

Юный ХУДОЖНИК

4 '96

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

*В. Тюленев,
Э. Горчакова*
Где вы, шестидесятники?

1

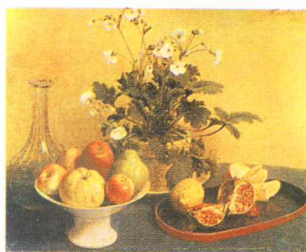
НОВЫЕ ПАМЯТНИКИ Сергей Есенин на Тверском бульваре

5



А. Костеневич
«Неведомые шедевры»
в Эрмитаже

8



ВЫСТАВКИ

Л. Акимова
Шлиман и Троя

14

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

М. Евсеева
Краснопресненской
школе — 60 лет

18

ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО РОССИИ

П. Тельтевский
Сергиев Посад

22



И. Данилова
От иконы — к картине

27

МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА

В. Воинов
Рисунки Репина

28



УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Т. Ганжало
Пленэр в ДХШ

34



К 850-ЛЕТИЮ МОСКВЫ

А. Иванов
Езды государевой великолесие

38



УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

Е. Ткаченко
Контрастные цвета

42

С. Белов
Мастерская с видом на лавру

44

ЗАРУБЕЖНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Здравствуй, Бангладеш!

46

СЕКРЕТЫ РЕМЕСЛА

Ю. Алексеев
Применение различных масел в живописи

48

ОБЛОЖКИ:

1. В. Ван Гог.
Пейзаж с домом и пахарем.
Фрагмент.
Масло. 1889.
2. О. Ренуар.
В саду.
Фрагмент.
Масло. 1885.

Главный редактор
В.И. Ивашнев

Редакционная коллегия:
И.А. Антонова,
Д.Д. Жилинский,
А.И. Зыков,
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.И. Шаманов,
В.П. Шумков,
С.В. Ямщиков
Главный художник
А.К. Зайцев

Художественно-технический редактор
Н.В. Шубина

Фотограф
С.В. Майданюк

Макет
В.Ф. Горелова

Адрес редакции: 125015,
Москва,
Новодмитровская ул., 5а
Телефон: 285-89-01.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 11.03.96. Подп. к печ. 3.04.96. Формат 60x90 1/8. Бумага мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 18 000 экз. Заказ 62021.

Типография акционерного общества «Молодая гвардия». Адрес АО: 103030, Москва, К-30, Сушеская ул., 21. ISSN 0205 — 5791, «Юный художник», 1996 г., № 4, 1 — 48.

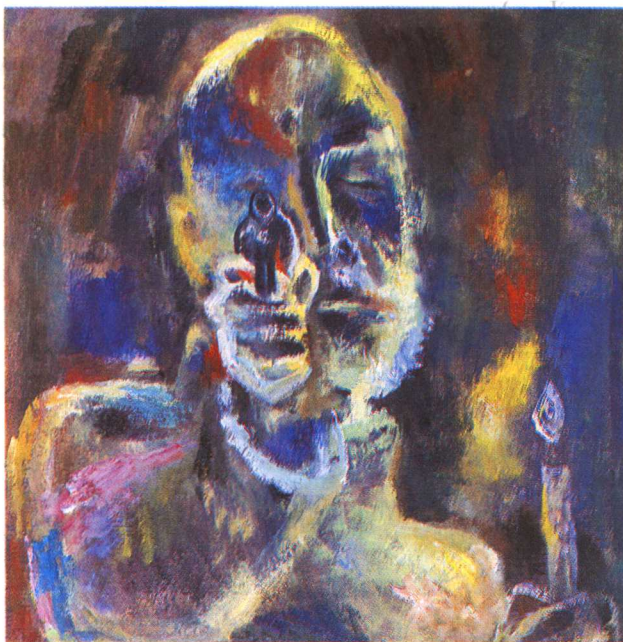
ГДЕ ВЫ, ШЕСТИДЕСЯТНИКИ?

(Мысли вслух)

Виталий Иванович Тюленев — один из ведущих мастеров Санкт-Петербурга. Его творчество в значительной мере определяет современное лицо художественной школы.

Окончив Институт живописи, скульптуры и архитектуры, он начинает сразу выставляться и привлекает к себе внимание своеобразием тонкого лирического дарования. Сначала оно наиболее ярко раскрылось в акварели, а затем и в живописных полотнах.

Картины Тюленева имеют родство с поэзией — по



глубине и искренности выраженного в них чувства, по образности и метафоричности художественного языка. На его холстах встречается прошедшее и настоящее время, оживают чувства и переживания людей, живущих в разные периоды истории. По велению автора его герои вступают в диалог друг с другом и с нами, зрителями. О последних картинах мастера наш рассказ.

Автопортрет со свечой.
Масло. 1993.
45x42.

Не знаю, кому первому, историку или искусствоведу, пришла в голову мысль членить поколения художников по десятилетнему принципу: шестидесятники, семидесятники и т.д. Не думаю, что этот принцип точен, но, что касается шестидесятников, такое понятие оказалось устойчивым. «Оттепель», Хрущев, «бард», «суровый стиль», «Высоцкий», «Тарковский» — все это имена и понятия из того времени.

Сейчас за окном — девяностые. Где вы, шестидесятники? «Иных уж нет, а те далече...» Многих уже нет в живых, другие уехали, оставшихся трудно узнать: постарели, поуспокоились, стали «мэтрами». Ничего не поделаешь: «Такова се ля ви».

«Конец шестидесятых» — мне давно уже хотелось написать картину с таким названием. Отдать дань друзьям моей юности, снять шляпу перед их романтизмом и житейской наивностью.

Вошло в жизнь поколение их детей. В чем-то похожие на родителей и совсем другие. Прагматичные, без иллюзий. Над отцами подтрунивают. Что ж... Дай Бог им красивой и сытой жизни. С обилием еды и питья, особняками, «мерседесами» и дачами на Канарах. Но не лишай их наших красивых заблуждений. Годы мелькают, как в «видике». Не успеваешь менять календари. В газетах то «застой», то «перестройка», то «процесс пошел», то «шоковая терапия». Горит парламент, горят ребята в танках. Наш президент еще играет в теннис, но в дикции его уже знакомые интонации.

У нас «свобода слова», а говорить не хочется, не запрещено, а страшно. Голосуй за кого хочешь, а голосовать не ходим.

«Мне вчера дали свободу. Что я с ней делать буду?» — проблема не только для Высоцкого. Он-то сделал. Сумел.

Никогда не думал, что так повезет. Увидеть в жизни новую нэп, «новых русских». Вот время! Сказать, что ты коммунист, нужна смелость. По улице с красным флагом — ЧП. Гайдар-младший против Гайдара-старшего. На дворе пальба, в парламенте драки.

А что художники? На улицах — нищие, на выставках — цветы и милые пейзажи. В шахтах — голодовки, на выставках — «Русь святая» и «Батюшка царь». Население вымирает — в картинах формальные изыски и патологические пикантности. Мы любители крайностей. А скорее «чего изволите». Экономика нашего времени: «Афган», «Рынок», «Горбачев», «Наши», «Гласность», «Октябрь-93», «Чечня», «Выборы-95».

С начала 80-х я как-то — с полуюмором начал писать работы о том, что происходит вокруг.

Многие имена и события на глазах стали историей, многие кровоточат, а в мастерской стоят картины, как живописная хроника нашего времени: «Афган», «Рынок», «Горбачев», «Наши», «Гласность», «Октябрь-93», «Чечня», «Выборы-95».

Кто знает, как жизнь повернется завтра, куда поведет нас «рок событий». Я не рулевой и не впередсмотрящий. Но как все-таки здорово, что и «Двенадцать», и «Москва кабацкая», и «Левый марш», и «Алые паруса», и «Окаянные дни» — произведения одной эпохи.

В.ТЮЛЕНЕВ,
заслуженный художник России



Уж столько лет прошло, а все не могу забыть, как впервые увидела в выставочном зале триптих Виталия Тюленева «Весеннее утро». Сначала — плотное, как стена, однородное, без перепадов света, и контуры пасущихся коней скорей угадываются, чем видимы на самом деле. Надо же, подумалось, роса, не просвеченная солнцем — седая... Миг второй: те же лошадь с жеребенком, в том же наклоне и месте, но первый луч из-за горизонта уже вспыхнул, уже заиграл. Такого бирюзового цвета выдумать невозможно, можно только увидеть и чудом перенести на полотно. И, наконец, мгновенье третье — всплеск солнца, и тот же пейзаж становится сиятельно-алым, невероятно праздничным, и понимаешь, что больше уже ничего не будет, просто настанет день...

Конечно, пересказывать живопись — занятие бессмысленное. Но поговорить о ней хочется хотя бы потому, что вряд ли еще когда-нибудь я увижу триптих «Весеннее утро» — запасники наших музеев необъяснимо бездонны. Те три полотна открыли мне не только новые возможности живописи, но неведомые ранее стороны человеческого бытия. Может, оказывается, человек в естественном потоке жизни встать вровень с росой и солнцем, травой и воздухом, светом и цветом. Тюленев может, умеет при любых обстоятельствах оставаться самим собой, частью мироздания, не ломаться, не подчиняться, жить, как на роду написано, а работать и думать, как сам определил.

Что Тюленев живет в ладу с земным пространством, было ясно с самого начала. Первыми стали знаменитые его акварели. Чистая, светлая, родная земля.

Конец шестидесятых.
Масло. 1995.
◁ 200x190.

Гласность.
Масло. 1989.
◁ 117x115.

Бессонница.
Масло. 1994.
120x150.



годня много. Но, пожалуй, особой болью, какой-то набатной бедой отзывается в сердце слово «беженцы». Как же случилось, что уж считаем их миллионами, а они все прибывают?

Однажды Тюленев написал цикл картин «Забытые интерьеры (След на роде)». Жизнь одного дома разворачивалась в них, как в кино: детство, юность,

Вечный покой, негасимый свет, несуетная смена мгновений. Будто рисовал он все затаив дыхание. Акварели Тюленева называли не иначе, как «есенинские», и рязанский музей Есенина купил их несколько десятков.

Он и в живописи прежде всего опробовал лирический мотив. Только в это пространство все настойчивее стучалось время. «Черный хлеб», «Парное молоко», «Антоновские яблоки» — триптих «Россия». Не символический, нет. По сути, по душевной привязанности, по памяти поколений — Русь. Бесхитростная земля здоровых и простых традиций. Тот триптих был написан не так уж давно, лет, наверное, двадцать тому. А сегодня он воспринимается эпитафией и земле русской, и извечному жизненному укладу. Рожь не сеем, коров не держим, заморские пресные яблоки сникерсами закусываем...

Вообще чем больше вспоминаешь живопись В.Тюленева, тем сильнее настраиваешься на необъяснимый исторический лад. Было такое знаменитое его полотно — «Дерево детства»: верхом на прочной ветке, в одних видавших виды штанах, осиянный солнцем, сидит счастливый парнишка. И сон ребят на его картине «Отчий дом» спокоен и крепок. Потому что крыша над домом крепкая, сено душистое, а лоскутное одеяло сшито мате-



Семейный портрет. Сороковые годы.
Масло. 1990.
130x125.

ринскими руками. Это наше детство, его и мое, и мы еще не старики. Но в нашу жизнь сегодня вошло и стало обыденным понятие «беспризорник». А перепродажа газет или мытье машин детьми вместо школьных уроков почему-то называется бизнесом.

Горького в нашей жизни се-

свадьба, дети. И проводы, проводы... И одинокая старость, и тихий конец. Зачем эти люди покинули отчий дом? Как назвать такой уход? Наверное, Тюленев называл его словом вечным, как мир, — грех. Недаром же в оконном проеме обреченной избы встал ангел с крыльями цвета гаснущей зари. Сгнили отчие дома,



Ряженные.
Масло. 1995.
97x94.

сгнули. Некуда возвратиться, только в стан беженцев.

В те годы, когда цикл «Забывтые интерьеры» был написан, Тюленев, конечно же, похвалы за него не дождался. Он вообще с властями сильно и бурно конфликтовал, и работать они ему мешали. Но вот настал день, когда во всем обвинили коммунистов, даже красный цвет как таковой оказался под подозрением. А Тюленев

рый сад, заполненный унылыми, безглазыми, самоуверенными тварями, лучше не выходить, лучше смотреть в него из дома, и чтобы вместо оконного переплета — распятие. Так только и жить — осенив каждый свой взгляд крестным знаменем...

Мы все еще говорим с гордостью: «Поэт в России больше, чем поэт». На художника это, надо полагать, тоже распространяется. Тогда почему же появляется у Тюленева автопортрет, на котором художник, отложив кисти, берет в руки пистолет и немело выцеливает свое отражение в зеркале? И почему Тюленев живет сегодня на хуторе и кормится пашней, возделанной собственными руками?

Да, он человек некомпромиссный. Он не умеет и не хочет завести нужные знакомства, писать в заданных тонах. Его работы не для частных коллекций Швейцарии или Германии. Они — для общественного вернисажа, где думают и обсуждают. Но Тюленев сегодня не выставляется, а публике, привыкшей думать, некуда ходить.

Картины Виталия Тюленева, огромное количество за несколько последних лет, никто не видел. В том числе и ту, которая называется «Птица». Сильная, с благородной красивой головой, она набирает высоту, и на спине в размахе крыльев несет в поднебесье наши храмы, деревянные городища с крепостными стенами, новые города и деревни с погостами. Она такая красивая, жемчужно-голубая, почти прозрачная, почти призрак. Неужто вовсе нет нам места на этой земле? А может, она все-таки наберет в крылья цвета и воздуха, поднимется вправду, всерьез? И не верится, и хочется верить.

Э.ГОРЧАКОВА

С.-Петербург

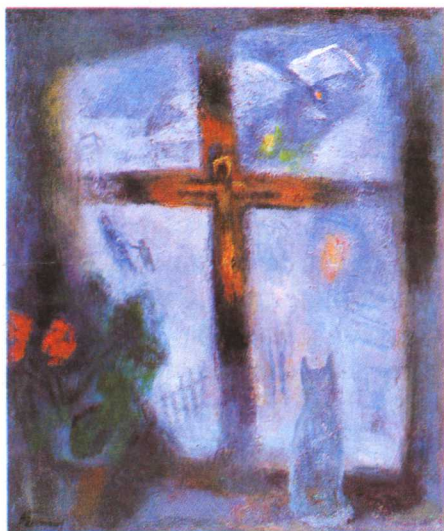
Сон в летнюю ночь.
Масло. Коллаж. 1995.
100x210.



Мир дому твоему.
Масло. 1990.
54,5x45.

засел за цикл картин «Простите, комиссары». Политик обязан лукавить, такая профессия. Художник должен быть честен — это тоже условие профессиональное. Разве есть простые ответы на вечные вопросы бытия? Разве баррикада в состоянии разделить один народ на чистых и нечистых? И у наших красных, и у наших белых поровну было романтиков и праведников, авантюристов и негодяев. А пуля и с той, и с другой стороны выбивала лучших.

Наша жизнь менялась стремительно, фанфары гремели все громче, заря демократии заливала горизонт. А Тюленев написал большое полотно «Серые птицы в нашем саду». И в этот се-



СЕРГЕЙ ЕСЕНИН НА ТВЕРСКОМ БУЛЬВАРЕ

В конце прошлого года Россия сердечно отметила 100-летие со дня рождения Сергея Есенина. Отшумели разнообразные торжества, но не бесследно, не бесплодно. Появились новые книги, музеи, работы художни-

ков, новые памятники. Один из них стал яркой достопримечательностью Тверского бульвара — сюда часто приходят москвичи, приносят цветы Царевичу российской поэзии гости из других городов. Раньше этой чести и поклонения ни с кем не



делил Пушкин: 115 лет простоял он в одиночестве, в соседстве с чуждыми поэзии конторами и учреждениями. И вот невдалеке на Тверском — желанный собеседник и собрат. Они читают друг другу нечто созвучное и сокровенное в вечности. Оба тридцатилетние, Александр Сергеевич и Сергей Александрович (в момент написания этих стихотворений), но с разрывом в целый век, до изумления сходно рассуждают на тему «поэт и толпа»:

*Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный
тяжкий стон,
И выстраданный стих,
пронзительно унылый,
Ударит по сердцам с неведомою
силой...*

А. С. Пушкин

*Быть поэтом — это значит тоже,
Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие
души.*

С. А. Есенин

В первые послереволюционные годы в Москве Есенин снимал комнату в Богословском переулке, часто посещал кафе поэтов «Домино» на Тверской улице, дешевую столовую возле Газетного, книжную лавку на Никитской. А в своей автобиографии писал: «В России, когда не было там бумаги, я печатал свои стихи... на стенах Страстного монастыря или читал просто где-нибудь на бульваре...»

Вот мы и видим его словно читающим свои стихи среди раскидистых деревьев и уютных скамеечек Тверского бульвара. Авторы памятника — скульптор Анатолий Бичуков и архитектор Анатолий Климошкин — решили добавить к естественной природной среде Бульварного кольца проникновенно воплощенные символы есенинской поэзии. Справа от памятника замерли сказочные «Журавлики» покойного ныне скульптора Петра Фролова, навевающие грустные строки из клюевского «Плача о Сергее Есенине»: «Мы

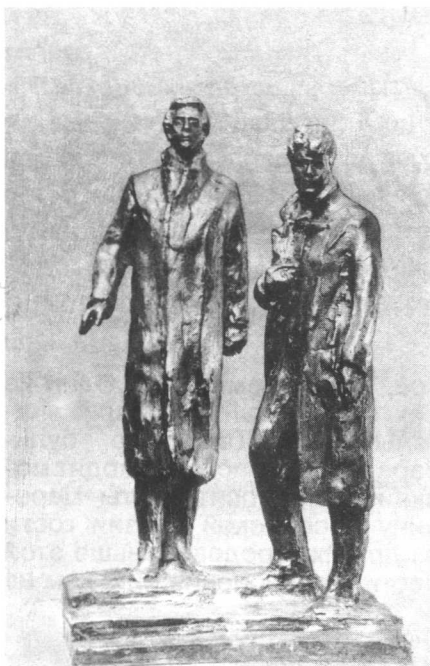
Памятник Сергею Есенину
на Тверском бульваре.
Бронза, гранит. 1995.

свое отбояли до срока — журавли, застигнутые вьюгой...» А слева будто трепещет крылышками, как у настоящего Пегаса, творение замечательного анималиста Александра Белашова — бронзовый жеребенок. Помните: «Милый, милый, смешной дуралей...»?

Таким образом, вся атмосфера небольшого скверика работает на образ поэта, создает конкретное поэтическое пространство. И в нем во всей эмоциональной полноте, психологической завершенности предстает собственно портрет Есенина — моментально узнаваемый, дорогой и близкий каждому. Глядя в это открытое, совсем юное лицо, на свободную непринужденную позу, трудно не вспомнить прекрасный портрет Николая Клюева, одной строфой данный другу-стихотворцу в поэме «Песнь о Великой Матери»: «Ему на кудри меда ковш Пролили ветлы, хаты, рожь, И стаей в коноплю синицы, Слетелись сказки за ресницы». В ризе общего замысла и композиционное решение фигуры Есенина, как бы в задумчивости опирающегося на ствол дерева, опушенный листвой. Анатолий Андреевич Бичуков так объясняет лирическое состояние своего героя:

— Есенин для меня сродни явлению природы, они едины и неразрывны. Потому и фигура его как будто прилепилась к зеленеющему деревцу. Он и сам словно нежное деревце, волшебное выросшее на щедрой почве народной поэзии. Мне хотелось найти нетрадиционную композицию, которая бы выразила и грани его лирического дарования, и мятущуюся душу, и накал философских размышлений.

Сергей Есенин — крупная поэтическая личность, несводимая к привычным и неверным крайностям, например, к образу хулигана, «черного человека», или только деревенского поэта, «златокудрого Леля», или носителя идеалов патриархальной «Святой Руси». В нем и в его поэзии соединились все противоречия, надежды, разочарования и чаяния России начала XX века, особенно первых послереволюционных лет. Образ истинного



Есенин и Блок.
Бронза. 1980.

Памятник Сергею Есенину
на Ваганьковском кладбище.
Мрамор. 1965. ▶

Памятник Борису Корнилову
в Семенове.
Гранит. 1968.



сына своей земли — то глубоко трагичного, то озаренного светом нечаянной радости, — мне и хотелось запечатлеть в новом памятнике...

К этой, быть может, главной своей работе Анатолий Бичуков шел многие годы. Достаточно окинуть беглым взглядом его мастерскую, и перед вами своеобразная скульптурная «есениана» — десятки этюдов, эскизов, портретов (бюстов, полуфигур, фигур), выставочных композиций и моделей памятников, посвященных поэту и выполненных в разные годы за 35 лет творческого труда. Точкой отсчета есенинской темы можно уверенно назвать уже начало учебы в Суриковском институте, где под руководством М.Манизера и Л.Кербеля Анатолий Бичуков овладевал искусством ваяния. На втором курсе ему посчастливилось принять участие в закрытом конкурсе на лучшую настольную скульптуру. Жюри, возглавляемое академиком А.Кибальниковым, из многих произведений наиболее достойным признало бюст Сергея Есенина работы Бичукова. Символично было и то, что будущий автор памятника Есенину в Рязани отметил первый успех будущего автора памятника Есенину в Москве.

С институтских лет через всю жизнь пронес художник профессиональный интерес и благоговение к образу любимого поэта. Многократно перечитывая книги Есенина, вникая в изломы его жизненного пути, рисуя облик поэта в воображении и претворяя его в различных жанрах и материалах все увереннее и глубже, Анатолий Бичуков стал автором целого ряда широко признанных произведений. В 60-е годы на Ваганьковском кладбище открылся его памятник на могиле Есенина и стал постоянным центром притяжения буквально всех посетителей этого известнейшего в столице некрополя. Кроме монумента на Тверском бульваре еще один памятник в честь поэта работы Бичукова открылся в год 100-летнего юбилея в одном из живописных парков Тулы. Скульптурные произведения есенинского цикла, установленные в разных угол-

ках мира, дают представление о творческой манере и искренней увлеченности темой московского скульптора зрителям Италии, Кубы, Вьетнама, Македонии...

Возвращаясь вновь и вновь к образу великого поэта России, А.Бичуков попутно обращается в своем искусстве к другим именам отечественной поэзии. Это, во-первых, произведения, посвященные Александру Блоку. В этом ряду психологически остро решена композиция из бронзы «Есенин и Блок», представляющая двух непохожих и неповторимых певцов «солыбиного сада» русской поэзии. Во-вторых, очень заметная в творчестве скульптора работа, запечатлевшая поэта Бориса Корнилова, младшего современника Есенина, прожившего столь же короткую жизнь. Она установлена на родине поэта в городе Семенове Нижегородской области. Работал художник и над образом казахского писателя Сакена Сейфуллина, увековечил облик мало-

известного поэта Ивана Рогова, погибшего в Великой Отечественной войне, сделал памятник-надгробие на Новодевичьем кладбище в память об одном из наследников есенинской музыки — поэте Василии Федорове.

Сосредоточенная, неторопливая, порой потаенная работа над заветной темой «Сергей Есенин» и небольшие ручейки других поэтических тем в творчестве Анатолия Бичукова дали художественно полновесный результат — новый памятник крупнейшему поэту уходящего столетия в самом центре российской столицы. И не случайно именно здесь: будучи исконно народным, рязанским, «глубинным», Сергей Есенин олицетворял дух всей великой России. Известно, как он искренне и серьезно обижался за звание «поэта из низов»: «Мы не низы: а самоцветная маковка на златоверхом тереме России: самое аристократическое, что есть в русском народе». Связь с Москвой он подчеркивал и в с виду

несерьезных, шуточных строчках; это были прочные узлы биографии и поэзии, бытия и быта:

*Не злодей я и не грабил лесом,
Не расстреливал несчастных
по темницам,
Я всего лишь уличный повеса,
Улыбающийся встречным лицам.*

*Я московский озорной гуляка.
По всему тверскому околотку
В переулках каждая собака
Знает мою легкую походку...*

«Улыбающийся встречным лицам» Сергей Есенин на Тверском бульваре — не только дань памяти скульптора-патриота национальному гению, но и бесценный подарок столице к ее 850-летию. Не осталась безучастной к новому монументу и творческая общественность. Авторы памятника скульптор А.А.Бичуков и архитектор А.В.Климочкин выдвинуты на соискание Государственной премии Российской Федерации 1995 года.

Н.ИВАНОВ



ЭХО ВОЙНЫ В СУДЬБЕ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА

(«Неведомые шедевры» в Эрмитаже)

В последнее время ведущими музеями страны были широко показаны картины и рисунки, вывезенные из Германии в конце Второй мировой войны и находившиеся до сих пор в запасниках. Настоящим художественным открытием стала выставка «Неведомые шедевры» в Эрмитаже, где были представлены работы прославленных мастеров конца XIX — начала XX века. «Будущую судьбу этих памятников предстоит решать юристам, политикам и дипломатам. Дело же музеев — показать людям то, что долгие годы было от них сокрыто в ожидании мирного договора, который так и не состоялся. Открытый показ того, о чем, собственно, ведутся острые дискуссии, поможет найти достойное решение, которое одобрят и наши потомки». С этим мнением директора Государственного Эрмитажа М.Б.Пиотровского мы солидарны и предлагаем нашим читателям ознакомиться с некоторыми экспонатами выставки, а также со статьёй научного сотрудника Эрмитажа А.Г.Костеневича, который готовил выставку и ее каталог.

У картин, выставленных на всеобщее обозрение в Эрмитаже, весьма необычная судьба. Появившись на свет не вчера, а сто или даже сто с лишним лет назад, они, в сущности, остались неизвестны не только широкой публике, но и самым дотошным исследователям: факт тем более удивительный, что речь идет о работах выдающихся художественных достоинств и об именах, которые у всех на слуху.

Эти картины давно бы приобрели известность, если бы не окутывавшая их тайна: последнюю половину века они провели в особых запасниках Эрмитажа. Судьба произведений искусства, вывезенных в Советский Союз с окончанием Второй мировой войны, во многом связана с расколом, разделившим планету как будто бы по географическому принципу, а на самом деле по принципу общественного развития и отношения к неотъемлемым правам личности. Разумеется, то, что происходило с какими-то картинами, пусть даже и шедеврами, — всего лишь маленькое частное явление на фоне огромных

человеческих, экономических, экологических и других потерь, провоцируемых глобальным антагонизмом. Но для человека, безразличного к достижениям европейской культуры и в культуре видящего спасительные ресурсы сближения народов, возможность знакомства с картинами-пленниками — событие особого рода.

В мою компетенцию не входит вдаваться в юридическую сторону проблемы. Хотелось бы только напомнить о некоторых исторических аспектах, порой забываемых или сознательно игнорируемых в погоне за сенсациями.

В сегодняшних американских и западноевропейских газетах картины, вывезенные из Германии в 1945 году, нередко называются похищенными, украденными, а то даже контрабандой, что нелепо, если хоть чуть-чуть представлять себе историческую ситуацию, когда этот вывоз происходил. Их многолетнее тайное пребывание в стенах Эрмитажа дает, казалось бы, повод для появления подобных эпитетов. Но такова нынешняя точка зрения, к тому же не единственная. Полвека назад подход был иным.

В 1945 году армии союзных стран-победительниц действовали довольно сходным образом на «художественном фронте». В их составе имелись специальные команды по сбору произведений искусства, куда входили профессионалы-искусствоведы. Они торопились собрать художественные ценности, и в тех условиях это означало спасти их. В обстановке уже брезжившей «холодной войны» союзники не избежали определенного соревновательного азарта. Прошло несколько лет, прежде чем американская сторона вернула Западной Берлину уникальные коллекции. Вскоре, в 1955 году, советское правительство сделало ответный ход и возвратило Восточной Германии картины Дрезденской галереи, до той поры укрытые в московском Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Чуть позже ГДР были переданы хранящиеся в Эрмитаже произведения из берлинских музеев, в том числе знаменитый Пергамский алтарь.

Конечно, между советскими и американскими возвратами существовало одно немаловажное техническое различие. Американцы, находя и задерживая музейные экспонаты, в основном не вывозили их за пределы Германии. Советские представители отправляли на Восток все, что могли счесть важным. Подобные действия отвечали правосознанию дошедших до немецкой столицы военных, да и в целом всего народа нашей страны, понесшей неисчислимые потери в результате вторжения фашистских армий. Германия, по их представлениям, обязана была расплатиться за этот невероятный урон, и картины воспринимались как законное приобретение. Советский Союз в результате агрессии лишился многих сокровищ искусства и целых коллекций, которые требовалось восполнить.

Мало осталось в живых тех, кто полвека назад профессионально участвовал в сборе художественных «трофеев». Как правило, они убеждены, как и многие другие в России, что не нужно было возвращать то, что возвращено, и не следует отдавать того, что осталось.

Что же осталось? Немногие экспонаты из музеев Западной Германии, перипетиями войны заброшенные в восточные земли, а также произведения из частных коллекций. Каким образом попали в Эрмитаж картины, составившие выставку «Неведомые шедевры»? Не следует видеть здесь каких-то хитроумных расчетов. Произведения приходили из разных мест в различных эшелонах. Быстро разобраться в них было невозможно. Они направлялись в Эрмитаж и Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина без какого-то заранее продуманного плана, просто потому, что там имелись квалифицированные сотрудники и лучшие условия для хранения в то время, когда в самой России еще слишком многое дождалось восстановления.

Существование всех этих картин окружала глубокая тайна, хотя слухи ходили, вызывая соблазн увидеть заветные полотна. Мне посчастливилось попасть в спецхран тридцать лет назад, в бытность аспирантом отдела западноевропейского искусства. То было явное «нарушение режима», и хранительнице, разрешавшей, хотя и чрезвычайно редко, такие посещения, здорово попало бы, если бы все, кому удавалось переступить запретную черту, не хранили обет молчания. И только после радикальных перемен, произошедших и происходящих в нашем обществе, появилась возможность обнародования таинственных картин.



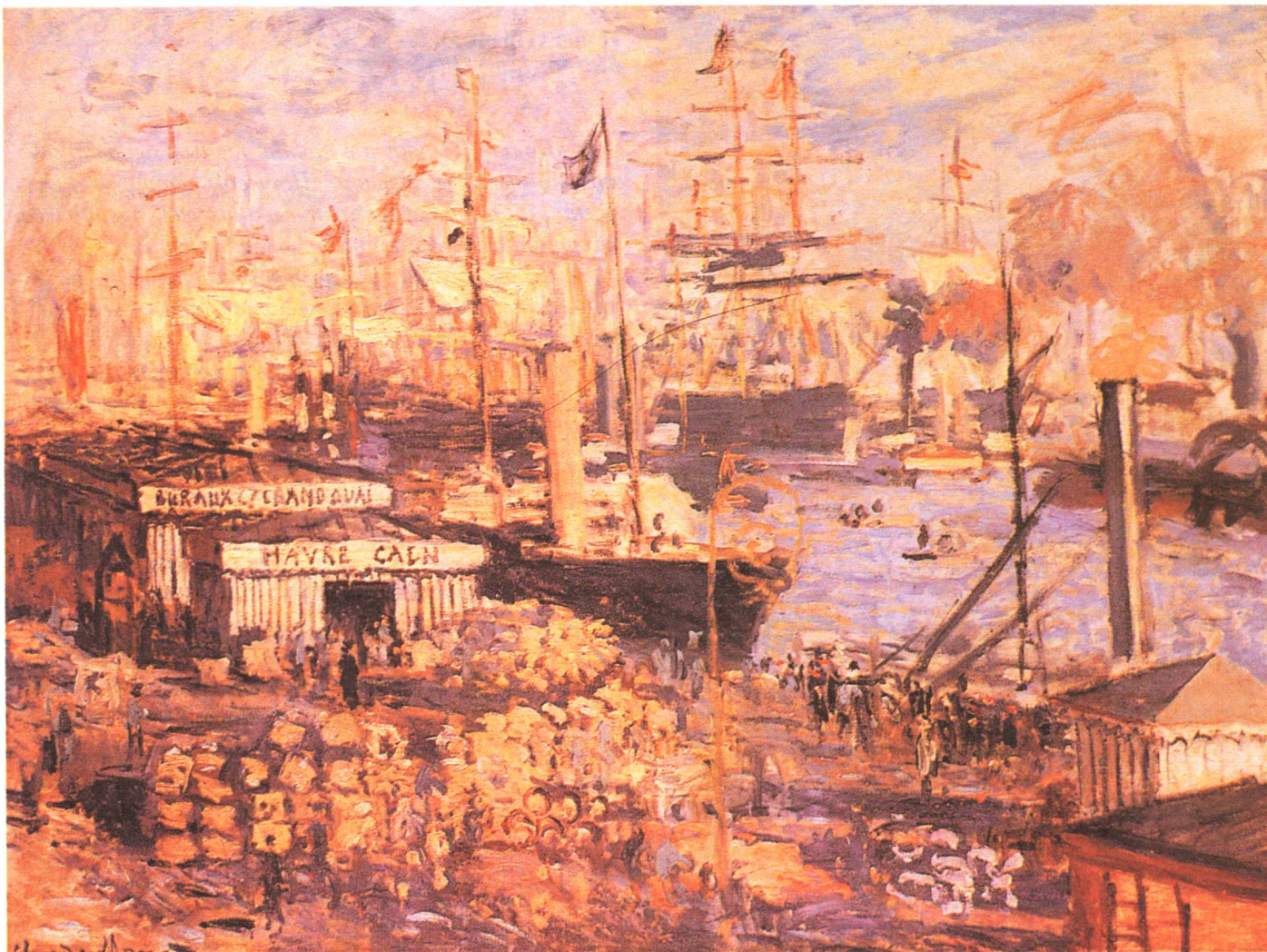
О. Домье.
Ноша (Прачка).
Масло. 1850—1853.

В «Ноше», которую с почти равным основанием можно было бы назвать «Порывом ветра», женщина выбивается из последних сил, преодолевая напор стихии. Картина исполнена истинно романтической напряженности, которой равно подчиняются и женщина, не видевшая в своей жизни ничего радостного, и пейзаж: очертания домов суровым аккомпанементом вторят отчаянным движениям фигуры. Сам по себе мотив труда второстепенен для художника. Главное — драма жизни, и она раскрывается не столько через сюжет, сколько благодаря динамике художественных средств, через движение живописных масс и контрасты светотени. Что сюжет представлял для художника исключительную важность, видно уже из того, что он исполнил по меньшей мере десять версий. Обилие реплик показывает, что Домье высоко оценивал свою композиционную находку. В этих полотнах воплотился особый символизм глубоко личного свойства. Здесь действует выразительная метафора суровой жизненной борьбы.



А. Фантен-Латур.
Цветы, ваза с фруктами и графин.
Фрагмент.
Масло. 1865.

Хотя Фантен-Латур был очень близок к символизму, он не хотел наделять свои натюрморты какими-то внеживописными значениями или символикой. Если и уместно в данном случае говорить о символике в живописи Фантена, то лишь в самом общем смысле, как о чисто французском выражении радости жизни, что воплощается через достаточно традиционный предметный ряд: цветы, вино, фрукты.



К. Моне.
Большая набережная
в Гавре.
Масло. 1874.

Взаимодействие горизонталей и вертикалей в этой картине оказывается столь плотным и уравновешенным, что словно превосходит опыты Мондриана. Конечно, Моне держался конкретного мотива и не собирался отказываться от него в пользу абстракции. Ему важно было этим лесом мачт и труб, россыпью бочек и тюками товаров на переднем плане передать общее впечатление чрезвычайно деятельного порта, где одновременно могли разместиться до полутысячи судов, откуда отправлялись корабли в разные концы света. Высокие пароводные трубы впереди и мачты рыбацких парусников сзади —

сопоставление, вопреки всем романтическим пристрастиям Моне раскрывающее наступление индустриальной эры.

Э. Дега.
Площадь Согласия
(Виконт Лепик с дочерьми,
переходящий
площадь Согласия).
Масло. 1875.

Кажется совсем не случайным, что картина известна под двумя названиями. С одной стороны, она представляет собою портрет, причем один из самых необыкновенных во всем творчестве мастера, а с другой — сцену парижской жизни, в которой пространство пейзажа играет слишком активную роль, чтобы служить только фоном. Наряду с виконтом Лепиком, его дочерьми и случайным прохожим площадь Согласия как бы становится еще одним «действующим лицом».

Главный персонаж картины Людовик Лепик — художник, чье творчество впоследствии оказалось

забытым. Аристократ, внук наполеоновского генерала и сын генерала-бонапартиста, он, сохранив семейные бонапартистские пристрастия, уклонился от военной карьеры, предпочтя ей искусство — живопись, скульптуру, но больше всего гравюру.

В «Площади Согласия» виконт Лепик показан отцом семейства. Картина изображает движение, даже несколько различных движений сразу, но цель его никак не обозначена. Так ли уж важно знать, ведет ли виконт куда-то своих дочерей или вместе с ними совершает обычную прогулку, шагая неторопливо, даже с какой-то легкой небрежностью, привычно сжимая под мышкой зонтик и не вынимая сигары изо рта. На нем безукоризненно сидящий сюртук. Всякая деталь точно соответствует образу бульвардье, фланера, только не в современном, а в том специфическом значении, что было в 60–70-х годах XIX века, образу характерному и немаловажному как для французского искусства тех лет, так и для жизни того парижского круга, к которому принадлежали не только Лепик, но и сам Дега.

Уже давно замечено, что основная коллизия картины заключена в раз-

нонаправленности движений отца и дочерей. Такую парадоксальную и небывалую для портретной работы ситуацию пытались объяснить разными способами. В самом простом варианте — детской непоседливостью. Другие находили здесь элемент юмора: «Есть какой-то юмор в «Площади Согласия», когда видишь Людовика Лепика, сопровождающего своих дочерей, которые, кажется, идут совсем другой дорогой, в пространстве столь обширном, что все трое теряются в нем». Третьи усматривают в этом способ подчеркнуть безразличие фланера: «Мы не знаем, что привлекло их (дочерей) любопытство — недоговоренность, которой Дега дразнит нас, — но, глядя влево, они заставляют более ощутить отрешенность Лепика. Собака вторит их роли, и ее породистая наружность делает ее подходящим компаньоном (Лепик был собаководом)».

Фланеру-наблюдателю, каким был Дега, каким он видел Лепика, нужна постоянная смена впечатлений, необходимо пространство, в котором он свободно перемещается, вбирая в себя эти впечатления. Отсюда необычная пространственность «Площади Согласия».



П. Сезанн.
Жа де Буффан, бассейн.
Масло. Около 1876.

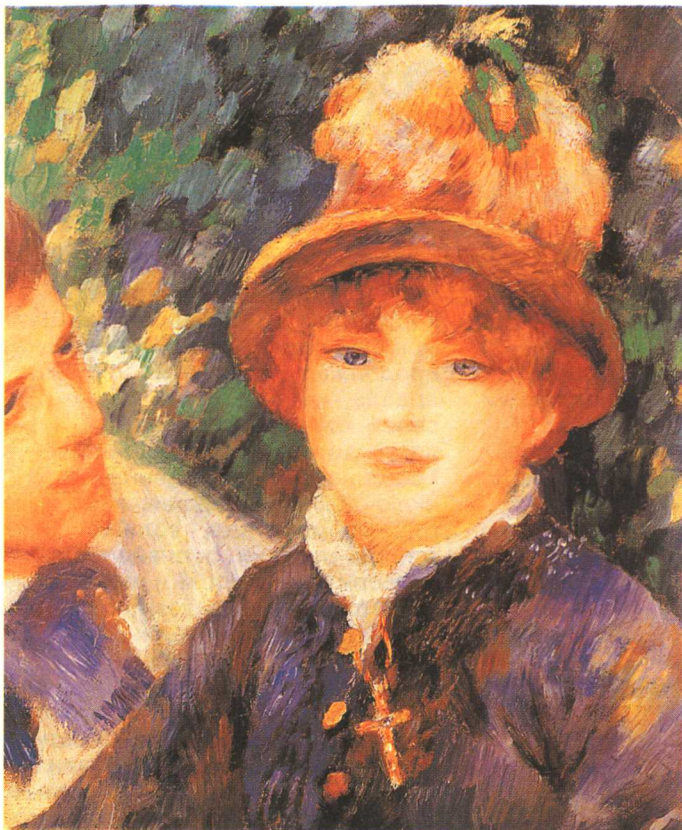
Жа де Буффан, в переводе с провансальского «Жилище ветров», — название поместья в окрестностях Экса, приобретенного отцом художника. Сезанн глубоко любил Жа де Буффан, в течение сорока лет остававшийся той гаванью, где находил покой его неутомный, по временам бурный дух. Одним из первых объектов живописи здесь стал большой бассейн, в котором можно было купаться, окруженный цветущими кустами, каштанами, раскидистыми липами, орешником и украшенный каменными львами и

дельфинами. В этой картине бассейн предстает наиболее привлекательным образом, так что видна не только сочная зелень, дающая ключ общему колористическому решению, но и архитектурно-скульптурное убранство, немного комическое изваяние льва из желтого песчаника, задорно взметнувшего хвост вверх дельфина, каменные пилоны ворот, остаток какого-то старого сооружения с парными колоннами.

Край бассейна, стволы деревьев, скульптура дельфина, ворота и часть обветшавшей постройки образуют весьма прочную систему композиционных опор, управляющую пейзажем. Можно предположить, что Сезанн начал со скульптуры льва, обозначившей центр пейзажа. Фланги обеспечили парные колонны слева и дельфин справа. Однако композиция не строится по центральному принципу, и

неудивительно, что изваяние льва стушевало в картине, его даже не сразу заметишь. Пробегающие из края в край холста линии бортика бассейна, которым вторят еще линии забора и горизонта, задают очень сильные горизонтальные тяги. Их уравновешивают вертикали колонн, ворот, стволов деревьев. Но дело не только в сумме уравновешивающих друг друга горизонталей и вертикалей. Дело в особой организации пространства. В верхней части картины образуются два взаимоперекрывающихся квадрата, основанием которых служит линия воды. Краем левого квадрата становится ствол тополя, правого — пилон ворот. Вольно или невольно Сезанн смещает ворота от центра влево, иначе композиция утратила бы чудесную прочность... Все это сделано настолько ненавязчиво, что может показаться всего лишь запечатлением природы.

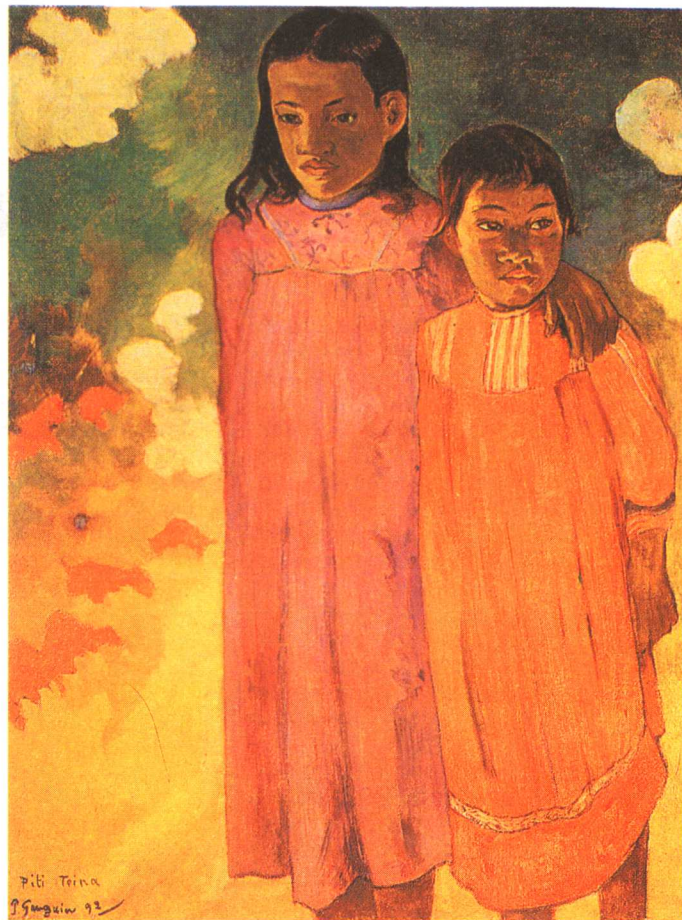




О. Ренуар.
В саду.
Фрагмент.
Масло. 1885.

Судьба картины необычна. Будучи одной из наиболее значительных работ Ренуара, она никогда не выставлялась и практически всегда оставалась неизвестной публике.

Фабулой картины становится поворотный момент в жизни ренуаровских героев. Пристальный, ждущий взгляд юноши, весь его облик не оставляют сомнения в его намерениях: он просит руки и сердца девушки. В такой детали, как цветы, лежащие на столике, угадывается прелюдия решающего разговора. А остановившийся взор девушки отражает не столько замешательство, сколько то, что всем своим существом она уже словно перенеслась в будущее, в другую жизнь. Серьезность намерений юной пары как бы скрепляется крестом на груди девушки, деталь, необычная для неверующего художника и больше нигде у него не встречающаяся. Здесь она не воспринимается как украшение — Ренуар вообще не любил писать женских украшений. Поставленный же в самый центр композиции, крест как бы фокусирует ее смысл.



П. Гоген.
Piti Teina (Две сестры).
Масло. 1892.

Гоген любил писать детей. Две таитянские девочки, пожалуй, лучшие образы детей в гогеновской живописи. Глядя на них, вспоминаешь строки из книги Гогена «Ноа Ноа» о «женщинах-девочках, у которых в ритме телодвижений, в глазах, пронзительных и чистых, в удивительной неподвижности есть нечто несказанно древнее, возвышенное, религиозное». Загадочно-условный пейзажный фон картины контрастирует с целостным силуэтом детских фигур. Благородная простота и монументальность поразительно соединились здесь с деликатностью и даже беззащитностью, свойственными детству.



ШЛИМАН И ТРОЯ



В апреле 1996 года в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина открылась выставка «Сокровища Трои из коллекции Генриха Шлимана». Ее значение исключительно и даже эпохально: впервые со времени Второй мировой войны демонстрируется знаменитое «троянское золото», столько претерпевшее за свою тысячелетнюю историю.

В 70-х годах прошлого века археолог-любитель Генрих Шлиман, уроженец Германии и одно время российский подданный, почетный гражданин Петербурга (1846–1864), приступил к поискам легендарной Трои, описанной Гомером в «Илиаде». Гениальное чутье Шлимана и опыт предшественников подсказали ему, что Трою нужно искать в северо-западной Анатолии — нынешней Турции. И он остановил свое внимание на большом, 50-метровой высоты искусственном холме, считая, что именно он скрывает под собой Илион (второе название Трои). Свято веря Гомеру, писавшему о гибели города в Троянской войне, и полагая при этом, что древнее Трои Приама под холмом Гиссарлык ничего быть не могло, Шлиман прокопал широкую траншею в северо-южном направлении. Разрушив все верхние слои (в чем позднее он горько раскаивался), Шлиман открыл маленький древний город, укрепленный мощными стенами, по позднейшей классификации — Трою II, время жизни которой уходило в ранний бронзовый век: 2600 — 2450 годы до н.э.

В мае 1873 года на цитадели («пергамосе») этого города Шлиман нашел несколько кладов — автономных, намеренно укрытых людьми в земле, иногда в специальных вместилищах, комплексов ценных вещей. В одних было два-три предмета, в других десятки и даже сотни. Позднее было установлено, что всего Шлиман нашел 19 кладов (их обозначают латинскими буквами от А до S), но часть малых кладов была похищена еще при Шлимане турецкими рабочими, часть отобрана и возвращена в От-

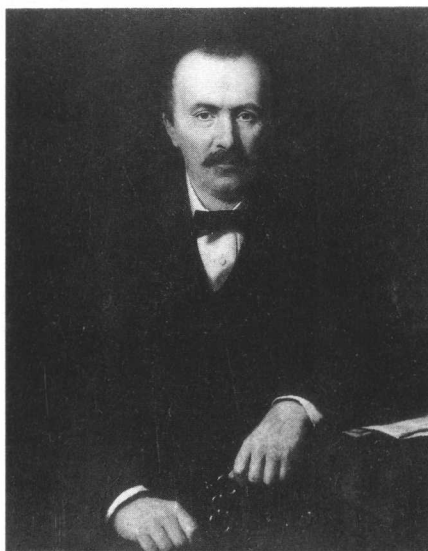
томанский музей в Стамбуле, часть бесследно исчезла. По первому и единственному до настоящего времени каталогу вещей из коллекции Шлимана, составленному в 1902 году Хубертом Шмидтом, драгоценных вещей в кладах было около 330.

Лицензия на раскопки, выдаваемая Шлиману Высокой Портой, предписывала сдавать половину

к штрафу в 10 тыс. франков, Шлиман был оправдан и в дальнейшем продолжал получать лицензии, правда, не без труда, вплоть до своей кончины в 1890 году. Незадолго до смерти им был найден в Трое еще один очень ценный клад L, включавший наверхия жезлов из горного хрусталя, великолепные топоры-молотки, редчайший кусок метеоритного железа и многое другое. Тоже тайно вывезя его в Грецию, Шлиман присоединил клад к остальным.

Смущенная шумом, поднявшимся вокруг «троянского золота», Греция клад не приняла. Ответили молчанием и крупнейшие музеи Европы — Лувр, Британский музей, Эрмитаж. И только Берлин с благодарностью принял их. После трехлетнего пребывания на единственной выставке — в Лондоне, в Музее Южного Кенсингтона (ныне Музей Виктории и Альберта), вещи попали в Музей этнологии, а с 1922 года в Музей предыстории и древней истории. В 1940 году, когда разгоралась Вторая мировая война, троянские сокровища были упакованы в отдельные чемоданы директором музея Вильгельмом Унферзагтом и укрыты под башнями ПВО в районе Тиргартена. Но при сдаче Берлина в мае 1945 года вещи были выданы советскому командованию и частично увезены в Москву и Ленинград, где с 1949 года хранились в режиме особой секретности. О том, что они целы и невредимы, стало известно летом 1993 года, когда и началась подготовка к настоящей выставке.

Представлено все, что хранилось в Москве, — 259 вещей из 13 кладов. Их совокупность показывает, что имевшее хождение мнение, будто Шлиман искусственно собирал свои клады, покупая вещи на базарах Константинополя и смешивая их с раскопчными, — несостоятельно. Представленные памятники достаточно однородны по характеру и принадлежат одной художественной культуре. В общих чертах ее можно определить как эгейско-анатолийскую. С одной стороны, сходные вещи найдены на близких к Троаде греческих остро-



С. Ходжес.
Портрет Г.Шлимана.
Масло. 1877.

находок туркам. Однако в условиях, когда художественные вещи часто попадали на рынок или переплавлялись, Шлиман не решил делить сокровища. При посредстве американского вице-консула на Дарданеллах Фрэнка Колверта, а также родственников второй жены — гречанки Софии Энгастроме-нос он сумел тайно переправить клады в Грецию, чтобы затем принести в дар Элладе. Однако по выходе через год книги Шлимана «Троянские древности» с приложенным к ней иллюстрированным «Атласом» Порты возбудила против него судебное дело. Присужденный



Большая золотая диадема.

Императрица Феодора в диадеме с подвесками.
 Мозаика абсиды церкви Сан Витале в Равенне.
 VI век.



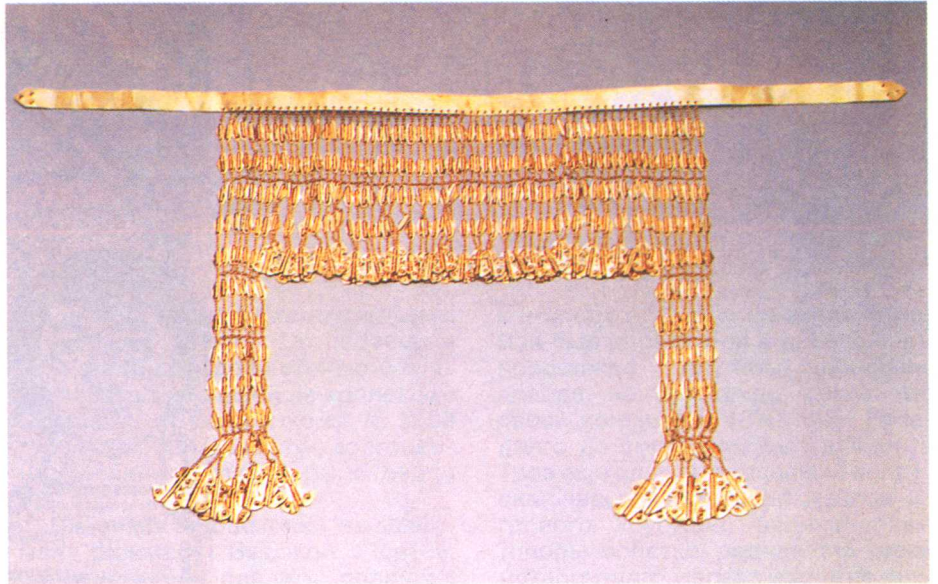
Реконструкция ожерелья из золотых бусин.



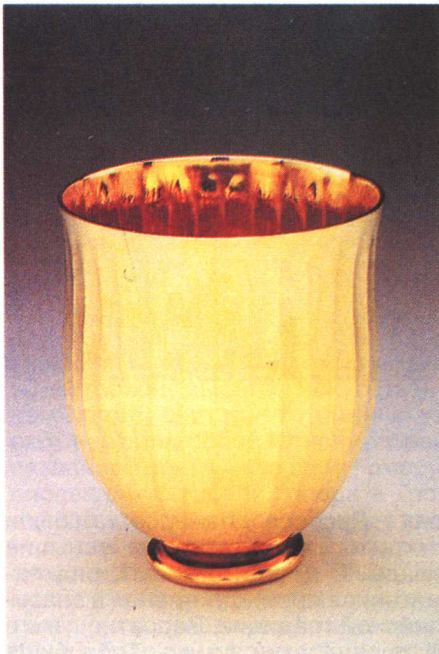
вах — Лесбосе и Лемносе; там были открыты похожие, но меньшие клады. С другой стороны, ряд памятников прочно укоренен в анатолийской традиции. Вероятно, уже в III тысячелетии до н.э. Троя была мостом, соединявшим Европу и Азию.

Несмотря на крошечные размеры открытой Шлиманом цитадели, есть основания думать, что большинство вещей было изготовлено здесь же, в местных мастерских. Установлено, что Трояда располагала своим ценным сырьем — золотом, серебром, медью. У нее были собственные золотых дел мастера, ювелиры. Возьмем самый замечательный, хотя и разорванный уже в древности браслет, и совершенно изумительную золотую булавку с сосудиками. Обе вещи украшены двойными «очковыми» спиралями — настолько похоже, что можно думать об одной мастерской. И это касается лучших изделий, принадлежащих к шедеврам коллекции. Вероятно, они были изготовлены в Трое.

Разнообразны типы сосудов, среди которых есть и небольшие кубки с рифлеными стенками, и шаровидный золотой сосуд со следами сетки, в которой он некогда висел (ее ромбический рисунок до сих пор виден на поверхности), и небольшие «антропоморфные» сосуды для благовоний, имитирующие человеческую фигуру с головой-колпачком. Но особенно замечателен ритуальный сосуд для возлияний в виде ладьи, с одним сжатым устьем. Он сделан из массивного золота и весит более 600 граммов. Буквальных аналогий ему пока не найдено, но абрис сильно раздвинутых скругленных ручек очень



Малая золотая диадема.



Золотой кубок.

Золотой ритуальный сосуд в виде ладьи.



напоминает популярные в Троаде кубки «депас амфикиупеллон» (название сосуда, найденного Шлиманом в «Илиаде» Гомера), что говорит о возможном местном происхождении и этой редкостной вещи. Строгие, чеканные формы сосуда, с резко подчеркнутым рисунком донца характерны для Анатолии.

Назначение многих вещей остается неясным. Для чего, например, предназначались 40 «линз» плоско-выпуклой формы из горного хрусталя? Есть мнение, что они служили игральными фишками в какой-то ритуальной игре или же украшали бронзовую вещь — судя по тому, что к некоторым «линзам» прикипели кусочки металла. Но

одна из двух больших плоских «линз», с отверстием в центре, могла служить пряслицем, как о том свидетельствует происходящее из Анатолии подобное пряслице из слоновой кости. Неясно также назначение золотых полос с пробитыми в них отверстиями (принятых В.Кукенбургом за крепления ожерелья), а также серебряных стержней с нарезками, изящных золотых «запонок» с навинчивающейся на стерженек шапочкой.

Еще одна загадка — наличие ряда горелых, поломанных или спекшихся вещей. Зачем их скрывали в земле? Служили ли они «кладами ювелиров» или представляли некую сакральную ценность — например, принадлежали к сокровищам троянской богини?

В самом большом и богатом кладе — кладе А (шлимановский «клад Приама») были найдены тысячи изящных золотых бусин разнообразных форм, оставшихся от древних ожерелий. При Шлимане они были нанизаны на 24 нити, но первичная форма украшения осталась неизвестной. Немецкий реставратор В.Кукенбург сделал попытку реконструировать такое ожерелье, состоящее из целого ряда бус, скрепленных золотыми пластинками (но они, как теперь ясно, не подходят к украшению). Он руководствовался изображением убора на анатолийской женской статуэтке, опубликованной Шлиманом. Однако реконструкция показывает, какого совершенства достигли работы троянских ювелиров.

К выдающимся памятникам древнего искусства, бесспорно, принадлежат четыре топорамолотка из клада L. Лишь один из них, из лапис-лазури, найденный разбитым на куски, имеет потертости и сколы. Другие три, из жадеита и нефритоида, кажутся абсолютно новыми, только что вышедшими из мастерской. Все четыре отшлифованы до зеркального блеска, который выгодно оттеняют ряды декоративных шишечек. На одном из топоров в галогеновом свете была замечена позолота. Это были не боевые секиры, а инсигнии власти, что подтверждают найденные в том же кладе 6 прекрасных наверший железов (или рукояток дорогих мечей наподобие найденных Шлиманом в Микенах). Царский, церемониальный характер этих вещей особенно показателен.

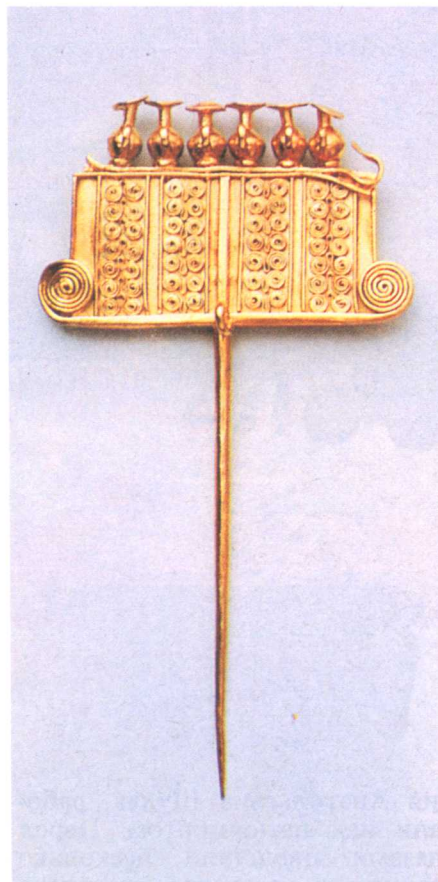
К самым знаменитым находкам «троянского золота» принадлежат две золотые диадемы с подвесками, большая и малая. В древно-



Золотые браслеты.

сти, очевидно, такие диадемы надевались на высокий головной убор — как то было принято еще у позднейших восточных царей Ассирии и Персии. Конструкция диадем аналогична, у обеих свисают височные цепи (по 8 у большой, по 7 у малой) с фигурками «идолов», но у большой диадемы нет налобной ленты, ее центральные цепочки заканчиваются каким-то двузубым символом и, кроме того, цепочки густо унизаны крохотными золотыми ли-

Золотая булавка с сосудиками.



стиками, делающими диадему «сплошной». Элегантность и красота этой диадемы не имеют равных в древности.

Кому принадлежали диадемы? Кто и когда мог их носить? Ответить на эти вопросы сейчас невозможно, но некоторый свет проливает дальнейшая история вещи. В Греции диадем не носили, поскольку это была царская вещь, и только Александр Македонский возродил восточную традицию ношения диадемы с тиарой-кавсией. Диадему носили эллинистические правители и римские императоры.

Но совершенно исключительный смысл получает она при византийском дворе — причём теперь всплывает именно «троянская» форма с височными подвесками-пендулами. Великолепная диадема венчает императрицу Феодору, приносящую вместе с императором Юстинианом (он тоже в диадеме) дары новопостроенному храму Сан Витале в Равенне. Диадема фигурирует в сценах коронации Христом императоров и императриц, а также благословения их и других важнейших церемониальных действиях на всем протяжении существования Византии, от VI до XV веков. Она встречается в искусстве многих стран, входивших в орбиту византийского влияния — Греции, Италии, Армении, Румынии, Болгарии, Древней Руси. Так, в Кирилловском монастыре XII века в Киеве «поучаемый» св. Кириллом князь восседает на троне в диадеме с подвесками (фреска южной апсиды).

Культь диадемы с подвесками не случайно возродился в Константинополе. Ведь столица Византии находится рядом с древней Троедой, и не стоит забывать, что император Константин в IV веке намеревался возводить свою столицу на месте древней Трои. Впрочем, эта ритуальная вещь дожила в народе до наших дней. До сих пор крестьянки юго-западной Болгарии на головном уборе носят очень похожие венцы. Болгария — область, некогда заселенная фракийцами, а фракийцы (или протофракийцы) считаются древними поселенцами Трои. Таким образом, идея троянской диадемы живет вот уже четыре с половиной тысячи лет.

Московская выставка, вновь открывая миру сенсационные находки Г.Шлимана, возвращает нас к поискам связей между современной культурой и прошлым.

Л.АКИМОВА,
зав. сектором античного
искусства и археологии
ГМИИ имени А.С.Пушкина

ВОСПИТАИ ТВОРЦА

Краснопресненской школе — 60 лет

В одном из старинных уголков Москвы размещается замечательное учебное заведение. Первое, что бросается в глаза, когдаходишь в здание,— неуловимая атмосфера трепетности, возвышенности искусства; просторные, светлые коридоры, похожие на выставочные залы и украшенные работами учеников, вызывают чувство уважения к будущим художникам. Застекленные стенды, тишина, торжественность настраивают на особое эстетическое восприятие. В каждом классе — живописном, графическом или мастерской ткачества — царит особый романтический дух.

Директор школы Роман Арсеньевич Соломахин рассказывает:

— Главный принцип преподавания в нашей школе — живой диалог между учителем и учеником. Это развивает у детей активность, самостоятельное мышление, вкус. Мы создали программу обучения совместно с Союзом художников России, Академией педагогических наук, художественными вузами Москвы, привлекли к ее разработке мастеров изобразительного искусства.

Краснопресненской школе — 60 лет, работаем в ней 34 года (из них 32 — директором). За это время сложился крепкий в профессиональном отношении коллектив педагогов-единомышленников. Убежден, что педагог и школа ни в коем случае не должны подавлять самостоятельности ученика. Общение с учащимися и посвящение их в тайны мастерства должно проходить увлекательно и непринужденно. Всегда важно зажечь идеей, показать интересное будущее, ввести в мир большого искусства с радостью. В каждом — воспитать личность...

Ребята любят свою школу. В день нашего посещения во втором классе, который ведет Евге-



ния Анатольевна Шуляк, работали над натюрмортом. Перед глазами предстали несколько различных трактовок изящного

кувшина с фруктами. У каждого автора — свое видение. В одном случае — почти графично выписанные формы, в другом — не-

брежными мазками сделан живописный рисунок. Надо сказать, что дети из КДХШ увлеченные, мыслящие. Так, Кристина Леонова хочет стать художником-модельером. Ее папа — художник, и она с детства любит рисовать пейзажи, портреты, натюрморты. Даша Тиц увлекается сочинением разнообразных эмблем, Дима Чухаев признался, что неравнодушен к информатике, Ира Артамонова надеется, изучив в школе историю искусства, стать в дальнейшем экскурсоводом.

Ученица 8-го класса Зина Васягина серьезно занимается художественным ткачеством. Выполненные ею гобелены украшают классы. В будущем она мечтает преподавать в своей школе. В



ники. Такое соседство, естественно, оказывало полезное влияние на ребят. После войны студия стала единственной художественной школой в системе Министерства просвещения.

В 1975 году, после долгих мытарств и хлопот, переехали на улицу Красина. Здание бывшей средней школы переоборудовали сами преподаватели, постепенно превращая его в храм искусства. Прекрасно оформленные классы, мастерские, просторный кабинет директора и гордость школы — конференц-зал, он же музей истории. Здесь собраны, помимо фотографий, грамоты и награды за честный и беззаветный труд.

Все педагоги имеют высшее образование, 7 — члены Союза

Эвелина Ли, 17 лет.
Автопортрет.
Карандаш. 1992.

А. Артамонов, 17 лет.
Московский пейзаж.
◁ Цветная линогравюра. 1951.

Инна Савченко, 17 лет.
Зимний пейзаж.
Гуашь. 1984.

А. Днепровский, 16 лет.
Набросок.
Карандаш. 1976.



этом стремлении, несомненно, большая заслуга учителя Сергея Владимировича Гавина.

История создания школы богата и примечательна. В 1935 году в старинном особняке, во дворе Планетария, располагалась детская студия, организованная Н.В.Бушкевич, выпускницей ВХУТЕМАСа. Днем здесь занимались дети, вечером — работали известные московские худож-



художников. Кстати, 10 педагогов — бывшие ученики школы. Это, безусловно, сказывается на качестве преподавания. Олег Федорович Филиппов трудится в школе более тридцати лет, 4 преподавателя школы — его воспитанники. Среди них — Виктор Михайлович Дубровин, живописец-новатор, отдавший школе 24 года жизни, постоянно ищущий и любящий свое дело. Он

считает, что музыка способствует вдохновению, поэтому часто на занятиях в старших классах звучат любимые мелодии.

В основу преподавания положен принцип «игра-общение». В школе поощряют инициативу, с интересом относятся ко всему неординарному. Часто ходят с



дальнейшем они могут применить свое мастерство в различных сферах деятельности. Выпускники школы работают в театре (Валерий Фокин, Дмитрий Коднев), в кино (Франческа Ярубсова, Степан Михалков, Федор Бондарчук), в художественном моделировании (Ирина Селицкая).

Саша Маисеева, 12 лет.
Портной.
Гуашь. 1985.



Е. Шумская, 14 лет.
Набросок.
Карандаш. 1988.



Лена Трейвиш, 7 лет.
Футбол.
Гуашь. 1993.



Яна Касаткина, 11 лет.
Натюрморт.
Гуашь. 1993.



Наташа Ефман, 10 лет.
Одиночество.
Гуашь. 1985.

учениками в музеи, посещают зоопарк (благо он рядом). Осуждается расхлябанность и неаккуратность, бестактность, дурной вкус. Этике общения уделяется особое внимание.

Программа призвана дать детям своеобразный эстетический и профессиональный старт. Предполагается, что из школы они выйдут духовно богатыми, закаленными от безвкусицы и халтуры. В

Вот что сказала о роли школы в своей жизни И.Селицкая, дизайнер по обуви, член Международной ассоциации Союза дизайнеров: «Школа дала мне основу художественного воспитания, воз-

можность творить, привила хороший вкус, позволила поступить в Московский технологический институт. Она дала эстетическую основу, которая становится мощным фундаментом для самостоятельной деятельности».

Ежегодно большинство выпускников оканчивают престижные средние учебные заведения и художественные вузы Москвы.

В настоящее время в школе обучаются 650 детей с 1-го по 11-й класс. Какие предметы преподают здесь? Рисунок, живопись, композицию, графику, скульптуру, искусствоведение, текстиль. Каждый год в сентябре устраивается итоговая выставка работ учащихся. Выставки экспонировались более чем в 50 странах мира и были отмечены медалями, призами, дипломами и подарками.

Коллектив школы проводит большую общественную благотворительную работу. С 1982 года учащиеся и педагоги шефствуют над детскими домами страны. За этот период выполнено безвозмездно для 12 детских домов и 3 детских больниц около 1000 м² росписей и панно. Среди таких мест — Великий Устюг, Таллинн, Медвежьегорск (Карелия), Балахна, Сафоново (Смоленская область), село Ченодиево (Западная Украина).

Школа поддерживает связи с Международной организацией по художественному творчеству детей (ИНСЕА) в рамках ЮНЕСКО, участвовала в международных конгрессах во Франции, Югославии, Японии, принимала активное участие во Всероссийских совещаниях художественных школ во Владикавказе, Смоленске, Сортавале.

Торжественный юбилейный вечер, посвященный 60-летию Краснопресненской ДХШ, прошел в Доме кино, где собрались учащиеся, их родители, учителя, выпускники прошлых лет, представители творческих союзов и общественных организаций. Участники вечера тепло и эмоционально вспоминали школу, ее историю, повседневную жизнь. А в помещении школы была развернута большая ретроспективная выставка детских работ.

М.ЕВСЕЕВА,
кандидат филологических наук



Света Носкова, 16 лет.
Сосны.
Акварель. 1988.



Ира Лазовская, 9 лет.
Лев.
Гуашь. 1980.

Марина Кузнецова, 16 лет.
Букет.
Гуашь.



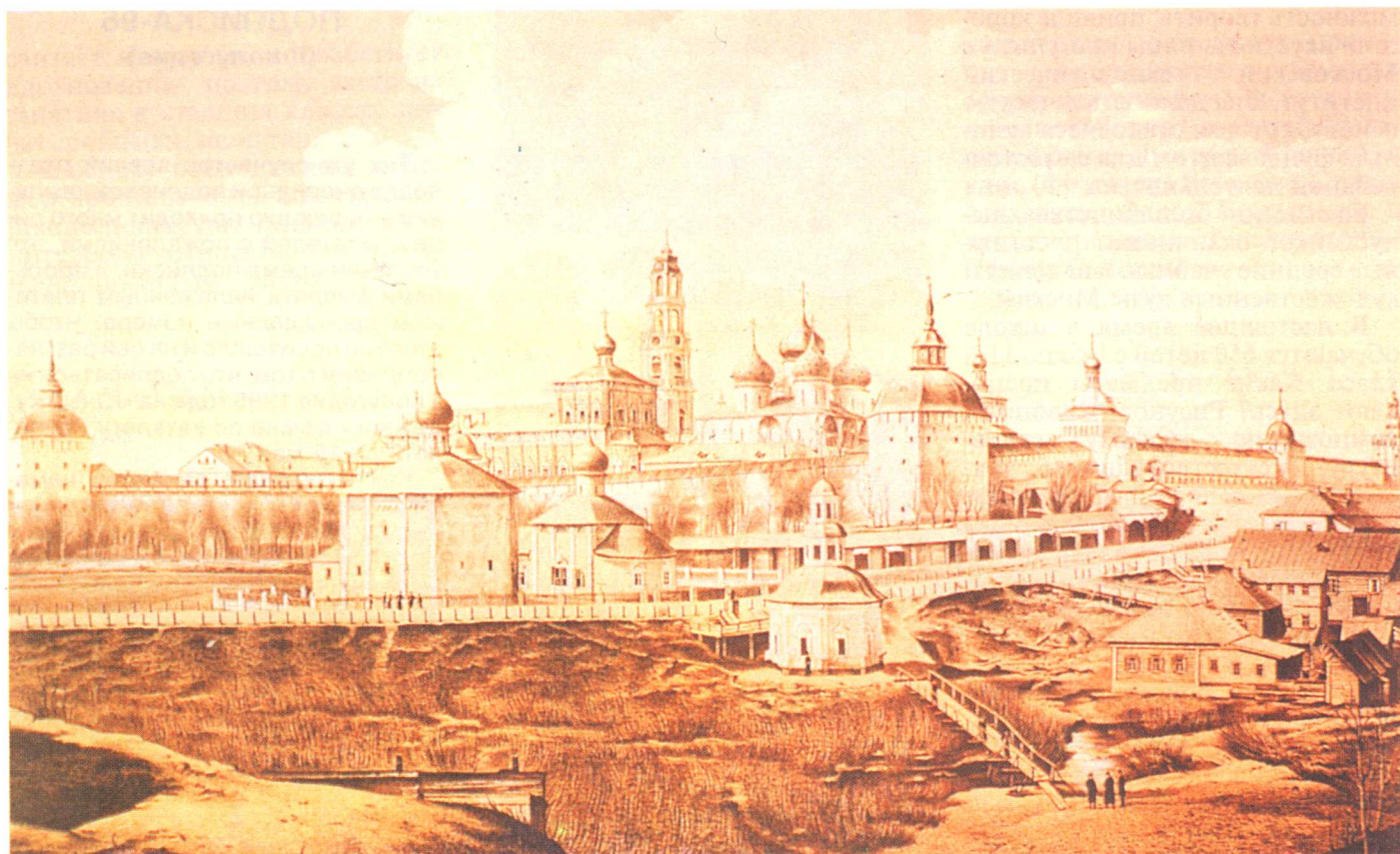
ПОДПИСКА-96 (II полугодие)

Так уж случается всякий раз — после очередной подписной кампании в редакцию приходит много писем читателей с сожалениями, что упустили время подписки, и просьбами выслать наложенным платежом пропущенные номера. Чтобы этого не произошло и на сей раз, напоминаем о том, что подписаться на II полугодие 1996 года на «Юный художник» можно по каталогу Роспечати до 15 мая.

Как и прежде, редакция намерена знакомить читателей с жизнью и творчеством российских и зарубежных художников, с различными направлениями в живописи, творческими объединениями, с малоизвестным в истории и культуре народов мира. В очередных выпусках мы продолжим путешествие по Золотому кольцу России, по заповедным местам старой и новой Москвы, по залам Третьяковки и других музеев мира. Ближайшие номера будут посвящены 300-летию Российского флота, 850-летию Москвы, 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина. Напоминаем юным художникам и руководителям художественных студий, что ко всем этим датам редакцией объявлены конкурсы на лучший рисунок. Не опоздайте, победители будут отмечены специальными призами, а лучшие работы напечатаны на страницах журнала.

Обращаем ваше внимание также на то, что с первого номера 1996 года журнал выходит на улучшенной мелованной бумаге. Это заметно повысило качество публикуемых иллюстраций. Нашим читателям нет необходимости объяснять, как это важно для художественного журнала, воспроизводящего произведения изобразительного искусства. Правда, это потребовало дополнительных затрат на его издание, что не могло не отразиться и на подписной цене в каталоге. Но в утешение нашим подписчикам можем сказать, что она по-прежнему остается минимальной и, как нередко оказывается, к сожалению, недостаточной для выпуска всех шести номеров полугодия. В этих случаях приносим вам свои извинения вместе с надеждой на то, что пора нестабильности, непредсказуемости роста цен миновала и редакция вновь в полном объеме сможет выполнять перед вами все свои обязательства.

РЕДАКЦИЯ



ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО РОССИИ

СЕРГИЕВ ПОСАД

Золотое кольцо России образуют старинные города, окружающие Москву. Каждый из них знаменит своей историей, памятниками зодчества, искусством, но вместе они дают представление об уровне культуры средневековой Руси, о корнях многих национальных традиций, которые закладывались в то время и существуют в искусстве поныне.

К ним относятся: Владимир, Сергиев Посад, Звенигород, Кострома, Переславль-Залесский, Ростов Великий, Суздаль, Углич, Ярославль.

Само слово «кольцо» применительно к этим городам не придумано историками. На Руси была хорошо продумана сеть укрепленных монастырей, городов-крепостей, кольцами окружавших столицу. На экскурсию по памятникам Золотого кольца приглашает читателей серия материалов этой новой рубрики.

В живописной местности на северо-востоке от Москвы раскинулся Сергиев Посад, небольшой город, который по своей роли в бурной истории образования древнерусского государства занимал едва ли не первое место после столицы. Древнее имя вернулось к нему недавно, а весь советский период назывался он Загорском. Историческую славу принесла городу Троице-Сергиева лавра, вокруг которой он постепенно и вырос. Наименование монастыря лаврой относится к 1744 году, так назывались крупнейшие и наиболее значимые монастыри России.

Не только богатейшей историей славится Троице-Сергиева лавра, она была крупнейшим феодалом — монастырь имел свыше ста тысяч крепостных крестьян, которые своим трудом обогащали лавру; ей

принадлежало великое множество земель, промыслов, разбросанных по всей огромной стране. Колоссальные богатства позволяли проводить каменное строительство, привлекать лучших зодчих, живописцев. За века существования здесь сложился величественный архитектурный монастырский комплекс, созданный с характерно русским размахом и художественным своеобразием.

Со времени своего основания монастырь активно выступал на стороне Москвы в борьбе за создание национального государства, в свою очередь, Москва была кровно заинтересована в таком сильном духовном союзнике. На протяжении веков московские великие князья, позднее — русские цари, подарили монастырю немало художественных ценностей.

Сокровищница Троице-Сергиевой лавры — «Ризница» — по своему художественному значению сопоставима с такими всемирно известными коллекциями, как «Золотые кладовые» Эрмитажа в Петербурге и «Алмазный фонд» Оружейной палаты Московского Кремля; отличием «Ризницы» от этих сокровищниц является то, что в ней собраны изделия только русских мастеров декоративно-прикладного, ювелирного искусства.

Троицкий монастырь основан в 1340—1345 годах Сергием Радонежским — сыном обедневшего боярина. Первоначально это было очень скромное жилище Сергия — обитель, в постройке которой ему помогал брат; вскоре здесь была возведена церковь во имя Троицы, к Сергию начали стекаться монахи-иноки (инок — «иной», не такой, как все), посвятившие себя служению Богу. Возник небольшой монастырь, все постройки которого вплоть до начала XV столетия были деревянные.

Место для монастыря Сергей Радонежский избрал удачное, живописное — на высоком холме, с трех сторон окруженном речкой с притоками (к сожалению, исчезнувшими). И сейчас восхищают мудрость и любовь основателя Троицкой обители к прекрасному — разросшийся, огромный и красочный и многоликий ансамбль лавры особенно эффектно раскрывается с южной стороны, со стороны подъезда из Москвы.

Образованнейший человек, обладавший высокими личными качествами, государственной мудростью, Сергей приобрел огромный авторитет не только в народе. Известно, что московские великие князья приглашали его для решения важных дел государства. В канун битвы с татаро-монголами князь Дмитрий Иванович прибыл в Троицкий монастырь за советом и поддержкой к Сергию, который благословлял Дмитрия и вместе с ним русский народ на победу.

Победа в битве на Куликовом поле, стоившая многих и многих жизней безвестных героев, явилась поворотным пунктом в истории Руси, резко подняв авторитет Москвы как общерусского центра.

После смерти Сергия монастырь как бы вобрал в себя всенародную славу его основателя, зная это, монголо-татары отомстили монастырю — в 1408 году сожгли его доглы.

Через десять лет Русь посетила страшная «морская» эпидемия, в

Троицкий собор (1422) с Никоновским приделом (1548).

◁ Вид Троице-Сергиевой лавры с юго-восточной стороны. Литография. 1874.

◁ Герб Сергиева Посада.

Иконостас Троицкого собора.



эту тяжелую годину Сергей Радонежский был канонизирован как «Покровитель земли Русской», а в 1422 году над могилой его возводится новый Троицкий собор — первая каменная постройка монастыря, сохранившаяся до наших дней. Троицкий собор относится к так называемому «раннемосковскому зодчеству» — группе белокаменных храмов конца XIV — на-

чала XV столетия в Звенигороде, Москве и Сергиевом Посаде. Они вошли в историю русской архитектуры как первые каменные храмы «московской школы», наследовавшей блестящий расцвет Владимиро-Суздальского зодчества, прерванный нашествием монголо-татар.

Троицкий собор представляет собой распространенный в Древней Руси архитектурный тип одноглавого, четырехстолпного внутри, крестовокупольного храма.

Монолитный, словно вырастающий из земли, с наклонными стенами, завершенный золотой главой и живописной кровлей, собор оставляет впечатление подлинной монументальности, и одновременно легкий изысканный декор фасадов придает облику теплоту и человечность. Зодчие впервые вводят в убранство народные мотивы резьбы горизонтального пояса, охватывающего фасады храма. Прекрасно традиционное сочетание белизны фасадов с золотом завершающих частей храма, даже в пасмурные дни северной природы собор как бы источает свет.

Интерьер Троицкого собора представляет собой уникальный образец художественного синтеза монументальной живописи, ико-

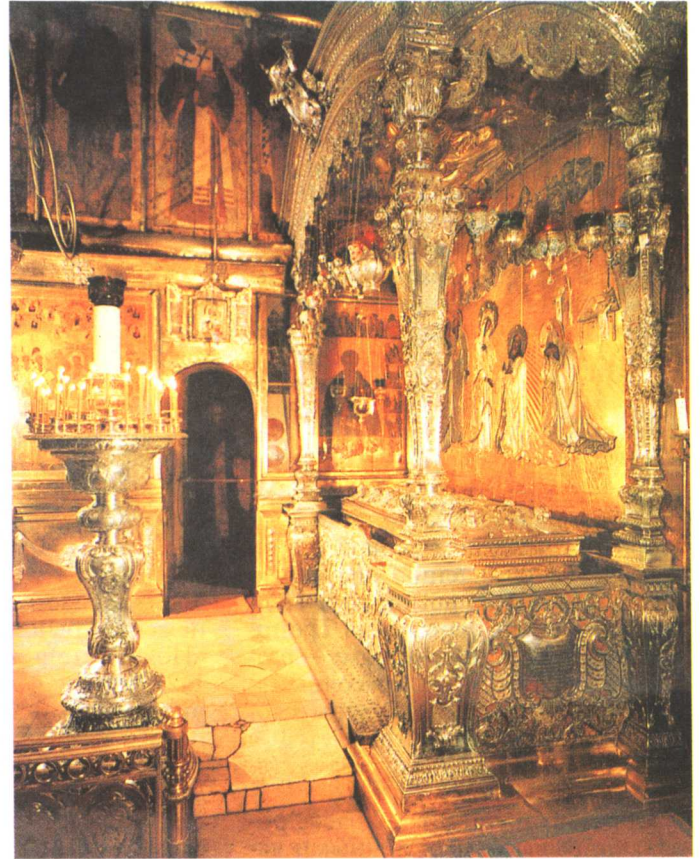
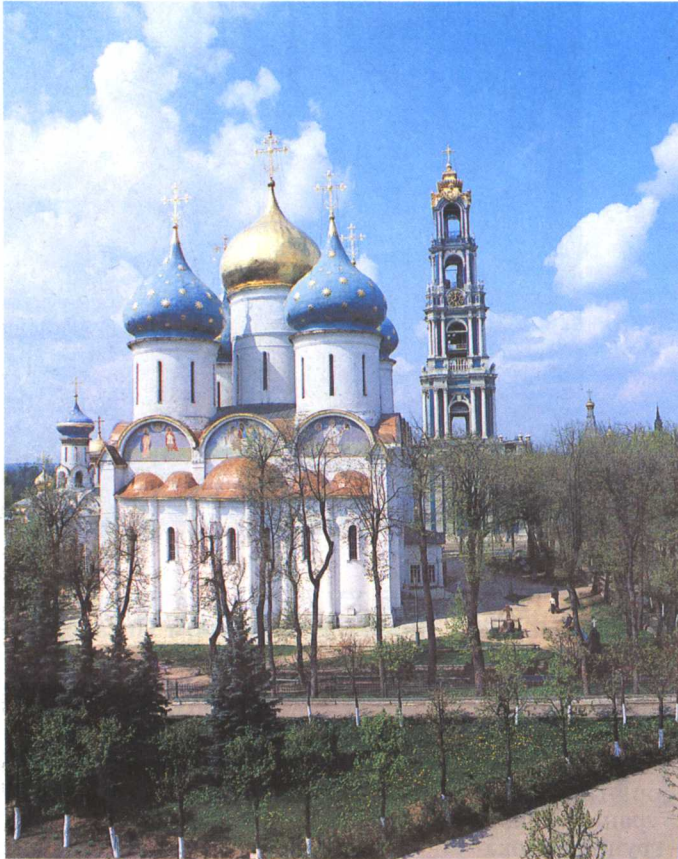


нописи и декоративно-прикладных искусств. Здесь использован типичный для русского зодчества прием художественного противопоставления внешнего облика храма и его интерьера. Внешний монументальный облик собора прост и лаконичен, настраивает входящего в храм на восприятие подобного интерьера.

Кремля. Сложение художественной системы иконостаса послужило дальнейшему развитию великого искусства русской иконы. Иконостас потребовал от иконописцев композиционной увязки живописи отдельных икон в единое художественное целое, вызвал к жизни поразительный лаконизм контуров, музыкальные ритмы фи-

гур, глубоко продуманный колорит.

В иконостасе Троицкого собора со времени его создания сохраняются шедевры русской средневековой живописи начала XV века: известно, что свыше 40 икон средних ярусов иконостаса — деисусного, праздничного, пророческого — относятся к кисти Андрея



Однако входящий в храм испытывает «эстетический шок», встречая буйство красок, позолоты резьбы иконостаса, полностью «заполняющих» интерьер. Эффект подобного приема поражает человека, властно захватывая все его внимание. Как известно, подобное противопоставление внешнего облика и интерьера отсутствует в готических средневековых храмах Западной Европы: там насыщенные скульптурной пластикой фасады тождественны художественной системе интерьера.

Многоярусный иконостас, характерно русский элемент православного храма, сложился на рубеже XIV—XV столетий в искусстве Москвы. Ранние и наиболее совершенные иконостасы созданы в Троицком соборе лавры и Благовещенском соборе Московского

Успенский собор (1559 — 1585) и колокольня (1740 — 1770).

Рака с мощами преподобного Сергия Радонежского в Троицком соборе.

А. Рублев. Троица. Икона Троицкого собора. Темпера. XV век. Государственная Третьяковская галерея.

Покров с изображением Сергия Радонежского. Русское лицевое шитье. Цветные шелка, пряное золото. XV век.

Рублева или исполнены под его руководством.

В нижнем — «местном» ярусе иконостаса, справа от «царских врат», располагалась храмовая икона, ныне всемирно известная «Троица», написанная в 1408 году Андреем Рублевым специально для этого собора — памятника над могилой Сергия, к которому художник питал глубочайшее уважение. Знаток русского искусства И.Э.Грбаварь писал об Андрее Рублеве, сравнивая его вдохновенное искусство с творчеством великого флорентийского художника Беато Анджелико: «...По странной прихоти судьбы Рублев был современником последнего, но само собой разумеется, что видеть произведений его он не мог. Между тем только в нежном искусстве тихого флорентийского монаха можно

найти ту постоянную ласковость, душевность и тот великий мир, который веет от «Святой Троицы» смиренного Радонежского чернеца... У Рублева только больше певучести, больше ритма».

Следующую памятную страницу истории Троицкого монастыря составили тяжкие для страны события начала XVII столетия: польско-литовские захватчики разорили и сожгли города Золотого кольца — Суздаль, Переславль-Залесский, Ростов Великий, Ярославль. Враги окружили Троицкий монастырь, началась героическая оборона (1608 — 1610), во время которой небольшая группа крестьян окрестных деревень, бежавших под защиту невысоких крепостных монастырских стен, да монахи стояли насмерть перед тридцатитысячным войском захватчиков. Шестнадцать месяцев длилась эта эпопея, но враг так и не смог захватить монастырь, а 12 января 1610 года с помощью подошедших сюда ополченцев из Нижнего Новгорода враг был отброшен и бежал.

В конце XVII столетия древняя обитель Сергия снова стала фокусом государственной жизни страны: в 1682 году около двух месяцев провели в монастыре юный Петр с братом Иваном и царевной Софьей, спасаясь от восставших стрельцов. Через семь лет Петр один на взмыленном коне прискакал из Москвы еще раз под защиту надежных стен древнего монастыря, на этот раз спасаясь от козней притязавшей на престол сестры Софьи. Сюда поспешили верные Петру и любимые им «потешные полки», а за ними, почуяв перевес сил на стороне молодого, энергичного царя, потянулись вереницы карет, роскошных экипажей знати, высшего духовенства.

Русь «сделала выбор» — первые шаги правления Петра I, будущего «Великого», были сделаны в древней обители Сергия Радонежского.

Художественная структура комплекса построек Троице-Сергиевой лавры, сохранившегося до наших дней, начала складываться в XV веке и завершилась ко второй половине XVIII столетия. Три с половиной столетия оставили здесь свои памятники, но, прогуливаясь по этому уникальному музею русского зодчества, вы не найдете «стыка» эпох или стилей.

В древнейшую группу памятников кроме Троицкого собора входит церковь-колокольня Духовская, они привлекают к себе внима-



ние удивительной сомасштабностью человеку, «светящимся» обликом белокаменных фасадов с золотом главо и кровель.

Последующее, XVI столетие внесло существенное дополнение в ансамбль монастыря: возводятся из кирпича крепостные стены и башни (1540 — 1550) с расширением его территории до современных размеров. Невысокие, всего лишь до 5 метров высотой, стены заметно уступали в оборонительном отношении русским крепостям того времени, но выстояли в жестоких боях осады монастыря 1608 — 1610 годов.

С южной стороны Троицкого собора, гармонично согласуясь с ним архитектурой, появился Никоновский придел над могилой восприемника Сергия — Никона. Однако наиболее значительные изменения в ансамбль монастыря внес колоссальный Успенский собор, он возведен велеием царя Ивана Грозного, присутствовавшего со своей семьей при торжественной закладке собора. Впоследствии царь охладел к строительству, однако после убийства в припадке гнева своего сына Грозный жертвует на «вечное поминание» своей жертвы и завершение строительства собора 5000 рублей, сумму по тем временам огромную.

Монументальный, целостный архитектурный объем собора (своими размерами он превосходит Успенский собор Московского Кремля, который строители брали «за образец»), заверченный могучим, гармонично скомпонованным пятиглавием, становится доминантой ансамбля. Строители проявили такт и мастерство в расположении собора — удаленный от древнейших, более скромных храмов, он не подавляет их своим масштабом.

Интерьеры собора вполне соответствуют своей грандиозностью его внешнему облику. Однако фресковая стенопись была выполнена спустя 100 лет после постройки собора — 35 ярославских и монастырских живописцев расписали огромные плоскости стен всего за три летних месяца 1684 года, под руководством Дмитрия и Василия Григорьевых. Праздник красочных росписей интерьера акцентирует огромной высоты позолоченный иконостас, придающий общему симфоническому колориту мажорное звучание.

У северо-западного угла Успенского собора располагаются низкие

каменные «палатки», в которых сохраняются захоронения царя Бориса Годунова и его семьи.

В XVII столетии продолжалось возведение каменных монументальных построек — появляются больничные палаты, примыкающие к шатровой церкви Зосимы и Савватия, деревянные кельи заменяются кирпичными. Однако важнейшими были грандиозные работы по перестройке монастырских укреплений. Древние невысокие крепостные стены надстраиваются до двойной высоты, особенно усиливается оборонная мощь башен, некоторые из них имеют шесть ярусов-этажей, далеко выступающих за плоскость крепостных стен, что позволяло вести «кинжальный» — фланговый огонь по наступающему неприятелю. Эти мощные укрепления сохранились до наших дней.

События конца XVII века, когда монастырь стал центром внимания страны — «царским домом», — способствовали появлению интереснейших построек в стиле господствовавшего тогда московского барокко: Трапезной палаты с церковью Сергия у южной стены монастыря и Царских чертогов — у северной. В чертогах останавливался царь во время наездов в монастырь, Трапезная была наиболее крупным в стране зальным помещением, служила в раннепетровское время местом торжественных церемоний, празднования первых «викторий» царя Петра. Протяженное здание Трапезной поставлено на высокий подклетный этаж с открытым гульбищем, сенью над главным входом, что придало архитектуре парадность и представительность. Фасады здания необычайно насыщены деталями, сплошь покрыты «брильянтовым» рустом.

Более скромны, но также побарочному декоративны фасады Царских чертогов, утратившие первоначальные парадные лестницы. Эти два светских по своему назначению здания, как бы переключаясь праздничностью своих фасадов, во многом задают тон торжественной приподнятости внутреннего пространства лавры.

Крупный масштаб построек монастыря, воздвигнутых в XVI—XVII столетиях, изменил панораму и силуэт ансамбля, потребовал масштабного композиционного центра. Подобная роль в архитектуре русских монастырей традиционно принадлежала колокольне.



Трапезная палата с церковью Сергия (1686 — 1692).

Монастырские власти, прекрасно это понимая, решили изменить место расположения колокольни, ее высоту. Сменили трех архитекторов-авторов, но оправданием всех усилий явилось чудо европейской архитектуры барокко — знаменитая Лаврская колокольня. На ее возведение в общей сложности потребовалось 30 лет, закончена она в 1770 году по проекту зодчего Д. Ухтомского.

Уточья башня и фрагмент крепостной стены. XVII век.



На мощном монолитном основании первого яруса необычайно легко взметнулась ввысь стройная четырехъярусная башня. Пронизанные воздухом ярусы украшены далеко отставленными от стен белокаменными колоннами, которые прекрасно связывают архитектуру башни с окружающим пространством, создают игру светотени — зодчий как бы преодолел в своем замысле тяжесть и массу белого камня! Зеленовато-голубой цвет стен объединяет творение зодчего с голубизной неба, зеленью травы, деревьев.

Недалеко от прекрасного творения Ухтомского находится интереснейшая постройка XVII столетия — Больничные палаты, — необходимая в бытовом укладе общежитийского монастыря. Два их корпуса образуют редкую в древнерусском зодчестве симметричную композицию, имеющую центром высокий стройный шатер Больничной церкви. И вновь в общий хор образного строя древних памятников включается звучание барокко в Смоленской церкви как своеобразной «реплики» красавице-колокольне.

Ансамбль Троице-Сергиевой лавры завораживает, заставляет испытывать эстетическое наслаждение, оставляет неизгладимое впечатление уникального художественно-целостного памятника национального искусства.

П. ТЕЛЬТЕВСКИЙ,
доктор искусствоведения

ОТ ИКОНЫ — К КАРТИНЕ

Статья начинает серию публикаций, посвященных судьбе картины в истории европейской живописи XV–XX веков.

Картина как особый тип живописного изображения возникает в Италии в эпоху Возрождения; можно сказать точнее: картина рождается в начале XV века во Флоренции — самом передовом городе кватроченто.

Картина принципиально отличается от иконного изображения не своими сюжетами — на протяжении всего периода Возрождения сюжеты, в подавляющем большинстве случаев, остаются прежними: Библия, чаще Новый, реже Ветхий Завет, Жития святых и «Золотая легенда». Сюжеты светские, главным образом из античной мифологии или истории, проникают в ренессансную картину относительно редко, к концу XV столетия.

Картина отличается от иконы не своим предназначением — в XV веке большинство картин пишут для храмов, монастырей, где они, в сущности, выполняют функцию моленного образа, участвуют в ритуале богослужения.

Отличие состоит в самой структуре образного языка, не в том, *что* изображает художник, но в том, *как* он воплощает изображаемое, а также — к кому обращается он своим произведением.

Если средневековая икона обращена к молящемуся — то ренессансная картина адресована зрителю; если икона рассчитана на молитвенное предстояние, то картина предполагает внимательное рассматривание. При созерцании иконы у молящегося не возникло вопроса о характере изобразительных приемов, о художественном качестве иконного образа; в средневековых источниках можно встретить восхищение красотой священных изображений, но никогда — критического отношения, порицания: это было бы святотатством. Художник XV века, работая над картиной, рассчитывал на пристрастную оценку зрителя (часто заказчика), старался продемонстрировать свое мастерство. Икона предполагала внутреннее, духовное постижение: душа «узрела необычайную красоту мыслей, отраженную в наименованиях, словно в зеркале, обнаружила и раскрыла символы, извлекла на свет и раскрыла по-

мысли для тех, кто способен... увидеть в очевидном скрытое» (Филон Александрийский, I в.). Картина обращалась к глазу зрителя: «Живопись распространяется на все десять обязанностей глаза, а именно: на мрак, свет, тело, цвет, фигуру, место, удаленность, близость, движение и покой. Из этих обязанностей должно быть соткано произведение...» (Леонардо да Винчи).

По своему религиозному смыслу икона заключала в себе содержание, невоплотимое до конца в зримых образах. Она должна была донести до молящегося божественное откровение, пользуясь иносказанием. Содержание иконы «прикровенно». Видимые формы несут в себе невидимый смысл, рассчитанный на духовное или «умное», как говорили в средневековой Руси, постижение.

С самого возникновения средневекового искусства возникает проблема замещающего знака, своеобразной тайнописи. И не только потому, что в годы поздней античности христиане исповедовали свое учение тайно и вынуждены были скрывать его от непосвященных. Самая сущность учения о божественном откровении, обращенном к несовершенному людскому сознанию, требовала иносказания. Смысл откровения невоплотим до конца ни в зримых, ни в словесных образах, в иконописи, как и в обряде, — это знак невидимого. «Неподражаемое подражание», «неподобное подобие», «несказанное» — термины, которыми пользуются авторы ранних веков христианства, излагая сущность новой религии.

Учение о способе передачи божественной истины с небес на землю было подробно разработано в сочинениях, которые приписывались Дионисию Ареопагиту и которые сейчас считаются творениями неизвестного автора (Псевдо-Ареопагит) или авторов и объединяются общим названием Ареопагитик. В трактате «О небесной иерархии» использован образ многократных отражений, нечто вроде системы зеркал, благодаря которым информация достигает границы, отделяющей сферу небесного от сферы земного, и здесь, на этой границе, преобразуется в зри-

мые образы (говоря современным языком — перекодируется); эти образы в зашифрованном виде, доступном человеческому восприятию, не изображают, но являя божественное откровение. Согласно Ареопагитикам они должны принципиально отличаться от своего небесного первообраза. Не следует представлять себе, пишет автор, что на небесах действительно найдутся предметы, которые пишут на иконах: звери, огненные колеса или троны. Это всего лишь знаки невидимого, его неподобные подобия.

Сочинения Псевдо-Ареопагита оказали определяющее влияние на эстетику средневековья, и на изобразительное искусство особенно. Икона мыслилась как видимое невидимого, как бы некая завеса, покров, экран, сквозь который проступают, просвечивают божественные образы. (Для большей наглядности можно использовать в качестве метафоры проекционный фонарь, помещенный по ту сторону экрана и высвечивающий изображение на поверхность, обращенную к зрителю.) Икона, в своем конечном, высоком первомысле, призвана не только явить (проявить) божественную сущность изображаемого, но и — в соответствии с учением Псевдо-Ареопагита о божественном мраке — скрыть ее. Следует, по-видимому, видеть в иконе «экран», одновременно и высвечивающий образ божества, и укрывающий его от несовершенного земного зрения. Спор об изобразимости и неизобразимости божества, то разгораясь, то затухая, тянется через все средневековье, в самые напряженные моменты перехода во вспышки иконоборчества, приводившие к уничтожению икон.

С принятием христианства в IV веке в качестве государственной религии складывается иконография евангельских сюжетов, изображающих историю земной жизни Христа, жития святых. Икона становится повествовательной по своим сюжетам, но сохраняет свою первичную сущность — явления божества (эпифании) — на уровне системы художественного языка.

Изображенное в иконе являет себя, все формы выносятся из глубины на поверхность, их функция — не столько изображать предмет, сколько возвещать, знаменовать его. Можно сказать, что всякая икона, вне зависимости от ее сюжета, является «знамением».

Способ построения форм в иконе принято по традиции называть обратной перспективой, согласно

которой изображение строится не от зрителя — в глубину (отсюда — туда), но как бы *оттуда* — из постижимой дали небес — *сюда*, в мир земной.

При этом единства в соблюдении точки зрения — обязательного условия так называемой прямой перспективы — в иконе нет, есть некоторое стремление, но не правило. Предметы в иконе видимы то сверху, то снизу, то справа, то слева, чаще — с разных сторон одновременно. Для божественного ока нет категорий близи и дали, это законы земного, человеческого зрения. *Оттуда* все земные вещи видимы одновременно и со всех сторон.

Основными смысловыми полюсами иконы являются понятия «верха» и «низа». Соответственно композиция иконы строится ярусами: от небесного к земному — в соответствии с «Божественной иерархией» Псевдо-Ареопагита — и наоборот: от земного к небесному, по ступеням «лестницы духовной» (духовного совершенствования). Таким образом, пространство иконы имеет два взаимно противоположных, но внутренне связанных вектора, соответствующих двум важнейшим положениям христианской религии: ниспослание благодати с небес на землю (Благовещение) и духовного преображения (Вознесения).

Что касается времени, то его в иконах нет, в них господствует вечность. Даже когда изображается земная жизнь Христа, протекавшая в земном времени, каждый отдельный эпизод утрачивает свой переходящий временной характер и приобретает ритуальный смысл. Подобно церковным праздникам (в Древней Руси иконы евангельского цикла так и назывались «праздниками»), они призваны напоминать (воспроизводить) некогда бывшее и неизменно повторяющееся по определенным дням годового цикла «явление» божества, поэтому икона — это прорыв из времени в вечность.

В отличие от вечности, запечатленной в иконах, земное, человеческое время имеет конец. Таким концом для всех людей будет согласно Священному писанию последний Судный день — Страшный суд. Тогда, по «Апокалипсису» Иоанна Богослова, «небо совется как свиток», прекратится чередование дней и ночей и «времени больше не будет». Эта последняя, самая страшная, но и самая торжественная страница человеческой истории, часто изображавшаяся в ико-

нах, постоянно стояла перед глазами смертных. Все средневековые как бы стремились освободиться от времени, преодолеть его, постоянно взыскуя вечности.

В житийных иконах святой изображался таким, каким он предстанет очам Всевышнего, в ореоле всех своих земных деяний, изображенных в клеймах, на полях иконы (причем часто эпизоды жития располагались не в хронологической последовательности, но, следуя смысловой симметрии, по обе стороны иконы). Усопший поднимается к престолу Всевышнего, «и все дела его идут вослед ему», — говорится в одном из источников.

Икона имеет вневременную и внепространственную структуру, или, точнее, структуру всевременную и всепространственную. Ее можно рассматривать как предельно обобщенную форму средневекового мироздания. В основе ее лежит крест. Это и символ «Распятия», и одновременно архитектурная схема со смысловым напряженным центром, с контрастными полюсами верха и низа (неба и земли, рая и ада), с различным качественным значением правой (доброй) и левой (дурной, грешной) сторон. Стороны ориентированы не по отношению к тому, кто находится перед иконой, — молящемуся (или смотрящему на икону извне), но по отношению к телу Распятого, зримо или незримо присутствующего в иконе, изображенного или подразумеваемого. В самой иконе «Распятие» эти полюсы добра и зла зрителю конкретизируются в расположении фигур доброго и злого разбойников. (Своеобразной обывательской калькой этой теологической формулы можно считать расхожее в средние века, да и позднее, представление о том, что к каждому человеку, с самого его рождения, приставлен ангел-хранитель, находящийся за его правым плечом, и демон-искуситель — за левым.)

На самом глубинном уровне крест представляет собой символически переосмысленную схему основных пространственных ориентиров. Вертикальная ось указывает направление с запада на восток (в средневековых картах восток, как правило, располагался вверху); горизонтальная ось обозначала направление с севера на юг. По этой же пространственной и символической схеме строился и средневековый храм. В этом смысле икона — это образ храма в миниатюре, образ мира как храма.

И.ДАНИЛОВА,

доктор искусствоведения

За свою долгую деятельность Репин рисовал неустанно. Карандаш — неразлучный его спутник и товарищ. По свидетельству близко его знающих лиц, он пользуется всяким случаем, чтобы рисовать: сидит ли он на каком-нибудь заседании, беседует ли с приятелем или знакомым, в конке, на улице — всюду он зарисовывает в альбом или на лист бумаги. Работая над картиной или портретом, он опять попутно рисует; ищет на бумаге карандашом наиболее совершенного выражения своей идеи.

В юные годы, еще до школы Общества Поощрения Художеств и Академии, Репин начал с рисунка, но именно в Академии он углубил свою работу в этой области. В его рисунках с гипсовых фигур и с натурщиков мы видим стройнейшие выисканные линейные соотношения и тщательно проштудированные и оттушеванные формы. Уже в этих рисунках сказывается колоссальный подрастающий талант, который в рамках, казалось бы, сухой академической учебы умеет быть оригинальным, свежим. Тщательность и законченность рисунков не заслоняют его чувства жизни и материала. Даже в его рисунках с гипса (возьмем, например, находящиеся в Русском музее рисунки с Артемиды или Германика) Репин сумел выявить «жизнь» этих статуй, материальную их сущность.

Уже в эти годы творческой деятельности намечаются и другие элементы его мастерства. В ранних портретах Репина чувствуется определенное влияние его учителя — Крамского. Его портрет старика 1870 года, исполненный соусом, очень близок по манере к таким же работам Крамского; но если присмотреться — разница огромная. В обезличивающую, нивелирующую фактуру Репин привнес что-то новое, свое, он кроме соуса пользуется здесь углем, тушью и белилами, — несколькими штрихами и мазками придал этому портрету такую трепетную жизненность, которой мы никогда не встретим у И.Н. Крамского. В портрете Е.Д. Шевцовой близость к портретам Крамского не идет дальше лепки освещенного лица, выделяющегося на темном фоне. В приемах же работы кисти чувствуется уже большая самостоятельность. В этих

Рисунки РЕПИНА



И. Репин.
За роялем.
Уголь, итальянский карандаш, сангина,
растушка. 1905.
Третьяковская галерея.

портретах налицо главное достоинство Репина-портретиста: его проникновение в психологическое содержание модели, в ее характер и чувствования.

В карандашных студиях бурлаков сказала еще академическая заплата, в смысле тщательного прощупывания всех мелких и частных форм; при поисках общего, при стремлении к передаче внутреннего содержания человеческого лица Репин еще не оставляет без внимания деталей, и какие-нибудь морщины также для него важны и характерны, как пристальный взгляд глаз, выражающий то или иное душевное состояние модели.

Среди ранних, академических рисунков И.Е.Репина чрезвычайно любопытную группу составляют его эскизы и подготовительные рисунки к картинам. Этих рисунков сохранилось, к счастью, настолько много, что они вполне вводят нас в лабораторию художника и знакомят с тем сложным процессом работы, который сопровождает создание ранних его картин. Так, например, в Русском музее хранится серия из 14 подготовительных рисунков для программной картины «Воскрешение дочери Иаира». Эти рисунки показывают, как внимательно и упорно Репин искал наилучшего выражения для каждой фигуры его картины, как первоначально ставил фигуру обнаженной, затем различно комбинировал драпировки, зарисовывал детали (например, руки и ноги), одним словом, проделывал всю ту премудрость, которая была освящена старой, дореформенной Академией как высший метод живописи. Так же многообразны были его поиски общей композиции. Имеется, например, большой и достаточно выработанный эскиз этой картины, где вся композиция построена в правую сторону, шесть набросков различных вариантов композиции и перспективный чертеж для нее. По этим вариантам видно, как Репин доискивался наиболее ясного и цельного впечатления для всей картины. Разработав до конца один вариант и не будучи удовлетворен им, он принимался за другой; прорисовывал детально каждую фигуру по нескольку раз. Затем то же самое проделывал и над группами. Эти рисунки Репина велико-

лепны по своей простоте, по умению выделить самое важное и характерное и по необычайной свежести исполнения, несмотря на внимательное штудирование деталей. В этих штудиях нет ни малейшей «замученности».

Любопытно отметить, что на первоначальном эскизе картины, о котором я упомянул выше, имеется резолюция Академического Совета: «Допустить», и тем не менее после этого Репин перевернул всю композицию в левую сторону.

Еще одна очень характерная для Репина черта выступает с очевидностью в этом первоначальном эскизе «Воскрешения дочери Иаира». Это — бьющая «натуралистичность» молодого художника. Как в типах лиц, так и в выражении их Репин слишком далек от канонов «классической красоты», не только от желания, но даже от старания сколько-нибудь идеализировать свои персонажи. В этом отношении он доходит почти до шаржа; так, например, изумление на лицах Иаира и его жены, самих по себе слишком простоватых, передано совсем юмористически, подчеркнутыми жестами и вытаращенными глазами; апостолы изображены в виде грубоватых и простодушных крестьян. Попытка живописать чуждые ему по духу темы привела только к тому, что вырвалась наружу подлинная его стихия, то есть живая связь с окружающей действительностью и зоркость художника, реалиста и психолога.



Портрет Е. Д. Шевцовой.
Соус. 1865.
Русский музей.

Бурлаки, тянущие лямку.
Этюд для картины «Бурлаки на Волге».
Графитный карандаш. 1870.
Третьяковская галерея. ▷

Арест пропагандиста.
Эскиз картины.
Графитный карандаш, растушка. 1879.
Третьяковская галерея. ▷

Воскрешение дочери Иаира.
Эскиз.
Карандаш, белла. 1871.
Русский музей.

Уже в «Бурлаках» — теме, столь близкой художнику и столь захватившей его за живое, Репин впервые смог выявить себя, а в последующих картинах и рисунках он уже окончательно утверждает свою линию глубочайшего реалиста и художника-гражданина, отзывающегося на все волнующие вопросы и события современности.

Мало-помалу, с ростом самосознания, Репин растет и как мастер, как техник. Новые идеи, новое содержание требуют новых форм и средств выражения — и вот мы видим, как он ищет и находит эти новые приемы рисунка, вместе с углублением изучения внутренней жизни человека и стремлением к передаче сложнейших душевных переживаний.

Но академическая учеба оказала на Репина большое и, несомненно, положительное влияние. Она дала ему ту твердость и уверенность рисунка, без которой его поиски более близких и свойственных ему приемов оказались бы бесплодными, лишенными прочной формальной базы. Изумительная меткость репинского рисунка, работа без «осечки», корнями своими — в строгой и старательной выучке, пройденной им в Академии. Как часто в позднейших рисунках Репина мы ясно видим элементы этой выучки — и не она ли дает ему такую свободу и такой изумительный блеск?

Внимательное исследование технических приемов репинского рисунка приводит нас к выводу, что



приемы эти можно свести к двум значительным группам или манерам, проявляющимся иногда в чистом виде, а иногда в различных сочетаниях друг с другом.

Первую группу рисовальных приемов Репина можно охарактеризовать следующим образом. Основным ее элементом является штрих, который одинаково служит для выяснения общих и частных форм. Штрихом Репин пользуется в особо ответственных случаях, когда ему желательно возможно тоньше передать формы: например, выражение лица в малом масштабе, какие-нибудь детали одежды, предметов и тому подобное. Некоторые рисунки целиком исполнены линией, причем иногда эта проработанная, четкая линия сама по себе, без мелкой штриховки, изумительно выявляет как целую форму, так и светотень и все тонкости психологического содержания лица. Иногда же прорисованная, протяженная линия сопровождается сложной комбинацией мелких штрихов, имеющих целью вылепить форму, дать ей большой рельеф. Происхождение этой манеры, несомненно, следует отнести за счет академической выучки, и Репин за всю свою деятельность не только не утратил способности изумительно тонко владеть линией и штрихом, но еще обострил эту способность до степени гениальной виртуозности.

Вторая манера репинского рисунка резко противоположна первой. Линия и штрих утрачивают здесь свое главенствующее значение и играют лишь служебную роль при нащупывании форм. Линия делается нервной, ищущей; мастер иногда из целого потока, хаоса линий выделяет одну-две основные, не давая себе особенного труда прорисовать их. Эта вибрация штрихов как бы окутывает формы, связывает их с пространством, с окружающим воздухом. Игра штрихов сопровождается обычно применением растушевки, занимающей в этой манере весьма важное и характерное место. Эта манера, лишь слегка намечающаяся в ранние годы, затем приобретает все более господствующее значение, находясь в непосредственной связи с изменяющейся с годами живописной фактурой его картин маслом. Видно, что, применяя эти приемы, Репин преследовал главным образом чисто живописное «светотенное» впечатление, а не линейную сущность той или иной композиции.

Обе эти манеры весьма четко выявляются художником в чистом своем виде. Этому несколько не противо-



речит существование ряда рисунков, где обе эти манеры комбинированы; такого рода рисунки, пожалуй, еще ярче подчеркивают их органическое различие и то значение, которое сам художник придает разным приемам для осуществления тех или иных своих намерений.

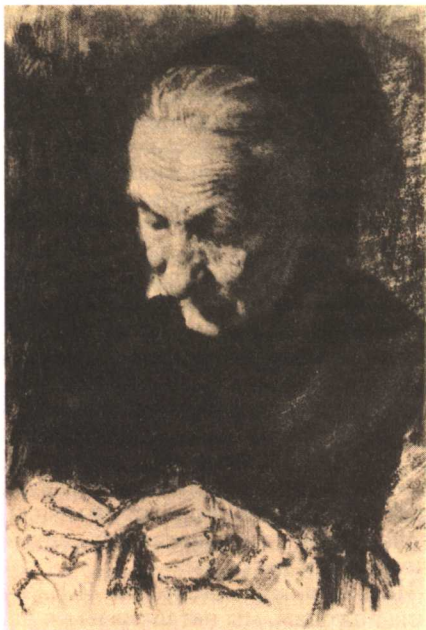
Исключительным шедевром, даже среди рисунков Репина, вообще является его эскиз к «Аресту в деревне»; глядя на него, забываешь о технике, о всей кухне рисунка и отдаешься во власть могучего репинского таланта.

Драматизм этой сцены, изумительное богатство экспрессии всех участников кажутся чем-то больше просто рисунка — это сама действительность, потрясающая зрителя до

глубины души. И тем не менее, отвлекшись от этого основного впечатления, вызванного в нас гением Репина, мы можем проследить и то, как это сделано. Правильность и четкость его рисунка здесь совершенно исключительны; сложная мимика лиц передана такими простыми средствами чисто штрихового, линейного рисунка, что глядишь и с трудом постигаешь тайну мастерства... А потом какая артистическая «небрежность», если этим словом можно назвать мастерскую незаконченность ряда второстепенных мест: выработав лица, остро наметив фигуры и местами детали одежды, Репин тут же делает несколько нервных, как бы беспорядочных мазков растушевки. Это придает рисунку в целом впечатление замечательной артистичности и легкости.

Исследуя ряд рисунков И.Е.Репина по годам, мы наталкиваемся на любопытное и знаменательное явление, что он в одном и том же году делает рисунки настолько отличные друг от друга в фактурном смысле, что они производят впечатление будто бы сделанных другим художником. Так, например, в 1887 году он рисует два тончайших портрета Н.В.Стасовой (Париж), занятой рукоделием; один из них можно назвать даже миниатюрой, — и тот и другой, исполненные исключительно штрихами карандаша, — одни из лучших образчиков первой его манеры. Но наряду с этим в том же 1887 году он дал ряд рисунков, являющихся перлами его рисовального искусства и, в свою очередь, высшими образцами второй манеры. Я имею в виду его





Н.В.Стасова за вязанием.
Уголь, растушка, соус. 1883.
Музей-квартира И.И.Бродского.

петербургские рисунки: «Невский проспект зимой», «Часовня у Гостиного двора», «У Доминика». На петербургских видах следует особо остановиться. То, что мне пришлось говорить, характеризуя вторую манеру И.Е.Репина, в этих рисунках выражено в наиболее яркой и типичной форме. Тщательное высекание формы линией в них совсем отсутствует, все характерное, требующее выделения, подчеркнуто, где надо, нервным, но в то же время чрезвычайно метким штрихом; эта мастерская



игра штрихов производит совершенно исключительное впечатление воздушности. Так же виртуозна и работа растушевкою, которую Репин действует как кистью; в целом штрих и растушевка сочетались в этих рисунках необычайно гармонично. В этих рисунках примечательна еще одна черта — несомненная их импрессионистичность. Мерцание свечей в часовне, беспорядочная суতোлка уличного движения, характерная питерская мгла, в которой тонет «Невская перспектива», оживление групп, рассеявшихся за столиками когда-то популярного ресторана,— все это передано Репиным с такою впечатляемостью, с такою потрясающей жизненностью именно благодаря этим чисто живописным приемам его рисунка.

Совершенно особая «удача» этих рисунков — та работа «без осечки», которая покоряет и убеждает зрителя, основана, без сомнения, на огромнейшей культуре репинского рисунка, корни которой, с одной стороны, находятся в Академии, а другой, что бы там ни говорили и как бы ни отмахивался от этого сам Илья Ефимович,— в современных ему западноевропейских (французских) явлениях искусства и, в частности, именно в импрессионизме, который он так поносил в свое время.

Начиная с 1890-х годов в рисунках Репина наблюдается решительное преобладание второй манеры — он все охотнее прибегает к растушевке, а штрих его становится все более эскизным и вибрирующим. В чистом виде первая манера почти уже не встречается, и можно указать лишь на единичные рисунки этого рода.

Портретные рисунки Репина начи-



Портрет А.П.Боткиной.
Пастель, уголь, белла. 1901.
Третьяковская галерея.

ная с 1890 года весьма многочисленны; вместе с более ранними они образуют ценнейшую галерею русских общественных деятелей, литераторов, художников, и в этом огромная заслуга Ильи Ефимовича.

Облик яснополянского мудреца запечатлен художником с изумительной яркостью. Мало назвать это портретами в обычном смысле, то есть передачею преимущественно лица,— Толстой показан в жизни, в действии: то на сенокосе, то идущим за сохой. В поздних рисунках Репин, видимо, также не мог удержаться от передачи всего Толстого, а не только лица его,— и здесь мы видим Льва Николаевича за работой. Два из этих рисунков (Толстой пишет) сделаны очень тщательно, с желанием не пропустить характерных деталей и черточек, почему они являются как раз одними из тех редких для этой поры рисунков, которые по манере можно отнести к первой группе; зато Толстой, читающий лежа под деревом, исполнен единым порывом, — огромным внутренним трепетом — характерными приемами второй манеры.

Наконец, отдельный класс рисунков И.Е.Репина составляют многочисленные его зарисовки на разных заседаниях, главным образом собраниях Академии художеств; эти беглые рисунки, сделанные «между делом», порой являются подлинными перлами гениального рисовальщика; в них масса жизни, схваченной на лету, масса воздуха и света и мет-

кой, проникающей до самой сути человека внутренней правды. Рисунков этих множество, они рассеяны повсюду. Коллекционеры-любители, зная страсть Ильи Ефимовича к рисованию и органическую невозможность для него удержаться от этого, предупредительно подсовывали ему лист бумаги, а после заседания выпрашивали у него этот лист с начертанным на нем рисунком.

Особенно склонен Репин к выражению человеческой психологии, к передаче сложных душевных переживаний. Умение остро и тонко передать внутренний мир человека ставит Репина в первые ряды в мировом искусстве и составляет его главную силу. Это стремление, ясно обозначившееся уже в ранние годы его деятельности, впоследствии развивалось и крепло. Пишет ли Репин портрет, делает ли зарисовку в альбом, komponует ли эскиз для картины или работает над иллюстрацией — всюду выражение человеческих чувствований и страстей. Эта глубокая психологичность произведений И.Е. Репина иногда сама по себе является их содержанием, иногда же по-



Толстой читает.
Карандаш. 1891.
Русский музей.

У Доминика (В ресторане).
Графитный карандаш. 1887.
◁ Русский музей.

На Невском проспекте.
Карандаш. 1887.
Русский музей.

могает уяснению какой-либо идеи.

Вооруженный огромным техническим мастерством, знанием рисунка и умением проникнуть в глубину человеческого духа, И.Е.Репин был художником-гражданином, чутко откликавшимся на все вопросы, волновавшие лучшие умы времени. Значение этой стороны его творчества столь велико и так освещено уже критикой, что вряд ли приходится здесь, в специальной статье о его искусстве рисовальщика, останавливаться на ней более подробно. Скажу только, что именно сочетание Репина — мастера и тончайшего психолога с Репиным-гражданином вполне естественно дало высшие достижения «идейной» живописи, и, что бы ни говорили критики, упрекавшие его за «тенденциозность», якобы затемнившую в нем художника, — они не правы, так как Репин, заботясь о выражении идеи, лежащей не в узкоживописных задачах, никогда не забывал последних, что этим «внешним идеям» придало исключительную значительность и жизненную правду.

Всеволод ВОИНОВ

1928 год



ПЛЕНЭР В ДХШ

(3 – 4-е классы)

Имя за плечами некоторый опыт работы в пленэре — две летние практики, постараемся с максимальной пользой провести следующий сезон, получить новые знания, углубить их. Занятия с учащимися показывают, что те, кто много и с интересом работал летом самостоятельно, значительно выросли профессионально, развили вкус в выборе и исполнении мотива, улучшили техническую сторону. Такие ребята опережают одноклассников, не утруждавших себя летом рисованием с натуры. Как правило, группа имеет неодинаковый уровень подготовки к пленэру, в старших классах особенно важна индивидуальная работа с каждым учащимся, с учетом его возможностей. Лидеры должны получить хороший настрой на дальнейшую самостоятельную деятельность, а средние и слабые — новые знания и умение общаться с природой на открытом воздухе. Старшеклассники обычно с нетерпением ждут летнюю практику, заранее к ней готовят материалы: карандаши, краски, кисти, бумагу для этюдов и набросков кистью. Бумага для набросков кистью может быть белой и слегка тонированной, лишь бы акварель хорошо на нее ложилась. Можно заготовить тонированную бумагу самостоятельно, натянув ее на планшет и промыв, чтобы снять возможные жировые пятна и затонировать акварелью. Цвет колера легкий, нейтральный, составленный из лессировочных (прозрачных) красок. Наброски кистью мы будем делать после каждого длительного задания полтора-два часа в день. Вот когда придется трудно тем, кто привык раскрашивать наметченную карандашом картинку.

Акварельные наброски кистью дисциплинируют художника, максимально сосредоточивая внимание на характерных особенностях природы, мазок формирует объем, появляется острота, лаконизм и выразительность движения природы.

Первое занятие проводим в зоопарке, делая наброски сразу кистью, без предварительной наметки карандашом. Внимательно наблюдайте за группой животных, присмотритесь к ним, отметьте особенности



Лена Ускова, 15 лет.
Наброски группы рисующих.
Акварель.

Даша Погодина, 13 лет.
Наброски венценосных журавлей.
Акварель.

пропорций, наиболее характерные движения. Если животные малоподвижны, наброски можно перевести в этюды, придав им большую законченность. На листе 30x40 может быть несколько быстрых нашлепков на движение или 2–3 живописных



этюда изучающих природу. В ходе работы можно показать учащимся детские книжки, иллюстрированные мастерами-анималистами отцом и сыном Чарушиными; их работы акварельны, живы и великолепно выполнены технически. В этот день мы делаем наброски и с посетителями зоопарка, komponуя на листе группы людей. Цель таких зарисовок — собрать интересный живописный материал для будущих композиций. Обычно именно цветовое решение композиции составляет трудность для начинающего художника. После каждого задания предлагаем ребятам поделаться наброски друг с другом, с прохожих и отдыхающих у воды людей, цветовые наброски в парках, на базарах и вокзалах. Цветовые упражнения кистью учат рисующего схватывать самое главное, обобщать форму, отбрасывая все несущественное.

Очень полезно бывает пописать уже знакомый натюрморт в пленэре. Отнеситесь к заданию серьезно, даже несложный натюрморт написать в пленэре трудно, свет обволакивает предметы со всех сторон, ра-

створяя их очертания. Если постановка из светлых предметов, ее лучше разместить в тени, она будет казаться цветнее. Солнечный свет обесцвечивает светлые тона, глаз с трудом различает оттенки на светлых поверхностях. Если вы хотите несколько усложнить задачу, то можете поставить натюрморт на солнце, но из предметов средней светлоты и темных, на них глаз различает более тонкие нюансы. В тених при сильном солнечном свете отчетливо видны рефлексы — отраженный свет от окружающих цветных поверхностей. Особенно внимательно проследите касания предметов: вы убедитесь, насколько сложно смотрится каждый из предметов; в каких-то местах он темный на светлом, в других — наоборот — светлый на темном, а местами совершенно растворяется, сливаясь с фоном. В таком натюрморте интенсивен не только тон, но и цвет. Краски настолько яркие, чисты и красивы, что порой теряешься, не зная, как же передать ощущение сильного света простыми акварельными красками.

Освещение через 2 — 3 часа изменится, исходя из этого, размер этюда желательно взять не более 1/4 листа (30x40). Для такого натюрморта берите уже знакомые предметы простой формы — бидон, чайник, кринку, кружку, ножик, деревянные ложки, хлеб, пучки редиса, зеленого лука и одну или две драпировки. Натюрморт можно поставить на скамейке, ящике, пеньке или прямо на траве.

Не ограничивайте задачи только этюдами в 2 — 3 часа, попробуйте написать пространственный сельский пейзаж в два сеанса. Работа над пейзажем интересна и разнообразна, открывает для художника широкие возможности творческого и эмоционального развития. Выезжая в сельскую местность, городские жители с особой остротой воспринимают природу, глаза разбегаются, все нравится. Не спешите с выбором мотива, найдите наиболее выразительные точки, чтобы не было случайных, шаблонных решений. Сам мотив должен подсказать композиционный ход, то, ради чего вы беретесь за дело.

В пейзаже всегда должен быть ясный композиционный центр, понравившийся вам, удививший своей красотой, необычностью. Это может быть как первый, так и второй план. Пейзаж может быть статичным, динамичным, с высоким и низким горизонтом, со сложным рельефом местности, с акцентом на первом или втором плане. Выбирая мотив, определите количество света, полутени и тени, какие тона преобла-



Лиза Кузнецова, 14 лет.
Сельский пейзаж.
Акварель.

Оля Ганжало, 14 лет.
Натюрморт на пленэре.
Акварель.



Аня Шишкова, 14 лет.
Деревенский мотив.
Акварель.

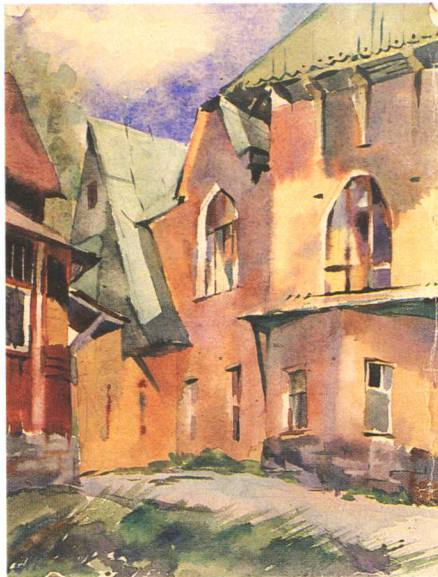


дают: если относительно светлые, богатые по цвету, надо строить пейзаж на светлых отношениях, тени писать шире, цельнее. Если же красивы и богаты полутона и тени — внимание уделите им, а свет пишите шире.

Работая в пленэре, поймете как сложно «поймать» состояние природы, многообразие тонов, цветовых оттенков, их отношений, гармонию, составляющую общий колорит. Умение видеть обусловленный цвет в световой среде придет не сразу. Цвет в пленэре при первом впечатлении воспринимается гармонично, как определенное состояние. В ходе работы глаз адаптируется, яркость первого впечатления пропадает, при отдельном рассмотрении тональные и цветовые отношения начнут сближаться, могут появиться ошибки. Для передачи пространства художники используют свойства цветов; так, светлые, теплые и насыщенные цвета кажутся ближе по отношению к холодным и сдержанным. Первый план контрастный, по мере удаления в глубину тона сближаются. Не забывайте сравнивать между собой группу объектов пейзажа. Глубина и воздух появятся, если элементы пейзажа правильно изображены в линейной и воздушной перспективах. Попытайтесь передать состояние природы, внимательно следите за цветовыми отношениями переднего плана к дальним, отношениями неба и земли, как постепенно изменяется зелень от первого плана в глубину. Нельзя рассматривать пейзаж вне состояния природы, освещенности, времени суток.

В этюд можно ввести фигуры людей и животных — это оживит работу и поможет лучше почувствовать масштаб архитектуры. Интересно одни и те же пейзажи наблюдать при разном освещении — утром и вечером. Теплый свет заходящего солнца делает пейзаж исключительно живописным, интересным по цвету. Так сильно меняются его краски, что он становится неузнаваемым. Леонардо да Винчи заметил, что золотистый свет заката придает лицам людей особенное очарование, делает гармоничными даже самые контрастные сочетания цветов.

Художники всегда вызывали цветовые искания со светом. Все живописные эффекты построены на светотеневых отношениях. Интерес к различным состояниям природы и впечатление от них объединили ряд талантливых мастеров XIX века, возникло течение «импрессионизм». Светлые, чистые краски, дрожащий цветной воздух — все это было не условным, а естественным, таким, каким мы его наблюдаем. В России



также были свои импрессионисты: Константин Коровин, Валентин Серов, Борисов-Мусатов, Архипов, Поленов, Юон. К. Юон таким образом характеризует свет: «Характер света может быть: ударный, скользящий, просвечивающий, освещающий, мерцающий, рефлекторный, сияющий, сверкающий, прямой, встречный, белый, окрашенный, сильный или слабый и в других бесчисленных качествах и состояниях. Свет малый, сумеречный, ночной свет...»

Самое сложное для учащихся задание — городской пейзаж. Архитектура требует хорошего знания перспективы, чувства пропорций, умелого детального рисунка. Прежде чем браться за живопись, полезно порисовать несложные пейзажи карандашом. Для первой пробы лучше выбирать городские дворики с замкнутым пространством, с небольшими строениями и деревьями внутри. В любом городе есть масса симпатичных уголков — это особый притягательный для художника мир, почувствуйте его прелесть, полюбите его. Здесь протекает повседневная жизнь людей, сохнет на веревке белье, играют дети, отдыхают старики. Каждое окно такого дворика живет своей неповторимой жизнью. Этюды двориков могут быть выразительнее и интереснее, чем холодная архитектура классических особняков.

Разнообразие природного освещения, светотеневая и цветовая гармония — наиболее сложные задачи пленэрной живописи.

Ученые доказали, что любой воспринимаемый человеком цвет — продукт работы мозга. Художники, тоньше чувствующие цвет, чем другие люди, так же неодинаково видят краски, по-разному ощущают их гармоничность и дисгармонию. История живописи знает выдающихся колористов — Тициана, Эль Греко, Веласкеса, Сурикова... Вспомните пейзаж Эль Греко «Вид Толедо» (начало XVIII в.), какой эмоциональной силой он обладает! Грозное небо, глубокий изумруд зелени передают тревожное состояние от власти стихии над человеком. Размер холста небольшой, но впечатление незабываемое.

Техника акварели имеет особенности, часто зависящие от погодных условий; в сырую погоду или вечером при большой влажности акварель теряет тональную силу, мазок растворяется, живопись становится несколько аморфной, слишком мягкой из-за медленного высыхания краски. В жаркий день писать бывает чрезвычайно трудно из-за быстрого высыхания краски, появляются черноты, жесткость, цвет как будто ис-



Таня Молодцова, 16 лет.
Рыбачьи лодки.
Акварель.

Лиза Кузнецова, 15 лет.
Дворик.
◁ Акварель.

Аня Зданович, 14 лет.
Фигура на пленэре.
◁ Акварель.

Таня Моржова, 15 лет.
Окно сельского дома.
◁ Акварель.

Оля Косарева, 14 лет.
Пристань у Заячьего острова.
Акварель.

паряется вместе с водой. Акварель не обладает такой богатой фактурой, как масляная живопись, но она имеет свои выразительные средства, в ней особое значение выпадает на долю разнообразия мазков, их характера, величины, направления, способа кладки, а также разнообразия технических приемов: по-сырому, по-сухому, лессировками. Работая на природе, вы приобретете опыт и будете довольно хорошо справляться с капризами акварели, научитесь чувствовать ту влажность бумаги, которая нужна для воплощения вашей идеи, чувств и мыслей. Все эти премудрости каждый художник постигает своим путем — кропотливой работой в пленэре, требовательностью

к себе без побряжек и самолюбования.

Тем, кто постоянно делает наброски с людей, легче будет справиться со следующим заданием — фигура человека в пленэре (на 1/4 листа). Если в третьем классе мы делаем короткие наброски друг с друга, попеременно позируя в пленэре, то в четвертом это уже более длительная постановка на 3—4 часа.

Для этюда фигуры человека в пленэре лучше взять женскую модель: продумать ее костюм, чтобы это была красивая по краскам, ясная по тону, гармоничная с окружением постановка. Модель легче нарисовать в три четверти поворота, посадить в естественную, спокойную позу, она дольше не устанет и не будет двигаться, так как при движении сбиваются складки одежды и их сложно восстановить. Можно посадить фигуру на крыльце, на завалинке, у колодца, у воды на камнях, около лодок.

Сделайте общий набросок фигуры, определите ее масштаб к листу и прорисуйте. Определите пространственное положение торса, плечевого пояса, конечностей путем соотношения парных точек — плеч, бедер, коленей, локтей, стоп по отношению друг к другу. Рисуя одетую фигуру, представляйте конструкцию ее невидимых поверхностей, рисуйте не внешний абрис, а ее объем. Складки платья образуются на местах перелома формы, на сгибах локтей, коленей, торса в области живота — это основные складки, выявляющие движение, анатомические особенности и пластику фигуры. Не забывайте и об индивидуальных особенностях модели; все мы немножко разные — худые и полные, высокие и коренастые.

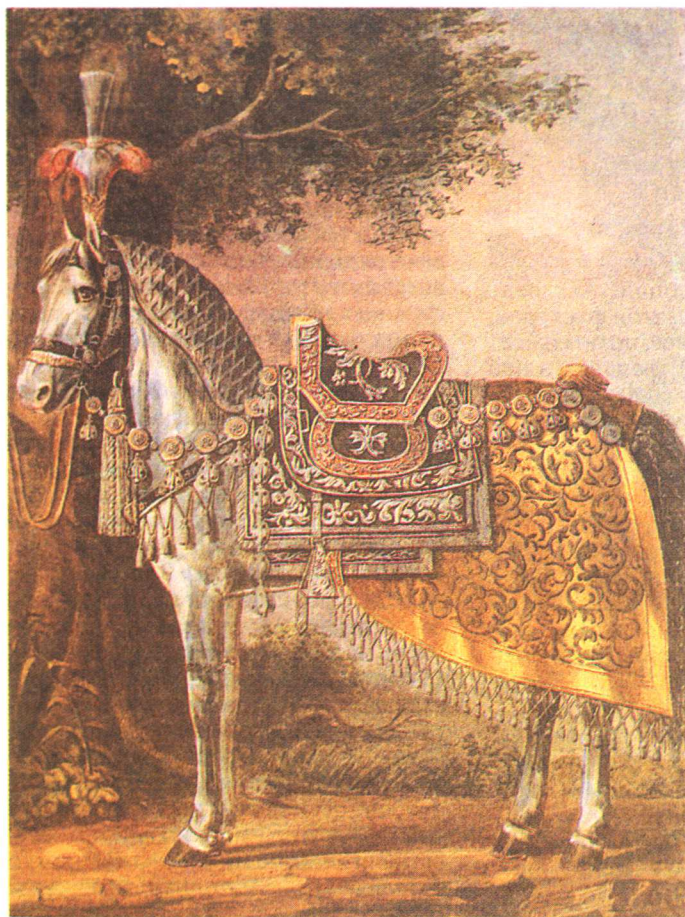
Модель должна быть хорошо освещена. В этих целях задание лучше перенести на вечернее время, когда освещение боковое, а не такое сильное, как днем.

В 4-м классе можно позволить себе выйти за рамки программы. Иногда случай подсказывает интересный сюжет для этюда. Часто мы можем наблюдать и делать этюды на улицах города: это и ремонт набережной, и укладка труб, асфальтирование улиц со множеством специальной техники, яркой, современной интересной и для рисунка, и для живописи. Ходим рисовать на стройки, в яхт-клуб, где ремонтируют, красят и спускают на воду красавицы яхты. Собранный живописный материал пригодится тем, кто будет продолжать обучение в художественных учебных заведениях.

Т. ГАНЖАЛО,
г. Санкт-Петербург, ГХШ



ЕЗДЫ ГОСУДАРЕВОЙ ВЕЛИКОЛЕПИЕ



В последнее время редко кто из нас пользуется старинным словом «казна», емким и выразительным, предпочитая ему всяческие новозаемные словечки наподобие «авуаров», «фондов» и еще неведь каких. А предки наши употребляли его широко и во многих значениях. Так, например, была у московских государей особая «Оружейная казна». Существовала и «Конюшенная казна» — едва ли не богатейшее в мире собрание художественно выделанного драгоценного конского убранства для верховой езды. Потом в то же понятие были включены и разнообразные средства для передвижения в упряжи — колымаги, санные каптаны, пружинные «колясы» и тому подобное.

Конюшенной казной гордились, ею дорожили, хранили бережно и заботливо умножали. И создавалось ею «езды Государевой великолепие», как выразился в своем сочинении «О повреждении нравов в России» один из первых исследователей и ценителей нашего прошлого князь Михаил Михайлович Щербатов.

Непритязательные в повседневном обиходе московские государи, однако, вне узкого домашнего круга старательно блюли достоинство и блеск Богом на них возложенного сана, ибо в этом отражалось величие Державы, ее могущество и слава. Роскошь торжественных царских выездов вызвала благоговение народа. А в сердцах заезжих иноземцев — послов, торговых людей или просто соглядатаев (нередко все это совмещалось в одном и том же лице) — возникали чувства изумления и зависти, которые они со скаредной дотошностью выражали прежде всего в денежном исчислении. Так, например, англичанин Джером Горсей не нашел другого способа описать убранство коня царя Феодора Иоанновича во время празднеств по поводу его венчания на царство (1584 год), как только назвать его стоимость — триста тысяч тогдашних фунтов стерлингов. Цена, что и говорить, оглушительная: на такие деньги в XVI веке мог бы кормиться целый год крупный город — хоть тот же Лондон или даже заметно превосходившая его своим населением Москва.

Но дело, конечно, не в деньгах как таковых: не слишком стесняясь в расходах, творцы конского убранства — мастера Конюшенного приказа, ведавшего соименной ему казной и вообще всем, что относилось к «езде Государевой» и всего царского Двора, — могли без помех дать волю своему богатому воображению, тонкому вкусу и отточенному художественному умению (слово «мастер» да не смутит читателя кажущейся чрезмерной современностью звучания: оно пришло в наш язык еще во времена Киевской Руси из греческого, где слово «масторас» означало «искусный ремесленник»).

Мастеров в Конюшенном приказе числилось немало — около сотни. Среди них в первую очередь следует назвать седельников, собиравших воедино все многочисленные части и принадлежности седел. Деревянные части седла готовили остова, «золотари» (это слово тогда отнюдь не имело позднейшего насмешливого переносного смысла) дерево золотили. «Строчники» вышивали по коже, обычно золотыми или серебряными нитями (по тканям вышивали золотом же или цветными шелками вышивальщицы, чаще всего жены или дочери конюшенных мастеров). Шорники шили уздечки. Другие, особо на то поставленные работники делали стремена, отдельно выделывались удила. Были и такие, кто занимался изготовлением «наузов» — больших подшейных кистей, иногда из перовитого золотом шелка, а порой — из низанного жемчуга. «Сребро- и златокузнецы» (название «ювелир» пришло лишь при Петре I) оправляли деревянные части седел богатыми окладами. А помогали «финифтьщики» (эмальеры, говоря современным языком), «сканщики», владевшие умением украшать металл филигранью, «черносребреники» — они наводили на серебре узоры чернью. Всех этих рукодельцев щедро «верстали» жалованьем — денежным, хлебным, мясным, соляным. А за успешное выполнение

Парадный конский убор XVI — XVII веков.
Раскрашенная литография XIX века.

заказов награждали особо — дорогими сукнами и бархатами на кафтан или ферязь, драгоценными кубками, ковшами, братинами или еще чем-либо иным. Словом, жили мастера безбедно и в почете, хотя, конечно, трудились от заката до восхода — несуетливо, но и не мешкая (лживые рассказы о неспособленности русского человека к упорному целеустремленному труду придумали и раздувают по сей день его заклятые недоброжелатели).



Арчак работы мастеров Конюшенного приказа. 1682.

От былого великолепия Конюшенной казны до нас дошло не чересчур много образцов (в основном они хранятся в Государственной Оружейной палате). И того, что сберегло время, вполне достаточно, чтобы поверить словам польского посла при Дворе царя Алексея Михайловича пана Павла Свицерского: «Такого удивительного конского наряда ни у каких окрестных государей не найдется». Средоточием едва ли не всех ветвей прикладного искусства предстают перед нами памятники Конюшенной казны — и целые конские уборы, и их отдельные части: седла и арчаки, чепраки и чалдары, конские оголовья, стремяна и так далее.

Наибольшее впечатление, пожалуй, оставляют седла (и одна из их разновидностей — арчаки). Русские

седла времен Московской Руси во многом отличались от западноевропейских и лишь незначительно от седел восточных (что, кстати, позволяло присылаемые в качестве посольских даров богатые конские уборы иранской и турецкой работы не только хранить как диковины, но и использовать по назначению). Основной особенностью русской (и вообще восточной) седловки можно считать то, что она обеспечивала всаднику возможность легко поворачиваться во все стороны и даже



Седло царя Михаила Федоровича. Работа мастера Ивана Попова «со товарищи». 1637–1638.

отстреливаться от преследователей. Для этого задняя лука делалась довольно широкой и отлогой (передняя была уже и круче загнутой), а стремяна подвешивались повыше (такая посадка, кстати, оказывалась удобней при самом быстром ходе коня и при взятии препятствий). Для того же седло крепилось к бокам коня и не давило на его позвоночник.

Драгоценное узорочье царских седел отнюдь не лишало их свойств, необходимых в бою. Хотя, надо сказать, что московские самодержцы после Василия Темного уже ни разу не принимали непосредственного участия в боях — пустопорожнее фанфаронство современных им коронованных рыцарей Западной Европы было им чуждо, притом войны, которые вела Русь, ничем не походили на ратные забавы европейских коро-

лей, герцогов, курфюрстов и им подобных владетелей. Привычная форма боевого седла не менялась вплоть до XVII века, когда появились более приторовленные для мирных поездок и более удобные арчаки — седла чуть меньшего размера с прикрепленной к сиденью подушкой (заметим, кстати, что тем же словом иногда обозначается просто остов седла, позже ставший также называться ленчиком).

Седла и арчаки Конюшенной казны обтягивались обычно драгоценными тканями — чаще всего бархатом,



Парадное конское убранство XVII века.

нередко с золотым или серебряным шитьем. Узорной выделки были и «тебеньки» — кожаные, а иногда и из плотной ткани небольшие четырехугольники, оберегавшие ноги всадника от соприкосновения с ремнями-«путлищами», на которые подвешивались стремяна. Сами стремяна подчас бывали чеканными, осыпанными драгоценными камнями, особенно те, что выгибались из одной пластины и сбоку напоминали очертаниями лопасть боевого топора. Такие стремяна заменяли шпоры, известные на Руси — их называли «бодцы» или «остроги», — но использовавшиеся редко: легкое прикосновение холодного металла стремени понуждало лошадь скакать быстрее, но не могло повредить ее кожу. А лошадей на Руси ценили и жалели.

Самой же нарядной частью любых седел бывали серебряные оклады лук и «крыльцев» (они же лавки, полочки, а иногда — извести) — досок, которыми седло опиралось на конские бока. Тут было широкое поле для применения всяческих приемов украшения металла:

чеканки, насечки золотом, басмы (выдавленных изнутри узоров), черни, тончайшей резьбы. Великолепие их дополнялось россыпями самоцветов, жемчугов, финифтяными вставками, причудливой сканью, тончайшим черневым узором.

Каждая часть конского убора служила точкой приложения того или иного вида художественного ремесла. И в том числе пахви — ремни, пропускаемые от седла к хвосту лошади и предохраняющие седло от движения вперед, но в еще большей степени паперсти (их еще на-



Арчак и поводные цепи работы мастеров Конюшенного приказа.
II половина XVII века.

зывали «паперси», что, конечно, правильнее) — нагрудные ремни, оберегавшие седло от сползания назад. Паперсти имели ремennую основу, на которую набирались все теми же, уже перечислявшимися способами, украшенные металлические пластины.

Ременными же (иными они не могли быть по самой своей сущности) бывали и конские оголовья или, применяя более привычное слово — узды, сложное сооружение, включающее в себя оглавлъ (нащечный ремень), налобник (иначе начельник), нахрапник, охватывающий переносицу коня, которую любили оформлять изукрашенной камнями, чеканкой или иначе пластиной — узденицей (ее еще на восточный лад называли «решмой»). Кольцами (в богатых уздечках серебряными) соединялись с ними «бразды» (поводья). Вкладываемые в рот удила, всегда железные, крепились к ним же (с одной стороны — наглухо, с другой — с помощью кляпушков). Оголовья покрывались прерывчатым, а то и сплошным набором, серебряным, золоченым, с гнез-

дами драгоценных камней. Вместе с поводьями, зачастую же и вместо них вешались звонкие серебряные цепочки (такие же «гремячие цепи» крепились по бокам коня впереди и сзади седла, накидывались на круп лошади, свешивались иной раз и спереди. А на налобники крепились султаны — украшения из перьев, волосяные и даже подчас из гибких золотых проволочек, унизанных искрящимися мелкими алмазиками.

Важную составную часть конского убранства представляли собой и различные покрывала-попоны. Более



любили подвязывать звонкие бубенчики. И еще любили приторачивать к седлу небольшие серебряные накрылитавры. При ударе в них красавец аргамак начинал дробно перебирать ногами, как бы приплясывая, или даже вздымался на дыбы, позволяя наезднику показать свое молодечество и удаль (а московские государи, которых впервые усаживали на коня в трехлетнем возрасте, как, впрочем, и всех остальных русских отроков, в молодости обычно были прекрасными наездниками).



Седло, стремена и чепрак царского выезда.
II половина XVII века.

Седельная лука с финифтью работы
московских мастеров.
XVII век.

короткие, накидывавшиеся под седло и закрывавшие круп и бедра коня, назывались чепраками. Челдарами (или чалдарами) именовались покрывала большего размера, спускавшиеся вдоль боков лошади и на ее грудь. Просто попоны набрасывались вместо седел на спины особых заводных («в заводе» тогда означало — «в запасе») лошадей, которых во время шестивей вели под уздцы — это придавало вящую пышность зрелищу. Существовали еще наметы — ими в иных случаях седла покрывались сверху (после Петра I их стали называть немецким словом «вальтрап»).

Все эти части конского убора строились, как тогда говорили, из тканей самого высшего разбора — бархата, атласа, парчи, в том числе наиболее роскошной — аксамита и алтабаса. Для оторочки употреблялись золотые и серебряные кружева. На ткань нашивались дробницы, плащи и других видов металлические накладки, часто с камнями. На ноги коней надевали чеканные широкие браслеты. А у копыт золотой тесьмой

Среди дошедших до нас остатков богатств Конюшенной казны есть и присланные с послами западные, немецкие седла с высокими луками, похожими на спинку стула, — их попросту держали как ценные диковины. Есть и специальные дамские седла, правда, более поздние, на которых наездницы сидели боком, упирая правую ногу на особую скамеечку, а левую вдевая в стремя. Но их тем более не употребляли в московскую пору — русскому человеку тех времен сама мысль о женщине-наезднице показалась бы верхом неприличия. Есть и другие памятники художественных ремесел, связанных с конной ездой: богато украшенные плетки, серебряные ведра для поения коней и много чего иного — всего и не перечислишь. И каждый из предметов — это как бы учебное пособие для последующих поколений мастеров художественных ремесел.

Но главное, конечно, не в этом. Конюшенная казна русских государей была и навсегда останется овевающим величием их Державы и напоминанием о ее чести и славе, которые каждый русский человек — в свое время и на своем месте — обязан оберегать и крепить вопреки любым наветам и напастям на его Отечество.

А.ИВАНОВ

КОНТРАСТНЫЕ ЦВЕТА

Попробуем, раскрыв акварельные краски, порисовать контрастными цветами. Ведь вы уже избражали красных рыбок в голубом аквариуме? Именно красный цвет оживил ваш рисунок, придал ему звучность.

Существуют и другие сочетания чистых, контрастных цветов, которые радуют глаз, например: красный — зеленый, зеленый — желтый... С использованием их выполнен изящный рисунок «Ирисы» Герой Кудряковым.

Вам, наверное, приходилось любоваться красными маками или желтыми одуванчиками на зеленом поле? Вспомните чувство радости и восторга от красоты мира, от яркого и свежего сопоставления цвета. Однако если вы попытаетесь нарисовать цветущий луг «с птичьего полета», справиться с этой, казалось бы, простой задачей окажется нелегко. Акварель — краска деликатная, прозрачная. Трава, маки или одуванчики при первом прикосновении кисти к бумаге скорее всего получатся блеклыми, легкими по цвету. Если вы начнете насыщать их цветом, работа может выйти грязной, акварель при этом неизбежно теряет свою нежность и хрупкость.

Не огорчайтесь. Работа контрастными цветами (за исключением черной акварели по белой бумаге) под силу только самым большим мастерам. Ведь очарование акварели как раз заключается в тонкости и мягкости перетекания цвета. Художник, сохраняя фон белой бумаги, порой рисует даже не краской, а слегка подкрашенной водой, улавливая нежнейшие касания цвета, используя расплывы акварели.

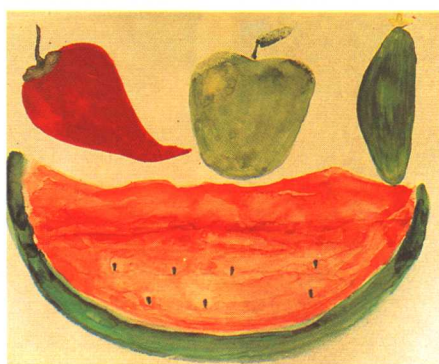
«Аgua» — как мы помним, в переводе — вода. И акварелью хорошо писать все, что связано с водой — море и рыбок в аквариуме; весенний пейзаж с влажным, чуть туманным воздухом; быстрое движение осенних мокрых облаков. Акварель незаменима в передаче дождя. Как приятно насыщенной водой краской мягкой



Гера Кудряков, 8 лет.
Ирисы.
Акварель.

Илья Ланцов, 8 лет.
Натюрморт с арбузом.
Акварель, гуашь.

Саша Замятнина, 5 лет.
Арбуз.
Акварель.



кистью писать омытые дождем крыши домов, деревья, блестящий асфальт и лужи, в которых отражаются многоцветные огни витрин и фонарей. Все это — благодатные мотивы для живописных листов.

Тонкость и изысканность аква-



рельных приемов легко прочувствовать, нарисовав разрезанный арбуз.

Но прежде раскроем страницы замечательной книги И.Е.Репина «Далекое близкое», где художник вспоминает о своем первом знакомстве с красками, о том, как они поразили его, когда он со своим двоюродным братом Тронькой и сестрой Устей решили раскрасить азбуку с чернотелыми иллюстрациями. «Первая картинка — арбуз — вдруг на наших глазах превратилась в живую; то, что было обозначено на ней едва черной чертой, Трофим крыл зелеными полосками, и арбуз зарыбил нам в глаза живым цветом; мы рты разинули. Но вот было чудо, когда срезанную половину второго арбузика Трофим раскрасил красной краской так живо и сочно, что нам захотелось даже есть арбуз; и когда краска высохла, он тонкой кисточкой сделал по красной мякоти кое-где черные семечки — чудо! чудо!»

Надеюсь, у вас появилось желание написать сочный, спелый арбуз? Рисовать надо сильно увлажненной кистью, в один слой акварели. Позвольте краске свободно растекаться, делать наплывы, от этого рисунок выйдет живее и убедительнее. Смотрите, как это получилось у пятилетней Саши Замятниной!

А теперь усложним наш натюрморт: нарисуем ломоть арбуза в окружении зеленых яблок и красных перцев.

Для истекающего соком арбуза будет хороша акварель, а вот крепкие зеленые яблоки и глянцевиные перцы, пожалуй, лучше рисовать гуашью, краской плотной и густой, как это сделал восьмилетний Илья Ланцов.

Это уже смешанная техника, которой часто пользуются художники, зная, что подвластно акварели, а что лучше изобразить другими красками. Работа контрастными цветами больше подходит для гуаши или масла!

Если пойти по залам Третьяковской галереи и поискать кар-



К. Коровин.
Северная идиллия.
Фрагмент.
Масло. 1886.

А. Фонвизин.
Букет в синей вазе.
Акварель. 1960-е гг.

тину, отличающуюся горячей красочностью, скорее всего наш выбор падет на полотно одного из самых блестящих живописцев конца XIX — начала XX века Константина Алексеевича Коровина — «Северная идиллия».

Художник стремился к яркому, радостному в искусстве. Всюду в его высказываниях мы находим слово «радость»: «жизнь моя — живопись», «живопись — радость». Воплощение зримой красоты мира составляло главный нерв его искусства.

Всмотримся в картину. Короткая летняя ночь на русском Севере. Мягкий луг, усеянный ромашками. Мечтательно обнявшиеся девушки слушают свирель пастушка, чуть покачиваясь в ритм мелодии. Певучие, плавные линии рождают ощущение покоя. А краски? Именно они, звучные, киноварно-красные, белые на фоне зелени вносят в картину чувство радости и красоты. Коровин утверждал, что краски могут быть праздником для глаз, как музыка праздником для души.

А теперь остановим наше внимание на другом холсте художника К.А.Коровина «Парижское кафе» 1890-х годов. Коровин писал свободно и вдохновенно, часто в один сеанс. Быстрая, этюдная манера письма как бы удерживает остроту первого впечатления — самого живого и яркого.

За столиком открытого кафе уютно расположились молодые парижанки. Рассеянный свет солнца золотит туман, подсвечи-

вает кроны деревьев, ярким цветом зажигает алый зонтик в руке дамы. Свет проникает всюду. Им напоен воздух, даже тени — прозрачные, цветные, жемчужно-серебристые... Предметы тают, растворяются в мареве тумана, обретая воздушность, невесомость. Кисть художника едва успевает скользнуть по предметам, очерчивая фигуры, стулья, столы, проезжающие экипажи одним-двумя уверенными мазками.

Сравните два произведения К.А.Коровина. Представьте, что вы художники-копиисты. В вашем распоряжении только аква-



рель и гуашь. Копию какой картины следует выполнить гуашью, а какой — акварелью?

Обе краски — и акварель и гуашь — разводят водой. Но красочный слой гуаши более густой, плотный, сочный. «Северную идиллию», отличающуюся мощной красочностью, конечно, лучше воспроизвести гуашью, а вот второе полотно К.А.Коровина — с его легкостью, артистизмом, неуловимым перетеканием красок, — безусловно, акварелью.

Настоящим кудесником, виртуозно владеющим акварелью, был художник А.В.Фонвизин (1882 — 1973).

Его натюрморт «Букет в синей вазе» написан легко и свободно, полон света и спокойствия.

Мягкая, изысканная игра прозрачных красок с затеками по краям цветового пятна; тонкие перетекания из цвета в цвет; отсутствие четких контуров и деталей; как бы мимолетность общего впечатления достижимы в акварели, как ни в какой другой технике.

Благодаря цветному туману красок изображение призрачно, едва уловимо. Букет растворяется в мерцающем воздухе. Слегка оттенена драпировка. И только синее стекло вазы горит и отликает каким-то дивным блеском, привораживая своей красотой, как некая драгоценность.

Это волшебство цвета, быстрота исполнения, целостное ощущение увиденного составляют очарование каждого акварельного листа художника.

Е.ТКАЧЕНКО,
руководитель изостудии
«Третьяковская галерея»

ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, ОПУБЛИКОВАННЫЙ В № 3:

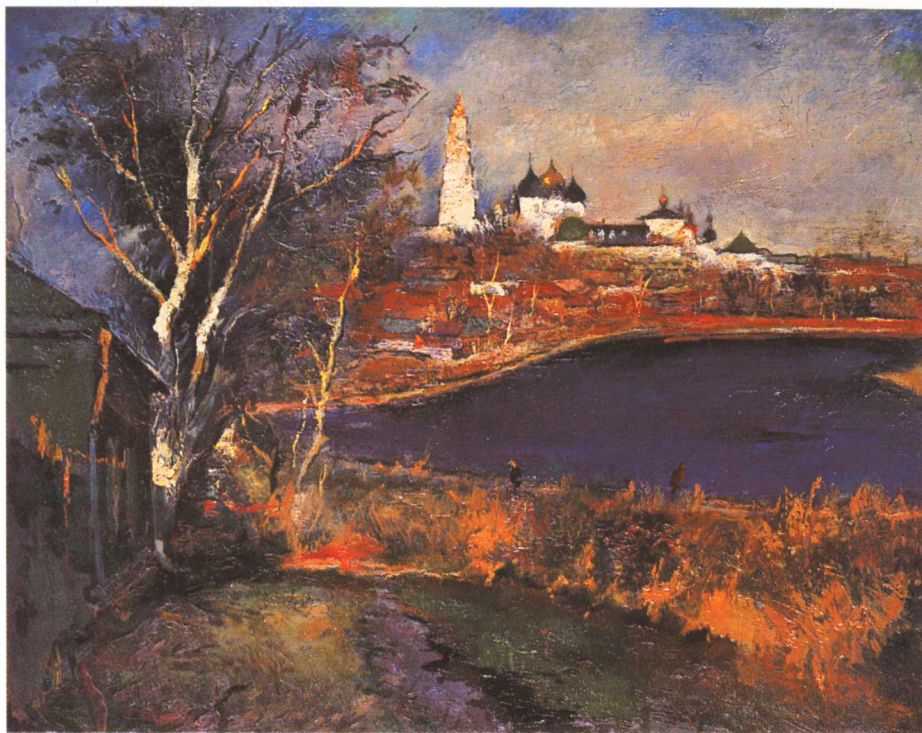
ПО ГОРИЗОНТАЛИ: 7. Наполеон. 8. Нотариус. 9. Родос. 11. Борок. 12. Александр. 15. Лондон. 18. Персия. 19. Котелок. 20. Хаммер. 21. Стасов. 24. Кавалер. 26. Лесков. 27. Иордан. 31. Муштабель. 33. Сурик. 34. Гений. 35. Веласкес. 36. Чаепитие.

ПО ВЕРТИКАЛИ: 1. Мамонтов. 2. Посох. 3. Гоголь. 4. Толедо. 5. Орлов. 6. Художник. 10. Психея. 13. Почтальон. 14. Лермонтов. 16. Кочегар. 17. Портрет. 22. Кафтан. 23. Геркулес. 25. Мاستихин. 28. Чугуев. 29. Плакат. 30. Китай. 32. Сепия.

МАСТЕРСКАЯ С ВИДОМ НА ЛАВРУ

Живописный, по-старинному уютный и приветливый подмосковный город Сергиев Посад издавна слывет уголком художников. Около ста мастеров живописи, графики, скульптуры входят в один из самых крупных и творчески разнообразных художественных коллективов России. Насыщенную атмосферу искусства создают здесь яркие краски природы, сельские окрестности, неспешный быт провинциальных улиц и дворов, памятники истории и архитектуры, среди которых уникальной культурной ценностью является знаменитая на весь мир Троице-Сергиева лавра. Окна мастерской сергиевского художника Евгения Захарова выходят как раз на лавру, в них отражаются купола, башни, монастырские стены древней обители, постоянно завораживая художника очарованием русского зодчества, вдохновляя его на искусство, близкое по духу великой отечественной святыне.

Уроженец калужской деревни, с детства воспитанный сельским укладом жизни, близостью к природе средней полосы России, Евгений Захаров в 1951 году двенадцатилетним подростком переехал с родителями в подмосковный Загорск, занимался рисованием в местном кружке Дома пионеров. Продолжил учебу в изостудии Дворца культуры под руководством опытного педагога и самобытного художника Леонида Ивановича Кузовкина. В 1959 году успешно сдал экзамены в Строгановское училище в Москве. Овладевал профессией мастера монументально-декоративной живописи, начинал свое творческое становление по заветам и наставлениям известных педагогов С.Герасимова, Н.Максимова, Д.Тегина, Ф.Волошко. С тех пор в искусстве Захарова перемежались кропотливый труд монументалиста и вдохновенная работа живописца-станковиста, а также в последние годы напряженная преподавательская дея-



Осенний вечер.
Масло. 1995.

тельность в Московском педагогическом университете.

Как монументалист Евгений Захаров создал мозаики и фрески на разные темы для различных архитектурных объектов — пансионата «Юбилейный» в Малаховке, отделения связи в Ивантеевке и за пределами Подмосковья — на Урале и Алтае. И все-таки главной в творчестве сергиевского мастера была и остается пейзажная живопись. Есть портреты, натюрморты и графические произведения, опыты в стиле лубка, но их оттесняет картина пейзаж, давняя и постоянная любовь к российскому провинциальному городу. Переславль-Залесский, Александров, Тутаев с их уникальной архитектурой и характерным ландшафтом нашли отражение в живописи художника, обогатив свежими впечатлениями многолетнюю тему Сергиева Посада.

Изображая город и его окрест-

ности, Захаров далек от умиленности и открыточного штампа. Его привлекают тревожные мотивы подмосковного пейзажа, драматические образы сергиевской архитектуры, довольно противоречивые впечатления от реального мира. Он находит поэзию в скромных двориках, мощных деревьях и ветхих сарайчиках, покосившихся и отживших свой век провинциальных строениях, в пограничных сезонных состояниях природы, в не всегда гармоничной и радующей предметной реальности. Часто Захаров пишет «сумеречный» пейзаж с плотными силуэтами, мрачно-ватым колоритом, темнеющим небом и таинственно посверкивающими куполами монастырей. Характер освещения играет важную роль в композициях Захарова: то это по-весеннему звонкая и прозрачная световоздушная среда, то мглистая, близкая к живописному ноктюрну.

В творчестве Евгения Захарова ощутимо влияние многих школ мировой живописи, но наиболее заметна близость к русским реалистическим традициям XIX века, к пейзажной живописи московской школы XX столетия, в особенности привлекает его и пленяет искусство старейшего мастера пейзажа Александра Ивановича Морозова, в картинах которого обыденные натурные наблюдения сочетаются с монументальной манерой обобщения, саврасовскими психологическими интонациями. Следуя этому высокому творческому примеру, Захаров стремится к картинности пейзажного сюжета, обостренно-поэтическому восприятию природы. И его композиции связывают воедино сочную историческую канву в виде архитектурных памятников и явно ощутимые экологические размышления в виде картин природы с приметам сегодняшнего дня.

Сергиев Посад в разные времена года, торжественное величие лавры, милое сердцу бытие сельских окрестностей дают живописи художника неиссякаемый заряд энергии. Этой энергией дышат лучшие полотна: «Тишина», «Холодная весна», «Овражный переулок», «Осенний вечер», «Церковь Александра Невского», «Зеленый дом»... По несколько раз пишет мастер один и тот же



Весна.
Масло. 1994.

мотив, облюбованное место, добиваясь почти кинематографической многогранности образа и эмоциональной глубины. Постоянно выставляясь, совершенствуя свою индивидуальную манеру, Евгений Захаров заражает зрителей любовью к родному городу — духовному средоточию его творческой личности и повседневной мастерской, в которой каждый раз рождается новая картина, новая живописная гармония, новый неожиданный поворот вечной темы.

С.БЕЛОВ



У Данилова монастыря.
Масло. 1990.

Пушкарская слобода.
Масло. 1993.

Заброшенный дом.
Масло. 1990.



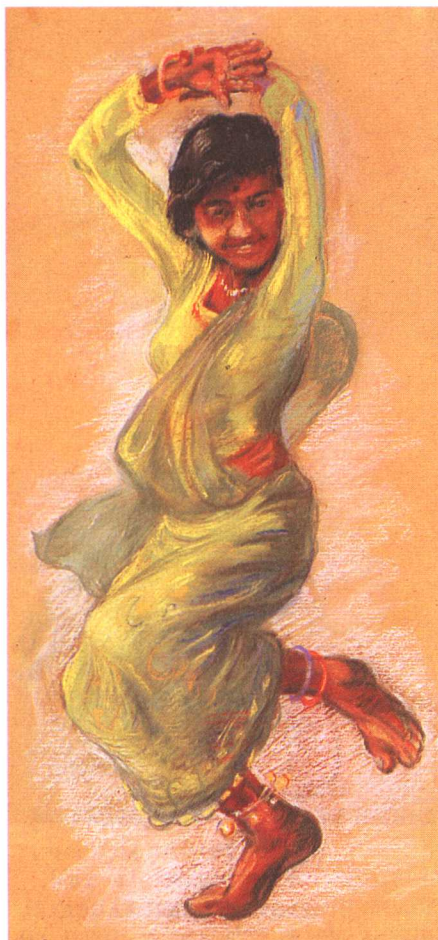
ЗДРАВСТВУЙ, БАНГЛАДЕШ!

Еще недавно об этом и мечтать было маловероятно. Неужели не сон фантастический, а явь? На берег Бенгальского залива, что в Индийском океане, в страну экзотически замечательную, где природа удивительна, а люди красивые, приветливые! Да, да, именно в Бангладеш были приглашены «на недельку на этюды» десять юных художников и художниц из подмосковного города Электросталь — победители Международного конкурса «Прошлое, настоящее, будущее в творчестве детей».

Вернулись путешественники домой в ДХШ Электростали и, вспоминая недавние дни и восторженно ахая, разложили путевые зарисовки, наброски, этюды и принялись сочинять композиции. Некоторые из этих работ мы репродуцируем и предоставляем слово участникам этой увлекательной поездки.

Н. Н. Лаврентьева — педагог ДХШ:

— Мы имели возможность объездить на комфортабельном автобусе не только столицу, но и стправиться по живописнейшим дорогам в глубь страны. Впечатления от увиденного не сравнимы ни с чем. В Бенгалии все было ново и неожиданно. Из среднерусской зимы мы попали в теплое лето, в страну с другими проблемами, другим отношением к жизни, другим ритмом и языком, с шумными и обильными восточными базарами. Работы наших учеников вызвали симпатию и интерес зрителей. Для школьников эта поездка явилась серьезным экзаменом на правила хорошего тона, умение вести себя в непривычной обстановке. И юные художники его выдержали: они говорили по-английски, всюду рисовали и



Роман Фофанов, 13 лет.
Танцовщица.
Пастель.

произвели прекрасное впечатление на взрослых, многие из которых впервые видели русских детей.

Настя Феоктистова, 15 лет:

— Крики, шум, яркое солнце, люди в пестрых одеждах — я на рынке, в столице Бенгалии Дакке. Вся картина города изумительная, такого нигде больше не встретишь. Люди очень общительные. Стоит только нашей группе подойти к какой-нибудь лавке, как тут же из нее выбегает

продавец и начинает расхваливать свой товар, демонстрировать все его качества. Мы оценили по достоинству огромное количество прекрасных поделок из джута: корзиночки, шкатулки, коробки, сумки, тарелки, салфетки. А в лавке жестянщика увидели подсвечники, блюда, кувшины. Все они, хоть и недавно изготовленные, не казались новыми, не блестели, а тускло мерцали и выглядели чуть потертыми. Наверное, такой была волшебная лампа Аладдина... С рынка мы не ушли с пустыми руками, приобрели для школьного натюрмортного фонда занятные восточные предметы. Пусть наши одноклассники порисуют такие необычные и оригинальные вещи!

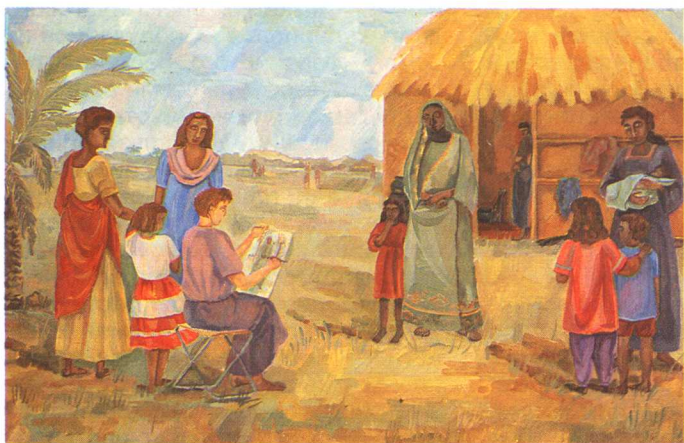
Лена Карафина, 14 лет:

— Нам эта страна подарила семь дней незабываемого счастья и чувство глубокого уважения к ее жителям. Когда мы прибыли в Дакку, уже смеркалось. Поэтому первый маршрут по вечерней столице в гостиницу был едва ли не самым сильным впечатлением. Согласитесь, после привычно пасмурного Подмосковья увидеть пальмы, месяц рожком вверх, смуглых людей в сари, светлых рикш — все это скорее походило на сказку, чем на реальность. И при дневном, солнечном свете ощущение сказки не развеялось. В Бангладеш все иное — и запахи, и цвета, и экзотическая природа. У меня до сих пор стоят перед глазами красивый пруд с крокодилами, розовая предзакатная вода, на поверхности которой лотосы и недоеденная крокодилом курица. Там ко мне подошел бенгалец и попросил помахать приветственно рукой его родственникам, которые с интересом смотрели на нас, но не решались подойти. Вообще бенгальцы очень дружелюбны и го-

степриимны. Где бы мы ни оказались, нас повсюду окружали улыбающиеся люди, знакомились, охотно позировали. Все время нам хотелось их нарисовать, поскольку, кроме несомненного обаяния, они обладают художественно-привлекательной внешностью.

залось, владельцы этих домов ведут поэтапное строительство. Возвел один этаж — пожалуйста, живи в нем. Наберешь средства — строй следующий. Честно признаться, не слишком-то эстетично, но, думаю, с этим можно смириться — так выгодно (налоги меньше) и всем удобно. Ин-

ская академия искусств (звучит непривычно, не правда ли!). Глядя на эту — из красного кирпича с белой орнаментацией и арочной галереей — академию, я изумился и тут же вспомнил родную свою «художку», ютящуюся при своем весьма пенсионном возрасте на первом этаже «хру-



Юля Феньковская, 15 лет.
На этюдах в Бенгалии.
Акварель, гуашь.

Настя Феоктистова, 14 лет.
В лавке.
Тушь.



Юля Жукова, 12 лет.
Домашний концерт для гостей.
Акварель, гуашь.

Настя Куликова, 16 лет.
Улица Дакки.
Акварель.

Роман Фофанов, 15 лет:

— Хочу немного рассказать об архитектуре Бангладеш. Застройка крупных городов очень плотная, стены домов разукрашены разноцветными вывесками с узорными буквами. На нижних этажах часто размещаются пестрые лавки, различные мастерские. Над верхними этажами зданий нередко возвышаются металлические прутья арматур. Ока-

тересна современная архитектура. Если у нас театры, музеи, крупные учебные и просветительские учреждения имеют почтенный возраст, то в Бангладеш большинство зданий культурного назначения молоды, ведь страна лишь недавно получила независимость. Примером могут служить художественные учебные заведения, в которых довелось побывать. В частности, Дет-

щобы». В зданиях академии расположены огромный концертный зал, музей, учебные аудитории. На площадке скульптурная фигурка мальчика, катящего обруч...

Я никогда не думал, что в моей жизни представится столь счастливый случай — увидеть прекрасную страну Бангладеш. Я и мои друзья по поездке бесконечно благодарны организаторам этого замечательного мероприятия.



ПРИМЕНЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ МАСЕЛ В ЖИВОПИСИ

Впервые с маковым маслом знакомит нас трактат де Майерна. Им пользовались в то время нидерландские художники. По словам де Майерна, «...маковое масло само по себе трудно сохнет...». Поэтому при изготовлении в него практически всегда добавляют сиккативы.

В России маковое масло начинает встречаться только в XVIII веке. Его получают прессованием семян белого мака. Оно почти бесцветное, с приятным запахом и вкусом. Маковое масло плохо сохнет, в два раза превышая сроки льняного, причем резко увеличивается в объеме и так же резко уменьшается. Поэтому оно может образовывать глубокие трещины в поверхностных слоях краски. В смеси с пигментами, которые ускоряют просыхание пленки (свинцовые сурик и белила, умбры, содержащие сиккативный марганец, кобальтовые краски), маковое масло просыхает хорошо.

Московский завод «Гамма» при изготовлении масляных кобальтовых сиккативных красок использует высокополимеризованное (очень уплотненное) маковое масло. С пигментами же, замедляющими просыхание (цинковые и титановые белила, краплак), пленка остается липкой даже спустя несколько месяцев. Если краски, стертые на маковом масле, положить на поверхность, покрытую свинцовыми красками (грунт, красочный слой), то при высыхании может произойти растрескивание.

Маковое масло довольно быстро горкнет, приобретая неприятный запах и все отрицательные качества, связанные с применением его в живописи. Даже хорошо приготовленное, масло нельзя долго хранить, особенно в открытом сосуде. Пленки макового масла не дают желтизну. Но они довольно мягки и легко растворяются даже слабыми растворителями. Это обстоятельство создает опасность разрушения живописи при снятии покрывного лака или чистках картин, написанных на этом связующем.

Продолжение. Начало см. в № 2 за 1996 г.

Конопляное масло впервые упоминается в немецком манускрипте XV века. У де Майерна неоднократно приводится описание применения его для стирания красок и приготовления лаков. В русских рукописях XVI—XVII веков дается описание способов варки олифы из конопляного масла, а также указания на применение в живописи. В более поздних руководствах конопляное масло рекомендуют использовать наравне с льняным. Лучшие его сорта по свойствам похожи на льняное. Основной их недостаток — не все имеют качества, подходящие для живописи. Эти качества зависят от географических, климатических и других условий, в которых созревает конопля. Одни масла способствуют хорошему просыханию, другие похожи на маковое. Пленка даже высококачественного конопляного масла более мягкая по сравнению с льняным. Затвердевая, она, так же как льняная, легко сморщивается и размягчается в спирте.

Подсолнечные масла начали использовать сравнительно недавно. Они относятся к полувсыхающим маслам. Но существуют высыхающие, полувсыхающие и невысыхающие. Лучше сохнут северные сорта, при хорошем приготовлении они вполне пригодны для живописи.

Просыхание подсолнечного масла отличается от льняного. Оно одновременно протекает как по всей поверхности, так и в глубину, не образуя поверхностной пленки. Это является очень ценным свойством. Подсолнечное масло хорошо использовать в смеси с льняным, когда они передают друг другу лучшие качества. Большое преимущество подсолнечного масла перед льняным в том, что оно не дает оседания (сморщивания) пленки. Это можно проверить, капнув то и другое масло на стекло. Через некоторое время можно заметить, что пленка льняного сморщилась, а подсолнечного осталась такой же.

Существуют и другие масла, опробованные в живописи, но не нашедшие широкого употребления. К ним относятся: сосновое масло,

получаемое из семян сосны; древесное (тунговое), добываемое прессованием семян лакового тунгового дерева; перилловое, получаемое из семян травянистого растения периллы; соевое — из семян сои.

Другая группа масел относится к невысыхающим. Их нельзя применять в живописи. Чаще они используются как пластификаторы для увеличения эластичности масляных и смоляных пленок. К ним относятся касторовое и камфорное.

Касторовое жирное растительное масло получают из семян однолетнего растения — клещевины, произрастающей в южных странах. В отличие от других оно хорошо растворяется в спирте и не растворяется в бензине и уайт-спирите. Являясь невысыхающим, оно нашло применение в живописи и в лакокрасочной промышленности как пластификатор и замедлитель высыхания. Оно служит добавкой (3 — 5%) в спиртовые и пиненовые мягкие лаки. В тончайшем слое отвердевает за 30 дней.

Камфорное масло относится к эфирным маслам. Его получают из камфорного вечнозеленого дерева семейства лавровых. Из него синтетически приготавливают камфору — твердое кристаллическое бесцветное вещество с характерным запахом. Камфора почти целиком употребляется в лакокрасочной промышленности в качестве пластификатора и консерванта. На воздухе она самопроизвольно улетучивается, поэтому хранить ее необходимо в герметически закупоренных сосудах.

При комнатной температуре 1,8 г камфоры растворяется в одном литре воды. Этого количества вполне достаточно для консервации водных растворов клеев и эмульсий животного и растительного происхождения при изготовлении красок. Камфора хорошо растворяется в скипидаре, маслах и этиловом спирте. Ее, как пластификатор и консервант, вводят в мягкие хрупкие лаки и масляные краски.

Ю.АЛЕКСЕЕВ,
профессор, заведующий кафедрой
реставрации и технологии живописи
Российской Академии живописи,
ваяния и зодчества



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
КРАСКИ
И КАНЦЕЛЯРИЯ ФИРМЫ

гаМа

105023, Москва, ул. Малая Семеновская, 5
Тел.: 963-55-39, 963-55-08; Тел./fax: 963-26-98

