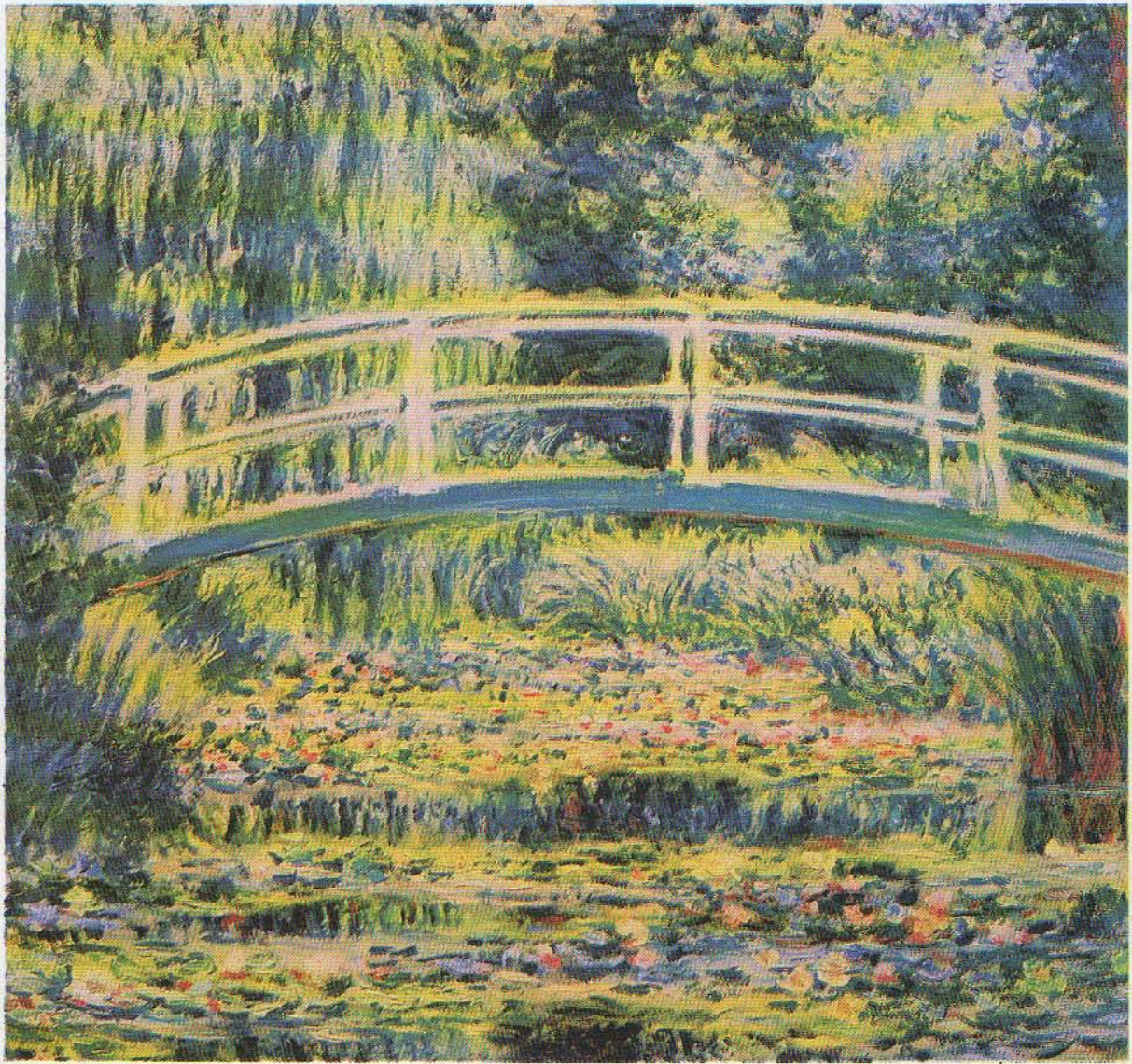
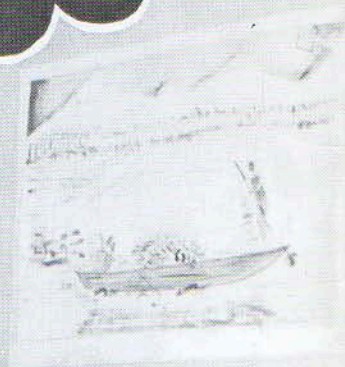
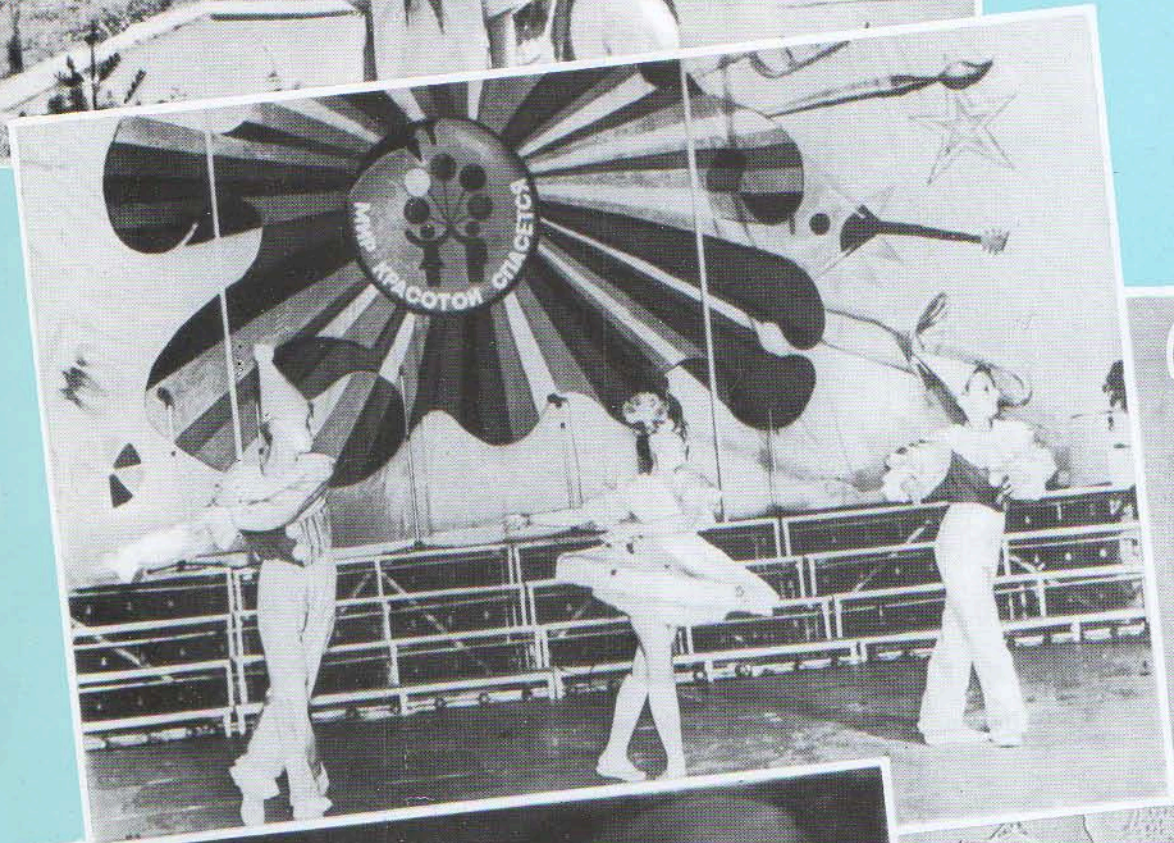


ISSN 0205—5791

Юный
ХУДОЖНИК

10'90





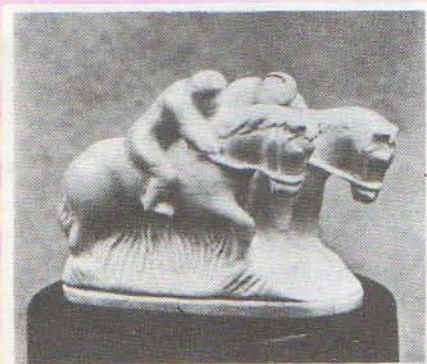
ЧИТАЙТЕ
В НОМЕРЕ



НЕБЕСНЫЙ
ГРАД



ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ
В ЖИВОПИСИ



МОЗАИКА-90

© «Юный художник», 1990 г.

Создадим союз единомышленников

Смена юных дарований
в «Артеке» обсуждала свое
будущее

Как будто где-то очень-очень далеко, совсем на другой планете армянские боевики вооружаются до зубов, высокомерно отделяется от Союза Литва, гремят выстрелы в Киргизии, бурлит Россия, озабоченная будущим многонационального народа... А здесь, в красногалстучной республике «Артек», дети из разных уголков страны сохраняют мир, милосердие, дружбу, на которые многие их взрослые земляки стали трагически не способными.

Почему-то вспоминается не самый главный, но трогательный эпизод из жизни лагеря. Вечерняя дискотека на костровой поляне. Гвалт динамиков, крики танцующих, все в движении, вращении, бурлении. Только у самой кромки этого живого вихря на скамье одинокая фигура сидящего мальчика, возле его неподвижных ног — костыли, так дико воспринимающиеся на фоне суматошной дискотеки. Плечи мальчика опущены, взгляд виновато блуждает по разгоряченным лицам товарищей, будто он невольно мешает их веселому празднику. И вдруг из динамика вырывается бурное приветствие, громко произносится имя мальчика с самыми теплыми в его адрес словами. Объявляется танец: в честь него. Это правда, что они не забыли о нем? Нет, не забыли! И вот в ритмах танца вздрагивающая фигурка мальчика возвышается на плечах самого высокого парня в отряде...

И так они танцуют все вместе — да здравствует дружба, милосердие, красота! Ведь в эти дни

над поляной на синем полотне начертана великая заповедь: мир красотой спасется. И смена юных дарований каждый день слушает проникновенные песни латышского ансамбля «Даугавиня», смотрит репетиции задорной белорусской танцевальной группы «Ровесник». Юные поэты взволнованно и доверчиво читают собственные стихи. Группа подростков внимает своему кумиру — чемпиону страны по брейкдансу Артуру Игнатову. А нескладный загорелый парнишка Аслан из Кабардино-Балкарии охотно играет на балалайке всякому, кто хоть что-нибудь знает о его любимой кавказской земле. Он поет о ней чистым и сильным голосом, мечтательно прикрыв глаза и слегка запрокинув голову.

В кинозале собираются обсудить важные проблемы активисты обществ охраны памятников — да, работала в «Артеке» и такая специальная секция. Как заинтересованно смотрели эти серьезные ребята фильм о подвижнике русской культуры Петре Дмитриевиче Барановском! Автор фильма — Юрий Александрович Бычков давал интересные дополнения и объяснения, отвечал на неожиданно острые вопросы юных краеведов.

Великолепные куклы приехали в «Артек» из Ставрополя вместе с руководительницей клуба «Юность» Лидией Митрофановой Юрченко. Они порадовали всех праздничным колоритом, забавным обликом, стали визитной карточкой выставки юных дарований, о которой мы расскажем в следующем номере журнала.

Утром на аллее, обсаженной цветущими розами, можно было встретить хрупкого мальчишку, спешащего на репетицию с громадной виолончелью, или девушку, наряженную в необыкновенный национальный костюм. А ребята с этюдниками располагались повыше над морем, и каждый видел его по-своему: рижанин искал сходства Черного с Балтийским, девочка из Ташкента пыталась выразить бескрайность водного пространства, смуглый бакинец замороженно наблюдал скольжение белого паруса, а светловолосая девчушка из Гжели, наверное, изучала новые оттенки с детства родного цвета — голубого.

День проходил в творчестве, общении, доброжелательном соревновании талантов. А те, кто чувствовал неуверенность, недостаток знаний, неразделенную муку рождения очередного шедевра, получал консультации, задушевное собеседование у старших товарищей. В «Артек» приехали опытные музыканты, художники, литераторы, хореографы, музейные и библиотечные работники, журналисты. Каждый юный творец требовал участия и понимания. Одинаково желанны были и искренняя похвала, и строгая профессиональная натаска. Если ты живешь в глухом ауле, в отдаленной глубинке, в бедном на культурные очаги молодом городишке — как важна и необходима для тебя квалифицированная помощь старшего товарища, живое слово мастера, увлекательное общение с человеком, который говорит с тобой на одном языке — музыки, живописи, поэзии!

Но не только практическая забота, конкретная польза и поддержка смене творчества привела в «Артек» отряд консультантов и наставников. Важнейшим делом для детей и взрослых было обсуждение перспектив создаваемой Ассоциации в поддержку юных дарований. И вообще — надо ли ее создавать? Нужна ли она детям? Ведь и без нее хватает всяких неформальных объединений, да еще жива и пионерская организация! В отрядах и на общем собрании много спорили, высказывали мнения неожиданные, предложения смелые и обдуманные.

В идеале вырисовывалось нечто

альтернативное пионерской дружине с ее былым ложным пафосом, формалистикой, плакатной розовощестью. «Мы хотим, — сказал один из будущих лидеров будущей Ассоциации, — сплотиться не только на почве творчества и культуры, но и на конкретной экономической основе. Нам нужны свои органы управления, наша газета, капитал, менеджеры, спонсоры. Чтобы вдохновенно и плодотворно работать в музыке и живописи, надо верить в свое будущее, иметь все необходимое, поддерживать друг друга, располагать широкой аудиторией любителей искусства...»

Хватит безмятежно разгуливать в коротеньких штанишках и думать, что взрослые устроят все наилучшим образом. Давайте сами заботиться о своей творческой судьбе. Как? Одни? Без взрослых? А кто же организует выставку, пробьет концерт, вывезет на зарубежные гастроли? Наконец, кто будет вести всю эту бухгалтерию — расходы на материалы и аппаратуру, приход от выставок, продаж, аукционов, благотворительных фестивалей? Кто упорядочит дела в банке, пропаганду в прессе, отношения с шефами и меценатами?

Нет, конечно, — решило большинство, — организация непременно должна быть взросло-детской! Всесторонне обсуждался проект устава Ассоциации. В брошюрках, пущенных по отрядам, не осталось ни одной нетронутой строки. На полях и меж абзацами вписывались новые пункты, решительно вычеркивались неустраивающие фразы, пустые нечеткие формулировки. Опытом поделились посланцы Челябинска — там уже существует самодеятельная организация, консолидирующая усилия детских творческих коллективов.

А как будет осуществляться связь центра и отделений на местах? Какую роль будет играть пионерская организация? Кто может стать членом Ассоциации? Как и из чего образуются финансовые средства? Многие вопросы встречались градом поправок, звучали сомнения, ощущался страх все свести к давно готовым схемам, к не оправдавшему себя принципу наших главных общественных организаций. Надо было видеть серьезный деловой наст-

рой ребят, даже их упорное, порой безосновательное недоверие к рецептам взрослых вселяло надежду — они смогут создать свою первую самостоятельную Ассоциацию. И прекрасные слова «мир красотой спасется» обретут многочисленных сторонников, которые музыкой, танцем, живописным образом, поэтической строфой будут утверждать новые нормы жизни — гармоничные, светлые, свободные от догм казенщины, небрежения к человеческому достоинству.

На общем собрании в «Артеке» было принято обращение участников смены юных дарований ко всем единомышленникам в разных уголках нашей страны. Слова

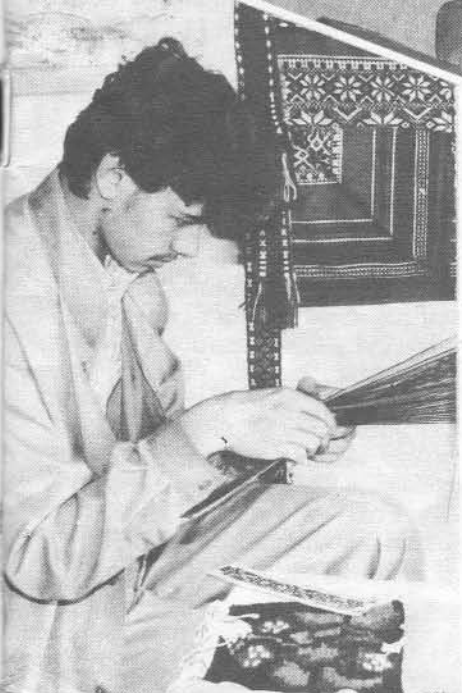


обращения нашли сами ребята, вложив в них горячее стремление к объединению и сотрудничеству.

«Дорогой друг! Мы с тобой увлекаемся искусством... Все мы не раз встречались с непониманием в школе, во дворе, среди друзей, сверстников. Вспомни, как обидно выслушивать насмешки и оскорбления лишь из-за того, что ты пишешь музыку или часто бываешь на выставках и концертах. Но ведь этого можно избежать, если в твоём классе будут ребята, близкие тебе по духу. Тогда тебе не придется подстраиваться под



На иллюстрациях показаны юные мастера, демонстрирующие искусство ткачества, аппликации и рукоделия.



остальных... Мы занимаемся созданием Ассоциации, которая поможет тебе найти единомышленников, проконсультироваться у опытных специалистов, опубликоваться в прессе. Она объединит всех юных любителей искусства Советского Союза. Вноси свои предложения по строению и работе Ассоциации. Вскоре ты сможешь стать ее членом. Мы надеемся, что она поможет тебе в твоём познании прекрасного. Протянем же друг другу руки на вечное братство!»

Услышав или прочитав это обращение, кто пройдет мимо, кто откажется протянуть руку помощи и солидарности! Ведь в защите и поддержке нуждается наша

теке». Празднике многодневном, разноплановом, выплавленном из огромной массы рабочих моментов — репетиций, просмотров, прослушиваний, расстановок и развесок. Всей подготовительной и отборочной работой достойно и несуетливо руководил артековский ветеран и признанный авторитет Евгений Александрович Васильев, успешно соединяя воспитательную работу с художественной режиссурой.

Смена в «Артеке» показала, что многие ребята хорошо владеют искусством и ремеслами, уверенно и ярко музицируют, зрело занимаются историей и краеведением, дерзают в поэтическом творчестве. Неужели им, одаренным и оригинально мыслящим, необходимы дипломы, почетные звания, ученые степени, чтобы дать концерт, устроить выставку, выпустить книжку, снять фильм! Да, им надо учиться, надо овладевать профессиональными знаниями, но они уже могут и должны выходить на широкую аудиторию со своим творчеством. Это необходимо не только им — для развития, кругозора, самооценки, но и нам, взрослым, — для радостного общения, взаимовлияния, спора и гармонии.

Будем надеяться, что, объединившись в рамках Ассоциации, мы добьемся справедливости и равноправия в искусстве, уважения к творческой личности, всемерной поддержки таланта. Помечтаем, что знаменитые метры пера, издающие 30 раз подряд один и тот же дорогой их сердцу роман, отстегнут толику бумажки на чистые детские вирши. А великодушные «персональщики» — завсегда и Манежа дадут уголок самого большого зала столицы скромным старательным мальчуганам, которым пара карандашей и облезлая кисточка служат так же преданно и безотказно, как некоторым секретарям правления целый арсенал импортных материалов.

Так пусть же будет Ассоциация — ваша, дорогие юные дарования, защищающая ваши интересы, дающая вам уверенность в будущем, в необходимости всей стране, каждому человеку ваших песен и поэм, картин и рисунков, симфоний и рок-баллад!

смена, будущее нашей культуры, духовности, красоты и человечности! А потенциал этой смены достаточно высок, творческие возможности очевидны и бесспорны. Эту уверенную мысль внушало все, что видели и слышали мы, взрослые, на этом детском празднике искусства в «Ар-

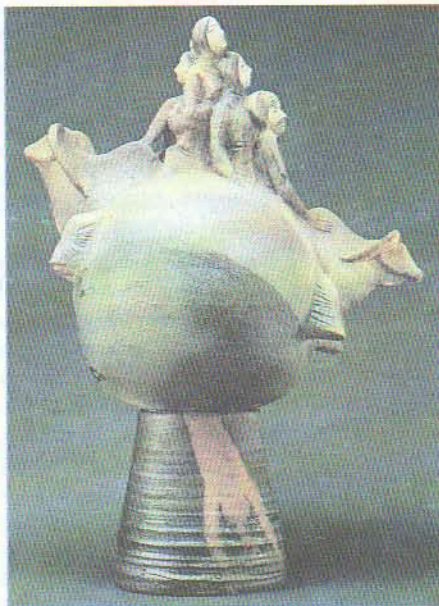
Н. ИВАНОВ

Под сенью вечных истин

В прошлом году, дорогие читатели, вы уже познакомились с этим художником. Валерий Александрович МАЛОЛЕТКОВ рассказал об одном из своих путешествий в страну чудес — Индию (№ 6, 1989 г.). Он бывал там не однажды, работал, встречался с интересными людьми, изучал жизнь, культуру, духовные традиции этой страны и сегодня продолжает свой рассказ.

Художник широкого спектра профессиональных возможностей — мастер монументального и декоративного искусства, пластик, график, живописец — Малолетков прежде всего очень современно, технически совершенно и эстетически изысканно работает в керамике. С юных лет боготворя древнерусское искусство, универсализм Михаила Врубеля, космичность Николая Рериха, Валерий с глубокой признательностью вспоминает своего непосредственного учителя скульптора Василия Алексеевича Ватагина, его профессионализм, эрудицию, а также главную заповедь о значении материала — ни в коем случае не останавливаться на этапе рисунка, этюда, а завершать свой замысел только в материале. Школа такого мастера внушила уважение к синтезу разных творческих профессий, научила привносить в главную специальность существенные и оригинальные элементы других видов и жанров искусства.

Валерий Малолетков вошел в художественную жизнь столицы в начале 70-х стремительно и уверенно, рядом с другими ныне известными, определяющими лицо нашего искусства художниками-«семидесятниками». Новаторски изменив и переосмыслив привычные принципы обращения с таким типично «прикладным» материалом, как керамика, он отказался от исконной функциональности, чисто декоративного назначения избранного им



вида искусства, привнеся в него философское начало, многогранность поэтического образа, интимность и психологизм станковых форм. Причем главное, он осознал искусство керамики как единство трех категорий — цвета, пластики и пространства.

Выпускник Строгановки (МВХПУ), участник международных конкурсов и симпозиумов, лауреат премии Ленинского комсомола, заслуженный художник РСФСР Валерий Малолетков успевает много сделать и в творческом, и в общественном плане. С наступлением зрелости не пропадает молодое удивление окружающим миром, любознательность, свежесть и острота восприятия всего познаваемого и видимого, старательно извлеченного из далеких исторических пластов и чутко уловленного в современной противоречивой действительности. Герои его произведений — Пушкин и Моцарт, Марина Цветаева и Анна Ахматова, Джон Леннон и Рави Шанкар, а также сотни безымян-

ных людей, встреченных в разных концах света и вызвавших отклик силой характера, красотой осанки, естественностью поведения, особенностью и тайной внутреннего мира.

Сюжеты и темы рельефов и объемов мастера разнообразны и бесконечны — это музыка и спорт, любовь и материнство, красота природы и бытия предметов, жизнь родного города и метаморфозы целой вселенной. Новая тема, вернее — хорошо знакомая и сегодня чуть ли не главная, воплощена в ряде значительных произведений — в керамике и рисунке. О ней, как и о стране, ее породившей, Валерий Малолетков говорит тепло и мечтательно.



З а последние четыре года в Индии многое изменилось: на улицах военные патрули, отели и торговые центры охраняются нарядами полиции. В столице чувствуется напряжение, обострились экономические и религиозные проблемы. Однако культурная жизнь идет полным ходом. В Дели старые друзья живо интересуются делами в России, что отражает глубокую симпатию индийцев к нашему народу. И этот интерес взаимный: ведь Индия — уникальная страна, не растратившая свой гигантский духовный потенциал. Поэтому очень ценна для современного художника возможность встретиться воочию с культурой древней страны, попытаться раскрыть тайну гармонического существования человека и природы на исходе XX века.

Я был приглашен поработать с индийскими коллегами на творческой базе их Академии изящных искусств — в Герхи-студио, расположенной на окраине столицы. Что ж, предложение весь-

ма заманчивое, но и ответственность велика. Живописные, графические, скульптурные и керамические мастерские размещены в современных двухэтажных коттеджах. Многое здесь было ново для меня. И прежде всего, незнакомый материал — белая китайская глина, пластичная при работе на гончарном круге, но капризная в выполнении крупных объемно-пространственных композиций. Новыми были и матовые глазури, да и сам обжиг готовых работ в горне, который мы проводили в течение 18 часов подряд.

Идеальный климат позволяет художникам весь год работать на открытом воздухе под сенью огромных мантовых деревьев и пальм или на зеленых лужайках среди мирно пасущихся коров, под гортанные крики попугаев. В общем — рай.

Доброй традицией студии стало приглашение и обмен творческим опытом художников из разных стран. Я оказался первым приглашенным в студию из СССР.

В керамической мастерской работает десять художников разных поколений и творческих пристрастий. Трудятся они дружно, самозабвенно. У них есть две печи для обжига керамики на высокую температуру (до 1280 градусов) и небольшой горн с использованием дров. Есть и гончарные круги, на которых художники выполняют свои произведения. Приготовление глины, глазури и обжиг проходят при их непосредственном участии. Сырьем служит белая глина (каолин). Для цветового решения используется широкая палитра цветных глин (ангобов) и матовых глазури.

Судьба подарила мне счастливый шанс познакомиться и совместно работать с выдающимся живописцем Сантошом, патриархом постколониального индийского искусства, чей авторитет очень высок среди художников всего мира. При близком общении он оказался удивительно добрым и душевным человеком, полным житейской и творческой мудрости, большим тружеником. Сантош — фигура сложная, многоплановая. Он истинный мыслитель, носящий в себе богатство минувших веков и внима-



В. Малолетков.
Вечные истины.
Шамот, роспись, люстр. 1989.



В. Малолетков.
Вечерние песни Раги.
Фаянс, роспись, люстр. 1989.

тельный к бесчисленным художественным веяниям века нынешнего. Бесспорно, это яркая самобытная творческая личность, обладающая высочайшей профессиональной культурой.

Какие моменты оставили во

мне особенное чувство во время общения с коллегами по искусству? Прежде всего их философское мирозерцание и неистребимая любовь к жизни во всех ее проявлениях и противоречиях. Умение отделять временное

В. Малолетков.
Наводнение в Керале.
Белая глина, роспись. 1988.



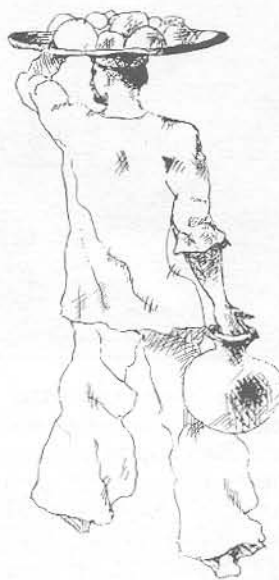
от вечного, ложное от истинного. Встреча с Индией подтвердила мое убеждение в том, что высокий дух не существует без совершенной, отработанной формы.

Постоянный и мучительный вопрос о взаимоотношении творца, природы и ремесла. Индийская культура гениально свела его к формуле, которую графически можно представить в виде равнобедренного треугольника, стоящего на плоскости. Все зависит от того, что находится на вершине, а что — у основания этого треугольника. Таким образом, три отдельные модели дают абсолютно различные результаты.

Когда вершиной треугольника является Природа, рождается искусство вечного духа, гармонии и красоты. Условно говоря, эта модель определила появление величайших достижений человеческой цивилизации — культуры Ассирии, Египта, Китая, Индии... Вторая модель, ставящая на вершину Творца, порождает индивидуализм в искусстве, культ созидательной личности, яркого и масштабного художника. Примеры бесконечны — от титанов Возрождения до экспериментаторов XX века. А третья модель, в которой вершина — ремесло, школа, образование, неизбежно приводит к академизму либо натурализму в искусстве.

«Мы все учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь...» Эта крылатая фраза приходит на ум постоянно. Ее глубина и актуальность проявляются в Индии с новой, почти пугающей силой. Ведь наше европейское образование грешит поверхностностью, общепринятой облегченной программой. Оно совершенно недостаточно для восприятия Индии, где все как бы приходится начинать с нуля, осмысливать мировую культуру по-новому и с абсолютно иных, чем традиционные европейские, позиций. Эта страна переворачивает прежние устоявшиеся веками представления и мерки. Именно здесь, в сокровищнице мирового Духа, под воздействием гигантского энергетического поля, когда сидишь на изумрудной лужайке у подножия Тадж-Махала, тебя вдруг осенит удивительная идея. В возникновении на Земле великих

цивилизаций прошлого (Ассирия, Вавилон, Египет, Греция, Италия, Индия, Китай, Япония, Мексика) существует четкая закономерность. Взглянув на карту, вы заметите, что пластические культуры этих территорий образуют своеобразный «Золотой пояс Земли», охватывающий ее в районе экватора. Район этот идеален с точки зрения максимального количества солнечного света. А свет — основной элемент в формировании архитектурной формы. Именно зодчество и скульптура, а не живопись, оп-



В. Малолетков.
Водонос.
Фломастер. 1988.

ределяли развитие перечисленных древних цивилизаций. В них культ Света доминировал над значением Цвета.

По мере удаления от экватора Свет уступает свое место Цвету, а культура пластическая — живописной музе. Конечно, и в России может родиться Василий Баженов, в Англии — Генри Мур, в Бразилии — Оскар Нимейер, но эти и другие исключения лишь подтверждают общее правило. И эту истину удалось постигнуть только в Индии. Мне много приходилось работать за рубежом, тем не менее никогда и нигде прежде не довелось испы-

тать такого плодотворного воздействия природы и культуры на состояние творческого духа.

Что же еще из калейдоскопа впечатлений об Индии наиболее типично и ярко? Вновь перелистываю альбом с рисунками и записями, словно смотрю видеофильм. Прокручиваю мысленно запомнившиеся эпизоды путешествия по Индии. Вот изумительный по камерной, почти театральной архитектуре, розовый по колориту Удайпур с бродящими по узким улочкам и поглощающими все на своем пути коровами. Хрупкая фигура одиноко сидящей молодой женщины в изумрудном сари. Она сосредоточенно шьет на допотопной машинке — стареньком «зингере», и это воспринимается как сон, перепутавший время и материи.

В памяти всплывают дороги, переполненные толпами людей и вереницами буйволов, — это беженцы из штата Керал, чудом спасшиеся от страшного наводнения и бредущие куда-то на север в поисках крова... А вот и очередное видение, поразившее меня в Джайпуре: одетые в оранжевые тюрбаны бронзоволикие, с горящими глазами музыканты самозабвенно извлекают звуки с помощью таблы, ситары и горланного голоса. На фоне раскаленного до красноты вечернего солнца, стремительно опускающегося за горную гряду, происходит чудо. Звук и цвет сливаются в гармонический образ, может, это и есть та самая цветомузыка, к которой стремился великий Скрябин.

Видел я бесконечные, уходящие под воду Ганга белые ступени Бенариса, заполненные тысячами паломников, пришедших сюда пешком со всех концов страны, чтобы смыть с себя скверну, отряхнуть суетность, подумать о вечных истинах и поклониться праху ушедших в мир иной. Не пора ли и нам в своем отечестве восстановить эту почти забытую дорогу к Истине? Много мы потеряли за эти десятилетия, что осознать не так сложно, — гораздо труднее найти путеводную звезду, которая выведет из мрака неверия, цинизма, отсутствия идеала, бессмысленности бытия. Может, эта звезда горит сегодня над Индией?

Продолжаем экскурсию по художественной выставке «Детский портрет в русском искусстве», прошедшей весной этого года в Государственном Русском музее в Ленинграде. Сегодня — рассказ о живописных произведениях.

Детские образы В ЖИВОПИСИ

В этих детских портретах — вся история России. Вот изображение царевича Дмитрия, недолгая жизнь которого отозвалась затем в явлениях самозванцев и стала знаком Смутного времени. Вот тринадцатилетний император Петр II, которому осталось жить еще два года: с его смертью началась полоса дворцовых переворотов и на долгие годы нарушился порядок престолонаследия. Вот младенцы, ставшие впоследствии императорами и императрицами; их младшие братья и сестры, не оставившие порой заметного следа в истории. Перед нами и будущий герой войны с Наполеоном — одиннадцатилетний граф Александр Павлович Строганов на портрете кисти Ж. Л. Монье: позднее, двадцати лет от роду, он погиб в битве под Краоном. Незвестным художником запечатлена десятилетняя девочка — единственная дочь героя Отечественной войны 1812 года Елизавета Петровна Коновницына. Трудно представить, что затем она долгие годы прожила в Сибири, куда добровольно последовала за супругом Михаилом Михайловичем Нарышкиным, одним из декабристов. Здесь и портреты тех, чью судьбу трагически пресекла революция.

Заставкой выставки, как бы введением в тему, был небольшой зал «Дети в искусстве Древней Руси»: здесь нет портретов в современном смысле этого слова, они таковы лишь постольку, поскольку на них изображены конкретные дети. Детство, младенческая чистота души имели большое значение в культуре христианской Руси. Среди изображенных — дети, каким-либо образом прославившие свою недолгую жизнь: совершившие христианский подвиг либо безвинно принявшие мученическую смерть. Радостно улыбается тот же убиенный царевич Дмитрий: по представлениям того времени, жизнь не кончается со



П. Т ю р и н.
Портрет дочерей художника
И. К. Зайцева.
Масло. 1847.
88×57,5.

смертью, завершается лишь земной путь, а душа переходит к новому существованию. Умершие в раннем детстве, не успевшие обременить себя злом остаются вечными детьми, пребывают на небесах. Отчасти этот взгляд нашел отражение в более поздние времена в детской одежде: совсем маленьких одежали одинаково в пла-

тьца — будь то мальчик или девочка. Этот «ангельский» облик напоминает, кроме всего прочего, что в те времена смерть младенца была делом весьма обыкновенным.

Пожалуй, почти все крупные русские живописцы XVIII века представлены на выставке портретами детей. Здесь и несколько таких произведений кисти Федора Степановича Рокотова. Это блестящие по живописному мастерству работы, холодная, по преимуществу голубовато-зеленая гамма которых сочетается с поэтичностью психологической харак-

теристики. Центральное место занимал портрет великого князя Павла Петровича в детстве. В композицию мастерски введено овальное обрамление, вписанное в прямоугольный формат холста. Будущий император изображен с орденами: Св. Андрея Первозванного — высшим русским орденом, и голштинским, учрежденным в честь бабки Павла, — орденом Св. Анны.

Глядя на радостное, открытое лицо Павла Петровича, трудно представить, что детство его никак нельзя назвать безоблачным. От рождения он был лишен Елизаветой Петровной родительского попечения и воспитывался под надзором самой императрицы, не исключавшей возможность передачи власти непосредственно ему, минуя родителей — Петра Федоровича и Екатерину Алексеевну. От природы впечатлительный и нервный, мальчик стал свидетелем многих событий, потрясших его: в год написания портрета отец его был коронован, а на следующий год — низвергнут и убит. Это и последующие времена неопределенности не могли не повлиять на характер наследника, развив в нем подозрительность, раздражительность.

А вот изображение сына Павла — Александра Павловича — будущего Александра I. Любимый старший внук Екатерины показан неизвестным художником совсем маленьким, годовалым. Малыш, как и все его ровесники, в одной рубашечке, но рядом знак его достоинства: орден Св. Андрея Первозванного, который младенцы царского рода получали при крещении. Рождение Александра явилось большим государственным событием. «О сем великом благополучном происшествии, — читаем мы в «Санкт-Петербургских ведомостях» 1777 года, — возведено жителям столицы 201 пушечным выстрелом с крепостей Петропавловской и Адмиралтейской». Г. Р. Державин отозвался на событие одой «На рождение в севере порфирородного отрока». Екатерина внимательно следила за воспитанием внука, требовала купать ребенка в холодной воде, не нагревать его комнату выше четырнадцати градусов, одевать легко и свободно. «Любезная бабушка», как позднее называл ее Александр, написала

даже несколько сказок для своего любимца. Самая знаменитая из них — о царевиче Хлоре и розе без шипов.

Иначе выглядит близкая по времени акварель Александра Брюллова (брата знаменитого Карла) «Портрет графов Андрея Павловича и Петра Павловича Шуваловых». Работа может быть датирована по возрасту изображенных. Нужно сказать, что вообще графические работы — рисунки, акварели — имели в прошлом характер отчасти меморативный, памятный, исполняли ту же функ-



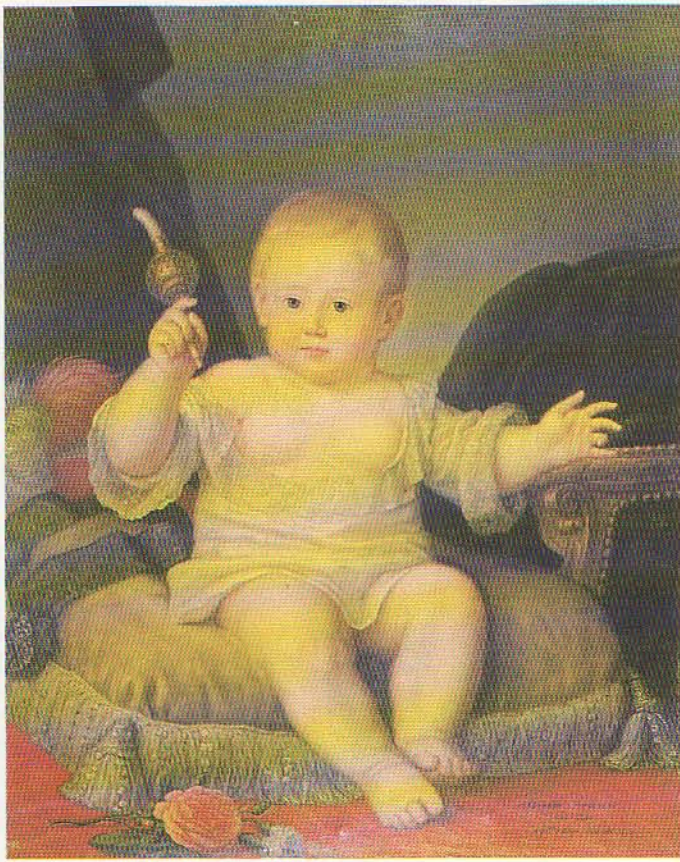
Ф. Рокотов.
Портрет великого князя Павла Петровича в детстве.
Масло. 1761.
58,5×47,5.

цию, что позднее взяла на себя фотография. Так произошло и в данном случае. Портрет, представляющий собой шедевр графики, великолепный по рисунку и колориту, сделан в Неаполе, и дети изображены на фоне достопримечательности тамошних мест — Везувия.

Детские портреты создавались не только знаменитыми художниками. На выставке можно было увидеть работы неизвестных, забытых мастеров: один из залов целиком составили из таких произведений. Они вполне органично воспринимались вместе, хотя время их создания различалось от середины XVIII до середины XIX века. Объединяло полотна то, что все они могли быть отнесены к кругу так называемого «наивного реализма». Термин этот

указывает не столько на отсутствие у авторов профессиональной подготовки, сколько на характер мировосприятия: их отличает серьезность, зачастую бесхитрость, некоторая прямолинейность и одновременно свежесть, искренность — качества, подкупающие зрителя. Авторы обстоятельно фиксируют все, что видят перед собой. Иногда на обороте оставляют пространственные надписи, из которых можно узнать автора, кто изображен, когда и где. Таким образом дошло до нас и имя Варвары Александровны Чихачевой, художницы первой половины XIX века. На обороте картины «Детская» сохранилась надпись, удостоверяющая, что ее написала дочь псковского губернатора В. А. Чихачева, урожденная Черкасова (сестра художницы, Ариадна, вышла замуж за чиновника особых поручений Льва Александровича Блока: поэт Александр Блок — их внук). Бесхитростная на первый взгляд картина, изображающая интерьер помещичьего дома, привлекает поэтичностью и теплотой. Комната пронизана светом, создающим ощущение уюта и тишины. Глядя на холст, невольно проникаешься сознанием ценности и значительности обыкновенной домашней жизни, к которому примешивается легкая грусть по безвозвратно утраченному.

К тому же кругу «наивного реализма» можно отнести и двойной портрет Евгении и Екатерины Зайцевых кисти Платона Семеновича Тюрина. И это даже несмотря на то, что автор, крепостной по происхождению, учился в Петербургской Академии художеств. Работа исполнена с необыкновенной теплотой и любовью: отчасти это вызвано и личными обстоятельствами. Очевидно, Тюрин знал отца прелестных малюток Ивана Кондратьевича Зайцева, судьба которого была так схожа с судьбой самого автора. Бывший крепостной, Зайцев начал учиться в Арзамасской школе у А. В. Ступина, затем в Академии художеств в Петербурге. Впоследствии он долгие годы преподавал рисование в кадетском корпусе, был автором интересных мемуаров «Воспоминания старого учителя». Трогательные фигурки девочек в окружении пестрых цветов вызывают в памяти работы немецких



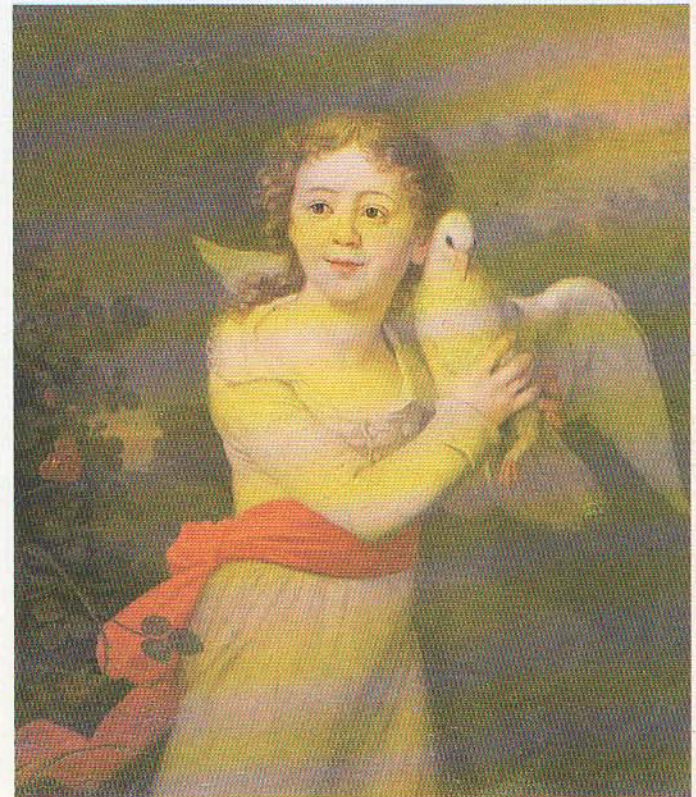
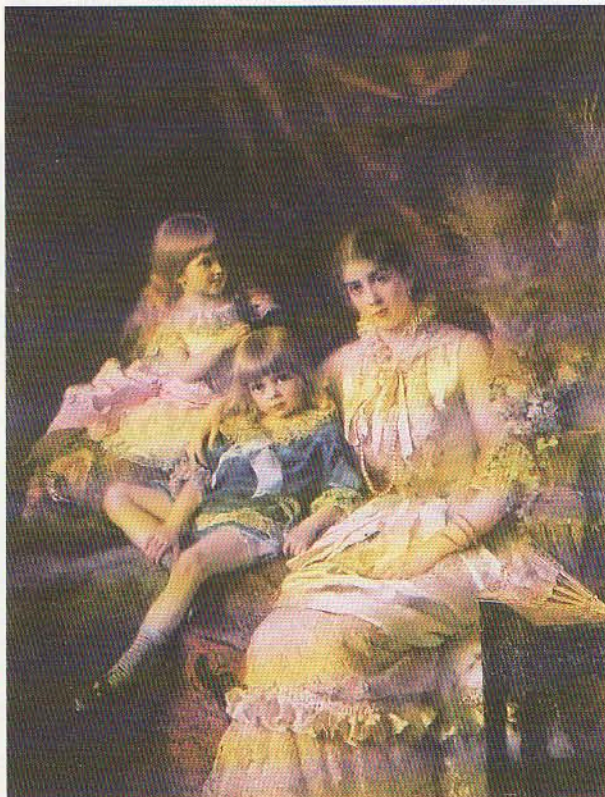
Неизвестный художник.
 Портрет великого князя
 Александра Павловича ребенком.
 Масло. 1778.
 80×64.

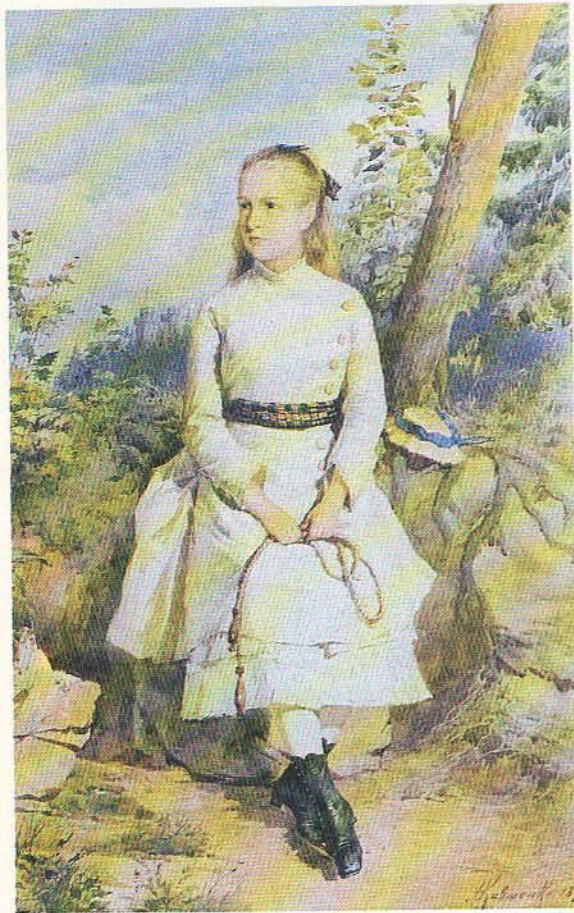


К. Маковский.
 Семейный портрет.
 Масло. 1882.
 183×139.

А. Брюллов.
 Портрет графов Андрея Павловича
 и Петра Павловича Шуваловых.
 Акварель.
 26,8×20,7.

В. Боровиковский.
 Портрет мальчика с голубем
 в руках.
 Масло.
 75×61,5.

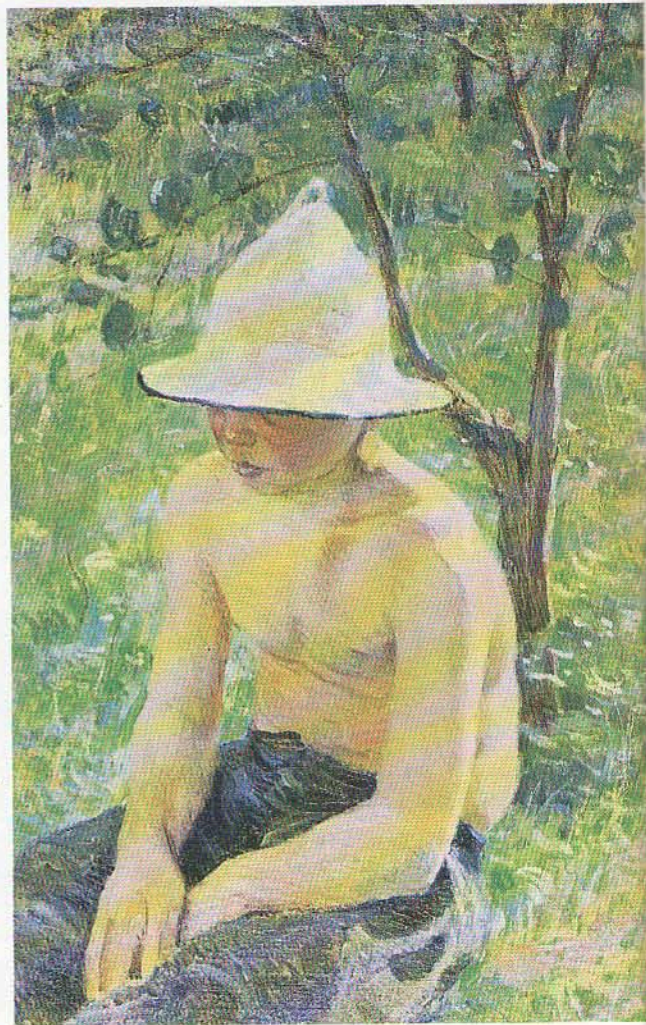




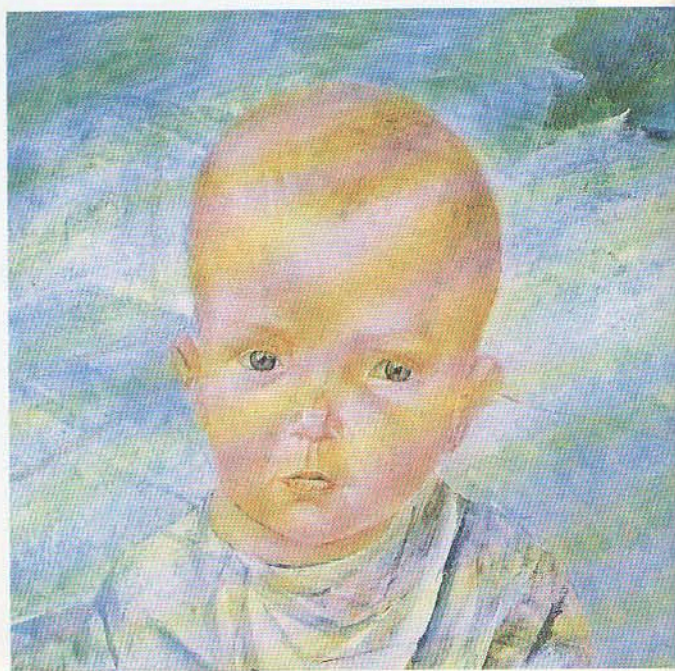
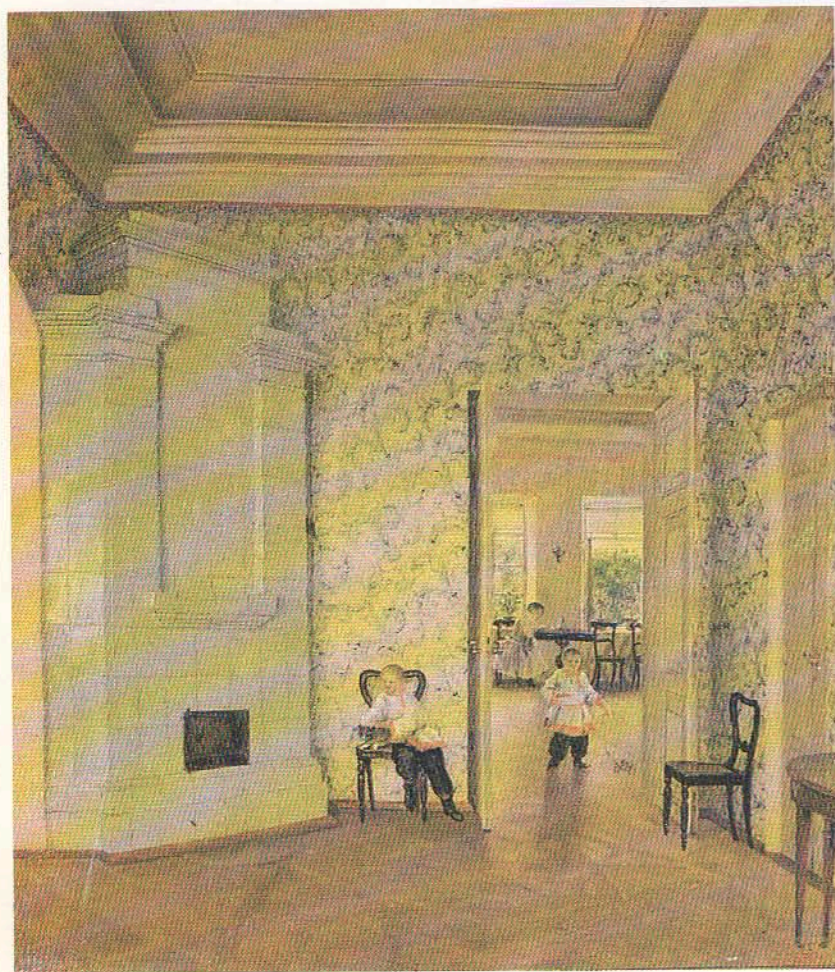
А. Кившенко.
Портрет девочки.
Акварель. 1874.
46,7×32,2.

В. Чихачева.
Детская.
Масло. 1-я половина
XIX века.
39×34.

В. Борисов-Мусатов.
Обнаженный мальчик
в саду.
Масло. 1898.
77×48.



К. Петров-Водкин.
Портрет дочери художника Елены.
Масло. 1923.
37×37.



мастеров первой половины XIX столетия.

На выставке был целый зал «салона» — направления, сформировавшегося во второй половине XIX века, для которого характерны откровенное любование моделью, парадность и одновременно высокое живописное мастерство, виртуозное владение техникой. В центре зала находился огромный парадный «Семейный портрет» К. Маковского. На нем изображены жена художника красавица Юлия Павловна, урожденная Леткова, и двое детей — Сергей Константинович (он стал художественным критиком, сотрудником редакции журнала «Аполлон») и Елена Константиновна — в будущем художница. Произведение отличаются все качества, присущие направлению салонного искусства, и в первую очередь — культура письма, блестящая живописная техника. Экспонировавшаяся ранее весьма редко, картина безусловно запомнилась посетителям выставки.

Так же, как и акварель А. Кившенко, изображающая неизвестную девочку со скакалкой в руках. Серьезность, значительное выражение лица заставляли предположить — не ее ли наследственное владение тот замок, что изображен на заднем плане вдали? Так как о девочке мы ничего не знаем, то ничто не может опровергнуть и наше предположение.

Зал живописи конца XIX — начала XX века. В центре на стене — группа детских портретов кисти Валентина Серова. Среди них привлекает внимание ранее не экспонировавшийся портрет великого князя Михаила Александровича и портрет его сестры Ольги Александровны — этюды для картины «Александр III с семьей», не дошедшей до наших дней. Художнику удалось добиться свежести, подлинной жизненности, сочетания импозантности с непосредственностью конкретного образа. Изображение Ольги Александровны особенно красиво по цвету, построено на игре тонких колористических нюансов.

Совершенно иначе решена картина Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова «Обнаженный мальчик в саду». Собственно, это единственный портрет на выставке, где почти не видно лица изо-



В. Серов.
Портрет великой княгини Ольги Александровны в детстве.
Масло. 1893.
60×49.

браженного, оно скрыто полями шляпы. Тем не менее это настоящий портрет с сильной психологической характеристикой модели. Пронизанная солнечными лучами атмосфера, яркая зелень передают ощущение бьющей через край жизни, радости. Мальчик, являясь частью этого мира, упрямо поворачивается спиной к свету, сложив руки на коленях и надув губы. В этой противоречивости, сложности заключается и удивительная достоверность образа.

Небольшой по объему раздел советской живописи был тем не менее многообразен и интересен. Безусловно, главное место занимала группа детских портретов

Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина. Ленивая грация сквозит в посадке головы «Мальчика-узбека», разные грани взросления в портретах «Девочки на пляже» и «Девушки в саду». Но, пожалуй, самая пронзительная работа — портрет годовалой дочери художника Елены. Младенец с необыкновенной серьезностью смотрит на нас, как пришелец из другого мира, который должен понять смысл окружающей действительности. Этот взгляд надолго запечатлевается в памяти. В нем вопрос ко всем нам, людям: «Откуда мы? Кто мы? Куда идем?..» Время не властно над героями портретов. Сколько бы ни прошло столетий — все так же ясны будут их глаза, все тот же останется в них вопрос.

Ленинград

Е. СТОЛБОВА

НЕБЕСНЫЙ ГРАД



...Средневековый итальянский монастырь. В скрипторий*, где трудятся переписчики и миниатюристы, входит престарелый, ослепший монах Хорхе, обладающий прекрасной памятью и огромными богословскими познаниями. Остановившись, он начинает объяснять присутствующим, «каковы

видом камни в стенах Иерусалима небесного». Эта сцена из романа итальянского историка Умберто Эко «Имя розы» не может оставить равнодушным читателя.

Иерусалим — город, в котором произошли важнейшие события, описанные в священных книгах христиан — Ветхом и Новом заветах. С этим городом связана история жизни Христа, постоянно изображавшаяся в средневековых миниатюрах, мозаиках, фресках, иконах. В столицу иудейского царства он пришел проповедовать новую религию («Въезд в Иерусалим»), там же был схвачен римскими легионерами («Поцелуй Иуды»), подвергнут мучениям («Бичевание», «Коронование терновым венцом») и там же казнен («Распятие»). Средневековый художник, вынужденный столь часто иметь дело с этими сюжетами, должен был, пусть в самой условной форме, изобразить Иерусалим как место событий.

Небесный Иерусалим был тесно связан со своим земным прототипом и как термин имел несколько значений. Во-первых, он ассоциировался с мечтой о райском блаженстве. Этот момент очевиден в словах французского хрониста конца XII века, утверждавшего, что «крестоносцы поставили себе цель завоевать Иерусалим земной для того, чтобы потом наслаждаться Иерусалимом небесным, являющимся его (земного) отражением». С идеей райского блаженства связан и описанный в одной из частей Библии — «Откровении Иоанна Богослова», или «Апокалипсисе», облик фантастического города, которого смогут достичь лишь праведники: «Город был чистое золото, подобен чистому стеклу... И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его и светильник его — Агнец...»

Небесный Иерусалим соотносился с образом Все-

ленной и потому часто изображался в виде круга или серии концентрических окружностей, которые обозначали представление средневековых людей о мироздании. Его связывали также с обобщенным символом христианской церкви, и в этом смысле он сопоставлялся с важнейшим философским трудом, канонизированным церковью — «Божьим градом» Аврелия Августина — епископа IV века, причисленного к лику святых. Хотя слово «град» в его заглавии обозначает не город, а представление о модели христианского общежития, средневековые миниатюристы нередко украшали рукописи трактата изображениями «идеальных» городов, наглядно воплощавших красоту религии Христа. Наряду со всем этим в иконографию Иерусалима часто вносились конкретные сведения, полученные от многочисленных паломников.

В средневековой миниатюре, вплоть до XIV—XV веков, образ небесного Иерусалима утрачивает что-либо общее с реально существующим местом. На миниатюрах IX—X веков мы видим либо изображение концентрических окружностей, либо круглый город, имевший 12 башен и 12 ворот. Рядом показаны автор «Апокалипсиса» Иоанн Богослов и сопровождающий его ангел, который держит трость — мерило для измерения города. Библейские слова о равенстве его длины и ширины в одинаковой степени относятся как к квадрату, так и к кругу. В другой, более поздней французской миниатюре XII века город изображен квадратным, в проемах между башнями предстают апостолы, а Иоанн Богослов и ангел оказываются внутри города.

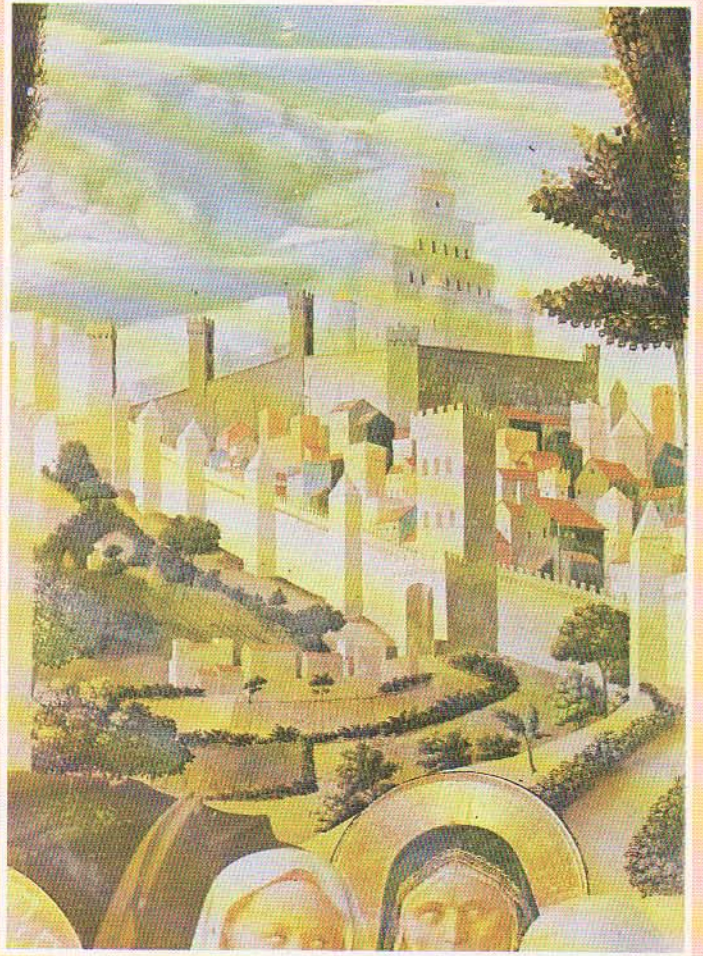
К концу XIV века в живописи и миниатюре все чаще появляется истинный, земной Иерусалим. В его панораме отчетливо выделяются храм Гроба Господня, построенный в IV веке императором Константином на том месте, где, как тогда считали, был похоронен Христос, и мечеть Омара.

История этого здания заслуживает отдельного рассказа. Когда в VII веке арабы вступили в отвоеванный у Византии Иерусалим, то их повелитель — халиф Омар обратился с просьбой к патриарху местных христиан Софронию указать место, где можно было бы построить мечеть. Софроний обратил внимание халифа на находящуюся на окраине города легендарную скалу — участок земли, покрытый камнем, где ранее стоял храм царя Соломона, разрушенный римлянами еще в I веке н. э. Эта скала будто бы являлась серединой земли, ею Бог запечатал вход в преисподнюю, на ней один из героев Ветхого завета Иаков разговаривал с Богом, и с нее основатель мусульманской религии Магомет поднимался на небо, чтобы посоветоваться уже с Аллахом. Мечеть, получившая также название ме-

* Скрипторий — в западноевропейских средневековых монастырях — мастерская, в которой переписывались книги.

чети Скалы, одинаково почиталась как мусульманами (преемник Омара даже надеялся перенести мусульманский хадж из Мекки в Иерусалим), так и христианами, считавшими, что перед ними древний храм Соломона. В период крестовых походов мечеть служила церковью рыцарского ордена тамплиеров. В ней хранились как мусульманские реликвии (щит Магомета, меч и знамя халифа Али), так и христианские и иудейские (копье Давида). И нередко, например, на фреске из замка в горной долине Валле-д'Аоста в северной Италии (начало XV века), обитатели, глядя в нарисованное на стене окно, видели роскошную панораму Иерусалима, на границе которого возвышалась мечеть Омара.

Наиболее интересные примеры изображения Иерусалима дает эпоха раннего итальянского Возрождения. И это не случайно. Высокий уровень живописного мастерства сделал возможным достаточно точное воспроизведение архитектурных форм, а новые социальные условия создали свободу художнику, выбирающему по своему усмотрению, каким образом воплотить мечту о небесном граде. Используя облик Иерусалима в качестве фона новозаветных событий, художники относились к нему с повышенным вниманием. Их вдохновляли слова глубоко почитавшегося в ту эпоху Августина, который мечтал о том, «чтобы невидимое божественное стало видимым для нас сквозь сотворенные вещи, то есть чтобы посредством телесных и временных вещей мы приобрели познание о вечном и духовном». В то же время в его облик все чаще проникали черты архитектуры итальянских городов того вре-

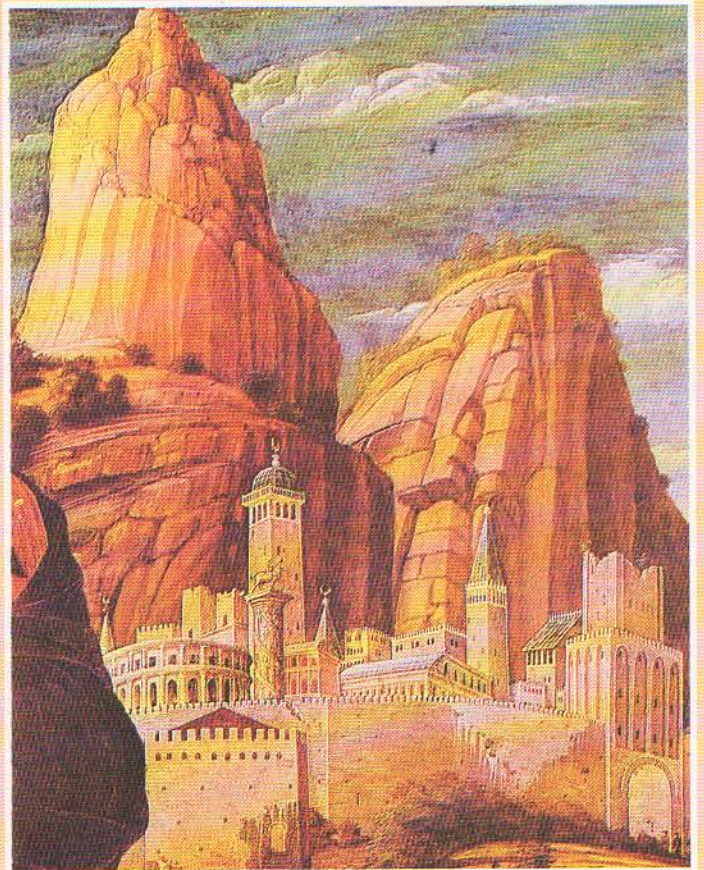
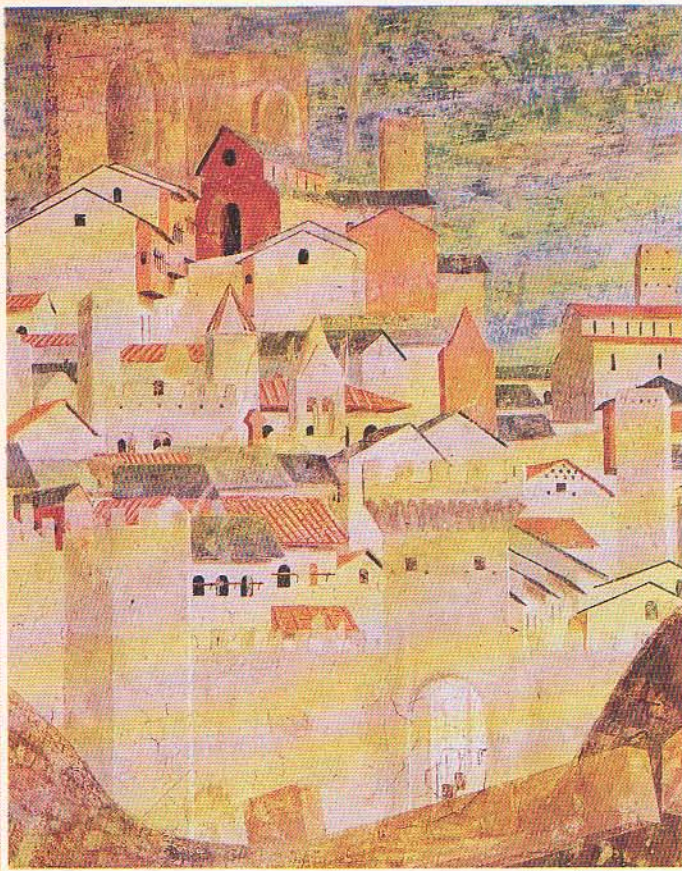


Небесный Иерусалим. Французская миниатюра XII века. Париж, Национальная библиотека.

Франджелико. Снятие со креста. Темпера. Около 1440. Фрагмент. Флоренция, музей Сан Марко.



П. Перуджино. Оплакивание Христа. Масло. 1495. Фрагмент. Флоренция, Питти.



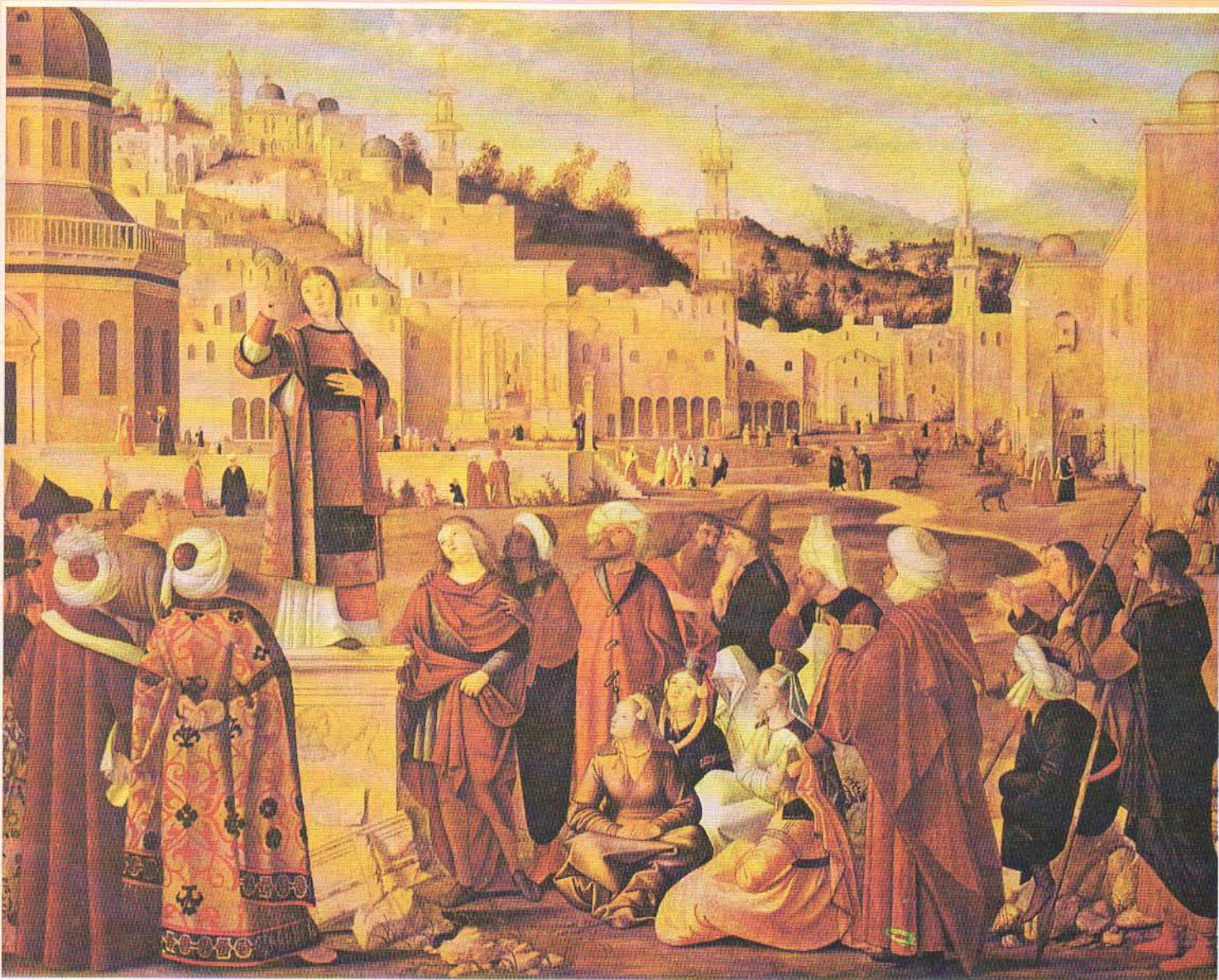
Пьеро
делла Франческа.
Опознание истинного
креста.
Фреска. Около 1460.
Фрагмент.
Ареццо, Сан Франческо.

А. Мантенья.
Моление о чаше.
Фрагмент.

А. Мантенья.
Моление о чаше.
Темпера. Около 1455.
Лондон, Национальная
галерея.



В. Карпаччо.
Проповедь св. Стефана.
Масло. 1511.
Париж, Лувр. ▷



мени. Так художник-монах Фра Анджелико в «Снятии со креста» делает свой Иерусалим удивительно похожим на город Кортону. Однако крепость причудливой формы, стоящая на его вершине, напоминает цитадель, описанную греческим путешественником III века до н. э. Аристеем. Его письмо цитируется в «Десяти книгах о зодчестве» Л. Б. Альберти — крупнейшего теоретика Возрождения. Не случайно цитадель Фра Анджелико напоминает зиккурат — ступенчатую башню Древнего Востока: она, согласно письму Аристеев, «расположена на очень высоком месте и укреплена несколькими башнями, которые выстроены вправо по направлению подъема из больших блоков камня и служат целям обороны».

Другой крупнейший художник той эпохи — Пьеро делла Франческа — во многом подражает картине Фра Анджелико и также вдохновляется письмом Аристеев. Как пишет греческий путешественник, в Иерусалиме были «проходы для некоторых персон, которые открывали для них путь на более высокий уровень высоты и следовали друг за другом, поскольку тем, кто подвергался причастию, не-

обходимо было помешать дотронуться до некоторых запретных предметов». Альберти, заинтересовавшийся этим отрывком, упоминает «узкие и крутые проходы, по которым отцы города и более знатные граждане шествовали с великим достоинством». Идея «узких и крутых проходов» наглядно видна на фреске Пьеро «Опознание животворящего креста» из церкви Сан Франческо в Арреццо. Первоначально художник планировал включить в панораму также и фантастическую цитадель, однако отказался от этого, и она так и осталась в виде силуэта незакрашенной штукатурки. Одновременно он не забывает сделать свой город похожим на Арреццо, в котором можно увидеть даже церковь Сан Франческо, где и находится этот ансамбль.

Совсем иным выглядит Иерусалим на картинах его современника Андреа Мантеньи. В «Молениях о чаше» художник, следуя известным ему иллюстрациям «Божьего града» Августина, вносит в его архитектуру памятники Древнего Рима. Они воплощают представление живописца XV века об обещанных Августином «множестве великих и удивительных предметов, которые мы увидим там» и

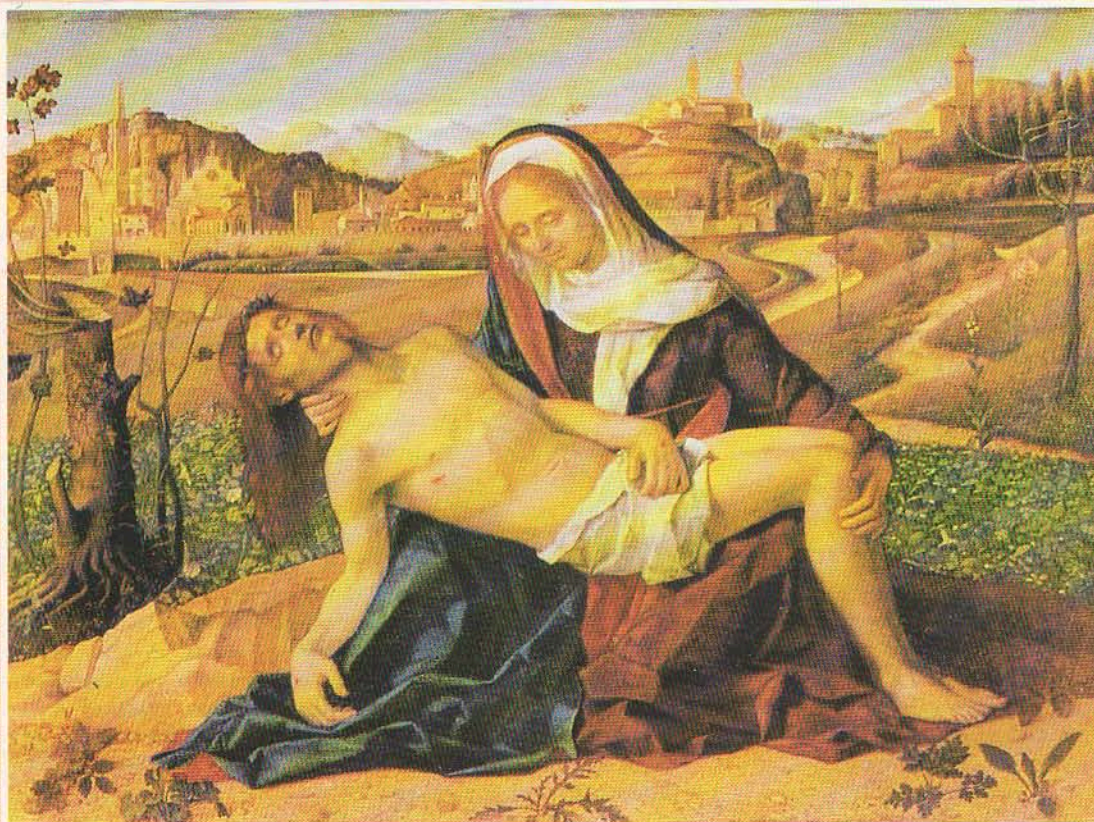
которые «будут воспламенять наш разумный дух в похвалу такому Художнику (имеется в виду уже Бог) наслаждением разумной красоты». Колонна с конной статуей наверху напоминает памятник Юстиниану в Константинополе и намекает на недавний захват турками столицы Византии (1453 год, когда и был уничтожен этот монумент). Никогда не покидая Италии, Мантенья был прекрасно знаком с альбомом зарисовок известного путешественника тех лет Чириако д'Анкаона, где были отражены многие достопримечательности Константинополя. В то же время фантастический город является не только небесным, но и реальным Иерусалимом: из него выходят Иуда и легионеры, собирающиеся схватить Христа. В другой картине — «Распятие» также появляется константинопольский памятник в виде купола св. Софии.

Близкий друг и родственник Мантеньи Джованни Беллини в картине «Пьета» изобразил в виде Иерусалима итальянский город Виченцу. В его белоснежной архитектуре выделяется причудливый силуэт собора и здание знаменитой базилики в первоначальном виде (в XVI веке она была перестроена известным архитектором А. Палладио). Яркое сияние красок в этой картине, несмотря на ее трагический сюжет, также заставляет вспомнить слова Августина, но уже не из «Божьего града», а «Исповеди»: «Этот солнечный свет, заливающий все, что мы видим, где бы я ни был днем, всячески подкрадывается ко мне и ласкает меня, хотя я занят совсем другим и не обращаю на него внимания. И он настолько дорог, что если он вдруг исчезнет, то его с тоской ищешь, а если его долго нет, то душа омрачается».

Документальным воспроизведением облика Иерусалима озабочен учитель Рафаэля Пьетро Перуджино. В картине «Оплакивание Христа» он изобразил храм Гроба Господня, мечеть Омара и вдобавок купол небольшой мечети Эль Акса неподалеку от мечети Омара. Однако расположение построек оказалось перепутанным: храм стоит на месте мечети Скалы, а мечеть — на месте храма. Намного точнее оказывается венецианец Карпаччо. В «Проповеди св. Стефана» город показан с почти топографической детализированностью, только въезд в него обозначает древнеримская арка Траяна в Анконе.

Эпоха романтизма с ее культом средневековья и восточной экзотики вновь вернула Иерусалиму его прежнее место. «С понятиями, целью и чувствами древнего пилигрима» в Святую землю отправляется один из основателей романтизма — французский писатель Шатобриан; вслед за ним в Иерусалим устремляются многие художники, в том числе и русский мастер Максим Воробьев. Живописцы XX века, в первую очередь чешский экспрессионист Оскар Кокошка, умело сочетают новые приемы абстрактного искусства и традиционный пиетет перед небесным градом. Творчеством современных мастеров Израиля, среди которых центральное место принадлежит арабу Талебу Двейку, древний город открывает дорогу в искусство XXI века. И, надо полагать, художники будущего столетия, как и средневековые миниатюристы, будут внимательно прислушиваться к совету знатоков, которые, наподобие монаха Хорхе, сумеют объяснить, «каковы видом камни в стенах Иерусалима небесного».

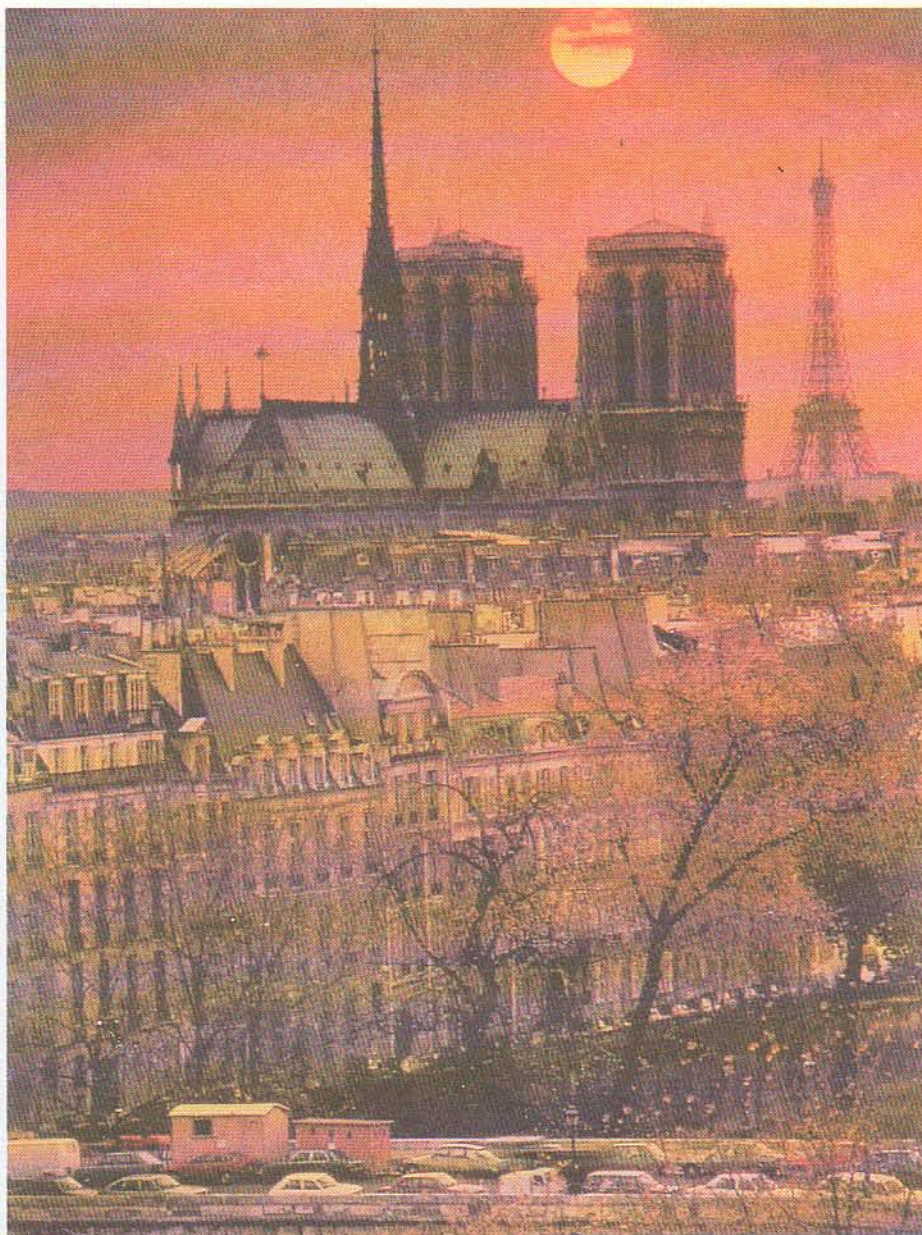
С. БЕЛОУСОВ



Д. Беллини.
Пьета.
Масло. Около 1505.
Венеция, Академия.

Рассказы
об архитектуре

ЧУДО И ТАЙНА СОБОРА ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ



Париж. Вид на остров Сите и Нотр-Дам.

Мел 1163 год. В Париже было начато строительство собора Нотр-Дам (Парижской Богоматери)—одного из величайших архитектурных чудес всех времен, который и сегодня вызывает изумление, поражает загадочностью. Многие его тайны остаются невыясненными, несмотря на попытки историков в течение нескольких веков разгадать их.

Выбор места для возведения нового собора в восточном конце острова Сите имел логическое обоснование, которое строители могли полностью и не осознавать.

Этот остров, окруженный естественным рвом (Сеной) и вместе с тем неуязвимый для наводнений, служил крепостью с давних пор — еще до завоевания Галлии римлянами. К этой эпохе восходит традиция расположения светских построек в западном конце острова, где когда-то был королевский дворец, а сакральных* зданий на востоке. На местах римских храмов в средние века стали появляться церкви, среди которых почетное место занял Нотр-Дам. В

* Сакральный — священный, относящийся к религиозному культу и ритуалу; обрядовый.

дни Французской революции 1789 года собор подвергся секуляризации*, но все равно продолжал выполнять духовную функцию в качестве храма разума.

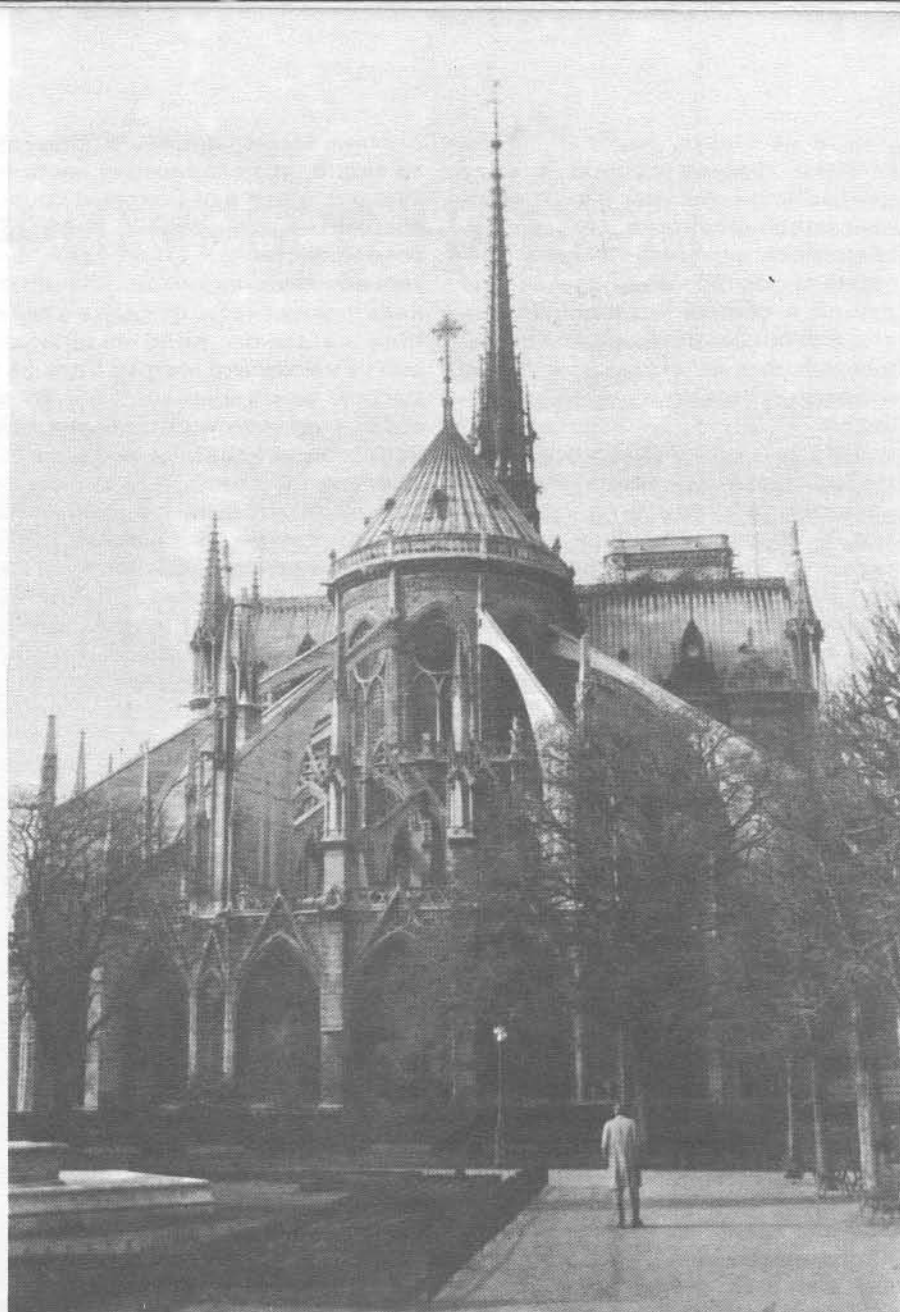
Европейцы XII века отличались большим оптимизмом, чем люди раннего средневековья, ожидавшие конца света в 1000 году. Ощущение того, что жизнь может давать радость, выразилось в культе деви Марии. Именно Ма-

* Секуляризация — обращение церковной и монастырской собственности в собственность светскую; освобождение от церковного влияния (в общественной и умственной деятельности, художественном творчестве).



Главный фасад: одна из загадок Нотр-Дам касается царей Иудеи. На фасаде их всего двадцать восемь, то есть гораздо больше того числа, которое сообщается в Библии, — но очень близко к числу дней в лунном месяце. Не является ли собор, как подозревают некоторые специалисты, «книгой» по астрологии — науке, которая считалась еретической в то время, когда создавался собор, и чьи приверженцы могли наказываться смертью?

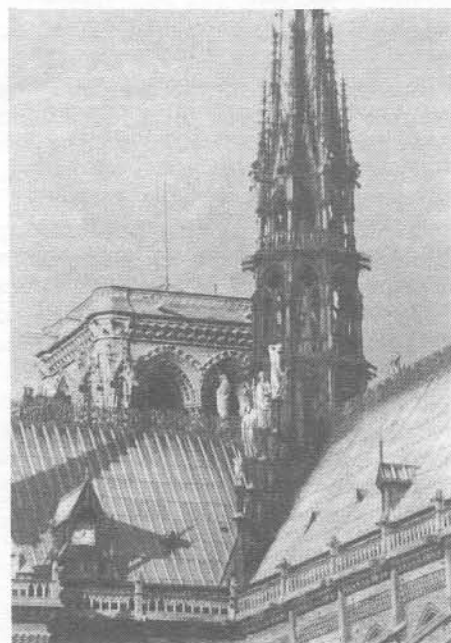
Каменные «комиксы» для поучения и развлечения народа, который был почти полностью неграмотным. Изображен удивительно светский (не религиозный) «календарь». Сверху вниз можно угадать — хотя многие фигуры сильно повреждены — последние четыре месяца года: сентябрь — топтание винограда после сбора урожая для получения вина; октябрь — сев озимых; ноябрь — единственный месяц в году, когда крепостным разрешалось пускать своих свиней в леса, принадлежащие феодалам, чтобы они могли кормиться желудями; декабрь — откормленные таким образом свиньи забивались для пиршеств, сопровождающих конец года.



Редкий вид на соборную апсиду: здесь особенно ясна функция аркбутанов. Они служили для поглощения силы тяжести сводов и передачи ее далее вниз — на землю.



Восстановление Нотр-Дам в XIX веке Эженом Виолет ле Дюком много критиковали еще до того, как оно было завершено. Здесь в диагональном ряду у основания шпиля — святой Фома, который в отличие от других апостолов не проповедует Евангелие «горю и миру»: «Фома неверующий» закрывает глаза от удивления перед чудом шпиля. Апостолы и шпиль были созданием Виолет ле Дюка, по чьему образу и подобию исполнено лицо святого Фомы. Это было дерзкой подписью архитектора под своей работой.



рия, а не Иисус, изображена на главном фасаде собора в виде центральной фигуры перед круглым окном-розеткой, которое выглядит как нимб. На тимпане * северного портала она показана сидящей в облике молодой красивой женщины, ровесницы Христа; они кажутся не столько матерью и сыном, сколько невестой и женихом.

Хотя имя самого первого архитектора Нотр-Дам неизвестно, его замысел был поистине грандиозен. Учитывая тогдашний уровень техники и имеющихся средств, собор являет высокое мастерство и художественную зрелость, которые отсутствуют во многих архитектурных проектах сегодня. Нотр-Дам не был первым среди семидесяти храмов, построенных во Франции в XII—XIII веках, но, несомненно, одним из величайших.

Мало известен, например, тот факт, что каждая из высоких стройных колонн, которые выстроились в ряд через главный фасад над круглым окном-розеткой под башнями, сделана из одного куска камня и что служат они не только украшением, а необходимой опорой: стоит убрать одну, и сооружение рухнет.

Аркубутаны *, пристроенные через полстолетие после начала возведения собора, — наиболее впечатляющий пример строительного мастерства. Эти новые архитектурные элементы оказались столько же смелыми, сколь и совершенными: компьютерное моделирование тектонического взаимодействия сил и передачи их действия вниз показало, что, если сдвинуть в сторону, вверх или вниз даже на несколько сантиметров точки соприкосновения верхних концов аркубутанов и нижних краев кровельных арок, то стены не выдержали бы. Аркубутаны освободили стену от функции поддержания сводов. Благодаря этому появилась возможность сделать огромные окна из цветного стекла — витражи. Их мягкий переливающийся цвет лишает церковный интерьер былого сумрака.

* Тимпан — в архитектуре: треугольное поле фронтона.

** Аркубутан — наружная подпорная полуарка, передающая распор сводов на устои, помещенные снаружи здания.

Если встать лицом к фасаду, то видно, что его нижняя часть — квадрат и что две боковые башни абсолютно одинаковы. Видимое совершенство?.. Оно действительно лишь видимое. «Квадратная» нижняя часть фасада не является на самом деле квадратом, она на несколько метров больше в высоту, чем в ширину. Создатели собора прекрасно понимали, что истинный квадрат, если смотреть с земли, будет казаться сплюснутым прямоугольником. Если, как в данном случае, оптическая иллюзия была преднамеренной, то как объяснить другие нарушения видимой симметрии? Например, северная (с левой стороны) башня намного массивнее, чем другая, а северный портал — остроконечный в отличие от южного.

Еще один пример «обмана зрения» — планировка пола. На первый взгляд собор кажется построенным по обычной модели, воспроизводящей крест, на котором был распят Христос. Но на самом деле «крест» имеет в верхней части наклон; ось апсиды отклоняется от основной оси «запад — восток» к северу. Чем же это объяснить?

Возможны три версии. Согласно первой из них критерии красоты и гармонии того времени существенно отличались от наших. И потому асимметричная планировка не должна была смущать строителей. Во-вторых, строители могла удовлетворять иллюзия гармонии и симметрии, и потому они сознательно прибегли к «обману зрения». Согласно же третьему объяснению, непредвиденные или неизбежные обстоятельства (скажем, размеры выделенного участка земли) заставили архитектора отойти от первоначальных планов. Существуют, наконец, богословские толкования. План пола искривлен, чтобы воспроизвести склоненную фигуру мертвого Иисуса на кресте, к тому же архитекторы могли думать, что только богу по силам создать совершенную структуру и подобные попытки со стороны человека явились бы богохульством; с такой точки зрения несовершенства в архитектуре собора оказались преднамеренными. Но как бы там ни было, эту главную тайну великого здания вряд ли когда-нибудь полностью разгадают.

Время, погода и политика не

щадили Нотр-Дам. Эпоха Просвещения, например, нашла средневековые окна из цветного стекла вульгарными и заменила их бесцветным стеклом, чтобы впустить побольше «света». Король желал въезжать в Нотр-Дам верхом на коне, и средняя колонна центрального портала была убрана. А приверженцы Революции 1789 года в своей ненависти к монархии и церкви как ее союзнику изуродовали значительную часть скульптур собора.

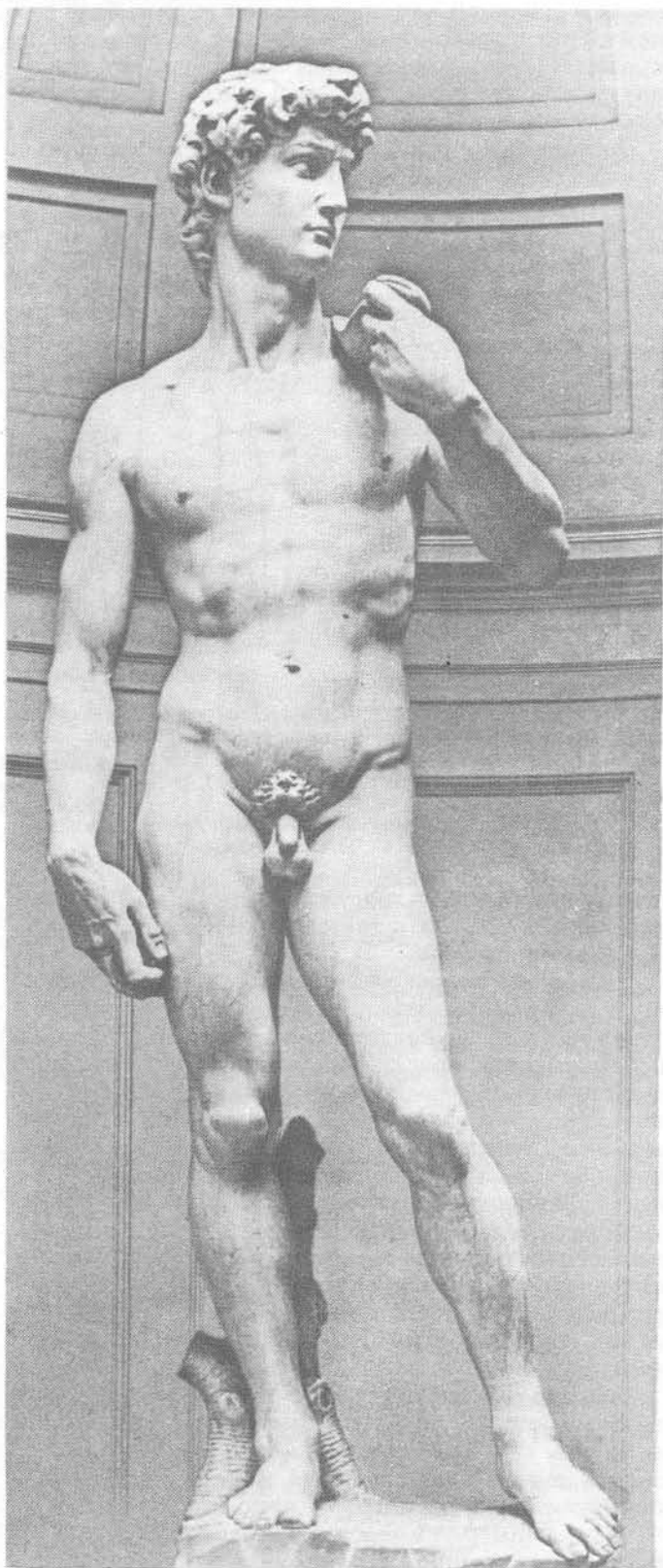
Парадоксальным образом наибольший вред причинил собору тот, у кого были наилучшие намерения, — Эжен Виолет ле Дюк. В середине XIX столетия, когда вернулась мода на средние века и готическую архитектуру, он принял восстановление Нотр-Дам наряду со многими другими зданиями средневековой Франции. Столкнувшись с сильной критикой тех вольностей, которые он себе позволил, Виолет ле Дюк решил поставить собственную подпись под тем, что он считал своим шедевром. Высоко на крыше поднимается шпиль (Виолет ле Дюка), у основания которого стоят четыре группы из трех фигур, представляющие двенадцать апостолов. Одиннадцать из них, как и подобает апостолам, смотрят вниз с высоты двух тысячелетий и проповедуют евангелие. Двенадцатый же повернул голову, чтобы посмотреть назад — на собор, и прикрыл от изумления лицо рукой — пораженный чудом Нотр-Дам (восстановленного Виолет ле Дюком). Это апостол Фома, Фома неверующий, убедившийся, наконец, в успехе работы Виолет ле Дюка. Подпись? Этот «убедившийся Фома неверующий» обнаруживает сходство с самим Виолет ле Дюком!..

Вечер, 11 часов 59 минут. Собор купается в свете множества прожекторов и кажется плывущим над Сеной — с аркубутанами как гребными веслами.

Ровно в полночь огни погаснут. Нотр-Дам вдруг превращается в неподвижный двухмерный силуэт в небе. Дрожь пробегает по спине. Вы — парижанин XIII века, и поверьте мне, чудо и тайна живы.

Артур ЖИЙЕТТ,
редактор журнала «Музеум»,
Фото автора издаваемого ЮНЕСКО

ЛЕПКА ФИГУРЫ С НАТУРЫ



Каркас

Будем лепить фигуру в половину натуральной величины, около 80 сантиметров высотой, но для начала можно вылепить этюд и в одну четвертую.

Вам понадобится вращающийся станок, как для модели, так и для работы, и, кроме того, деревянная доска размером 40×50 сантиметров, толщиной в три сантиметра. Снизу к ней следует прибить две крепкие рейки, чтобы дерево не коробилось.

На доске укрепите с помощью винтов железную подпорку в форме штыка, которая будет поддерживать каркас и, следовательно, должна выдерживать тяжесть всей глины. В отечественных пособиях по скульптуре такая подпорка называется глаголь. Его можно изготовить из прочной проволоки или арматурного железного прута. Приводим упрощенную конструкцию глаголя. Железная подпорка для фигуры в половину натуральной величины должна быть размером $50 \times 25 \times 12$ сантиметров, 7 сантиметров будут закрыты плитусом из глины, а конец подпорки окажется несколько выше середины высоты вашей скульптуры и несколько ниже заднего отростка подвздошной кости.

Существуют позы, при которых следует укреплять железную подпорку не сзади, а сбоку.

Когда подпорка привинчена, укрепите на ней медной проволокой каркас из свинцовых трубок. Для каркасов небольших размеров используется медная или алюминиевая проволока, которая крепится иначе, чем свинцовые трубки. Рисунок дает ясное представление о том, как сделать каркас. Обратите внимание на крепление каркаса рук и соединение торса с глаголем. Следующий этап — составление шкалы пропорций.

1. Проведите на доске горизонтальную линию;
2. возьмите половину высоты модели (в вашем распоряжении не будет циркуля размером на всю высоту) и отложите ее на горизонтальной линии; получите отрезок АВ. Взяв расстояние АВ за радиус, проведите циркулем дугу от А через В;
3. отмерьте половину высоты каркаса; поместите одну ножку циркуля в В, а с помощью другой пересеките дугу, что дает точку С;
4. соедините прямой линией точки А и С, и шкала готова.

Теперь остается только использовать ее для работы, откладывая от центра А дуги, соответствующие каждому обмеру, на линиях АВ и АС; расстоя-

Микеланджело.
Давид.
Мрамор. 1504.
Флоренция, Галерея Академии.

ние от одной точки пересечения до другой даст нам размер в нужном масштабе.

Полезно проводить дуги так, чтобы их концы несколько выступали за черту, тогда в каждом случае можете приписать сбоку, что это за обмер. Вы увидите, что предложенный способ составления шкалы является и быстрым и точным.

Этим же способом пользуются для увеличения, но не более чем вдвое против размера оригинала.

Когда готовы каркас и шкала, поместите каркас на станок, предварительно позаботившись, чтобы он был вполне горизонтальным; доску со шкалой поставьте на мольберт рядом с собой.

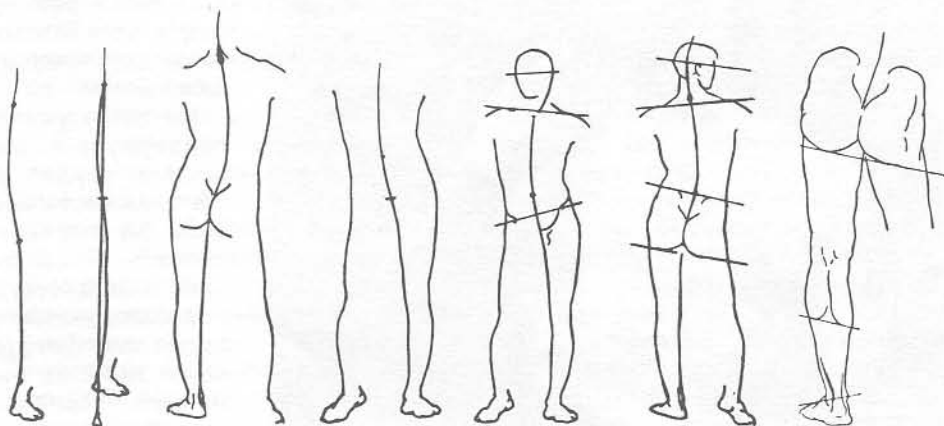
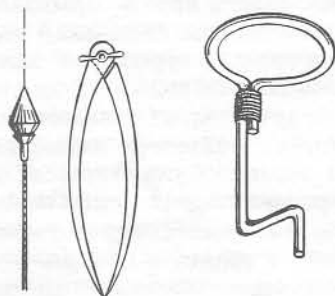
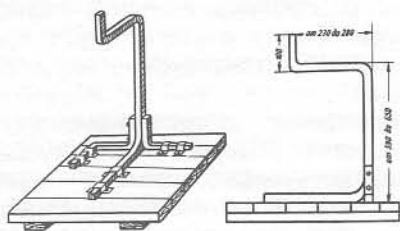
Теперь поместите модель на вращающемся подиуме на таком расстоянии от вашего этюда, чтобы

основным направлением несущей ноги. Эта линия совпадает во всех своих опорных точках и поворотах с основной линией фигуры, как она видна спереди.

Для скульптуры задняя основная линия фигуры имеет большее значение, чем передняя, потому что мы можем рассматривать позвоночный столб как центральную и главную часть скелета.

При данной позе линии фигуры в общем параллельны основной или центральной линии. Если она намечена неточно, то и наружные не могут быть правильными; это объясняет мои слова, что основная линия является ключом к пониманию и передаче поз натурщика.

Поставьте другую ногу каркаса в ее позиции и



Глаголь. Рисунок и вид сбоку с указанием размеров из расчетов на метровую фигуру.

Последовательность определения позы натурщика.

Глаголь для маленьких фигур.

Контраст между мышцами икр и лодыжками.

Циркуль и отвес.

хорошо видеть всю фигуру. Так как модель от усталости постепенно нарушает позу, советую перед сеансом хорошо изучить и запомнить ее; для этого можно воспроизвести самим позу натурщика.

Начнем работу и попытаемся передать то движение, которое указано на схеме. В первую очередь необходимо найти основную линию, которая является ключом к позе. Для этого станем прямо перед моделью, с помощью отвеса опустим вертикаль от яремной впадины до пола и заметим, где эта вертикальная линия пересечет ногу, несущую тяжесть тела: при нашей позе вертикаль заденет почти всегда выпуклость нижней оконечности большой берцовой кости, внутреннюю лодыжку. Прилепите кусок глины (для работы в небольшом размере предпочтительнее пластилин) к каркасу между плечами, отмечая точку, соответствующую вершине грудины. Станьте прямо против каркаса, как и прежде, с отвесом в руке, и пригоните трубку, изображающую ногу, так, чтобы она коснулась вертикали, оставляя достаточно места для покрытия глиной, и так, чтобы трубка оказалась в середине ноги. Сзади основания линия обозначается позвоночным столбом на всем его протяжении, а ниже —

всмотритесь в контрастные линии, вызванные движением модели, а также обратите внимание на контраст рельефов.

При позе, подобной нашей, выведете следующую закономерность: когда тело тяжело опирается на одну ногу, подвздошная кость над опорной ногой поднята вверх, ибо несущая тяжесть нога выпрямлена и сохраняет свою полную длину в вертикальном направлении, в то время как с другой стороны подвздошная кость оказывается опущенной, ибо и большая берцовая и бедренная кости наклонены вперед. Верхняя часть фигуры для сохранения равновесия наклоняется в сторону несущей тяжести ноги, таким образом плечо на этой стороне опускается ниже, чем другое. Итак, вы наблюдаете два контраста линий — в бедрах и в плечах — от одной подвздошной кости к другой линия опускается, а от одного плеча к другому она поднимается.

Заметив это, изогните соответствующим образом трубки каркаса. Теперь поверните модель и заметьте, как эти контрасты смотрятся сзади.

Еще одно. Так как голова модели повернута в сторону свободной ноги, то лицо окажется наклоненным примерно в том же направлении, что и отростки подвздошной кости, будет контрастировать

с линией плеч.

Существует еще одно противопоставление контрастов между плечами и бедрами — контраст рельефов.

При упоре на одну ногу эта нога толкает подвздошную кость не только вверх, но и вперед, а подвздошная кость свободной ноги в это время отодвигается назад, причем плечо, которое уже было опущено, отодвигается назад по отношению к плечу над свободной ногой.

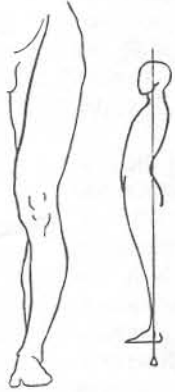
Таким образом, получается два контраста рельефов, которые следует отметить на арматуре с помощью соответствующего изгиба каркаса.

Часто вижу почти законченные работы (я говорю о скульптурах), на которых не уделено достаточно

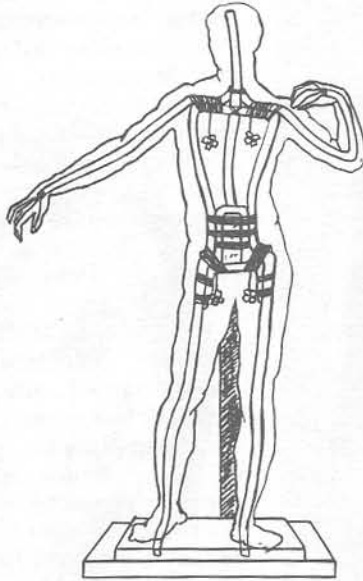
Чтобы найти линию фигуры в профиль, придется снова воспользоваться отвесом и держать его так, чтобы вертикальная линия шла через середину шеи, как вы ее видите сбоку; смотрите, где проходит вертикаль через наружную лодыжку опорной ноги.

Еще одно, на что следует обратить внимание: трубки каркаса не должны быть искривленными, а совершенно прямыми в своих больших линиях и очень точно изогнуты в сочленениях.

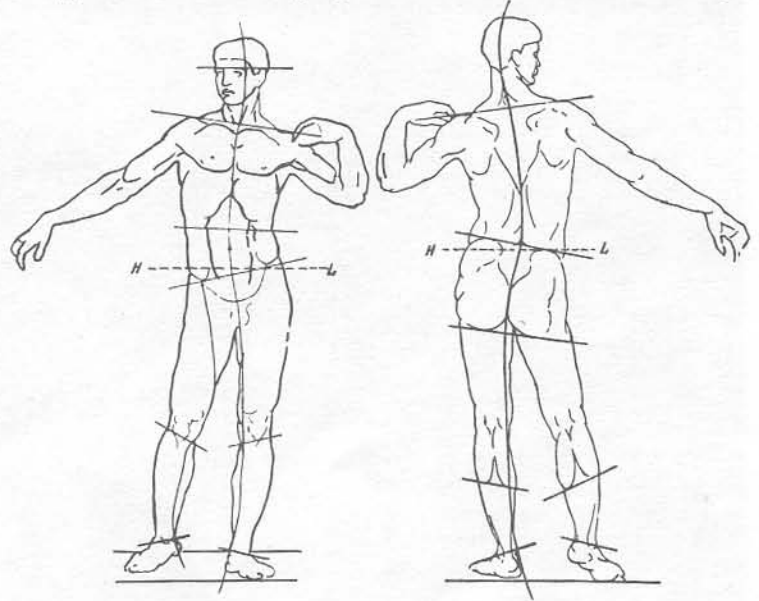
Когда же каркас сделан небрежно, трубки не прочно соединены и искривлены, глина наложена кое-как, то трудности предстоящей работы будут огромны и скульптор почувствует полную безнадежность. Поэтому проявляйте величайшие заботу



Главная линия ноги.
Линия фигуры в профиль.



Каркас для лепки фигуры.



Зарисовки фигуры человека, опирающегося на одну ногу, с показом движения главной линии головы и положением таза.

и характерных контрастов между линией плеч, поворотом

внимания рукам, а иногда даже руки совсем не намечены. Это большая ошибка. Именно положение и взаимоотношение головы, рук и ног определяют движение, и именно в руках вы находите энергию, которую хотите выразить. Каждую учебную работу нужно с самого начала рассматривать как композицию. Если ставим цель выразить данной скульптурой то или иное устремление или чувство (в зависимости от характера и позы модели), эта задача должна в полную меру поглотить наше внимание, и только тогда терпеливое отношение к работе перерастет в художественное чувство.

Поэтому сразу намечайте конечности, положение которых определит движение всех остальных частей тела.

Я настаиваю на этом пункте, так как вижу, что на него часто не обращают внимания. Это пренебрежение столь же смешно, как смешно было бы покрыть рисунок листом бумаги с маленькой дыркой в нем, позволяющей художнику видеть только голову и передавать ее мелкими штришками, не обозревая всей фигуры.

Основная линия профиля дается наклоном грудины, очертанием таза и общим направлением переднего контура несущей тяжесть ноги.

и внимание ко всем подготовительным работам. Когда каркасу придана поза или движение, покройте его со всех сторон слоем глины, достаточным для того, чтобы наметить основные контрасты линий и рельефов, показанные на рисунке.

Глиняный плитус надо сделать не менее семи сантиметров толщиной, чтобы в случае необходимости удлинения вы могли выиграть место внизу, делая плитус тоньше, не разрушая остальной работы. В самом центре полезно укрепить маленький кусочек дерева, чтобы он мог служить отправной точкой при обмерах.

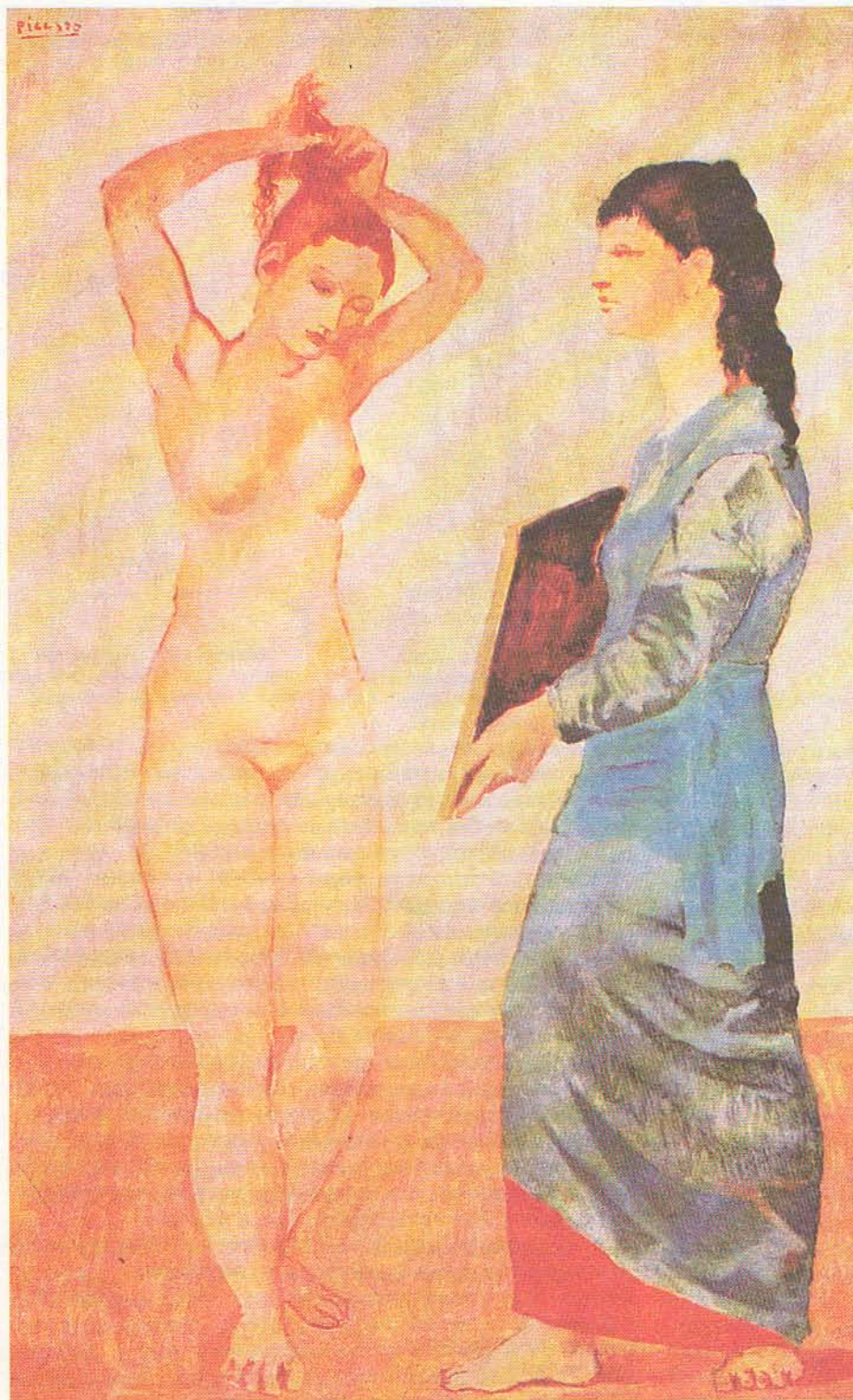
Проведем на глине основную линию фигуры, начав от яремной впадины. Линия пройдет через центр грудины, затем вдоль белой линии живота, повторяя изгибы, вызванные движением фигуры, пересечет пупок и опустится вниз, вдоль внутреннего контура несущей тяжесть ноги к внутренней лодыжке.

Лучше преувеличить изгибы этой линии, так как мы всегда можем вернуться к вертикали.

Э. ЛАНТЕРИ

ЛЕПКА.
Издательство Академии художеств СССР.
Москва, 1963.

ПИКАССО И АНТИЧНОСТЬ



Н

еиссякаемым источником, питавшим искусство европейских мастеров начиная с эпохи Возрождения, служит художественная культура античности. Мифология, литература, философия, прославленные творения зодчих, скульпторов, живописцев Древней Греции и Рима вдохновляли многих величайших художников: Рафаэля и Леонардо да Винчи, Дюрера и Микеланджело, Пуссена, Рембрандта, Давида, Энгра.

Изменения, связанные с наступлением современной цивилизации, казалось, могли сделать античное наследие неактуальным. Уже для многих течений XIX века — реализма, импрессионизма, постимпрессионизма — античность утратила былую притягательную силу. Тем не менее для ряда крупнейших мастеров XX столетия наследие Греции и Рима было не только прекрасной страницей художественной летописи человечества, но и живым явлением, способным давать творческие импульсы современному художественному процессу. Ярчайший пример тому — Пабло Пикассо.

Обращение к античному наследию происходило на разных этапах его творчества. В ряде произведений, завершающих розовый период, мастер вдохновлялся греческой классикой. В написанной в 1906 году картине «Туалет» художник, стремясь к созданию гармонического образа, наделяет персонажей классическими пропорциями и позами. Даже в одежде служанки, которая держит зеркало перед причесывающейся обнаженной женщиной, есть что-то античное — ее одеяние похоже скорее не на современное платье, а на хитон.

Первый классический период Пикассо был краток: наступившая вслед за ним эпоха кубистических

экспериментов, все дальше и дальше уводивших от привычных форм отражения реальности, не оставляла места для античных реминисценций. Однако поворот в искусстве художника в конце 1910-х — начале 1920-х годов вновь заставил его направить свой взор к сокровищам античной культуры. В 1917 году, во время поездки в Италию, он знакомится с настенной живописью Геркуланума и Помпей.

В одной из важнейших классических работ — картине «Три женщины у источника» — перед зрителем предстает сцена античной жизни. Классические черты

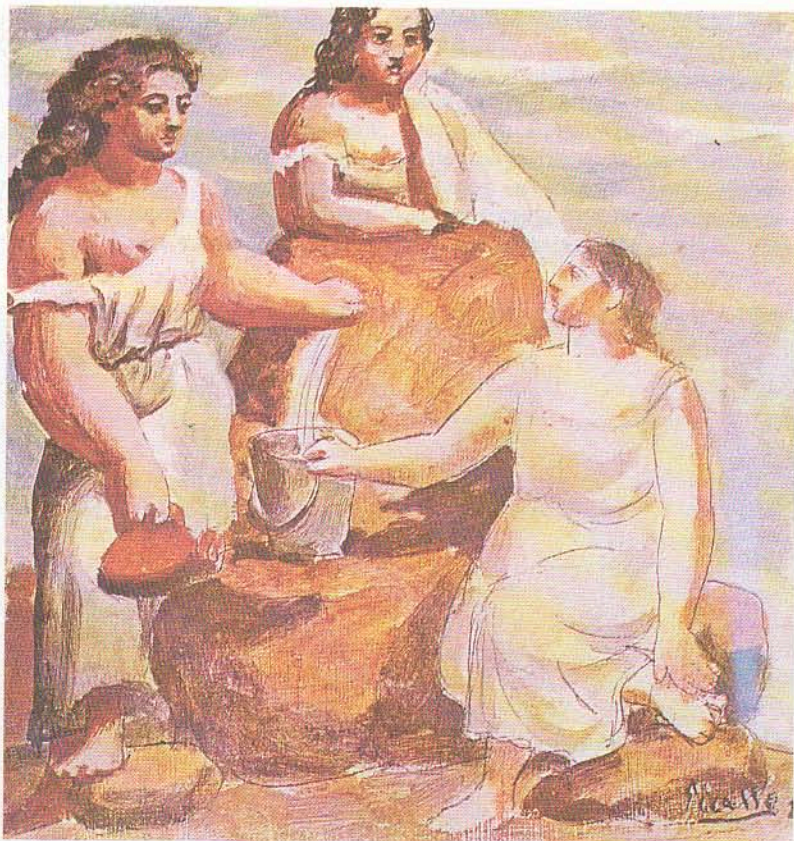


П. Пикассо.
Туалет.
Масло. 1906.
151×99.

П. Пикассо.
Голова женщины.
Тушь. 1924.

лиц, прически, хитоны, складки которых уподоблены каннелюрам дорической колонны, сочетаются с утяжеленностью тел, свойственной пикассовским персонажам тех лет. При этом в «Трех женщинах у источника» формы тела трактованы геометризованно, они как бы состоят из простейших фигур — цилиндров, конусов, шаров. Преобладание материального, вещественного в фигурах женщин, их почти одинаковые, не выражающие никаких мыслей и чувств лица создают образ человеческого бытия, еще не отделившегося от природных ритмов.

Интересно, что в эскизах сцена трактовалась иначе. Действие происходило на берегу моря, персонажи не были затиснуты в небольшое и неглубокое пространство, как это сделано в окончательном варианте. Фигуры выглядели легче и изящнее, по пропорциям были ближе к классическому канону.



П. Пикассо.
Три женщины у источника.
Эскиз к картине.
Масло. 1921.
34×25.

П. Пикассо.
Минотавромахия.
Офорт. 1935.
49,8×69,3.

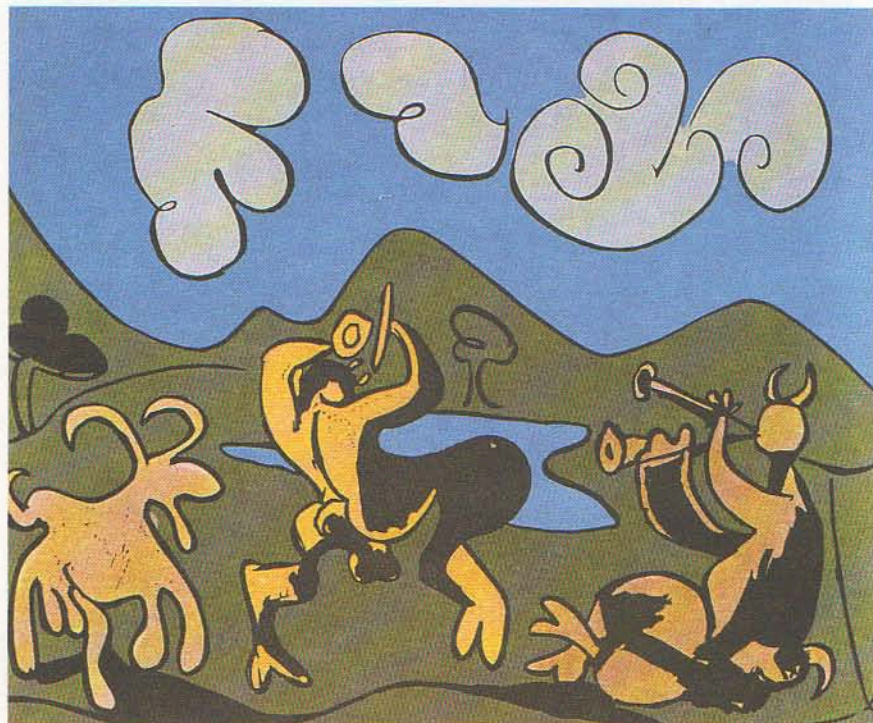


Тяга к гармонии в еще большей мере присуща графике Пикассо первой половины 1920-х годов. В рисунке «Две обнаженные и играющий на свирели» классические профили и пропорции фигур, атмосфера спокойствия и безмятежности напоминают зрителю о золотом веке человечества, об

виртуозным мастерством. Линии в гравюрах обладают определенной самостоятельностью, живут по собственной логике, порой далеко уводящей их от следования натуре. В характере этих линий, изменчивости, текучести, неоднозначности обрисованных ими форм и раскрывается идея метаморфоз.

рождающим массу ассоциаций. При этом формально-стилистических переключек с античным искусством в цикле «Мастерская скульптора» практически нет, лишь в типе лиц и фигур порой угадывается классический канон.

Особо важное значение для творчества Пикассо 1930-х годов

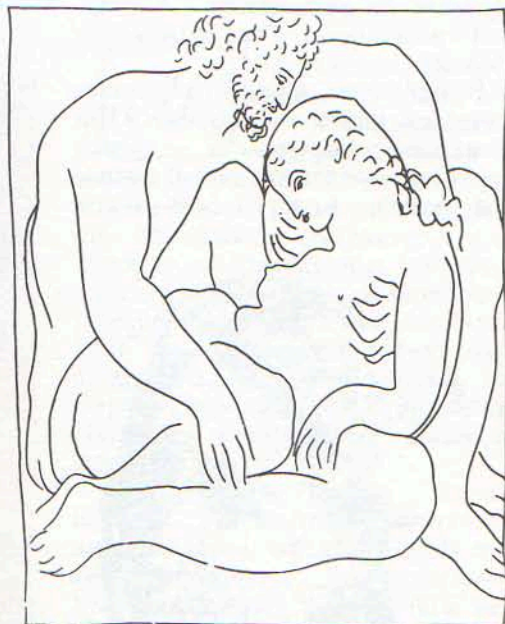


П. Пикассо.
Фавны и коза.
Линогравюра. 1959.
53×64.

античных временах. При этом апелляция к греческой классике вовсе не носит оттенка эпигонства или стилизаторства. Воссоздавая дух Греции, Пикассо остается художником XX столетия. Это прежде всего сказывается в манере изображения — отсутствии аксессуаров, на которые был так щедр неоклассицизм XIX века, в условном характере штриховки фона, свободном обращении с пятном и линией.

В работах 1930-х годов античный мир перестает быть царством идиллии и гармонии и выступает ареной сложных, драматических, порой трагических событий. Новая концепция появляется в иллюстрациях к «Метаморфозам» Овидия. Изобразительный язык кажется лаконичным и простым. Выбрав из всего многообразия графических средств одно — тонкую линию, — Пикассо пользуется ею с

Усложнение, драматизация образа античного мира еще полнее проявились в произведениях Пикассо 1930-х годов, посвященных двум темам: мастерской скульптора и Минотавру. В гравюре «Скульптор и модель перед скульптурой» изображена сцена в мастерской, причем действие происходит в античной Греции. Это естественно — ведь античность была золотым веком пластики, именно греки решали проблемы, которые будут стоять перед последующими поколениями, в том числе и перед художниками XX столетия. Во многих листах из цикла «Мастерская скульптора» античность переплетается с современностью. Не случайно, что изваяние, изображенное в листе «Скульптор и модель перед скульптурой», напоминает головы, которые в 1930-е годы лепил испанский мастер. Благодаря этому образ приобретает более общий, универсальный смысл. Античность оказывается емким символом, по-



П. Пикассо.
Юпитер и Семела. Иллюстрация
к поэме Овидия «Метаморфозы».
Офорт. 1930.
31,2×22,4.

имела связь с античной мифологией, подвергшейся в графических сериях тех лет интереснейшему переосмыслению. Позаимствовав из греческой мифологии образ Минотавра, Пикассо включает в свою образно-тематическую систему только идею двойственной сущности Минотавра — получеловека-полубыка, которому в равной мере ведомы и звериные и человеческие проявления. Сюжетная сторона греческого мифа о Минотавре (он был сыном Пасифаи и быка, жил в сооруженном Дедалом лабиринте на острове Крит, ему в жертву приносились юноши и девушки, он был убит Тезеем с помощью Ариадны) не находит у художника никакого отражения, его Минотавр существует в других ситуациях, через них раскрывается его противоречивая натура.

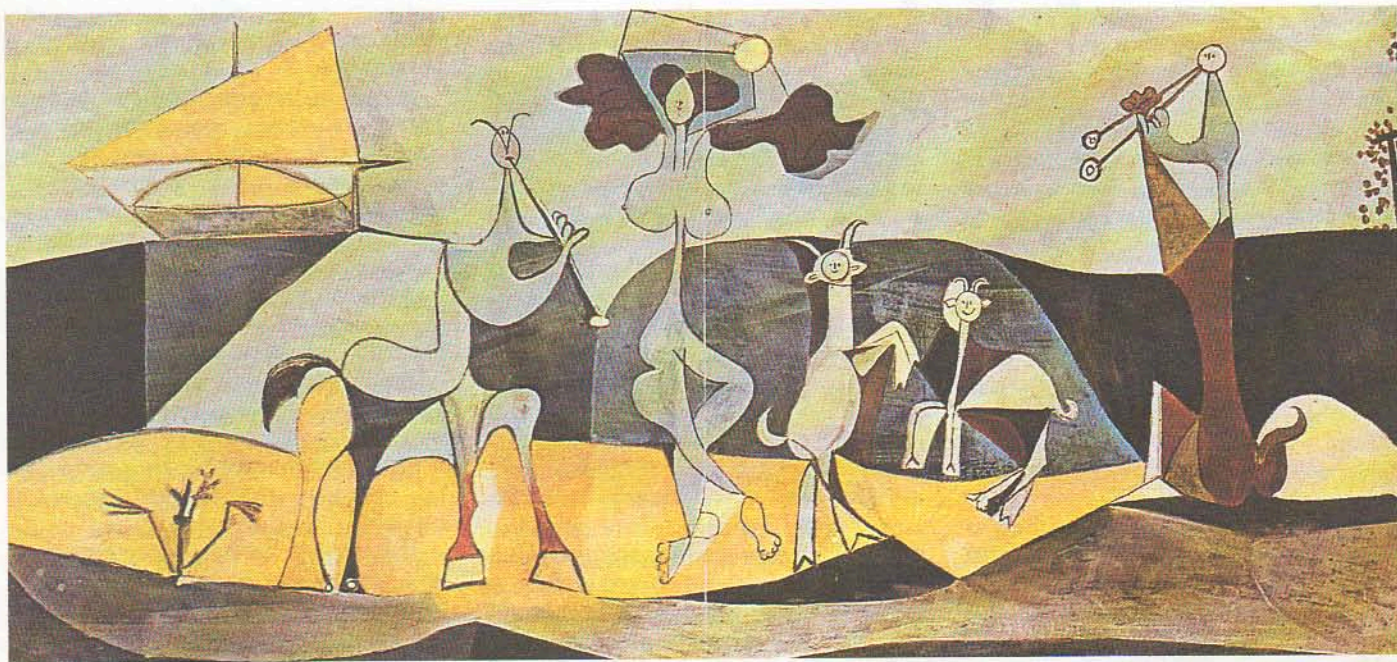
Особенно сложным и глубоким содержанием обладает гравюра «Минотавромахия», в которой, как в клубке, переплетены основные мотивы, связанные у Пикассо с этим образом: противостояние добра и зла, света и тьмы, невинности и греха, разума и животных инстинктов. «Минотаврома-

хия» можно истолковать как размышление художника о возможности и способе победы над силой, не озаренной светом разума. Победы можно достичь двумя путями. Первый воплощен в образе женщины-тореадора, захотевшей победить чудовище со шпагой в руках. Ее попытка терпит неудачу: Минотавр сильнее женщины, она побеждена, ее мертвое тело сползает с лошади, и оружие, которое не принесло победы, может перейти в руки врага. Но главное в том, что силой можно только уничтожить Минотавра, однако нельзя переделать, «очеловечить» его. Иной путь победы — его укрощение — воплощает девочка с цветами и светильником. Свеча в ее руке ассоциируется и с обычным пламенем, которого боятся дикие звери, и со светочем разума, и с путеводным огнем. В противостоянии чудовищу человек должен победить не силой, а своей человечностью.

Если в предвоенные годы ан-

тичные образы Пикассо в индустриальной форме раскрывали его трагическое мироощущение, то в послевоенном искусстве античные мотивы вновь окрасились в идиллические, мажорные тона. Теперь мифологические персонажи стали выражать ощущение радости жизни, не встречается бо-

жизнь, даже в ее самых примитивных формах, есть благо, источник радости, и она достойна того, чтобы быть воспетой в искусстве. Показательно, как в позднем творчестве Пикассо изменился один из его излюбленных персонажей — фавн. В гравюрах и рисунках 1930-х годов фавн похож



П. Пикассо.
Радость жизни.
Масло. 1946.
120×250.

лее изображений Минотавра. С исчезновением этого чудовища из работ художника уходят наиболее темные, драматические проявления бытия. Символично, что вместо человеко-быка в литографиях 1954 года — «Танец с бандерильями», «Игры с быком», «Три женщины и тореро» — мастер рисует мужчину с маской в виде бычьей головы. Жестокое, brutальное начало, зримо воплощавшееся в образе Минотавра, словно утрачивает свою зловещую реальность, оборачивается игрой.

Появляется новый персонаж — вакханка. В ключевом произведении послевоенного периода — панно «Радость жизни» — пляшущая вакханка становится центральным персонажем. Запечатлевая новый образ античного мира — мира веселого, беззаботного, наивного, порой грубоватого, знающего лишь самые элементарные удовольствия, художник напоминает зрителю ту простую истину, что

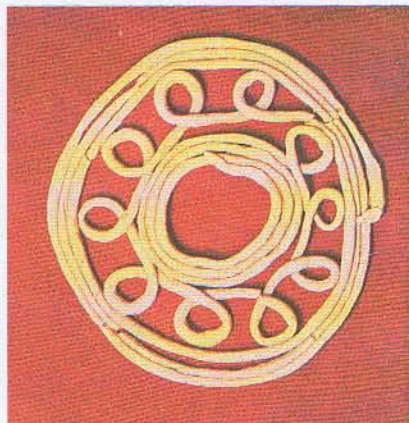
на человека не только внешне, но и внутренне — своей психологией, поступками, а в 1940—1960-е годы этот персонаж внешним видом, проявлениями внутренней сущности стал ближе животному. Фавны, населяющие картины, гравюры, рисунки и керамические изделия тех лет, — это веселые бесхитростные существа, которым неведомы глубокие раздумья и тонкие чувства. Истинные дети природы, они повинуются импульсам своего естества. Их удел — не размышлять и переживать, а радоваться своему существованию — плясать, играть на свирели, резвиться, преследовать вакханок.

Размышляя о творческих диалогах Пикассо с античностью, невольно вспоминаешь слова великого мастера, сказанные им еще в 1923 году: «Искусство греков, египтян, великих художников других времен не является искусством прошлого, возможно, оно сейчас живет, чем когда-либо».

М. БУСЕВ

М. БУСЕВ

Каргопольские Тетерки



Живет на каргопольской земле красивый древний обычай. Весной, в пору солнечного равноденствия — когда день меряется с ночью, пекут в здешних деревнях «тетерки». Пожилые женщины рассказывают, что прежде в «тетерочный день» все, кто был с невестинной стороны на свадьбе, обяза-

тельно несли молодым гостинцы — тетерки своейстряпни. А больше всего приносила их мать молодухи, чтобы не подумали, что она скупая, да чтоб каждый из домочадцев съел в этот день хоть одну.

Тетерочное дело кропотливое, самой хозяйке едва ли за неделю управиться. Потому помогала ей вся родня: и бабушки, и сама



молодая (которую отпускали на эти дни в отчий дом), и даже ребяташки повзрослее — за столом во время работы не было лишнего места!

Так, вместе наскут * сто—двести тетерок, назавивают их разными узорами. Причем часть приготовят из лучшей муки-крупчатки, добавив в нее и конопляного семени (для зятя), часть из ржаной муки спекут, а остальные — из ячменной.

Уложенное на дощечки кружево из теста уносили на холод — там лежали тетерки до следующего утра. Подмерзших, их смело можно было садить в печь — узор уже не нарушишь. А иной раз, для быстроты, раскладывали на деревянной лопате и — сразу же — в печку, где они быстро подсыхали и румянились.

Хорошо пропеченные тетерки смазывали льняным маслом и выкладывали на стол. Тут и своя, и чужая ребятня на них любит-ся, придут «поглядеть узоры» и соседи.

Накануне самого тетерочного дня мать молодухи (а коли не было в живых, то хозяйка дома — «большуха») укладывала в корзины приготовленные молодым гостинцы. Были среди них и белые пшеничные караваи, и ячменные на ржаной лепешке хлеба-«двинянки», и рыбники с запеченной в тесте рыбой, и «калитки» — своего рода ватрушки, начиненные пшенной и ячменной крупой, и завернутые из блинов «блинчатые» пироги с толокном, и тонкие, в виде полукруга, начиненные всевозможной ягодой «гостиничные». Всех лакомств набиралось две корзины.

В третью же, осторожно, чтобы не сломать, укладывали тетерки. Незамысловатых «вьюх», завитых одинарной или двойной спиралью, не брали, чтобы не ударить перед людьми в грязь лицом. Клади самые узорные — столько, сколько поместится, но

А. А. Савинова и
М. А. Соколова скут
тетерки.
Фото 1977 года.

Тетерки А. А. Савиновой.

* Слово «скать» в местном диалекте, как и в древнерусском языке, означает «вить», «свивать». Отсюда знаменитая ювелирная техника «скань».

чтоб набралось не менее сорока.

Первые две корзины хозяйка насаживала на концы кола, а третью несла в руках. Шла одна, без помощников: все должны были видеть, что гостинцев у нее — сколько могла донести! Если ж дом зятя был далеко, угощенья везли на лошади.

Добравшись до места, теща спрашивала хозяйку, куда выкладывать принесенные дары. А выкладывая, извинялась: «Не судите, сватуки и сватьяшки, чем богаты, тем рады!»

— Ну полно-те, сватьяшка, — отвечали хозяева, — чего еще, спаси Господи!

Надобно знать, что современное наше «спасибо» восходит к старинному русскому «спаси Бог». Нередко благодарили и так: «Спаси Господи!»

В иных деревнях гостинцы принимали не глядя, в других же сразу выкладывали на стол, рассматривая на свет узоры тетерок. Разглядывали гости, приходили поглядеть соседи, рассуждая потом меж собой, «хорошо ли молодухина родова зятя подарками чествует».

Угощать присутствующих го-

стинцами должна была сама молодуха. Она подносила всем по тетерочке, и потом уже за столом оставались одни женщины: «тетерочный день» почитался «бабыим праздником»...

И поныне в ряде сел Каргопольского района Архангельской области, особенно же в Ошевенской слободе и ее окрестностях, матери в день весеннего солнечного равноденствия ходят с тетерками к своим зятям, дочерям и внукам. Стряпают сегодня тетерки и ребятишкам для забавы. Станет бабушка готовить обед, замесит на молоке да сахаре горсти две муки и испечет внучатам по вкусной тетерочке. С ними они по деревенской улице и бегают.

Приступая к необычному художеству, тесто раскатывают на посыпанном мукой столе в длинный, тонкий жгут. И укладывают его различными узорами. Как завить тетерку, знают здесь и старые и малые, но есть среди стряпух и подлинны мастерицы своего дела. Среди них живущие в одном доме подруги Александра Александровна Савинова и Марфа Алексеевна Соколова. Накануне тетерочного дня позовут они к себе и Анну Александровну Рудакову, чтобы помогла с тестом да узоры вместе припомнила.

— Я, бывало, тетерок всяких навывделываю, — рассказывает Александра Александровна. — Пекла и сетчаты-решетчатые, и из колечушка в колечушко, а то одними восьмерушками тетерку уложу. Либо солнышко-высококолышко совью, да навью ему кудрей. Солнышко, оно ведь тоже с кудерочками — вот и моя тетерка кудревата будет! А еще колечками-бегуночками уложу — такие и мама, и бабушка делали...

Смотреть и слушать, как работают и что рассказывают народные мастера, всегда поучительно. Именно тут и раскрывается их отношение к делу рук своих, познается смысл созданных ими произведений.

Марфа Алексеевна и Анна Александровна раскатывают тесто, а Александра Александровна укладывает его узорами на дощечках.

— Экую новую тетерочку завью! Наперво большое колечко

уложу, потом буду водить солнышко. От солнышка на четыре стороны лучи-косыночки, околы трижды обведу и готово!

— Марфушка, наладь березку, — предлагает Савиновна.

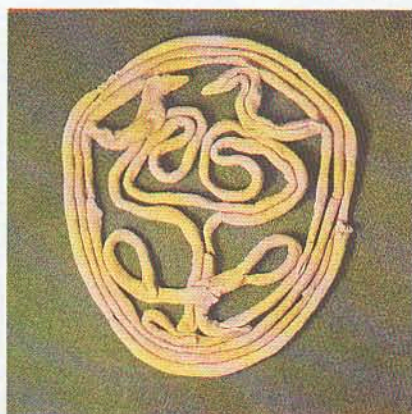
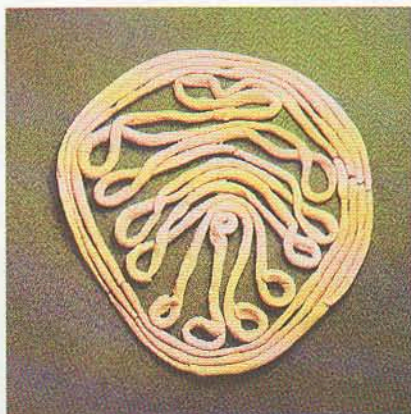
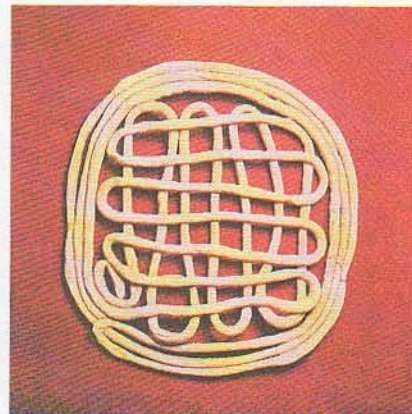
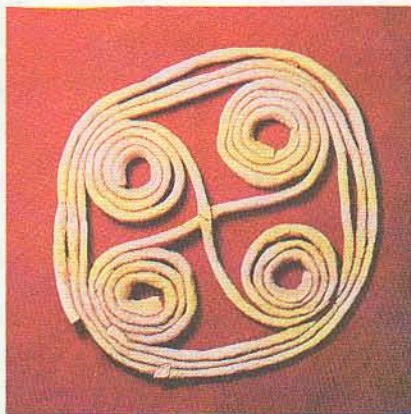
— Нет, это уж ты узорница, ты и делай, а мы подсобим.

Александра Александровна укладывает новую тетерку:

— Прежде стебелинку у березки сделаю, от нее расселинки во все стороны пущу, а на них колечушки, вроде листиков. Так вот и наша Анна Рудакова, что эта березка: экому роду дала начало! Гли-ко, сколько детей и внуков стало, сколько расселинок рудаковщины распустилось...

Уложенные так тетерки выносятся в кладовую — там они пролежат до утра. А когда истопит хозяйка печку и прогорят дрова, заметет она душистым венником из еловых веток «под» печи, «припустит» немного жар, чтобы не горели тетерки, а лишь подсыхали да румянились, и начнет перекаладывать их с дощечек на лопату. А с нее — прямо на горячий под!

Орнамент каргопольских тете-



рок и по сей день хранит архаичную солярную символику. Все они представляют собой круг размером со столовую тарелку. Круг этот состоит из трех обводов — «околов», завитых «по солнышку». «Околыш» — словно рама вокруг основного узора, который составляют стилизованные растительные, а чаще геометрические и зооморфные мотивы: «березка», «коник», «курушка»... Геометрические фигуры непосредственно связаны с космологической символикой, это основа всех без исключения тетерок.

Центральная часть, которая и дает название узору, может состоять из кружков-«колечушек», «восьмерушек», большого креста, «солнышка» и оббегающих вокруг «коников», «полукоников» либо навитых «кудерочков». Заполнять середину могут и три завитые в разные стороны спирали, и четыре односторонние «вьюхи»...

В образах каргопольских тетерок видны древние народные верования славян. Замечательно, что отдельные мотивы этого весеннего обрядового печенья, а то и просто похожие узоры встречаются в печеном узорочье не только многих областей России, но и других славянских народов. Нередки они в орнаменте вышивки и ткачества, резьбе и росписи по дереву, керамике и ювелирном искусстве.

Русские и — шире — славянские песни и загадки повествуют о златокудром солнце, изображения которого можно было встретить не только на крестьянских тканях, но даже в книжной миниатюре и орнаментике икон. Вот в тетерках оно и изображается «с кудерочками». А что такое крест, как не знак вешнего, ярко светящего солнца? Косой же крест — символ солнца, быстро бегущего по небу, образ небесного огня.

Прямой равноконечный крест с загнутыми (в нашем случае — завитыми) концами в целом ряде областей России, а прежде — во всем индоевропейском мире, связан был с представлениями о вечной жизни. Мотив этот любили изображать в виде четырех (чаще всего) лошадиных голов, как бы идущих по кругу. Ведь именно

в движении солнца — смене дня и ночи, зимы и лета — и заключен, по народному представлению, смысл земного бытия.

Тетерки с «кониками» и «полукониками» представляют собой развитие этого древнего мотива. Перед нами стилизованные изображения быстроногих коней, которые издревле в фольклоре символизировали вечное движение солнца!

Но почему весеннее обрядовое печенье названо именно тетеркой?

На Руси прилет вешних птиц всегда знаменовал скорое наступление долгих теплых дней. А для землешца это прежде всего — пора плодородия матери сырой земли. В народной памяти искони жила легенда о самой доброй из птиц — сказочной Паве. Стоило прилететь ей из теплых стран и расправить свои перья-лучи, как оживало после долгого зимнего сна всякое «зелье», что произрастает на земле. Мифологические загадки прямо называют Паву солнцем.

Почти каждая каргополка вышивала такую чудо-птицу на своей одежде и на вещах домашнего обихода, образ ее был знаком всем с детства. А вот излюбленная игрушка каргопольских гончаров — «баба с тетерками». Перед нами женщина в широкополой, словно солнце, шляпе, которая держит в поднятых вверх руках двух птиц. Образ этот уходит корнями в седую праславянскую древность. Фигура «бабы с тетерками» была олицетворением весны.

В Каргополе, как и в ряде других северных областей, сохранилось древнее предание о посвященной солнцу птице — глухаре. Местные жители называли его глухим тетеревом, либо просто — тетеркой.

Впрочем, для темы нашей статьи происхождение названия не столь важно. Важнее другое: встречаясь каждый раз в каргопольских деревнях с обычаем печь ко дню весеннего солнечного равноденствия тетерки, дивисься живой памяти народной, что донесла до нас древний как мир образ солнца, дарующего жизнь всему живому и благополучие человеку.

Г. ДУРАСОВ

Куда пойти учиться

ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

Всесоюзный гуманитарный фонд имени А. С. Пушкина творческого производственного объединения «Ахилл» проводит прием учащихся в Заочный гуманитарный лицей на факультет изобразительного искусства.

Курсы: станковой живописи и графики, декоративно-прикладного искусства, художественно-оформительских работ.

Курс искусствознания: история и теория изобразительного искусства, художественная критика.

Факультет психологии.

Курс практической психологии творчества: самопознание, аутотренинг, искусство общения;

клуб «Аполло»: психологическая помощь и консультирование.

Литературное объединение «Слово».

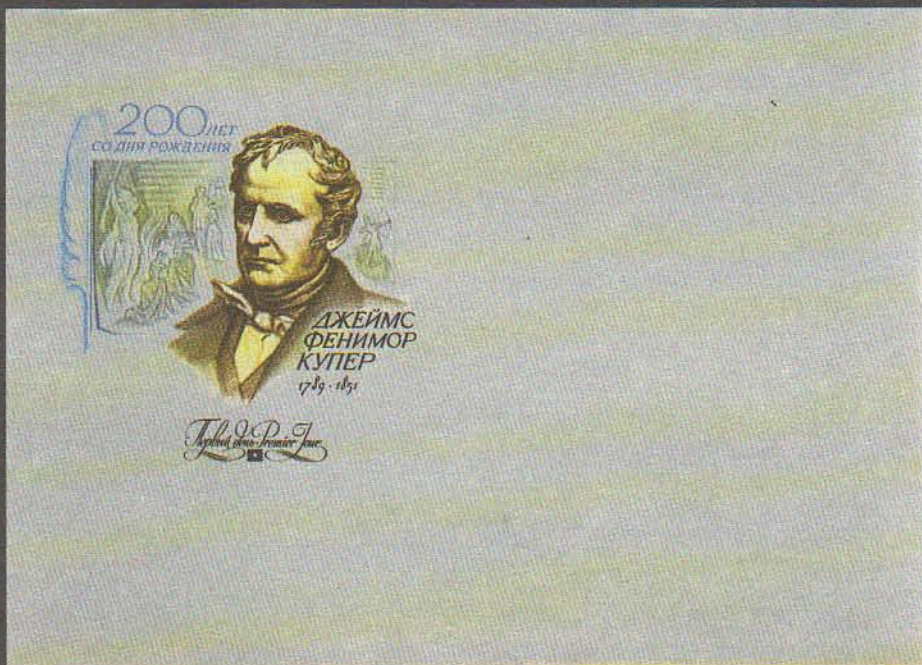
Приглашаются начинающие художники, поэты, прозаики, драматурги. Обучение заочное, платное, прием в течение всего года.

Принимаются заказы на литературу по философии, психологии, парапсихологии, самосовершенствованию, деловому и интимному общению; на кисти, краски, нотные сборники.

Наш адрес: 129243, Москва, а/я 715, ТПО «Ахилл». В письмо вложите конверт со своим адресом.

Внимание: новый конкурс!

СЛЕДОПЫТ. ЗВЕРОБОЙ. ПОСЛЕДНИЙ ИЗ МОГИКАН...



Названия этих книг известны каждому. Кто из нас не зачитывался полными приключений романами Джеймса Фенимора Купера. Его творчество, относящееся к раннему периоду американского романтизма, во многом еще связанное с просветительской литературой XVIII века, открыло новый мир образов и тем американской действительности. К достоинствам романов Купера относятся неподражаемые описания лесов, рек, водопадов, дикой природы и нравов индейцев. Бальзак отмечал, что «никогда типографской печати не удавалось так затмить живопись. Вот школа, где должны учиться литературные пейзажисты, здесь — все тайны искусства». Известно, что произведение Купера высоко ценили М. Ю. Лермонтов и А. М. Горький. «Гениальный Купер, — писал о нем В. Г. Бе-

линский. — Он создал такие лица и такие характеры, которые навеки останутся художественными типами».

К 200-летию со дня рождения писателя почта СССР выпустила марку с портретом Фенимора Купера, конверт первого дня — в оформлении художника-графика Л. Зайцева и сцепку из пяти миниатюр, выполненных по романам о Кожаном Чулке художником А. Яцкевичем. Это первый выпуск марок, посвященных творчеству Купера, за всю историю советской филателии и первая работа молодого художника в искусстве почтовой миниатюры.

Александр Яцкевич с 1980 года трудится в книжной графике. За это время оформил и проиллюстрировал более 150 книг, среди которых — «Мать» М. Горького, «Ташкент — город хлебный»

А. Неверова, «Старик и море» Э. Хемингуэя. В своих работах он пытается добиться композиционной занимательности, звучности цвета, разнообразия оттенков. В его творческих планах — продолжение работы в области графики почтовой марки.

Е. КОКОРЕВА





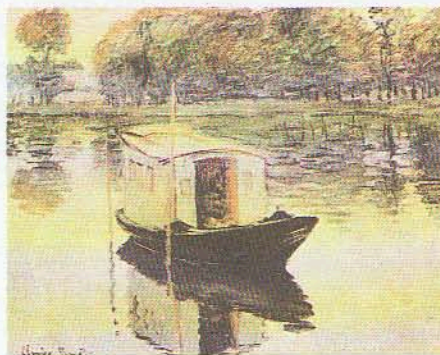
реди живописцев, открывших в XIX столетии красоту пейзажей Франции, их светоносность, свежесть и, если так можно сказать, своеобразный оптимизм, достойное место занял Клод Моне. Этот художник — один из самых последовательных мастеров, получивших в 1870-е годы имя импрессионистов, которое, кстати, и произошло от названия его картины «Впечатление. Восход солнца». Импрессионисты хотели радостного и светлого искусства: они любовались повседневной жизнью — современными улицами, поездами и вокзалами, парусниками в море, сценами в кафе и во время воскресных прогулок. Глядя на природу, пытались видеть ее естественной, свободной от каких-либо извне привнесенных идей и чувств, как то было у классицистов и романтиков. В этом они наследовали традицию Г. Курбе, Э. Мане, Э. Будена, К. Коро, Ш.-Ф. Добиньи. Советами и расположением этих мастеров да еще — Й. Йонкинда и К. Тройона пользовался начинающий художник, окончателное обращение которого — после службы в армии — к творчеству началось во время пребывания в мастерской Глейра в Париже. Здесь Моне знакомится с будущими друзьями — Камилем Писсаро, Огюстом Ренуаром, Альфредом Сислеем и Фридериком Базилем. За исключением последнего, рано скончавшегося, все они образуют ту группу, которая впоследствии и станет именоваться импрессионистами.

Как только несколько пейзажей, написанных с натуры, были выставлены в Салоне, Клод Моне привлекает внимание знатоков и критиков. Его имя несколько раз благожелательно упоминается в прессе. Честолюбие молодого художника все же не было полностью удовлетворено: ему хотелось, опираясь на заветы реалистической школы, создать новое искусство и, главное, возглавить его.

Летом 1865 года он живет в местечке Шайи, где пишет картину «Завтрак на траве» — веселое общество господ и дам, уютно расположившихся под сенью огромного дерева. Для этой сцены пикника Моне позировали его знакомые, и их портреты легко угадываются. Художнику хотелось пере-

Клод Моне

(1840—1926)



дать непринужденное общение свободных людей и, что особенно его занимало, — блики солнечных лучей, скользящих по лицам и одеждам, озаряющих весь пейзажный фон. Картина большого формата в конечном счете не понравилась взыскательному мастеру — мы судим о ней по предварительному эскизу, хранящемуся в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Моне мечтает отбросить всякую условность, некогда столь модную в Салонах. Продолжая начатое, он пишет «Камиллу», для которой позировала его будущая жена. Успех этого произведения превзошел все ожидания: о таланте мастера говорят критики, включая и писателя Эмиля Золя. Развитием найденных тем стала картина «Женщины в саду» — триумф пленэрной живописи: светлые краски, легкость теней, свобода мазка — вот главные достоинства произведения. Это полотно — пример удачного сочетания жанровой сцены и пейзажа. Однако вскоре новаторство Моне становится ощутимым препятствием для признания его таланта у публики. Произведения плохо раскупаются, художнику грозит нищета. Появляется идея организовать выставку своих работ и произведений друзей, которую волею судеб отодвигает как

неактуальную великая Коммуна — грозные дни революции в Париже. Опечаленный Моне уезжает в Гавр. Начинает писать дробными мазками — так зарождалась основа будущей техники импрессионизма.

Затем состоялась непродолжительная поездка в Англию, важная для его художественного развития — он увидел оригиналы Уильяма Тернера и Джона Констебла, крупных мастеров пейзажа XIX века, стремившихся передать в своих ландшафтах состояние атмосферы. В ряде произведений конца 1860-х — начала 1870-х годов Моне предвосхищает будущие принципы своего творчества: наблюдает рефлексы на воде, нюансы окраски облаков, оттенки цвета в купах деревьев и среди полей. Его пейзаж в это время почти всегда «обжитой», фигурки людей мелькают в лугах, проходят по заснеженным провинциальным улочкам.

Аржантей, где он поселился в начале 1870-х годов, становится маленькой «столицей» импрессионизма. Туда приезжают его друзья и в первую очередь — Эдуард Мане и Огюст Ренуар. Друг художников, коллекционер и торговец картинами Поль Дюран-Рюэль помогает, хотя и опасаясь скандала, организовать выставку 1874 года — первую знаменитую экспозицию импрессионистов. Она была и поражением, и триумфом крупнейших художников Франции. Публика потешалась над их необычной манерой, и должно было пройти еще немало времени, чтобы она к ней «привыкла». Но с этого года начинается новая эра в искусстве, которая, собственно, длится и по настоящее время. О Моне говорят, пожалуй, еще больше, чем о его соратниках, невольно он становится лидером всего движения. К этому его обязывали не только личный талант, но темперамент борца за правое, как он считал, дело — в творчестве своем Моне был бескомпромиссен. Ему хотелось убедить общество, что его путь в искусстве — единственно правильный. И Моне решает быть до конца последовательным: все больше его привлекает избранный жанр — пейзаж.

С настойчивым вниманием художник следит за тончайшими изменениями цвета в природе, постоянно тренируя глаз. Дробные мазки

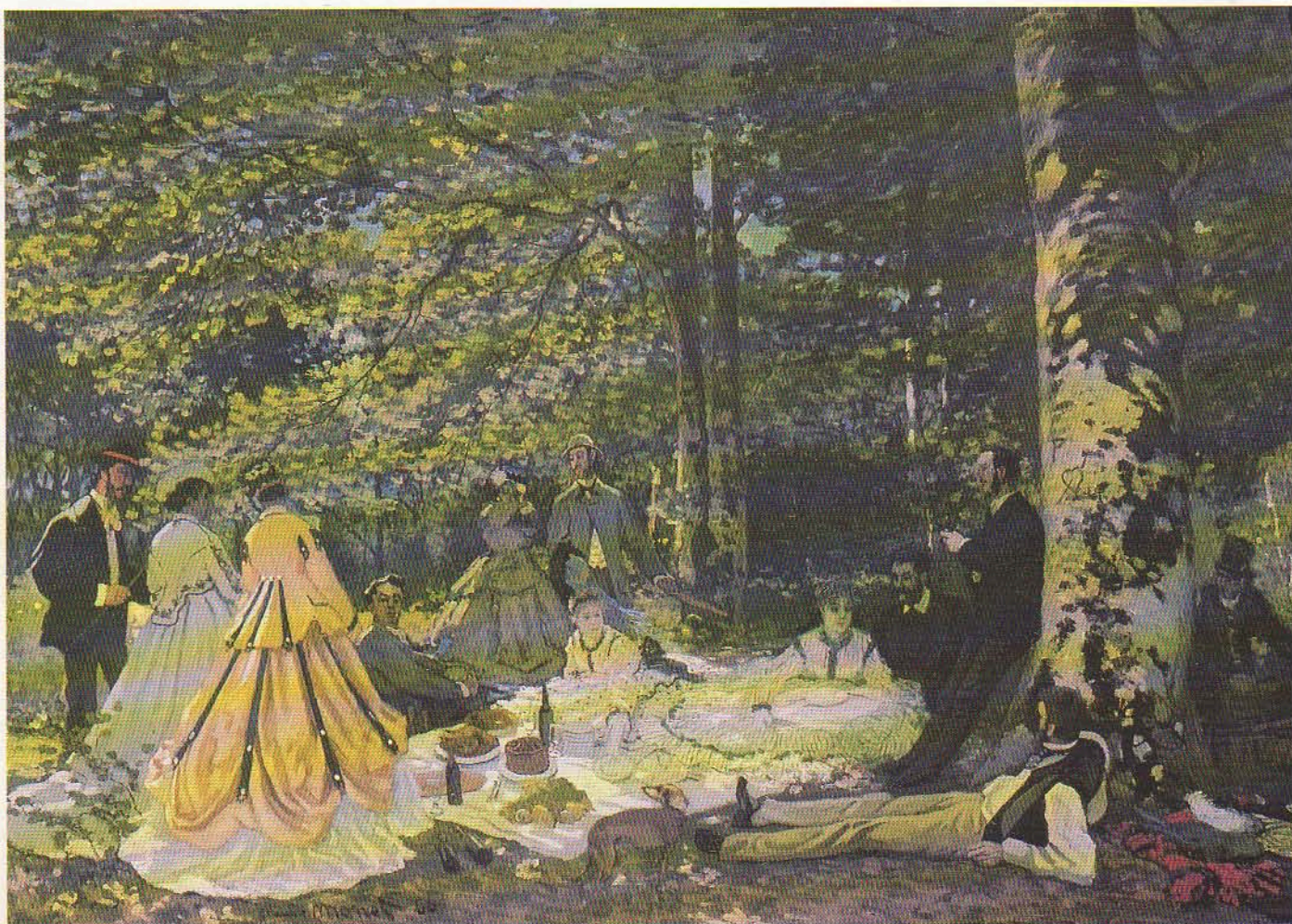
превосходно передают все оттенки, и в них, чего и добивался мастер, тают четкие очертания предметов, легкая дымка обволакивает каждый объект изображения, в глазах зрителя сочетание тонких нюансов сливаются в единый живописный образ. Моне, как и его друзья, открыл закон оптического смешения красок при восприятии: тени стали легкими, прозрачными, цветными, светло-оранжевые, охристые, голубые, зеленые тона, обычно «спорящие» друг с другом, легко сочетаются, создавая ощущение неглубокого, словно уплотненного светом пространства. В который раз художник обращается к видам любимого Парижа. Кажется, что город понимается им «интерьерно», как обжитое пространство для человека, который словно случайно выглянул в окно или вышел на балкон.



К. Моне.
Лодка-ателье.
Масло. Около 1874.
50×64.

К. Моне.
Вокзал Сен-Лазар. Нормандский
поезд.
Масло. 1877.
59,7×80.

К. Моне.
Завтрак на траве.
Масло. 1866.
130×181.



В 1877—1878 годах Клод Моне создает восхитительную серию картин, посвященную видам вокзала Сен-Лазар. С подлинным вдохновением и только ему ведомой силой художественного преобразования природы художник добивается ослепительной свежести палитры. Вроде бы он представляет одинаковые мотивы (прибытие поезда, стеклянные крыши вокзала, сутолоку на перроне, маневры на подъездных путях), однако каждый раз находит продуманное разрешение живописных проблем — пар и дым, борьба света и тени. С этих пор все безоговорочно признают Моне главой школы импрессионистов.

И вот что удивительно, этот самый «импрессионист из импрессионистов» не до конца удовлетворен своими художественными открытиями. Он хочет исследовать собственные живописные опыты до мыслимого предела. Ему начинают подражать даже друзья,



К. Моне.
Жан Моне на игрушечной лошадке.
Масло. 1872.
60×74.

К. Моне.
Лягушатник.
Масло. 1869.
74×100. ▷

К. Моне.
Сток сена в Живерни.
Масло. 1886.
61×81. ▷

К. Моне.
Бульвар капуцинок в Париже.
Фрагмент.
Масло. 1873.

однако дух непреклонности, который был у Моне с детства, ведет его дальше и дальше. Вскоре, к середине 1880-х годов, группа импрессионистов распадается, каждый пошел своим путем исканий, некоторые стали оглядываться на традиции искусства предшествовавших веков, другие сблизилась с молодым поколением новаторов — Жоржем Сера и Полем Гогеном. О Моне продолжают говорить, к нему пришел успех, картины охотно раскупаются не только французскими коллекционерами, но и за рубежом. В 1883 году Дюран-Рюэль делает персональную выставку художника. Многих интригует, что подвижная и светоносная атмосфера словно дематериализует реальные объекты изображения — деревья, дома, скалы. Невольно приходилось задавать вопрос: что же будет дальше?

В это время Моне переезжает в Живерни. Быть может, ему и жалко, что он оказался так дале-



ко от Парижа, но чувство личной свободы побеждает. Отшельником в далеком Эксе живет и другой крупный мастер того времени — Поль Сезанн. В Живерни Моне остается до конца жизни, интенсивно работает, разводит собственный сад, нанимает лодки, чтобы, впрочем, как и раньше, писать берега рек в легкой дымке. Неоднократно выезжает на север Франции.

И вот ему в голову приходит счастливая мысль — создать серию картин с изображением собора в Руане. С тем же мастерством, с которым он фиксировал тончайшие оттенки красок на скалах Бель Иль сюр Мер, художник начинает запечатлевать на холстах то пасмурную, то ясную погоду, с удивительной фантазией преобразующую виды фасада знаменитого кафедрала. Для того, чтобы написать серию, художник снимает комнату в расположенном поблизости домике на маленькой площади перед собором. Он снова чувствует, что находится «в рабочем настроении». Серия, которая создавалась в 1892—1893 годах, показана у Дюран-Рюэля. Пресса поддерживает художника, авторитетные символисты, завладевшие вниманием публики, и среди них Стефан Малларме, признают гениальность мастера. Кажется, собор «просыпается» и «засыпает» с восходом и заходом солнца, лучи которого играют, переливаясь на старых камнях. Главное — борьба холодных и теплых тонов. Художник много работал над этим циклом (далеко не все картины были написаны с натуры), и ему вовсе не хотелось воссоздать «портрет» знаменитого памятника архитектуры, романтическое увлечение средними веками художнику чуждо. В сложной технике многослойного письма с плотной фактурой Моне пытается заставить как бы засветиться каждый атом материи. Такой оптический образ по-своему поэтичен: магия творящего света оживляет все формы.

Художник придавал своей работе большое значение: все картины были развешаны согласно разработанной им самим программе. Дискуссии вокруг серии — эпоха в выяснении новых художественных вкусов. И Моне прекрасно понимал это. Если импрессионизм и был «поздним», хотя при его постоянной молодости это трудно

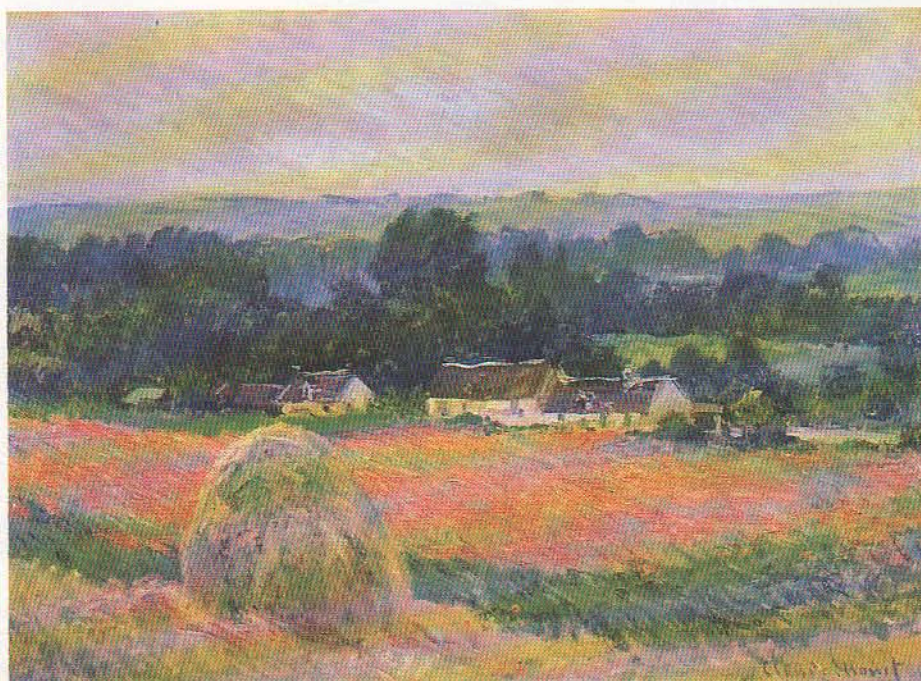


даже себе представить, то в творчестве Клода Моне подобный стиль достиг совершенства. Он вдохновлял не только друзей, но и позже тех, кто вряд ли смог называться таковыми, а именно творцов абстрактной живописи Кандинского, Малевича, Поллока.

Творческий путь Моне был долгим. Когда он завершался, взошли звезды новой школы XX века — Пабло Пикассо и Анри Матисса. Но не стоит забывать, что все они признавали его подлинным нова-

тором, пусть и не до конца принямая его «пейзажизм» в восприятии современного мира. Последние работы Моне — чистый миф света. «Водный пейзаж», «Нимфеи», «Кувшинки» — вот что волновало воображение стареющего мастера, работающего в Живерни, — все они свидетельство постоянной влюбленности в истинную красоту природы.

В. ТУРЧИН,
кандидат искусствоведения



СКАНДИНАВСКАЯ И ФИНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ИЗ МУЗЕЕВ СССР

В центре финской столицы на улице Булеварди стоит старинный особняк. В нем расположен Синеврюховский музей—главная художественная сокровищница Финляндии. Здание строилось в 1840-х годах промышленником Н. Синеврюховым (владельцем пивоваренных заводов) как личная резиденция. С именем одного из его наследников — Павла Синеврюхова и связана история музея. Вместе с женой, актрисой по профессии, он обнаружил серьезный интерес к изобразительному искусству, развивать который им помогали знакомые меценаты, торговцы художествен-

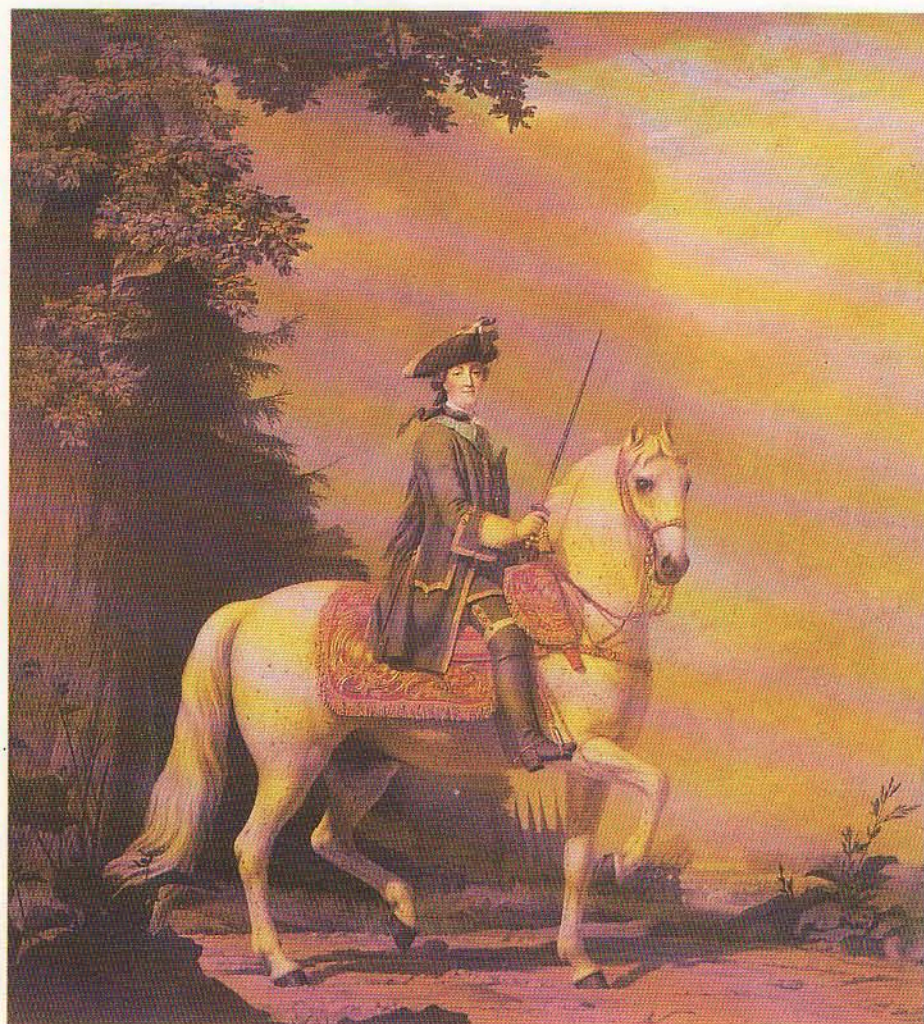
ными произведениями. Результатом этого увлечения стала замечательная коллекция старой зарубежной живописи. В 1921 году по воле супругов коллекция живописи вместе с другими предметами художественного творчества (мебель, серебро, фарфор) была передана государству, которое впоследствии купило и их владение. В некогда жилых апартаментах, обновленных с большим тактом и вкусом, ныне размещаются подаренные финскому народу сокровища.

В залах этого музея в течение почти трех месяцев, начиная с октября прошлого года, экспонировалась уникальная выставка:

«Искусство скандинавских и финских мастеров из советских художественных музеев». Впервые эти работы были собраны воедино и показаны в Хельсинки. В числе посетителей выставки было много гостей из Копенгагена, Осло, особенно из Стокгольма.

Экспозицию составили свыше ста произведений живописи и графики из восьми музеев Советского Союза. Наибольшее число экспонатов — собственность Эрмитажа и Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Участниками выставки стали художественные музеи Иркутска, Киева, Львова, Петрозаводска, Риги. В экспозиции находились работы выдающихся художников, составляющих славу национальных художественных школ Северной Европы. Одни из показанных на выставке произведений впервые приехали на родину своих творцов, ибо были созданы за ее пределами; другие там родились и ненадолго вернулись в качестве гостей. Судьба некоторых работ занимает особое место в истории двусторонних художественных связей: портрет С. И. Мамонтова — известного промышленника и мецената, написанный шведом А. Цорном в 1896 году в Париже и ныне принадлежащий Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, уже в третий раз пересек границу Советского Союза, а полотно «Прачки», в свое время высоко оцененное русской критикой, написанное финляндцем А. Эдельфельтом, в 1954 году уже «путешествовало» в столицу Финляндии в связи с юбилейной экспозицией своего создателя.

Немного из истории формирования советской коллекции финского и скандинавского искусства. В начале нашего века, ранней вес-



В. Эриксен.
Портрет Екатерины II в
гвардейском мундире.
Масло. После 1762.
196×178.
Государственный Эрмитаж.



А. Рослин.
Портрет дамы.
Масло.
71×55.
Государственный музей
изобразительных искусств имени
А. С. Пушкина.

ной 1905 года в Петербурге, в Таврическом дворце, открылась историко-художественная выставка русских портретов. Ее инициатором и блестящим организатором был Сергей Дягилев — личность удивительная, оставившая глубокий след в истории русской культуры, много сделавшая для ее популяризации за пределами России. На выставке демонстрировалось свыше двух тысяч произведений, начиная с эпохи Петра Великого. Высказывания в прессе сводились к утверждению, что собранная коллекция могла бы составить «величайший музей в Европе портретной живописи».

На выставке экспонировались и работы, исполненные иностранными художниками. Среди них были известные мастера из Скандинавских стран — А. Рослин, В. Эриксен. Были показаны также портреты, созданные Б. Петерссеном, К. Мазером, А. Цорном,

А. Эдельфельтом. Но именно отделы портретов кисти Рослина и Эриксена, в особенности Рослина, наряду с произведениями таких русских мастеров, как Д. Левицкий, Ф. Рокотов, В. Боровиковский, В. Тропинин, О. Кипренский, К. Брюллов, были самыми внушительными.

Еще в эпоху Петра I в Россию ко двору стали приглашать иностранных художников для создания портретов царствующих особ, приближенных царского дома. Многие именитые мастера, в том числе и из Северной Европы, оспаривались в истории нашей культуры. В советской коллекции ранних произведений скандинавских живописцев — наиболее значительной ее части — вершиной являются портреты кисти Вигилиуса Эриксена, долгое время работавшего в России.

Эриксен писал портреты Екатерины II почти каждые два года, изображая ее в рост и по пояс, в трауре по умершей императрице Елизавете Петровне (дочери Петра I) и перед зеркалом, в русском костюме и в мундире Преображенского полка. Написанные в красиво сгармонизированной цветовой

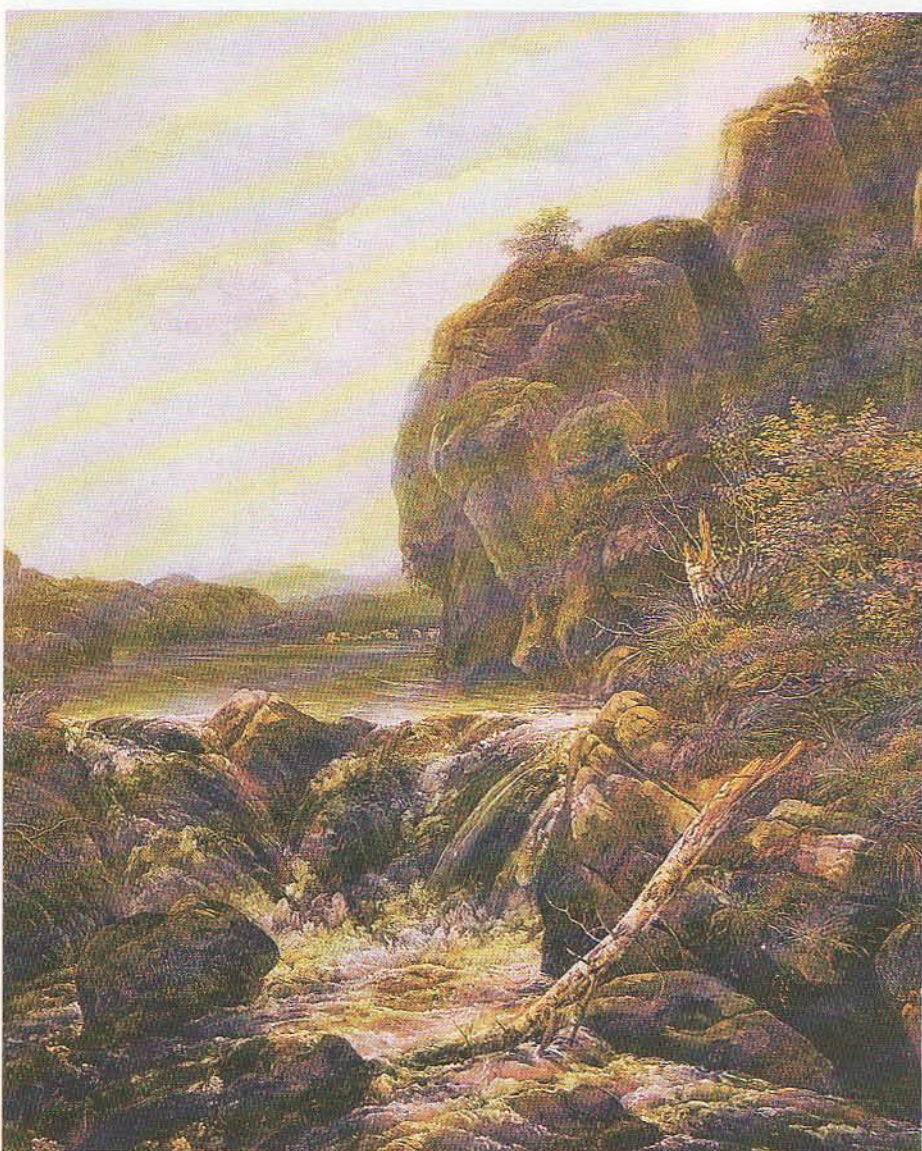
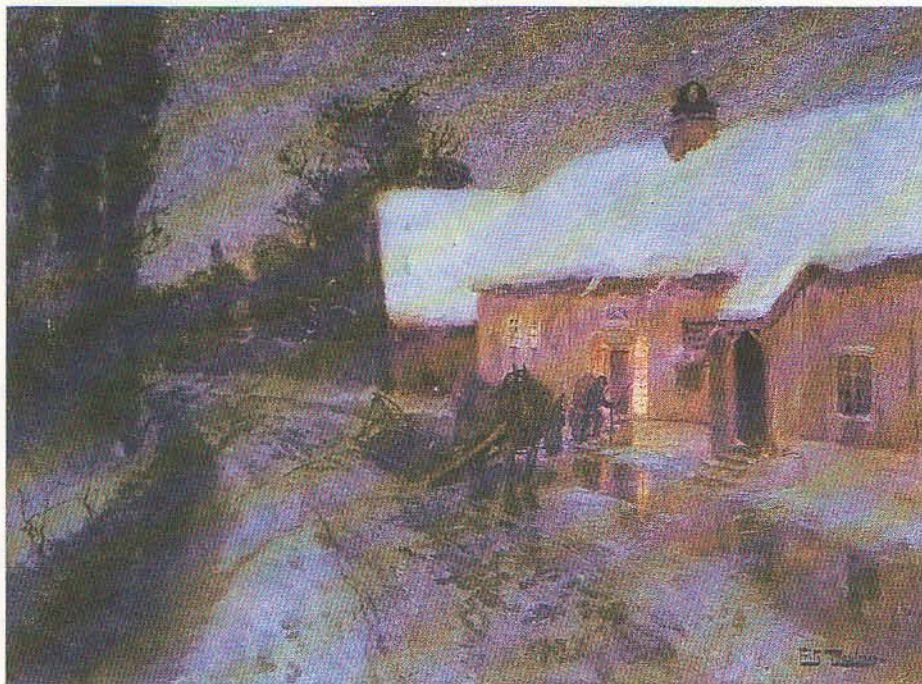


К. А. Йенсен.
Портрет Карла Фридриха Гаусса.
Масло. 1840.
66×52.
Государственный музей
изобразительных искусств имени
А. С. Пушкина.

гамме, все они прославляли Екатерину II и потому в отличие от портретов Рослина нравились ей. Недаром императрица приказала все их «скупить».

Для выставки в Хельсинки были избраны блестящие образцы парадного портрета кисти Эриксена: Екатерины II в гвардейском мундире, датированный годом ее воцарения на троне, и великого князя Павла Петровича, изображенного в учебной комнате, написанный четырьмя годами позже. Картины создавались по заказу для загородных дворцов российской столицы, Романовской галереи Зимнего дворца, часто копировались, после революции их передали в Эрмитаж, другие центральные музеи страны.

В середине 1770-х годов царица призвала в Россию Александра Рослина. К тому времени он составил уже себе имя в Париже, где впервые с ним познакомились



многие русские. На выставке в Таврическом дворце экспонировался не один десяток парадных и интимных портретов кисти Рослина. В критике даже проскальзывала мысль о том, что популярность знаменитого шведского мастера затмила славу блистательного русского художника Левицкого. Высказывалось мнение, что и Эриксен оказал влияние на живопись Рокотова. С другой стороны, подчеркивалось увлечение Рослина писанием аксессуаров — в ущерб передаче внутреннего мира персонажей. Рослин действительно любил писать шелк, атлас, бархат, кружева, напудренные парики, с легкостью демонстрировал мастерство в передаче фактуры. Но как большой художник он стремился проникнуть и в психологию героев. Екатерина II, негодую по поводу выполненного им портрета, заявила, что похожа на «шведскую кухарку». Один из художников заметил в связи с этим, что она «сильно ошиблась, обратившись с заказом к Рослину». Так что Рослин, стремившийся передавать свои модели в привлекательном виде, не всегда следовал этому принципу. Доказательство — тот же портрет императрицы, один из наиболее правдивых в творческом наследии мастера. Включенные в экспозицию выставки «Портрет неизвестного в красном кафтане», портреты великой княгини Марии Федоровны и великого князя Павла Петровича, исполненные как парные в один год и украшавшие прежде Романовскую галерею Зимнего дворца, свидетельствуют о блестяще сложившейся и в России судьбе художника, о том, как вдохновенно и неустанно он здесь работал.

«Русские» портреты Эриксена и Рослина говорят не только о большом художественном даровании авторов. Им суждена долгая жизнь как свидетелям своей эпохи, историческим документам времени. Наконец, они — доказательство тех ранних культурных контактов, связывающих Скандинавские страны и Финляндию с Россией, результатом которых и является значительная часть советской коллекции произведений северных художников.

Говоря об этом, нельзя обойти еще одно крупное имя — скульптора Бертеля Торвальдсена, про-

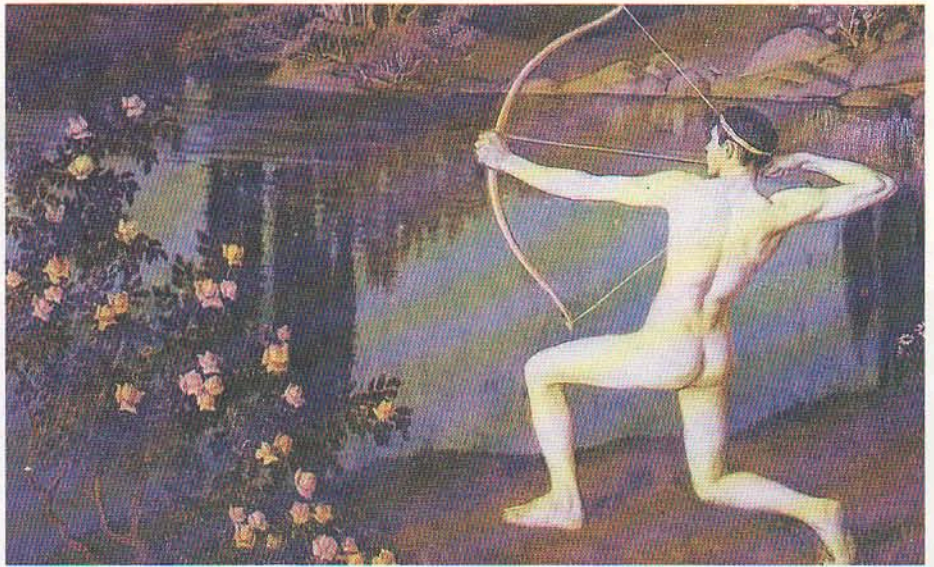
изведения которого хранятся во многих художественных музеях Советского Союза. Самая большая коллекция его работ — собственность Эрмитажа.

Произведения Торвальдсена попали в СССР разными путями. Главный из них — заказы русских. Когда скульптор находился на земле своей второй родины — Италии, судьба свела с ним многих россиян. Вот почему в его наследии немало портретных статуй и бюстов наших соотечественников. Недаром Петербургская Академия художеств избрала великого датчанина почетным вольным общником. Русская художественная критика отмечала его творчество еще при жизни художника.

В XIX веке в России воспитываются собственные художественные таланты. Иностранцы работают уже реже. Живописец К. Йенсен приезжал в 1840-х годах сюда за заказами, его однофамилец скульптор Д. Йенсен, ученик Торвальдсена, прибыл в 1841 году в Петербург по рекомендации учителя и остался здесь навсегда. Затем были Мазер, Эдельфельт, Цорн.

На рубеже XIX и XX столетий наступает новый период активного формирования отделов зарубежного искусства в художественных собраниях России. В этот период особенно значительной становится роль отдельных энтузиастов. На арену культурной жизни выходят такие крупные меценаты и собиратели, как С. И. Щукин и И. А. Морозов, много сделавшие и для того, чтобы укомплектовать свои коллекции произведениями скандинавских и финских мастеров. В числе их первых приобретений были пейзажи норвежцев Ф. Таулова и Э. Мунка, работы шведских мастеров Б. Лильефорса и А. Цорна, финская живопись — картины В. Бломстедта, А. Эдельфельта, А. Галлен-Каллелы.

К числу первых собирателей скандинавского и финского изобразительного искусства в России необходимо отнести и С. Дягилева. Вся его творческая деятельность первоначально была сосредоточена на стремлении установить культурные контакты между Россией и странами Северной Европы. В 1897 году в Петербурге по его инициативе устраивается первая выставка скандинавских

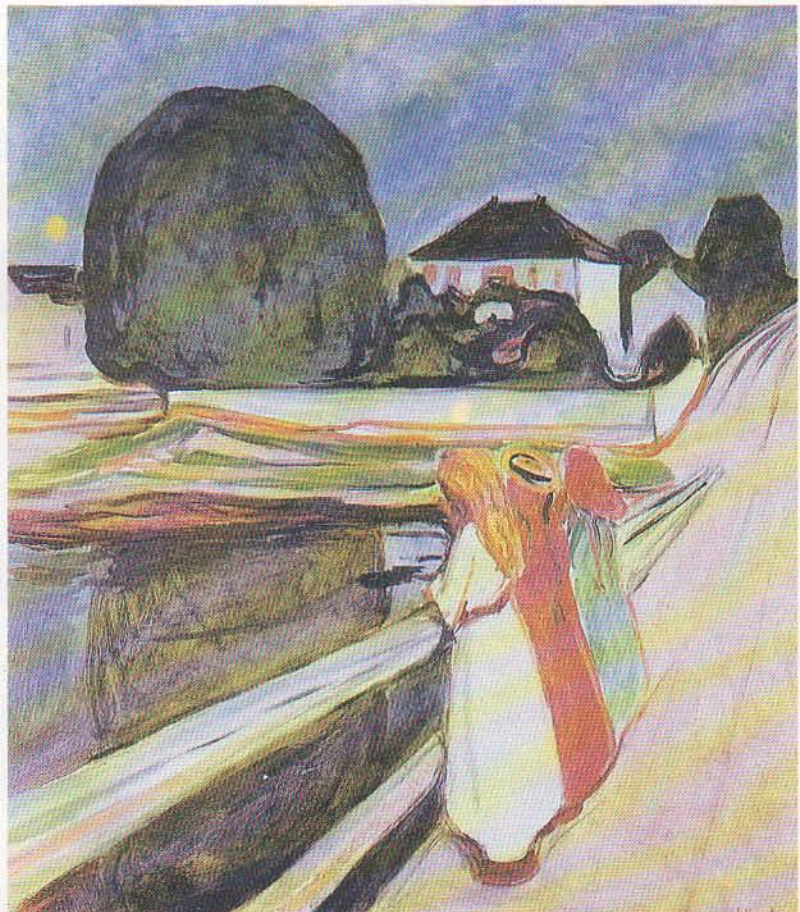


Ф. Таулов.
Ночь.
Масло. 1819.
61×82.
◀ Государственный Эрмитаж.

И. К. Даль.
Водопад.
Масло. 1819.
53,6×45,1.
Музей зарубежного искусства
◀ Латвийской ССР, Рига.

В. Бломстедт.
Стрелок из лука.
Масло. 1898.
60×100,2.
Музей зарубежного искусства
Латвийской ССР, Рига.

Э. Мунк.
Белая ночь. Девушки на мосту.
Масло. 1903.
86×75,8.
Государственный музей
изобразительных искусств имени
А. С. Пушкина.



художников, имевшая большой резонанс в российских творческих кругах. Многие из ее участников заняли впоследствии прочную позицию в истории той или иной национальной художественной школы. В 1898 году благодаря усилиям Дягилева состоялась совместная выставка русских и фин-

ляндских художников. Эдельфельту, которого иностранцы часто принимали за русского, Дягилев посвятил целую статью. С этой выставки была куплена его картина «Прачки» — гордость эрмитажной финской коллекции, где самое большое собрание работ Эдельфельта. В экспозиции вы-

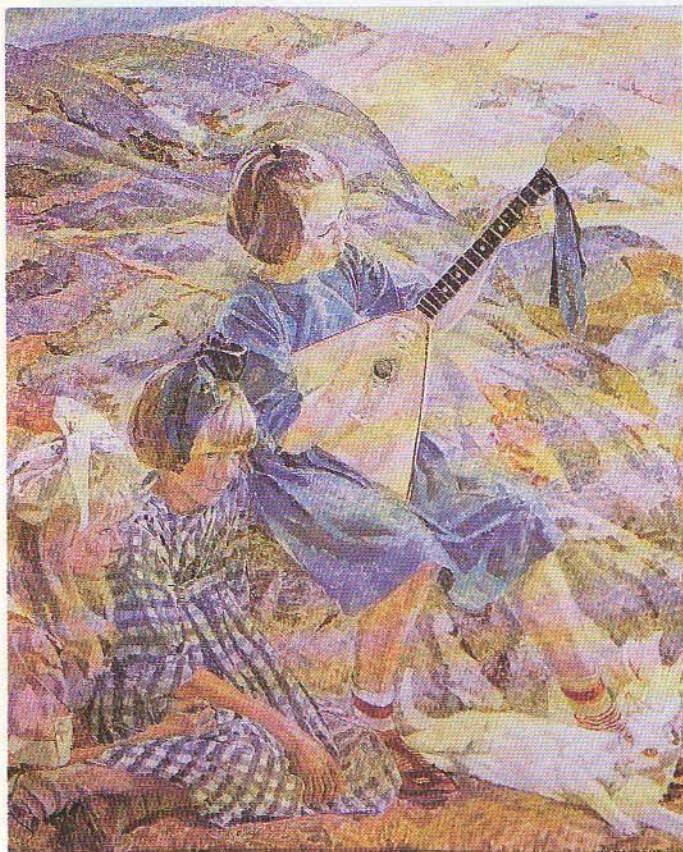
ставки в Хельсинки находилась также его известная картина «Рыбаки с дальних островов» из Музея западного и восточного искусства в Киеве.

Если после революции шло перераспределение между музеями уже имевшихся в стране произведений на основе национализации собраний, то в наше время главным источником комплектования коллекций становятся приобретения через Государственную закупочную комиссию из антиквариата и от частных лиц, покупки с выставок, дары коллекционеров и художников. Важнейший источник пополнения музеев — дары. В скором будущем при Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина распахнет двери Музей личных коллекций. В собрании покойного ему начало доктора искусствоведения И. С. Зильберштейна имеются и произведения скандинавских мастеров — Патерссена и Мазера. Кисти последнего принадлежит портрет княгини М. Н. Волконской, жены одного из декабристов, последовавшей вслед за мужем в сибирскую ссылку. Мазер долго работал в России, побывал не только в Москве и Петербурге. Один из маршрутов привел его в Сибирь, в места ссылки декабристов. Шведский художник создал ряд их портретов. Изображение М. Н. Волконской было также показано в Хельсинки.

В экспозицию вошли работы Андерса Цорна — этюд из серии «Купальщицы» и офорт «Ночной эффект», которые были преподнесены им русскому живописцу К. Коровину с дарственной надписью, сделанной в 1897 году во время визита Цорна в Россию.

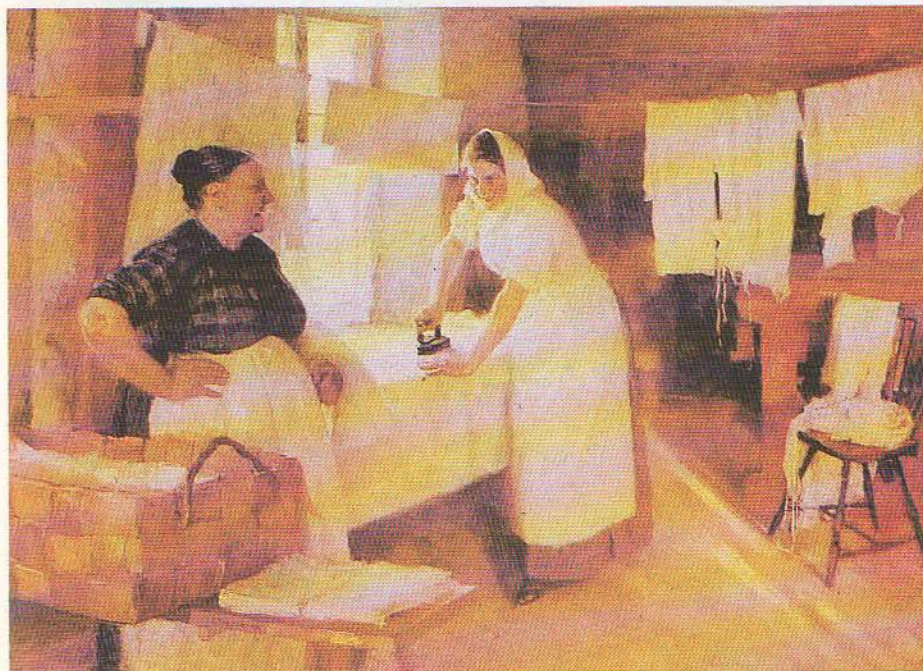
Заклучая рассказ о советской коллекции скандинавского и финского искусства, о том, как успешно эта коллекция «посетила» родные края, хотелось бы выразить надежду на то, что и советским зрителям будет представлена возможность познакомиться с творческим гением северных соседей — и не по экспозициям, которые они изредка привозят в СССР, а по тем сокровищам, которыми располагают наши собственные музеи.

М. БЕЗРУКОВА,
кандидат искусствоведения



К. Вильгельмсон.
Девочка с балалайкой.
Масло. 1919.
Музей зарубежного
искусства
Латвийской ССР,
Рига.

А. Эдельфельт.
Прачки.
Масло. 1893.
97×128.
Государственный
Эрмитаж.



Александр БЫСТРОВ

Город на Неве. Встречи с ним всегда ждешь, как праздника. Все здесь особенное — творения зодчих (что ни дом — глазу радость) и мосты над рекой, музеи с мировым именем и верфи, с которых сходят атомные ледоколы. И метро: его станции отличаются «лицом не общим выраженьем» — своеобразной архитектурой, инженерными решениями, отделкой, стремлением ввести в интерьеры искусство.

Ленинградцы часто используют для оформления метро смальтовую мозаику — материал, традиционный для северной столицы, практически вечный, с отменными декоративными качествами. Вот и совсем недавно в наземном вестибюле станции «Площадь Александра Невского» появилось огромное мозаичное панно, автор которого — молодой монументалист Александр Быстров. Произведение интересно не только с художественной точки зрения, но и тем, что являет собой нечастый пока случай, когда студенческий диплом оказался претворенным в жизнь.

Еще в Саратовском художественном училище Александр почувствовал тягу к исторической теме — выпускную работу выполнил на сюжет крестьянской войны под предводительством Степана Разина. Затем — положенное время службы в армии и Институт имени И. Е. Репина, который он окончил в 1985 году. Диплом (картон для мозаики) делал под руководством народного художника СССР, профессора А. А. Мыльникова на тему: «Битва Александра Невского с тевтонскими рыцарями на льду Чудского озера в 1242 году». Работа получила отличную оценку, серебряную медаль Академии художеств и была рекомендована к реализации.

После института Быстров остался в творческой мастерской А. А. Мыльникова, продолжая трудиться над темой. Был заключен договор с Ленинградской дирекцией строящегося метрополитена, уточнены возможности осуществления авторского замысла, пройдены художественные советы. Два года создавался картон будущей мозаики, чему сопутствовало кропотливое собирание и изучение материала, многочисленные наброски и эскизы.

— Пришлось изрядно покопаться в книгах, — рассказывает Александр. — Фактических сведений оказалось мало, и они разбросаны по различным источникам. Есть древнерусские летописи еще домонгольского времени с прекрасными миниатюрами: оружие; одежда, образы — все взято оттуда. Что касается внешнего вида и вооружения немецких рыцарей — тоже пришлось собирать по крохам, но уже из иностранных документов. Существенную помощь в этом деле оказала доцент кафедры ис-

кусствоведения Репинского института Р. Ф. Михайлова. Она нашла уникальные тексты, отражающие событие, в частности — «Нюрнбергскую хронику», подробно описывающую, как и где происходило сражение, его участников, атрибутику того времени.

В композиционном и колористическом воплощении темы автор опирался на памятники живописи, дошедшие из глубины веков — киевские мозаики, фрески Новгорода и Пскова, в которых сохранился духовный настрой, характерный для Руси тех лет: суровая героика воинского подвига, беззаветная жертвенность во имя Отчизны. Возникали ассоциации с византийскими мозаиками, к примеру, в цветовом решении неба: золотой фон здесь как символ особой значимости происходящего, божественной избранности, исключительности момента. По мере накопления материала происходило образное обогащение композиции, избавление от случайных деталей, невыразительных пятен. Художнику пришлось выяснять — какие краски использовались у нас и в Европе в те годы. В ходу были, оказывается, белый, киноварь, красный (ближе к вишневому), синий, охристые тона. Не было таких, как желтый или фиолетовый, — их просто тогда не делали.

Диагональное построение композиции продиктовано мотивом противостояния: клин (или «свинья», как называли его у нас) псов-рыцарей врубается в русское воинство, останавливается и сминается им. Динамику сюжета подчеркивают линии копий в руках сражающихся: у немцев они черные — несущие поражение, смерть; у ратников Невского — красные, как бы раскалены от ярости к противнику. Центральный образ — Александра Невского. Собственно, композиция замыслена так, чтобы он и выделялся на золотом фоне в единоборстве с закованным в железо магистром. Меч Невского — единственное белое пятно среди знамен и копий. Как молния сверкает оружие полководца, разящего врага. Центральная группа мозаики — своего рода аналогия с иконным образом Георгия Победоносца, попирающего дракона.

Просто необходим при создании уникального мозаичного полотна оказался богатый опыт А. А. Мыльникова: Андрей Андреевич поправлял художника, когда тот уходил в излишнюю детализацию, стаффажность, направлял его усилия в русло монументальности, философского и художественного обобщения темы, размышления о сущности цвета и ритма, выявляя тем самым сюжет, подчеркивая эмоциональную напряженность композиции, одухотворенность образов. Он советовал автору учитывать и будущее местоположение мозаики — по соседству с Александром-Невской лаврой, где покоятся мощи благоверного князя, перенесенные сюда Пет-



Русский воин.
Блок мозаичного панно
«Александр Невский».
Мастер-мозаичист
П. Степанов.
Смальта. 1990.
100×75.

А. Быстров.
Русская дружина.
Фрагмент картона для
мозаичного панно «Александр
Невский».
Темпера. 1989.

ром I, архитектуру этой части города, близость Невы — более суровой, нежели радостной по колориту.

Картон — лишь полдела в создании мозаики: ее еще нужно перевести в материал. У художника при этом появляются соавторы — мастера-мозаичисты. Набор «Александра Невского» осуществляется в мастерской Академии художеств, ведущей свои традиции еще от М. В. Ломоносова. По мнению специалистов, мастерская обладает уникальным магазином смальты, насчитывающим до 15 000 оттенков. Здесь имеются не только все образцы смальты, но и рецепты, по которым в любое время ее можно сварить. Кстати, для этого картона была получена смальта некоторых цветов, которых не оказалось в магазине — холодных синих, зеленых.

В начале работы картон разметили на блоки-фрагменты (в нашем случае их 18 по горизонтали и 6 по вертикали). Затем мастер снимает кальку, накладывает ее на планшет, где кусочками смальты различного размера-модуля и делается набор. Опытные мастера, а среди них есть еще и выпускники училища барона Штиглица, такие, как Зоя Николаевна Никонова и Александр Платонович Тимофеев, иногда подсказывают, как лучше выполнить тот

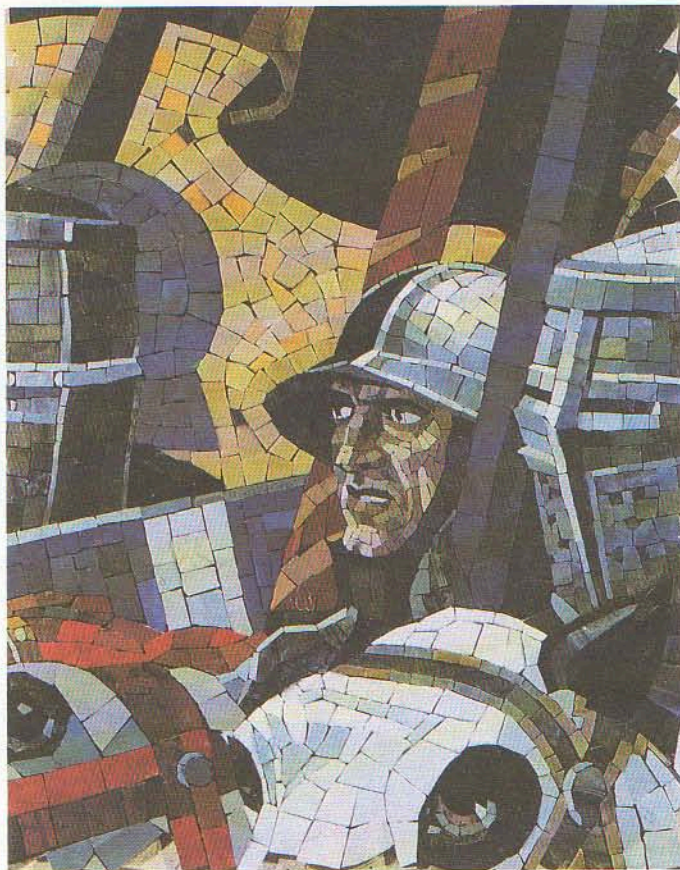


А. Быстров.
Русский копеечник.
Эскиз для мозаичного панно.
Сепия. 1988.





А. Быстров.
Немец-арбалетчик.
Эскиз для мозаичного панно.
Акварель. 1988.



А. Быстров.
Поединок Александра Невского с
Биргером.
Фрагмент картона для мозаичного
панно «Александр Невский».
Темпера. 1989.

Немецкий воин.
Блок мозаичного панно
«Александр Невский».
Мастер-мозаичист
В. Смирнов.
Смальта. 1990.
100×75.



или иной фрагмент, каким модулем, — от этого зависит, будет ли набор вялым и неинтересным или, напротив, активно живущим в интерьере.

Одиннадцать мозаичистов в течение восьми месяцев трудились над панно «Александр Невский». Конечно, рядом с мастерами постоянно находился автор. Когда все фрагменты были набраны и составившееся из них изображение еще раз просмотрено и одобрено худсоветом, началась заливка блоков цементным раствором. А в помещении наземного вестибюля станции метро тем временем соорудили металлический каркас-ширму, где и укреплялись готовые части панно. Мастера заделали швы-стыки последними кусочками смальты, и мозаика превратилась в единое целое, как будто и не сложили ее из множества частей.

Тысячи ленинградцев, гостей города встречаются ежедневно с работой молодого автора. Большая часть людей видит мозаику мимоходом, некоторые останавливаются, разглядывают — особенно родители с детьми. И этот поток зрителей нескончаем. Можно сказать, что Александру Быстрову повезло: его творческая биография началась с произведения, которое у всех на виду.



РЕЗЬБА ПО КОСТИ

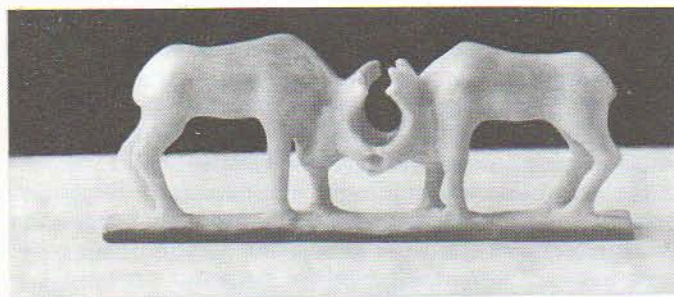
Внимание участников Всероссийского семинара по композиции для преподавателей ДХШ, который проходил в этом году в городе Кирове, привлекли небольшие работы из мамонтовой кости, созданные ребятами Якутии.

Издавна якутские

Саргы Маркова,
12 лет.
Медведи.
Резьба по кости.
Якутск.



Петя Федотов,
13 лет.
Олени.
Скачки.
Резьба по кости.
Якутск.

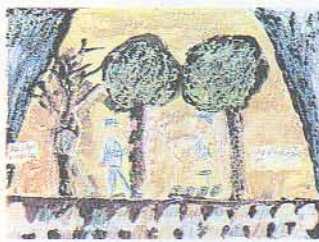


мастера славятся художественными изделиями, а резьба по кости зародилась здесь в XVIII веке.

К сожалению, в последние годы постепенно теряются народные традиции, все меньше становится мастеров-умельцев. Для изучения и возрождения искусства Севера в детской художественной школе Якутска открылось отделение резьбы по кости. Работы воспитанников ДХШ вы видите на фотографиях.

*Ю. Спиридонов,
директор ДХШ*

ВПЕЧАТЛЕНИЕ О ПОЕЗДКЕ



Лайош Хунджа,
12 лет.
Театр в Москве.
Цветные мелки.
Венгрия.

Илдико Катона,
12 лет.
Воспоминания о Москве.
Цветные карандаши.
Венгрия.



В нашем журнале уже рассказывалось о дружеских связях редакции с детским домом «Фот», который находится под Будапештом.

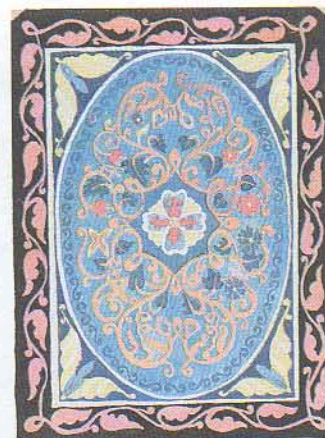
По впечатлениям о визите в нашу страну венгерские ребята выполнили серию работ красками и карандашами. Две из них помещены на этой странице.

ПЕРВАЯ В ГРУЗИИ

Два года назад в Тбилиси открылась первая детская академическая изостудия с семилетним обучением.

В процессе занятий дети овладевают азами изобразительного искусства, знакомятся с различными видами прикладного творчества, включая дерево, металл, керамику, ткани.

Если в других республиках есть аналогичные студии, хотелось бы познакомиться

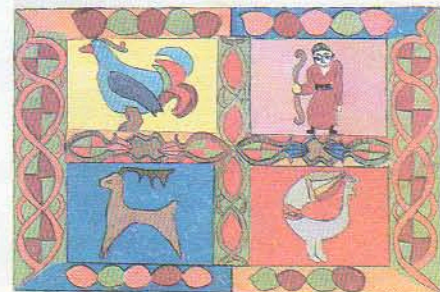


ся с их работой. Наш адрес: Тбилиси, Варкетили, IV микрорайон, III квартал.

*Г. Гунцадзе,
директор детской академической изостудии*

Роберт Багдасарян,
10 лет.
Эскиз ковра.
Гуашь.
Тбилиси.

Майя Тедиашвиди,
12 лет.
Эскиз ковра.
Гуашь.
Тбилиси.



ВЫСТАВКИ В МОСКВЕ

Заметным событием в жизни столицы стали выставки детского творчества, проведенные в Центральном Доме архитектора и Дворце молодежи.

Проблемам влияния окружающей среды на воспитание ребенка, обучения детей основам архитектуры в школе был посвящен «круглый стол» в ЦДА. Особый интерес вызвали рисунки, проекты, макеты, выполненные студийцами Москвы и других городов.

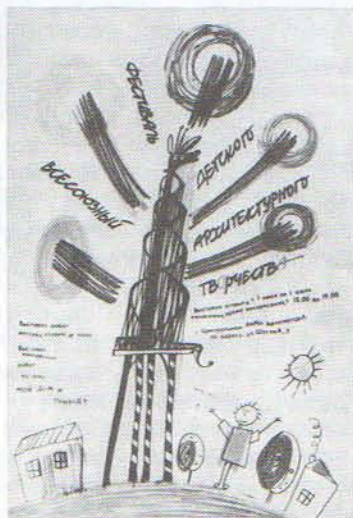
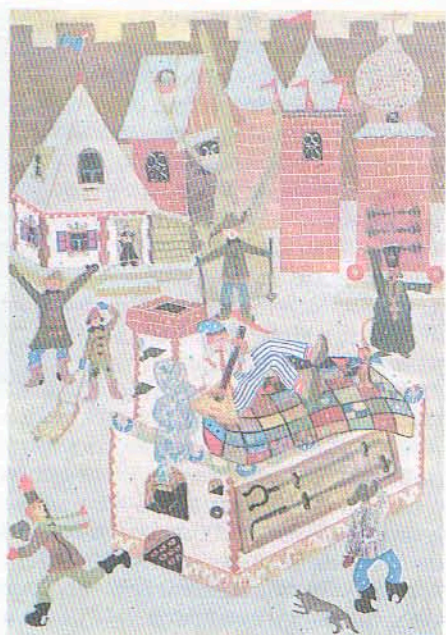
Во Дворце молодежи впервые открылась экспозиция творческих работ воспитанников детских домов и школ-интернатов страны. Ее организаторы — общество «Женщины за социальное обновление», учрежденное Красным Крестом и Красным Полумесяцем и являющееся первой благотворительной



Оксана Афанасьева,
14 лет.
Задумчивый разговор.
Соломка.
Северодвинск,
спецшкола-интернат.

Афиша выставки
«Мой дом
и природа»
в Центральном
Доме архитектора.

Володя
Ниров,
12 лет.
По щучьему
веленью.
Гуашь.
Шушенское,
школа-интернат.



женской организацией в СССР.

Вышивки, макраме, соломка, композиции на темы сказок, отражающие мечту маленького человека видеть себя в уютном доме рядом с родителями, не могли не затронуть сердца зрителей.

Коллективы детских домов — призеры вы-

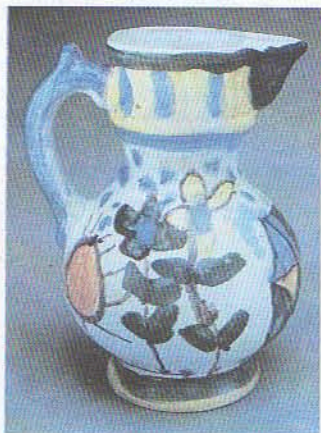
ставки награждены ценными подарками. В ближайшее время эта выставка будет демонстрироваться в Австралии.

Выставка стала заметным явлением в культурной жизни столицы, с ней познакомилось немало взрослых и юных зрителей, а также гостей Москвы.

ЮНЫЕ МАСТЕРА

В дни весенних школьных каникул в Доме культуры ВДНХ проходила областная выставка детского творчества под девизом «Юные мастера народного искусства Подмосковья». Ее открытие стало своеобразным праздником для детей: здесь звучали задорные мелодии в исполнении детского ансамбля народных инструментов, а участники фольклорного ансамбля приглашали ребят в веселый хоровод.

Специалисты производственного объединения «Гжель» раз-



работали последовательную систему подготовки кадров для промысла. Местные художники занимаются с воспитанниками детского сада. Вместе с ними малыши учатся лепить, рисовать, придумывают задания на

Полина Туркина,
12 лет.
Кувшин.
Керамика. Гжель.

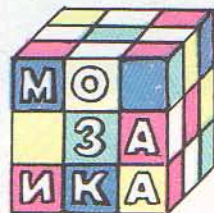
Лошадка.
Барыня.
Работа учащихся
ДХШ. Гжель.



тему «Гжель». Это и фантастические пейзажи, и узоры из цветов и геометрических мотивов. Учащиеся Гжельской ДХШ более глубоко знакомятся с приемами письма, законами композиции. На производственной практике в общеобразовательной школе дети осваивают технологический процесс изготовления изделий из

фарфора, а затем украшают нарядной синей росписью вазы, сахарницы, лоточки, сувениры.

Н. Мухомина



ПОСТИЖЕНИЕ КРАСОТЫ

Этюды, пестрой мозаикой рассыпанные по полу, гармоничны по цвету, уверенны и энергичны линии рисунков. Их авторы — школьники младших классов, обучающиеся в изостудии Дворца пионеров Белгорода, которой руководит Олег Игоревич Петров. Ребята отбирают работы на выставку.

А до этого они много занимаются. На первом этапе учатся правильно пользоваться материалами, осваивают азы изобразительной грамоты, обучаются плоскостной организации листа и умению сгармонизировать композицию во всех ее частях. Второй этап —



переход к работе с натуры, которая начинается с этюда натюрморта или интерьера.

Часто в начале обучения рисованию появляется опасность насилия над индивидуальностью, потери собственного восприятия и непосредственности. На это в студии обращается особое внимание, ведь у каждого

ребенка свое видение и пути в творчестве. Первое предложение, с которым обращаются к детям: «Нарисуй, что лучше получается и больше нравится».

О том, с каким трепетом и интересом постигают ребята красоту, как они чувствуют и понимают мир, рассказывают их рисунки.

Т. Турчанинова



Юля
Ляшенко,
8 лет.
На скамейке.
Гуашь.
Белгород.

Таня
Гончарова,
9 лет.
Емеля.
Гуашь.
Белгород.

ТВОРЧЕСТВО ДЕТЕЙ ПОДМОСКОВЬЯ

Выставка рисунков юных художников Московской области состоялась в залах Государственной республиканской детской библиотеки и явилась ито-

говым смотром в рамках III Всесоюзного фестиваля народного творчества. В ней приняли участие 400 детей.

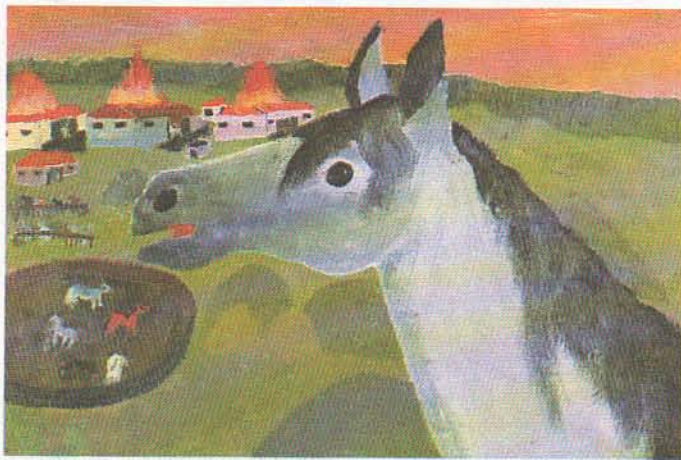
В своих работах они воссоздают окружающий мир, с любовью иллюстрируют сказки, рассказы, повести.

Ведь прочитанное в ярком детском воображении оживает, становится картиной, где любимые герои совершают подвиги, борются со злом и побеждают.

Пришлись по душе зрителям композиции на тему экологии, сох-

ранения природных богатств, пейзажи родного края, выполненные с неподдельной искренностью.

*Е. Яценко,
председатель
комиссии развития
народного творчества
Московской области*



Света
Боровкова,
12 лет.
Петух.
Масло.
Московская обл.

Оля
Рачкова,
6 лет.
Петушок.
Гуашь.
Московская обл.





ным художникам, конечно, интересно узнать о такой пространственной технике в оформительском искусстве, как шелкография.

Прежде всего поговорим о том, где она применяется. Редко кто задумывается о том, как нанесен текст или рисунок на поверхность предмета.

...Город готовится к празднику, и в витринах появляются плакаты. На нас смотрят веселые снеговвики, пестреют новогодние поздравления, горят яркие букеты гвоздик. Или вы собрались поехать в музей. Только вошли в автобус, а четкие надписи уже напоминают, что нужно взять билет, быть вежливым и внимательным к окружающим. Вся упомянутая продукция выполнена методом шелкографии.

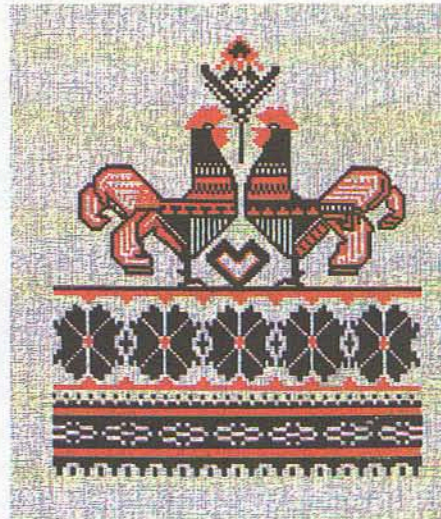
Что же нужно для выполнения работы шелкографетной печатью и в чем состоит ее суть?

Ответ на вопрос заложен в самом названии. Прежде всего используется шелковая или капроновая ткань с мелкой ячейкой (сетка). Применяется сетка для процеживания красок, сыпучих продуктов, чаще всего муки. Потребуется деревянный подрамник, на который натягивается сетка, масляная или типографская краска, немного глицерина, сиккатив и ракля. Кроме того, нужен рисунок или текст, калька, пригодная для работы тушью.

Подготовив все необходимое, натягиваем равномерно на подрамник сетку, края которой для крепости подворачиваем два-три раза и прибиваем мелкими гвоздиками. Натяжку начинаем от центра (рис. 1, 2). При этом требуется немало терпения и осторожности, ведь если слишком

Практические советы

ШЕЛКОГРАФИЯ



перетянем, сетка порвется, в случае слабого натяжения будет сбиваться рисунок, появятся морщины и подтеки краски.

Теперь подготовим стол, которым может послужить обычная чертежная доска. Сначала ее следует обтянуть бумагой в два-три слоя. Делается это так. Берем лист бумаги, лучше «крафт» или другая плотная бумага, применяемая для упаковки. Покрываем листом доску так, чтобы можно было подвернуть края на обратную сторону и закрепить кнопками.

Затем наносим рисунок на кальку. Начать удобнее с простого изображения, например, с геометрического орнамента или с надписи: «Не сорить!» Для этого

кальку кладем на твердую, гладкую плоскость стекла. Закрепляем ее липкой лентой. Аккуратно размечаем остро отточенным карандашом надпись, стараясь не порвать кальку. Далее готовим трафарет. Вырезаем резцом знаки, оставляем тонкие перемычки между элементами, образующими буквы.

Теперь выбираем основу для надписи. Для начала возьмем обыкновенную ватманскую бумагу. После того, как готов трафарет, укладываем на стол (чертежную доску) все необходимое в следующем порядке:

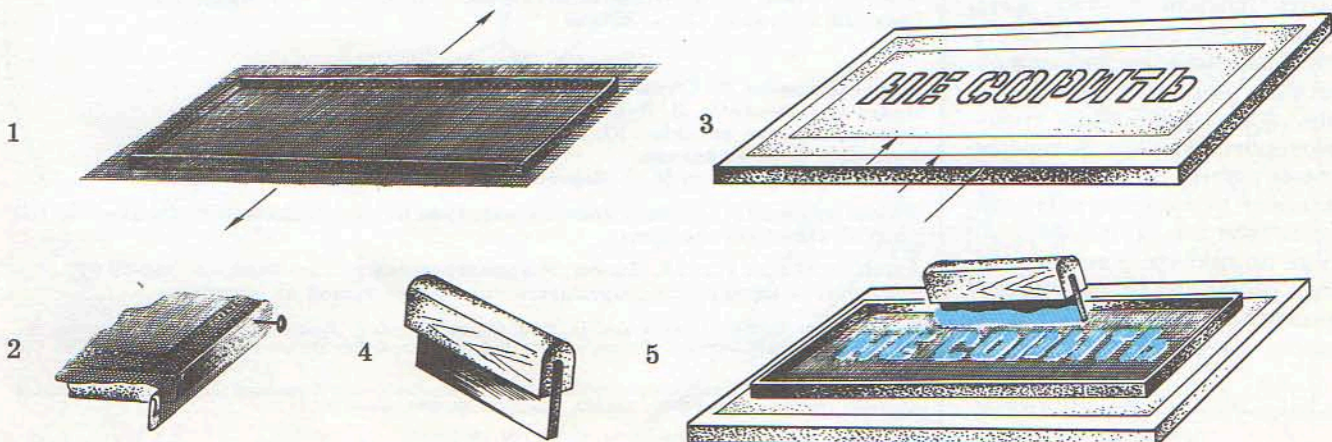
1. Ватман.
2. Калька с трафаретом.
3. Подрамник с сеткой.

Подрамник на трафарет кладем аккуратно, чтобы не подогнулись тонкие края кальки. Учтите также, что калька должна по формату совпадать с габаритами подрамника (рис. 3).

В дальнейшем потребуется еще один инструмент для накатки краски — ракля. Устроена она так. Полоска твердой, но достаточно упругой резины, закрепленная в деревянном бруске. Если ее нет, можно использовать просто кусочек резины толщиной от пяти до десяти миллиметров (рис. 4).

Осталось последнее — подготовить краску. В художественных салонах продается трафаретная паста разных цветов, но можно использовать и масляную художественную краску.

Выдавливает ее на палитру (кусочек пластика), добавляем несколько капель сиккатива и глицерина. Сиккатив для того, чтобы краска быстрее высыхала. Приобрести его можно в хозяйственном магазине. Глицерин вводится для вязкости и мягко-



сти краски, он продается в аптеке. Краска по густоте должна быть похожей на сметану, не очень густую и не слишком жидкую. Вот, пожалуй, все готово.

Приступим к нанесению отпечатка. Порядок работы такой; прижать рукой подрамник и положить необходимое количество краски на сетку перед верхним краем трафарета. Выше ставим раклю и, немного наклонив, равномерно прижимая ею сетку к столу, прогоняем краску над трафаретом. После первого прогона можно сделать второй в обратную сторону (рис. 5). Отложите раклю и поднимите подрамник. После прокатки трафарет за счет вязкости краски прилипнет к сетке. Бумага с отпечатком может также слегка пристать к сетке, ее надо снять и хорошенько просушить.

Если необходимо сделать много табличек или рисунков, для ускорения и удобства можно прикрепить одну сторону подрамника к столу с помощью роющей петли.

По окончании обязательно очистите станок от краски. В первую очередь снимаем использованный трафарет, он больше не пригодится. Остатки краски убираем тряпкой. Затем, смачивая ее бензином, керосином, любым растворителем художественных красок, протираем сетку. Делается это так. Несколько газет подкладываем под сетку, которую протираем тряпкой в разбавителе. Чтобы проверить чистоту сетки, посмотрите ее на свет, если нет забитых ячеек, она готова к следующей работе или хранению.

Мы разобрали самый доступный способ шелкотрафаретной печати. В художественной практике есть немало других методов, более совершенных по качеству изображения, но весьма трудоемких по использованию. Владение данным способом требует некоторого навыка в оформительской работе, и освоить его с первого раза невозможно. Не стоит торопиться и огорчаться, если что-то не получается, ведь совершенство приходит в результате многократных упражнений, в настойчивом достижении цели.

А. КУЛИКОВ,
художник-оформитель



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

Юный ХУДОЖНИК

Основан в июле 1936 года

10. 1990

СОДЕРЖАНИЕ:

1	Смена юных дарований в «Артеке» обсуждала свое будущее	Н. Иванов
4	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА Под сенью вечных истин	В. Малолетков
7	Детские образы в живописи	Е. Столбова
12	МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ Небесный град	С. Белоусов
17	РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ Чудо и тайна собора Парижской богородицы	А. Жийетт
21	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Лепка фигуры с натуры. Каркас	Э. Лантери
24	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Пикассо и античность	М. Бусев
28	НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО Каргопольские тетерки	Г. Дурасов
31	ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ	Е. Кокорева
32	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Клод Моне	В. Турчин
36	Скандинавская и финская живопись из музеев СССР	М. Безрукова
41	ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ Александр Быстров	В. Шумков
44	Мозаика-90	
47	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Шелкография	А. Куликов

ОБЛОЖКИ:

1. К. М о н е. Белые кувшинки. Живерни. Масло. 1899. 89×93. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.
2. Июнь 1990 года. В «Артеке» отдыхает и работает смена юных дарований. Фото-монтаж.
3. П. П и к а с с о. Скульптор и модель перед скульптурой. Офорт. 1933. 26,9×19,4.
4. Иерусалим и Палестина. Французская миниатюра середины XV века. Париж, Национальная библиотека.

И. о. главного редактора **Н. И. Платонова**

Редакционная коллегия: Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов (отв. секретарь), Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабужева, В. Н. Ларионов, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, Т. Н. Яблонская.
Главный художник **А. К. Зайцев**

Ведущий номера **В. Шумков**
Макет художника **В. Я. Дургина**
Художественный редактор **Ю. И. Киселев**
Фотограф **С. В. Майданюк**
Технический редактор **И. О. Воробьева**

Орден Трудового Красного Знамени издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а. Телефон: 285-89-01.
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 13.08.90. Подп. в печ. 14.09.90. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 175 000 экз. Заказ 2168. Цена 70 коп.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 103030, Москва, К-30, Сущевская ул., 21.

ISSN 0205-5791. «Юный художник», 1990 г., № 10, 1-48.



