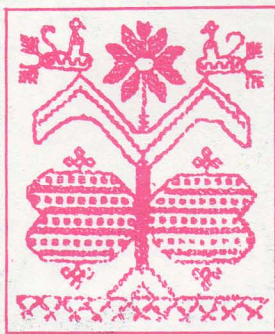
Разнообразен сегодня процесс познания. Об окружающем мире ребенок узнает не только из уст матери и бабушки, из песни и сказки. Очень о многом рассказывают ему телевидение, радио, книги. Но песня и сказка, краски народных росписей и узоры ковра ему по-прежнему необходимы. И наша общая задача: сохранить все это ради настоящего и будущего.

К. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ,
народный художник РСФСР,
секретарь Союза художников СССР

К. Костерин.
Шкатулка «Праздник
колхоза».
Хблуй. 1935.



ЗЕЛЕНЕЕТ ДРЕВО ЖИЗНИ



Если бы мне предложили подобрать эмблему для народного искусства, я выбрал бы только Древо Жизни. Прекрасный этот образ — один из наиболее древних и широко распространенных, причем в разные эпохи и у разных народов. Еще важнее другое. Олицетворяя мирное произрастание всего живого на земле, он глубоко раскрывает самую суть народного искусства. Суть эта — никогда не прекращающееся развитие.

Замечено — в жизни народного искусства много общего с жизнью природы. Подобно природе оно отбирает только лучшее и шлифует его столетиями, создавая по истине совершенные технологии, форму, орнамент, колорит. Со временем все это приобретает характер традиции: раз достигнутое прекрасное должно сохраниться — таково требование народа. Поэтому традиционное творчество практически не знает плохих вещей. Бывает, они неумело сделаны. Но в подобной неумелости подчас такая сила, такое чувство красоты! За ними не одно поколение безвестных мастеров.

Да, народное искусство всегда в движении. Замечательный исследователь его В. С. Воронов любил сравнивать это движение с ходом плота по широкой реке:

«Словно недвижим... дремлющий плот на воде, но это неверно: он движется и преодолевает тысячеверстные пространства». И на самом деле! В народной орнаментике до сих пор встречаются очень древние мотивы. Но поглядите, как они изменились за долгие века: орнамент поздних времен сложнее, богаче, изящнее. Подобные изменения говорят о жизнелюбии старых образов: они продолжают волновать людей.

Многие мотивы вошли в творчество народа в XVII—XIX веках — источниками служили стили барокко, классицизма, ампира. Однако образы эти становились выражением чисто народного мировоззрения, приобретаая нередко даже новый облик. Так, нижегородские резчики ввели в свои узоры листья аканфа, но сделали их очень живыми, гибкими, подвижными. Львы на подоконных досках изб явно перекликаются с каменными львами усадеб XVIII века. Но смотрите, как они добродушны: часто такой зверь напоминает пса или кота. Народное искусство никогда ничего не копирует, всегда остается самим собой.

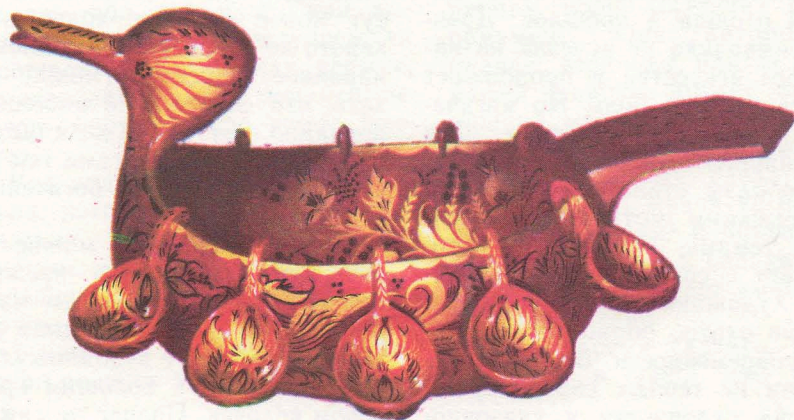
Силы его так велики, что некоторые ремесла выстояли в борьбе с капиталистической фабрикой. Они стали основой, на которой возродилось народное творчество в советское время. Однако оно содержит и ряд новых черт.

Каковы современные формы его бытования? С одной стороны, еще

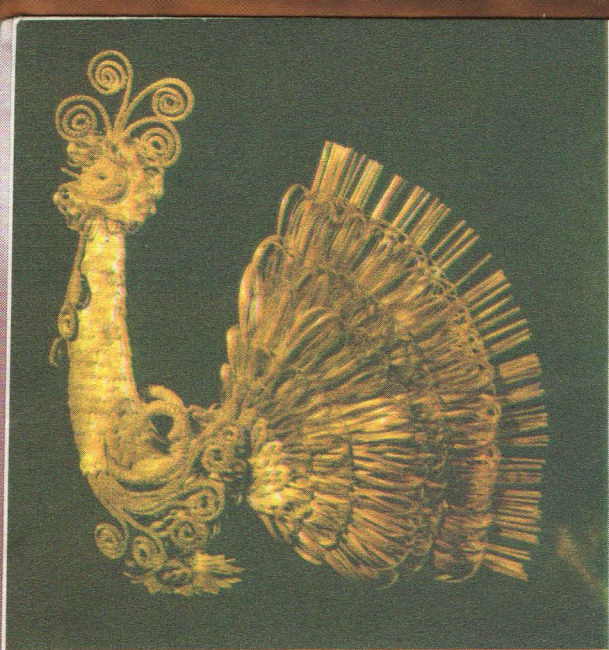
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

существует традиционное искусство деревни, связанное с неповторимым бытовым укладом того или иного народа, особенностями окружающей природы. С другой — развиваются художественные промыслы, многие из которых имеют богатую историю. Например, хохломская роспись по дереву, богородская резная игрушка. А рядом живут виды творчества, возникшие в глубоком прошлом из художественных ремесел города и посада: чернение по серебру Великого Устюга, холмогорская резьба по кости, финифтяные росписи Ростова Великого.

Декоративно-прикладное искусство дореволюционной России было по преимуществу крестьянским. Долгое время оно «помнило» о своей связи со старинной сельскохозяйственной обрядностью, было полно отголосков древних земледельческих мифов. Правда, в XIX веке крестьянин часто уже не знал, что означают те или иные



Хохломская роспись по дереву.
С. Веселов.
Ковш и чарки.
Горьковская область,
Ковернинский район,
деревня Семино
1970-е гг.

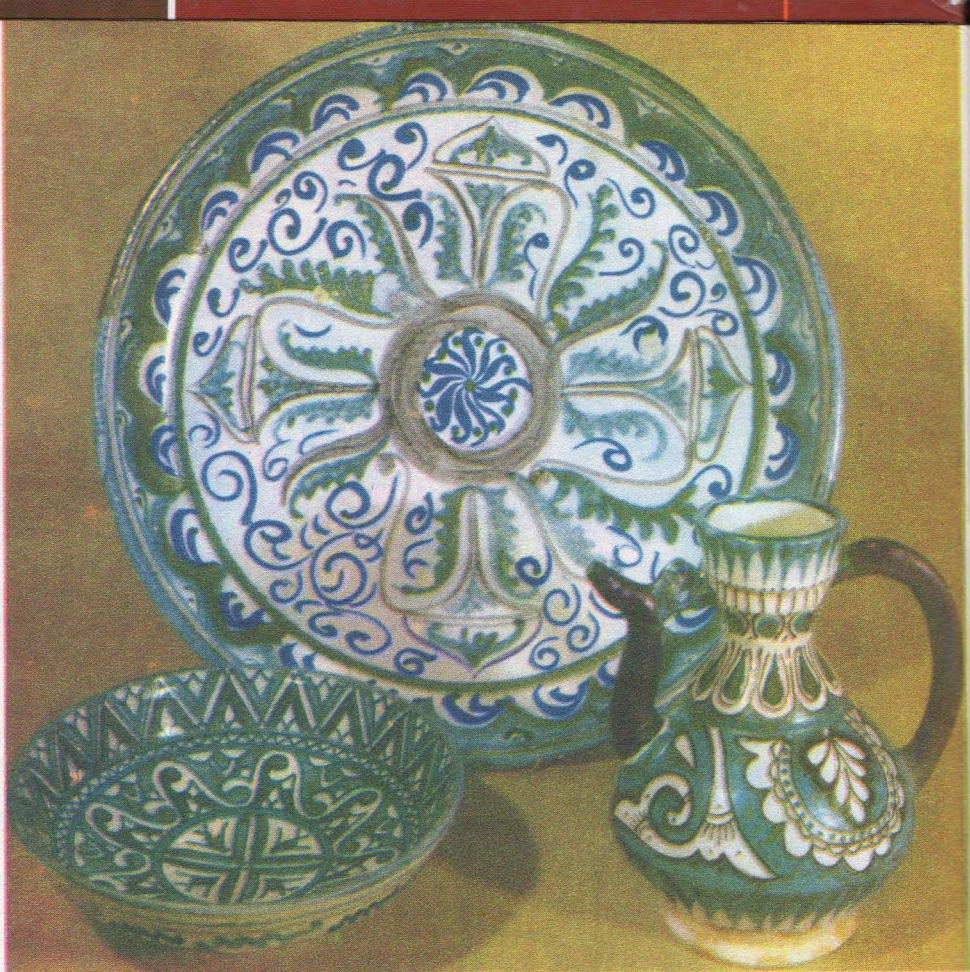


Белорусская соломка.
Т. Агафоненко.
Пава.
1977.

образы, и все же по-прежнему признавал за ними силу. Они никогда не воспринимались как устаревшие, были органической частью мировоззрения пахаря, так как выражали причастность к труду и природе.

Верили в старой деревне и в силу доброй магии. Вот один пример. На расписных прялках часто изображали птицу Сирин в окружении фантастических цветов. Сладкогласная эта птица живет, по древним поверьям, в раю. Услышав ее дивное пение, люди забываются и в счастливом забытии проводят долгие годы... Но отчего не рисовали Гамаюна и Алконоста — птиц, предвещающих несчастье? Красивая прялка была, как правило, свадебным подарком жениха. Преподнося ее, он как бы желал невесте счастья — жизни прекрасной, как песня чудесной птицы. И верил: Сирин поможет этому сбыться.

В наши дни подобные представления отошли в прошлое. Древняя символика не исчезла из народного искусства и продолжает играть важную роль. Но магический ореол она утратила. Для сегодняшнего мастера традиционные образы стали прежде всего поэтическими мотивами, сказочными темами, которые он часто сочетает с современной символикой. Художники некоторых промыслов охотно обращаются к темам современности. В то же время они не теряют своей «врожденной» склонности к сказочно-



Голубая керамика Узбекистана.
Р. Матчанов.
Чапан (миска).
И. Камиллов.
Кувшин.
Ш. Юсупов.
Лаган (блюдо).
1970-е гг.

сти, к фантастической разработке многих образов и сюжетов.

Яркая примета нашей эпохи — рождение новых видов народного творчества. Например, таких замечательных художественных явлений, как лаковая миниатюра бывших иконописцев Палеха, Мстеры, Холуя. Работы здешних художников насыщены образами советской действительности, несут новое сложное содержание, какого не знало дореволюционное народное искусство (можно сказать, что содержание постепенно покидало его). Взять хотя бы разработку миниатюристами тем русской истории или их богатейшую Пушкиниану.

Многие перемены можно понять, только сравнив прежнего ремесленника с народным мастером наших дней. Последний ближе современному художнику. Это образованный, с большим кругозором человек. Подчас он сам пи-

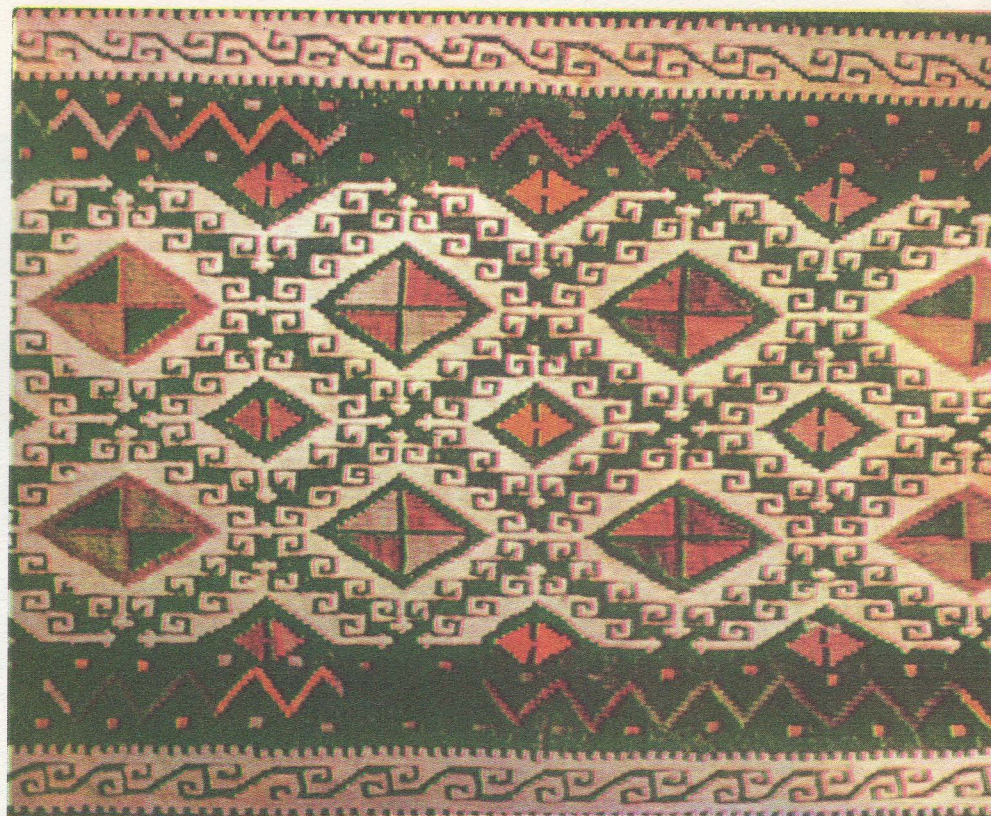
шет статьи и книги — вспомним «Искусство Палеха» Н. Зиновьева. Могло ли быть такое где-нибудь в XVIII веке? Современные мастера показывают свои работы на крупнейших выставках. Известность многих из них простирается далеко за рубежи нашей Родины.

Не значит ли это все, что народное творчество в наши дни перестает быть коллективным? Что вековые традиции утрачивают живительную силу? Что современный мастер волен творить, исходя лишь из собственной фантазии и вкуса? Давайте поразмышляем над этими непростыми вопросами вместе.

Прежде народное искусство было неотделимо от быта, ненужных вещей крестьянин не делал — каждая имела практическое назначение. Сегодня соотношение пользы и красоты в изделии несколько иное. Мы не ткем сами холст, не пьем из ковшей меда. И хохломскую чашу покупаем, как правило, не потому, что она нам нужна в хозяйстве. Она очаровывает нас благородством формы, необычностью «наряда», изяществом росписи. И всегда особым радостным чувством, ко-



Орнаментированные изделия народов Приамурья. Варежки. Хабаровский край. 1970-е гг.



Грузинское ковроткачество. Ковер «пардаги». Ахметский район, село Квемо-Алвани. Конец XIX — начало XX вв.

торое вызывает орнамент. За великолепную эту красоту мы как бы освобождаем вещь от исполнения ее прямой функции и ставим на полку как украшение интерьера. Декоративная сторона начинает все больше преобладать в произведении народного искусства.

Хорошо ли это? Прямого разрыва с традицией как будто нет — при желании вещь можно использовать. Она словно хранит воспоминание о службе, которую долго несла. Но ниточка эта столь тонка, что легко может оборваться. Что тогда?

Напомню некоторые неписанные правила — своеобразные законы народного искусства, которым следовали старые мастера. Первый: форма предмета всегда продиктована его назначением. Поэтому она предельно проста и идеально продумана. Второй: любая форма — результат особых свойств материала. Глиняный кувшин будет иметь одну конфигурацию, таких же размеров деревянный — совершенно другую, медный — тоже свою. Третий: форма предмета и его декор должны соответствовать друг другу.

Итак, важнейшие компоненты произведения — материал, форма, декоративное убранство — неразрывно связаны. И форма в этой цепи — центральное звено. А она, как сказано, определяется бытовым назначением изделия. Если не верить ее вновь и вновь самым простым вопросом: насколько удобно? — тонкая ниточка, о которой мы говорили, порвется...

И тогда на очередной художественной выставке или в магазине сувениров мы встретим вещь, явно перегруженную орнаментом. Взгляните — он существует словно бы отдельно от предмета. Утратив ощущение целого, автор сосредоточил внимание на деталях узора. А это, в свою очередь, привело к дроблению цвета, угасанию колорита. Произведения искусства не получилось... В таких случаях мне вспоминается мой учитель, профессор А. В. Бакушинский. Заказывая в Хохломе или на другом промысле что-либо для музея или выставки, он всегда предупреждал мастеров: «Делайте как прежде, не перебарщивайте с орнаментом. Пусть форма и узор живут вместе».

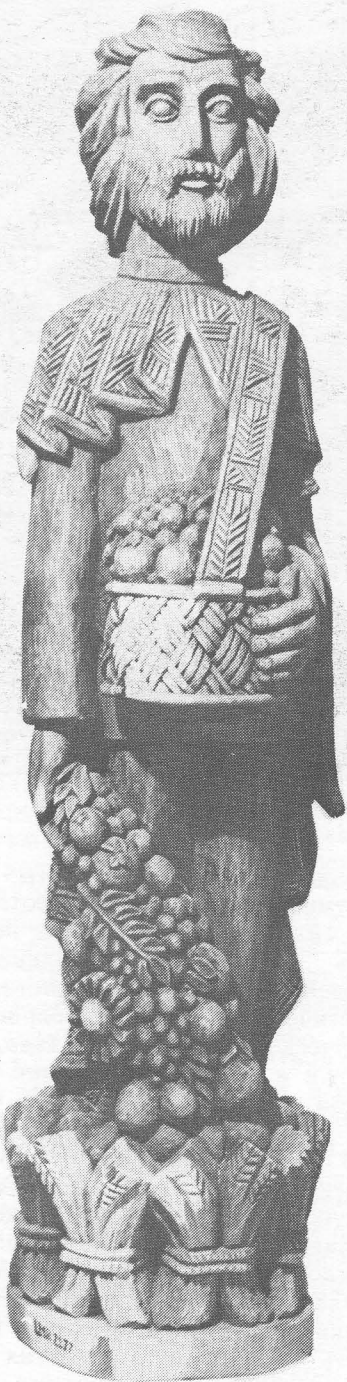
Как видите, определенные правила, которым должен следовать каждый, кто называет себя народным мастером, существуют и сегодня. Пусть расширяется его кругозор, усложняется внутренний мир. Все же главное богатство он получил в наследство — это

народное понимание красоты. Надо умножить его, насколько хватит сил и способностей, и передать следующим поколениям. Забвение выверенных столетиями эстетических идеалов обернется творческой неудачей. Правда, не всякий и не сразу понимает это, порой на бесплодные поиски уходят долгие годы.

В старину в жизни простого человека было немало горя. Однако искусство народа на редкость жизнерадостно. Это понятно: за каждой вещью — будь то резная прялка или вышитое полотенце, расписная ложка или тканая скатерть — талант и труд многих людей, в идеале целого народа. Национальные представления о красоте, несомненно, отразились в ритмах, пронизывающих русский орнамент. Они неторопливы, плавны, величавы, близки ритмам нашей природы. Может ли сегодняшней мастер, отталкиваясь от более «современных» ритмов — нервных, быстрых, сделать вещь иного строя — мрачную, неприятную для зрителя? В принципе да, это нетрудно. Но к народному искусству она не будет иметь никакого отношения.

Самое время сказать, как изменилось в наши дни понятие

Литовская деревянная скульптура.
В. Улевичус.
Из цикла «Времена года».
1978.



следие старых мастеров, бережно развивают заложенные ими традиции. Они внимательно следят за творчеством своих товарищей и даже зачастую не могут работать вдали от них.

Выходы за пределы традиции всегда вызывают горячие споры в коллективе. В конечном счете именно он решает, как дальше развиваться местному искусству. В середине 1930-х годов некоторые мастера в Мстере начали писать на шкатулках настоящие «картины», очень напоминающие станковые. Это привело к отказу от традиционных приемов росписи и поставило под угрозу самое существование мстерского стиля лаковой миниатюры. И промысел не пошел по такому пути.

Не нужно думать, что традиция — нечто неприкасаемо окаменелое. Сила ее как раз в том, что она постоянно отвечает потребностям жизни и помогает развиться таланту новых поколений. Будь иначе, народное искусство давно превратилось бы в холодную стилизацию, нужную лишь немногим эстетам. Представьте себе, хохломская роспись с ее богатством растительного узора не всегда была такой! Век назад из нее ушла знаменитая «травка» — искусство Хохломы фактически вырождалось. И вот, исходя из более простого орнамента XIX века, здешние мастера в 1930-е годы создали новые орнаментальные формы, развившиеся в великолепное «травное» узорочье, которое мы знаем и любим.

Таких примеров много. Подобные процессы произошли в холмогорской резьбе по кости, в федоскинской лаковой миниатюре, в жостовской росписи подносов, в тобольской костяной пластике, в шемогодской резной бересте. Удивительно новым и свежим явлением предстает перед нами украинская настенная роспись, нашедшая себя в искусстве станкового типа. То же можно сказать о ковской керамике, о расписных узбекских блюдах, гончарных грузинских и армянских сосудах, творчестве северных народов.



Советское народное искусство не знало простой реставрации старых традиций. На их основе создавалось новое декоративно-прикладное искусство, проникнутое подлинной народностью.

...У Древа Жизни глубокие корни и мощная крона. Оно зеленеет, оно растет в будущее.

В. ВАСИЛЕНКО,
доктор искусствоведения

коллективности этого искусства. Раньше она была стихийным выражением всего крестьянского уклада жизни. Теперь коллективность — сознательное проявление художественного единства мастеров, работающих на одном промысле. Они понимают, что искусство их представляет ценность, и гордятся тем, что входят в число его создателей. Сегодняшние художники вдумчиво изучают на-

ПЕСНЬ



Н. Денисов.
Коробка «Поселок Холуй».
1967.

ХОЛУЯ

Наш журнал уже знакомил вас с искусством двух всемирно известных центров лаковой миниатюры — Федоскина и Палеха. Читатели хотели бы узнать и о других лаковых промыслах. Сегодня об искусстве старинного русского села Холуй рассказывают его художники.

Н. К. Сулейманова, преподаватель Холуйской художественной профессионально-технической школы:

— Кто не бывал у нас во время разлива, тот Холуй, можно сказать, не видел. Поселок стоит на берегу Тезы, недалеко от впадения ее в Клязьму. Речка наша небольшая, тихая, но каждой весной она выходит из берегов и затопляет всю округу. Над водой высятся лишь деревья да дома, и между ними по улицам-протокам снуют лодки. На работу и с работы, в детсад и в магазин холуйяне в эту пору плавают. Где еще такое увидишь? Вечером молодежь садится в лодки, и начинается «гулянье». Лодки собираются в стайки, выстраиваются вереницей. В темноте играют гармошки и гитары, плывет над водой песня. Где ж и жить-то еще художнику, как не у нас!

Н. И. Волкова, выпускница профтехшколы, младший научный сотрудник Холуйского художественного музея:

— Холуй — село древнее. Видимо, после того как полчища Батя сожгли Суздаль, Ростов, Владимир, в здешних местах начали селиться суздальцы. Теза изобиловала рыбой, и первым их занятием стала рыбная ловля. Из ивовых ветвей они сооружали сети-запруды, называвшиеся «хóлы» или «хóлуи». Не отсюда ли название поселка?

Среди переселенцев было немало иконописцев. И к XVIII веку Холуй вместе с небольшими Палехом и Мстерой становится центром иконописания. Судородными реками он был связан со всей Русью, поэтому стал вскоре местом многолюдных ярмарок, где в большом количестве продавали произведения местных живописцев.

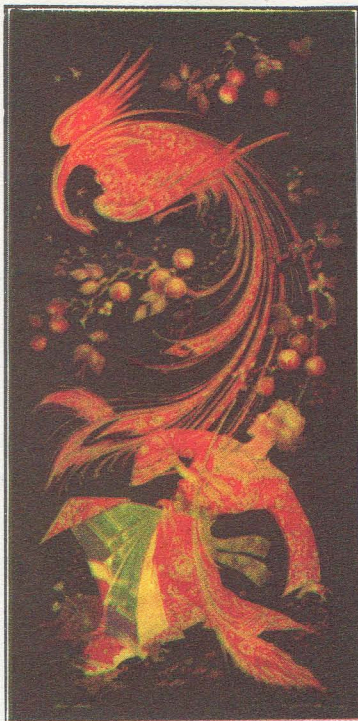
Со временем палехские художники стали писать дорогие иконы, строго соответствовавшие тому или иному стилю. Иконописцы Мстеры обратились к реставрации и выделке «подстаринных» икон. Холуйские же мастера занялись в основном изготовлением «расхожих» (дешевых, наскоро написанных) образов, которые разносили коробейники. В отличие от мстерцев и палешан землепашеством холуйяне не занимались и на жизнь зарабатывали исключительнописанием икон.

Положение иконописцев резко ухудшилось в конце XIX века, когда иностранная фирма «Жако и Бонакер», выпускавшая банки для ваксы, занялась производством икон, штамповавшихся на жести. Обогнать машину? Старожилы рассказывают, что один наш земляк возами доставлял продукцию к дому хозяина. Подготовку ликов он производил не кистью, а всеми десятью пальцами, обмакнув их в краску. Каждое прикосновение — лицо, которое он прописывал кистью.

Естественно, что при таком поспешном письме холуйские мастера далеко отступали от канонов иконописи. Религиозным сюжетам они придавали характер бытовых сцен, подсмотренных в жизни. И все чаще обращались к приемам станковой живописи, постепенно утрачивая традиционное мастерство.

Стремление работать быстрее и быстрее приводит к разделению труда иконописца. В производстве иконы участвуют до десяти мастеров: один пишет «доличное», второй — лики и руки, третий чеканит орнамент... Каждый умеет делать лишь свою часть работы; что получается в целом, его не волнует. Икона перестает быть художественным произведением, искусство превращается в ремесло...

В 1884 году в Холуе открылась школа иконопи-



В. Белов.
Пластина «Жар-птица».
1965.

сания, призванная остановить этот процесс. Руководили ею выпускники Петербургской академии художеств Н. Н. Харламов, а затем Е. А. Зарин. Из стен школы вышли и зачинатели хóлуйской миниатюры.

К. В. Костерин, старейший художник Хóлуя:

— Иконописную школу я окончил в 1913 году. У матери нас было пятеро, отец умер. Однажды приходит Зарин: направляю, мол, вашего сына как способного для продолжения учебы в Москву. Мать в голос: «Батюшка, Евгений Алексеевич! Ведь мне кормилец нужен». И пошел я в мастерскую...

После революции мы, иконописцы, остались без работы. Многие ушли из Хóлуя. Другим было жалко своего искусства, при встрече они горячо обсуждали, какое найти ему применение. В конце 20-х годов некоторые мастера начали прибиваться к Мстеру. Там была артель, где делали «коврики»: маслом писали на холсте копии известных произведений. Вскоре в поселке открылся ее филиал, а потом завели мы и собственную артель.

В то время Палех и Мстера уже славились своим искусством. Настоящего художника «коврики» удовлетворить не могли, и в 1932 году мы тоже решили попробовать силы в миниатюре: С. А. Мокин, Д. М. Добрынин и я. Потом присоединился В. Д. Пузанов-Молёв.

Первые шаги давались трудно. Ведь мы занялись миниатюрной живописью на предмете, где действовали совсем другие законы, чем в иконописи и фреске. Скажем, изображение надо было вписать в черный фон и форму коробочки. Совершенно новыми были и темы, так как мы сразу взялись за изображение окружающей жизни. Старые приемы не всегда удавалось органично соединить с новыми задачами и тематикой. Порой наши миниатюры напоминали полотна станковистов или иконы.

Б. Киселев.
Крышка
ларца «Предки наши».
1977.

Б. Киселев.
Ларец «Предки наши».
Общий вид.
1977.



В то время мало кто верил, что Хóлуй найдет собственный стиль, отличный от палехского и мстерского. «Третьему из-под двух не выбраться», — говорили вокруг. И как же мы обрадовались, когда наши опыты поддержал профессор А. В. Бакушинский! «Из этих корней может выйти интересное растение», — говорил он. — Стиль Хóлуя должен быть более реалистичным, чем у Палеха и Мстеры, но более декоративным, нежели у Федоскина».

В 1937 году хóлуйцы показали свои произведения на Всемирной выставке в Париже. Участвовали в ней и мои миниатюры «Праздник колхоза» и «Жить стало лучше». Как и работы Мокина и Пузанова, они были удостоены бронзовой медали. Хóлуй постепенно завоевывал известность.

В годы войны государство проявило большую заботу о нашем искусстве. В 1943 году в Хóлуе открылась художественная профтехшкола, где начали готовить миниатюристов. И хотя выгодные для артели «коврики» писались еще десять лет, перелом уже наступил. Среди первых выпускников школы Н. И. Бабурин, Б. В. Тихонравов, А. М. Костерин, Н. Н. Денисов, Б. И. Киселев, А. А. Каморин, В. И. Фомин и другие художники, сыгравшие решающую роль в становлении хóлуйского искусства.

Б. И. Киселев, заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина:

— Хочу сказать об учителях. Мокин рано умер, но успел воспитать прекрасного художника — В. А. Белова. А Пузанов и Костерин отдали школе многие годы. Начинали буквально с нуля, первое время ученикам и показать нечего было, ведь альбомов по иконе тогда не издавали. Весь наглядный материал преподаватели делали сами. Программы составлял Константин Васильевич Костерин, он же

вел и большинство предметов. Для учащихся тех лет он был как отец, все время с нами! Поэтому и работ не так много сделал. А художник очень хороший. Помню, сидит он и расписывает шкатулку «Песнь Хóлуя», а мы вокруг. Тут же объясняет, как краску створить, как положить пробел. Вся жизнь Константин Васильевич посвятил тому, чтобы песнь Хóлуя была звонкой и чистой. Успехами своими мы прежде всего обязаны ему.

Н. Н. Денисов, заслуженный художник РСФСР:

— У нас с Палехом и Мстерой много общего. Расписываем одинаковые вещи, одной и той же яичной темперой. В основе образного языка приемы древнерусской живописи. Вот почему нелегко нам было создать собственный стиль. Но сегодня, мне кажется, Хóлуй свое лицо уже нашел. В чем же его своеобразие?

Черный фон облакает предмет и является основой росписи. Мстерцы закрашивают его и пишут на



светлых фонах, четко отграничивая живописное поле, отчего миниатюра кажется приклеенной. У палешан, наоборот, черный фон проходит через все изображение, строя внутреннее пространство произведения. А холуяне? Мы умеем писать и на светлом фоне, но обычно приглушаем его к краям. Однако нередко впускаем черный фон и внутрь композиции как организующее цветовое начало. Иногда же используем его по примеру палешан как пространство,

правда, слегка подцветиваем, тонируем, чтобы чернота не казалась такой бездонной.

Лаковой миниатюре свойствен развернутый сюжет, который должен легко «читаться». Мстера наиболее повествовательна: «пересказ» сюжета здесь такой подробный, что главные эпизоды как бы уравнены со второстепенными. Поэтому все фигуры мелкие, словно тающие в пейзаже. Палех и Хóлуй не столь многословны. Главное событие тут «придвинуто» к зрителю, более крупные фигуры являются основными цветовыми пятнами.



В. Пузанов-Молев.
Шкатулка «Садко».
1955.



С. Мокин.
Пластина «Призыв Степана
Разина».
Фрагмент.
1943.

Н. Бабурин.
Шкатулка «Ярмарка в
старом Холуе».
1974.

Н. Сулейманова.
Шкатулка «Беседа».
1973.

Н. Денисов.
Шкатулка «Полюшко-
поле».
1977.



Своеобразие холуйского искусства во многом обусловлено особенностями здешней иконописи. Наша миниатюра более жизнеподобна, чем палехская, которая ближе к канонам иконописи. Например, силуэты фигур у нас менее условны. Но положите рядом мстерскую шкатулку, и более строгий силуэт окажется у Холуя. Еще отличие: условную форму палешане выявляют золотыми и серебряными штрихами, завершающими роспись. У нас же образы более материальны и форма моделируется цветом. Но красочное пятно все-таки остается в Холуе локальным. Во Мстере же сегодня его нагружают полуктонами, и пятно напоминает тканый узор. Можно сказать, что наши работы живописнее палехских, но графичнее и декоративнее мстерских.

Подобные особенности позволяют холуйским художникам создавать и символические образы — и тогда отчетливее проступают иконописные основы миниатюры, и передавать непосредственные жизненные впечатления — и тогда вперед выступают «плернерные» возможности нашего искусства. Сравните хотя бы «Жар-птицу» Белова и мой «Поселок Холуй». Самые разные темы воодушевляют наших мастеров: битвы предков и освоение космоса, народная сказка и советская песня, деревенские посиделки и архитектурный памятник. И каждый, не изменяя общему направлению, может высказать что-то свое, сокровенное.

Б. К. Новоселов, главный художник Холуйской фабрики лаковой миниатюры:

— На фабрике сегодня 130 миниатюристов. Из них 30 составляют творческую группу. Это наши ведущие мастера, они создают новые произведения. Остальные художники тиражируют их оригиналы. Значит, рядовой мастер никак не проявляет индивидуальность? Нет. Мы требуем, чтобы он сохранял композицию образца и основные цветовые отношения, передавал сам дух произведения. И вместе с

тем настраиваем его на творчество. Потому что, если художник будет все время опасаться, как бы не «промазать», ничего хорошего не выйдет. Надо, чтобы он с удовольствием работал! Тогда копия может даже превзойти оригинал. Скажем, у плясуна голова такая кудрявая да «веселая» получится, что улыбнешься. Или в цвете автор не дотянул, а исполнитель возьмет свежее. Смотришь одну работу у разных мастеров и видишь, как она обогащается... Бывает, к сожалению, и по-другому. План большой, и молодым ребятам (а их на фабрике больше половины) с ним справиться нелегко. Начинается спешка, которая ведет к снижению качества. Тут уж не до индивидуальности...

В. А. Белов, заслуженный художник РСФСР, руководитель творческой группы:

— Время от времени в творческую группу приходят молодые художники. Вернее, мы сами их ищем — в школе и на фабрике — и способных ребят берем к себе. Что мне в них нравится? Ищут постоянно, стремятся сделать что-то новое. Скажем, темы порой такие берут, что мы в свое время и не задумывались. Недавно одна художница сделала работу «Охота похвальбу любит». Охотников у нас много, и бахвалы есть. А темы такой никогда не брали. Другой парень собственное детство изобразил — разве не ново? Или еще молодых миниатюры: «Цирк», «Метро», «Пожарники». Ценно и то, что от жизни идут, а не у нас, стариков, заимствуют, что писано-переписано.

Конечно, не все еще молодые умеют, искусство наше видят подчас немного со стороны. Поэтому бывает, что плакатно работу решат или по-станковому. На художественном совете мы такие вещи строго критикуем. Но ребята все равно ищут и других тормозат. И это, я считаю, хорошо. Искусства без движения не бывает. А будущее Холуя в руках этих вот самых ребят.



СУРИКОВО ДЕТСТВО

Василий Иванович Суриков — самый русский из русских художников, национальная гордость народа. Гений мировой величины и беззаветный труженик в искусстве, он выбрал своей судьбой трудную и прекрасную судьбу родины, навеки прославив ее известных и безымянных героев. Страсти и характеры исторических персонажей на его полотнах и сегодня волнуют зрителей своей достоверностью.

Когда-нибудь благодарные потомки изучат жизнь и творчество Сурикова так же подробно, как наши современники изучили наследие великого Пушкина. Потому что не только сама работа, но и весь жизненный путь художника необычайно поучительны. Его самобытный и могучий характер сумел подчинить все обстоятельства жизни одной великой цели, единому творческому замыслу. Суриков никогда не изменял ни высокому искусству, ни самому себе.

Истоки такой силы и достоинства его личности во впечатлениях детства, в ощущении кровной связи с народом: ведь до конца дней художник с гордостью помнил о древних казачьих корнях и питал душу образами сибирской жизни.

Писательница Наталья Петровна **КОНЧАЛОВСКАЯ** — внучка великого художника — рассказывает сегодня о детстве В. И. Сурикова.

* * *

Когда Ермак пришел с Дона отвоевывать Сибирь у татарского хана Кучума, в его войске был есаул по фамилии Суриков.

Казачи осели в Сибири. Внизу, под острогом, катил могучие



В. Суриков с матерью и братом.
Красноярск. 1868.
Фото.

воды грозный Енисей. К югу тянулась бесконечная тайга. К северу — горы, глинистые, розово-красные, целиком из порфира и яшмы. В лесах полно медведей, в реках сажены осетры, а подальше в горы уйти — там золото и руда.

И начал расти город Красноярск вокруг небольшого острога, вбирая и первых поселенцев-казачков, и пашенных крестьян, и участников стрелецких и крестьянских бунтов, что сосланы были в Сибирь на вечное поселение.

Казачий род Суриковых испокон веков нес караульную службу при набегах иноземцев: едва приближался враг, на Карауль-

ном бугре зажигали огонь. Сыну Петра Сурикова, Петру Петровичу, в одной из таких стычек выбили глаз стрелой из лука. С той поры прозвали его Петром Кривым. Дом он себе поставил на Качинской улице, что сбегала к речке Каче, впадавшей в Енисей. В этом доме вырастил есаул Петр Кривой сына Ивана и внука Василия. У этого Василия был опять же сын Иван и опять внук Василий, которому суждено было стать художником...

По особому старинному укладу жили и казаки Торгошины. Было их, братьев, много, но жили они неделинной семьей, все вместе. Держали извоз, водили огромные табуны коней. По ним все село прозывалось Торгошином, и лежало оно против Красноярска на крутом берегу Енисея.

Торгошинский двор мощен был тесаными бревнами, а в старом доме с резными крылечками, крытыми галерейками, слюдяными окошками двенадцать двоюродных сестер, сибирских красавиц, вышивали гарусом в пальцах, распевали тонкими чистыми голосами старинные песни.

В праздник любили братья Торгошины нарядиться в шелковые бухарские халаты и в обнимку пройти по широкой улице с песней. «Не белы-то снега», — заводил высоко старший брат, песенник Иван. Любили на святках удалую езду на тройках со звонками, а на масляной неделе — исконную сибирскую игру: ладили снежную крепость и по очереди верхом на конях налетали на «снежный городок», показывая удаль да молодечество.

В этой-то семье родилась и воспитывалась казачка Праксovia Федоровна Торгошина —



В. Суриков.
Плоты на Енисее.
Акварель. 1862.

мать будущего художника...

Времена сторожевой казачьей службы давно канули в прошлое, и Иван Васильевич служил регистратором в суде. Жили тихо, обособленно. Вечерами в домашнем кругу Иван Васильевич любил петь старинные казачьи песни, сопровождая себя на гитаре. Играл он хорошо, а голос у него был звучный и красивый.

Прасковья Федоровна, характера несговорчивого, даже сурового, грамоте не была обучена, но обладала богатой фантазией, сама придумывала узоры для вышивки ковров и шалей и часто

вплетала в узор увиденные в природе мотивы трав и цветов. Она умела вязать кружева и была хорошей хозяйкой.

Их новый двухэтажный рубленый дом одной стеной выходил на Благовещенскую улицу. Вход через крылечко, со двора, обнесенного глухим забором. При доме было хозяйство: баня, конюшня, сарай для саней и тарантасов, огород. В низеньких светлых комнатах все чинно, все дышало спокойствием и суровой сдержанностью.

Здесь в январе 1848 года родился мальчик Василий, здесь провел он первые годы жизни.

Подле матери жилось интересно. В ее сундуке лежали пест-

рые сарафаны, расшитые шугаи, узорчатые дорогие шали, телогрейки на меху, парчовые повойники. А в подполе дома как реликвия хранились синие мундиры и кивера с помпонами — казачья амуниция екатерининского времени. Там же сберегались старинные седла, ружья, пистолеты, ятаганы, шашки. А еще множество старых книг в кожаных переплетах, с пожелтевшими страницами. Вася любил листать эти книги, разглядывать картинки, рыться в гряде диковинного оружия — какие-то тяжелые пищали, изъеденные ржавчиной шашки. Нравилось ему примерять амуницию, она приковывала воображение к славе далеких предков.

Еще совсем маленьким Вася неизменно становился у окна, если казачий полк, в котором служили его отец и двое дядей, проезжал по Благовещенской улице. Они оборачивались к окну и шутя грозили ему пальцем. А мальчик стоял, сияя от счастья и гордости...

Дедов по многочисленной родне у Васи было много. Об одном из них, полковом атамане Александре Степановиче Сурикове, с лицом «темным, как голенище», о его силе непомерной ходили легенды. Как-то Александр Степанович приказал сшить для Васи шинельку по казачьему образцу. «Я, — говорит, — его с собой на парады буду брать». Шинельку сшили, и Вася сидел позади деда на дрожки с высоченными колесами и ехал с ним в поле смотреть, как проводили казаки маневры нападения с пикой.

Дядя Иван Васильевич жизнь прожил интересно. Довелось ему ехать с одним декабристом из Сибири на Кавказ. Вернулся с Кавказа с подарком от декабриста — дорогой шашкой — и полный восхищения Лермонтовым, с которым там встретился.

С тех пор дядя Иван изучил все стихи и прозу Лермонтова и вдохновенно читал их Васе. За Лермонтовым последовал Пушкин, а потом читали даже Мильтона, перевод «Потерянного рая».

Дядя Марк Васильевич выписывал журналы «Современник» и «Новоселье». Он знал обо всем

в мире искусства: рассказывал, что из Рима вернулась картина Иванова «Явление Христа народу» или что в Питере открыли Исаакиевский собор; показывал Васе снимки ассирийских памятников, которые приводили мальчика в восторг.

Но оба они — Марк и Иван Васильевичи — умерли молодыми от чахотки: застудились на параде, стоя в сорокаградусный мороз в одних мундирчиках.

Уже совсем больным в своей невысокой комнатке при свете сальной свечи дядя Марк читал Васе первую для него большую книжку «Юрий Милославский» Загоскина. Вася слушал затаив дыхание.

...Укутанный до глаз, прижавшись к матери, сидел Вася в сибирской кошеве, широкой и высокой, как горница. Ехали через Енисей в Торгошино. Ледяные буруны Енисея громоздились глыбами. Дорога была тряская — ледяные волны не укаешь! Васе хотелось высунуть-



ся, рассмотреть все получше. Но Прасковья Федоровна крепко держала его за плечи, пока не переехали Енисей и не выбрались на ровную, накатанную полозьями дорогу. Лошади резво бежали, и серебряные валдайские колокольцы под дугой вели чистый перезвон в сухом морозном воздухе. Жгучий мороз щипал за нос и за щеки, норовил пролезть под кошму, но отец положил сверху старую доху из косули — под ней не озябнешь.

В Торгошине их ждали жарко натопленные горницы, угощение за столом с большим медным самоваром и, уж конечно, миска с дымящимися пельменями, румяные шанежки и ароматное варенье. Деревянной ложкой Вася уплетает пельмени, поглядывая на сидящую вокруг многочисленную родню. Больше всех он любит маленькую Таню — дочку Степана Федоровича и Авдотьи Васильевны. Таня сидит напротив, приветливая, с такими же карими глазами, как у Васи, поминутно улыбается и



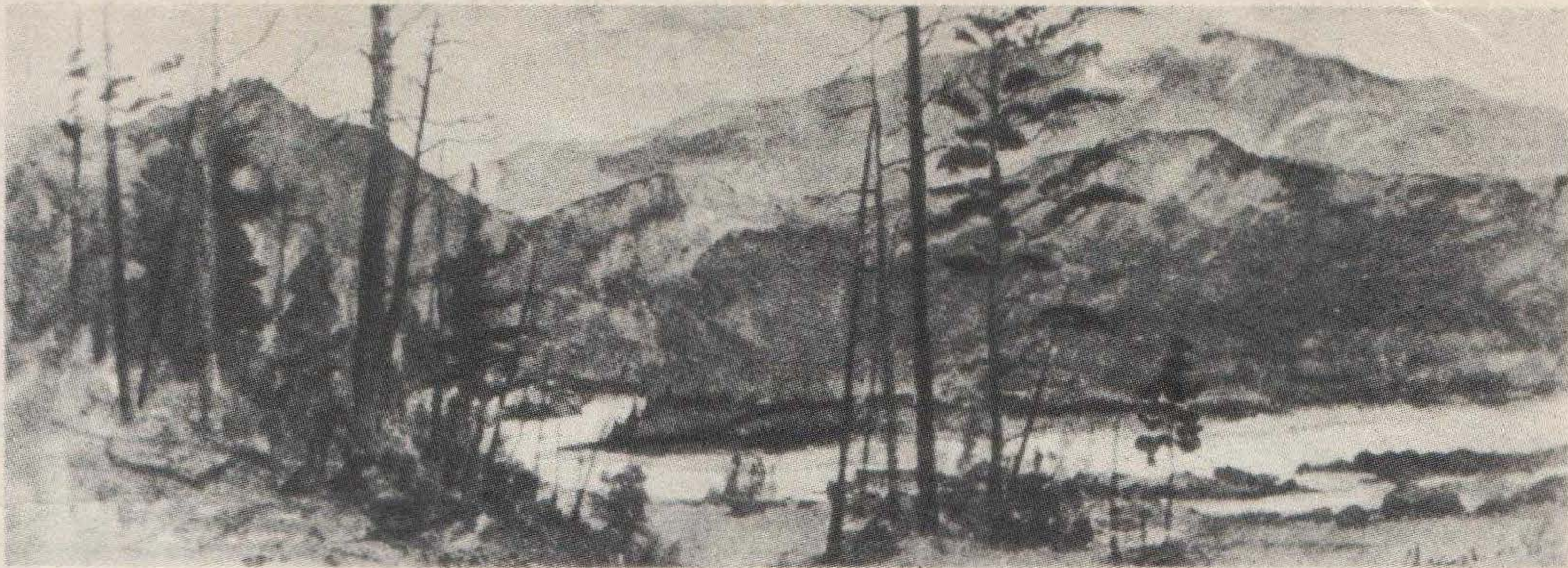
В. Сурин

В. Суриков.
Портрет дяди художника
Марка Васильевича
Сурикова. Акварель.

В. Суриков.
Енисей.
Акварель. 1891.

В. Суриков.
Тайга.
Акварель.

В. Суриков.
Синий камень на Енисее.
Фрагмент.
Акварель. 1865.



подмигивает: ешь, мол, пель-
мешки, голодный ведь с дороги!

Прасковья Федоровна ест не-
торопливо, словно нехотя, и рас-
сказывает городские новости.
Братья и невестки слушают,
расспрашивают. Вася слушал,
слушал, и ресницы его стали
слипаться от усталости, горячего
чая и радужного тепла торго-
шинских печей. Ольга Матвеев-
на, стройная высокая казачка с
широко расставленными серыми
глазами, подходит к Васе:

— Пойдем, крестник, я тебя
спать уложу. Гляди, какой сон-
ный, будто зимний карась.

Вася встал из-за стола, но сон
вдруг улетучился.

— А про раскол расска-
жешь? — спрашивает он.

— Ладно, ладно, пойдем, там
видно будет.

И вот лежит Вася, уже разде-
тый, на большой кровати с пе-
ринами и подушками в гостевой
горнице. Прохладная холщовая
простыня щекочет пятки и сад-
нит шею, ежели вертеть головой.
Бревенчатые стены горницы по-
темнели от времени, низенькие
оконца закрыты ставнями на
болтах. Ольга Матвеевна сидит
рядом на скамеечке. Масляная
лампа неярко освещает ее руки,
проворно вяжущие рукавицу.

— Ну расскажи про раскол-то,
обещала ведь! — Вася приподни-
мает с подушки кудлатую го-
лову.

— Раскол — дело давнее. Это
лет двести тому назад при царе
Алексее случилось. Был тогда
главный поп — патриарх Никон,
и вздумал он проверить, как в
церквах служат. Пошел по церк-
вам московским, видит — во всех
попы по-разному молитву тво-
рят. Книг-то печатных тогда

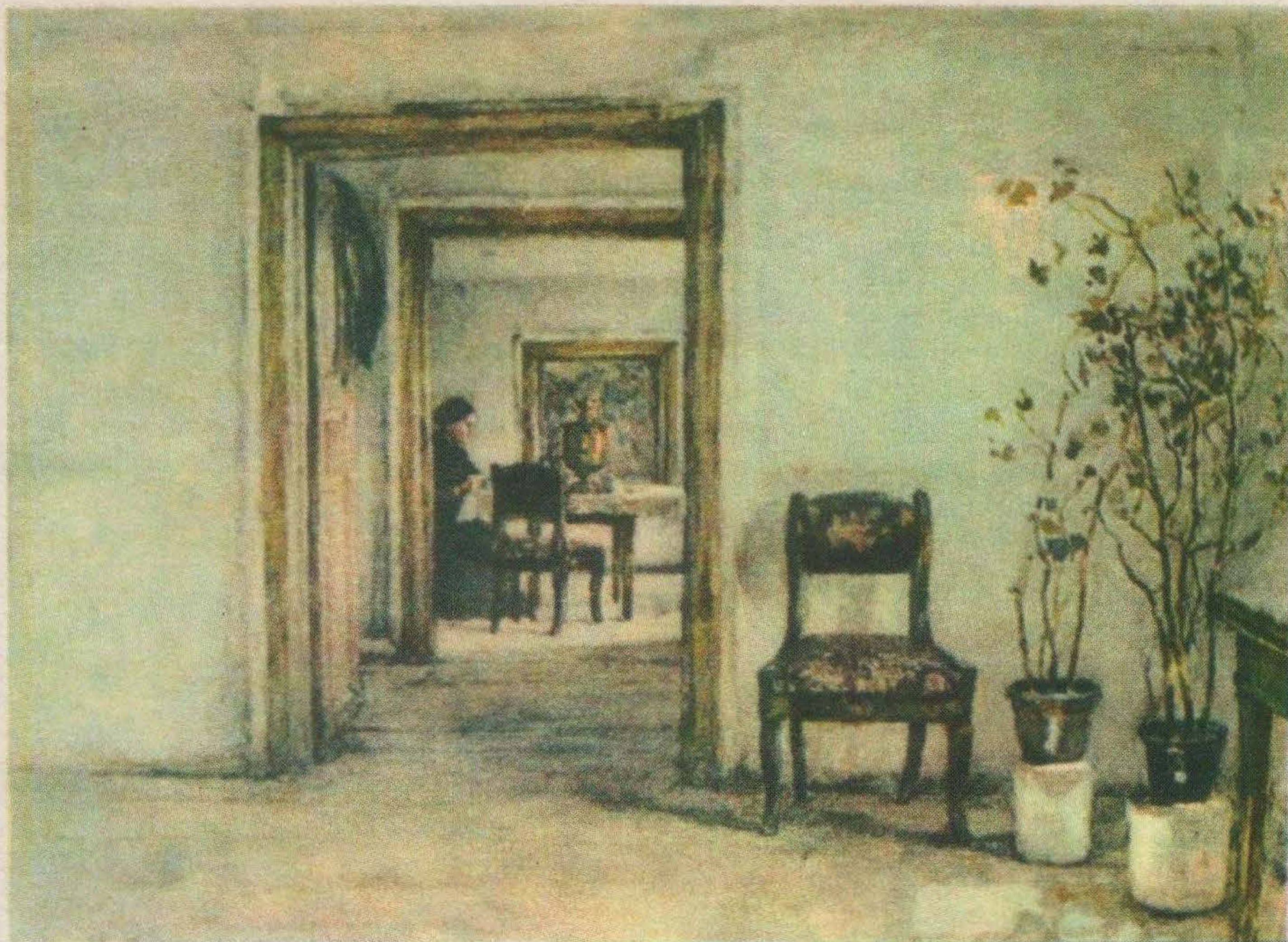
не было, монахи их от руки
переписывали, вот каждый и
писал как ему вздумается.
И приказал тогда Никон во всех
церквах по одному молитвеннику
служить — по греческому. Ну
тут одни попы согласились по-
новому службу править, а другие
отказались: «Мы, — говорят, —
только по-старому молиться
будем». Вот они и стали прозы-
ваться старообрядцами. Отсюда
и раскол начался.

— А кто же в раскол-то по-
шел? — Вася глядит на тетку

темными немигающими глазами.

— Народ все больше бедный.
Крестьянские мужики, ремес-
ленники да купцы, что победнее.
А богатые да знатные, те ближе
к царю были, не с руки им было
против царя да Никона идти.
Но была, Вася, одна боярыня.
Звали ее Федосья Прокопьевна
Морозова. Богатая была бояры-
ня. Вот она-то и пошла в раскол.
И сестру свою — княгиню Уру-
сову — на старую веру перема-
нила. Все свои богатства эта
боярыня раскольникам раздала.





В. Суриков.
Дом Суриковых
в Красноярске.
Акварель. 1890.

И так она была упорна, что ни царь, ни патриарх не могли заставить ее отречься от старой веры. Мучили ее, батогами били, пытали, на дыбу поднимали, руки выворачивали и все требовали: «Отрекись!» А она знай кричит: «Огнем спалите меня на костре, смерть в огне приму как избавление!»

— Ну и что, спалили ее? — спросил Вася шепотом.

— Нет, побоялись, что народ ее святой почитает, бунтарку непокорную. И отвезли ее вместе с сестрой в город Боровск в монастырь, посадили в яму и стали голодом и холодом морить. Тут они обе вскорости и померли. Схоронили их там, плиту каменную над могилой положили. С той поры к плите этой все раскольники на поклон ходят, свято место для них...

Ольга Матвеевна умолкла. Вася сомкнул отяжелевшие веки и засопел. Со скрипом отворилась дверь, вошла Прасковья Федоровна. Они стояли над мальчуганом, ни сном ни духом не ведая, во что превратится для него незатейливый теткин рассказ...

— Ты что ж это делаешь, непутевый мальчишка? Опять стул испакостил? Ну скажи на милость, где-то гвозди раздобыл! — сердилась Прасковья Федоровна, застав Васю на месте преступления. Но проходило

время, и он снова не мог удержаться, чтобы не нацарапать гвоздем рыбку или домик на сафьяновом сиденье стула, к которому он подходил словно к столу. Было Васе тогда четыре года.

Потом он начал рисовать угольком или карандашом на бумаге. Хотелось нарисовать самое любимое — лошадь! Но Васе никак не удавались ноги — они либо вовсе не гнулись, или подгибались все сразу. Первый, кто показал Васе, как скреплена лошадиная нога суставами, был работник Семен. У него очень ловко все выходило: у шагающей передняя нога выбрасывала копыто вперед, у скачущей ноги распластывались в воздухе, у стоящей на дыбах задние крепко упирались в землю, а передние сгибались в коленках легко и грациозно. Вася скоро сообразил, как расчленяются движения лошадиных ног, и свободно рисовал лошадей.

Потом захотелось попробовать рисовать в цвете. В доме висела гравюра — портрет Петра Первого. Вася срисовал ее угольком, а потом раскрасил: мундир — густо разведенной синькой, отвороты — красным, давленной брусничкой...

Но все это было, пока в школе Вася не начал заниматься рисованием. К любимому уроку Вася готовился заранее: оттачивал карандаш, запасался резинками, красками, альбомами.

Учитель рисования Николай Васильевич Гребнев непохож на других. Человек спокойный, тихий, никогда не кричит, не хлопает линейкой по пальцам, не бранится. Николай Васильевич окончил в Москве Училище живописи и ваяния и все-таки не остался там, а приехал в такую даль, чтобы поделиться со школьниками всем, чего достиг сам. Он учил наблюдать, думать и, самое главное, видеть и любить красоту. Он мог часами рассказывать ученикам о картинах Иванова, Брюллова, Боровиковского, Федотова, Айвазовского...

Что знал о них Вася раньше? В Красноярске не было ни музеев, ни выставок. Единственные картины, которые ему случалось видеть, были лубки, да у казаков Атаманских висели три картинки: на одной из них изображен умирающий рыцарь в латах и дама, зажимающая ему рану платком, да еще два портрета каких-то генерал-губернаторов. Правда, дядя Марк Васильевич очень ловко копировал картинки из журналов, среди них попадались репродукции настоящих художников. Да еще был у Суриковых свойственник — иконописец Хозяинов. Его картинки религиозного содержания украшали дом крестной. Вот и все, что ему было известно о живописи.

Когда Николай Васильевич впервые показал одиннадцатилетнему Васе репродукции знаменитых итальянских и русских художников, для него открылся новый, полностью захвативший мир. Гребнев заставлял мальчика копировать гравюры с картин Брюллова, Боровиковского, Неффа, Рафаэля и Тициана. Сначала у Васи ничего не получалось, он просто плакал от огорчения, и тогда сестра Катя утешала: «Ничего! Выйдет, не плачь!..» И Вася снова принимался рисовать, пока не добивался своего. Потом раскрашивал эти рисунки, и получалось очень хорошо, хотя он даже не представлял



себе, какими были цвета в оригинале. Тут он угадывал — помогло собственное чутье.

С Гребневым Вася крепко подружился. Вместе они ходили на Часовенную гору, писали акварелью Красноярск, что раскинулся под ними. Вместе ездили на Енисей, к горным кряжам — Столбам, в тайгу. И понемногу приучался Вася рисовать с натуры. Пробовал он рисовать и в доме. Комнаты были низкие,

В. Суриков.
Под дождем в дилижансе
на Черную речку.
Сентя. 1871.

В. Суриков.
Сибирский пейзаж.
Торгошино.
Карандаш. 1870.



и фигуры ему казались огромными, поэтому он всегда старался либо горизонт опускать пониже, либо фон сделать поменьше, чтобы предметы и фигуры казались больше. А дело было в том, что сам-то художник невысокого роста и просто еще мал!

Вася умел во все вглядываться. Смотрит в лицо человеку, замечает, как глаза расставлены, уши посажены, нос и ноздри лепятся на лице. Зажгут свечу — он смотрит, как колышется пламя и колеблются тени на стене. Покроется мать платком, а он глядит, как ложатся складки возле лица. Во дворе и на улице присматривался, как выгнуты полозья у саней или колесо сидит на оси. Встретили на базаре остяков — с интересом разглядывает расшитые бисером вставки на груди и плечах их оленьих малиц и меховые сапоги — унты, украшенные бисером и цветной лосиной кожей. На масленичном гулянье примечал раскрашенные дуги и резные передки саней, запоминал узор на тюменском ковре, которым крыта чья-нибудь кошева. Ничто не ускользало от Васиного жадного глаза, и все откладывалось в памяти, чтобы потом, когда придет время, ожить на холстах под кистью мастера.

Пришла весна 1861 года. Вася с отличными отметками закончил школу. Минуло ему тринадцать лет. Осенью он должен был перейти в Красноярское приходское училище. В день окончания школы заместителю губернатора Родикову была преподнесена акварель, изображавшая букет живых цветов. Старик надел очки и долго с интересом рассматривал рисунок, потом спросил:

— Кто рисовал?

К нему подвели Васю Сурикова. Родиков поглядел на него поверх очков и сказал:

— Ты будешь художником.

Николай Васильевич Гребнев расцвел от удовольствия и гордости за своего любимца, которого перед тем долго уговаривал написать эти цветы. Вася стоял молча, но все в нем горело. Ему очень хотелось поверить в это предсказание.

(Продолжение следует)



Искусство развитого средневековья

Если в VIII — IX веках лишь сам император и его двор заботились о насаждении еще редких очагов просвещения, то спустя 100—150 лет после гибели Каролингской империи, когда в Европе вновь воцарился мир, повсюду закипела работа. Инициативу строительства храмов и монастырей, их украшение и переписывание книг берут на себя светские правители, епископы, монашеские ордена, горожане. Развиваются многочисленные местные, национальные и интернациональные стили. Многообразие архитектурных типов и художественных форм становится неозримым. Средневековое искусство переживает первый этап зрелости, называемый романским.

Средоточием духовной жизни средневекового общества был собор. Сюда стекались на каждодневные службы местные жители и многочисленные паломники. Двигались торжественные процессии с драгоценными предметами поклонения в руках, звучали страстные проповеди или вдохновенное хоровое пение верующих, которому вторили музыкальные инструменты. Собор освящал своим авторитетом и гражданские дела: здесь вершили суд и заключали договоры. Наконец, при вражеском нашествии собор мог служить крепостью. Напряженный пульс и темперамент этой жизни запечатлены в архитектуре собора.

Внутренность церкви св. Магдалины в Везле открывается тремя просторными коридорами, нефами, устремленными на восток и связанными на всем протяжении сплошной цепочкой арок. Средний неф господствует, вдвое превосходя боковые по ширине и высоте. Таким образом, внимание посетителя не отвлекается в стороны. Структура пространства активно побуждает его

к движению вперед, на восток, где располагается алтарь и главная святыня храма. Характер этого движения окрыленный, подобный порыву: уже с порога зритель достигает взглядом восточного конца храма, вместе с тем величавый, мерный, наполняющий переживанием каждый шаг. Ибо пространство, расстилающееся перед посетителем, велико, крупный медлительный ритм ему придают широкие пролеты арок, связывающих главный неф с боковыми, а плавные взлеты арочных дуг как бы приглашают к духовному воспарению и создают задумчивый настрой. Ввысь зовут также вертикали прямоугольных выступов и приставленных к ним полуколонок, поднимающихся в три яруса по стенам от пола. Их назначение — поддерживать огромные тяжелые арки, несущие своды над средним нефом. Ярусы вертикалей постепенно сокращаются, восхождение, таким образом, замедляется и наконец разрешается и успокаивается в круглении арок под сводами. Успокоение это светлое: своды являются самой освещенной частью храма, на них льются встречные потоки света из расположенных под ними окон.

Логика развития архитектурного организма властно подчиняет взгляд и настроение зрителя. Можно представить, как увлеченные движением каменных масс и пространства люди средневековья ощущали себя во власти высшей силы, которая возносила их над будничной суетой, просветляла и звала поклониться святыне.

Романской архитектуре доступен широкий диапазон чувств. Она может быть и грозной, и давящей каменной тяжестью, и стройной, полной воздуха и света, и интимно-нежной, и холодно-строгой. Но всегда ей присущи особая ясность, уверен-

ность, сила образа, ибо стены и пространство романского храма связаны неразрывно в единое гармонично развитое тело, которому присущи завершенность и спокойствие членений и целого.

Таким же складным и крепким, прочно стоящим на земле и со спокойной уверенностью поднимающимся к небесам предстает романский собор снаружи. Сложная структура здания выглядит кристаллически ясной, так как составлена она из простых крупных объемов, мерными ступенями возвышающихся друг над другом. Такова, например, церковь Мария Лаах близ Кобленца с ее тремя нефами, из которых главный возвышается над боковыми и на востоке завершается полуцилиндрическим объемом — апсидой. Продольная часть храма на западе и востоке пересечена поперечными трансептами, равновысотными главному нефу. Над местами пересечений поднимаются мощные башни. Еще две пары более стройных башен, прямоугольных и круглых, поднимаются у восточного конца главного нефа и перед фасадами западного трансепта.

Архитектура в средние века была ведущим искусством. Главная задача живописцев и скульпторов состояла в украшении собора. Фрески, поднимаясь ярусами соответственно строгим архитектурным членениям, покрывали стены и своды храма. Они последовательно развертывали перед глазами верующих минувшую и грядущую историю мира от его сотворения до Страшного суда. Живопись стелилась по стенам плоско, как ковер. Перспективные построения, создающие иллюзию пространства, разрушили бы ощущение простоты и ясности интерьера, столь важное для романского храма. И еще необходимо отметить: романские художники не нуждались в создании иллюзорного пространства, сама внутренность церкви понималась как поле действия священных образов. Все фигуры на фресках обращались к зрителю, превращая его в активного участника, а не стороннего наблюдателя изображенных событий. Ощущение пребывания перед лицом святых, реальности переживания драматических эпизодов Священного писания, которое испытывал посетитель храма, достигало кульминации в образе Христа-Вседержителя, с высоты свода апсиды охватывающего взглядом все пространство главного нефа.

Романская живопись, как и архитектура, имеет необычайное богатство стилей и выражений. Она может быть бесплотной и тяжелой, стремительной и застылой, близкой к реальности и почти абстрактной, суровой и взволнованной. Но, подобно архитектуре, ей всегда присущ некий общий тембр, особая ясность духа. Целое строится из законченных крепких частей (так, в образе Христа-Вседержителя из церкви С. Анжело ин Формис самостоятельно читаются глаза, румянец, части шеи), объединено сложным, но ясным и завершенным силуэтом.

Роль скульптуры в романском храме, как правило, гораздо скромней. Присутствие ее необязательно. Чаще всего она сводится к рельефам на капителях колонн, разделяющих нефы, и над входами в храм. Но в целом ряде памятников скульптура обильно покрывает главные фасады. Обыч-

ная скупость скульптурных украшений объясняется тем бережным отношением к стенам, к ясности оформляемого ими пространства и той любовью к простым крупным формам, которые свойственны романской архитектуре. Но даже когда скульптуры много, ее по возможности организуют таким образом, чтобы она не заслоняла стеновых поверхностей, не нарушала логики их строения. Поэтому романская скульптура всегда слита с определенным архитектурным членением, например, с капителью или с ограниченным самостоятельным участком стены. Такова сложная сцена в полукружии над проходом из вестибюля в главный неф церкви св. Магдалины в Везле. Непомерная вытянутость и хрупкость плоских тел, условная трактовка складок одежд на этом рельефе способствуют впечатлению грандиозности и вместе бесплотности образов. Ясность композиции, построенной из законченных самостоятельных частей, ее архитектурность, которая проявляется в последовательном уменьшении размеров фигур от середины к краям, принадлежит самому духу романского искусства.

Церковь Мария Лаах близ Кобленца.
1156 г.

Скульптурный декор центрального портала западного фасада Амьенского собора.
Около 1230 г.

Церковь св. Магдалины в Везле.
Интерьер.
Начало XII в.





Христос-Вседержитель.
Церковь С. Анжело
ин Формис.
1072—1087.

Собор в Амьене.
Начат около 1220 г. ▶

Наконец, чтобы впечатление о романском храме было полным, нужно хотя бы упомянуть о его драгоценной утвари, необходимой при совершении служб: о рукописях, украшенных миниатюрами, о металлических и резных иконах, о реликвариях и сосудах.

Следующий период — зарождение готики — относится ко времени деятельности французского монаха Сугерия, одного из образованнейших людей своего времени, бывшего с 1122 по 1151 год аббатом монастыря Сен-Дени около Парижа. Под его руководством началось строительство новой монастырской церкви. В ней впервые воплотились многие черты того архитектурного стиля, который мы называем готическим. Но «французская манера», как говорили в ту пору современники, на раннем этапе своего развития, то есть в течение XII столетия, носила переходный характер: рядом с традиционными элементами романского строительства соседствовали готические элементы.

Временем расцвета и полного триумфа готического стиля становится XIII век. Из Иль-де-Франса (северо-восточного района Франции) он распространяется почти по всей Европе. Везде, однако, сохраняет национальное своеобразие и господствует в некоторых североевропейских странах вплоть до XVI века.

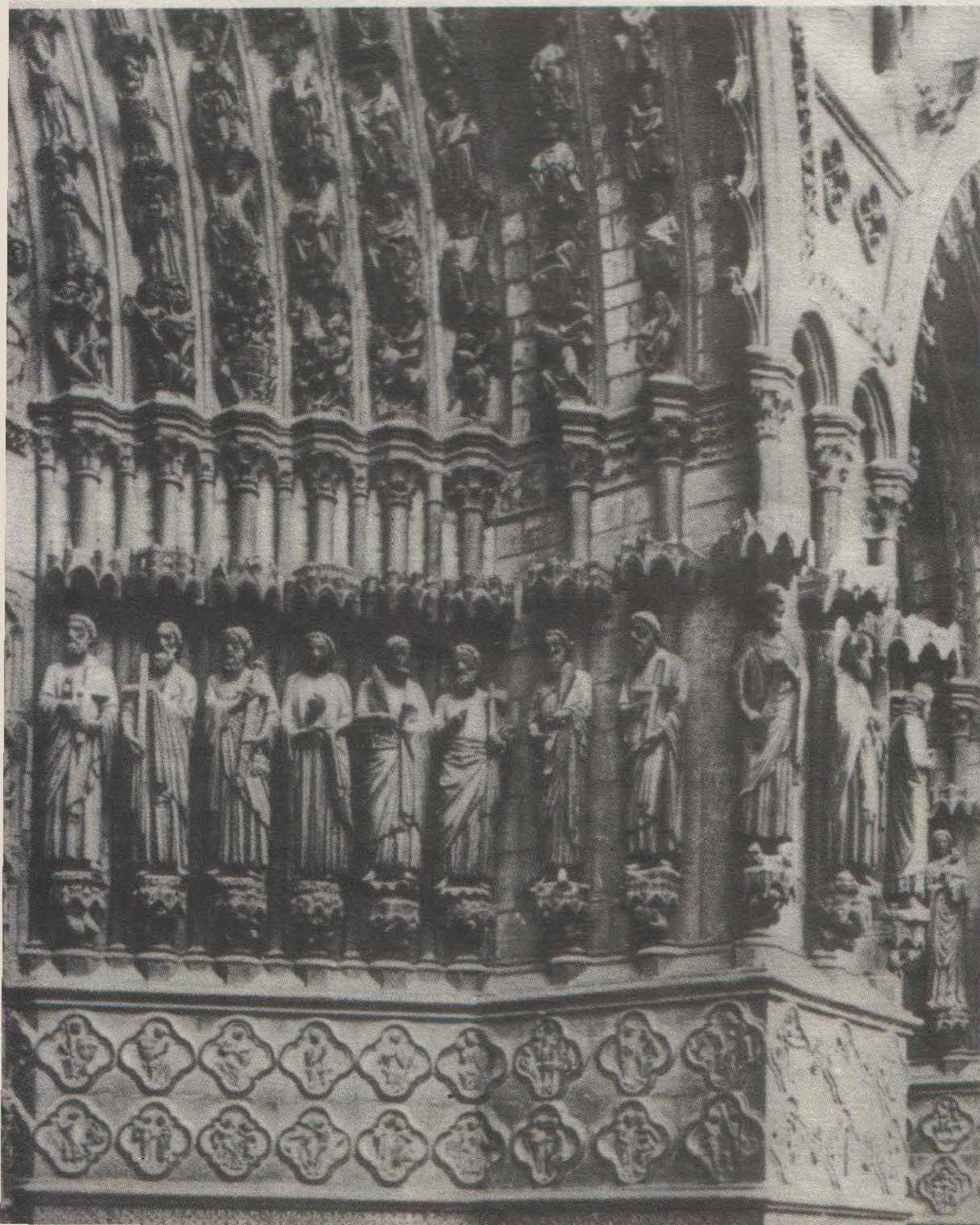
Каковы же особенности готической архитектуры? О них можно говорить на примере таких классических образцов, как соборы в Амьене и Реймсе, выстроенные в XIII столетии.

Готические соборы огромны, они поражают грандиозностью. Впервые после падения Римской империи в Европе возводятся здания таких невероятных размеров. Но при этом они не подавляют человека, а остаются сомасштабными ему, как бы унося в неудержимом движении вверх его мысли и чувства. Именно эта устремленность вверх, в небо, а по понятиям средневекового человека, в мир неземной, и есть одна из главных особенностей образного строя готической архитектуры. Она прослеживается и в интерьере, и во внешнем виде здания собора, ей подчинены конструкция и декор.

При взгляде на собор создается впечатление, что вся его каменная громада, движущаяся вверх наперекор законам тяжести, призвана выразить одну идею — идею победы человеческого разума над плотью.

Той же идее подчинены основные принципы конструкции готического собора — «живое» равновесие, хитроумная система разложения силы тяжести каменной массы, поднятой на огромную высоту. Умелое использование стрельчатой арки в сочетании с нервюрами¹ позволило перекрывать значительно большее пространство, а основная

¹ Н е р в ю р ы — своеобразное продолжение колонны на плоскости свода.





тяжесть свода передавалась через аркбутаны¹ на контрфорсы². В результате этого стена утратила свои конструктивные функции, что привело к ее утоньшению или полному исчезновению. Появились огромные окна с витражами. Все это рождало при грандиозности масштабов ощущение легкости, воздушности, ощущение парящей в воздухе архитектуры. Этому же способствовала небывалая высота сводов, достигающая, например, в Амьенском соборе 42,5 метра.

Готический собор был, однако, не только местом, где человек целиком отдавался особому мистическому чувству. Для городского населения, подавляющее большинство которого было неграмотным, он служил источником религиозных, исторических и культурных знаний. Собор часто сравнивают с книгой, в зрительных образах которой можно было читать всю историю человечества, какой ее представляли в то время. Ведь многочисленные скульптуры, витражи, предметы декоративного искусства несли в себе, выражаясь современным языком, огромную информацию. Сюжеты были самыми разнообразными — от библейских сцен до изображения быта того времени. Причем этот декор создавался отнюдь не стихийно, а был разработан и продуман до мельчайших деталей учеными-теологами.

Во внешнем убранстве готического собора главенствующая роль принадлежит скульптуре. Она украшает его со всех сторон, особенно сосредотачиваясь на главном, западном, фасаде, обрамленном двумя башнями и чаще всего тремя входами-порталами. По мысли уже упомянутого аббата Сугерия, храм представляет собой часть божественного мира: портал — вход в этот мир, следовательно, задача скульптуры состоит в том, чтобы подготовить человека к вхождению в него. Поэтому скульптура портала связана единой темой и объединена в общую композицию (чаще всего это «Страшный суд», как на центральном портале западного фасада Амьенского собора). В подобных многофигурных сценах с особой силой видна подчиненность скульптуры задачам архитектуры. Скульптура стремится к плоскостности, графичности, чтобы не только не нарушить архитектурную ритмику, но и подчеркнуть ее. Каждый элемент архитектуры украшен пластически, будь то колонна, к которой приставлена статуя, или одна из стрельчатых арок с наклепленными на ней рельефами. Подчиненность задачам архитектуры характерна для раннего этапа готического искусства.

Скульптура зрелой готики представляет собой не дополнение к архитектуре, а пластически равноценный ее компонент. Она стремится к самостоятельности, к выявлению объема, хотя связь с архитектурой по-прежнему сохраняется — скульптура располагается в местах наибольшей архитектурной активности. Ярким примером этому могут служить статуи западного хора³ собора в Намбурге.

¹ Аркбутаны — арочные пролеты с внешней стороны боковых фасадов.

² Контрфорсы — массивные столбы, окружающие собор и являющиеся главной опорой стен.



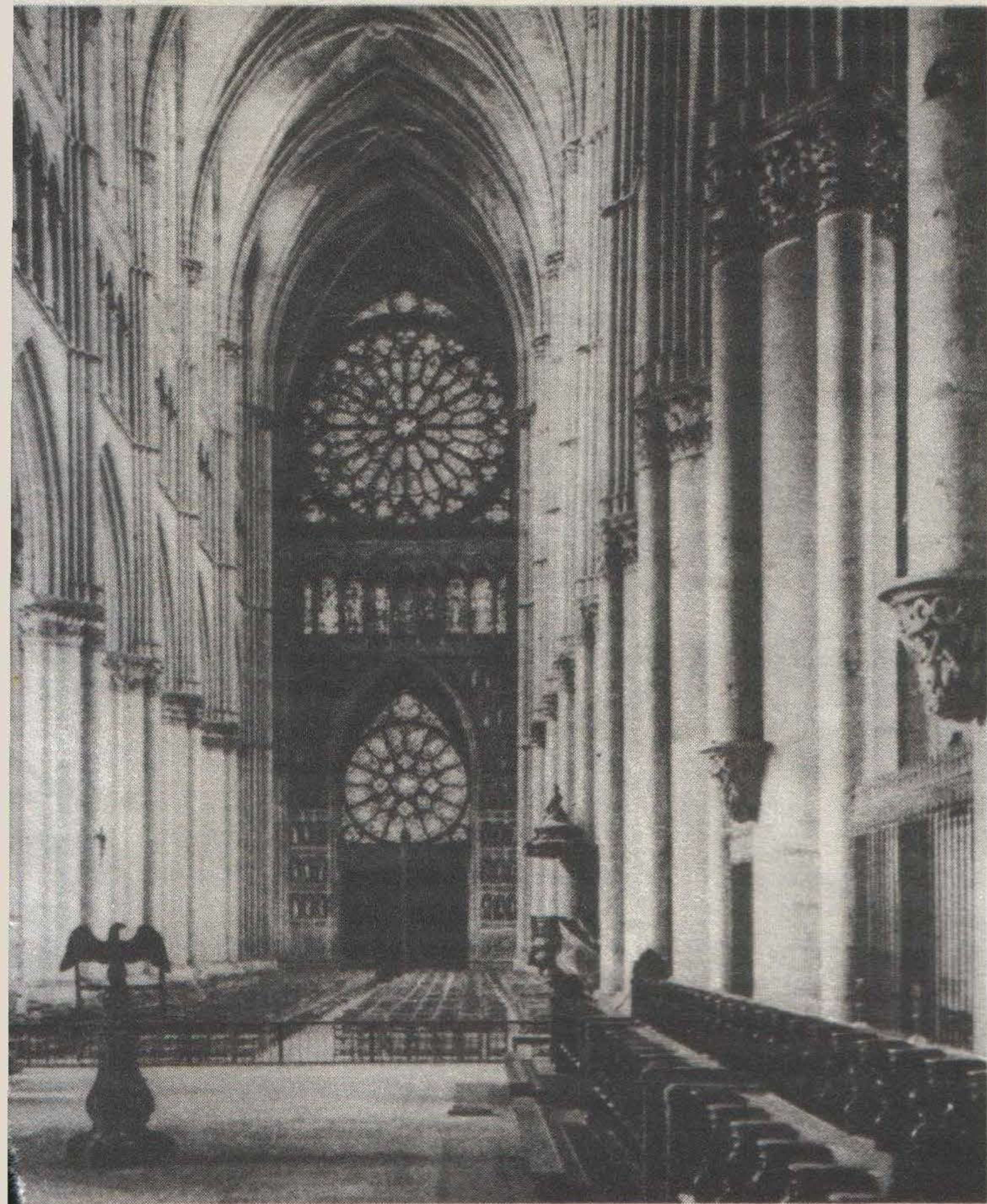
Рождество.
Миниатюра Красивого
часослова герцога
Беррийского.
Около 1380 — 1390 гг.
Париж. Национальная
библиотека.

Собор в Реймсе.
Интерьер.
XIII в.
Витражи закончены к 1285 г. ►

Интерес к характеру и внутреннему миру человека — одна из типичных черт зрелой готической скульптуры. Скульпторы с необыкновенной жизненностью создают образы людей, передают богатство чувств, эмоций, мыслей. И всегда в центре внимания остается человек, его духовная красота.

Огромную роль в том впечатлении, которое производил интерьер храма, играли витражи. Пропуская через себя солнечные лучи, они озаряли внутренность собора таинственным светом, создавали атмосферу мистической настроенности. Расположенные на фоне темных стен, они привлекали своей яркостью внимание человека. По словам

³ Хор — та часть внутреннего пространства церкви, где располагался алтарь.



Сугерия, вошедший в церковь должен был окропить себя святой водой, поклониться святыням и обойти все здание, рассматривая изображенное на витражах. А изображения эти были поистине бесчисленны. Так, 146 витражей Шартрского собора заключали в себе 1395 различных сюжетов.

Готический витраж как бы заменил собой монументальную живопись, столь распространенную в романскую эпоху. Однако живописные традиции отнюдь не угасли. Продолжает расцветать книжная миниатюра, давшая в то время множество великолепных памятников самых разных стилей и направлений.

В конце XIV столетия эта область изобразительного искусства приобретает особое значение. Традиции «большой готики» (то есть зодчества) понемногу начинают изживать себя. Изобразительное искусство стремится к самостоятельности, освобождению от главенствующей роли архитектуры. Начинают развиваться такие области искусства, как станковая живопись, станковая скульптура. Книжная миниатюра становится проводником новых художественных идей. Наряду с позднеготической изысканностью и изощренностью в ней появляются черты натуралистического видения, стремление отобразить реальный мир, природу. В ее недрах зарождается пейзажный жанр. Все это свидетельствует о глубинных художественных сдвигах, знаменующих для искусства начало новой эпохи — Ренессанса.

А. САМИНСКИЙ,
А. САРАБЬЯНОВ

ВЫСТАВКИ

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ СКУЛЬПТУРА ОБЛАСТИ БОРДО

Министерство культуры СССР

Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

МИНИСТЕРСТВО ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ ФРАНЦИИ
МУЗЕЙ ПРОВИНЦИИ АКВИТЕН - БОРДО



ФРАНЦУЗСКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ СКУЛЬПТУРА ОБЛАСТИ БОРДО

Редкие и малоизвестные произведения — рельефы, капители колонн, надгробные плиты конца галло-римской цивилизации — от истоков французской культуры и до начала Возрождения — представил на выставку в Москву музей Аквитании города Бордо. Многие памятники прежде не были известны публике.

Город Бордо — один из крупнейших центров художественной жизни Франции, а музей Аквитании — интереснейший провинциальный музей страны. В нем хранятся превосходные коллекции, которые характе-

ризуют многообразные художественные явления и различные традиции искусства юго-западной Франции. Аквитания в прошлом римская провинция, ею владели вестготы и франки, а с XII века английские короли, превратившие эту землю за три столетия в могущественное феодальное княжество.

Выставка дала представление о процессе формирования средневековой скульптуры от постепенного введения в геометрический и растительный орнамент отдельных фигур, сюжетных композиций и до одухотворенных сложных образов. Таков фрагмент рельефа,

изображающий «Встречу Марии и Елизаветы» (XII в.) или же скульптура XIII века «Женская голова в средневековом головном уборе «Турэ».

Советский зритель получил возможность познакомиться с простым, скромным искусством Аквитании, с его ярко выраженными народными чертами, проникнуть в дух европейской средневековой культуры, лучше узнать ее и понять. Выставка из Бордо стала новым подтверждением традиционных связей, которые издавна существуют между музеями Франции и Советского Союза.

«ХИТРО-МУДРО РУКОДЕЛЬНИЦЕ»

О РУССКОЙ НАРОДНОЙ ВЫШИВКЕ



С доктором исторических наук Г. С. Масловой беседуют наши корреспонденты

— Гали Семеновна, более 50 лет жизни вы посвятили изучению народного искусства, являетесь одним из первых советских исследователей русской вышивки. Расскажите, пожалуйста, как началась эта работа. Как собирали вы свой богатейший научный архив по орнаменту вышивки?

— Любовь к народному творчеству жила во мне с детства. В семье у нас были этнографы-музыканты. Они ездили по окраинным уголкам России — записывали мелодии песен, собирали фольклор и произведения декоративно-прикладного искусства. И в нас, детях, воспитали к этому интерес. Мы знали много русских песен, часто пели их.

Свою работу по сбору народной вышивки начала я в середине 20-х годов еще в московском областном музее. Пришла туда двадцатилетней девушкой сразу после окончания университета. Каждое лето сотрудники музея уезжали в экспедиции — собирали в деревнях различные предметы крестьянского быта и орудия труда, особенно народный костюм. В те времена многие его еще носи-

ли, а другие бережно хранили в сундуках.

Первая моя самостоятельная поездка была в 1925 году в Тверскую губернию, нынешнюю Калининскую область. Наряду с русскими здесь живут и карелы. Время тогда было нелегкое, тканей для одежды не хватало. И мамы шили из своих сарафанов и рубах детям платица и штанишки. А вышитые подолы отрезали и клали в сундуки — там у них хранилось большое для науки богатство! Немало в тех сундуках было и женских головных уборов, шитых по холсту цветными шерстью и шелком. Меня сразу же заинтересовал их орнамент: изображения оленей и деревьев, какие-то неясные фигуры — они хранили еще не раскрытую тайну. Я и занялась изучением этой вышивки и написала впоследствии

книгу об орнаменте вышивки верхневолжских карелов.

Карельская вышивка тесно связана с русской — работая над книгой, я начала изучать и ее. Позже специально ездила в Новгородчину и Вологодчину, в земли Архангельскую, Смоленскую, Калужскую, Рязанскую, в Поволжье и Приуралье...

Образцы вышивки нередко находила среди старых вещей, в кладовых. Иная тряпица и на полу валяется, а я подберу ее. Хозяева удивляются: «Зачем это вам старье надо?»

Подол женской праздничной рубахи. Олонецкая губерния, Каргопольский уезд, деревня Поздышево. 2-я половина XIX в.

Конец свадебного полотенца («занавески»). Новгородская губерния, Устюженский уезд, деревня Яковлевское. Начало XX в.





Рассказывала, что приехала из Москвы специально изучать их рубахи, подзоры и полотенца. Узнав это, люди открывали свои сундуки, доставали старопрежние с узорочьем костюмы, кокошники, скатерти. «Вот это мама вышивала, она большой искусницей была, всем в деревне рукодельничала», — поясняли, показывая свои сокровища.

Большинство узоров мы фотографировали и перерисовывали на бумагу. Так, год за годом собрался большой научный материал, часть его опубликована в моей недавно вышедшей книге об орнаменте русской народной вышивки.

— Расскажите, пожалуйста, подробнее о

самой крестьянской вышивке. Где и как ей обучались? Какие материалы и технические приемы использовали мастерицы? Что за вещи, украшенные вышивкой, бытовали в русской деревне?

— Вышивать учились с восьми-девяти лет. Мать обучала дочек всему тому, что умела сама, чему научилась от своей матери. Так техника и узоры вышивки передавались из поколения в поколение, жили столетия, а возможно, и тысячелетия.

Основным материалом был холст, льняной или посконный, самый крепкий, выработанный из мужских стеблей конопли. Посконь в основном шла на рабочую одежду, празднич-

ные же вещи шили из тонкого отбеленного полотна.

Фактура у холста сетчатая, она позволяет вышивать узор без канвы, по счету нитей. Один из древних швов — двусторонний, при котором узор получается одинаковый как на лице, так и на изнанке. Нитки чаще всего брали льняные, окрашенные в красный цвет. Красные узоры, выполненные двусторонним швом на белом холсте, — это древнее в технике вышивки.

Чем ближе к нашему времени, тем разнообразнее и ярче становилась расцветка. Мастерицы использовали и шелка, и золотную нить, и разноцветную шерсть — гáрус. А вместо холста все чаще бра-

ли ярко-красный фабричный кумач, особо любимый русским народом.

Примерно с середины XIX века меж рукодельниц распространяется новый шов — петельчатый, или, как его называют, тамбурный. Петелька за петелькой, и на кумаче появлялись раскидистые деревья, птицы-«курушки», фигурки людей. Теперь не надо высчитывать нити, чтобы точно повторить древний узор, вышивка идет свободно и напоминает рисунок цветными карандашами.

Большинство домашних вещей крестьяне изготавливали своими руками. Женщины сеяли, убирали и обрабатывали лен и коноплю. Пряли, ткали и шили из холстины одежду и



«Хитро-мудро Рукодельнице»

украшали ее. Участвовали в работе и дети. С малых лет девочки начинали готовить себе приданое: вещи складывались в коробью, потому и приданое тоже называлось «коробья».

Украшать одежду старались как можно лучше, особенно праздничную. Ведь по ней судили люди о трудолюбии, мастерстве и вкусе хозяйки. Костюм же молодой замужней женщины был самым нарядным!

Крестьянки расшивали и головные уборы: девушкам — перевязки с открытым верхом, женщинам — кокошники, полностью закрывающие волосы. Украшали такие уборы бисером, жемчугом, который исстари добывали в северных реках. В ряде губерний шили удивительно нарядные «золотые платы».

Основной частью костюма была рубаха. Вышивкой украшали ее плечевую часть, «оплечья», которые видны были из-под сарафана (а порой и весь рукав), вороток, подол. У тех же рубах, что спе-

циально предназначались для покоса и жатвы, узор широкой полосой стлался по подолу. Нарядно одетые крестьяне собирались все вместе и с раздольной песней шли работать в поле. Вышитым узором украшали также сарафаны и полшубки, мужские и детские рубахи, рукавицы, перчатки и даже обувь.

Важную роль играло в народной жизни полотенце. Им не только утирались. Самые нарядные были традиционным свадебным подарком невесты жениху, украшением крестьянского жилища. Вешали их в передний, «красный» угол, на стены избы. Свадебные чины — дружки, тысяцкие перепоясывались либо повязывали полотенца через плечо. Украшали ими и повозку с молодыми, чтобы всем было видно: это свадьба, это праздник.

Но дошли до нас и древние свидетельства, что славяне «поклонялись убрусцам», то есть полотенцам. Вернее сказать, изображениям, вышитым на них.

— Какие же древние мотивы орнамента донесла до нас крестьянская вышивка? Как изменялся со временем ее характер?

— В вышивке наиболее распространен об-

раз птицы. В одних случаях ее изображали обобщенно, в других легко можно определить породу: орел, лебедь, петух. Но особенно любимой в народе была Пава с большим пышным хвостом. Оперение ее подчас настолько разрасталось, а хвост так удлинялся, что называли ее даже «рыбиной». Паву-птицу окружают маленькие птички, возможно, ее птенцы.

В русской земледельческой обрядности прилет птиц был одним из важных событий года. Ведь птица — символ света и тепла: по народным поверьям, именно она приносит весну на нашу землю. Так же тесно связан этот образ и с представлениями о солнце. Раньше существовал даже обряд, ставший затем детской игрой: молодежь выходила за околицу с испеченными «жаворонками», поднимала их высоко над головой и «закликала» весну, звала «тепло летушко».

Очень часто встретим мы в вышивке и величавые женские фигуры. По сторонам от них птицы, кони, всадники. Руки женщины то воздеты к небу, то обращены в благословляющем жесте к всадникам. Коней она нередко держит за поводья. И все, кто окружают ее, словно ей поклоняются... Таким предстает в вышивке образ великой Матери Земли. Матери всей природы.

Иногда место женской фигуры в трехчастной композиции (с двумя птицами или конями) занимает дерево — символ растительности. Ведь славяне издавна были земледельцами. Все их мировоззрение проникнуто постоянной заботой о будущем урожае, от которого зависела жизнь их рода. С такими просьбами и обращались они к матери сырой земле, изображенной на полотенцах в виде женщины. Становится ясно, что и сами узоры русской народной вышивки тесно связаны с древней славянской мифологией, с почитанием земли и ее плодородия.

Изобразительные мотивы бытовали в основном на русском севере и северо-западе — в Новгородчине и Вологодчине, в бывших Олонецкой и Архангельской губерниях. К югу же от Москвы преобладали геометрические узоры. Это ромбы (в народе их называли кругами), перекрещенные косыми крестами, ромбы с завитками по углам, прямые и косые кресты. Все эти символы тесно связаны с представлениями о солнце, являются отражением глубокой древности, сохранились в памяти народной.

С середины прошлого века в вышивку все чаще приходят новые мотивы. В ней отражается окружающая действительность. Например, реальный мир растений: мы отчетливо различим вышитые по кумачу елочки и березки, ромашки и васильки. Встретим и животных — обычных деревенских петухов, гусей, лошадок. Увидим бытовые сценки с чаепити-

ями и хороводами, сюжеты известных всем сказок. По заказу помещиков мастерицы изображают целые картины из быта хозяев с дворцами, парадными выездами карет.

Работая в 1970 году в экспедиции в деревне Яковлевское Новгородской области, обнаружила я удивительные по красоте работы простой деревенской мастерицы, которую все звали Федосихой. По просьбе односельчан делала она свадебные полотенца («занавес-

ки», или «гарусы»), которые вешали в переднем углу. Федосиха вышивала раскидистые деревья с сидящими на них птицами, всадников, нарядных крестьянок, их детишек, парадные чаепития. Техника несложна: по кумачу стелется односторонняя гладь, выются простые стежки разноцветной шерстяной нити. Но сколько же вкуса, сколько фантазии!

— Познакомившись с русской народной вышивкой, юные худож-

ники, возможно, сами захотят больше узнать о ней и повторить некоторые узоры. Где они могут увидеть образцы вышивки, чтобы изучить орнамент и технику?

— Многие из того, что жило раньше в крестьянском быту, собрано музеями. И прежде всего надо пойти в музей: ознакомиться не только с экспозицией, но и с фондами, где хранится большая часть вещей. Необходимо посещать выставки современного народно-

шивок — часто они хранятся в семьях как память о родных и близких людях. Вещи эти следует внимательно изучить, перерисовать, попробовать повторить. Вышитые по традиции узоры и сегодня украсят убранство дома или одежду. Почему бы не расшить, скажем, занавески на окне вашей комнаты, легкую летнюю блузку или фартучек, не вышить на модной холщовой сумке птицу Паву или петуха?

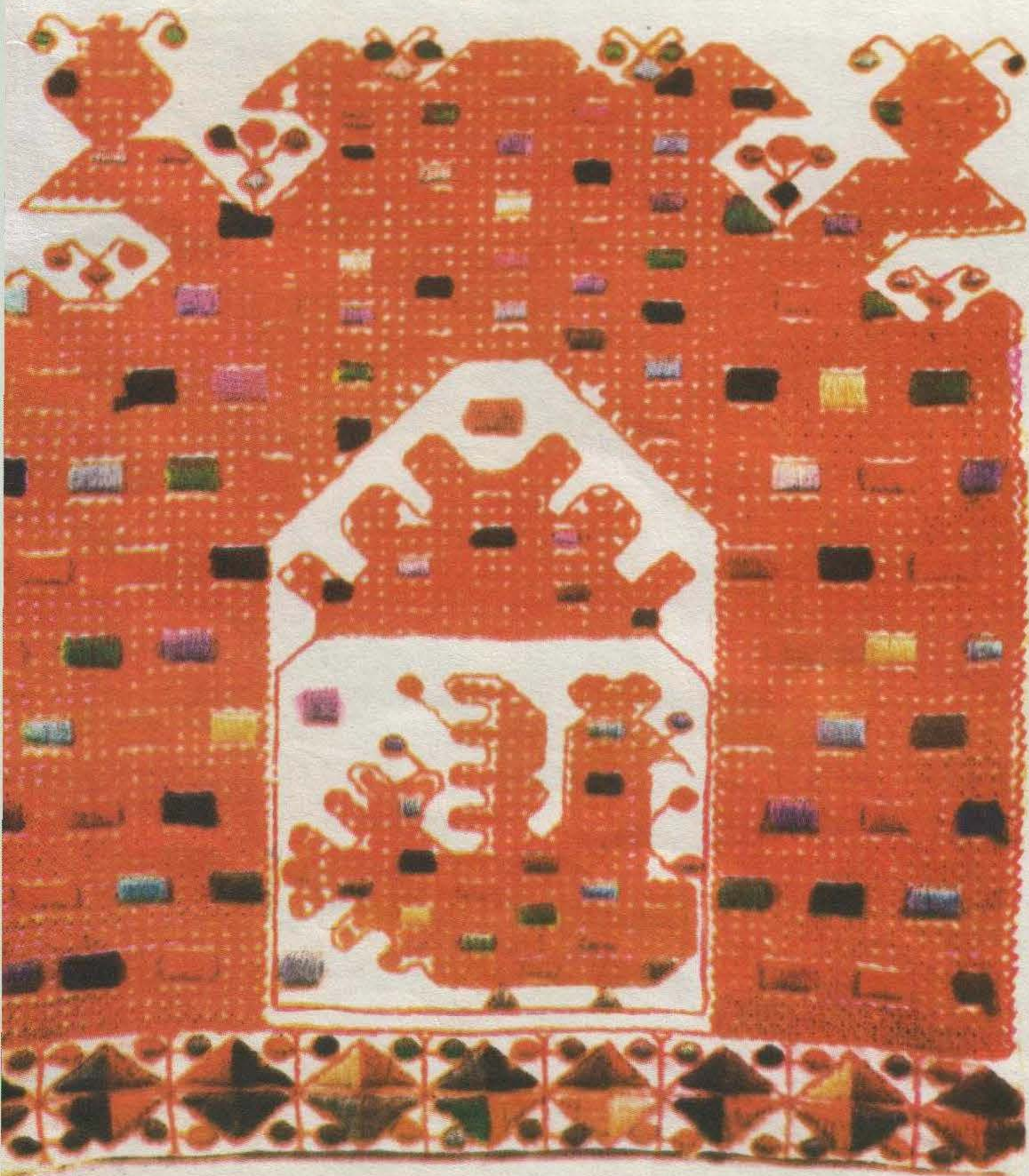
Обучаться вышивке лучше всего в школьном кружке, в Доме пионеров или Дворце культуры. Можно изучить технику вышивки и по книгам. Именно поэтому хочется пожелать, чтобы наши издательства выпускали подобные книги и альбомы для художественного творчества молодежи. В них следует как можно больше публиковать образцов народных вышивок, подробно описывать техни-

Край настилальника (покрывала).
Олонецкая губерния,
Каргопольский уезд,
деревня Погост-Наволочный
Конец XIX в.

Конец полотенца.
Калужская губерния.
XIX в.

Конец полотенца.
Олонецкая губерния,
Каргопольский уезд,
Ошевенская волость.
2-я половина XIX в.

Конец полотенца.
Олонецкая губерния.
1-я половина XIX в.



го искусства и все увиденное фотографировать и зарисовывать в цвете.

Почти в каждой области есть такие места, где еще можно найти образцы старинных вы-

ку ремесла. Так, чтобы каждый желающий смог научиться этому интересному и полезному занятию.

Беседу вели
Г. ДУРАСОВ,
В. СИДОРОВ

«Дорогая редакция, вы часто публикуете гравюры. Я тоже хочу их делать. Пожалуйста, напишите подробнее о технике линогравюры.»

Володя Гужан (Зверево Ростовской обл.)»

Гравюра на линолеуме, или, как часто ее называют, линогравюра — один из наиболее популярных видов эстампа, которым охотно занимаются многие художники, юные и взрослые.

Линогравюра относится к типу высокой, или выпуклой, гравюры. Это значит, печатная форма вырезается таким образом, что на оттиске отпечатываются выпуклые места, а углубления остаются белыми.

Для занятий линогравюрой нужно обзавестись необходимыми материалами и инструментами. Главным материалом служит линолеум, применяемый для покрытия полов. Можно использовать как новый, так и старый, бывший в употреблении линолеум. Он должен иметь ровную и гладкую поверхность. Для этого следует, смачивая его водой, отшлифовать куском пемзы, точильным камнем или наждачной шкуркой. Сначала шлифовка производится грубым шлифовочным материалом, чтобы удалить наиболее крупные царапины и неровности, затем до окончательной гладкости доводится самой мелкой наждачной бумагой («нулевкой») или абразивным бруском. Пригоден для гравирования также и пластик, позволяющий вырезать четкие и тонкие линии. На пластике работают многие современные граверы.

Резцы для гравирования продаются в специализированных магазинах Художественного фонда. Можно изготовить и самодельные из старых зонтичных спиц. Спицу разрубают на отрезки длиной 60 — 80 миллиметров и закаливают на огне, не доводя до белого каления. Затем заготовку опускают в машинное масло. Когда стержень остынет, его тщательно протирают тряпкой, снимают мелкой наждачной шкуркой окалину, снова раскаляют до светло-золотистого цвета и тут же опускают в воду. Теперь остается вставить резец в деревянный черенок и заточить. Заточка производится под углом на абразивном бруске, как показано на рисунке. Брусок надо смазать машинным маслом или скипидаром. Можно получить резец, заточив, например, нерабочий конец стального ученического пера. В качестве крупного резца используется также полукруглая столярная стамеска.

Для успешной работы нужно по крайней мере три инструмента: полукруглый в сечении резец, остроугольный резец и нож с наискось заточенным лезвием или же обыкновенный перочинный нож. Полукруглые резцы служат для удаления значительных участков линолеума, чтобы получить на оттиске белый фон. Остроугольным резцом проводят тонкие бороздки, соответствующие на оттиске белым линиям и штрихам. Если же нужна черная линия или штрих на белом фоне, то удобнее всего пользоваться ножом.



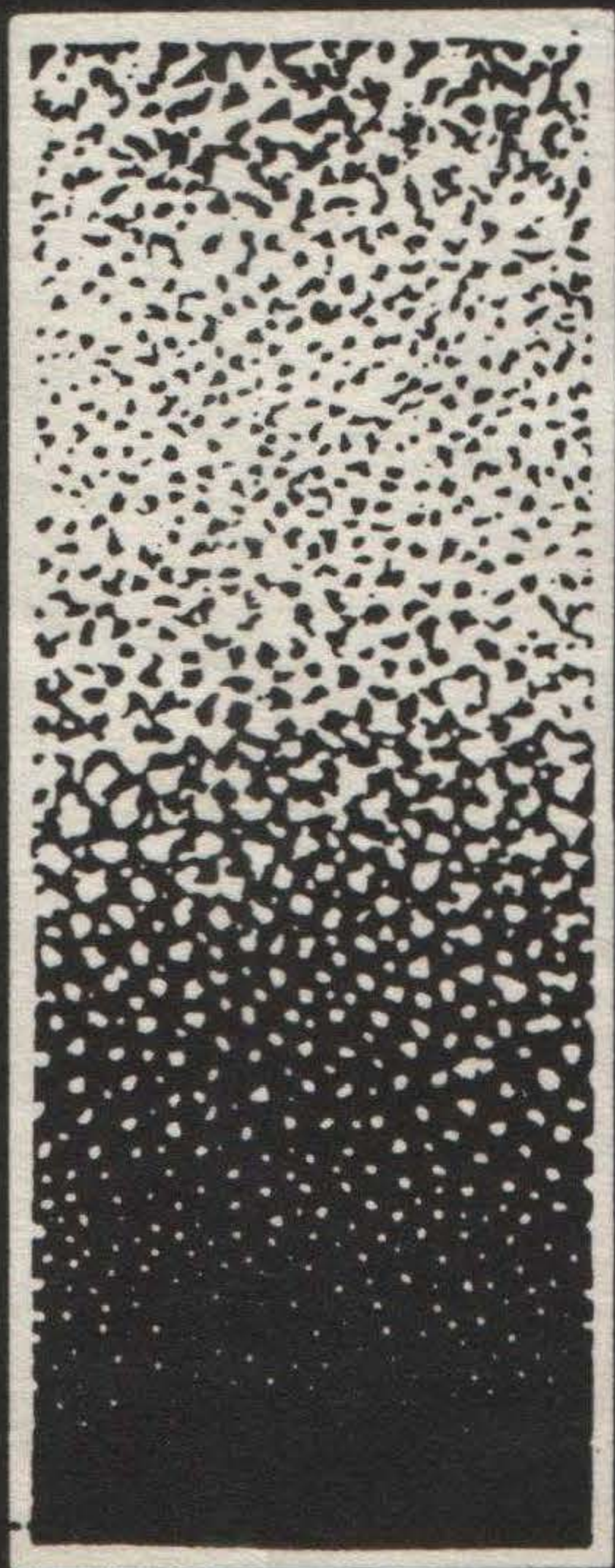
Как держать штихель.

Пример печати тона различными черными и белыми штрихами.

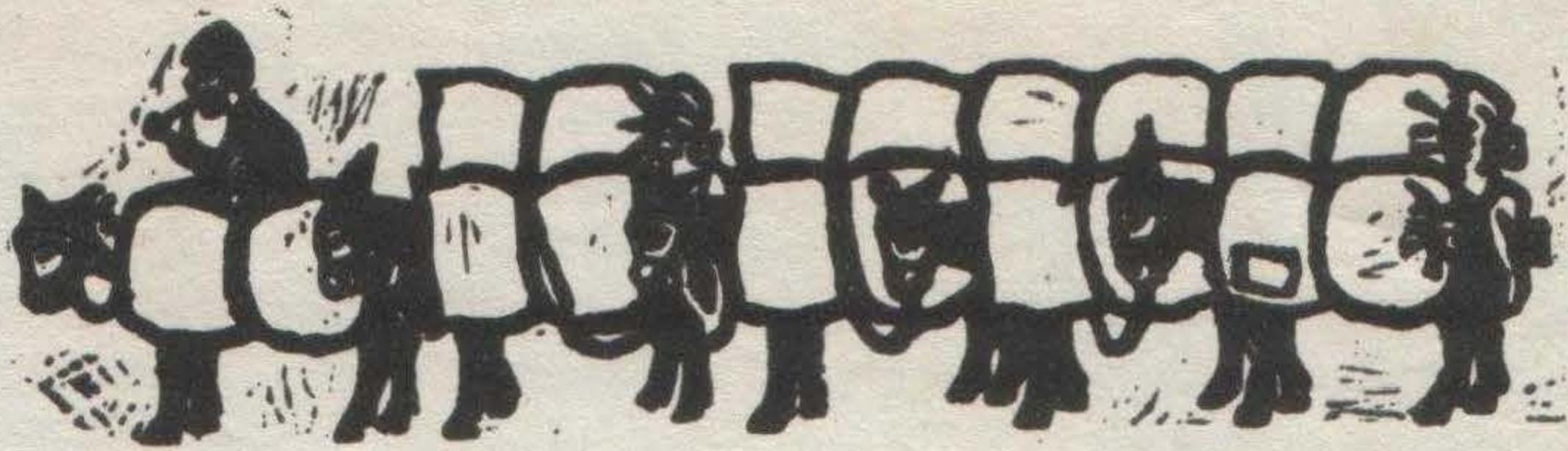
Пример печати тона пунктиром (точками).

Е. Кругликова.
В печатной мастерской.
1930.

Б. Кустодиев.
Волга.
1926.





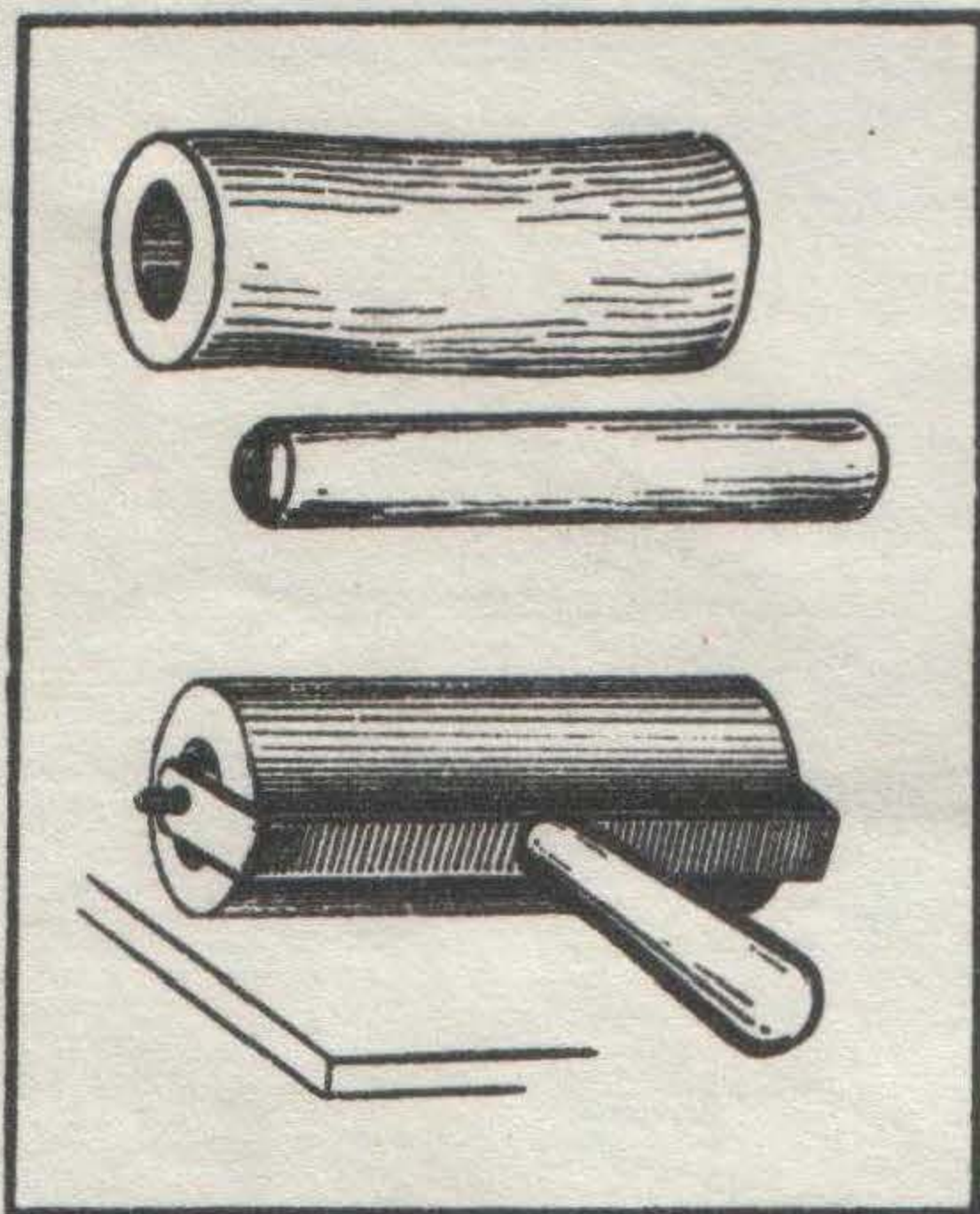


А. Рзакулиев.
Сдача хлопка бригадой.
Из серии «Хлопкоробы
Азербайджана».
1966.

Во время работы не следует держать кисть левой руки в направлении движения резца, так как он может сорваться. Чаще срываются тупые резцы.

Работа обычно начинается с эскиза, который в окончательном виде делается черной тушью или гуашевыми белилами по черной бумаге в натуральную величину будущей гравюры. В эскизе необходимо тщательно продумать композицию и все детали, от которых зависит художественная выразительность будущей гравюры.

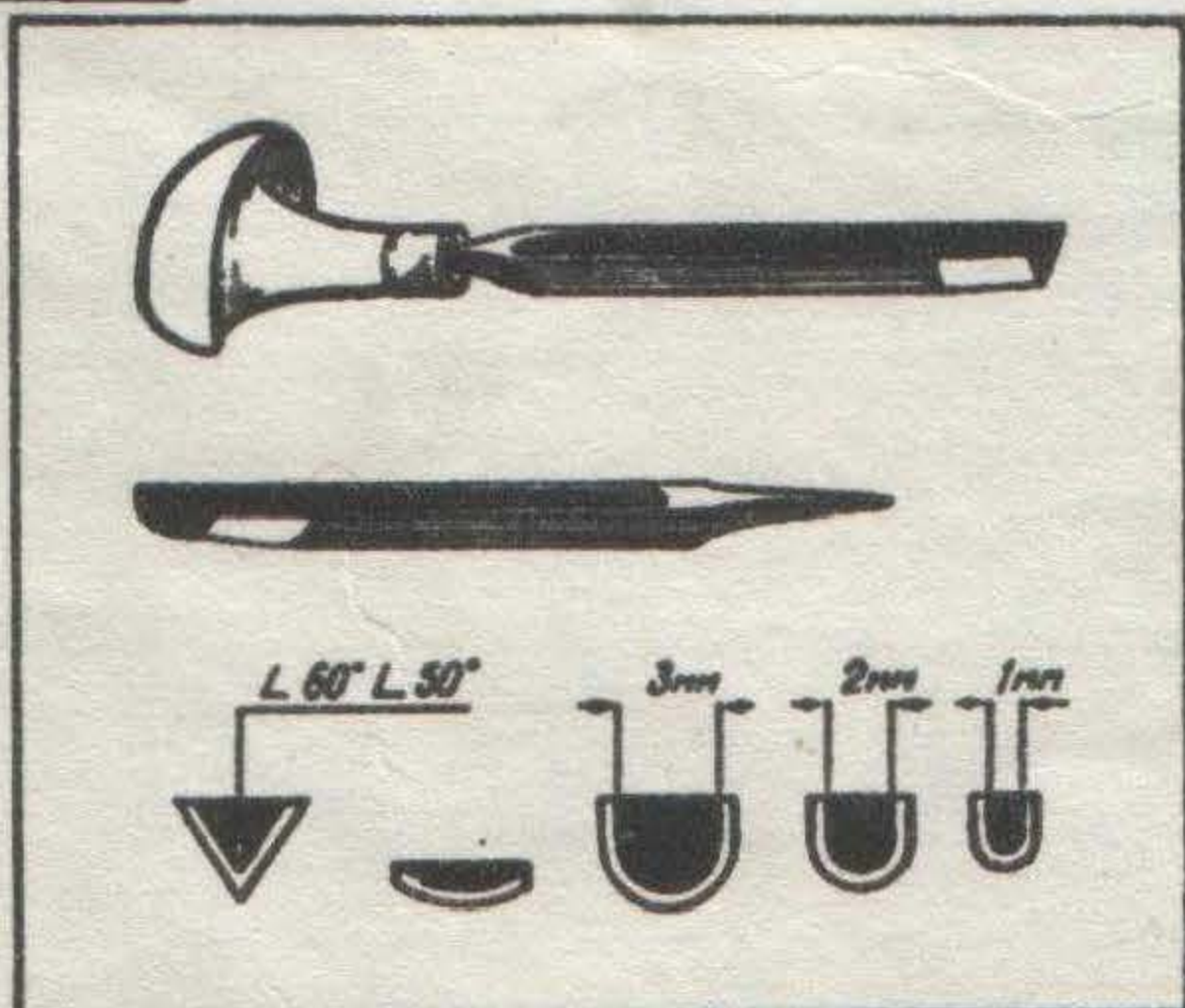
В технике линогравюры различают два принципиально различных приема работы: белым и черным штрихом. В первом случае форму строят на черном фоне белыми линиями, подобно тому как если бы вы рисовали мелом на классной доске. Во втором — каждая линия рисунка, перенесенного на линолеум, обрезается с двух сторон, а весь фон углубляется. Выпуклыми остаются только линии, которые соответственно на оттиске будут черными на белом фоне. Второй способ, может быть, несколько легче, но зато более кропотлив. Основная задача при этом — терпеливо обрезать ножом каждую линию переведенного на линолеум рисунка, который получится в обратном (зеркальном) изображении, а при печати снова в прямом. Об этом начинающие худож-



Резиновый валик.

Тампон для нанесения краски.

Образцы штихелей для гравирования на линолеуме.



ники часто забывают, и на оттиске рисунок оказывается перевернутым, то есть то, что в действительности является правым, будет левым и наоборот.

При работе белым штрихом рисунок делается также в обратном изображении, но лишь в общих чертах, а прорабатывается непосредственно во время гравирования. Различная степень светлоты в гравюре передается за счет более редкой или более густой штриховки. Чем чаще нарезаны белые штрихи, тем светлее будет выглядеть вся плоскость.

После того как работа резцами закончена, приступают к печатанию. Для этого необходимы черная масляная типографская краска, валик или тампон и бумага. Можно использовать обыкновенную масляную художественную краску, предварительно удалив из нее излишки масла. Краску выдавливают на промокательную бумагу и примерно через день, когда значительная часть масла уйдет, ее собирают и перемешивают. Краска наносится валиком, типографским или фотографическим. Сначала ее раскатывают на стекле, а затем переносят на линолеум. Вместо валика можно использовать и кожаный тампон. Краски нужно наносить не слишком много, чтобы она не попадала в углубления и не забивала штрихи, которые должны остаться на оттиске белыми. Если же краски будет недостаточно, то оттиск получится серым. Чувство меры появится после того, как вы напечатаете несколько гравюр.

Печатание линогравюр художниками-профессионалами обычно производится на станке, но можно печатать и вручную. На линолеум, лежащий награвированной стороной вверх, кладут бумагу, на которой должен получиться оттиск, а сверху другой лист и притирают их твердым предметом — ручкой расчески, ложкой и др. Для лучшего скольжения поверхность бумаги натирают воском.

Бумага для печати должна быть мягкой. Помните, что на толстой бумаге труднее сделать хороший оттиск. Лист берется несколько большего размера, чтобы полученный оттиск имел поля, которые во многом определяют красоту гравюры.

Как проконтролировать, все ли места отпечатались? Существует следующий способ: поверх бумаги, на которой печатают, кладут плотный лист, сверху навощенный, а снизу зачерненный мягким графитным карандашом. Приподнимая картонку, смотрите, какие места уже притерты, а какие нет.

Напечатав первый оттиск, внимательно рассмотрите его, все ли получилось так, как вы хотели. Затем сделайте некоторые поправки. Например, если участки, которые должны быть белыми, оказались запачканными, то нужно эти места на линолеуме углубить и выровнять. На черном фоне можно добавить белые штрихи, срезав лишние черные места, но дополнить изображение черными штрихами или пятнами уже нельзя. Поэтому напоминаем еще раз: тщательно прорабатывайте решение темы на эскизе.

Конечно, не все будет получаться сразу, но уже после исполнения первых работ будет накапливаться опыт. Постепенно вы поймете многие тонкости искусства линогравюры, этого интересного вида графического искусства. Желаем успехов!

А. ЗАЙЦЕВ,
кандидат искусствоведения

И. Павлов.
Стена Новодевичьего
монастыря.
1921.

А. Бородин.
Пейзаж со всадником
1963.

В. Васильев.
Музыка. Из серии
«Старое и новое»
1965.

А. Скирутите.
Песня моей Родины.
1961.

В. Бибииков.
Портрет
народного художника-
гравера И. Н. Павлова.



ГРУНТЫ

В Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина были испытаны и введены в практику грунты на холсте для масляной живописи с применением комбинированных связующих веществ на основе животных клеев (рыбий и желатин) и синтетической пластифицированной поливинилацетатной эмульсии.

Публикуем два рецепта грунтов, разработанных в лаборатории этого института.

Первая проклейка. Приготовление клеевого раствора. Наносится слегка подогретым раствором (при температуре 20 — 25°С). При плотных, сильно шпихтованных тканях рекомендуется только теплый раствор, а

также предварительная пемзовка поверхности для лучшей связи проклейки с холстом. Излишки клея снимаются шпателем. Через 24 часа просохшую поверхность холста чистят (удаляют узлы, пемзуют). После такой обработки проклейка перестает быть цельной пленкой и не выполняет защитных функций. Цель данной операции заключается в первичной подготовке холста (перекрытие сквозных отверстий, чистка поверхности).

Вторая проклейка — синтетическая. Приготовление раствора заключается лишь в разжижении ПВА эмульсии водой. Раствор наносится щеткой или кистью, как обычно, ровным тонким слоем при температуре 17 — 18°С.

Для более равномерного покрытия наносить проклейку сле-

дует не спеша, разравнивая ее до момента, когда состав станет вязким, в противном случае возможно стекание проклейки при вертикальном положении холста и неравномерное распределение по поверхности. Основное назначение второй проклейки — создать монолитную пленку, изолирующую холст от масла.

Холсту дают просохнуть в течение 24 часов. После просыхания его ни в коем случае нельзя пемзовать.

Грунт первого состава. Пигмент-наполнитель замачивается предварительно в воде, тщательно перемешивается, после чего вводится связующее. Затем смесь вновь перемешивается в эмульсаторе и процеживается.

Первый слой грунта 1-го состава наносится при температуре 17 — 18°С щеткой или кистью достаточно быстро, но осторожно, чтобы не размыть и не повредить проклейку.

Второй слой грунта 1-го состава наносится тем же раствором, но более тщательно растушевывается до появления вязкости раствора. После того как грунт просохнет (через 24 часа), его можно осторожно пемзовать, если это необходимо.

Приготовление состава. Предварительно пигмент-наполнитель замачивается в воде. Весовое соотношение воды и пигмента-наполнителя указано в таблицах 1 — 2. Затем готовится связующее (пластифицированный клеевой раствор или клее-масляная эмульсия), после чего в тщательно перемешанный раствор пигмента-наполнителя с водой вводится связующее, смесь вторично перемешивается в эмульсаторе и процеживается. Раствор наносится в слегка подогретом состоянии при температуре 20 — 22°С и тщательно втирается кистью или щеткой до момента, когда раствор становится вязким под кистью или щеткой. Завершающий слой зачистке или пемзованию не подлежит. Просыхание грунта перед работой 2 — 3 дня.

Таблица 1

Материалы	Клей рыбий или желатин	ПВА эмульсия	Вода	Мел	Цинковые белила	Глицерин	Пентахлор-фенолят натрия
Проклейка 1-я	1	2	10—15	—	—	—	0,01
Проклейка 2-я	—	1	1,5	—	—	—	—
Грунт 1-го состава	—	1	2—4	0,75	0,75	—	—
Грунт 2-го состава заверш.	1	0,4	15—17	2	2	0,3	0,01

Таблица 2

Материалы	Клей рыбий или желатин	ПВА эмульсия	Вода	Масло пентаэфир или подсолнечн. уплотнит.	Касторовое масло	Мел	Цинковые белила	Пентахлор-фенолят натрия
Проклейка 1-я	1	2	10—15	—	—	—	—	0,01
Проклейка 2-я	—	1	1,5	—	—	—	—	—
Грунт 1-го состава	—	1	2—4	—	—	0,75	0,75	—
Грунт 2-го состава заверш.	1	0,4	15—17	0,8	0,2	2	2	0,01

НА ПОЛОТНАХ — ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Художник стоял на стремянке — картина была более трех метров в высоту, более семи в длину. Кисть спешила еще что-то изменить в мерцающей красочной стихии: сильнее акцентировать или приглушить, подчеркнуть силуэт фигур. Работал художник уже не в мастерской — в зале Казанского дворца выставок, где была развернута экспозиция зональной художественной выставки

«Большая Волга». Председатель выставкома Харис Якупов оставил себе последние часы для завершающей работы над полотном. Требовательному взгляду автора еще необходимо было уточнить холст. И наверное, многим, кто, подобно автору этих строк, был тогда свидетелем творческого труда художника, казалось, будто в тишине выставочного зала с неслышным шелестом рас-





Х. Якупов.
Казанские студенты.
Год 1887.
Фрагмент.
◀ Масло. 1970 — 1979.

Х. Якупов.
Сильные люди.
(Доярки Ф. Гараева,
М. Исламова, С. Сагдиева.)
Масло. 1964.

крывается новая страница истории изобразительного искусства Советской Татарии.

Когда запахнулись двери зала, в ярком свете юпитеров картина Х. Якупова «Казанские студенты. Год 1887» притягивала каждого, кто приходил на выставку.

Картине по праву предстоит почетная судьба. После выставки она займет место в Ленинском мемориальном комплексе — в здании Казанского университета. Вслед за студентами нынешнего года, которые первыми увидят это полотно, все новые и новые первокурсники будут входить в университетский зал. И картина с особой силой напомнит, что учатся они в университете, где начинал революционный путь Владимир Ильич Ленин.

Недавно был опубликован Указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении Харису Абдрахмановичу Якупову высокого звания народного художника СССР. Так по достоинству был отмечен его многолетний творческий труд, вклад мастера в сокровищницу многонациональной советской живописи.

Путь Хариса Якупова в большое искусство обычен для многих советских художников. Первое сохранившееся детское произведение — стар-

тельно срисованный с фотографии портрет маленького Володи Ульянова. Позднее на уроках рисования в школе Харис увлекся сочинением фантастических пейзажей. Шестиклассником начал заниматься лепкой, рисовать с натуры, писать акварелью в изостудии при Доме пионеров. Лучшие рисунки мальчика, показанные весной 1935 года на выставке-конкурсе детского творчества, воспроизвел журнал «Пионер каляме», отметив наблюдательность и остроту глаза пятнадцатилетнего художника. Рисунки с подписями «Пионер Харис Якупов» или «Ученик 13-й школы Харис Якупов» печатают в газетах «Красная Татария» и «Яшь ленинчи» («Юный ленинец»). На одном изображен пограничный дозор у реки, на другом — атака красной кавалерии, преследующей врага... Рисунки-карикатуры обличают зверства фашизма, утверждавшегося в те годы в Германии и Италии: фашист со свастикой на рукаве целится в ребенка, дуло фашистской пушки нацелено на зеленеющие пальмы Абиссинии.

Окончив семилетку, Харис поступил в Казанское художественное училище. Преподававший на старших курсах живопись Н. К. Валиуллин приучал молодых художников работать на пленэре, собирать натурный материал, любовно писать

этюды, передавая изменчивость световоздушной среды. Из летней командировки в Кзыл-Байрацкий район его студенты привезли работы, которые были рекомендованы на республиканскую выставку 1939 года. Девятнадцатилетний Харис Якупов стал самым молодым ее участником. И вот работа над дипломом — эскизом композиции «Бунт». Высочайшим образцом в творческом поиске служила молодому татарскому художнику историческая живопись В. И. Сурикова.

Сразу после окончания художественного училища комсомолец Якупов был призван в армию. Военная служба стала для него настоящей жизненной школой. Шли тревожные предвоенные годы. А когда грянула Великая Отечественная война, с первых и до последних ее дней Якупов на фронте, до освобождения Праги. Ордена Красной Звезды и Отечественной войны II степени, медаль «За боевые заслуги», другие награды украсили его военную гимнастерку. В июле 1942 года во фронтовом блиндаже Якупову был вручен партийный билет.

В кратких передышках между боями он много рисовал. Фронтовые рисунки вобрали впечатления, навсегда оставленные войной в душе художника.

«Прошло 35 лет,— вспоминает сегодня Харис Абдрахманович. — Срок не малый. Но ничто не забывается... Часто в памяти моей возникают картины, сотворенные разноцветной палитрой войны. Вижу черное солнце, заслоненное дымом и гарью пожарищ, вижу черные скелеты городов, пепел сожженных дотла селений... Вспоминаю наш передний край. Он проходил через минные поля и проволочные заграждения, окопы и траншеи, он проходил и через наши сердца. Помню тех, кто остался на полях сражений. Их светлые образы вижу в священном пламени Вечного огня, в сиянии салюта Победы.

Все это воплотилось потом в батальных картинах, портретах ветеранов войны, полотнах, рассказывающих о подвигах советских людей. После демобилизации художник с радостью пишет мирные пейзажи родной земли, берега Волги, уголки Казани, создает портреты современников и исторические портреты — М. Горького, Г. Тукая, Ш. Камала. Но с особенным увлечением работает он в жанре картины. Пишет композицию «А. С. Пушкин на пути в Казань», картину «Жаркий день на Волге», которой участвует на Всесоюзной выставке 1947 года в Москве. К 30-летию Татарской АССР Якупов в соавторстве с Л. Фаттаховым создает в 1950 году полотно «Подписание В. И. Лениным декрета об образовании Татарской АССР». За эту работу авторы были удостоены Государственной премии СССР.

Утверждался мир на родной земле, и рос интерес художника к современности, приметам социалистического обновления жизни и труда родного народа.

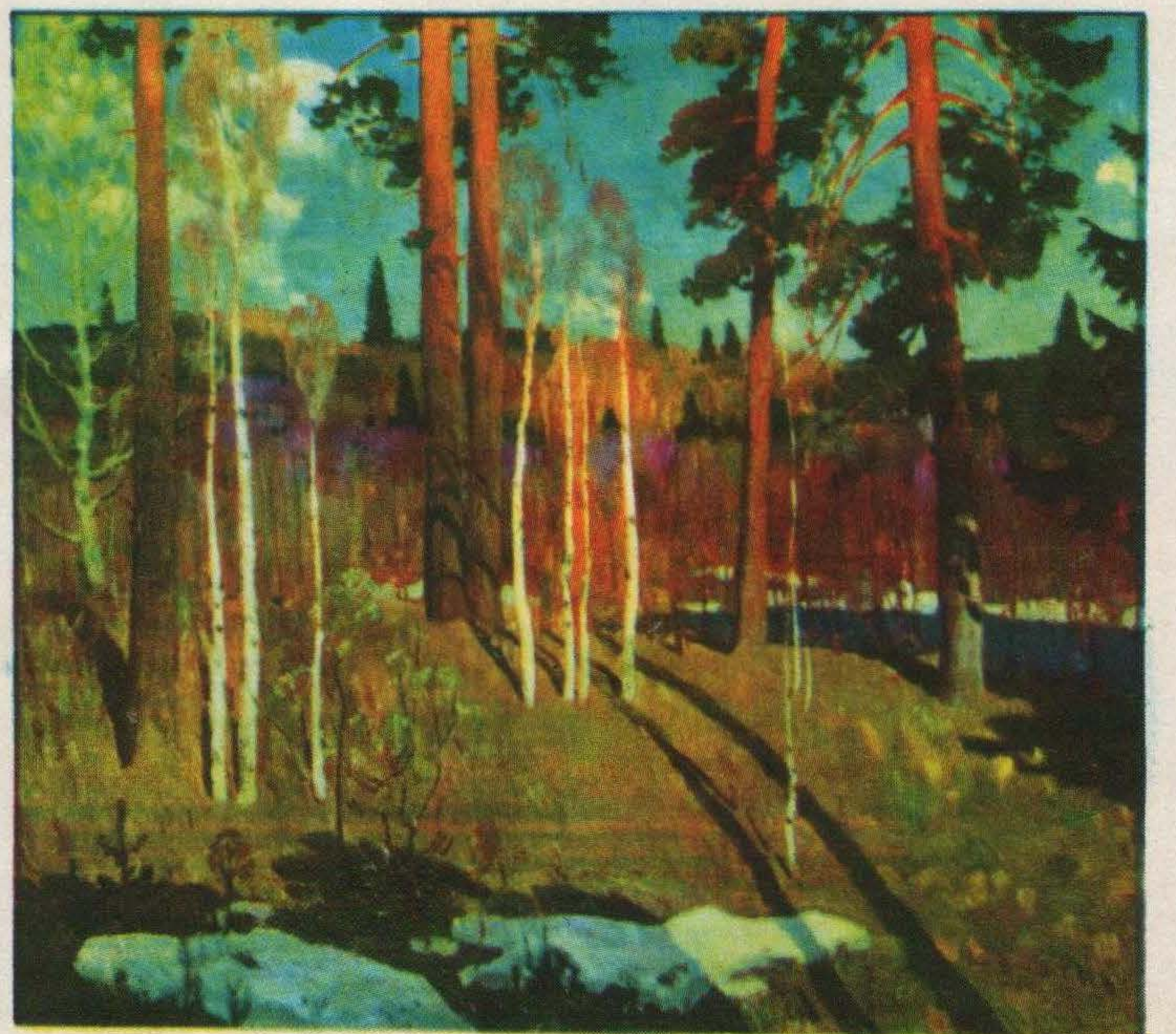
В стихах татарского поэта Сибгата Хакима есть строчка: «Вся синь весны вошла в глаза мои...» Нечто подобное произошло в живописи Якупова. В начале 60-х годов, когда художник работал



Х. Якупов.
Золото Татарии.
Масло. 1974.

над портретами передовиков в колхозе имени М. Вахитова, его живопись стала богаче светом, в ней засверкали краски щедрой природы. Вспоминая о работе в колхозе, о встречах с тружениками, Якупов рассказывал: «Они поражали меня своей способностью удивляться тому, что я делал. Многие из них, молодые девушки и ребята, только что окончившие сельскую школу, никогда прежде не видели самого процесса труда художника. Сделаешь, например, набросок — портрет молодой доярки, она посмотрит на этот портрет, вспыхнет вся, глаза засветятся и как-то на одном дыхании скажет: «Чу!» Это слово местного диалекта, мы в городе его и не слышим, а там, в Пестречинском

Х. Якупов.
Холодное утро.
Масло. 1975.





Х. Якупов.
Портрет М. Галиуллиной —
знатной свинарки колхоза
имени М. Вахитова.
Масло. 1961.

районе, его часто говорят. Восклицание как бы сразу удивление и радость выражает. Очень оно мне тогда помогало».

Одна из лучших работ Пестречинского цикла — «Портрет знатной свинарки колхоза имени М. Вахитова М. Галиуллиной» (1961 год). Пронизанное светом полотно выдержано в солнечной гамме. Смуглый цвет загорелого лица молодой женщины перекликается с золотыми отсветами фона золотистой бревенчатой стены избы. Спокойная поза, гордая осанка, жест скромно сложенных на коленях рук помогают раскрыть внутренний мир славной труженицы. Любуясь, пишет художник яркие своеобразные черты облика героини, внимательно воспроизводит детали костюма и его цветовой колорит, создавая обобщенный образ, в котором светло и правдиво воплотился национальный характер, красота женщины Татарии.

Групповые портреты «Сильные люди» (молодые доярки Ф. Гараева, М. Исламова и С. Сагдиева) и «Передовые животноводы-пастухи Н. Зиганшин, Ш. и Г. Шакировы» построены как живописный рассказ о трудовом коллективе, о том, как полно раскрывается в труде и дружбе душевная красота человека.

Особенно поэтично написаны молодые доярки, которые только что окончили утреннюю дойку, погрузив бидоны с молоком в автомашины. Фигуры улыбающихся, жизнерадостных девушек отчетливо выделяются на фоне земли, которой солнечное освещение добавило золотистых оттенков. Солнце заливает все вокруг, просвечивает сквозь легкую ткань платьев, фартуков, косынок, румянит улыбочивые лица. И эта насыщенная солнцем мажорность картины становится воплощением современности.

В более поздних исторических полотнах «Пролог. В. И. Ульянов (Ленин) на студенческой сходке в Казанском университете в 1887 году», «Раздумье. Живые и мертвые» и главным образом в картинах, посвященных современному рабочему классу, нефтяникам, строителям КамАЗа, людям колхозной деревни, сформировались новые качества живописи Якупова — рациональная строгость, символическая смелость образов. Глубже стало философское содержание картины, сильнее стремление не просто отражать, но прежде всего размышлять об окружающем мире, его социальном устройстве, об историческом противоборстве сил.

«Золото Татарии». Само название многозначно. «Черное золото» республики — это ее природное богатство, нефть. Но золото Советской Татарии — это и ее народ, ее рабочий класс, люди труда. Лица их даны в картине крупным планом. В них выразилось восхищение художника силой, статью, красотой, волевой решимостью своих героев. А его глубокий интерес к духовному миру современника воплотился в стремлении уловить сложный оттенок чувства, глубинное душевное движение.

Порою рядом с радостью живет грусть, нахлынет тревога, чуть сдвигая брови, резче прорезая морщинки на лбу. В такие мгновения случается, что человек почувствует себя вдруг одиноким среди друзей, товарищей, и художник хочет быть тогда



Х. Якупов.
Челнинские красавицы.
Масло. 1975.

рядом со своим героем. В живописном строе картины есть переключка с золотом осени. Теплый охристый тон широкой полосы земли и ярко горящая на первом плане ветка осенней рябины не только создают декоративное обрамление фигур, усиливают живописную звучность холста, но и словно вводят в это многоголосое звучание чуть печальную ноту осенней поры. А ведь наступает она не в одной жизни природы, но и в человеческой жизни.

Так новую меру глубины в художественном познании и воплощении мира человека обретает художник. И все познанное, открытое им передает мастер своим ученикам.

В новых мастерских-мансардах многоэтажного здания в Казани идет творческая работа. На двери строгая табличка: «Мастерская живописи ордена

Ленина Академии художеств СССР». Это первая академическая мастерская в автономной республике. Руководит мастерской член-корреспондент Академии художеств СССР Х. А. Якупов. Здесь под его наставничеством складывалась творческая личность Шамиля Шайдуллина, Зуфара Гимаева, Станислава Слесарского и других уже известных мастеров советского изобразительного искусства. В этой мастерской молодыми художниками Татарии были задуманы и созданы картины, показанные затем на всесоюзных молодежных, республиканских, зональных выставках. Так передает народный художник СССР Харис Якупов опыт и мастерство молодым.

С. ЧЕРВОННАЯ,
кандидат искусствоведения

АНТОНЕЛЛО ДА МЕССИНА

Есть художники, каждое произведение которых неизменно дарит зрителю радость... К числу таких художников принадлежит Антонелло да Мессина.

В. Н. Л а з а р е в

Перед нами удивительная картина, при взгляде на которую зритель сначала даже несколько теряется: предстает обширное и высокое пространство, обрамленное широкой деревянной аркой. Боковые нефы уходят в глубину. Такому впечатлению способствуют перспективно уменьшающиеся плиты мраморного мозаичного пола. Этот интерьер, наполненный воздухом и светом верхних и нижних окон, поражает тем, что в него встроено еще одно сооружение — своеобразная деревянная кафедра или кабинет ученого. И там, как на сцене, восседает святой Иероним. Он погружен в чтение рукописного фолианта. Его широкая красная одежда выделяется ярким красочным пятном в общей гамме сдержанных коричневато-зеленых тонов. Ощущается удивительная атмосфера сосредоточенности и душевного покоя. Стоят на полках раскрытые книги и различные предметы утвари, кувшинчики; полотенец, ключ на гвозде, животные (среди них ручной лев, кошка), птицы — все передано с неповторимой свежестью. Непосредственно и тщательно воспроизведена реальная действительность и особая, «тихая жизнь» вещей. Это сближает южноитальянскую картину с образцами нидерландской живописи XV века.

Шедевр мал размером, всего 46×36,5 сантиметра, но по трехмерному пространству и слож-

ной композиции равен большой картине. Его создатель — Антонелло да Мессина — один из самых интересных и выдающихся живописцев Италии XV столетия.

Как ясно из имени, происходил он из старинного города Мессины в северо-восточной части острова Сицилия. Лишь узкий Мессинский пролив отделяет Сицилию, омываемую тремя морями, от Италии в ее самой южной оконечности — Калабрии. Географическая близость к итальянскому континенту и постоянная связь с ним в значительной степени определили и художественный облик этого мастера. Его глубоко индивидуальное творчество, в котором своеобразно сочетались стиль, приемы и техника двух разных живописных школ, привлекло к себе внимание многих ученых, чьи труды уяснили сложную проблему возникновения и развития искусства художника.

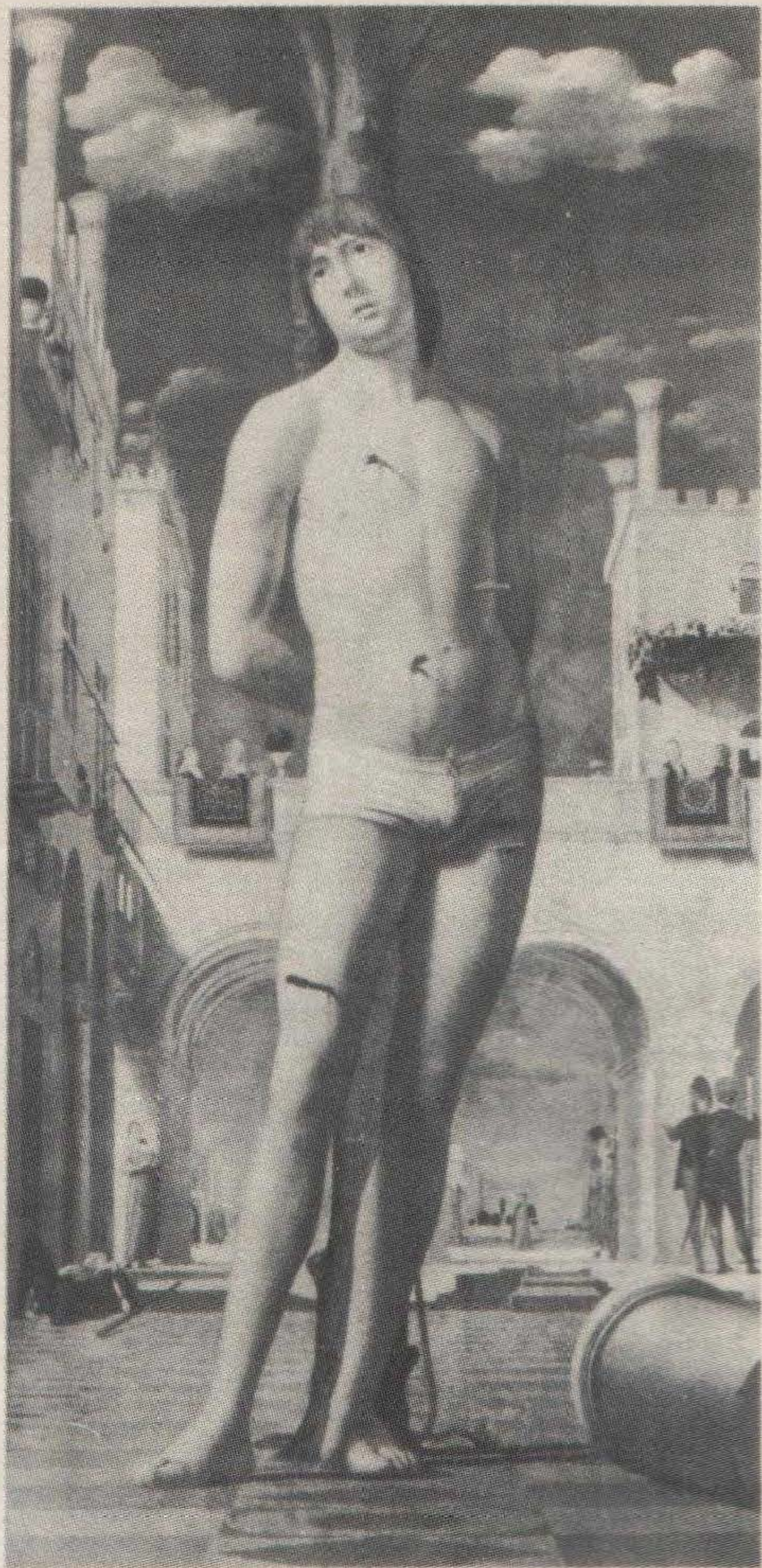
Антонелло да Мессина учился в Неаполе у итальянского живописца Колантонио и там же мог широко ознакомиться с произведениями прославленных нидерландских мастеров XV века: Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Петруса Крестуса, Дирка Боутса и других. Их картины находились в художественных собраниях неаполитанской знати и особенно в коллекции короля Альфонсо, большого любителя живописи. Таким

образом, не выезжая за пределы королевства, Антонелло да Мессина имел возможность увидеть и познать новое живописное мастерство и поразительную по цвету и тонкости масляную технику лучших представителей иноземной школы. Это и наложило глубокий отпечаток на его искусство, особенно раннего периода, до путешествия в северную Италию.

Тонкой наблюдательностью, но уже в передаче живой природы проникнуто «Распятие», которое, несмотря на малый размер, 42×25 сантиметров, включает в себя целый мир. Далеким раскинувшийся пейзаж с голубо-зелеными на горизонте морем, пологими желтоватыми холмами и рекой, отделяющей ближний план от дальнего. Фигура распятого Христа, высоко вознесенная на небо, выделяется на серовато-воздушном фоне. Чувством одиночества проникнуты сидящие у подножия креста Мария и Иоанн. Это ощущается и в наклоне их голов, и в покорно сложенных на коленях руках богоматери, и в вопрошающем жесте апостола. Фигуры разделены вертикалью креста — основной осью композиции, но они

Антонелло да Мессина.
Св. Иероним в келье.
Масло. 1455 — 1460.
Лондон, Национальная галерея.





и неразрывно связаны между собой. И не только общим душевным состоянием, в чем Антонелло да Мессина особенно близок Рогеру ван дер Вейдену. Мы замечаем, как плавно и закономерно легким изгибом фигур и направлением взглядов и рук они вместе с пейзажем включены в невидимую для глаза замкнутую фигуру круга. Ощущение тишины и единства человека с окружающей природой достигается с исчерпывающей полнотой и ясностью.

Не останавливаясь на других ранних произведениях Антонелло да Мессина, обратим внимание на те, где он достигает расцвета мастерства и где главный акцент — изображение человеческой фигуры. К таким выдающимся картинам относится «Мария из Благовещения» (Палермо, музей). На темном фоне четко выделяется полуфигура

Антонелло да Мессина.
Св. Себастьян.
Масло. 1476.
Дрезден. Картинная галерея.

Антонелло да Мессина.
Св. Себастьян.
Фрагмент.



Марии, окутанная с головой в темно-голубой плащ, спускающийся на лоб. По контрасту с этим интенсивным цветом, основным в картине, особенно выделяется ее лицо, исполненное в твердых и четко очерченных формах. Однако рельефность не придает жесткости или суровости выражения, так как именно лицо Марии — главный источник света. Он смягчает и одухотворяет женский образ, написанный, несомненно, с натуры, настолько жизненны, реальны и благородны черты ее вылепленного светотенью лица с безупречным овалом, миндалевидным разрезом глаз и строгой формой носа и рта. Отсутствие какой бы то ни было идеализации, присущей изображениям итальянских мадонн XV века, придает образу высокую простоту и правдивость. Фигура Марии изображена позади кафедры, расположенной наискось по отношению к плоскости картины. Этим, а также протянутой вперед раскрытой ладонью выражена пространственность строгой и лаконичной композиции.

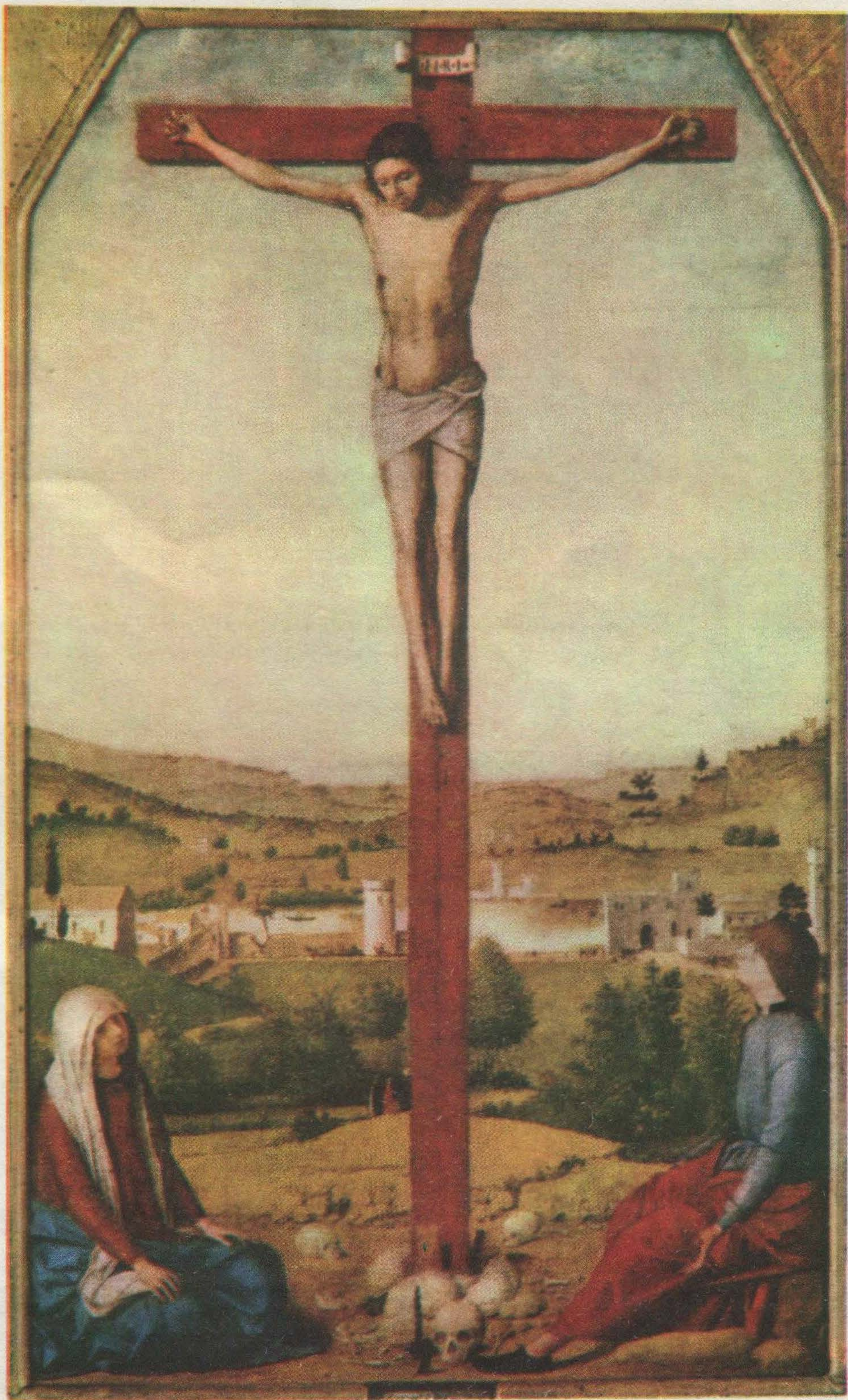
В 1475 году Антонелло поселился в Венеции. Проезжая через северную Италию, он познакомился с произведениями выдающихся художников того времени Пьеро делла Франчески и Андреа Мантеньи, которые оказали на него большое влияние. В Венеции он оказывается в среде крупнейших живописцев этой школы во главе с Джованни Беллини. Прежние нидерландские влияния уступили место новым впечатлениям, новым средствам художественного выражения. Масштабы картин Антонелло укрупняются, в них господствуют монументальные объемы, изображение человеческой фигуры свободно размещается в гармонически построенном пространстве. Пропорции и формы ренессансной архитектуры, рационально введенные в композицию, своим перспективным построением придают ей одновременно глубину и устойчивость. Не остается бесследным и знакомство с памятниками античного искусства, хорошо известного венецианским мастерам эпохи кватроченто.

Самым поразительным и выдающимся примером нового живописного видения Антонелло да Мессина является картина «Святой Себастьян» (171 × 85,5 см), написанная в 1475—1476 годах в Венеции. Небольшой формат был обусловлен тем, что она представляла собой левую створку ныне исчезнувшего алтарного образа, в центре которого находилась статуя святого Роха, а на правой створке — изображение святого Христофора. Эти трое святых почитались как покровители-защитники от чумы.

Посреди дворика с мраморным полом могучее дерево, вершиной уходящее в небеса и срезанное краем рамы. К этому-то дереву и привязан пронзенный стрелами святой Себастьян, чья атлетическая фигура безупречна по пропорциям и живописной обобщенности. Несмотря на сильную моделировку светотенью, придающей телу святого рельефность и округлость, контуры его легки, прозрачны и лишены жесткости. Объемность и монументальность фигуры, высота которой достигает высоты двухэтажного палаццо, расположенного слева, подчеркнута также массивным обломком колонны, лежащей у ее ног. Выделяясь на фоне синих небес, мощная фигура святого Себастьяна вместе с тем свободно и органично вмещается в изящный архитектурный ансамбль с открытой лоджией, украшенной пестрыми восточными коврами, и светлой пронизанной воздухом аркадой, сквозь которую виднеется далекая перспектива улицы. Фигурки воинов, женщины с ребенком и спящего стражника не случайно изображены такими мелкими, ибо они создают иллюзию своей удаленности и пространственного эффекта картины.

В этом произведении художник ближе всего к духу и взглядам гуманистических учений Ренессанса и его представлениям о героической и нравственно достойной личности.

Особенную, замечательную область творчества Антонелло да Мессина составляют портреты. Они почти все имперсональны,



Антонелло да Мессина.
Распятие.
Масло.
Лондон. Национальная галерея.



Антонелло да Мессина.
Портрет неизвестного.
Масло.
Турин. Городской музей
старинного искусства.

Антонелло да Мессина.
Мадонна Аннунциата.
Масло. Между 1465 и
1473 гг.
Палермо. Национальный
музей.



то есть мы не можем разгадать имен изображенных лиц, но от этого не утрачивают величайшей ценности как подлинные свидетельства о людях того времени. Портреты кисти Антонелло настолько энергичны по исполнению, в них выражена такая цельная и зоркая характеристика модели, что изображенные предстают перед зрителем как живые. Художник отнюдь не поэтизирует натуру, как это встречается, например, в портретах Джованни Беллини или Джорджоне. Главный акцент придается выражению характера, серьезного, волевого и целеустремленного, каким обладали деловые и энергичные люди Возрождения. И хотя его модели относились, вероятно, к знатным слоям общества, их сословные различия не отражены в портретах (позы, одежда, обстановка). На темных фонах выступают мужские фигуры в погрудном изображении, данные в трехчетвертном повороте. Скромную, без украшений одежду черного или красного цветов оттеняет лишь узкий белый воротничок. Тончайшая светотеневая моделировка лица, строгий и точный контур его овала придают обликам чеканность, собранность и даже жесткость, но не лишают их вместе с тем удивительной жизненной убедительности.

Таков «Портрет молодого человека в красной шапке» (Лондон, Национальная галерея). Его взгляд устремлен на зрителя, губы сжаты, выражение лица замкнуто и серьезно. Устанавливается какой-то личный контакт между ним и смотрящим на него человеком. Настолько портретные образы, созданные Антонелло да Мессина, благородны, умны и реалистичны в своем бытии.

К превосходным его картинам относятся также «Портрет Тривульцио», человека средних лет в ярко-красной одежде и черном головном уборе (капуччо).

Портреты Антонелло да Мессина — подлинные шедевры в итальянском искусстве Возрождения. И имя мастера неразрывно связано с этой блестящей эпохой человеческой культуры.

Н. БЕЛОУСОВА

бурятские мунгэн-дарханы

В незапамятные времена уходит своими корнями искусство художественной обработки металла в Бурятии. Легенды и мифы повествуют о небесном происхождении профессии кузнеца. А по народным поверьям мастера — дарханы — были добрыми покровителями простых людей, соперничали с шаманами, темными силами и даже побеждали их.

Множество полезных и красивых вещей выходило из-под рук народных мастеров. Они ковали оружие — ножи, рогатины, мечи, изготавливали красиво отделанные серебром седла, удила и стремена, мужские пояса, трубки, огнива, делали женские украшения. Не было бурятской семьи, где не поминали бы добрым словом искусных умельцев, владевших тайнами металла.

В XIX веке ведущее место в работе бурятских мастеров заняли чеканка по серебру и филигрань. Тогда и закрепилось в обиходе понятие мунгэн-дархан — серебряных дел мастер. Изделия народных умельцев, пользовавшиеся неизменным спросом у местного населения, стали известны далеко за пределами Бурятии.

Серебро и коралл — традиционные материалы, с которыми имеют дело бурятские ювелиры. В наши дни серебро иногда заменяют мельхиором (сплавом меди с никелем). А вместо коралла берут малахит и реже сердолик, лазурит или нефрит. Исчезающий теперь коралл был очень давно завезен в Бурятию из Тибета и Индии. Он хорошо обрабатывается и, самое главное, имеет глубокий красный цвет. Но для того, чтобы он приобрел эту окраску, необходимо время, и не одна сотня лет.

В ювелирных изделиях народных мастеров Бурятии гармонично сочетаются чеканка и разноцветные камни, филигрань и позолота. Но слава и гордость бурятского искусства все же рельефная чеканка. Вкус и художественное совершенство, природное чувство меры в чередовании выпуклого узора и плоских поверхностей, в сочетании геометрического, растительного и зооморфного* орнамента, неизменная приверженность традициям и вместе с тем неиссякаемая фантазия отличают работы мастеров старшего поколения. В их произведениях как бы воплотились народные представления о красоте.

Многие изделия старых мунгэн-дарханов собра-

* Зооморфизм — представление божеств и других персонажей мифологии в образе животных.

ны и хранятся теперь в Музее изобразительных искусств имени Ц. Сампилова в Улан-Удэ. Здесь в «серебряной кладовой» часто можно встретить молодых художников-ювелиров Валентину Бадмаеву, Булата Жамбалова, Жамсарана и Дмитрия Эрдынеевых, Геннадия Налханова, Баясхалана Базарова, Бальжиниму Батожабая. Они подолгу разглядывают старинное серебро, работы советского времени, изучают орнаментику, пропорции, пластику, складывавшиеся в продолжение столетий, пытаются усвоить тонкости технологии, постичь самый дух народного искусства.

По примеру старых мастеров весь свой инструмент молодые делают сами. Собственно, и ученье их начиналось с самостоятельного изготовления чеканов (у иных мастеров число их доходило до 200 штук), разных размеров и формы молоточков. Да еще учились варить лаб — специальную вязкую массу, к которой перед чеканкой прилепляется пластинка металла.

Некоторым из молодых ювелиров посчастливилось начинать свой творческий путь под руководством замечательных учителей. Многие секреты мастерства, например, перенял у отца, народного художника Бурятии, Дымбыл Санжиев, ныне заслуженный деятель искусств Бурятской АССР. Ни в чем не уступает чеканщикам-ребятам Валентина Бадмаева, ученица известнейшего в республике мастера Р. Нохорова.

В июне 1971 года на далекую колхозную ферму у села Бургуй, где жил и работал народный художник Бурятской АССР Батомунко Тубшинов, приехали трое юношей. Организованным тогда в Улан-Удэ предприятием народных художественных промыслов Булат Жамбалов, Юрий Лубсанцыренов и Геннадий Налханов были направлены к знаменитому мастеру на учебу. Обрадовался старый Батомунко приезду ребят: давно хотелось ему иметь учеников, передать им опыт и знания, чтоб продолжилось, не заглохло любимое искусство — давать жизнь металлу.

Сначала он неторопливо беседовал с ребятами, приглядывался, будто вопрошал, толковых ли учеников к нему прислали. Потом сел за работу, ничего специально не показывая, не рассказывая: учитесь сами, мол, смотрите, думайте. И будущие мастера внимательно следили за его работой, старались запомнить любую мелочь.

Прошло несколько дней. И однажды мастер Батомунко сказал: «Хорошие вы ребята, буду вас учить». Он достал откуда-то кипу старых пожел-

тевших листов бумаги с сотнями рисунков для чеканки. Они перешли к нему в наследство от отца — большого мастера, особенно почитаемого среди народных умельцев. А тому рисунки достались от брата — хорошего рисовальщика, работавшего художником в дацане (буддийском монастыре). С огромным интересом познакомились трое друзей с бесценными рисунками, копировали их в специальные альбомы.

Каждый новый день приносил открытия. Они заготавливали древесный уголь для кузнечного горна, учились плавить серебро, проковывать его в пластины нужной толщины. Постигали премудрости пайки серебра — одной из самых ответственных операций в работе ювелира. Не зная устали, делали себе чеканы такие же, как у учителя. Только лаб для начала он приготовил им сам по старинному рецепту — из смолы лиственницы, мелкого песка, толченого кирпича, кизячной золы и козьего жира.

— У кого лучше лаб, у того и работа лучше, — поучал мастер. Сам же Батомунко пользовался лабом, сваренным еще его отцом.

Школа старого Батомунко стала для этих ребят тем фундаментом, на котором росли умение и профессиональное мастерство, совершенствовалось искусство. Потом были и первые самостоятельные произведения, и первые выставки, и первый успех.

Оставаясь верными народным традициям, молодые ювелиры стремятся разнообразить тематику работ, ищут мотивы для творчества в окружающей жизни. Наряду со старинными орнаментальными формами, такими, как цветок лотоса (символ чистоты и благородства), узел счастья, кувшин долголетия, рыбки (символ вечного движения), дракон луу (символ небесных сил, предохраняющий от зла), лев (символ могущества), тигр, птица гарууди, они пытаются обогащать традиционные композиции новым содержанием. Без этого немислимо продолжение древнего искусства.

Так, еще в первые годы Советской власти бурятские мунгэн-дарханы смело вводили в устоявшиеся мотивы изображения серпа и молота, пятиконечной звезды — символов нового мира. В той же «серебряной кладовой» музея хранится портсигар работы Галдана Тубшинова (отца Батомунко). На крышке мастер вычеканил голову лошади в обрамлении подковы, замкнутой внизу звездочкой (вы видите эту новую и одновременно глубоко традиционную композицию в перерисовке Б. Жамбалова). Булат рассказывал, что, когда перед ним встала проблема выбора, к кому ехать учиться, он без колебания выбрал именно Тубшинова, потому что был потрясен этой вещью, увиденной им в музее.

Но далеко не сразу современные мотивы укладываются в традиционные формы, переводятся в чеканку. Иной раз обдуманы, кажется, десятки вариантов, сделано множество эскизов, а решить выбранную тему в металле так и не удается. Но зато сколько радости и удовлетворения приносит удача!

Ездил как-то Б. Базаров к родным в один из районов Бурятии. Увидел там верблюдов на водо-

пое. Сценка запомнилась, он сделал несколько зарисовок. А потом долго и упорно разрабатывал необычный мотив, прежде чем увиденное вылилось в чеканной пластике металла. Баясхалан хорошо рисовал в школе. С малых лет был знаком с искусством деда, известного мастера-чеканщика. Но сам приобщился к художественной обработке металла лишь в годы службы на флоте, где вместе с друзьями казаками, умевшими чеканить, отдавал этому увлечению все свободное время. Любимое занятие приносило радость, позволяло ему, штурманскому электрику атомной подводной лодки, скоротать время в дальних океанских походах. Возвратившись домой, он стал учиться чеканке у М. Эрдынеева. Старание, стремление в совершенстве овладеть ремеслом принесли желанные результаты. Его изделия стали демонстрироваться на выставках. А набор женских украшений «Аялга» («Мелодия») был приобретен Государственным музеем искусств народов Востока.

Первые уверенные шаги на поприще декоративно-прикладного искусства сделал, вернувшись со службы в армии, и Б. Батожабай — подающий большие надежды чеканщик, один из самых молодых бурятских ювелиров. В этом году он завершил работу над мужским гарнитуром (нож, трубка, огниво), который назвал «Даширабдан», по имени отца, известного в Бурятии писателя.

Молодо сегодня древнее искусство бурятских серебряных дел мастеров. Ведь за исключением нескольких маститых художников, работающих в этой области не один десяток лет, таких, как Р. Нохоров, В. Уризченко, М. Эрдынеев, все остальные — молодежь. Кажется, совсем недавно взяли они в руки чекан и молоток. А теперь у многих из них уже свои ученики, так же старательно перенимающие все премудрости художественной обработки металла, как когда-то делали это они сами.

У ребят есть талант, огромное желание трудиться. Им созданы прекрасные условия для творчества. Союз художников Бурятской АССР, партийные и советские органы республики немало делают для сохранения и развития традиционного народного искусства. Об этом с особой гордостью говорил председатель правления Союза художников Бурятии, заслуженный художник РСФСР Д. Дугаров.

Близ Улан-Удэ вырос целый поселок мастеров-ювелиров. Строятся добротные деревянные дома для семей художников, оборудуются прекрасные мастерские. И наверняка в скором времени об этом поселке, носящем символическое название Исток, будут так же знать многие любители искусства, как о дагестанском ауле Кубачи, как о Хохломе, Палехе, Мстере.

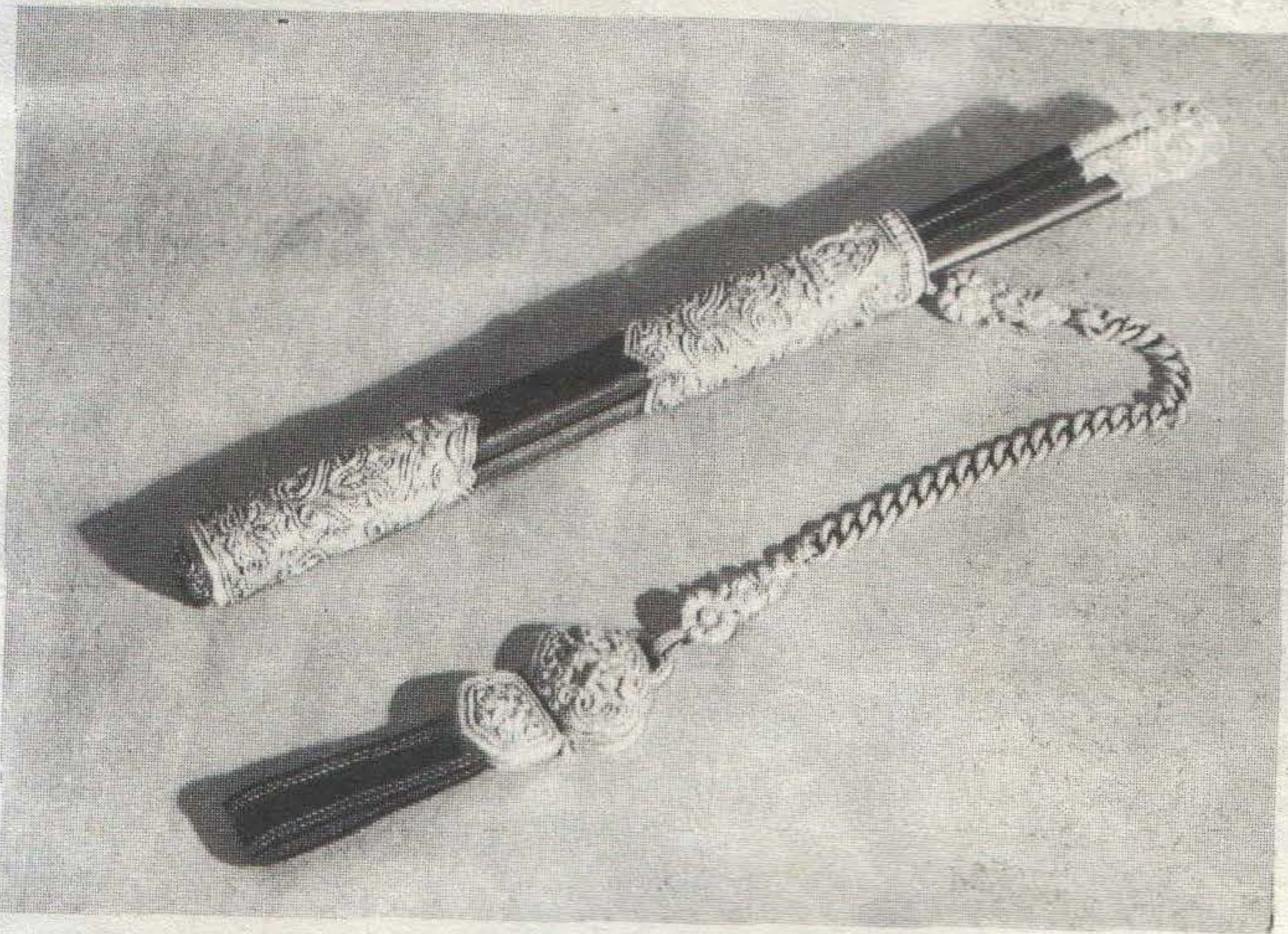
Все есть у бурятских художников-ювелиров для того, чтобы развивать их прекрасное искусство, совершенствовать мастерство. Ну а опыт, признание — они приходят со временем. И тем быстрее, чем больше вдохновения, души и фантазии вкладывают молодые мастера в свое творчество.

В. ШУМКОВ
(Фото автора)



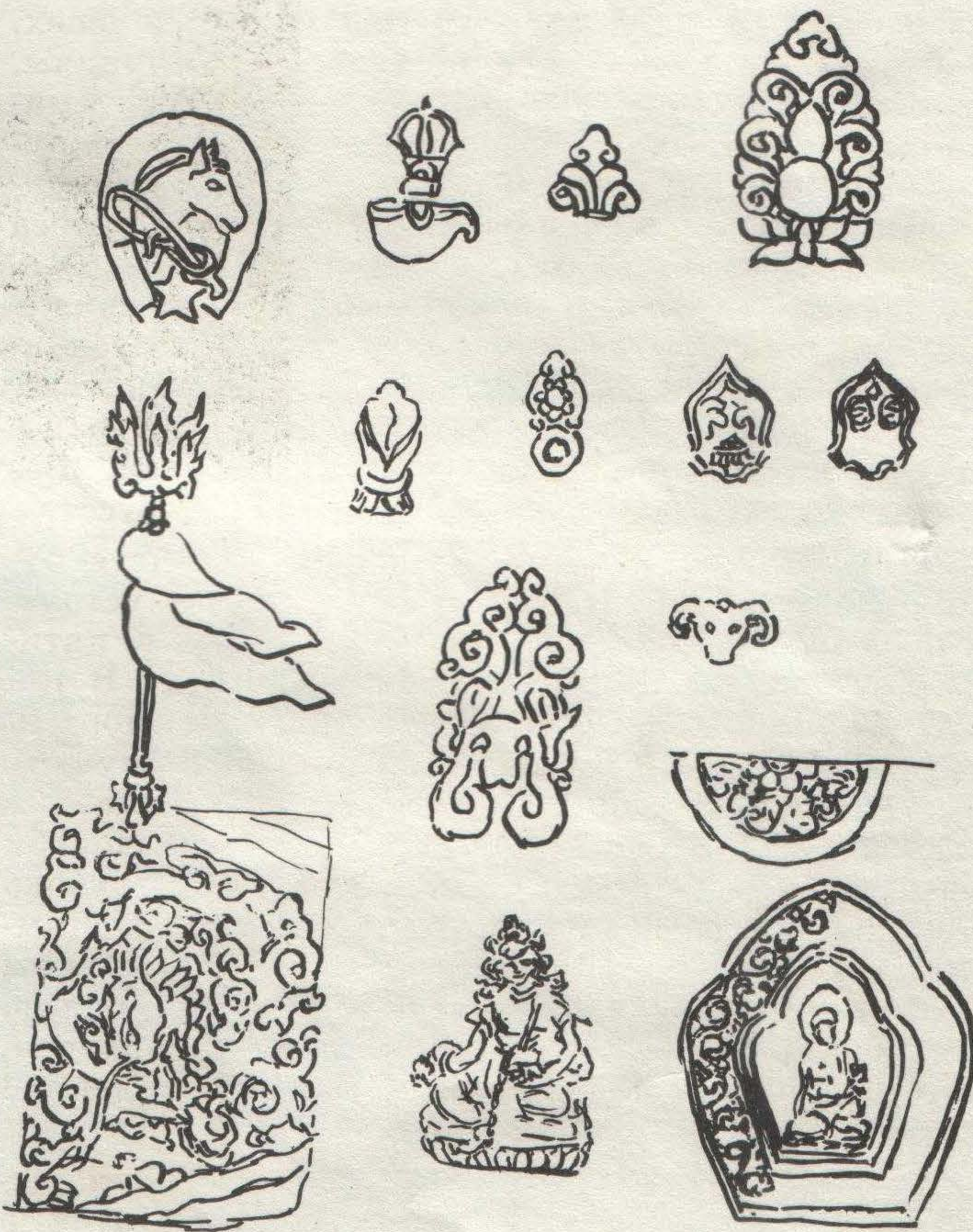
Б. Базаров.
Деталь подвески ножа.
Мельхиор. 1980.

Ж. Эрдынеев.
Браслет.
Серебро, коралл, лазурит.
1979.



Р. Нохоров.
Нож с подвеской.
Серебро, дерево. 1977.

Б. Жамбалов.
Накосники и ладанка.
Детали женского
украшения.
Мельхиор. 1980.



Рисунки для чеканки из
альбома
Б. Г. Тубшинова.
Перерисовка
Булата Жамбалова.
1971.

В ГОСТЯХ У «ЖАР-ПТИЦЫ»

Приходилось ли вам бывать в удивительном мире, где все сделано руками детей?

Представьте себе большую комнату, где двери, стеллажи, шкафы, табуреты расцвечены щедрой вязью орнаментов. Здесь и пышные павлины, и сказочные звери. Со стен улыбаются маски из папье-маше, на полках забавные игрушки, глиняные птицы, расписные тарелки. Все помещение заполнено солнцем, оно как будто озарено ребячьими улыбками, светом чудесной сказки.

Мы с вами в изостудии «Жар-птица» Дома пионеров Московского района города Харькова.

Ее история началась шесть лет назад. Ежегодно в начале ноября юные художники отмечают день рождения студии. Тщательно проводится подготовительная работа: ребята помогают друг другу в разработке костюмов, придумывают сценарий торжества, сочиняют стихи, готовят приглашительные билеты для гостей, юбилейные значки, составляют каталог выставки. Каждый день рождения отмечается выставкой детских работ и торжественной пионерской линейкой.

На празднике разыгрывается художественная лотерея. Особенно радуются ребята, ставшие обладателями пейзажа или эстампа художника-харьковчанина. А вообще счастливыми могут назвать себя все воспитанники «Жар-птицы». Занятия в студии — это и игра, и постижение прекрасного. Ребята занимаются и станковым искусством, и декоративно-прикладным. Они с удовольствием рисуют автопортреты, натюрморты, тематические композиции, делают аппликации из бумаги, ткани, соломки, засушенных растений, мозаику из цветных стекол, декоративные



изделия из папье-маше с последующей росписью.

В этом году студийцы выполняют ответственное задание: в народных традициях оформляют интерьеры Дома пионеров. Орнаментальный витраж, мозаика, состоящая из фигурок, символизирующих кружки Дома пионеров, уже готовы. Осенью будет закончена роспись фойе.

Мир увлечений, который выражают дети с помощью красок, поистине безграничен. Они рассказывают о любви к природе, к родной Харьковщине, к каждому уголку советской земли.

Весной студийцы выезжают в лес, к реке, в Изюмский гидропарк. Какие удивительные вещи здесь можно найти! Наперебой показывают дети свои находки художнику-педагогу. Вот эта крючковатая палка будет водя-

ным, а береста пригодится для аппликации. Старые ветки, засохшая трава, кора березы, липы — все переносится в студию... и закипает работа.

Видели бы вы, с каким упоением готовятся ребята к областной выставке «Природа глазами детей»! Недаром они уже в течение нескольких лет активные участники и призеры выставки.

Студийцы — желанные гости Харьковского кукольного театра имени Н. К. Крупской. Они побывали почти на всех спектаклях, а потом рисовали понравившихся героев пьес. Выставка их работ с успехом экспонировалась в театре и Доме актера.

Растет студия, ширится... Вот и новички, недавно робеющие перед мольбертами, теперь полноправные хозяева «Жар-птицы». А лучшие студийцы Марина Васильцова и Олег Чирков стали студентами Харьковского художественного училища. В летописи, отражающей хронику жизни «Жар-птицы», можно увидеть, сколько нового, увлекательного сделано ребятами на протяжении только одного года. В помещении студии открылся первый на Украине музей детского искусства. В его коллекции работы советских и зарубежных детей. Есть здесь и географическая карта, на которой отмечены страны, где побывали рисунки студийцев. Это Польша, Болгария, Венгрия, Франция, США, Новая Зеландия, Шри Ланка.

Уходя из «Жар-птицы», уносишь с собой светлое, незабываемое впечатление. Думается, что эти ребята станут настоящими людьми, равнодушными ко всему доброму и прекрасному.

Э. ЭЛЬКИНА,
г. Харьков

Лена Запорожец,
10 лет.
Харьков.
Цыпленок.
◀ *Аппликация.*

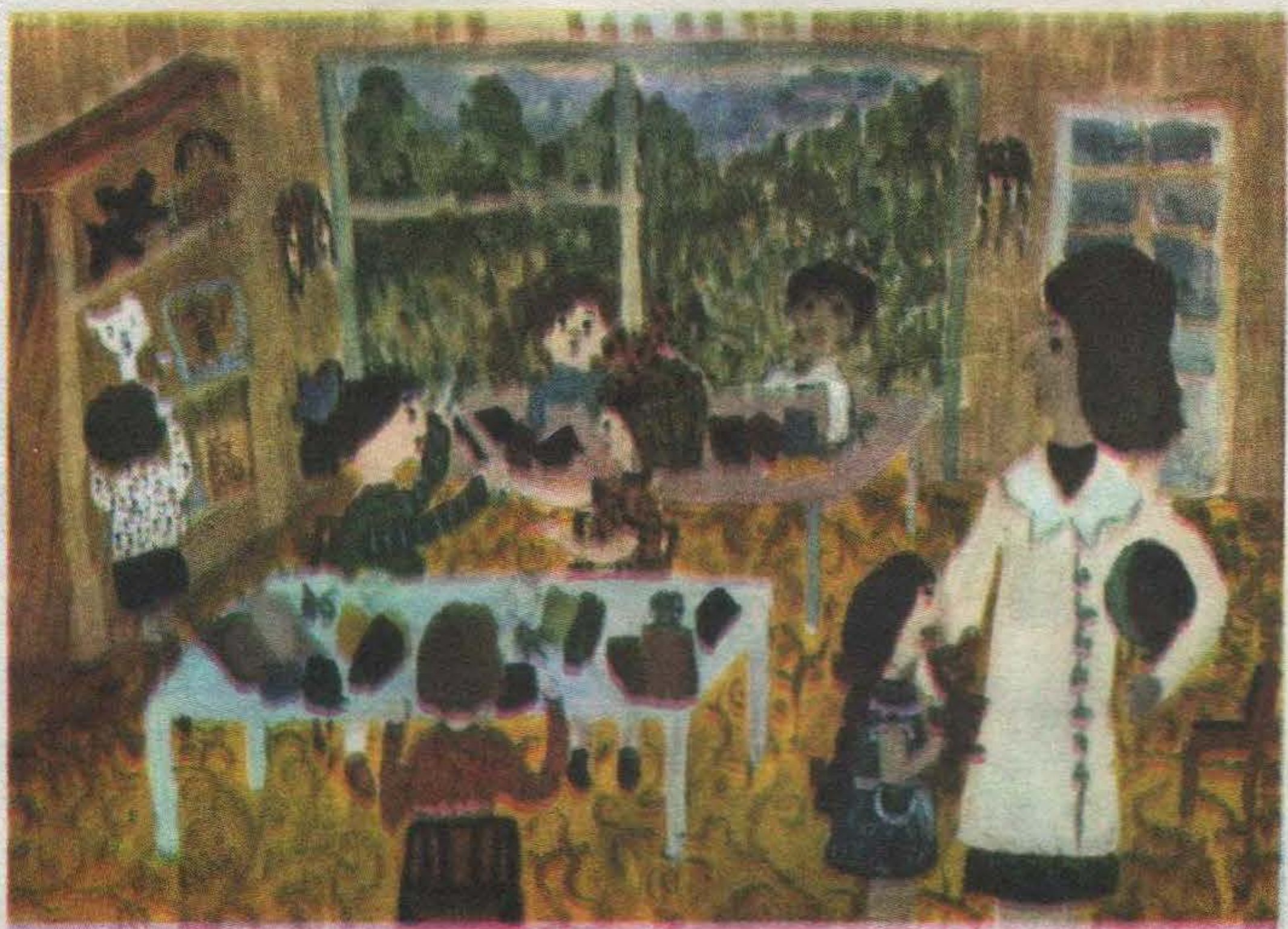
Лена Шахайло,
11 лет.
Харьков.
Детский сад.
Гуашь.

Андрей Тимченко,
11 лет.
Харьков.
Рисунок к спектаклю
«Хочу быть большим».
Гуашь.

Павел Жмакин,
13 лет.
Харьков.
Солнечный день.
Гуашь.

Сергей Машеро,
13 лет.
Харьков.
Краски осени.
Гуашь.

Лена Николаева,
13 лет.
Харьков.
Машенька.
Тушь.



К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ П. К. КЛОДТА

«Академия не готовила художника с юности; его не окружали днем и ночью Зевсы и Абадонны; его предмет не из древности, его предмет простой и самый обыкновенный... Предметом его любви и изучения были не Аполлоны, не Венеры и Антинои, а простая лошадь» — так писали в середине прошлого века о прославленном петербургском литейщике П. Клодте.

Сын боевого генерала Отечественной войны 1812 года, Петр Карлович Клодт фон Юргенбург юность провел в Омске, где и стал военным. Там же развилась в бароне П. Клодте та страсть к лепке и резьбе и преимущественно к изучению лошади, которые и заставили его в 23 года решительно оставить службу и серьезно заняться скульптурой. Клодт так и не получил художественного образования. Он был лишь вольнослушателем Петербургской академии художеств. Главным его учителем была натура, любимый предмет, который он рисовал при малейшей возможности, стараясь везде и всюду наблюдать и изучать его строение, повадки, движения. Именно изображения лошади и принесли ему раннее признание и славу. Неожиданно для себя он оказался избранным в «назначенные академики» и профессором скульптуры. Впоследствии П. Клодт стал членом Берлинской, Парижской и Римской академий художеств.

Самые знаменитые его произведения, «Укротители коней» — четыре бронзовые группы на береговых устоях Аничкова моста в Ленинграде, — один из символов этого города. Как только были поставлены первые две группы, они сразу понравились, их неоднократно копировали для украшения садов и дворцовых зданий в пригородах Петербурга. Отлитые из чугуна, стоят они в подмосковных Кузьминках, бывшей усадьбе князей Голицыных. Авторские отливки бронзовых групп более века назад раздаривал Николай I — так клодтовские кони появились в Берлине и Неаполе.

Почти 20 лет работал П. Клодт над этим ансамблем, одним из лучших в отечественной скульптуре. Сюжет, где водничий (так называли укротителей коней) покоряет стремительный бег дикого животного, разработан мастером в четырех стадиях развития. В первой группе обнаженный атлет еще сдерживает коня, в следующей драматизм нарастает — могучим движением осаживает его, вставшего на дыбы. Затем в яростной, достигшей предела схватке водничий повержен на землю. И в последней группе немощными усилиями, припав на одно колено и захватив обеими руками корду, человек все-таки сумел покорить животное.

Наблюденные реальные сцены поэтизируются мастером, превращаются в символ борьбы человека и стихии, победы человека. П. Клодту удалось великолепно передать движение. Его мощная пластика с прекрасной проработкой деталей создает четко очерченные силуэты, издали видные с берегов Фонтанки и Невского. Передача напряженного динамизма сочетается с устойчивостью. Группы воспринимаются собранными воедино и как бы неразрывно связанными с архитектурой моста и общей панорамой проспекта.

Петр Карлович сам отливал фигуры, цельными, не по частям. Основы литейного дела он постиг еще в период службы в артиллерийских войсках. Позже умение и навыки совершенствовал под руководством крупнейшего мастера художественного литья В. Е. Екимова, после смерти которого возглавил Литейный двор.

...Идут и идут люди по Аничкову мосту. Встречают и провожают их бронзовые кони, которых «лепил и отливал Клодт», как гласит скромная надпись на плитах у этих драматических групп, прославивших скульптора-литейщика.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
СОЮЗА
ХУДОЖНИКОВ СССР,
АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ СССР,
ЦК ВЛКСМ

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 9. 1980.

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ

- 1 Неиссякаемый родник красоты *К. Рождественский*

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

- 3 Зеленеет Древо Жизни *В. Василенко*

- 7 Песнь Хóлуя

БОЛЬШИЕ ХУДОЖНИКИ БЫЛИ МАЛЕНЬКИМИ

- 12 Суриково детство *Н. Кончаловская*

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

- 18 Искусство развитого средневековья *А. Саминский,
А. Сарабьянов*

- 24 О русской народной вышивке *Г. Маслова*

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

- 28 Линогравюра *А. Зайцев*

- 32 Грунты

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

- 33 Творчество Х. Якупова *С. Червоная*

МАСТЕРА ИСКУССТВА

- 38 Антонелло да Мессина *Н. Белоусова*

ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ

- 43 Бурятские мунгэн-дарханы *В. Шумков*

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

- 46 В гостях у «Жар-птицы» (г. Харьков) *Э. Элькина*

На 1-ой странице обложки: Антонелло да Мессина. Портрет неизвестного. Масло. Национальная галерея. Лондон.
На 2-й странице обложки: Москва, Центральный Дом художника. 1980. В одном из залов Всесоюзной выставки произведений мастеров народных художественных промыслов.

На 3-й странице обложки: П. Клодт. Скульптурная группа Аничкова моста. Бронза. 1836 — 1850 гг. Ленинград.

На 4-й странице обложки: А. Пластов. Летом. Масло. 1954. Государственный Русский музей.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабусова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, З. Г. Новожилова, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), А. Е. Порватов, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (отв. секретарь), В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Я. Дургина

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор Г. И. Лещинская

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.

Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 16.07.80. Подп. в печ. 16.09.80. А02711. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.—изд. л. 7,4. Тираж 108 500 экз. Цена 60 коп. Заказ 1012.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Суцевская ул., 21.



