

Юный ХУДОЖНИК

5 '91 ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

В. Ганичев
Любить Родину —
украшать ее
1

РИСУНОК НОМЕРА
«Натюрморт» Алексея
Ткачева
2

В. Курбатов
Древо жизни Юрия
Селиверстова
3

ЗНАМЕНИТЫЕ ПОРТРЕТЫ
ЗНАМЕНИТЫХ ЛЮДЕЙ
Н. Келливидзе
Александр Невский
7



МАСТЕРА РУССКОГО
ИСКУССТВА
А. Алехин
О творчестве Н. Рериха
12

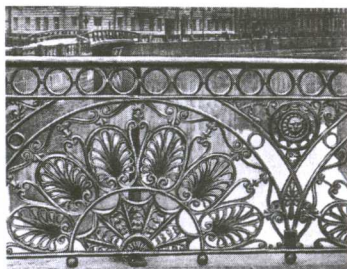


РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ
А. Комеч
София
Константинопольская
16



КАРТИНЫ ПО РУССКОЙ
ИСТОРИИ
С. А. Князьков
Христиане и язычники
22

Викторина
27



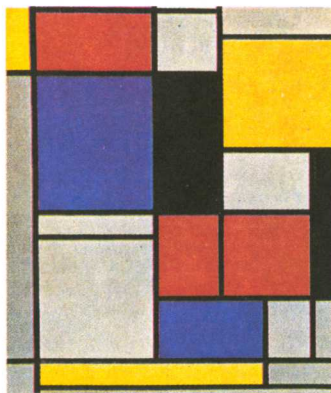
МИР ГЛАЗАМИ
ХУДОЖНИКА
Л. Козлов
Лицом к лицу
с трагедией
28

В. Шумков
О подвиге ратном
30



МАСТЕРА РУССКОГО
ИСКУССТВА
К. Михайлова
Сильвестр Щедрин
32

XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ,
МАСТЕРА
В. Андреевков
Новая пластика
Мондриана
37



УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА
А. Геодаков
Так сколько же цветов
в спектре?
40

Н. Бесчастнов
Итоги конкурса
«Рисунок на ткани»
43



ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ
В. Корешков
Этюдики своими
руками
46

ОБЛОЖКИ:
1. Н. Рерих.
Заморские гости.
Фрагмент.
Масло. 1901.
Государственная
Третьяковская галерея

4. Богоматерь с младенцем.
Мозаика в конхе апсиды.
Середина IX века.
София
Константинопольская.
Стамбул.

УЧРЕДИТЕЛИ:

АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ СССР,
СОЮЗ
ХУДОЖНИКОВ СССР,
СОЮЗ
ПИОНЕРСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ
(ФЕДЕРАЦИЯ
ДЕТСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ) СССР

УЧРЕДИТЕЛЬ-ИЗДАТЕЛЬ:
ИЗДАТЕЛЬСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦК ВЛКСМ
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В. И. Ивашнев

Редакционная
коллегия:
А. Д. Алехин,
И. А. Андреева,
И. А. Антонова,
Д. Д. Жилинский,
Н. М. Иванов (отв.
секретарь),
Л. И. Иовлева,
Н. В. Колесникова,
В. Н. Ларионов,
В. А. Малолетков,
Т. Г. Назаренко,
С. С. Ожегов,
В. П. Панов,
Н. И. Платонова (зам.
главного редактора),
О. М. Савостюк,
Б. А. Свинин,
Б. С. Угаров,
Б. И. Шамапов,
С. В. Ямщиков
Главный художник
А. К. Зайцев

Макет художника
В. Ф. Горелова
Художественный
редактор
Ю. И. Киселев
Фотограф
С. В. Майданюк
Технический редактор
И. О. Воробьева

Ордена 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 13.03.91. Подп. к
печ. 16.04.91. Формат 60×
90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и
мелованная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.
Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 140 000
экз. Заказ 2031. Цена 1 р.

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

ISSN 0205—5791. «Юный
художник». 1991 г. № 5. 1—48.

Любить Родину — украшать ее

Летописец древних времен, оглядывая землю нашу, с восхищением восклицал:

*О светло светлая и украсно
украшенная земля Русская!
И многими красотами удивлена еси:
Озеры многими удивлена еси,
Реками и кладезями местночестными,
Горами крутыми, холмы высокими,
дубравами,
Чистыми полями,
Дивными зверьми, различными
птицами,
Бесчисленны города великими, селы
дивными...*

Земля Русская украшалась природой и руками человеческими, все «селы дивные» и «города великие» возвышались в глазах современников восхитительными храмами и теремами, оборонительными кремлями и палатами.

На весь мир известны и могут быть причислены к главным чудесам света София Новгородская и София Киевская, храм Василия Блаженного, возносящийся ввысь шатер церкви в Коломенском и сиятельная жемчужина Покрова на Нерли. К бесценным сокровищам мира принадлежат созданная как бы с помощью волшебства знаменитая «Троица» Андрея Рублева, работы владими́ро-суздальских, новгородских, московских иконописцев.

Украшали Землю Русскую наши соотечественники и в поздние, победоносные и горевые времена. И, наверное, не можем мы представить историю Отечества, его культуру, духовную жизнь без полотен Левицкого и Боровиковского, Айвазовского и Шишкина, Сурикова и Репина, Серова и Кустодиева, Корина, Нестерова, Ромадина, Пластова, без скульптур Микешина и Мартоса, Коненкова и Шадрова, без Московского Кремля, дома Пашкова и Исаакиевского собора, Соловецкого монастыря и высотных зданий в Москве, так же, как и без других замечательных творений рук человеческих, будь то величественное сооружение в центре города или деревянная избышка на окраине села, расписная палехская шкатулка и яркая вышивка на платях.

Отечество наше создавалось и укреплялось столетиями. Были в его истории славные победы и периоды лихолетья. Великие жертвы принесли мы на алтарь Победы в Отечественной войне 1941—1945 годов.

Кто-то хотел бы быть со своей Родиной только в период благоденствия, а в период сложный, трагический поворачивается к ней спиной, спешит уехать, не заметить ее бед. Здесь уместно вспомнить слова мудрейшего и старейшего писателя Леонида Максимовича Леонова: «Кто полностью не разделит с народом его горя, непременно будет чувствовать себя отверженным и на празднике его радости». Но не только посыпать голову пеплом и горевать призваны мы в этот мир. Нет, каждый из нас должен трудиться, украшать землю, окружающую нас, творить добро. Мне близки слова мыслителя Николая Добролюбова: «В человеке порядочном патриотизм есть не что иное, как желание трудиться на пользу своей страны, и происходит не от чего другого, как от желания делать добро — сколько возможно больше и сколько возможно лучше».

Несколько лет назад на знаменитом Бежином Лугу, о котором рассказывал Иван Сергеевич Тургенев, стали проводить праздник «Тургеневское лето». Русские народные песни пели сначала старушки (молодые-то их не знали). Праздник разрастался, начали строить дорогу к Бежину Лугу, сажать вокруг деревья, подумали о восстановлении памятных мест Турганова, Толстого, Фета, Грибоедова, Дельвига. Затем запели и молодые, ибо не знать и не петь народные песни — стыдно. Тульские рабочие-машиностроители на свои средства восстановили сожженную во время революции усадьбу Льва Николаевича Толстого в селе Никольско-Вяземском, отстроили школу.

А недавно жители этого района Тульской области создали народное акционерное общество «Бежин Луг», которое будет заниматься

восстановлением памятных исторических мест, защищать природу, сажать сады, помогать развивать хозяйство, строить школы и музеи... А что, если мы, читатели «Юного художника», тоже примем участие в возрождении этого еще недавно, как говорится, Богом забытого, но святого места России. Давайте создадим там Центр детских рисунков, а позднее, может быть, и школу юных художников. А пока нарисуйте пейзаж или памятник, который вам близок, и присылайте — в журнал или по адресу: Тульская область, Чернь. Музей. Конкурс «Бежин Луг».

Думаю, что вот и в таком малом деле для пользы людей и должен состоять наш патриотизм.

Действительно, везде, в каждом городе и городке, селе и деревушке есть что сберечь, чем гордиться. Но некоторые люди просто-таки страдают потерей памяти, исторической близорукостью: не ощущают красоты своей земли, не чувствуют дыхания прошлого. Их не трогает ни могильный холмик со звездой, на котором полуистлевшая запись о погибшем воине, ни извилистая тропинка в безбрежном поле ржи, ни часовенка у дороги. Они устремлены за рубежи Отечества, только там им видится прелесть жизни. Нет слов, нам есть чему поучиться у других. Но не следует быть и «иванами, не помнящими родства».

Закончить же хотел бы словами Ивана Сергеевича Тургенева: «Россия без каждого из нас обойтись может; но никто из нас без нее не может обойтись; горе тому, кто это думает, двойное тому, кто без нее обходится».

Отчизна наша приумножится духовно и не оскудеет богатствами, если все мы будем работать и трудиться на ее укрепление и благо людей, если каждый из нас станет возводить дом, сажать деревья, растить цветы, украшать свою Землю.

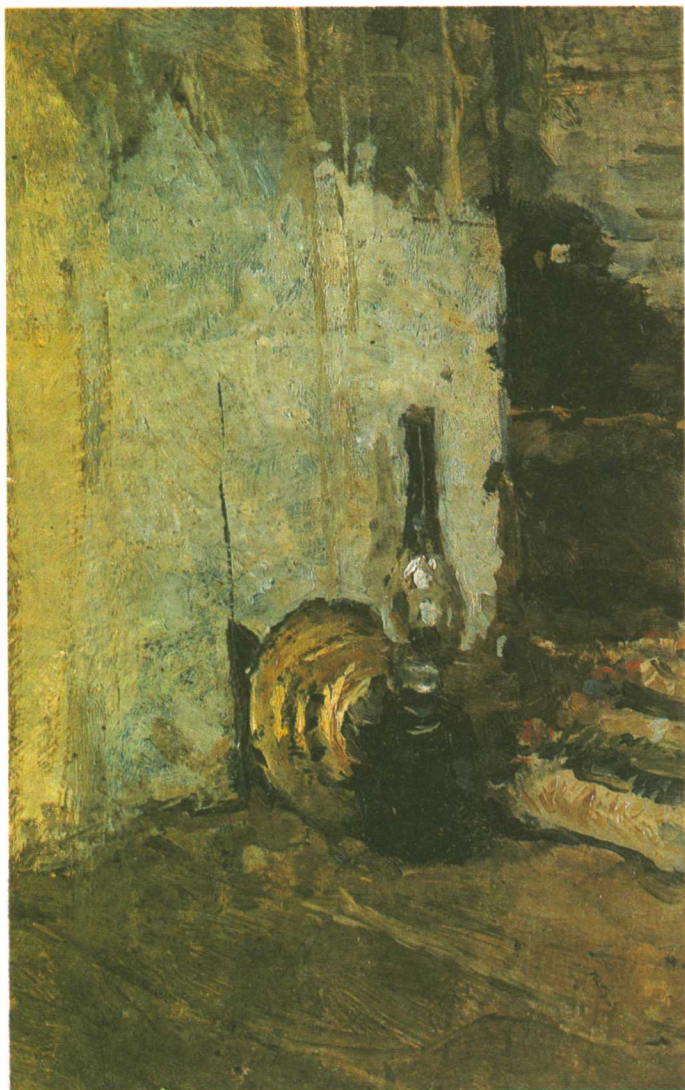
Валерий ГАНИЧЕВ,
писатель, доктор исторических наук

Рисунок номера

Дорогие ребята, сегодня в нашей рубрике выступает известный художник Алексей Петрович Ткачев. Надеемся, вам будет интересно посмотреть, как начинали ныне признанные мастера, узнать факты биографии, возможно, решительным образом повлиявшие на их дальнейшее творчество.

Это одна из первых работ, написанная масляными красками пятнадцатилетним Алешей Ткачевым. Сдержанный, можно сказать, шарденовский колорит. На фоне светло-сероватой русской печки изображена керосиновая лампа, медная крышка от самовара, справа — сдвинутые пестрые половики. В постановке — обычные бытовые предметы довоенной деревни.

Чем же все-таки примечательно произведение юного живописца? Приглядитесь, как любитесь ав-



тор натурой: золотистым мерцанием меди, поблескиванием стекла, теплотой дерева. Каждый уголок этюда дышит, привлекает драгоценностью фактуры. В целом работа словно бы в дымке, окутана некой тайной. А судьба у нее действительно уникальная. Итак, слово автору...

— Есть, по-моему, два вида художественного дара, — первый, когда фантазия бьет через край. Изпод карандаша или кисти с легкостью выходят реальные и сказочные образы, красочные легкокрылые видения.

Другой — обожествление природы, материала, передача звонкости металла, перламутра воды, шершавости хвои, нежности обнаженного тела. Вот это, друзья мои, мне ближе. К этому стремился всю свою творческую жизнь. А начало ее теряется в далеких и тревожных сороковых, когда учился в школе юных дарований в Москве (средняя художественная школа при Институте имени В. И. Сурикова).

Представьте, такой бесхитростный натюрморт, внешне ничем не примечательный, а заставляет мое сердце сжиматься. Перед глазами невольно встает лето сорок первого года в Бежице под Брянском, куда я приехал на пленэрную практику. Воскресным утром 22 июня по радио объявили, что будет важное сообщение. Радио тогда было редкостью, работало в провинции от случая к случаю. Чтобы не пропустить чрезвычайную новость, я не пошел на улицу, остался дома. Время, когда ждешь, тянется еле-еле. Поэтому решил заняться делом, порисовать маслом, техникой для меня новой, еще нетвердо освоенной. Скатал половики, подвинул к печке лампу, на второй план пристроил крышку от самовара, и постановка готова. Натура, с виду неказистая, постепенно как бы раскрывалась, приобретала такие цветовые нюансы и тональные тонкости формы, которые, казалось, моими непослушными пальцами никогда не передать. И чем дольше работал, тем недоступнее становилась задача. Я увлекся, забылся. Вдруг послышалось потрескивание из репродуктора, заговорил диктор. Строгим чеканным голосом он читал сообщение о начале Великой Отечественной войны.

Занятый живописными проблемами и, конечно, не готовый к ошеломляющему известию, я растерялся, в голове никак не укладывалась эта страшная перемена в жизни. Диктор говорил, что победа будет за нами, мы победим, а я почти бессознательно заспешил, заторопился передать последние мирные мгновения, пусть выраженные привычными вещами. В сознании уже отчетливо звучала мысль, что и лампа, и печь, и дом, и росистая мягкая трава под окном — все теперь может быть смято, разбито, сожжено. Почему-то захотелось сделать этюд весомо, точно, материально, как в натуре, а если удастся, так еще убедительнее.

Прошло много лет. Крошечный, в ладонь великий этюд, чудом уцелел в передрыгах беспоконной жизни художника. Он как камертон в часы сомнений напоминает мне о юношеском прозрении, во многом определившем мою творческую судьбу.

Записал В. ЛАРИОНОВ

ДРЕВО ЖИЗНИ

Юрия СЕЛИВЕРСТОВА

Всегда остается загадкой: как определяется судьба человека — почему дети из одного двора, повзрослев, становятся один хорошим инженером, другой плохим грузчиком в соседнем магазине, а третий — счастливым обладателем стольких дарований, что потом не сумеет расточить их за жизнь? Казалось, только что в общей игре их различить было нельзя, а вот уже пошли отдаляться друг от друга каждый в свою сторону, влекомые великой и таинственной силой призвания. Они не думают об этом слове и часто не знают его: кто призывает? в какой час?

Потом опытные газетные биографы легко определяют, что инженеры являются в рабочих семьях, а грузчики — в не очень благополучных. А что делать с третьими, в которых теснятся таланты? Родители как у всех, а сын засматривается на небывалое. Впрочем, внешне и тут все притворяется обыкновенным, во всяком случае у художника, чье имя и после недавней ранней смерти живет с прежней полнотой.

Мы были знакомы с Юрием Ивановичем Селиверстовым немногим более трех лет, и мне и тогда все время хотелось написать о нем. Посмеиваясь от неловкости, говорили о детстве, потому что это только у классиков непременно в биографии пишется детство, а он в классики не собирался и детство вроде было «не по чину». Но когда все-таки разговорились, то оба с радостью увидели, что вековой закон, по которому все обозначается в беспечном начале жизни, опять подтверждается со старинной непреложностью. И когда теперь оборачиваешься назад, то простые случайности наполняются значением и ведут к дальней цели.

В его доме в Иркутске (куда родители переехали из Усолья-Сибирского сразу после войны) были хорошие подвалы, в которых



Ю. Селиверстов.
Иллюстрация к сборнику
стихотворений и поэм
Ю. Кузнецова «Русский узел».
Цветная литография. 1983.

Ю. Селиверстов.
Иллюстрация к «Слову о полку
Игореве».
Цветная литография.
1984—1985.





Ю. Селиверстов.
Иллюстрация к двухтомнику
Акутагавы.
Карандаш. 1971.

рачительные хозяева (и они тоже) хранили капусту. За капустой ходили со свечой, и стены проблескивали тускло и мглисто. Тут и там таинственно проступали буквы — кирпичи были «подписаны» иркутскими купцами — оказывается, дом построили недавно из камня взорванного перед войной Вознесенского собора. Теперь взрослой памяти казалось, что это был красный гранит. Если так,

легко представить винную тяжесть этого цвета при свече, его дорогое мерцание.

Странно, что, рано начав рисовать, он никогда не изображал этого подвала. А дом любил и любил пускать с пятого этажа бумажные самолетики — они сталкивались с ласточками, которых были полны карнизы. Дом и город сверху представлялись постоянным сюжетом. Он ни о чем не думал, а пространство входило в сердце и зрение, вершило свою сладкую отравляющую работу — ширило душу и будило волю. В пространстве таилось обещание грядущего архитектурного дара. Вид сверху исподволь учил плану и охвату, логике объемов и отвлеченной обобщенности.

Он много умел и все пробовал, но первым как-то незаметно шло рисование в изостудии Дома пионеров. Летом ребята уезжали на Байкал и жили там месяц за Листвянкой. Вспоминая те дни, он говорил, что это было непрерывное чудо. И думаю, что это не только ностальгическая реакция стареющего человека по счастью детства — они были тогда действительно счастливы, потому что воля и красота Байкала делались самим их существом. В жадном рисовании они видели больше простого созерцателя, усваивая род-

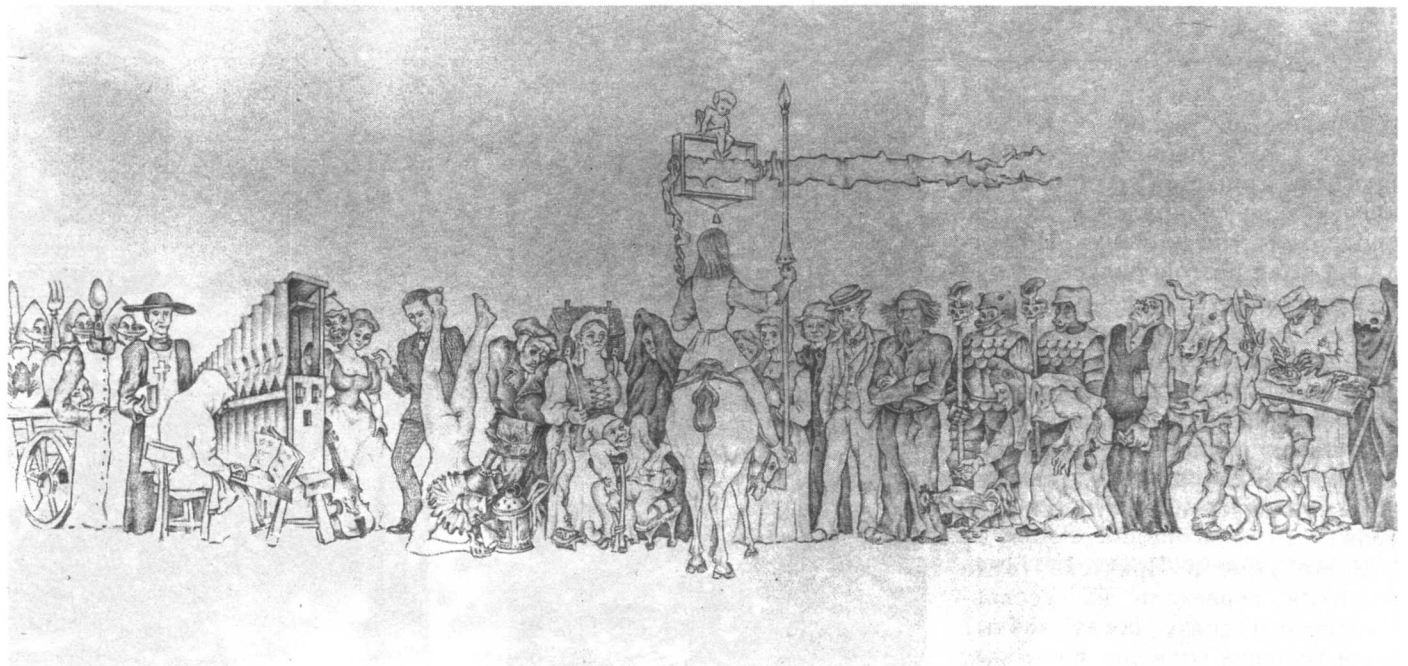
Ю. Селиверстов.
Суперобложка к I тому
сборника пьес Жана Ануя.
Карандаш. 1969.



— из русской думы —

Ю. Селиверстов.
Николай Васильевич Гоголь.
Серия «Из русской думы».
Литография. 1987.

ной мир рукою, глазом, сердцем, каждой внимательной клеткой, соединяясь с ним до потери себя, до полного растворения. Не будет большой натяжкой вспомнить, как принимал ту же байкальскую красоту мальчик из распутинского рассказа «Век живи — век люби» — по возрасту как раз сверстник тогдашних рисовальщиков: «...так хорошо было, так светло и покойно в себе и в мире этом, о бесконечной и яростной благодати



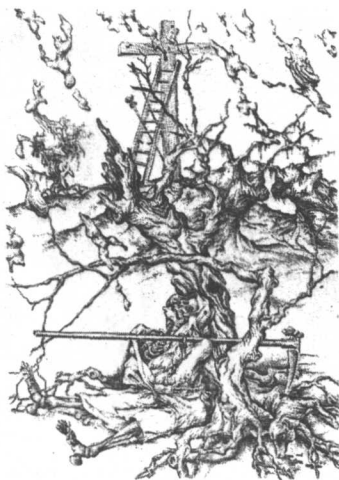
которого он даже не подозревал, а только предчувствовал, что она где-то и для кого-то может быть. Но что для него!.. и в себе, оказываясь, многого не знал и не подозревал — этого, например, нечеловечески сильного и огромного чувства, пытающегося вместить в себя все сияющее движение мира, всю его необъяснимую красоту и страсть, всю обманчиво сошедшуюся в одно зрение полноту».

До понимания этой полноты дети не доходят, но сердце умнее сознания, и оно все сберегает на долгую будущую, иногда полную страданий жизнь, чтобы человек бессознательно грелся у такого воспоминания и на нем строил душу и понимание мира.

...Может быть, от этих байкальских рисований, от пристальности к тайге и слиянности с ней, потом в его офорты настойчиво войдет образ дерева, Древа (познания, добра и зла, смерти). Древо будет прорасти из листа в лист с упорством ускользящей догадки о каком-то важном всеединяющем решении. Может быть, оно будет звать его героев и его самого к детской байкальской цельности мира, но он не угадает призыва, и дерево везде останется мучающимся, сильным, но безлиственным, не умеющим процветать, забывшим листву до времени, пока сам художник не вспомнит истока этого неотступного образа.

До того, как в 60-е годы и в начале 70-х офорты Селиверстова станут широко известны и его сюрреалистический дар отточится до знаковой чистоты (так что и подпись из его инициалов будет подтверждать привязанность автора к этой, тогда опасной школе — сюр), он успеет закончить архитектурный факультет Новосибирского инженерно-строительного института, оформить много хороших книг, переехать в Москву и занять устойчивое место в ряду вызывающих, подчеркнута левых графиков.

Можно сказать, что это же «древо познания», прорастая в нем, вывело его и в дорогу, именно ему назначенную сторону. Постепенно он прозревал, что подлинно-то живые корни таятся не в блестящем знании и холодной расчетливой игре смыслов и не в напряженном подчеркивании смертности и напрасности мира, которое

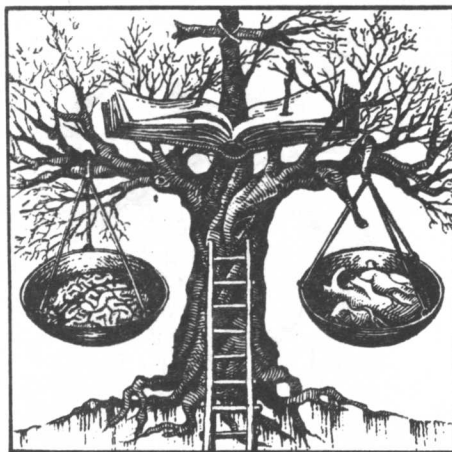


Ю. Селиверстов.
Триптих из серии «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского (Великий инквизитор).
Фрагмент.
Офорт. 1970.

было тогда с легкой руки популярных у нас французских экзистенциалистов так распространено в художественной авангардной среде, а в спасительно щедром Древе Жизни.

Иллюстрации к Ж. Ануу, Р. Акутагаве, И. Во, У. Фолкнеру, К. Воннегуту принесли ему не просто известность, а, пожалуй, и славу (международные награды, представительство в лучших коллекциях разных стран). Но когда душа устала от чистой, близкой и все-таки чужой мысли, когда подошел неизбежный при такой долгой «эмиграции» кризис и он готов был уже сжечь (и сжег!) многие особенно изощренные листы, его спасла родная церковь, ко-

Ю. Селиверстов.
Лестница к Древу познания.
Литография. 1972.



торую он «открыл» для себя как забытый дом, как исцеление души и источник живой глубокой мысли.

Переломным в душе художника стал, наверное, 1976 год, когда он проиллюстрировал по заказу Московской Патриархии первое после революционных лет издание Нового Завета. «Теперь, — говорил он в одну из последних наших встреч, — уже не решился бы, а тогда, видать, сама душа просила изменения и прибавляла смелости». Прежде всего это был новый язык: аскетика чистой линии, избегающей привычного сюрреалистического произвола. Он впервые, по существу, чувствовал на себе узду канона и догадывался, что свобода по-настоящему сильна и плодотворна, когда она воплощается в тесных рамках традиции. Работа была тем более успешна, что поиск шел одновременно в обе стороны: душа искала ограничения в свободной полноте церкви, а рука — в пределах жестко выверенной иконографии.

Когда потом Селиверстов пришел к работе над русской классикой, то все сошло самым желанным образом. Его мысль, долго оттачиваемая на образцах западной и американской культуры, как-то особенно полно открывалась родному. А духовная вершина Нового Завета возвращала это родное к просторам общечеловеческого духа. Конечно, первым из русских авторов должен был явиться ему Достоевский — такой близкий сердцу художника борьбой жесткого, как будто неутолимо голодного разума и непостижимого в простой тайне Духа. А из всего Достоевского — именно самое открытое противостояние этих начал: «Легенда о великом инквизиторе», где мысль графика, вскормленная традицией Брейгеля и Дюрера, разрешилась особенно сильным трагическим циклом листов о немом диалоге Христа и инквизитора.

Потом он иллюстрировал А. Фета, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, К. Случевского, Ю. Кузнецова и С. Куняева, понемногу приближаясь к двум великим именам, которые были дороже всего и выделялись не просто по-новому иллюстрированными, но вообще качественно иначе изданными, иначе мировоззренчески осмысленными. Я



Ю. Селиверстов.
Иллюстрация к сказке
В. Жуковского «Спящая
царевна».
Акварель. 1967.

говоря о его понимании Пушкина и Гоголя. Материал собирался годами, обдумывался подробно и любовно, счастливо перебирался и уточнялся в общении с друзьями. Все казалось, что надо только еще сделать вот это и вон то, что русская мысль к началу этой большой работы должна быть вычитана именно в пушкинской шире и глубине.

И со стороны, если читать главные замыслы судьбы, могло показаться, что многие работы только «спутники», только «предтечи», проверка руки и мысли, уточнение хода. Но это будут лишь хитрости заднего ума. На самом деле каждая работа в свой час была единственной и насущной. И если среди них отдельные высятся осо-

Ю. Селиверстов.
Евангелисты Лука и Иоанн.
Иллюстрации к Новому Завету.
Тушь. 1967.

бенными веками, то это только знак большего напряжения духа и особенного совпадения с духовным смыслом источника. Так возносится его «Слово о полку Игореве», до сих пор, к сожалению, не нашедшее издателя, который сумел бы воплотить все оттенки этой, без сомнения, великой по трагизму и символической силе работы (теперь можно не бояться «сглазить» и хоть запоздало сказать, что это была серия неизмеримая по глубине среди тогдашних юбилейных изданий). «Как передать графически ключ к соборности?» — спрашивал художник в дневнике. И возвращался к любимому образу: — Вырастет из корней крона, ветви ее сплетены в венце... сила единения притяги-

вает к центру — и зацветает плодородный венек».

Древо жизни все крепче бралось корнями и мощнее ширилось кроной. Мысль словно сама росла в нем, а он только «подхватывал», счастливо «сдавался» всякому новому замыслу, хотя бы он отвлекал его в сторону от сулившей удачу и уже привычной дороги. Невнимательному глазу могло даже показаться, что всякую новую работу Селиверстов делал «попутно» к основной, прежде начатой. А попутная-то вдруг и выходила главной. Так рождались его архитектурные проекты — от могучего креста на Поклонной горе (меч, вонзенный в землю, с перекладной рукоятки, повитой золотым венцом славы) до Храма Христа Спасителя (золотая «прорись» в натуральную величину в московских небесах, храм — укор и воспоминание). Так исподволь началась и выросла в великолепный иконографический свод «Русская дума» — его молитва, дело, его благодарность земле и славословие ей.

Он не только литографировал портреты наших старых и новых мыслителей (неожиданно, но справедливо включая в фонд национальной мысли музыку и поэзию Мусоргского и Тютчева, Блока и Есенина, и страдающее русское богословие — отца С. Булгакова, отца П. Флоренского), но собрал и систематизировал труды своих героев в огромный том «...из русской думы», который дерзает быть первым «лирическим» обобщением национальной мысли. Работа двигалась, жила, росла естественно, как всякое живое тело, и вместе со всеми его остальными замыслами и воплощениями сама уже делалась «русской думой», новой страницей в великом своде и сулила неожиданные открытия, как вдруг...

Он ушел из жизни стремительно, как делал все, в разгаре работы, на ходу. Первая горечь утраты отошла, случайности отболели и осыпались — осталось Слово, деятельно работающая мысль и медленно вырастающее в истории русской художественной культуры уже неотменимое имя — Юрий Иванович Селиверстов.

Валентин КУРБАТОВ,
Псков писатель



АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ



Древнейшее житие Александра Невского было написано в 80-е годы XIII века во Владимире, с которым связаны годы его великого княжения и где сразу после погребения в соборе Рождественского монастыря начинается почитание князя святым. В 1547 году при митрополите Макарии состоялась общерусская канонизация Александра Невского, создаются новые редакции жития, включающие описания многих чудес и прославление благоверного князя.

Перед смертью он принял монашество, схиму — и в этом облике запечатлевался на иконах. Икона-таблетка из новгородского Софийского собора — самое раннее из дошедших до нас изображений Александра Невского. Князь облачен в темно-коричневую мантию и серебристо-охристый подризник — такой цвет иконописцы называют «дымчат». Капюшон схимы — куколь лежит на плечах, оставляя открытой голову. Короткие, слегка вьющиеся волосы обрамляют высокий лоб, небольшая клинообразная борода тронута сединой. Внимательный взгляд глубоко посаженных глаз обращен вперед и вместе с тем погружен в себя. Все свидетельствует о глубокой внутренней сосредоточенности, молчаливой молитве. В левой руке Александра развернутый свиток с текстом, слова которого обращены к созерцающему икону: «Братие моя, Бога бойтесь и заповеди его творите». Так человек, живший в далеком прошлом, становится собеседником зрителя.

В Покровском соборе в Москве, больше известном под названием храма Василия Блаженного, находится замечательная икона Александра Невского в житии, написанная в конце XIV века для кремлевской церкви Александра Невского. Небольшой средник окружен двумя рядами клейм. В центре на золотом фоне высокая фигура в монашеских одеждах. По сторонам нимба киноварная надпись вязью: «Святой благоверный великий князь Александр Невский, нареченный во иноцех Алексий».

Художник не просто иллюстратор текста жития, он автор своеобразного «похвального слова», созданного средствами живописи. Два верхних ряда клейм посвящены рассказу о жизни князя. Эпизоды перетекают один в другой, объединенные общими фонами. Цветовой строй многокрасочный — розовые, зеленые, охристые здания, оливковые горки, яркие одежды персонажей. Как и в большинстве житийных икон, повествование начинается с рождения и крещения.

Александр Невский.
Роспись Архангельского собора
Московского Кремля.
XVII.

Имя этого человека освящено ореолом немеркнувшей славы. И не только доброе имя защитника Отечества, но и удивительная личность его привлекает неослабевающее внимание потомков. История сохранила много сведений о жизни и деяниях князя, а в произведениях древнерусской живописи — храмовых росписях, миниатюрах рукописей дошел до нас и его облик.

Изображения человека в средневековом русском искусстве существенно отличаются от портретов нового времени. Они не делались с натуры, обычно создавались посмертно — по впечатлению художника или описанию очевидцев. Древнерусское образительное искусство неразрывно связано со словом. Часто в основе иконного образа лежит литературный портрет, запечатленный в житии святого.

Завѣженъ поишае до полісѣ поѣніа сѣго князѣмъ
 Александрѣ Ярославичѣмъ . Съ мужикѣхъ рѣрѣи пѣ
 иннига крѣпкѣи ко мужьстѣ попуху .



Первыи именѣга приимѣ сѣнчѣ , сѣнчѣ на
 пѣрѣхъ на шнѣ сѣнчѣ королѣ бѣнчѣ мѣтѣ
 пѣрдѣн . пѣрѣхъ на шнѣ сѣнчѣ королѣ бѣнчѣ мѣтѣ
 корабль по нѣс хождаше . пѣрѣхъ на шнѣ сѣнчѣ
 лѣтѣ прѣмн . пѣрѣхъ на шнѣ сѣнчѣ лѣтѣ прѣмн .

Невская битва.
 Миниатюра лицевого
 летописного свода.
 Акварель. XVI век.

Рождение Александра в доме добрых и благодетельных родителей показано на иконе по древней традиции. Слева на высоком ложе полусидит мать — княгиня Феодосия, к которой приближаются девы с дарами; справа у купели повитуха держит новорожденного младенца. Сцена крещения происходит на фоне трехглавого храма с открытым дверным проемом — это означает, что действие происходит внутри храма. По сторонам купели стоят священник с диаконом и родители с младенцем. Евангелие в руках священника и фигурка младенца — смысловой центр композиции. Строгая симметрия построения сцены подчеркивает торжественность совершающегося таинства.

Следующее клеймо — научение грамоте; здесь же мы видим юного князя, беседующего с боярами, — начинаются его труды на государственном поприще. В шестнадцать лет Александр Ярославич стал самостоятельным князем в Новгороде.

Новгород избежал татарского разорения, но с северо-запада нависла не меньшая опасность — крестоносцы. Летом 1240 года войско под предводительством ярла Биргера, зятя шведского короля, подступило к устью Невы. Уверенный в успехе, король направил послов к князю Александру со словами: «Аще можеш ми противитися, и се уже аз пришел есмь к тебе, и хощу пленити тя, и будеш ми раб и сынове твои». 15 июля в сражении на Неве княжеская дружина разбила шведское войско: за эту победу князь получил прозвание Невского.

Значение Невской битвы было глубоко понято художником. Из всех воинских подвигов князя именно ее он отобразил на иконе, показав в трех клеймах само сражение и предшествовавшие ему события. В каждом клейме несколько эпизодов. Первая сцена — моление в Софийском соборе: получив известие о шведах, князь смиренно молится и просит помощи у Бога. Многочастная композиция следующего клейма посвящена чуду о явлении святых Бориса и Глеба. Ранним утром, когда начал заниматься рассвет, человек по имени Пелгусий, стоявший в морском дозоре у устья Ижоры, услышал плеск весел и увидел ладью, в которой стояли, положив друг другу руки на плечи, два воина в красных плащах — первые русские святые князья Борис и Глеб. Гребцы были невидимы, их как бы скрывало облако. Пелгусий услышал, как говорит Борис: «Брате Глебе, вели грести, да поможем сроднику своему Александру». Потрясенный, поспешил Пелгусий навстречу князю поведать о чуде — предзнаменовании победы.

Эпически широка картина битвы. На холмистой местности сошлись оба войска. Александр сразился с Биргером и «возложи» кичливому шведу «пе-

Анна гостѣ поліса



Битва на Чудском озере.
 Миниатюра лицевого
 летописного свода.
 Акварель. XVI век.

Александр Невский в житии.
 Темпера. XVI век.
 Покровский собор. Москва. ▷



чать на лице острым своим копием». Над полем боя — ангельское воинство, небесное свидетельство того, что дело Александра правое.

Затем художник изображает труды князя по устройению земли: поездки в Орду, сопряженные со смертельной опасностью, беседа с римскими кардиналами о вере и, наконец, последний жизненный шаг — пострижение в монахи. Рассказ о жизни предшествует Похвале, прославлению святого князя, рас-



П. К о р и н.
Александр Невский.
Средняя часть триптиха.
Масло. 1942.
275×145.

крывающемуся в посмертных чудесах. Им отданы все остальные клейма иконы. Два сюжета привлекают особое внимание: «О Донской победе» и «Чудо в битве на Молодех». В первом Александр спешит на помощь Дмитрию Донскому в Куликовской битве, во втором вместе с Борисом, Глебом и князьями, погибшими во времена ига, принимает чудесное участие в сражении Ивана Грозного с крымским ханом Девлет-Гиреем — последней битве с татарами.

Автор иконы, несомненно, был знаком с иллюстрированным житием Александра Невского, входящим в Лицевой летописный свод, созданный в 50—70-е годы XVI века. Клейма обнаруживают явное сходство с миниатюрами. Но принципы украшения рукописи имеют свои художественные особенности: миниатюры, сопровождающие текст, как бы пересказывают эпизоды языком изобразительного искусства. Художник-иллюстратор стремится «дословно» передать описываемое событие, показывает действия в их временной протяженности.

На одной из миниатюр — подвиг храброго новгородца Гаврилы Олексича, отличившегося в Невской битве. С поднятым над головой мечом он устремляется на шведов; преследуя врагов, верхом на коне въезжает по доске на корабль; сброшенный в воду, невредимым выходит на берег.

После Невской битвы князь Александр с семьей и двором уехал в Переславль-Залесский. А вскоре новгородцы обратились к отцу его Ярославу Всеволодовичу, ставшему великим князем владимирским, с просьбой прислать Александра защитить их пределы от ливонских немцев, литвы и чуди. Положение было очень серьезным: немцы предательством взяли Изборск, захватили Псков, поставив в городе своих наместников, построили крепость в Копорье. Приехав по второму посольству новгородцев, Александр Невский взял Копорье и пленил гарнизон. Зимой 1242 года освободил Псков. Но опасность со стороны Ордена оставалась. Решающим стало сражение 5 апреля 1242 года на Чудском озере, вошедшее в историю под названием Ледового побоища.

Сочетая условные и реальные детали, художник-миниатюрист достигает поразительной достоверности в передаче картины сражения, воссоздает не только зримый, но будто звучащий образ боя.

За скупыми словами летописей, обобщенными формулами житийных текстов, проступают живые черты личности Александра Невского. После освобождения Пскова он отпустил пленных немцев — «паче меры милостив», замечает летописец, но всех предателей велел повесить. Когда же его сын Василий поднял с новгородцами восстание против татарских сборщиков подати, князь изгнал сына из Новгорода и сурово казнил зачинщиков. Орде выказывал покорность, исправно посылал дань и при этом постоянно выкупал русских пленников, которых татары пытались использовать в своем войске — «и много злата и серебра издава на пленниках». Добился учреждения в столице Золотой орды православной русской епископии; когда же послы папы Римского пытались склонить его к принятию католичества, обещая помощь в борьбе с татарами, князь Александр твердо стоял в православной вере. Ясное осознание того, что только в духовном единстве, сохранении существа народной жизни — источник

спасения Руси, определило отношения Александра с латинянами и Ордой.

Почитание святого князя в Москве имело давнюю традицию и нашло отражение в росписях кремлевских храмов. В Благовещенском соборе, расписанном в XVI веке, изображены Александр Невский помещен на столпе. Рядом с ним внук — Иван Данилович Калита, собиратель Земли Русской, проводивший начатую Невским объединительную политику. Оба князя в монашеских одеждах, одинаковы их позы молитвенного предстояния. Легкий поворот друг к другу, подчеркнутый жестами правых рук, сообщает фигурам едва заметное движение. Стройные, вытянутые силуэты, благородная гамма серо-голубых и коричневатых тонов. Свет и покой, изливающийся от образов, усмиряет страсти, отсекает тщеславие, живительной силой наполняет душу.

Архангельский собор — главный великокняжеский храм, усыпальница московских государей, был расписан в середине XVI века при Иване Грозном. В XVII веке стенопись возобновили, точно повторяя первоначальную, и в этом виде она дошла до нас. Александр изображен здесь в царственном образе: на нем богато расшитое платье, шуба, княжеская шапка.

С новой силой зазвучало имя Александра Невского в петровское время. Победа Петра I над шведами в Северной войне мыслилась как торжество свершения исторических судеб Великой России, древним прообразом которого явилась победа князя в Невской битве. В 1724 году мощи Александра Невского перенесли из Владимира в новую столицу на Неве, в Троицкий собор Александро-Невской лавры. Изменение уклада народной жизни, вызванное реформами Петра, отразилось на характере мировоззрения. Духовно-созерцательный идеал Древней Руси вытесняется идеалом героической личности, обладающей могучей волей, силой ума, деятельной энергией. Именно эти качества выступают на первый план в образе Александра Невского. На иконах XVIII века его пишут верхом на коне, в доспехе и царской мантии.

В 1725 году Екатерина I учредила орден Александра Невского с девизом «За труды и Отечество» — одну из высших наград Российской империи. Так почитание святого князя приняло государственную форму. В годы Великой Отечественной войны славные имена древних защитников Руси Дмитрия Донского и Александра Невского приобрели особое значение. В 1942 году был учрежден орден Александра Невского, созданный по эскизу московского архитектора И. С. Телятникова.

В том же году П. Д. Корин — замечательный живописец, глубокий знаток и собиратель русских икон, приступил к работе над триптихом «Александр Невский». В центральной части — портрет князя Александра. Его фигура занимает по высоте все полотно. Руки сжаты на рукояти меча, за спиной развевается древнее русское знамя с образом Спасителя. Лицо исполнено твердой решимости, от облика веет неколебимой мощью. Художник достоверно передает детали воинского убора — шлем с золотым чеканным образком Архангела Михаила, небесного покровителя русских князей, точно воспроизводит перевязь меча. В картине, как и в иконе, нет ничего случайного, само композицион-

ное построение восходит к иконописной традиции. Узкая полоса пейзажа с рекой и Софийским собором приобретает характер поэма. От иконы и соотношения пропорций в изображении князя и воинов.

В то время, когда П. Д. Корин работал над карти-

Александр Невский и Иван Калита.
Роспись Благовещенского
собора Московского Кремля.
XVI век.



ной, Ленинград находился в блокаде, еще шло наступление фашистов, но вера в победу, в то, что «не в силе Бог, но в правде», как и в древности, воодушевляла людей. Эту веру с поразительной глубиной художник воплотил в образе князя-воина.

Н. КВЛИВИДЗЕ

„КРАСОТА ДОЛЖНА БЫТЬ ДЕЙСТВЕННОЙ“

Русская природа. В детстве и юности она заменяла Рериху все, на склоне жизни грезились среди монгольских степей и гималайских вершин. Могучая и нежная любовь к родине определила направление и характер творчества художника.

Он родился в 1874 году в Петербурге. Первые воспоминания связаны с Васильевским островом, набережной Невы и стоящим на ней памятником адмиралу И. Ф. Крузенштерну, открывателю новых земель. С ранних лет навсегда покорила ребенка Извара — заросшее жимолостью, древними елями и березовыми рощами поместье отца под Петербургом, в сорока верстах от Гатчины.

Отец, Константин Федорович, будущее мальчика связывал с юридической деятельностью. Рассчитывал со временем передать ему свою нотариальную контору. Поэтому не проявил особой радости, когда в 1891 году друг семьи скульптор и график М. Микешин обратил внимание на одаренность подростка.

Рано завладела Николаем романтика старины — прежде всего благодаря домашней библиотеке. Книжки поведали о героической истории народа, о князе Игоре, Александре Невском, Сергии Радонежском, Дмитрии Донском, Михаиле Кутузове, заложили глубокую основу его любви к родному прошлому.

В 1893 году Рерих окончил гимназию К. И. Мая, известного педагога, географа. Вспоминая через полвека школьные годы, художник отмечает как главное: программу торжественного спектакля с портретом Гоголя; эскизы, посвященные Хмельницкому, «Страшной мести», «Майской ночи»; первые прикосновения к седой древности — бронзовым позеленелым брашлетам, фибулам, заржавленному оружию; любимые уроки геогра-



Н. Рерих.
Вход в церковь Николы
Мокрого в Ярославле.
Масло. 1903.
31,7×40,7.

фии, истории; чтение «гоголевской исторической фантастики».

Рерих твердо наметил себе дальнейший путь — искусство. Однако его влекла к себе и история. После семейных разногласий решили: вместо исторического факультета он поступит в университет на юридический и одновременно будет держать экзамены в Академии художеств. Подав прошение о зачислении в университет, много рисует под руководством мозаичиста И. Кудрина и осенью 1893 года становится студентом и университета, и Академии.

Сначала Николай учился у профессоров старого толка: в головном классе — у скульптора Н. Лаврецкого и гравера И. Пожалостина, в фигурном — у скульптора Р. Залемена и живописца П. Чистякова, в натурном — у баталиста Б. Виллевалде. Из них лишь Чистякову — «всеобщему педагогу русских художников» — отдавал Рерих дань признательности. Но хотелось скорее перейти в мастерскую, где был простор для творчества, работы над любимыми темами. И тут предстоял трудный выбор.

Репин или Куинджи? Первый знал работы Николая и с похвалой о них отзывался. Однако в

его мастерской не оказалось свободных мест. Однокурсник предложил пойти к Куинджи. Познакомившись с работами Рериха, знаменитый пейзажист сразу же принял его в свою мастерскую. Так в судьбе художника произошло одно из важнейших событий — он обрел «учителя не только живописи, но и всей жизни».

Искусство и жизнь Архип Иванович Куинджи рассматривал как одно целое. Ему казалось невероятным, чтобы среди художников были люди непорядочные или инертные и чтобы искусство служило лишь избранным. Он прививал ученикам бодрость, силу духа, оптимизм — качества, которые их всех объединяли, несмотря на яркую творческую самобытность каждого.

Воспитанники Куинджи стремятся выразить собственное отношение к изображаемому широко, масштабно, энергично. Открытые, звучные тона, уверенное письмо отличают живописную манеру многих из них, так же как и склонность к эпическому показу природы. Все они разделяют отстаиваемые Куинджи понятия, что положенное на холст пятно должно быть одновременно и формой, и цветом, и светом и что нельзя отделять рисунок от живописи.

Занимаясь у Куинджи, Рерих много пишет с натуры, задумывает серию картин «Начало Руси. Славяне», в которой должна была найти образное выражение его любовь к природе и русской истории.

Эту серию открывает дипломное полотно «Гонец. Восстал род на род», в котором пейзаж играет основную роль, перенося зрителя в тревожную тишину царства природы, многоликого и таинственного. Достоверность изображения городища с постройками, тына со звериными черепами, лодки-однодревки и одежды славян усиливают впечатление древности. Однако все предметы художник вво-

дит в пространство умело и ненавязчиво, окутывая их синезеленым сумраком, воздушной дымкой.

Создав «Гонца», Рерих стал родоначальником русского исторического пейзажа. И раньше живописцы вводили в композиции пейзаж с «историческим» настроением, характерными постройками и предметами быта, но он был лишь подсобным средством, помогающим выразить основную идею произведения.

В 1897 году Рерих удостоился звания художника, а спустя год получил университетский диплом за сочинение «Правовое положение художников Древней Руси». Тогда же в качестве внештатного преподавателя начал читать в Археологическом институте лекции.

Археология стала для Рериха источником творческого вдохновения, средством проникновения сквозь «вековой туман в тридцатое царство». Он участвовал в раскопках курганов и древних городищ в разных местах России, сопровождая исследования сотнями зарисовок, массовыми опросами крестьян, изучением местных обычаев, преданий, поверий. На склоне жизни писал: «Какая это живая, нужная для всех соображений наука — археология».



Н. Рерих.
Славяне на Днестре.
Темпера. 1905.
67×89.

Н. Рерих.
Бой.
Масло. 1906.
161×299,5.

Осенью 1900 года Рерих едет в Париж, поступает в мастерскую Фернана Кормона, известного монументальными полотнами на исторические темы. Музеи, салоны, вернисажи, встречи с выдающимися людьми — море впечатлений. Но мысленно художник

среди русских пейзажей, в кругу дорогих тем, пишет «Заморских гостей» и «Идолы». Они также вошли в цикл «Начало Руси. Славяне».

«Заморские гости»: старина оживает перед нами, сияя ослепительными красками, жизнера-





свой народ. В 1899 году проехал по пути «из варяг в греки», а спустя четыре года отправляется по древнерусским городам. Результат странствий — свыше ста архитектурных этюдов. Поражает «вживание» Рериха в произведение зодчества, дар увидеть в каждом свое, неповторимое. Ему близки наиболее устойчивые формы, в которых найдено равновесие между горизонтальными и вертикальными измерениями; особенно неравнодушен художник к псковско-новгородскому типу храма как одному из самых совершенных и пропорциональных. Именно такой тип храма встречается во многих его работах разных лет.

На 1905 год пришелся расцвет книжной графики художника. Великолепны его иллюстрации к произведениям популярного в то время бельгийского писателя Мориса Метерлинка. Исполненные черной тушью, они соединили в себе фантазию, продуманность композиции, знание природы и характера воссоздаваемой эпохи; линии и штрихи в них примерно одной толщины, проведены аккуратно, без отрыва кисти от бумаги. Рерих вообще не любит дробную, прерывистую линию. Кое-где использует пятна сплошной заливки, которые оживляют рисунок, делают его острее.

Самые, казалось, малозначащие книжные украшения под пером и кистью художника наполняются смыслом. Чаще всего он посвящает их теме труда: герои его заставок, концовок, виньеток строят терема, шьют одежду, делают глиняные сосуды, ведут сквозь штормы хрупкие ладьи...

Многие работы Рериха сродни древнерусским фрескам, миниатюрам, иконам. Вот, например, небольшая картина «Славяне на Днепре»: красные паруса, зеленый берег, темно-коричневые ладьи, охристо-желтые жилища славян, вишневые тона изгороди. Звонкая, чистая цветом, четко прорисованная композиция подчинена неторопливому ритму, монументальна. «Иконопись, — утверждал художник, — будет важна для недалекого будущего, для лучших «открытий» искусства. Даже самые слепые, даже самые тупые скоро поймут великое значение наших примитивов, значение русской иконописи». Рерих часто обращался к религиозным сюжетам. Так,

достная, деятельная. Ясная по композиции, лаконичная по рисунку, декоративная по цвету, картина крепко связана с народным искусством, национальными традициями живописи. Она стала первым произведением, в котором обозначились черты творческой манеры зрелого Рериха.

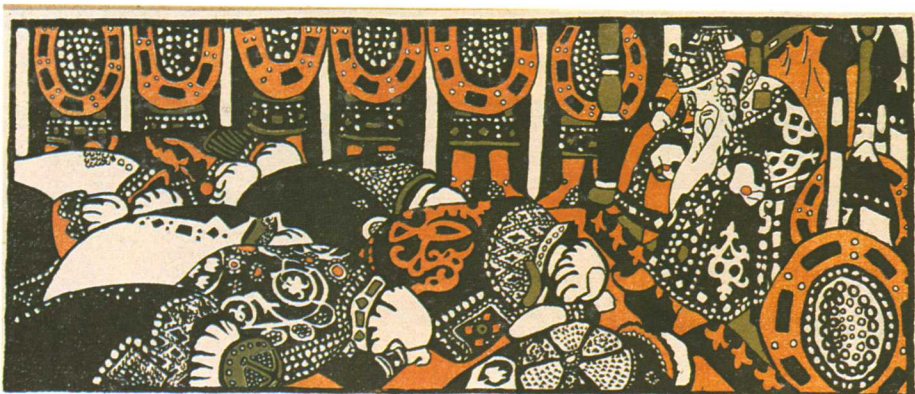
Тоска по России брала свое. Летом 1901 года художник снова на родине. С прежней энергией углубившись в изучение старины, усиленно занимается археологией. Пристально изучает каменный век, находя в жизненном укладе людей той эпохи и в созданных ими предметах безукоризненное единство формы и содержа-

Н. Рерих.
Идолы.
Темпера. 1901—1910.

ния, красоту, рожденную естественно, в неразрывной связи с утилитарным назначением вещи.

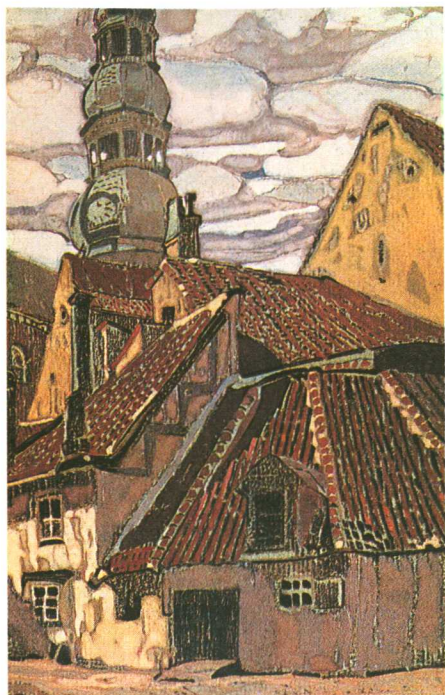
Особое место в творчестве Рериха занимает древнерусское зодчество. Он одним из первых воспел языком живописи его красоту, стремясь раскрыть современникам огромную ценность памятников старины как средства воспитания патриотизма, гордости за

Н. Рерих.
Царь. Рисунок для журнала
«Весы».
Акварель, тушь. 1906.



в 1904—1905 годах он создает картины «Борис и Глеб», «Сокровище ангелов», «Роспись в молельной», «Пещное действо»; в 1906 году пишет иконы и эскизы росписей для нескольких церквей, а в 1907 году — целый иконостас для женского монастыря в Перми.

Одно из значительных станковых произведений Рериха —



Н. Рерих.
Старая Рига.
Масло. 1903.

«Бой». Бой между облаками, между пенящимися волнами и суровыми скалами... Природа здесь выступает не как фон, а на равных с действующими лицами — людьми. В этом монументальном полотне все охвачено движением, ощущаемым в каждой мазке, пятне, подчеркнутым резкими контурами, большими массами оранжевого, красного, синего, серого цветов. «Бой» открывает сюиту, посвященную Скандинавии, которая всегда влекла к себе Рериха. В нее вошли «Триумф викинга», «Песня о викинге», «Варяжское море» и другие картины.

Весной 1906 года Рериха назначили директором школы Общества поощрения художеств, готовившей специалистов для художественной промышленности. Рутинная и застойная, царившая в ее сте-

нах, с приходом Рериха постепенно уступают место живому творчеству. Новый директор стремится превратить школу в университет искусств, доступный широким народным массам; вскоре она стала крупнейшим средним художественным учебным заведением России.

Бывший ученик Рериха эстон-

ском номере журнала «Аполлон» за 1910 год вместе с «Итальянскими стихами» А. Блока. Работа была подарена поэту, который писал: «Рисунок Н. К. Рериха вошел в мою жизнь, висит под стеклом у меня перед глазами, и мне было бы очень тяжело с ним расстаться...»

«Италию» можно назвать поэти-



Н. Рерих.
«Фунте Овехуна». Эскиз
декорации к пьесе Лопе де Вега.
Темпера. 1911.

кий художник и публицист Ян Вахтра вспоминает: «Мне не приходилось встречать более участливого и доброжелательного педагога, чем Николай Рерих. В каждой работе, даже самой слабой, он умел находить что-либо позитивное и таким образом побуждал к работе даже тех, кто терял веру в свои способности».

Воспитывать художественный вкус, развивать творческую индивидуальность и национальные особенности, постоянно расширять и углублять гуманитарные знания в сочетании с последовательным обучением изобразительной грамоте, формировать высокие человеческие качества — этими и ныне краеугольными принципами руководствовался Рерих, направляя работу коллектива замечательных педагогов, таких, как А. Рылов, И. Билибин, А. Щусев, В. Шуко, Д. Кардовский, Н. Самокиш.

В 1907 году Рерих создал один из лучших своих рисунков — «Италию», который опубликовали в че-

ческой симфонией линий, оттенков, пятен. Зернистость бумаги придавала изображению прозрачность и воздушность, а четкость и законченность линий и штрихов — материальность. Силой таланта маленький рисунок, сделанный сухой кистью и тушью, стал живописным, эпическим, монументальным произведением.

Для живописи и графики Рериха характерен подход ко всему изображаемому как имеющему мудрый смысл, душу. Художник не робко следует натуре, а подчиняет ее своим творческим замыслам, добываясь значительности, масштабности картины или рисунка.

А. АЛЕХИН,
кандидат искусствоведения

(Окончание следует)



СОФИЯ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКАЯ



изантия. В этом пронизанном императорским пурпуром, священным золотом и христианским богословием имени сокрыто тысячелетие жизни великого государства. Его географические грани-

цы вполне восстанавливаемы, но в жизни человечества оно исчезло более пяти веков назад, уйдя в небытие подобно Атлантиде. Греков сменили турки, христиан — мусульмане, Византия превратилась в Турцию, а ее столица — знаменитый Константинополь скрылась под обликом и названием Стамбула.

Произведения византийского искусства вошли в живую ткань культурного наследия современности, заполнили музеи, однако окружавшая их атмосфера, среда исчезли. И все же существует изумительный пейзаж, красота которого до сих пор полна отзвуков исторической миссии Византии как места встречи культур Востока и Запада, античности и средневековья. Это вид Стамбула с Босфора, в котором доминирует громада Софийского собора.

В наибольшей мере погружение в глубь истории происходит в интерьере собора — фантастическом по богатству духовного наполнения, уникальном по художественному совершенству и новаторству произведения мировой архитектуры. София Константинопольская — это синтез художественного опыта античности и воззрений христианства, самое полное, оставшееся в веках непревзойденным воплощение византизма.

Здесь совершилось то, что казалось недостижимым и даже не-

Архангел Гавриил.

Изображение, сохранившееся на южном склоне свода вимы (преапсидного пространства).

◀ Середина IX века.



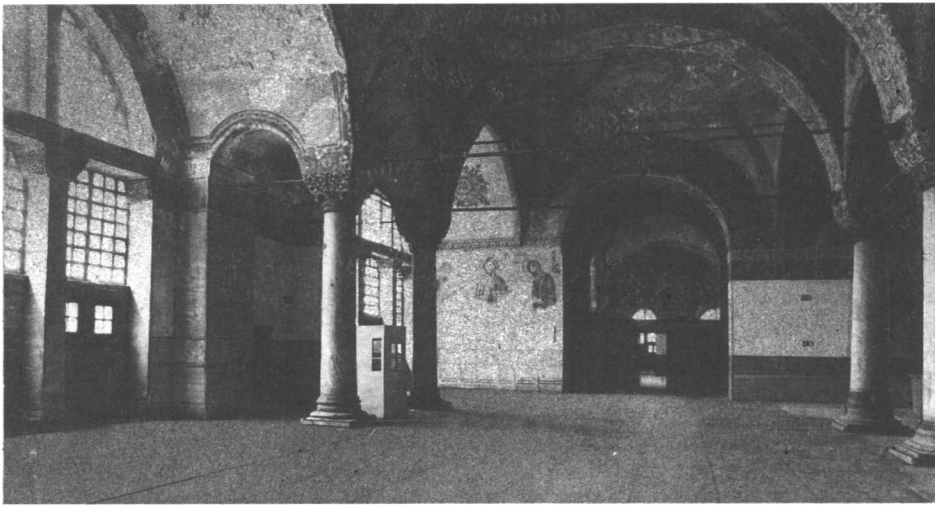
София Константинопольская. Общий вид с юга, с места, где когда-то находился Большой дворец византийских императоров. Между дворцом и собором находилась центральная площадь города — Августейон, которую со стороны моря замыкало здание сената, а с другой стороны начиналась Меса — главная улица Константинополя. Все оригинальные части собора окрашены в желтый цвет. В юго-западном углу здания (на снимке — левом) сохранилась часть примыкавшего к собору дворца патриарха. Здесь же невысокий баптистерий с плоским куполом. За Софией справа виден собор св. Ирины, далее — зеленый холм с султанским дворцом, где первоначально, с VI века до н. э., располагался акрополь античного Византия. Справа вдали — Босфор, от которого отходит влево обширная городская гавань — знаменитый Золотой Рог.

нужным христианам I—III столетий: родилась художественная концепция христианской церкви. Ранние христиане, жившие в атмосфере замечательного, но враждебного, чуждого им искусства языческой античности, стремились охранить свои идеалы, спрятать их от поругания в глубине сердец, считали невозможным их воплощение в архитектуре, живописи,

скульптуре. Вот характерное высказывание одного из ранних христианских апологетов: «Какое изображение бога я сделаю, когда сам человек, правильно рассматриваемый, есть образ божий? Какой храм ему построю, когда весь этот мир, созданный его могуществом, не может вместить его? Не лучше ли содержать его в нашем уме, святить его в глубине нашего сердца?»

Потребовалось интенсивное переосмысление выразительности архитектурных форм, чтобы они приобрели способность воспроизвести то, что казалось невоплотимым средствами искусства. Основой послужила одна из главных идей христианства — о создании мира волей бога. В трудах богословов этот акт творения постоянно приравнивался к творческому действию архитектора, а созданный мир уподоблялся храму, построенному богом для человека.

Крупнейший богослов IV века Василий Великий в своем «Шестоднев», рассказе о сотворении мира, прямо называет его «художнической храминой божия создания» и дает подробное описание



последовательности ее возведения. Творение начинается сверху устройством неба — «сотворил бог небо как свод и распростер его как шатер для житья». Этот свод, купол ни на что не опирается, он держится богом — «в руке божией концы земли», оболочка свода, неба есть вещество «тонкое, не твердое, не грубое... яко дым».

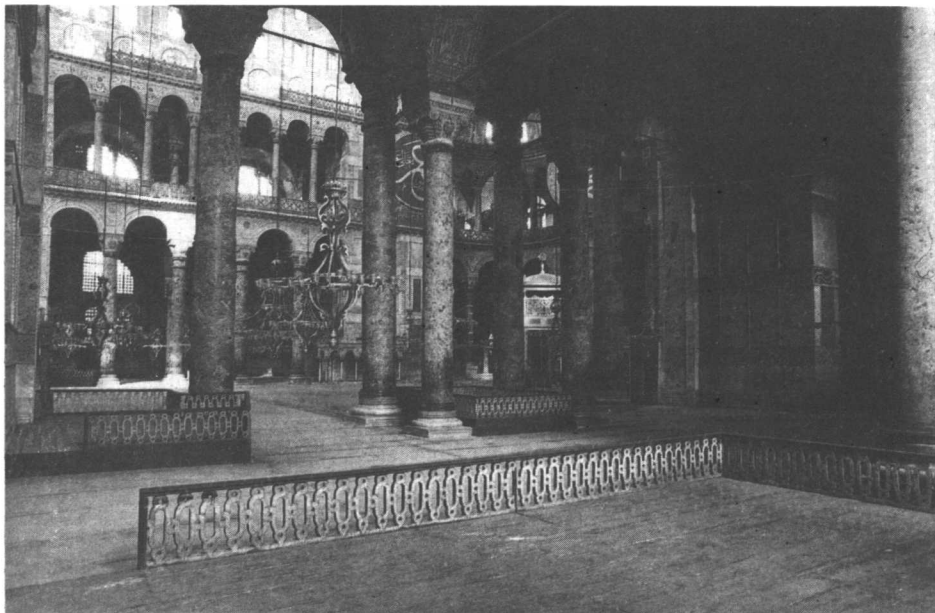
В этих словах уже заложена суть концепции византийского храма — как обнимающего и осеняющего пространство купольного балдахина. Во времена Василия Великого такой композиционный тип еще не был выработан. После легализации христианства знаменитым Миланским эдиктом 313 года императора Константина для миллионов новых верующих возводятся базиликальные здания с плоскими перекрытиями. Их прямоугольные пространства про-

Южная галерея хор (второго этажа), вид на запад. Была одним из мест пребывания императора во время богослужения; мраморная перегородка (вдали) превращает часть ее пространства в залу заседаний церковных собраний (соборов).

дольными рядами колонн разделялись на отдельные зоны, нефы, средний из которых был шире и выше остальных. Основному зданию предшествовали галереи-нартексы и дворы-атриумы.

Таким был первый Софийский собор в Константинополе 362 года. После пожара 404 года его сменила новая «Великая базилика»

Вид из южной галереи сквозь колоннаду на центральное пространство. Хорошо чувствуется необыкновенная многоплановость и структурная сложность интерьера.



императора Феодосия, уже претендовавшая на значение главного храма не только города, превращенного императором Константином из античного Византия в столицу империи Константинополь, но и всего государства.

Необходимость возведения очередного собора predetermined пожар, уничтоживший базилику начала V века. 23 февраля 532 года, через 39 дней после пожара, начались работы по сооружению нового здания. Этот столь короткий срок вызывает изумление, ибо именно он и был временем разработки проекта колоссального, сложного и новаторского по своей структуре храма.

Возведение собора стало делом жизни императора Юстиниана: для этого были использованы силы и средства великого государства, почти восстановившего в это время границы бывлой Римской империи. По всей земле собирались мастера, заготавливались строительные материалы. Собор построили всего за пять лет. С точки зрения нашего времени, сумма, вложенная в его создание, равнялась бы финансированию крупной военной или промышленной программы, и общество почти наверняка сочло бы эти расходы неразумными. Однако исторически даже с этой позиции строительство собора окупилось с лихвой, ибо его красота принесла Византии больше доходов и союзников, нежели военные кампании.

Центром собора стал охвативший его внутреннее пространство гигантский купол. Четыре мощные арки высоко держат его над молящимися. Гибкое движение криволинейных очертаний передается большим полукуполам с востока и запада, поддерживающим их меньшим полукуполам и растворяется в ажурных рядах колоннад. Благодаря уменьшению и дроблению архитектурных элементов книзу вся структура кажется лишенной тяжести, как бы висячей. Поверхности при взгляде из центра кажутся вогнутыми, вмещающими пространство, уступающими ему. Купольный балдахин образован идеальным, как бы бестелесным ритмом поверхностей и линий, оболочка здания дематериализуется, становится тонкой и гибкой.

Легко заметить сходство облика Софийского собора и того боже-

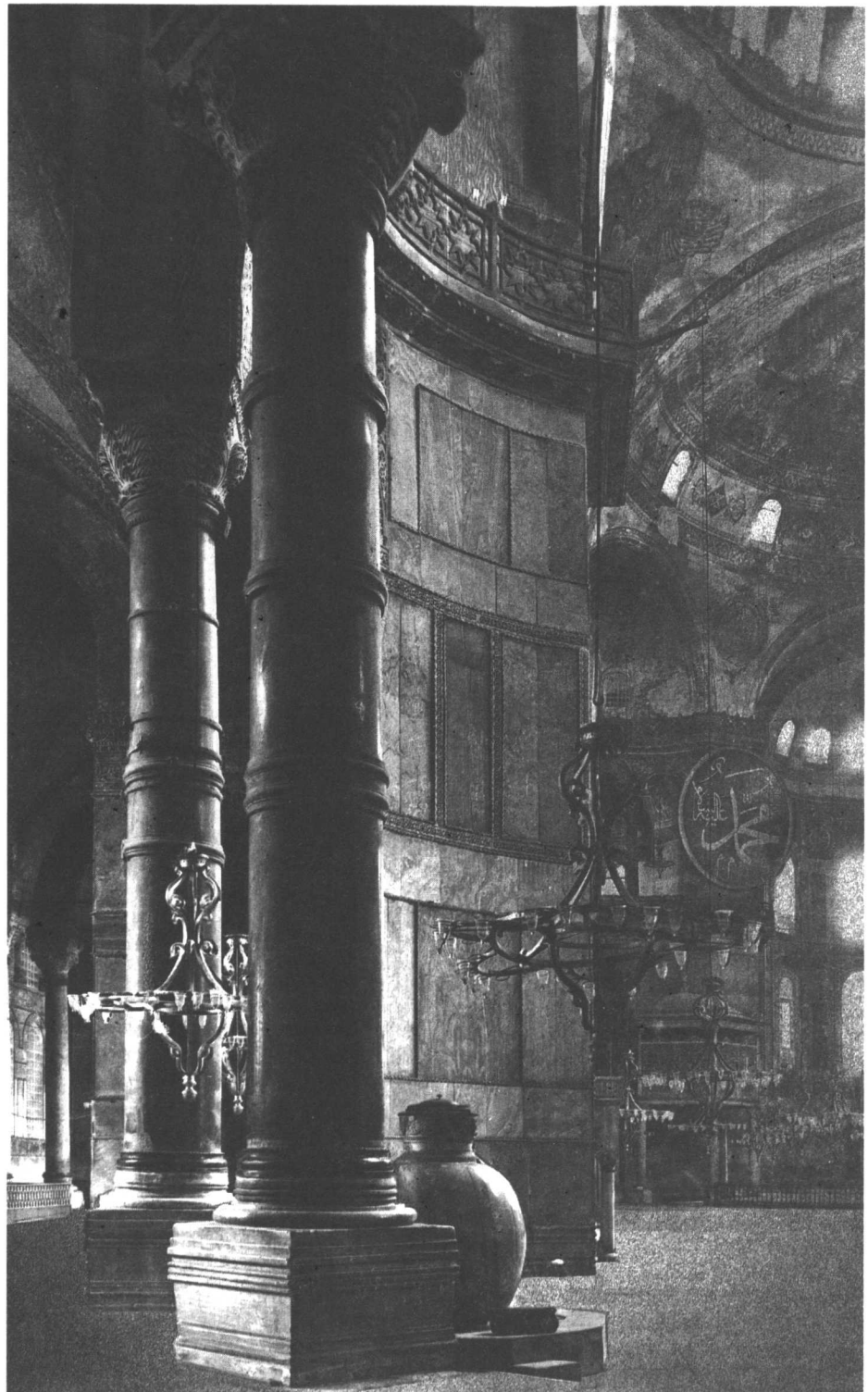
Нартекс. Вид от южного входа, со стороны Августейона, на север. Стена между основным помещением и нартексом прорезана девятью крупными порталами, сгруппированными по три. По контрасту с темной массивной западной стеной восточная кажется особенно легкой, бестелесной.

ственного храмоподобного мироустройства, которое с такой тщательностью описано Василием Великим. Мир как храм — такова была концепция IV века, храм как мир — таков замечательный ответ искусства VI столетия. В эту новую художественную концепцию вовлечены мраморные колонны — любимая форма античного мира, но пластическая сила ордера исчезла, растворившись в созерцании ажурных, парящих круговращаемых форм. Намеренное отрицание низа, опоры сказывается и в почти обязательной прорезанности оснований куполов и полукуполов рядами окон.

Софийский собор велик по размерам: диаметр купола около 32 метров, а его кольцо-основание поднято на высоту 14-этажного дома (более 40 метров). Однако собор кажется еще больше, ибо к центральному пространству присоединяются зоны полукуполов, легко открывающиеся за боковыми колоннадами пространства обеих этажей боковых нефов. По размерам купола собор превосходят Пантеон и собор св. Петра в Риме, но зрительное ощущение огромности пространства, над которым парит купол, несравненно ярче и сильнее воплощено в великом храме Царьграда.

Софийский собор посвящен Премудрости Божией, которая связывается с Логосом, Богом-Словом, Христом. Это как бы самое общее и сущностное посвящение превосходно сочетается с космичностью архитектурной структуры. Религиозное есть, конечно, главное в содержании художественного образа здания, но силь-

Вид из северо-западной экседры на основное пространство. Хорошо ощутим истинный масштаб собора: видимый междурусный карниз проходит на высоте современного пятиэтажного дома. Колонны экседры — из египетского порфира, в настоящее время закрыты укрепляющей металлической оболочкой. Поздние спускающиеся светильники связаны с использованием собора в качестве мечети.



ны и отголоски императорской дворцовой культуры, многие его перспективы, особенно в боковых нефях, напоминают дворцовые залы.

Зодчими Софии Константинопольской были два гениальных человека — лучших представителей традиций позднеантичной научной интеллигенции. Один из авторов — Исидор из Милета — великий математик. Другой — Анфимий из Тралл — не только профессиональный архитектор, но и математик, инженер, естествоиспытатель, много занимавшийся расчетом криволинейных поверхностей для зажигательных зеркал. Сплав высочайшей научной и художественной культуры с удивительной по смелости творческой и конструктивной задачей и дал рождение тому явлению в истории мировой культуры, каким стала «Великая церковь», как называли ее современники.

С запада перед Софийским собором находился обширный атриум с фонтаном для омовений: он не сохранился, но уцелели два нартекса, внешний и внутренний, через которые из атриума проходили в церковь. Существовал еще один — торжественный вход, ведущий во внутренний нартекс с юга, со стороны Августейона — центральной площади Константинополя, на которой против собора начинался огромный ансамбль Большого императорского дворца, где стояли здание Сената и высокая колонна с конной статуей Юстиниана наверху.

Над императорским входом в нартекс в X столетии возникла мозаика с изображением Богоматери на троне (небесной царицы), по сторонам которой — преподносящие ей модели выстроенных ими города и церкви Константин и Юстиниан. Видимое за входом длинное пространство нартекса производит ошеломляющее впечатление специально осуществленным «предвосхищением» огромности основного объема храма. Внешняя, западная его стена состоит как бы из массивных пилонов и вся затенена, свет падает на плоскую, легкую, покрытую сияющим мрамором стену, в которой прорезаны девять порталов, сгруппированные по три, делающие стену будто сквозной, прозрачной.

Особенно велики три средних портала, центральный повышен



Общий вид собора с запада из среднего компартимента хор. Хорошо видна структура здания, но на фотографии глубина пространства преувеличена, на самом деле основным измерением собора является вертикальное движение от громадного всеосеяющего купола.

еще больше. Эта группировка вызвала у средневековых авторов сравнение с Троицей, и правомочность такого сравнения доказывается небольшим рельефом, изображающим Евангелие на троне с нисходящим на него в виде голубя Святым Духом. На раскрытых страницах помещена надпись из Евангелия от Иоанна: «Я есмь дверь; кто войдет

мною, тот и спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет».

Еще выше, над порталом, на рубеже IX—X веков появилась мозаика с изображением величественной фигуры Христа на троне (олицетворение Премудрости Божией) с Богоматерью и ангелом в медальонах по сторонам. К подножию трона склонилась коленапреклоненная фигура императора, вероятно — Льва VI: здесь отразился реальный обряд входа императора в церковь.

Стены, колонны, своды храма отделаны драгоценно. Бронзовые обрамления порталов были позолочены, деревянные полотнища дверей (в трех центральных, по

преданию, — из дерева Ноева ковчега) обиты бронзовыми или серебряными пластинами. Промежутки между арками над колоннами, карнизы, капители покрыты инкрустацией или резьбой с позолотой по синему фону. Многие капители украшали кресты или монограммы Юстиниана.

Колоннады образованы 104 колоннами — зелеными из фессалийского мрамора, белыми из проконесского; замечательны восемь колонн из египетского порфира в нижних тройных аркадах западных и восточных экседр (полукружий). Ближе к востоку некогда возвышался крестообразный амвон для чтения Евангелия и произнесения проповедей, его золотые колонны несли золотой купол, в качестве украшения использовались слоновая кость, полудрагоценные камни. Алтарную преграду покрывали серебряные пластины, а престол из сплава драгоценных металлов осенял серебряный шатровый киворий. На престоле находились драгоценные сосуды, кресты, над ними подвешивались короны, число которых достигало нескольких десятков. Своды собора в VI веке покрывали орнаментальные мозаики, в куполе был выложен огромный крест.

Сюжетные мозаики на сводах и стенах храма возникли позже, часть из них дошла до нашего времени. К IX веку относятся мозаики апсиды — «Богородица с Христом» в конхе и «Архангел Гавриил» в своде перед ней, сохраняющие еще многие приемы живой позднеантичной манеры, редкостные по спокойной величавости и благородству. Необыкновенной глубиной духовных состояний, сказочной красотой синих, золотых, лиловых цветов, фантастическим мастерством рисунка и моделировки отличается мозаика «Деисус» в южной части хора (Христос с Богородицей и Иоанном Предтечей).

Огромные хоры (второй этаж) окружают с трех сторон центральное пространство; северная их сторона предназначалась для императрицы, южная — для императора и их приближенных, к юго-восточному углу собора примыкала резиденция патриарха. Роскошные хоры Софии вызвали подражание в соборах, возводимых для правителей соседних, получавших христианство из Византии стран;



Изображение Христа из Деисуса. Поразительно по духовной сосредоточенности и фантастической красоте колорита. Строгость линий сочетается с традиционным для византийского искусства пластическим иллюзионизмом, даже световая моделировка как бы ориентируется (достаточно условно, конечно) на свет слева, где и реально расположено окно.

так было и на Руси в XI веке.

Софийский собор пережил долгую и сложную историю. Трижды страдал от землетрясений — в 557, 989 и 1346 годах; после первого был перестроен купол, получивший более высокое и устойчивое очертание; после второго с западной стороны армянский архитектор Трдат поставил мощные контрфорсы. После захвата Константинополя турки переоборудовали собор в мечеть. В 1930-х годах декретом Ататюрка он превращен в музей. Со временем собор оказался, к сожалению, частично закрыт пристройками, исчезла мраморная облицовка фасадов, не

сохранились блиставшие позолотой медные кровли.

Пораженные его красотой завоеватели возвели прямо подражающие ему размерами и формами мечети, но ни одна из них не отняла у оригинала первенство. И до сих пор легко понять слова наших предков, посланные тысячу лет назад великим князем киевским Владимиром Святославичем для испытания христианской веры в Константинополь: «...не знаем, на небе или на земле были; нет ведь на земле такого вида и красоты той... знаем только, там Бог с человеками пребывает... мы не можем забыть красоты той».

«Соломон, я превзошел тебя!» — такие слова произнес, по преданию, Юстиниан, войдя в построенный собор и имея в виду легендарный иерусалимский храм. За 15 веков, минувших с 537 года, никто пока не осмелился повторить эти слова в адрес Юстиниана и созданного им собора.

А. КОМЕЧ,
доктор искусствоведения



ХРИСТИАНЕ И ЯЗЫЧНИКИ

В основе этой содержательной картины — знакомство с эпохой, когда происходил длительный, болезненный процесс смены язычества христианскими верованиями. Христианство начинало побеждать. Но в отдельных местах языческие верования сохранялись. В склонности простого народа к язычеству, нежелании принимать христианское вероучение скрывался зачастую протест против наступления феодалных отношений. Недаром волхвы, подобные изображенным С. Ивановым, нередко выступали предводителями народных восстаний против князей и епископов.

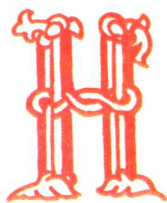
В тексте дается подробный очерк распространения христианства на Руси — процесс, растянувшийся на несколько веков. По сути дела, целые

столетия сохранялось своего рода двоеверие. Остатки же язычества, как верно подчеркивает С. А. Князьков, остались вплоть до XX века. А мы сегодня можем добавить, что они дожили и до нашего времени. Сейчас ученые-историки Б. А. Рыбаков и другие, изучающие язычество, отмечают, что в теперешних христианских праздниках, в деревянной резьбе, которая украшает деревенские избы, в полотенцах, расшитых различными фигурами, прослеживаются многие элементы дохристианских языческих верований. Да и в самих христианских обрядах под нечистой силой угадываются языческие черные боги с их глашатаями, колдунами, ведьмами, оборотнями, упырями, вампирами и так далее: все отрицательное, что в

представлении верующего человека связано с этими богами, перенесено на чертей, бесов, демонов.

Обобщая, следует подчеркнуть разнородность христианских верований в их бытовании: с одной стороны, то, что было принесено из Византии с учением Христовым, с другой — остатки язычества — все это в причудливом переплетении, в разном соотношении дошло до наших дней, сохранилось в повседневной жизни, обрядах, празднествах. Картина С. Иванова вызывает много ассоциаций, размышлений о нашем прошлом, казалось бы, очень далеком и в то же время неожиданно близком для нас.

В. И. БУГАНОВ,
доктор исторических наук



а картине изображена сцена, относящаяся к той поре исторической жизни русского народа, когда христианство, утвердившееся в городах и по всему великому водному пути, стало распространяться и в глубь славянской земли, когда князья наряду со сбором дани и охраны подвластных им племен и городов от неприятелей поставили себе в обязанность и заботы о просвещении светом Христовой веры тех из подвластных им, которые еще держались язычества. Отправляясь на «полюдье», князь берет теперь с собой не только вооруженных дружинников, но и священника, чтобы крестить своих данников. На погостах, куда издавна привыкли окрестные жители свозить дань и куда приезжал князь или его посадник, князь-христианин приказывал построить церковь, свергал идолов и уговаривал собравшихся язычников креститься. По отдельным рассказам летописи мы можем думать, что эти встречи христианства и язычества не всегда кончались мирно. На картине изображена сцена, прямо относя-

щаяся к одному такому повествованию летописи, записанному под 1074 годом. Явился тогда волхв в Новгороде, «творился аки бог», говорил, что знает будущее, хулил веру христианскую и в доказательство своей правоты обещал пройти со всеми ему верными по Волхову, как посуху.

Новгородцы заволновались, почти все стали на сторону волхва и хотели убить епископа. Епископ, облекшись в ризы и взяв крест, вышел на площадь и сказал:

— Кто хочет верить волхву, пусть идет за ним, а кто верует во Христа, пусть идет ко кресту.

К епископу подошел только князь Глеб Святославич со своей дружиной, а весь народ, «производя великий мятеж», устремился за волхвом.

Тогда князь Глеб, спрятав под полой своей одежды топор, подошел к волхву и сказал:

— Знаешь, что будет завтра поутру и во весь день до вечера?

— Все знаю! — отвечал волхв.

— А знаешь ли, что будет сегодня?

— Сотворю великие чудеса! — отвечал волхв.

Тогда князь выхватил топор и рассек ему голову. Тем все и кончилось. Толпа рассеялась.

Появился такой волхв и в Киеве, говорил, что ему явилось пять богов и сказали ему: «Иди, скажи людям, что в пятое лето потечет Днепр вспять и земли все переступят на иные места: станет земля греческая на место русской, а русская на место греческой, и все земли также переменятся».

«Невегласи послушают его, — говорит летопись, — вернии же насмеяхуться, глаголюще ему: «бес тобою играет на пагубу тебе!»

Кончилось все это тем, что волхв «в едину ночь бысть без вести», то есть исчез — сам ли ушел, или был устранен христианами, князем и духовенством, мы не знаем. Другое сказание повествует о появлении волхвов в Ростовской области во время голода. Там два волхва стали говорить: «Мы знаем, кто обилье держит». Пошли они по Волге и в каждом погосте указывали на «лучшая жены», говоря: «Вот эта жито держит, а эта медь, а эта рыба, а эта мясо!» И приводили к ним люди сестер, матерей и жен своих. Волхвы «в мечте», то есть делая вид, прорезывали у них за плечами одежду и вынимали то жито, то рыбу, то «веверицю». Таких уличенных в сокрытии «обилья» женщин

убивали, а именье их брали себе. И пришли волхвы на Белоозеро, и было с ними людей более 300 человек. В это время пришел на Белоозеро Ян Вышатиц, посадник князя Святослава, за сбором дани. Белоозерцы пожаловались ему на волхвов — вот-де два кудесника сгубили уже много женщин по Волге и по Шексне, а теперь сюда пришли. Ян спросил, чьи эти кудесники смерды, и, узнав, что его князя, послал к спутникам волхвов приказание: «Выдавайте мне волхвов, ибо они смерды мой и моего князя». Но спутники волхвов не послушались приказания Яна. Тогда Ян сам пошел к ним, не взяв с собой оружия. Но отроки Яновы сказали ему: «Не ходи без оружия, осоромят тя!» Ян послушал доброго совета, велел 12 отрокам взять оружие и пошел с ними в лес. «Они же стаха, исполчившеся противу Яна». Ян один с топорцом вышел вперед; к нему навстречу выступило трое и, подошедши к Яну, сказали: «Разве не видишь, что идешь на смерть? Не ходи». В ответ на это Ян велел своим отрокам бить этих доброжелателей, а сам пошел к толпе. Один из толпы бросился на Яна с топором, но Ян отразил удар, ударил нападавшего топорцом и велел отрокам «сеши я».

Началась схватка, во время которой был убит «попин Янов». Волхвы бежали в лес, а Ян вернулся на Белоозеро. Войдя в город, он сказал белоозерцам: «Аще не имате волхву сию, не иду от вас и за лето», то есть останусь у вас на все лето. Белоозерцам это грозило большими расходами, так как им тогда пришлось бы кормить все лето Яна и его дружину. Они снарядили экспедицию, поймали волхвов и привели их к Яну. Он спросил волхвов: «Чего ради погубили столько людей?» — «Да ведь они держат обилье», — отвечали волхвы, — и если мы истребим и перебьем их, то будет всего вдоволь; хочешь, мы при тебе вынем из них жито или рыбу и еще что иное?» — «Поистине лжете», — ответил им Ян, — Бог сотворил человека от земли, есть в человеке кости, и жилы, и кровь и больше ничего в нем быть не может». — «А ты знаешь, как сотворен человек?» — спросили волхвы. «Как?» — спросил Ян. «А вот слушай!» — сказали волхвы. — Мылся Бог в бане, вспотел, отерся полотенцем и бросил его с неба на землю. И стал спорить сатана с Богом, кому из этого полотенца сотворить человека, и сотворил человека Дьявол, а Бог душу в него вложил; вот почему, если умрет человек, то в землю идет тело, а душа к Богу».

«Ну как же не бес прельстил вас», — возразил Ян, — какому же это Богу вы веруете?» Они отвечали: «Антихристу!» — «Где же это он?» — спросил Ян. «Сидит в бездне!» — отвечали

волхвы. «Что же это за Бог, сидящий в бездне», — сказал Ян, — то не бог, а бес. Бог же сидит на небесах на престоле, славимый ангелами, которые предстоят ему со страхом и не могут взирати на него. Тот же ангел, которого вы назвали антихристом, за величанье свое был свержен с небес и действительно сидит в бездне, как вы утверждаете, ожидая, когда снизойдет Бог с небес, свяжет его узами и посадит в огонь вечный с слугами его, которые в него веруют; а вы здесь муку от меня примете, а там по смерти». — «Нам боги сказали, что ты ничего не можешь нам сделать», — сказали волхвы. «Лгут вам ваши боги!» — сурово заметил Ян. «Веди нас на суд к князю Святославу», — сказали волхвы, — ты нам ничего не можешь сделать».

В ответ на это Ян приказал бить волхвов и поведергать им бороды. Когда это было исполнено, Ян снова спросил волхвов: «Ну что вам боги говорят?» — «Веди нас к князю Святославу», — сказали волхвы. Ян велел вложить им деревянные обрубки в уста, связать, привязать к лодкам и «пусти перед собою лодья, и сам по них иде». Когда приплыли к устьям Шексны, Ян подошел к волхвам и снова спросил: «Ну, что вам боги говорят?» — «Вот что нам говорят боги: не быть нам живыми от тебя!» — «Вот это вам правду боги сказали!» — перебил их Ян. «Но если пустишь нас, — продолжали волхвы, — много тебе добра будет, а если погубишь нас, много печали и зла примешь». — «Если я пушу вас, — возразил Ян, — то накажет меня Бог; если же погублю вас, то великую мзду получу от Бога!» И, обратившись к «повозникам», Ян спросил: «Не убили ли у кого из вас эти двое родных?» — «У меня сестру, у меня жену, у меня мать, у меня дочь!» — закричали спрошенные. «Так мстите за своих!» — сказал Ян. Обиженные волхвами бросились на них, убили обоих, а трупы повесили на дубе. «Тако отмщение приимеша от Бога по правде», — замечает летописец, сам, очевидно, вместе с Яном далеко еще не отрешившийся от языческого взгляда на необходимость мести.

Что же это были за волхвы? В приведенных рассказах они выступают как противники христианства и поклонники иных тех богов, идолы которых пали под секирами христиан, считавших этих богов за бесов.

Язычество славян находилось еще в той поре развития, которая не знает жречества. Но, конечно, у славян были особые ведуньи воли богов, знатоки всего чудесного и сверхъестественного, что древняя мудрость присвоила всякой близости к божеству. Это были старцы, от своих делов навывшие к обращению со сверхъестественной, как им казалось,

силой, познавшие, по преданию, значенные примет и признаков, в которых выражалась воля божеств, это были знатоки тайных врачевных и ядовитых сил травы, произрастающей на благо и зло людям; таких людей боялись и уважали; боялись за зло, которое они могли делать благодаря своему ведовству, уважали за близость к божествам, за ведовство тайных сил природы. Вероятно, это были люди с той же психической и физиологической организацией, какой обладают шаманы у теперешних инородцев Сибири. Черты шаманизма у волхвов вскрываются из одного рассказа летописи под 1071 годом с особенной отчетливостью.

«Приключилось, — читаем в летописи, — некоему новгородцу прийти в землю Чуди, и пришел он к кудеснику, желая волхвованья от него; тот же, по обычаю, начал призывать бесов в хранину свою. Пока новгородец сидел на пороге хранины, кудесник лежал, оцепенев, и ударил им бес; кудесник же, встав, сказал новгородцу: «Боги не смеют прийти; нечто имеешь на себе, чего они боятся». Новгородец, вспомнив на себе крест и отойдя, положил его прочь (в стороне) от хранины той; а тот начал призывать бесов, бесы же трясали его и поведали, чего ради пришел новгородец. Затем начал он спрашивать кудесника: «Чего ради боятся боги, что носим мы на себе крест?» А тот сказал: «Это знамение небесного Бога, его наши боги боятся». — «Какие же ваши боги, где они живут?» — спросил новгородец. А тот сказал: «В безднах; суть же образом (с виду) черны, крылаты, хвосты имеют, восходят же и под небо, слушаясь ваших богов; ваши ангелы на небесах находятся; если кто умрет из ваших людей, то его возносят на небо, а если из наших кто умирает, его относят к нашим богам в бездну».

Волхвы, с которыми имел дело Ян, тоже были, надо думать, местные уроженцы — финны. Чудь вообще славилась своим волхвованием, умением призывать себе на помощь своих богов. Этих богов христиан-летописец отождествил с бесами, враждей силой. В этом качестве определились и свои славянские боги, когда христианство окончательно утвердилось у славян.

Приведенные рассказы летописи позволяют заключить, что христианство в низших слоях народа, особенно в разных медвежьих углах, в лесах и болотах севера и северо-востока, распространялось с большими, сравнительно, затруднениями.

До нас дошло известие, что «благверие Владимирово со властью сопряжено бе», — это значит, что упорствовавших креститься заставляли это делать. И в этой своей просветительной деятельности он на-

талкивался иногда на упорное сопротивление. Особенное упорство проявили новгородцы, подстрекаемые волхов, прозванным за красноречие Соловьем.

Новгородцы с оружием встретили посланных крестить их Добрыню — дядю Владимира и Путяту. Но и в Новгороде были уже христиане, и существовала церковь Преображения. Новгородцы-христиане стали, конечно, на сторону Добрыни, и сопротивление язычников было сломлено. Язычников силком тащили к Волхову креститься. Долго потом дразнили новгородцев жители других краев, говоря:

— Вас Путята крестил мечом, а Добрыня огнем.

Нельзя сказать, чтобы и после Владимира утверждение христианства на Руси шло ровно и не встречало сопротивления со стороны приверженцев язычества. Вождями этого сопротивления и были волхвы — прорицатели будущего и чудотворцы, по представлению славян-язычников; были эти волхвы и свои, и из чужды.

В общем, христианство, быстро утвердившееся в городах, особенно в высшем слое городского общества и в княжеской дружине, довольно затруднительно распространялось в народе. Уже в дружине сына Рюрика Игоря было так много христиан, что когда этому князю пришлось заключать договор с греками, то часть его дружины клялась соблюдать мир Перуном, а другая — по христианскому обряду. Уже в то отдаленное время существовала в Киеве церковь св. Илии, были, вероятно, и другие церкви. Смутное предание указывает на то, что Аскольд и Дир были христиане. Святослав дал в жены своему старшему сыну Ярополку греческую монахиню, взятую в плен. Среди жен Владимира упоминаются «чехиня, болгариня и грекиня», которые, наверно можно сказать, были христианками.

Ко времени Святослава христианство оказывается очень распространенным в Киеве. Как можно думать, под покровительством его матери, св. Ольги, славяне-христиане действительно стали проповедовать христианство среди своих соплеменников-язычников. Сама Ольга, например, усиленно склоняла Святослава принять христианство, но он отказывался.

Ему, как вообще многим язычникам, «вера христианская, — по словам летописи, — уродство бе», так что он даже отказывался «во уши принимать», что ему говорила мать. Но, в общем, он, должно быть, равнодушно относился к христианству, и в его время, как свидетельствует летопись, тем, «кто хотяще креститься, не браняху, но ругахуся», то есть не запрещали, а лишь насмехались.

Старшие сыновья Святослава, Ярополк и Олег, воспитанные своей бабу-



шкой-христианкой Ольгой, как кажется, по глупым указаниям летописи, если не были христианами, то, во всяком случае, очень тяготели к новой вере. Эта новая вера настолько была сильна и распространена в Киеве, в высших слоях его общества, что под ее влияние попал и третий сын Святослава, воспитанный в Новгороде, где язычество было сильнее христианства. Став киевским князем, Владимир крестился сам, и история называет его крестителем земли Русской.

Как думают, Владимиру после того, как он установил «чин церковный», то есть церковную иерархию, удалось окрестить новгородских славян, всю Русь заднепровскую, начиная с кривичей и кончая частью тиверцев, сидевших на Днепре, и Русь, расположенную по правой стороне Днепра, то есть северян. Только вятичи и радимичи не были окрещены при Владимире. Обитая в стране, далекой от днепровского водного пути, окруженные почти со всех сторон инород-

С. Ив.
Христи
и язык



и нов.
иане
ники.

ческими, преимущественно финскими, племенами, вятичи и радимичи остались в стороне от того просветительного движения, которое из Киева шло вверх по Днепру, а соседство с ярыми язычниками и тесное, то мирное, то боевое общение с ними только поддерживало эти два племени в их приверженности к язычеству. Среди вятичей христианство распространялось особенно туго: один киево-печерский инок св. Кукша был замучен ими во время своей проповед-

нической деятельности. Есть предание, что жители города Мценска, лежащего в древней области вятичей, окончательно приняли христианство только в XV веке. Ростовские язычники прогнали от себя первых епископов Феодора и Иллариона и едва не убили третьего — св. Леонтия.

Не скоро могло утвердиться христианство и в Муромской земле, несмотря на старания св. князя Глеба, которому Владимир поручил эту область. Князю Глебу пришлось даже

жить вне Мурома, так как муромцы оказались ревностными приверженцами язычества.

В Курской области христианство стало распространяться только в начале XI века, в Вологодском и Вятском краях — в XII веке, а в Олонецком оно стало утверждаться лишь в XIII веке.

Среди тех, которые принимали новую веру, конечно, не все шли креститься с радостью и ликованием. Было много таких, которые крестились только потому, что все это делали, были такие, которые крестились, но христианами все же не делались, оставались двоеверами, ходили в церкви и к христианским священникам, но и старых богов не забывали. А так как вообще человек трудно расстается с теми верованиями и обрядностью, в которых вырос и воспитывался, то известного рода двоеверие долго еще существовало в народе.

Многие из языческих верований и обрядов продолжали жить до самых московских времен среди принявших крещение. Даже при царе Иване Грозном духовенству приходилось жаловаться на приверженность простонародья к несомненно языческим верованиям.

Кое-что из этих верований, правда, потеряв весь свой религиозный смысл, сохранилось и дожило до наших времен в разных обычаях, поверьях, празднествах.

В первое время распространения христианства «язычество» и «языческое» жило в народе и как верование. «В первое время после принятия христианства, — говорит проф. Е. Голубинский, — наши предки в своей массе или в своем большинстве, буквальным образом став двоеверными и только присоединив христианство к язычеству, но не переставив его на место последнего, с одной стороны, молились и праздновали Богу христианскому с сонмом его святых, или, по их представлениям, богам христианским, а с другой — молились и праздновали своим прежним богам языческим. Тот и другой культ стояли рядом и практиковались одновременно; праздновался годовой круг общественных праздников христианских, и одновременно с ним праздновался таковой же круг праздников языческих; совершались домашние требы через священников по-христиански, и в то же время совершались они через стариков и через волхвов и по-язычески; творилась домашняя молитва Богу и святым христианским и вместе с ними и богам языческим... Как долго у нас продолжался период открытого и настоящего двоеверия — это один из тех вопросов, на которые нельзя отвечать прямым и положительным образом. В различных местах он кончился в разное

время, имев разную и весьма разнообразную продолжительность, от сравнительно очень недолгой до сравнительно весьма долговременной...»

Постепенно, по мере того, как поколение сменялось поколением и люди воспитывались и росли в законе христианском, древние боги отходили все дальше в глубь прошлого, и почитание их прекратилось само собой, как бы умерло. Но совершавшиеся в честь этих старых богов празднества, составлявшие культ религиозные обычаи и обряды оставались в виде празднеств, обычаев и обрядов народных, причем слились и смешались с празднествами и обычаями христианскими. Народный быт нашего времени полон такими остатками язычества, как бы вкрапленными в обиход христианской жизни.

Языческий праздник коляды или Нового года, первый в году из праздников солнцу, которое с декабря начинает долее оставаться на зимнем небе, соединился с христианским праздником Рождества Христова. Народные обряды, игры и увеселения наших «святков» полны забытыми уже в их происхождении остатками язычества. Самое слово «святки» очень старое и значило в языческой древности просто — праздник. Народная встреча Рождества особой обрядовой трапезой является отзвучавшим отголоском языческой трапезы Солнцу и Перуну, которым приносились жертвы в эти дни, когда прибывало солнце, с молением о плодородии и благополучии. Гаданья святочные выражают желание людей узнать свою судьбу в наступающий год. В языческую старину переряживание имело символический смысл — под чужим видом и искаженной внешностью язычник думал укрыться от злых богов, которые зимой одолели солнце и становятся особенно злы, когда солнце начинает прибывать, и они видят, что их козни не удалась.

Праздник несомненного наступления весны и торжества Солнца и Перуна, приходившийся на великий пост, был перенесен на неделю, предшествующую посту, и напрасно церковь старалась внушить, что неделя мясопустная есть неделя приготовления к посту молитвой, и в воскресенье этой недели во всех храмах читалось то место Евангелия, где говорится о Страшном Суде Христовом, — народная память не поддавалась, и мясопустная неделя всегда была и осталась неделей особого веселья и разгула. Пасха соединилась с языческим торжеством весны, когда и по сей час поют «веснянки», особые весенние песни, играют свадьбы: «женить на красную горку» — это значит повенчать молодых после Пасхи, когда все горки и пригорки становятся «красными», то есть красивы от одевающей их свежей травы и весенних цветов.

Летний праздник Солнцу соединился с празднованием дня Иоанна Крестителя (24 июня). Праздник богу Велесу — «скотье богу» отождествился с днем памяти великомученика Георгия, 23 апреля, когда впервые после долгой зимы выгоняют в поле на свежую траву оголодавшую за зиму скотину. Все случаи домашней жизни — рождения, свадьбы, похороны — в своей обрядности полны остатками языческих религиозных обрядов.

«Праздновав и празднуя все помянутые языческие праздники и совершая при всех указанных случаях религиозные языческие обряды, — говорит проф. Е. Голубинский, — народ язычествовал и язычествуется нисколько не сознательно, но языческое тем не менее остается языческим». И чем далее заглянуть в прошлое народа, тем яснее, живее, жизненнее представится историку этот переживший язычество языческий быт, тем в меньшей степени он оказывается слитым с христианством. «Был отдел верований языческих, который целиком должен был перейти в христианство и навсегда остаться в народе в своем подлинном виде. Это вера в богов черных. В богах черных язычество признавало начало зла, подобно тому, как христианство признает его в демонах. По общему признаку носителей зла черные языческие боги были отождествлены с христианскими демонами, а потому и вполне остались в верованиях народных, как будто бы даже признаваемые учением христианским».

В приведенной выше беседе Яна Вышатица с белоозерскими волхвами это отождествление сказалось особенно ярко. Удерживая языческие понятия и представления, простой народ и до настоящего времени верит, что физические бедствия являются действиями нечистой силы, прежних богов черных, и сообразно с этой верой борется с болезнями и бедствиями старыми языческими средствами — заклинаниями, заговорами, совершенным языческих обрядов, — стоит вспомнить одно опахивание селений во время моровых поветрий. Вместе с самими черными богами осталась и дожила до наших дней вера в их орудия — колдунов, ведьм, оборотней, вампиров и упырей. В домашней жизни старый покровитель рода-семьи домовик, дух предка — основателя семьи дожил до нашей поры под именем домового, хотя подчас и проказливого, но в общем расположенного к живущим в доме духа. Так прочны и долговечны оказались старые верования, и нет ни единой стороны в нашей жизни домашней и общественной, в которой не сохранилось бы таких пережитков седой языческой старины.

С. А. КНЯЗЬКОВ

ИЩУ ДРУЗЕЙ

Я много раз писала по адресам, которые публиковались в журнале. И что же? Или вообще не отвечают, или получаешь ответ с таким содержанием: «Погода хорошая... Извини, мне некогда больше писать», и т. д. А разве интересно переписываться с таким человеком?

Таня Бардашова, 15 лет
346483, Ростовская область,
поселок Каменоломни, переезд
Шоссейный, д. 23, кв. 16

Мне известно, как трудно отвечать на тысячи писем, которые пришли к тебе, но ведь можно же некоторые из них отдавать своим друзьям... Круг моих друзей узок, поэтому я хотела бы переписываться с девушками и юношами от 15 до 17 лет.

Наташа Парфенова, 15 лет
442200, Пензенская область,
город Каменка, улица Баумана,
д. 426, кв. 7

«Юный художник» — это единственный журнал, который можно прочесть от души. А нам очень нравится рубрика «Ищу друзей». Важно иметь друзей, с которыми можно обмениваться не только своими мнениями, но изделиями и поделками.

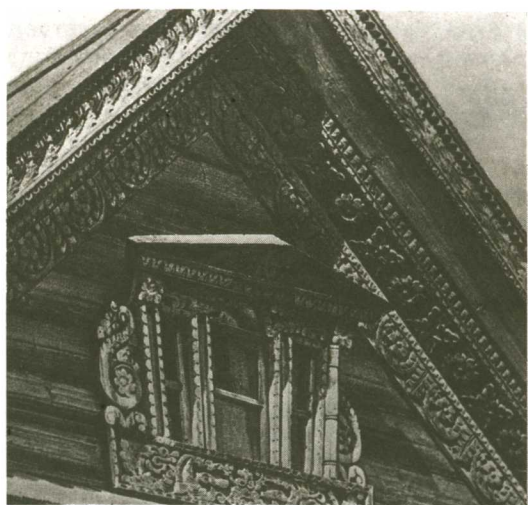
Раисат Джамбулатова, 13 лет,
Саният Джамбулатова, 11 лет
368649, ДАССР, Дахадаевский
район, село Харбук

Друзья у меня есть, но у нас немного не сходятся интересы. Очень много читаю, люблю искусство. Горжусь своей библиотекой по искусству. Считаю, что на книгах экономить несерьезно!

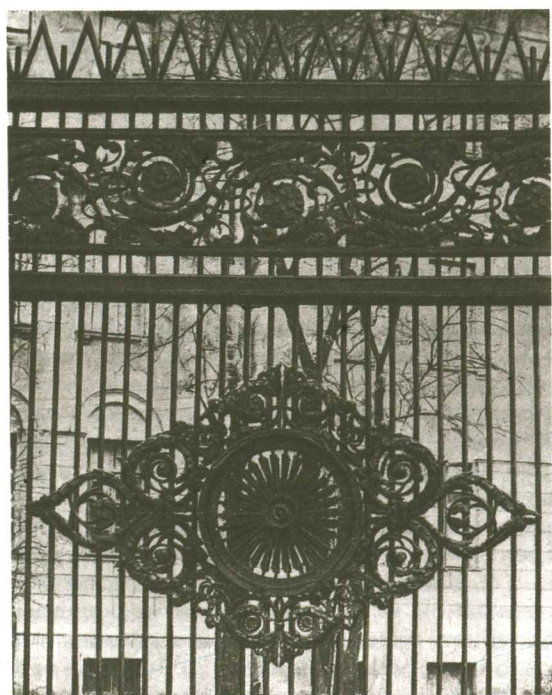
Катя Асалханова, 16 лет
666110, Иркутская область,
Эхирит-Булагатский район,
поселок Усть-Ордынский, улица
1-я Северная, 5—1

Всем, написавшим мне, обещаю ответить! Люблю музыку, живопись. Интересуюсь историей, журналистикой!

Оксана Билецкая, 17 лет
290008, Львов, улица Театральная, д. 7/46.

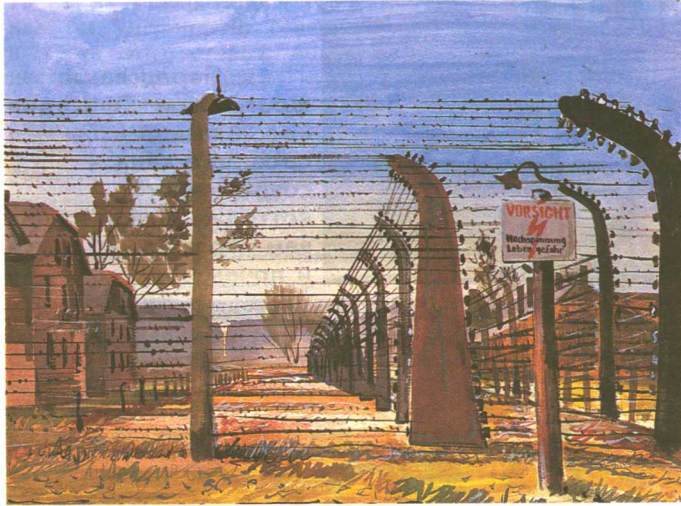


1. Перед вами фрагменты фасадов крестьянской избы прошлого века и современного коттеджа. Какой из них вам больше нравится и почему?



2. На иллюстрациях приведены прекрасные образцы чугунного литья, которое украшает многие наши города. Что вы о нем знаете? Расскажите о знаменитых российских заводах, прославивших мастерство русских литейщиков. Назовите архитектурные памятники, в состав которых входят эти чугунные украшения и где они находятся. Желаем успеха! Ответы присылайте по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5 а. Редакция журнала «Юный художник».

ЛИЦОМ К ЛИЦУ С ТРАГЕДИЕЙ

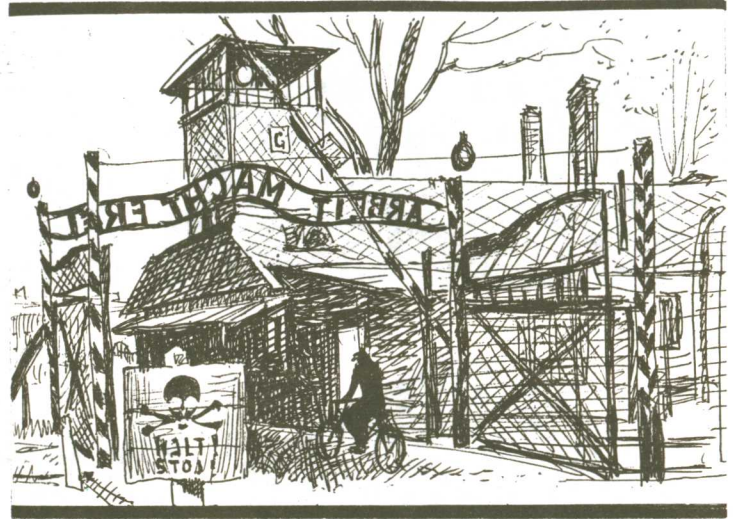


Л. Козлов.
Полдень в концлагере.
Темпера, пастель, белила. 1990.

В экспозицию Освенцимского музея в Польше был включен мой плакатный триптих, и сотрудники мемориала пригласили меня посетить его, поработать творчески. И вот поездка позади. Просматриваю записи, раскладываю этюды, наброски. Пытаюсь понять, что дала встреча с местом, известным своей трагедией на весь мир.

Перед поездкой, как и любой путешественник, отправляющийся в дороги дальние, подготовил к работе не только мобильный вариант — этюдник среднего формата с набором темперы, альбом с плотной бумагой и стульчик, но и прочел соответствующие книги, просмотрел сотни фотографий, репродукций, рисунков и даже кадры кинохроники. Подготовился, казалось бы, безупречно. Но когда поздно вечером перед взором замаячил зловещий силуэт будки часового и где-то истошно завыл пес, когда я увидел единственную тусклую лампочку, освещавшую вход в крематорий, и небольшой пятачок истоптанного булыжника перед ним, стало не по себе. И все прочитанное, и все известное перед приездом сюда — все «домашние заготовки» потеряли смысл. Я был растерян перед громадой впечатлений.

Сотрудница музея пани Эва Белянска помогла дойти до гостиницы; оставшись наедине, разложил карту бывшего концлагеря и нашел «свой» блок, в котором сейчас находился и где предстояло жить и работать. Здесь располагалась администрация лагеря, а совсем рядом врачи-изуверы проводили опыты над заключенными, жизнь которых после подобных экспериментов почти всегда обрывалась. Трудную ночь провел под сводами этой светлой, чистой и хорошо подготовленной к приему гостей



Л. Козлов.
Рабочий день в Освенциме
начинается рано.
Фломастер. 1990.

комнаты. Но когда утром открыл настежь окно, прямо передо мной, метрах в 10—15, возвышался... эшафот, на котором была установлена виселица. Здесь 16 апреля 1947 года приведен в исполнение справедливый приговор истории, повешен основатель и первый комендант лагеря Рудольф Гесс. «Да, утро начинается с Гесса!» — подумал и вышел, хотел сказать, на свою первую прогулку, но осекся: любое слово, любая фраза здесь приобретает другой, скрытый смысл — уж слишком велико давление истории на день сегодняшний. Разве можно, к примеру, произнести обыкновенное выражение: «Как мне хорошо в Освенциме!»? (Хотя мне, окруженному вниманием милейших людей — директора Ержи Врублевского и сотрудников музея, их помощью, здесь действительно было хорошо!) Или: «Какое красивое солнце над Освенцимом!» — согласитесь, что как-то коробит от обыденности по отношению к трагическому польскому городу.

Рисовать начал тут же, вернее, сразу же подчинил себя рабочему ритму. Пока еще не осмысливаешь до конца, что шагаешь по гравию, где топал тяжелый сапог фашистского солдата, пробежала специально обученная овчарка, падало изможденное тело узника, — нет, не думать, скорее в работу! Но разве возможно искусственно не замечать то, от чего не скроешься. Эвересты детской обуви, снятой у ребятишек, брошенных в газовые камеры — напуганных, обреченных. Или вырванные из их рук чемоданчики с личными вещами: за огромной стеклянной витриной их целая гора, и на каждом надпись, сделанная рукой родителей, с фамилией ребенка и датой его рождения. Ощущение, что все это происходит сейчас. Что стоишь на железнодоро-

рожных путях. Только что отошел товарняк, доставивший очередную порцию живого груза. Дети сложили поклажу и пошли прогуляться в шуршащий лиственной осенний лес. Чемоданы, сумки, судьбы человеческие — право, даже наиболее сильный сюжет Сикейроса меньше впечатления производит, чем эта «вещевая» фреска. А таких здесь много! И из мужских помазков для бритвы, и дамских принадлежностей — помад, щеточек для

тут осталось поляков, украинцев, белорусов, латышей!.. Но русские страдали по-особому — ведь это был враг номер один. Советских военнопленных не кормили, не оказывали медицинской помощи, о которой вообще смешно говорить в условиях жизни лагерей. Вот он, нравственный учебник для наших соотечественников, учебник памяти и бережливости к истории. Почему же не видно русской ромашки рядом с букетом из Голландии или Швейцарии на дне



Л. Козлов.
Ночной крематорий.
Темпера, пастель, белила. 1990.



Л. Козлов.
Утро в Освенциме.
Темпера, пастель, белила. 1990.

ресниц, наперстков — все систематизировано, сложено аккуратно, по назначению: протезы для ног в одну сторону, для рук — в другую. Слева очки, монокли и пенсне, справа — коронки вырванных у трупов зубов...

Писал этюды, низко наклонив голову, стараясь не замечать волнами накатывающийся шум очередной группы туристов и особенно то, о чем говорил экскурсовод, потому что слышать это под чистым голубым, без единого облачка небом невозможно. Сотни, тысячи, миллионы невинно оборванных, несостоявшихся человеческих судеб! За что? За превосходство одной нации над другими?! Слишком большую цену платило и платит человечество за одно из величайших заблуждений — национализм. В этом актуальность, нужность существования таких музеев, как Освенцим. Память Освенцима учит, предупреждает. Волна межнациональных конфликтов, пронесшихся по планете, когда понятие национального самоопределения попирает права других народов, взывает: «Люди, остановитесь! Сколько крови пролито — разве этого мало!»

Что поразило во время «пассивных» прослушиваний голосов проходивших мимо экскурсоводов, так это полное отсутствие русской речи. Почему так мало посетителей из нашей страны? Сотрудники мемориала рассказывали, что правительство Израиля приняло решение, чтобы каждый молодой человек страны побывал здесь и зажег поминальную свечку. Я видел море зажженных огоньков, которые не гаснут в течение суток, у могильных ям, и забыть это невозможно. Думаю, что каждый юноша и девушка, совершив этот скромный обряд памяти, уедет отсюда другим человеком. А сколько

оврага братской могилы?..

Во время работы над зарисовками повезло с погодой. Тихая золотая осень, еще совсем нехолодно. Некоторые листы писал большого размера. Лежали они прямо на земле, и при малейшем дуновении ветерка пыль и камушки попадали на поверхность бумаги, смешиваясь с мокрым, только что положенным мазком краски. «Я унес с собой пепел Освенцима», — громогласно подумал про себя, но согласитесь, что находиться здесь и говорить так, как говоришь всегда, не получается: смотришь на небо, а оно перепоясано вдоль и поперек колючей проволокой заграждений. Обратил внимание на красный диск заката, а в яркое солнечное пятно врывается труба-монстр крематория. Каждый мотив «задет» проволокой, хотя и без высоковольтного тока, убивавшего наповал смельчака, который предпринимал попытку побега. В каждом осеннем мотиве — элемент «того времени». И от него не избавиться. Вероятно, это и есть наиболее точная философия нашего дня, который всегда неразрывно связан с днем вчерашним.

Вырвался я с полигона мрачных барakov в чистое поле с опушкой редких деревьев на горизонте, огляделся. В поржавевшей, приготовившейся к зиме листве то тут, то там редко и как бы случайно были воткнуты несколько белых крестов. Кресты эти можно поставить в любом месте. И везде они будут к месту, так здесь пропитана кровью земля. Ее хозяйева умеют беречь память. Память своего народа и память народов других.

Л. КОЗЛОВ

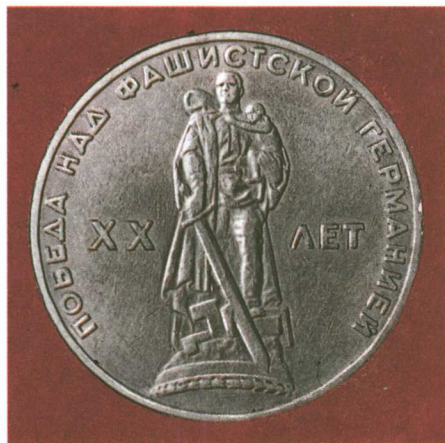
Освенцим — Москва

О ПОДВИГЕ РАТНОМ

Такое название можно, пожалуй, дать серии металлических денежных знаков, сложившейся за 25 лет с начала чеканки в стране юбилейных и памятных монет. По прошествии времени трудно сказать — кому и как пришла мысль отметить 20-летие Победы над фашистской Германией юбилейным рублем: вероятно, идея давно витала в воздухе. Новый рублевик вышел в свет огромным тиражом — 60 миллионов штук и доступен всем, кто увлекается нумизматикой.

А так как дело было новое и наверняка решался вопрос — продолжатся ли в дальнейшем подобные выпуски, над монетой трудились ведущие мастера-медальеры: тогдашний главный художник Ленинградского монетного двора Н. А. Соколов (он выполнил в лучших классических формах лицевую сторону монеты) и А. В. Козлов, сменивший впоследствии Николая Александровича Соколова — своего учителя (Александр Васильевич — автор реверса и лепки рабочего эскиза). Логична и строга композиция, кажется, и не придумать иначе: знакомый каждому монументальный образ воина-освободителя, четкое шрифтовое оформление, гармоничная соразмерность рельефа и плоскости.

Спустя 10 лет вошел в обращение еще один металлический рубль в честь этого исторического события. Тираж, правда, уменьшился более чем втрое, но уже можно было говорить о новой монетной серии. И хотя композиция реверса осталась прежней, оформление усложнилось: поле монеты перечеркнули лучи прожекторов, образуя римскую цифру XXX, появилась армейская звезда, на фоне которых — скульптура Матери-Родины с Мамаева кургана. Автор эскиза — художник Московской печатной фабрики Гознака В. А. Ермаков. Лепил рабочую модель и изготовлял



Юбилейный рубль к 20-летию Победы.



Юбилейный рубль к 30-летию Победы.

Юбилейный рубль к 40-летию Победы.



инструмент для чеканки гравер ЛМД И. С. Комшилов. Обратите внимание: справа у ног фигуры — фирменный знак Ленинградского монетного двора, так впервые обозначили место чеканки (монетную продукцию выпускает и Московский монетный двор).

В творческом содружестве Ермаков и Комшилов работали и над следующей монетой — в ознаменование 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне. На этот раз художник ушел от скульптурно-монументального решения (а может, не нашлось более соответствующего моменту памятника — такого, чтоб узнавался всеми). В верхней части монетного поля он поместил орден Отечественной войны в лучистом сиянии, лавровую ветвь и даты юбилея. Это придало самой награде весомость символа, а композиции — медальный, меморативный характер: встань орден посередине круга, и монета превратится в обыкновенный значок либо форменную пуговицу.

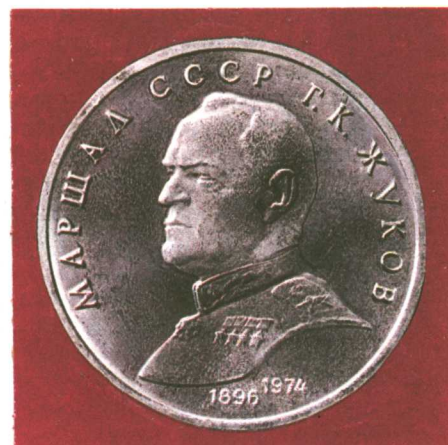
Интересна история последней на сегодня монеты, приуроченной к славной годовщине (в продолжение серии планируются выпуски в честь 50-летия разгрома немецко-фашистских войск под Москвой, на Волге и Курской дуге, прорыва блокады Ленинграда, полувекового юбилея Победы). Оказывается, незадолго до 45-летия Победы ветераны войны обратились к правительству с просьбой — отметить эту дату юбилейной монетой. Желание участников Великой Отечественной одобрили.

— Долго раздумывали над решением задачи, — рассказывает главный художник ЛМД Александр Бакланов. — И родилась идея «монеты полководцев» с портретами маршалов — участников взятия Берлина, героев последнего этапа войны. Компози-

ция сложилась довольно интересная: ряд профилей на фоне ансамбля Красной площади и праздничного фейерверка. Сделали даже лепку — вдвоем с Л. С. Комшиловым: Лев Сергеевич архитектурно-пиротехническую часть, а я — портреты. Но в последний момент возникли сомнения:

дел серии пополнится в дальнейшем монетами, посвященными 750-летию битвы на Чудском озере, Минину и Пожарскому, Ушакову, Нахимову, Суворову, Кутзову). Авторы лепки — И. С. Комшилов (памятник) и С. М. Иванов (группа). Эскизы выполнил художник Московской гечатной

памятнику Н. В. Томского: очевидно, скульптор имел богатый подготовительный материал, атрибутику. Барельеф памятника с участниками войны 1812 года хорошо вписывался в круг. Мне оставалось только скомпоновать изображение, добавив неба и облачка порохового дыма, чтобы пе-



А. Бакланов.
Эскизы монеты к 45-летию Победы.
Гуашь. 1990.

почему именно эти маршалы? Обратились за консультацией к историкам. Ведь в монете, денежном знаке не должно быть случайного, двусмысленности. Ну и чтобы уйти от ошибки, решили остановиться на Г. К. Жукове. Так появился новый эскиз, который в результате воплотился в металле.

В 1987 году к ратной серии добавилась пара рублевиков, выпущенных в связи со 175-летием Бородинского сражения (этот раз-

фабрики Гознака А. Г. Мирошниченко.

— Сначала мы получили (работало несколько художников) задание на одну монету, — вспоминает Альберт Георгиевич, — на аверсе которой, кроме обозначения номинала, должно быть изображение Бородинской битвы, а на реверсе — М. И. Кутзова. Потом от «картинки» на лицевой стороне отказались. Первый вариант мне навяло лермонтовское «Бородино», однако пластическая композиция не решалась. Тогда обратился к известному

Памятный рубль к 45-летию Победы.

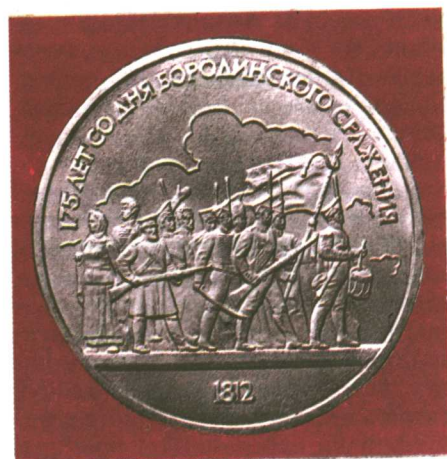
ренести действие на поле сражения.

Превратился в монету и третий вариант эскиза Мирошниченко — с памятником М. И. Кутзову на Бородинском поле, установленным в 1912 году.

Кстати, эти «бородинские» монеты не первые среди чеканившихся у нас к славной дате. Еще в 1839 году были выпущены серебряные рубль и полтора-рублевик по случаю открытия первого на Бородинском поле памятника. Штемпеля резал мастер Генрих Губе. И хотя монеты эти редки, они дожили до наших дней. А вот памятнику, изображенному на них, не повезло: красивую чугунную колонну, увенчанную церковной главкой с золотым крестом и установленную на батарее Раевского, в печально знаменитых 30-х годах взорвали... Правда, совсем недавно она восстановлена.

Есть и еще рубль из серебра, чеканенный в память 100-летия Бородина. На реверсе монеты следующие слова: «Славный год сей минул, но не пройдут содеянные в нем подвиги».

Памятные рубли к 175-летию Бородинского сражения.



В. ШУМКОВ

Сильвестр ЩЕДРИН

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

В полдень 29 июля 1818 года от берегов Кронштадта отплыл корабль. На его борту находились пятеро молодых людей, выпускников Петербургской Академии художеств, отправлявшихся в Италию для усовершенствования в искусстве. Среди них — двадцатисемилетний Сильвестр Щедрин...

Он родился в 1791 году в Петербурге. Отец его, Федос Щедрин, скульптор, работы которого украшали лучшие здания города, занимал должность ректора Академии художеств; дядя, Семен Щедрин, был профессором пейзажной живописи. Мальчик рос в стенах Академии, постоянно видел художественные произведения, слышал разговоры об искусстве. «Я помню, как покойный дядюшка водил меня в Эрмитаж еще маленького», — рассказывал он.

Сильвестра с детства готовили к профессии художника. В 1800 году, когда мальчику исполнилось девять лет, он поступил в Академию художеств, которую закончил в 1812 году с золотой медалью, дававшей право на трехгодичную поездку в Италию за казенный счет — «заграничное пенсионерство». Однако начавшаяся война с Наполеоном надолго задержала отъезд. Щедрин остался при Академии, жил в Петербурге и писал виды города. Картины молодого художника появлялись на выставках. Критики отмечали, что в его пейзажах «кисть будущего мастера видна: фигуры написаны с большим отчетом, колорит местный, верный и живой», хотя в то же время находили, что «между зрителями и предметами картины мало воздуха». Умение передавать свет и воздух пришло к художнику позднее.

И вот в 1818 году Академия возобновила заграничное пенсионерство: Щедрин с товарищами отправился в Италию. 15 октября путешественники прибыли в Рим.



С. Щедрин.
Автопортрет.
Масло. 1817.
46,8×35,5.

«Мы застали Рим в движении... везде иллюминации, фейерверки, балы». Щедрину нравится веселость итальянцев, шумная жизнь уличной толпы: «Здесь шум, крик, говорят все громко... Смотря фейерверк, народ не только что хвалит красивые огни, но каждую фигурку скопирует ртом, как она шипит или хлопнет». Спокойный, общительный и доброжелательный по натуре, он легко привыкает к чужой стране: «Итальянцы смеются, не понимая меня, а я смеюсь, не понимая их, чем мы остаемся довольными».

В Риме Щедрин не теряет времени, много работает. Отправляя молодых художников за границу, Академия ожидала от них прежде всего изображения классических древностей. В ней процветал и насаждался так называемый «героический», классический пейзаж с величавыми горами и античными руинами, который должен был вызывать возвышенные мысли и исторические воспо-

минания об античном искусстве — идеале прекрасного. При этом художники не стремились передавать реальную природу, свет, воздух, состояние атмосферы и, тем более, жизнь людей среди этой природы.

Однако Щедрин — человек нового времени, эпохи романтизма. Мода на античность проходила. Романтики ставили чувство и воображение выше рассудочности и знания, стремились наслаждаться природой, хотели видеть пейзажи живые и эмоциональные. Классические архитектурные древности мало увлекают художника, хотя и приходится ими заниматься. «Таскаюсь по руинам, с которых рисую», — иронически замечает он. Картина «Колизей в Риме», начатая как своеобразный отчет для Академии, утомляет художника: он несколько раз прерывает работу над нею, «чтобы освежить глаза и воображение».

И только в картине «Новый Рим. Замок святого Ангела» он нашел наконец свою тему. Это живой итальянский город, где естественно сплелись древности и современность, а потемневшие от времени здания окутаны светом и воздухом. Но город у Щедрина не холодный музей под открытым небом — в нем кипит жизнь. На берегах «мутного желтого» Тибра — занятые повседневными делами римские бедняки. Поднимающиеся от самой воды мрачные ватые жилые дома спорят по живописности со знаменитыми замками и соборами.

Картина Щедрина поразила современников: многие пожелали иметь ее, и художник повторил этот вид восемь раз. Однако, по словам одного из критиков, «любя искусство и природу, не захотел быть копиистом собственной работы». Всякий раз он писал с натуры, «изменяя воздух и тон картины». Такой метод работы был новым в те времена,



когда большинство художников создавали произведения в мастерской, строя их по усвоенным в Академии правилам.

В летние месяцы в поисках живописных ландшафтов Щедрин выезжал за город. Так был написан пейзаж «Озеро Альбано в окрестностях Рима», где изображена знаменитая, восхищавшая путешественников «тенистая аллея», идущая берегом озера. Гоголь описывал эти места в праздничный день, «когда темная древесная галерея, ведущая из Альбано в Капель-Гандольфо, вся полна празднично убранного народа.., а тень и солнце бегут попеременно по всей группе... Глубина галереи выдает ее из сумрачной темноты своей всю сверкающую, всю в блеске...». Такой же сверкающей предстает аллея и в картине Щедрина. «Вид Альбанский... почитаю лучшей картиной, что я до сих пор писал в сем роде», — говорил он.

Срок пенсионерства давно кончился, а Щедрин продолжал жить в Италии. Ему неофициально предложили занять место профессо-

С. Щедрин.
Набережная Санта Лючия
в Неаполе.
Масло. Конец 1820-х годов.
47×71,5.

ра в Петербургской Академии художеств, но служебная карьера и педагогическая работа не привлекали его. Художник хотел жить, «занимаясь своим делом, а не бегая по улицам из дома в дом, давая уроки». Искусство было для него радостью, и он искренне считал, что нет лучшей доли, чем участь ландшафтного живописца. Умный и наблюдательный, он обладал чувством юмора, был общителен и приветлив, легко сходил с людьми. Работая на природе, переезжая с места на место, «приобрел себе пропасть приятелей, то есть из мужиков, отставных солдат и прочих людей». Скоро Щедрин становится известным, легко находить покупателей и не может удовлетворить всех желающих иметь его работы. Это дает художнику материальную независимость и уверенность в будущем. Однако как пейзажисту ему в Риме ста-

новилось скучно: художник любил и хотел писать море и поэтому весной 1825 года переезжает в Неаполь.

Здесь он поселился на знаменитой, воспетой в песнях набережной Санта Лючия. «Итак, я опять живу на набережной Санта Лучии, на самом лучшем месте из целого Неаполя, вид из окошка имею прелестнейший, Везувий, как говорится, на блюдечке, море, горы, живописно расположенные строения, беспрестанное движение народа, гуляющего и трудящего, все сие мне показалось лучшим местом для пейзажиста».

Щедрин не раз писал Санта Лучию и другие многолюдные неаполитанские набережные. Картину «Набережная Мерджеллина в Неаполе» купил Русский музей, и не сразу удалось выяснить, что за место на ней изображено. Начались поиски, и нашлась старинная гравюра с видом этой же набережной с надписью о том, что представлена «Мерджеллина в Неаполе». С тех пор полотно Щедрина обрело правильное название. На набе-



С. Щедрин.
Малая гавань в Сорренто. Вид
через грот Кокумелла.
Масло. 1826.
62,2×87,2.

С. Щедрин.
Вид Амальфи близ Неаполя.
Масло. 1826.
44×60,5.

режной кипит жизнь: уходят в море и возвращаются рыбаки, останавливаются поболтать прохожие, влюбленные назначают свидания, босоногие оборванцы отдыхают, лежа на теплом песке, спит мальчик, положив голову на колени матери. Италия в картинах Щедрина — это край, где природа ласкова к людям, небо всегда ясно, а серебристо-голубое море спокойно.

Больше, чем городские виды, художника привлекали «море, скалы и утесы». В поисках новых пейзажей он объездил окрестности Неаполя, «скитаясь на осле из стороны в сторону», стремился побывать там, где «ни одна ландшафтная нога не ступала». Подолгу жил в Каstellамаре, Амальфи, на острове Капри, но особенно любил Сорренто — небольшой городок на берегу Неаполитанского залива, где нашел тихие гавани, живописные обрывистые берега, скалистые гроты у моря, заросшие виноградом террасы.





Работая с натуры, наблюдая природу, Щедрин учился передавать свет и воздух, делая тем самым первые шаги по пути к пленэрной живописи. В картине «Рыбаки у берега» он уже видит природу не безоблачно-ясной, но улавливает изменчивое состояние атмосферы. Солнце с трудом пробивается сквозь облака, на небе появляются тучи, видны косые полосы дождя. Создается ощущение прохлады и влажности воздуха, холодный серебристый колорит картины усиливает это впечатление. Полотно долгое время ошибочно считали видом острова Капри, в действительности же изображено селение Масса Лубренсе близ Сорренто.

Своеобразна у Щедрина серия «гrotов». Один из них художник писал на острове Капри, другой — в окрестностях Сорренто. Сохранившиеся письма к его другу, скульптору С. Гальбергу раскрывают историю создания

С. Щедрин.
Набережная Мерджеллина
в Неаполе.
Масло. 1827.
65×88.

С. Щедрин.
Вид в окрестностях Сорренто.
Вечер.
Масло. Конец 1820-х годов.
32,5×45,5.



картин. В 1826 году путешествовавшая по Италии графиня В. П. Шувалова заказала художнику два пейзажа по его выбору. Щедрин жаловался, что работа у него не ладится, но графиня не захотела долго ждать: побывала в мастерской и взяла одну из готовых картин — «Малая гавань в Сорренто. Вид через грот Кокумелла». Другое полотно, написанное для Шуваловой, — «Вид Неаполя с крестом на первом плане», то есть «Набережная Мерджеллина». Впоследствии оба холста перешли в собственность итальянского любителя искусств Эли Ротуло, сын которого переселился в Россию. У его потомков они и сохранились: в 1950-х годах попали — одна в Русский музей, другая — в частное собрание в Москве. Но если «Мерджеллина» уже многократно репродуцировалась, то «Грот Кокумелла» мало известен, и в «Юном художнике» — это одна из первых его публикаций. По художественным качествам «Грот Кокумелла» относится к числу лучших работ Щедрина,

причем интересна она из-за необычности пейзажного мотива: через арку скалистого грота живописец изобразил Неаполитанский залив с видным вдали берегом Сорренто.

В нескольких вариантах известно небольшое полотно «Вид Вико между Каstellамаре и Сорренто». Щедрин подолгу жил в этом городке, известном своими целебными источниками. Старинная церковь, прилепившаяся на обрыве, рыбацьи лодки со свернутыми парусами, море, легкими волнами набегающее на прибрежный песок, — все создает гармоничное целое. Мастерство Щедрина совершенствуется, живопись становится тоньше, композиция — увереннее и свободнее.

В конце 1820-х годов художника начинают увлекать более сложные живописные задачи. Он изображает окрестности Сорренто

С. Щедрин.
Вид Вико между Каstellамаре
и Сорренто.
Масло. 2-я половина 1820-х годов.

при закатном освещении, делая солнечный свет то золотистым, то малиновым, пишет ночные пейзажи при луне, иногда вводя в них зарево вулкана или пламя костра.

Имя художника приобрело большую известность. Любители живописи спорили за право иметь его картины. Многим он вынужден был отказывать. «Я так занят, что с утра до вечера с места не встаю... надобно бы было иметь десять рук, чтобы справиться», — жаловался он.

Работу прерывали приступы тяжелой болезни, которые все усиливались, и 8 ноября 1830 года Сильвестр Феодосиевич Щедрин умер в Сорренто тридцати девяти лет от роду. Похоронен был там же — в церкви Сан-Винченцо, на могиле поставили памятник, выполненный другом Щедрина Гальбергом. Надгробие это стоит и сейчас, храня память о русском художнике, так поэтично воспевавшем красоту итальянской земли.

К. МИХАЙЛОВА



НОВАЯ ПЛАСТИКА МОНДРИАНА

Для человека, мало знакомого с историей развития европейского изобразительного искусства, картины голландского мастера Пита Мондриана покажутся неожиданной нелепостью: чрезвычайно простые сочетания цвета, форм, какие-то прямоугольники, пересечения линий. Однако в истории искусства смена одного художественного явления другим связана во многом с изменением мировоззрения, созвучностью творчества переживаемому времени, способностью отражать перемены в жизни человека.

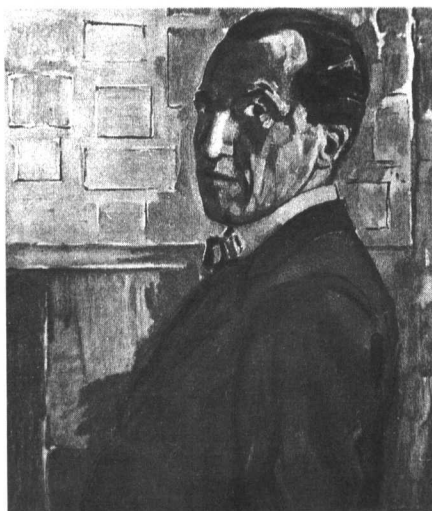
Небывалый всплеск конструктивистских идей в искусстве в определенный отрезок времени был связан с развитием науки и техники. И можно рассматривать искусство как форму воплощения устремлений научно-технической мысли по пути к развитию производства и скорейшему достижению земного цивилизованного рая.

Творчество стало выразителем этой мечты, чистой, еще не предугадывающей того драматизма перерождения научного прогресса в силу, способную разрушить и уничтожить всю многовековую культуру человека.

Любое пластическое искусство изначально воспринимается нами эмоционально, но чувства наши должны быть подготовлены для этого восприятия.

Есть очевидные вещи, которые мы принимаем сразу, не подвергая сомнению. Например, чтобы понять красоту дерева, нет необходимости слушать объяснения на этот счет, нужно только почувствовать гармонию ритмов, выразительность силуэта, глубину и богатство цветовых отношений.

Начиная издали, можно вспомнить любопытную историю. Поэт Максимилиан Волошин и Василий Суриков останавливаются перед картиной Пикассо на выставке нового французского искусства и слышат возмущение



П. Мондриан.
Автопортрет.
Масло. 1918.

зрительницы непонятностью и «безобразием» кубистической работы. Суриков, прослушав темпераментную хулу, вежливо заметил, что в поразившей ее картине нет ничего неожиданного, и они, старые реалисты, проходят в своих работах подобный этап построения формы, это просто необходимо в профессиональном искусстве. А Пикассо останавливает рисование портрета на стадии обрубков, при помощи которой еще Чистяков учил рисовать Сурикова, Серова, Врубеля и других. Подобная система «придумана» очень давно. Действительно, прием хорошо был известен художникам еще в XV веке. Подтверждение тому — один из рисунков Альбрехта Дюрера.

Кто знает, ведь не исключено, что идея кубизма возникла у Пикассо и Брака после того, как они познакомились с работами Врубеля на выставке русского искусства, устроенной Дягилевым в 1906 году в Париже. На этот счет имеются любопытные свидетельства очевидца. «Протокубизм» Врубе-

ля вышел из системы Чистякова и в классическом «врубелевском» виде появился еще в 80-х годах прошлого века.

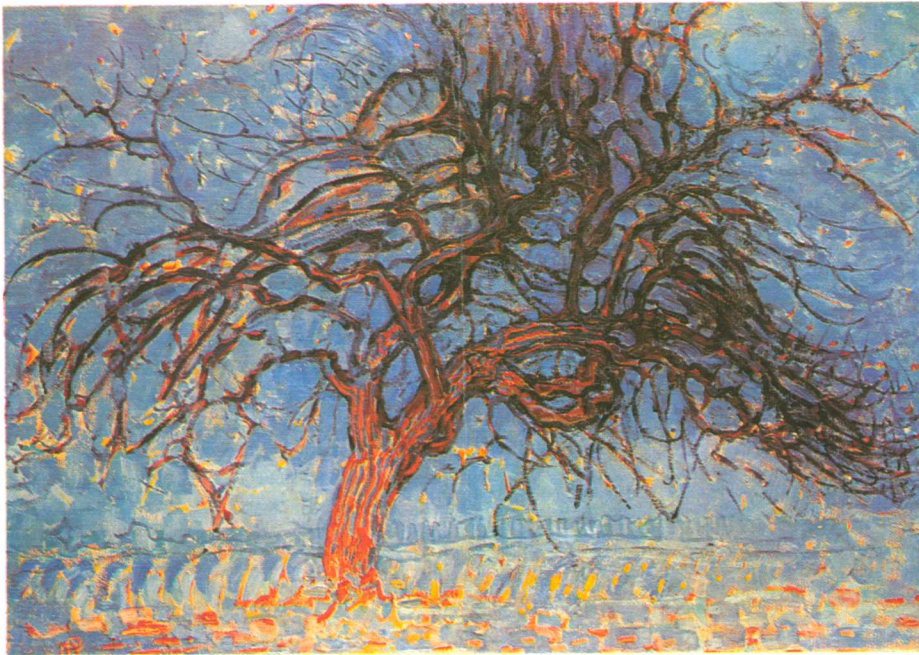
Если мы искренне хотим проникнуть в тайну творчества художника, независимо от того, реалист он или абстракционист, необходимо уяснить себе специфику изобразительного искусства: что отличает его от музыки, литературы, архитектуры... Что скрыто за линиями, цветовыми пятнами, изображениями лиц, фигур, предметов? Например, какова разница между «Святым семейством» Рафаэля и «Святым семейством» посредственного художника? Так же «правильно» нарисованы лица, руки, глаза — то же гладкое письмо, но в первом случае божественный Рафаэль, а во втором — никому не известный ремесленник.

Итак, если мы хотим увидеть прекрасное в простом, нам необходимо понять (почувствовать) пропорциональность частей картины, гармонию цветовых отношений, умение художника построить пространство и создать стройную композицию, включающую все эти элементы.

Художник одаренный, владеющий специфическими знаниями, может изобразить только яблоко или квадрат и в них передать глубину и драматизм жизни, сложность мироощущений, причем заряд интеллектуальной энергии в этих изображениях может быть столь велик, что проходят столетия, а сила воздействия остается.

В музыке композитор, развивая две-три музыкальные темы, достигает огромной выразительности, точно так же и в изобразительном искусстве, — колорист, владеющий таинством цветовых соотношений, создает образную структуру цветового звукоряда.

Пит Мондриан родился в 1872 году в городке Амерсфорте около Утрехта. В 1892 году получил



диплом рисовальщика и поступил в Амстердамскую академию художеств. В 1897 году вступает в объединение «Гильдия святого Луки» и «Арти эт амицитиэ». Большое значение для формирования собственной художественной системы имело знакомство с живописцем Яном Тооропом и общение с членами Гаагской школы. Ранняя фигуративная живопись Мондриана выдержана в стиле модерн — любовь к лиловым тонам, текущим формам. Пишутся почти монохромные работы. Художник предпочитал пейзажи,

П. Мондриан.
Красное дерево.
Масло. 1909—1910.

П. Мондриан.
Мелодия в цветах.
Масло. 1912.

часто с водой, мощными постройками, башнями, проявлял интерес к изменчивому освещению в различные времена суток.

В натуральных рисунках 1908 года (например, «Хризантема») Мондриан поставил перед собой задачу выявления конструкции предмета. Художник изображает

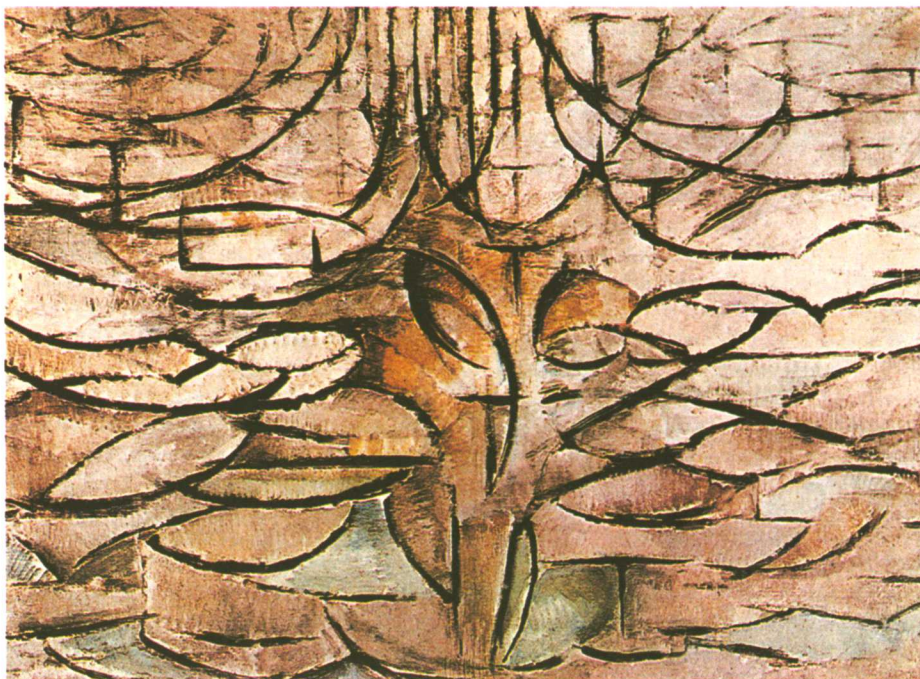
не только цветок, но находит ритмы, «запрограммированные» природой, усиливает их, движимый интуицией творца. Его хризантема живет по законам изобразительного искусства в совершенно ином пространстве.

Стремление мастера выразить свое неудовлетворение господствующими эстетическими вкусами приводит его к открытию, положившему начало собственной эстетической концепции. В 1909—1910 годах создается этюд «Красное дерево». В ритмическом строе переплетенных ветвей Мондриан почувствовал гармонию противостояний. И хотя в этом произведении не прослеживаются «чистые» пластические идеи Мондриана, тем не менее «Красное дерево» становится зародышем нового мышления, особого видения мира — умиротворенного и спокойного. Художник идет к постижению высшей реальности сквозь внешнюю материалистическую оболочку, к внутренней математике вещей.

В это время Мондриан проходит стадию экспрессивного рисования («Автопортрет»). Ему необходимо высвободиться от «рабского» повторения видимого. Художник переживает взрыв эмоционального постижения окружающего мира.

В 1911—1912 годах Мондриан развивает свои идеи в картинах «Серебряное дерево» и «Цветущая яблоня», стремится к выявлению конструктивных начал в предметах и природе. В экспрессии ритмов он видит закономерность, находит ту главную взаимосвязь линий, которая вберет в себя его мучения и станет выразителем мироощущения. Проходит еще год, и идея абстрагирования ритмических линейных построений станет основной темой в работах Мондриана («Композиция в синем, серебряном и розовом»).

Работая в этом направлении, живописец создает серию картин, вписавших его имя в историю мирового искусства, где вертикаль, горизонталь и прямоугольник становятся главными элементами произведений. С одной стороны, объект, над которым работает художник, упростился до элементарности, но с другой — сложность заключается в поисках напряжения и чистоты «фразы», точности каждого «слова». Не случай-



но Мондриан останавливается на взаимоотношениях вертикали и горизонтали. Вся история общемировой культуры подтверждает, что в магическом пересечении вертикали и горизонтали есть тайна, связанная с ощущением человека своей принадлежности космосу.

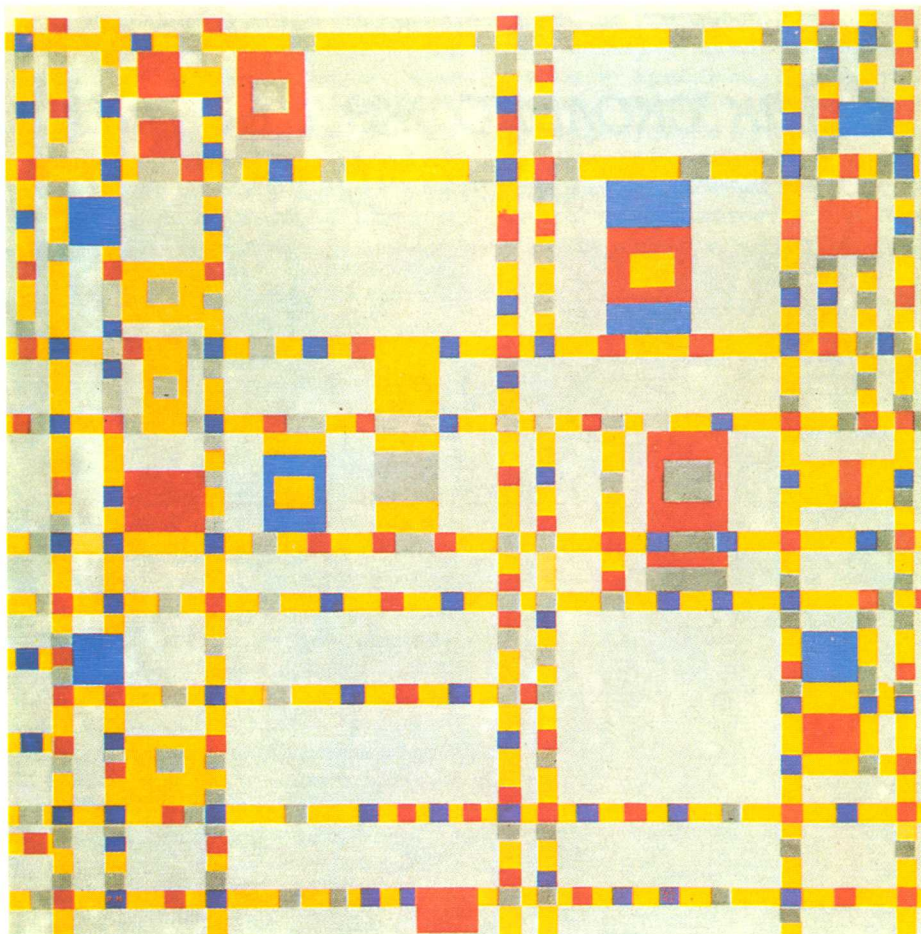
Крест — это символ не столько христианской религии, сколько формула, выражающая восторг и удивление человека перед таинством Вселенной. Вертикаль — символ устремленности в космос, связь с космосом, горизонталь — заземление. Единство их — крест — обозначение привязанности нашего тела к земле и устремление духа ввысь.

Но не только вертикаль и горизонталь становятся выразителями духа Мондриана, не меньшую роль в картинах играет прямоугольник, который наделяется художником функцией глубинно-пространственного построения. Гармония противостоящих чистых цветов (красного, синего, желтого) создает высшую напряженность торжественного звучания картины.

С середины десятых по тридцатые годы в Голландии выходил журнал «Де Стил», вокруг которого сплотилась группа единомышленников. Пропаганде идей Мондриана отводилось здесь значительное место. Журнал оказал существенное влияние на сложение вкусов своего времени, на рождение конструктивизма.

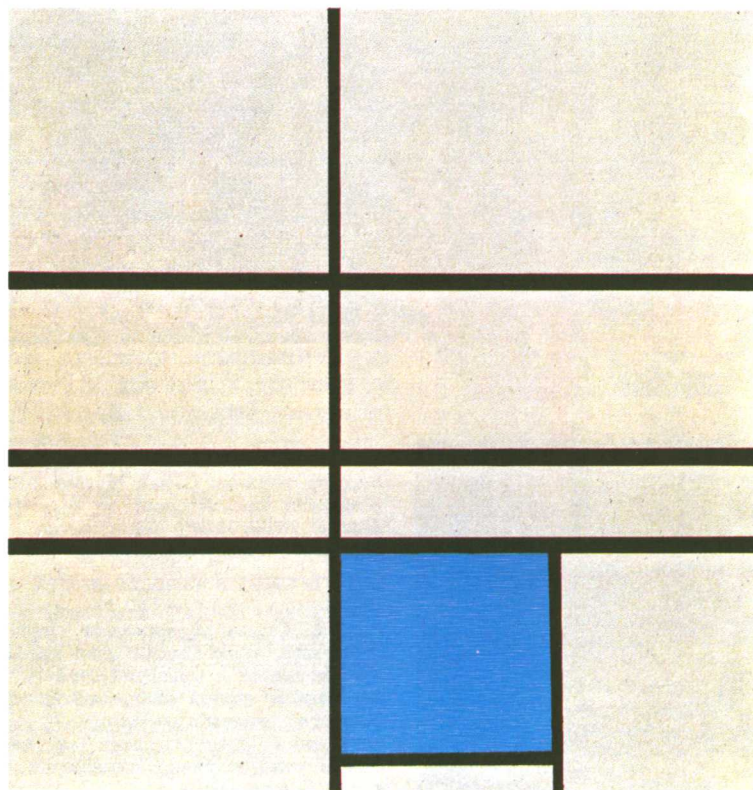
Вопросы новой пластики волновали художников разных стран. Начало XX века характерно поисками оригинальных форм выражения во всех сферах европейской культуры. И искусство Мондриана нельзя рассматривать изолированно от всего художественного процесса. Но и для сегодняшнего времени опыт мастера ценен. При нынешнем хаотическом восприятии мира творчество Мондриана выглядит особенно привлекательно. Художник утверждал фундаментальные законы, азбуку изобразительного искусства. Здесь та теория, от которой можно идти в любом направлении, — взаимозависимость элементов, чистота цвета, пропорций, пространства.

В. АНДРЕЕНКОВ,
художник

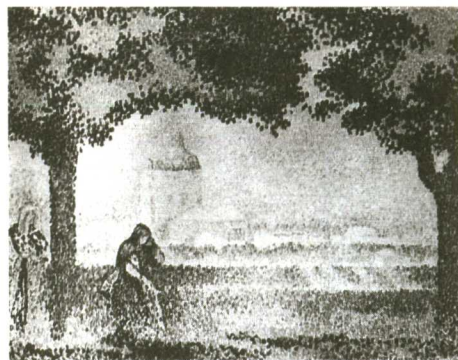
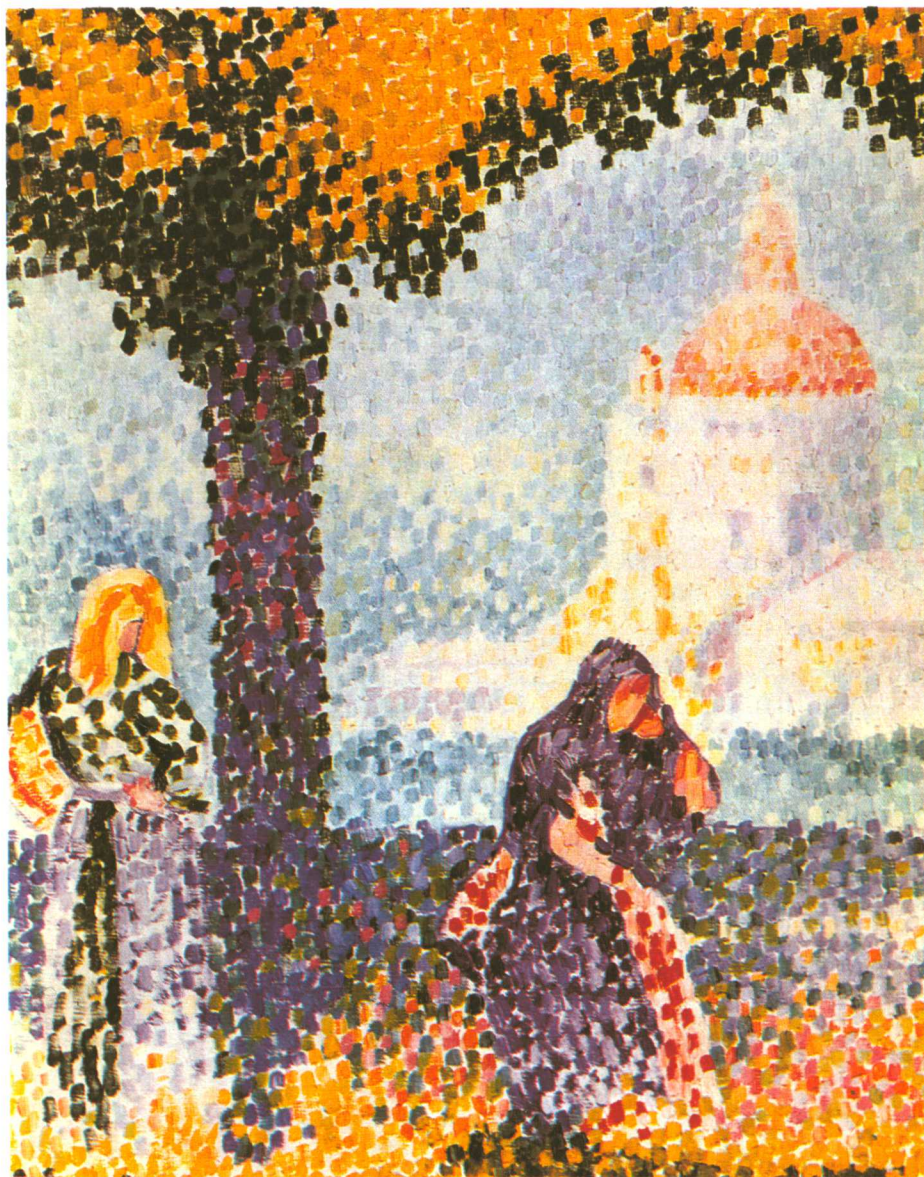


П. Мондриан.
Бродвей. Буги-вуги.
Масло. 1942—1943.

П. Мондриан.
Композиция с голубым.
Масло. 1935.



Так сколько же цветов в спектре?



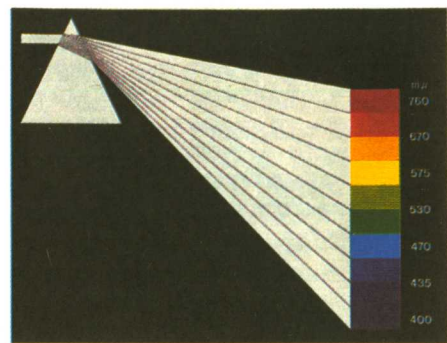
А. Кросс.
Вид на церковь Санта Мария Дельи Анджели близ Ассизи.
Масло. 1909.
Государственный Эрмитаж.

Рис. 1. Схема образования спектра. Луч света, проходящий через призму, преломляется и преобразуется в цветные волны различной длины. Наоборот, разноокрашенные излучения спектра, проходя через фиксирующую линзу, сливаются в луч белого цвета.

Как-то в одной из детских передач по радио довелось мне услышать рассуждения о цвете и, в частности, о спектре (радуге). Авторы утверждали, что в нем семь основных цветов.

Помнится, еще в школе, а это было много лет назад, в учебниках по физике говорилось о семи цветах радуги. Мало того, были и рекомендации, как их запомнить, мы усердно зубрили: «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан». Начальная буква каждого из приведенных слов означала, что чередование цветов от красного к сине-фиолетовому идет в следующем порядке: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Немало статей и в нашем журнале посвящено рассуждениям о цвете спектра. Одни авторы говорят о семи цветах, другие о трех, а некоторые даже о восьми: «пурпурный, красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый». Получается вот такой разнобой. Нередко встречается мнение, что, имея под рукой три краски: красную, желтую и синюю (называя их основными), можно получить любой цвет. Вряд ли смешением данных красок в любом сочетании удастся получить, например, голубой цвет. Следовательно, они не могут считаться основными. Приведу еще пример вольного рассуждения о цвете красок и их привязке к цвету тех или иных излучений: «Простые краски (к ним относятся желтая — стронциановая лимонно-желтого оттенка, красная — краплек розово-красного оттенка и синяя — лазурь голубого оттенка) невозможно составить при помощи других красок. Но из смеси мож-



но получить все остальные спектральные» («Юный художник» № 3, 1984).

Начну с того, что живописец пользуется красками, основные компоненты которых — пигмент и связующее — обладают разной плотностью и прозрачностью, поэтому смесью таких красок никак не получить «все остальные — спектральные». Кроме того, синтез (перевод с греческого — соединение, сочетание) цвета с помощью живописных или печатных красок происходит по одним закономерностям, а спектральных излучений — по другим. Думаю, чтобы все поставить на свои места и ответить на вопросы: сколько же цветов в спектре и какие краски можно считать основными, а какие дополнительными, нам придется обратиться к такой науке, как цветоведение.

Вспомним слова великого художника эпохи Возрождения Альбрехта Дюрера: «...благодаря истинному знанию ты будешь гораздо смелее и совершеннее в каждой работе, нежели без него».

Теперь попробуем разобраться в поставленных вопросах. Если у вас есть цветной диапозитив (слайд), который не жалко испортить, аккуратно скальпелем, безопасной бритвой или другим остро отточенным инструментом слой за слоем вскрывайте его. И увидите, что состоит он из нескольких цветных изображений, расположенных одно над другим и сформированных пурпурным, голубым и желтым красителями.

Если в увеличительное стекло рассмотреть репродукцию картины, то заметите, она состоит из точек, полученных печатанием опять-таки пурпурной, голубой и желтой красок. Практика цветной фотографии и полиграфии показывает, что с помощью упомянутых красящих веществ можно получить многоцветное изображение, состоящее из огромного количества оттенков.

Спрашивается, случайно ли пал выбор на эти цвета? Обратимся к истории. Еще в 1756 году великий М. В. Ломоносов высказал так называемую теорию трехкомпонентного зрения, согласно которой в глазу есть нервные клетки, вызывающие ощущение красного, другие — зеленого, третьи — синего цветов. Перед

этим английский ученый И. Ньютон открыл дисперсию (рассеивание) света. Явление, когда пучок белого света при прохождении сквозь призму (рис. 1) разлагается в спектр. Объясняется это тем, что дневной свет сложный, состоит из лучей с различными длинами волн, которые преломляются по-разному.

Человеческий глаз способен видеть только часть спектра — от излучений темно-фиолетового до темно-красного цвета, характеризующихся длинами волн от 400 до 700 нм (нанометр — единица измерения длины волны световых излучений). Переходы от одного цвета к другому имеют оттенки смежных, поэтому изменения в спектре зрительно кажутся непрерывными. При этом ясно видны три наиболее широких участка. Их принято называть тремя основными зонами. Сине-фиолетовая или просто синяя условно считается в пределах 400—500 нм, зеленая — от 500 до 600 нм и красная зона от 600 до 700 нм. За пределами цветной полосы спектра находятся невидимые ультрафиолетовые и инфракрасные лучи.

Таким образом, в видимом участке спектра наблюдаем не семь и, тем более, не восемь, а всего лишь три основные зоны излучений света: красного, зеленого и синего (сине-фиолетового) цвета. И как мы уже знаем, именно эти излучения лучше всего воспринимаются нервными клетками человеческого глаза.

Что же касается количества цветов и оттенков в спектре, то их можно насчитать великое множество. Во всяком случае, не семь. Так, доктор технических наук Л. Ф. Артюшин в книге «Цветоведение» пишет: «Натренированный наблюдатель при ярком дневном освещении различает 180 цветовых тонов и до 10 ступеней градаций насыщенности».

Теперь коснемся вопроса смешения цветов, синтеза их. Смешивать можно световые потоки, можно и красящие вещества (красители, краски). Цветное изображение мы видим благодаря отраженным от него лучам. При этом происходит смешение световых потоков, так называемый аддитивный синтез. В чем его суть?

Аддитивный синтез можно

осуществить экспериментальным порядком. Если, например, взять три фонаря, один из которых снабжен красным, второй — зеленым, третий — синим светофильтром, затем в темной комнате попарно совместить разноокрашенные потоки света от фонарей, то окажется, что в перекрестии лучей появится новый

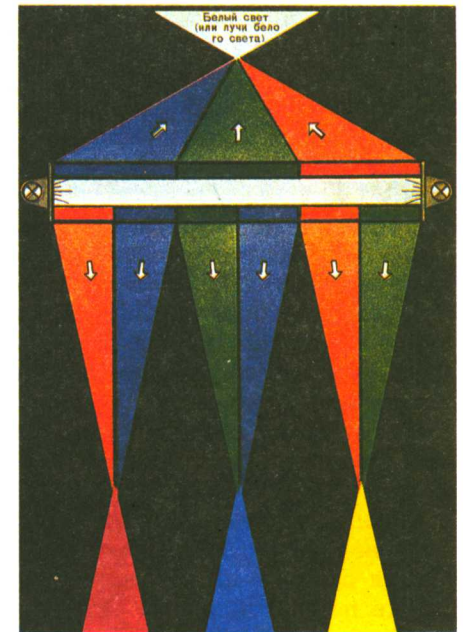


Рис. 2. Схема аддитивного (оптического) смешения цветных лучей света. Белый свет, пропущенный через красный, синий и зеленый светофильтры, образует при совмещении всех трех излучений вновь белый свет (верхняя часть схемы). Смешение красных и синих лучей дает пурпурный оттенок, зеленых и синих — голубой, а зеленых и красных — желтый цвет.

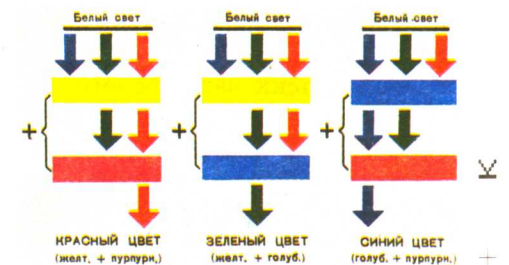


Рис. 3. Схема субтрактивного (механического) смешения цветов (красок). Каждый из слоев краски один цвет излучений поглощает, а другие пропускает и соответственно отражает. Допустим, предмет синего цвета видим таким потому, что его поверхность отражает синие излучения и поглощает другие, составляющие белый свет.

оттенок, а именно: синтез совмещенных красных и зеленых лучей даст желтый, зеленых и синих — голубой, синих и красных — пурпурный (рис. 2). Сложные цвета — желтый, голубой и пурпурный — как раз и являются теми основными красками (красителями), которые используются для получения многоцветного изображения на репродукциях в полиграфии, фотографии и кино.

Отметим, что пурпурный цвет, а его около 30 оттенков, получается лишь при аддитивном смешении красного излучения с синим.

Аддитивным смешением трех основных излучений можно получить различные цвета и оттенки, если их брать в неравных пропорциях по интенсивности. При одинаковой насыщенности получим белый свет.

В отличие от аддитивного, при котором происходит синтез разноокрашенных излучений, субтрактивный синтез предполагает смешение красок (красителей). Меняя в смеси их соотношения, также получаем новые оттенки. Чтобы понять сущность образования цвета при субтрактивном синтезе, разберемся в следующем примере.

Предположим, что на какую-то поверхность нанесли сначала пурпурный цвет, потом сверху проложили слой желтой краски. Заранее оговоримся, что слои прозрачные, хорошо пропускают свет. Какой же цвет в результате мы увидим? Оказывается, красный. Давайте мысленно проследим путь света, падающего на окрашенную поверхность. В слое желтой краски часть белого света — лучи синей зоны будут поглощены. Пройдут только излучения красной и зеленой зон. Ведь желтый цвет сложный — синтез красного и зеленого. Для верности посмотрите в желтое стеклышко. Все окружающее будет в желтом колорите. Потому что стекло поглотило синие лучи и пропустило только желтые (рис. 3).

Что же происходит дальше? Красные и зеленые лучи достигают пурпурного слоя, который задерживает зеленые лучи и про-

пускает красные. В итоге после поглощения синих и зеленых излучений отразятся и попадут в наше поле зрения только лучи красной зоны спектра. Поэтому красный предмет мы видим красного цвета той или иной степени. Оттенки зависят от интенсивности смешиваемых слоев краски.

Если возьмем другое сочетание, например, пурпурного и голубого (рис. 3), то окажется, что через них пройдут и отразятся лишь синие лучи, а это значит, что предмет будет восприниматься синим.

После рассмотрения вопроса аддитивного и субтрактивного синтеза цветов нам станет вполне понятным следующий пример. В прошлом веке французские живописцы Жорж Пьер Сера и Поль Синьяк, а также некоторые их последователи на основе так называемого метода пуантилизма пытались создать научную основу для решения колористических световоздушных и пространственных задач. Они формировали изображение в виде мозаики, состоящей из отдельных цветных мазков. На определенном расстоянии такое полотно в результате оптического (аддитивного) синтеза воспринимается как нечто цельное, со всеми градациями.

Данный метод показал, что изображение можно сформировать и отдельными разрозненными элементами без наложения и смешивания краски, как это обычно делается в живописи. Кстати сказать, такой метод существовал еще на заре изобретения хромолитографии. Он используется и в полиграфической технологии.

Кратко остановимся на понятии «дополнительный цвет». Для этого прежде всего уясним — для достижения какого эффекта тот или иной цвет дополнительный? Чтобы избежать путаницы, разграничим оптический синтез (синтез излучений) и синтез (замет) художественных красок. Это не одно и то же.

Мы установили, что основными зонами видимого участка спектра являются излучения синего (сине-фиолетового), зеленого и красного цветов. В конечном

итоге для получения белого света надо совместить все излучения основных зон спектра. Следовательно, если при оптическом синтезе получен цвет пурпурный, то до белого к нему добавляем недостающие излучения зеленого участка спектра. Значит, к пурпурному дополнительным будет зеленый цвет. Рассуждая таким же образом, можно сказать, что дополнительным к желтому излучению будет синий, потому что при оптическом синтезе желтый цвет получается в сумме излучений красного и зеленого. Дополнительным к голубому — свет красный.

Что же касается основных по цвету красок, то это: желтая (лимонная), пурпурная и голубая. Если их перемешать, то получим эффект, обратный синтезу излучения, — черный цвет, следствие технологических качеств компонентов — связующего вещества, пигментов, интенсивности оттенков, разной прозрачности и других. Принцип определения дополнительного цвета оставляем тот же: находим недостающий для получения теперь уже цвета черного. Например, для зеленого это будет краска пурпурная, для фиолетового — желтая, а для красного — голубая.

Конечно, художнику не обойтись тремя основными красками для передачи всего богатства оттенков природы. Кроме того, в ассортименте живописных материалов нет таких, как пурпурная, голубая и желтая, которые строго отвечали бы качественным требованиям, чтобы применять их как основные. Пригодятся и разнообразные коричневые, зеленые, глубоко черные, красные...

В заключение хотелось бы предупредить, что мы затронули всего-навсего азы цветоведения, которые, однако, дают ключик к пониманию органичного единства основных — дополнительных сочетаний цвета как в природе, так и в изобразительном искусстве. Разумеется, примеры подобных соотношений можно продолжить до бесконечности. Опытный глаз художника найдет в окружающем мире бесчисленное множество иных оттенков и комбинаций цвета.

А. ГЕОДАКОВ

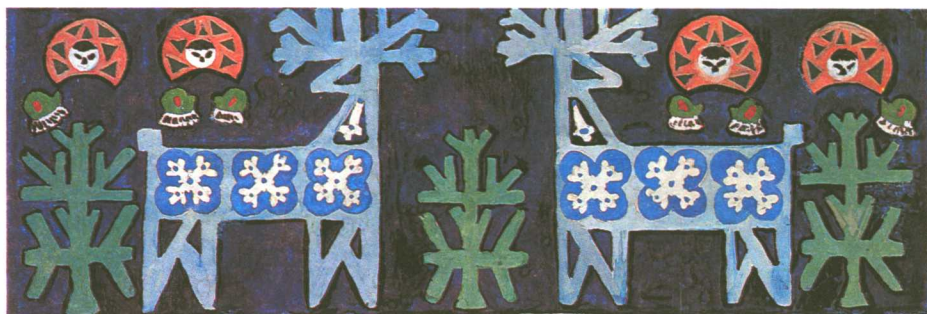
ИТОГИ КОНКУРСА «РИСУНОК НА ТКАНИ»

Подведены итоги конкурса «Рисунок на ткани», организованного редакцией «Юного художника» совместно с факультетом прикладного искусства Московского текстильного института.

На конкурс были присланы сотни эскизов орнаментов для платьев и рубашек, сюжетных рисунков и эмблем маек, футболок. Они исполнены в различных техниках: красками по бумаге и картону, аппликацией из бумаги и ткани, росписью по ткани и трикотажу. Учащиеся детской художественной школы Арзамаса Горьковской области сделали эмблемы прямо на майках!

Из всего многообразия жюри выделило композиции детской образцовой изостудии «Радуга» города Бобруйска Могилевской области. Студии присуждена первая премия. Лена Мотина, Юлия Сакович, Павел Петрак, Алина Рабинка, Марина Дудко, Юлия Бузова, Юля Колбаскина, Лена Каранкевич и их друзья по праву ее заслужили. Работы студийцев, выполненные аппликацией из бумаги гуашью, акварелью и фломастерами, оригинальны по смыслу и композиции, гармоничны по цвету и аккуратно, с любовью оформлены. Особенно интересны эскизы маек, лучшие из которых воспроизведены в журнале. Необходимый лаконизм исполнения не скрывает неумность детской фантазии, радость восприятия жизни. Поздравляя авторов, мы отмечаем большую работу руководителей изостудии «Радуга».

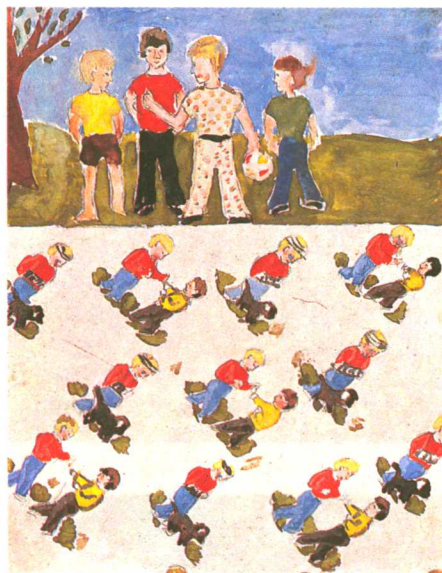
Вторую премию за аппликации из различных кусочков материи получают Анна Елисева, Оксана Сухих из кружка средней школы № 25 города Набережные Челны; за эскиз ткани с изображениями собачек — Настя Беседина и Оля Макарова из города Вичуга Ивановской области. Аппликации из материи делают довольно часто, но не всегда со вкусом. Работы из Набережных



Даша Воронцова, 12 лет.
Орнамент для свитера.
Гуашь.
Красноярск.

Наргиза Кахарова, 12 лет.
Эскиз ткани.
Акварель.
Шпаковское Ставропольского края.

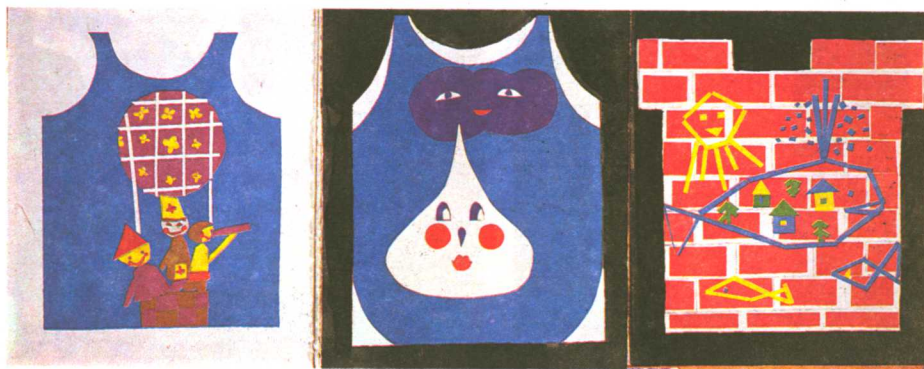
Лена Мотина, 9 лет.
Эскиз ткани «Русское поле».
Аппликация.
Бобруйск.

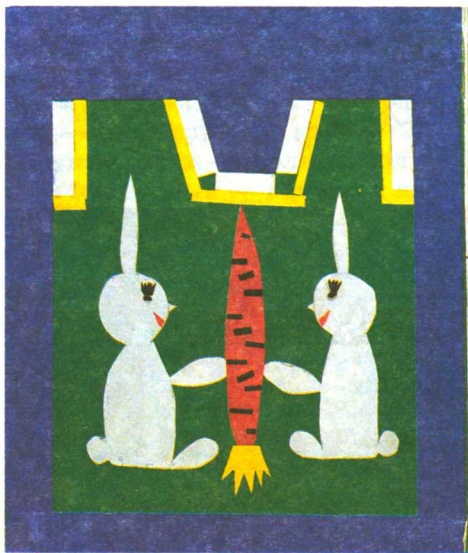


Лена Каранкевич, 9 лет.
Юлия Сакович, 11 лет.
Юля Колбаскина, 9 лет.



Эскизы оформления
спортивного трикотажа.
Аппликация. Бобруйск.





Марина Дудко, 9 лет.
Эскиз росписи майки.
Аппликация.
Бобруйск.

Юля Бузова, 7 лет.
Эскиз оформления футболки.
Гуашь, фломастер.
Бобруйск.

Настя Кулиева, 11 лет.
Эскиз ткани «Пузырьки».
Гуашь.
Красноярск.

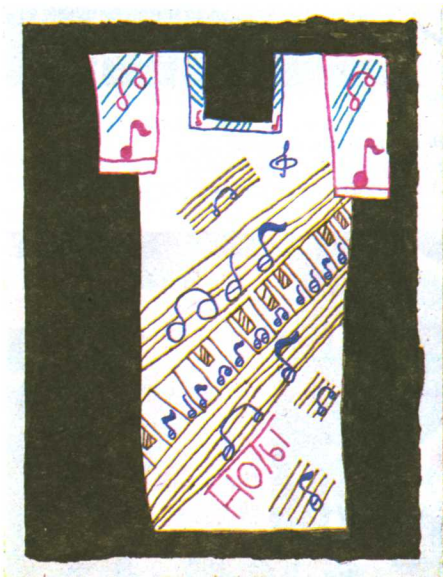
Павел Петрас, 7 лет.
Эскиз оформления футболки
«Музыка».
Фломастер, гуашь.
Бобруйск.

Алина Рабинка, 6 лет.
Эскиз оформления футболки
«Мальчик-бабочка».
Акварель, гуашь.
Бобруйск.



Челнов — счастливое исключение. Ткани подобраны интересно: с крупными белыми точками — «горохами» для силуэтов елочек в работе «Зима», с цветами — в композиции «Лето». Макарова Оля, занимающаяся рисованием в городском Доме пионеров, настолько эффектно использовала зеленую, белую и красную краски, что ее веселый рисунок «Собачки» смог выдержать конкуренцию со многими гораздо более трудоемкими изображениями.

Третьей премией награждены Настя Кулиева и Даша Воронцова из ДХШ имени Сурикова Красноярска, Лена Ерошенко из села Ермаковское Красноярского края. Рыбы Насти Кулиевой исполнены декоративно; несмотря на кажущуюся простоту, ее работа представляет сложное сочетание разнообразных по форме и цвету точек с орнаментальными узорами. Совершенно противоположной по принципам построения, но такой же удачной жюри посчитало орнаментальную полосу Даши Воронцовой, сочиненную по традиционным мотивам северных народов. Понравилась яхта Ерошенко Лены. Яркие краски парусов на фоне голубой воды и белой пены празднично смотрятся в эскизе ткани для летнего платья. Черный цвет контура фигур делает изображение плоским, усиливая ритмическую сторону композиции. Простой прием, известный специалистам текстильного ор-





Оксана Сухих, 10 лет.
Зима.
Коллаж.
Набережные Челны.

Лена Ерошенко, 11 лет.
Эскиз ткани «Яхты».
Гуашь.
Ермаковское Красноярского края.

Оля Макарова, 9 лет.
Эскиз ткани «Собачки».
Гуашь.
Вичуга Ивановской обл.



намента, применен грамотно.

Дипломами награждаются: Лида Галимова — Красноярск, Женья Дашина — Москва, Юлия Достовалова — Курган, Юлиана Зуева — Червоноград Львовской области, Аня Иванова — Архангельск, Наргиза Кахарова — село Шпаковское Ставропольского края, Ирина Константинова — село Константиновка Донецкой области, Илья Лукьянов — Химки Московской области, Наташа Охота — Ровно, Света Фурчикова — поселок Медведово Тверской области и все авторы, чьи работы были опубликованы в восьмом номере журнала за прошлый год.

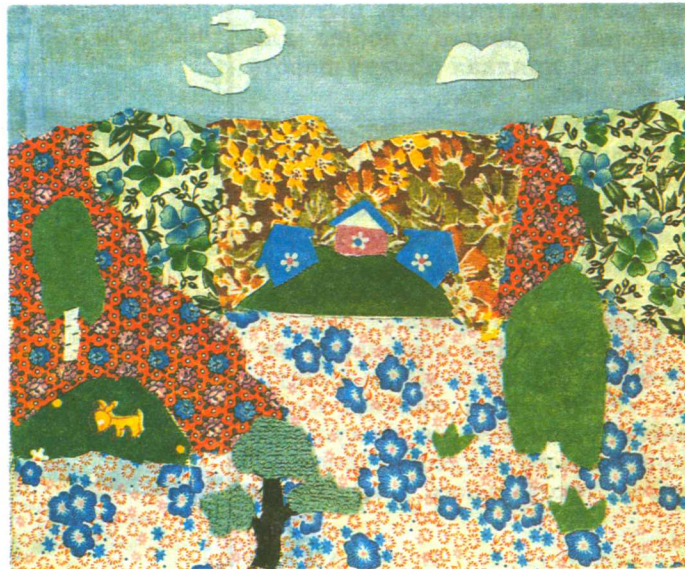
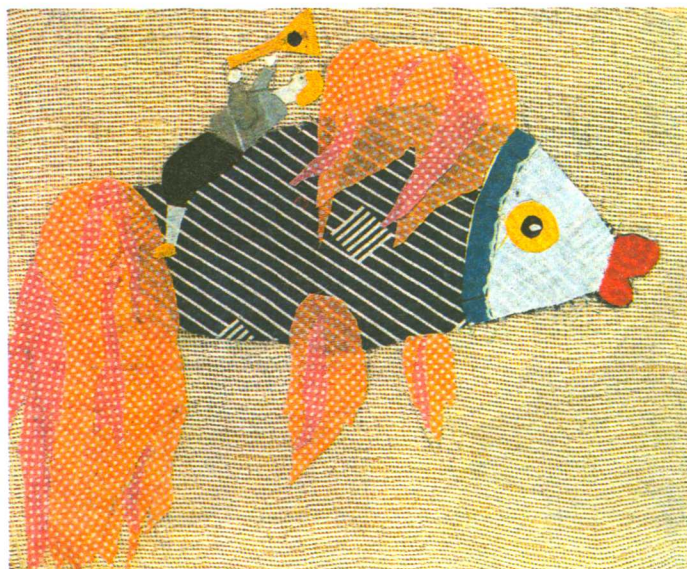
Конкурс завершен. Его массовость и желание юных художни-



ков работать — положительный и обнадеживающий итог. Но любой конкурс, кроме успехов, вскрывает и много недостатков. Заметен низкий уровень понимания орнамента большинством участников, то есть слабая орнаментальная культура. Эта проблема сливается с проблемой невысокого общего культурного уровня ребят среднего и старшего школьного возраста, приславших в редакцию гору слабых перерисовок с западных комиксов. Значит, у подростков нет других образцов для подражания и нет рядом старшего товарища, способного стимулировать их творческие поиски. Отсутствует доступная литература по изобразительному искусству для ру-

Настя Беседина, 10 лет.
Рыба-Кит.
Коллаж.
Набережные Челны.

Аня Елисеева, 10 лет.
Лето.
Коллаж.
Набережные Челны.



ководителей кружков и школьников. Кружки прикладного искусства вынуждены руководствоваться только добрыми намерениями и искренним желанием соприкоснуться с прекрасным. Члены жюри с восторгом рассматривали изображения 6—8-летних детей, чье отношение к жизни крепко сплетено с ее бурным познанием, и находились в затруднении при оценке эскизов старших ребят. К сожалению, фантазии становится меньше, а знаний прибавляется мало. Несомненная удача конкурса — это работы пятнадцатилетней Светланы Фурчиковой, ее сверстницы Кулаковой Лены. А ведь любое дело требует оригинальности мысли и фантазии авторов!

Конкурс «Рисунок на ткани» не является последним. Редакция планирует проведение и других конкурсов, посвященных работе с орнаментом, сочинению костюма. Развитие художественного вкуса — одна из основных задач воспитания, и ее необходимо решать.

Настоятельно рекомендуем изучать произведения народного искусства, имеющиеся в каждом краеведческом музее. Старинные расписные прялки, сундучки, рубашки, тканевые пояса, полотенца, юбки — овеянные энциклопедия высокой орнаментальной культуры, создававшаяся веками. Перед вами откроется сказочный чистый мир искусства с вечными общечеловеческими темами, выраженными в неисчислимых вариантах. Декоративность, орнаментальная узорчатость народного искусства не мешает утилитарности бытовых изделий. Рубашки удобны для носки, на прялках прядут шерсть и сегодня.

Десятки крупнейших художников-педагогов разных времен и народов изучали изображения цветов и орнаментов и составили ряд оригинальных эффективных методик. Будем благодарны, если вы напишете в редакцию, что хотели бы прочитать.

В заключение сообщаем: работы, отмеченные жюри конкурса «Рисунок на ткани», будут экспонироваться на факультете прикладного искусства Московского текстильного института.

Н. БЕСЧАСТНОВ

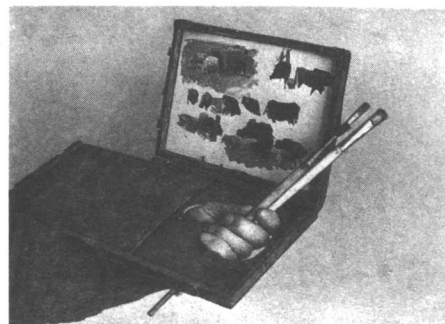
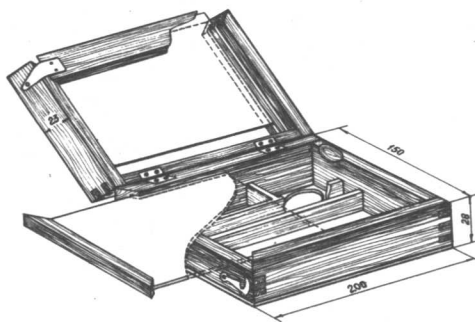
Практические советы

Лето — прекрасное время работы на пленэре, когда художнику необходим этюдник — ящик для различных художественных принадлежностей: кистей, красок, разбавителя, графических и других материалов. Одновременно этюдник выполняет и роль мольберта. Многофункциональное назначение делает его довольно сложным сооружением, но вполне доступным для изготовления.

Промышленность выпускает этюдники нескольких вариантов и размеров: небольшие, удерживаемые рукой, средние и большие со складными ножками. Этюдники для работы масляными красками — с палитрой, емкостью для разбавителя, двумя вкладышами (фанерками), на которые накалываются картонки, со складными ножками; для акварели — с ванночками, бачком для воды и рамкой для бумаги.

Чтобы самому сделать этюдник, необходимы следующие материалы: древесина, фанера, металл (алюминиевые трубки, жесть), клей, гвозди, шурупы, ремень. Размер выбирайте по вкусу, наиболее удобным для юного художника, на мой взгляд, будет: 400×300×80 мм.

Общий вид этюдника.



Основой этюдника является деревянный ящик. Он должен быть достаточно прочным и максимально легким. Лучше всего сделать его из тонких, 8—10 мм толщиной дощечек: березовых, липовых, осиновых, сосновых. Древесину выбирайте по возможности прямослойную и без сучков. Можно, в крайнем случае, сделать его и из толстой, 8—10 мм, фанеры, но это нежелательно. Определив оптимальные размеры, сначала склейте основание ящика, то есть свяжите в шип четыре дощечки (рис. 1). Многие авторы предлагают вязать две коробки, основание и крышку отдельно, но сделать их врозь с высокой точностью достаточно трудно. Более профессиональной будет вязка основания коробки целиком с последующим разрезанием ее вдоль на две части. Если в шип связать коробку трудно, то можно склеить ее с применением угловых стоек, закрепляемых на клей и гвозди (рис. 2). Когда коробка готова, то для большей крепости и установки ножек в нижнее основание врезаются и вклеиваются две поперечные планки толщиной, как и стенка, 8—10 мм

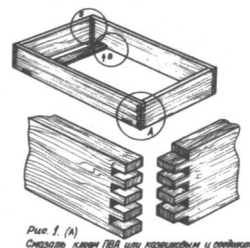


Рис. 1. (А) Связать клеем ГВЯ или разрезавшим и склеивая.

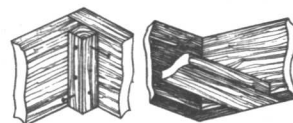


Рис. 2. (а)

Рис. 3. (б) Вид сверху.

Этюдник своими руками

(рис. 3), шириной 50—60 мм.

Следующая операция — наклеивание двух крышек из фанеры. Затем коробка распиливается так, чтобы глубина нижней части была примерно равна 2/3 по отношению к верхней.

Нижняя часть ящика обычно делится дополнительными планками толщиной 5—6 мм на 3—4 отделения, в которые укладываются краски, кисти (рис. 4). Перегородки берем примерно на 10 миллиметров ниже боковых стенок, для того чтобы можно было уложить сверху палитру, которая изготавливается из фанеры или оргстекла белого цвета. Фанерную палитру необходимо покрыть горячей олифой, рабочую часть пропитывают 2—3 раза. Укрепляется палитра двумя металлическими пластинками из стали (рис. 5). Крышка и основание этюдника соединяются небольшими петельками. Уже в таком виде его можно использовать в мастерской для стационарной работы.

На пленэре в крышку этюдника обычно вставляют фанеру, на которую прикрепляются картонки. Для этого внутрь крышки по периметру приклейте квадратные брусочки древесины размером

5—7 мм. Сверху делаются два простых запора из металла, как и для крепления палитры. Во время пленэра этюдник обычно устанавливается на ножки. Складные ножки промышленных этюдников удобны. Сделать же их самому достаточно трудно, поэтому некоторые авторы предлагают воспользоваться штативом фотоаппарата, но он крепится в одной точке, что не очень надежно.

Рассмотрим некоторые варианты, выполнение которых доступно собственными силами. Возьмем 4 алюминиевые трубки длиной до 75 см (можно использовать старые лыжные палки), 4 гайки и 4 болта (винта) М-8. Гайки врезаются в поперечные планки, снизу их удерживает фанера (рис. 6). Если есть возможность, то лучше сделать винт из металлического прутка самому с длинной цилиндрической головкой, чтобы крепление было более надежным. Диаметр головки винта должен соответствовать размерам внутреннего отверстия трубки. Винт ставится на клей типа «момент» или «суперцемент», на шпильку или штифт. Стандартный винт можно усилить дополнительной втулкой, оставляя стержень с

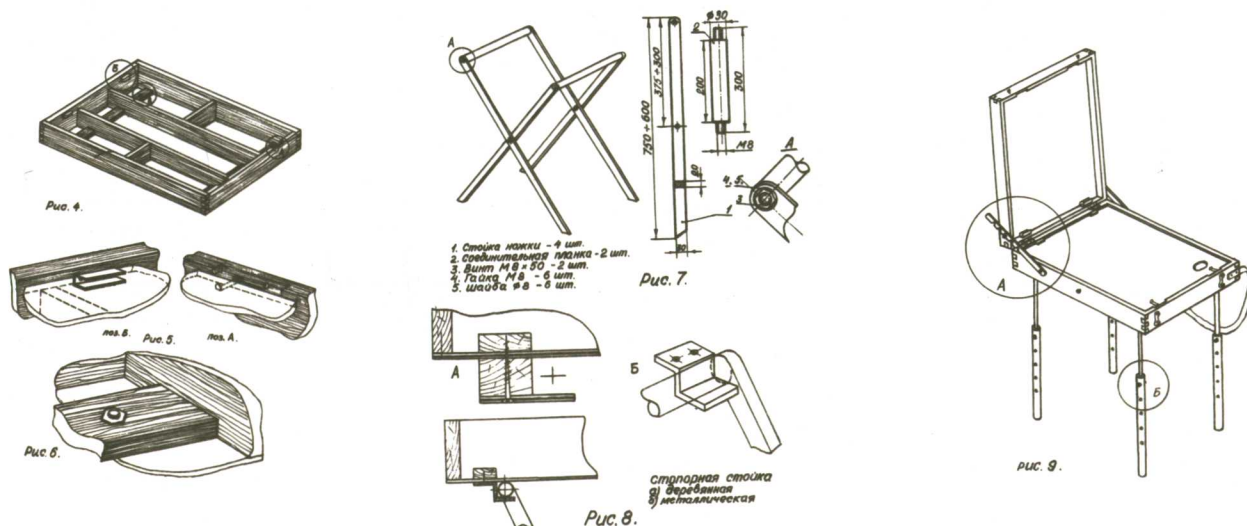
резьбой длиной 15—18 мм. В рабочем положении ножки вворачиваются в корпус этюдника, для транспортировки удобно сшить из плотной ткани чехол.

Надежными, устойчивыми и простыми в изготовлении являются ножки, работающие по принципу складного стула, которые можно сделать целиком разборными, что упрощает их транспортировку (рис. 7). Можно использовать готовые ножки от дачных (походных) табуреток, но пригодные только для работы сидя. С этюдником они соединяются при помощи стопорных стоек из металла или дерева (рис. 8). Фиксированная высота ножек является определенным недостатком их конструкции, однако, используя вставки, вы можете менять высоту (рис. 9б). Диаметр вставок должен быть равным внутреннему или наружному диаметру трубок. Расстояние между отверстиями вставок — 50—70 мм.

В рабочем состоянии крышка этюдника служит опорой для картона или подрамника, поэтому предусмотрим фиксатор. Самое простое крепление — металлическая (или деревянная) планка с вырезами. Одним концом она крепится сбоку к донной части этюдника, а стороной с вырезами закладывается на шуруп с круглой головкой, ввернутой в крышку этюдника (рис. 9а).

Для сохранности и улучшения эстетических качеств этюдник необходимо покрыть 2—3 раза мебельным нитролаком НЦ-228, НЦ-218 или С-4. Завершается работа прикреплением ручки или ремня.

В. КОРЕШКОВ



В ПОДОЛЬСКЕ

Общение с читателями, юными художниками и поклонниками их таланта для нас всегда желанное событие. Одна из таких встреч состоялась в подмосковном городе Подольске на вернисаже, посвященном 25-летию детской художественной школы.

День выдался солнечный, с высоким ясным небом. На улицах — обычная суета, а в выставочном зале была торжественная тишина, последние приготовления. Каких только произведений не видели эти стены: и старых мастеров, и современных профессионалов, и художников-любителей. Сегодня здесь разместились творения юной талантливой смены — учеников Подольской ДХШ.

Замерли на стендах живописные и графические листы, в витринах красовались нарядные изделия прикладного искусства. Ленточка, перечеркнувшая вестибюль, дрожала в ожидании праздника.

И он наступил. Зрители, гости, юные артисты и музыканты не заставили себя ждать. В мгновение ока все вокруг наполнилось оживленными голосами девочек и мальчиков. Они горели желанием рассмотреть, оценить, поучиться.

Открыл выставку директор ДХШ Иван Михайлович Никитин. Затем выступили преподаватели школы, художники области, гости из Москвы, Серпухова и других городов Подмосковья. С вниманием слушали ребята Виталия Ивановича Ивашева, главного редактора нашего журнала. Он рассказал о планах редакции, поделился впечатлениями о выставке, пригласил желающих к сотрудничеству, участие в конкурсах, викторинах.

В КОЛОМНЕ

Еще одна встреча работников журнала с читателями состоялась в уютном подмосковном городе Коломне. Инициатором разговора, обмена мыслями стала Людмила Александровна Демкина, собравшая в зале городской библиотеки детей из общеобразовательных школ, занимающихся изобразительным творчеством. Они пришли с педагогами, взяли свои рисунки и живописные композиции.

Прямо на полу зала получилась целая выставка — лирические сюжеты на темы Коломенского кремля, городских окрестностей с видами Оки, старинных улочек, сохранившихся церквей, портреты и натюрморты, а также вечные, особенно привлекательные сказочные фантазии. Почти ни одного рисунка не оставил без внимания главный художник журнала Александр Корнилович Зайцев, наглядно отметив недостатки и достоинства работ, дав популярное представление детям о профессиональных тонкостях изобразительного мастерства.

Добрые слова и конкретные замечания адресовала «Юному художнику» искусствовед Светлана Борисовна Волкова. На встрече присутствовало несколько коломенских художников, подтвердивших, что журнал интересен не только юному поколению, но и взрослым. В этот же вечер наши сотрудники побывали в местной художественной школе.

Учебное задание 1935 года

Мог ли предполагать студент-первокурсник Института живописи, скульптуры и архитектуры Всесоюзной Академии художеств в Ленинграде Зальцман, что его учебная работа, выполненная более пятидесяти лет назад, войдет в пособия по рисованию и будет служить многие годы образцом для поколений начинающих художников?

Задание «Полуфигура с руками», или, как его еще называют, «Поясной портрет с руками», и сегодня есть в программах художественных школ, училищ, вузов. Основное его требование: передача сходства, индивидуального своеобразия головы и кистей рук модели. Мы воспроизводим этот рисунок.

Остромоделированная, с попыткой психологического анализа, голова пожилой женщины. Рельефно вылепленные натруженные руки. Фона почти нет. Лишь чуть-чуть, возле левой скулы, обозначено пространство. Светлая одежда подчеркивает перво-степенное, первенствующее значение головы и рук. Сколько ни смотри на рисунок, взор останавливается именно на них. А это уже мастерство: и постановки в целом, и компоновки. Ведь изображение размещено в данном формате листа предельно крупно. Верхнее освещение передано мягко, с четкими градациями света и тени. Ничего лишнего, никакого нагнетания густой тональности. Техника необычная для такого задания: тушь, перо, кисть. Да и размер не альбомный — более 60 см по большей стороне. На полях листа как подспорье — конструктивная схема построения головы. Левый глаз в рисунке, вероятно, никак не ладился у молодого художника. И он еще раз повторяет в маленьком размере устройство глазных впадин.

Этот рисунок — одно из совершенных, с творческим огоньком выполненных учебных заданий. Он дает ясное представление о качественной высоте и надежности профессионального обучения в те годы и типичен для наиболее авторитетной тогда ленинградской школы рисования... Ну а автор? В 1940 году З. Зальцман защитил диплом художника-живописца. Началась война. И в 1941 году на фронте, под Петергофом, он погиб.

Вспоминая сегодня этот рисунок и его автора, мы одновременно отдаем долг памяти тем, чья жизнь и талант были оборваны войной. Прочность отечественного изобразительного искусства, его подъем всегда — раньше и теперь — зависели от преемственности традиций. В том числе (в наши дни не следует забывать об этом!) и в области художественного образования.

Л. ГОЛОВАЧ

З. Зальцман.
Женский портрет.
Тушь, перо, кисть. 1935.
63,5×44.



1931-35 G. M. P.

