

*Женский*  
**ХУДОЖНИК**  
*4 • 1997*

ISSN 02005—5791



**СОДЕРЖАНИЕ:**

*Г. Черемных*  
Космос глазами юных  
**1**

**В МАСТЕРСКОЙ  
ХУДОЖНИКА**

*Е. Абаренкова*  
Пластические мелодии  
Михаила Переяславца  
**4**



**СУДЬБА КАРТИНЫ  
В ЕВРОПЕЙСКОМ  
ИСКУССТВЕ**

*И. Данилова*  
В погоне за временем.  
Вторая половина  
XIX века  
**7**



**РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ  
КАРТИНЕ**

*Г. Чурак*  
*И. Крамской.*  
Христос в пустыне  
**12**

**ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО  
ИСКУССТВА**

*М. Изюмская*  
Готика  
**15**

**ОРНАМЕНТ СКВОЗЬ ВЕКА**

*Л. Анненкова*  
Лебединая песня  
Средневековья  
**20**

**РОДИНА НА КАРТИНАХ  
ХУДОЖНИКОВ**

*В. Сидоров*  
Просто, а высоко  
(художник А.С. Степанов)  
**23**



**ВЫСТАВКИ**

*Н. Иванов*  
Алания: мы дети гор  
**27**



*Т. Зеленцова*  
Стекло и жизнь  
О творчестве  
А.Я. Степановой  
**31**



**АЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ  
ИКОНОПИСИ**

*Н. Корнеева*  
Иконография Иоанна  
Предтечи  
**34**



*В. Богдан*  
Инавгурация  
Императорской  
Академии художеств  
**38**

**УРОКИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
ИСКУССТВА**

*О. Пушкарева*  
Рисунок пером  
**41**



**ЗАРУБЕЖНЫЕ  
ВПЕЧАТЛЕНИЯ**

*А. Ишутин*  
Фестиваль в Венгрии  
**45**

**В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ**

*Л. Виноградова*  
Школа в Ясеневе  
**46**



**РИСУНОК НОМЕРА  
48**

**ОБЛОЖКИ:**

1. Э. Мане.  
Железная дорога.  
Масло. 1873. Фрагмент.  
Национальная галерея,  
Вашингтон.

4. Круг Дионисия.  
Крещение на Иордане.  
Клеймо иконы "Шестоднев".  
Ранний XVI век.  
Третьяковская галерея.

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ПО  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ  
ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА**

**ОСНОВАН В ИЮЛЕ 1936 ГОДА**

**УЧРЕДИТЕЛИ:  
РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ**

**СОЮЗ  
ХУДОЖНИКОВ РОССИИ**

**АКЦИОНЕРНОЕ  
ОБЩЕСТВО  
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»**

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.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**

Макет  
**В.Ф. Горелова**

Фотограф  
**С.В. Майданюк**

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

*Перепечатка материалов  
разрешается только  
со ссылкой на журнал.*

Сдано в набор 25.02.97.  
Подп. к печ. 24.03.97. Формат 60x90 1/8.  
Бумага мелованная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.  
Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 12 800 экз.

ISSN 0205 - 5791,  
© «Юный художник», 1997 г.,  
№ 4, 1 — 48.

Диапозитивы изготовлены  
ОО «ОЛГА и К»  
тел.: (095) 979-91-46

Полиграфическое исполнение  
при участии фирмы «КАРАНДАШ»

# КОСМОС

## ГЛАЗАМИ ДЕТЕЙ

"Найди свою звезду" — так называлась выставка Второго международного изобразительного конкурса детей и юношества, посвященная 35-летию полета в космос Юрия Гагарина, проходившая в залах Центрального Дома художника в Москве.

12 апреля 1961 года — незабываемая дата для всего человечества. В этот день Юрий Алексеевич Гагарин на космическом корабле-спутнике "Восток" облетел земной шар. Молодой, обаятельный, покоряющий своей улыбкой, он проложил путь к звездам, сделав реальностью вековую мечту людей. И с этого момента для многих детей мира профессия космонавта стала заветным стремлением, а рисунки о космосе — выражением фантазии о безграничности и величии небесных просторов.

Тема космоса и взгляд из космоса с различных летательных аппаратов на Землю давно стали реальностью.

Выставка детского и юношеского рисунка преподнесла взрослой аудитории множество



Галя Кочнева, 10 лет.  
Семья инопланетянина.  
Гуашь.  
Набережные Челны, ДХШ № 1.

Афиша выставки  
"Найди свою звезду"  
с рисунком Юры Колесникова.

Павел Миронов, 13 лет.  
Космос.  
Гуашь.  
Тула, ДХШ.

оригинальных технических решений, вышедших из непосредственных наблюдений окружающей жизни, неожиданных ассоциаций, объемных трансформаций постоянно наблюдаемых предметов. Основой для разработки детьми моделей космических ракет, ежедневного межпланетного транспорта, скафандров, разверток объемов стали формы плывущих рыб, диковинных птиц, насекомых, ритмы движения бесчисленных воздушных пузырьков в воде. Найденные характерные абрисы гармонично преобразались юными живописцами и графиками от пяти до семнадцати лет в слаженные по очертаниям космические летательные аппараты, что просто покорило устроителей выставки, почетных гостей и зрителей.

Международная конфедерация союзов художников, военно-космические силы России, Государственный космический научно-производственный центр им. М.В.Хруничева, ЗАО "Подольск Арт-ЦЕНТР" сделали возможным проведение этого творческого



соревнования, в котором каждый автор смог выразить свои чувства к нашему общему прекрасному дому — планете Земля.

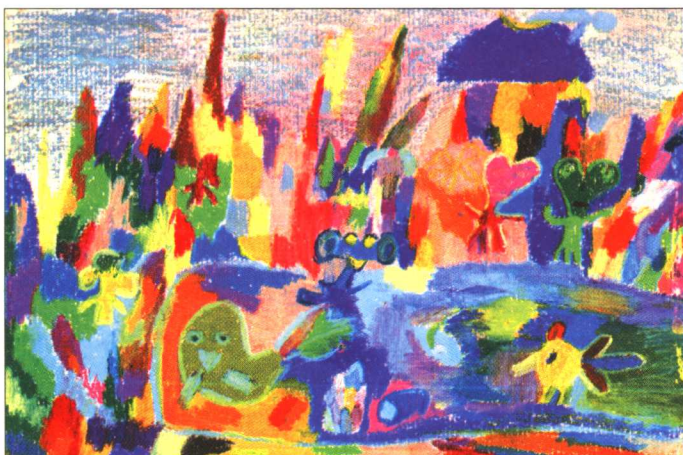
Победители конкурса совершили незабываемое путешествие в центр космической науки — космодром Плесецк, что позво-

Саша Лобанова, 7 лет.  
Разноцветная планета.  
Пастель.  
Архангельск, изостудия "Палитра".

Анастасия Перевалова, 8 лет.  
Первый полет.  
Батик.  
Красноярск, ДХШ.

стала поездка в Париж. Выразительный рисунок Юры Колесникова из Санкт-Петербурга красовался на афише международного изобразительного конкурса.

Сегодня мы знакомим читателей с работами участников конкурса.



лило двадцати ребятам вместе с родителями и педагогами увидеть ракеты, общаться с испытателями новой космической техники, а остальные участники получили памятные подарки.

Перед членами жюри стояла сложная задача — из трех тысяч детских работ выбрать самые удачные. Первой премии были удостоены рисунки Гали Кочневой, Оли Морозовой, Люды Шурьгиной. Поощрительной премией награжден Павел Кучерявый. Главным призом для них

Лиля Ганеева, 14 лет.  
Космическое будущее человечества.  
Гуашь.  
Набережные Челны, ДХШ № 1. ▷

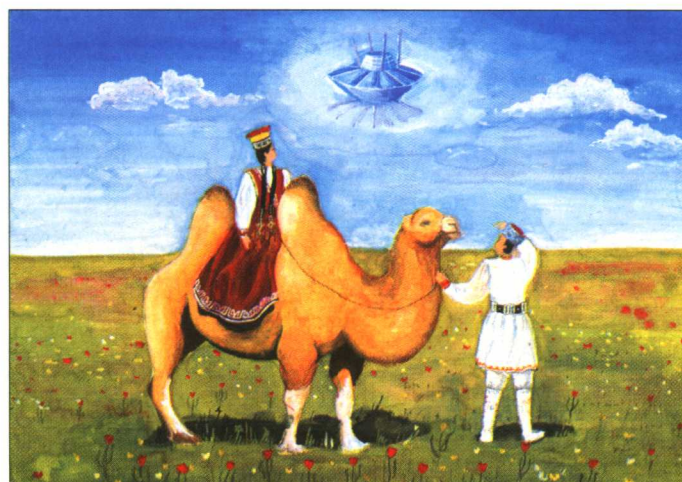
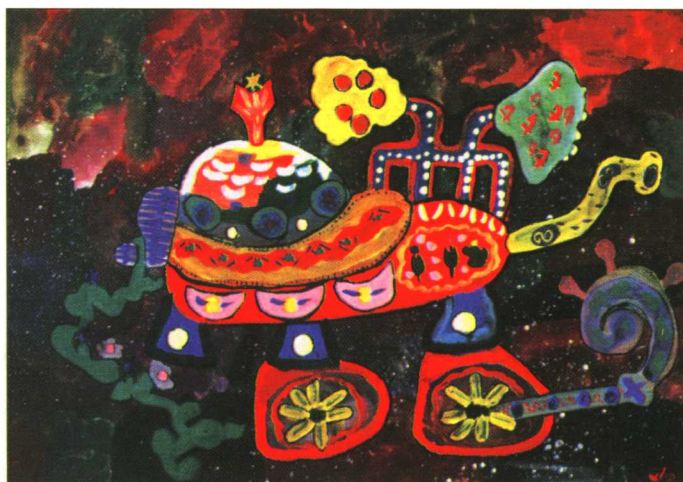
Татьяна Веремеенко, 12 лет.  
Поиграем.  
Гуашь.  
Норильск, ДХШ. ▷

Валерия Киселева, 9 лет.  
Фантастика.  
Гуашь.  
Красноярск, ДХШ.

Баира Шиняева, 14 лет.  
Встреча в степи.  
Гуашь, акварель.  
Элиста, ДХШ.

В композициях детей покорение космоса представляется совсем не так, как это часто описывается в научной фантастике в виде космических войн, страшнейших катаклизмов, гибели миров. Космос в глазах детей приобретает поэзию, любовь к разнообразию придуманных ими самими необыкновенных форм жизни.

Космос в детской интерпретации полон очарования в решении цветовых отношений. Не спектральный, реально существующий в космическом



пространстве цвет, известный нам по картинам художника-космонавта А.Леонова, а исключительно живописный присутствует в детских рисунках. Колоритные космические пейзажи, глубокие по тону, синие и красноватые туманы, сереб-

Юля Пугачева, 12 лет.  
Полет в пространство.  
Гуашь.  
Новосибирск, ДХШ № 1.

Андрей Сабинин, 16 лет.  
Космопорт "Тула-3".  
Гуашь.  
Тула, ДХШ.

гие миры — таковы темы работ детей России, стран ближнего и дальнего зарубежья. Прекрасные рисунки выполнили Юля Артамонова, Таня Петрова, Валерия Киселева, Маша Камыса, Юля Шайхетдинова, Игорь Полубень, Паша Крав-



ристые восходы сиреневых планет, удивительные оранжевые звезды, голубые астероиды, кометы на фоне космических далей говорят о хороших профессиональных знаниях юных художников.

Дизайн каждого космического объекта представляется для детей той живой материей, которая помогает им выразить свои мысли о добре и зле, вечности и безграничности отдаленных галактик.

Технические рисунки или задания по школьному курсу черчения не укладываются в то разнообразие сюжетов, которое возникло в художественных замыслах и представлено в конкурсных композициях. Красота космических героев, причудливых инопланетян с их своеобразными позами, силуэтами и различными характерами, образ загадочной Аэлиты позволяют заглянуть в космическое будущее третьего тысячелетия.

Дом дружбы в космосе, космический патруль, встречи с пришельцами, прорывы в дру-



ченко, Андрей Сабинин, Лиля Ганеева, Евгений Макушев, Костя Бессолицын, Ира Свистунова, Антон Евтин, Сакан Масахиро (Япония), Сан Накагоми (Япония).

Хотелось бы, чтобы этот конкурс, позволяющий детям выразить достижения техники изобразительными средствами, имел продолжение. Надеемся, что в следующий раз в дополнение к традиционным рисункам, выполненным акварелью, гуашью, фломастерами, цветными карандашами, пастелью, будет представлена компьютерная графика, которой увлекаются многие ребята, занимающиеся в домах технического творчества, на курсах, в общеобразовательных школах на уроках информатики, в специализированных лицеях и колледжах. Чистые цвета, излучаемые монитором персонального компьютера, предоставят юным художникам еще одну возможность в передаче красоты космоса.

**Г. ЧЕРЕМНЫХ,**  
кандидат педагогических наук

## ПЛАСТИЧЕСКИЕ МЕЛОДИИ МИХАИЛА ПЕРЕЯСЛАВЦА

- Лепить — это долго, — говорит Михаил Переяславец. — А пока лепишь — думаешь. Думаешь и до того, как начнешь лепить. Думаешь, как выразить характер. Читаешь, материал накапливаешь...

Да, лепить — это долго, добавим: и трудно. Особенно, если ле-

пить так, как Переяславец. Но необходимые время и труд не единственные слагаемые в его работе. Достоинство его созданий в чем-то большем, неуловимом, не приобретенном, но данном. Достоинство это давно оценили люди как высший особый дар, назвав его одним кратким

словом — талант. Именно он движет рукой художника, наполняет его сердце, вызывает в нем чувства, живет в нем и трудится все долгие минуты, часы и дни его работы.

В скульптуре Михаила Переяславца есть самое дорогое, неотвратимо влекущее: трепетность



Богородица с младенцем.  
Гипс. 1991.

Модель памятника Екатерине II  
для города Цербста, Германия. ▷  
Тонированный гипс. 1996.

А.В.Суворов.  
Медь, гальваника. 1994. ▷

Модель памятника  
князю Михаилу Тверскому  
для города Тверь.  
Бронза. 1995.



души, отклик художника на прекрасное даже в трагические моменты и состояния жизни. Она несет в себе нравственность, целомудрие и красоту. Переяславец говорит, что главное для него в творчестве и жизни — красота, что в искусстве он ориентируется именно на нее, рассматривает ее как серьезную, очень важную категорию. Последовательное, неторопливое осмысление картины творчества художника не позволяет сделать иного вывода. Разве чуть уточнить. Красота для Михаила — это сама жизнь. Он останавливает ее мгновения. Трагичные, обыденные — они все равно прекрасны. Они — жизнь!

Где бы ни столкнулся с работами этого мастера, непременно отметишь: в них нет безразличия, отстраненности, холодного созерцания. Они — творения рук и сердца художника чуткого, внимательного, глубоко оценивающего обстоятельства жизни, ее героев и людей, не достигших известности. Весь облик его скульптурных образов выражает силу характера, напряжение духа, энергию действия. Они останавливают, задерживают внимание, вызывают интерес, участие, желание общаться. Вновь и вновь. Герои Переяславца, воплощенные в гипсе, мраморе и бронзе, — живут, действуют, говорят, приглашают к

диалогу. Они множат себе друзей, какой бы эпохе ни принадлежали, историческому прошлому или настоящему.

За окном поздний вечер и тишина. Тишина старомосковской улицы, уютного дворика, тишина Таганки. Здесь мастерская скульптора Михаила Переяславца. Святая святых художника. Работ в ней не много. Стоят варианты некоторых, этюды в гипсе. Но память вызывает отсутствующие, виденные когда-то на выставках, в музеях. Вместе они составляют картину творчества художника. Именно здесь, в мастерской, она обретает особый смысл, становится так красноречива. Она уди-



вительна, многообразна, почти безгранична, эта картина творчества! В ней фигуры, портреты, композиции, дети, военные, спортсмены... Люди! Созданные в разные годы, в течение многих лет, собранные памятью вместе — они наша жизнь, ее художественная летопись.

Воля и мастерство автора вызывают из тайных глубин истории образы ее недалекого прошлого, дня идущего. До встречи отодвинутые от нас эпохами, веками, десятилетиями, спрятанные суетой бегущего дня, они оказываются вдруг рядом. Выражения лиц понятны, порывы ощутимы, характеры так определенны и правдивы,

что стираются временные расстояния. И невозможно не внять их голосу, не вспомнить совершенных ими поступков, произнесенных речей.

Князь Михаил Тверской. Сколько энергии в его напряженной фигуре, сколько сил и возможностей заковано в непреодолимую колдовку. Художественное решение этого образа находится не только на конкретно историческом уровне, оно дает простор более широким обобщениям и выводам.

Война! Истинная трагедия стоит за этим словом. Неисчерпаем запас ее тем, сюжетов. Но возвращение войны в жизнь средствами искусства требует гигантских усилий, нравственных и душевных сил художника. Для Михаила Переяславца — это преодолимый барьер. Он чувствует боль, откликается на нее самоотверженно, разделяя отчаяние ввергнутых в беду людей. Остра, ошутима безысходность их горя. И зрители долго хранят в памяти созданный скульптором образ.

Не потому ли "Богоматерь с младенцем" Переяславца захотели видеть у себя памятником жители города Мирного? Они встретили произведение московского скульптора на выставке. И стоит теперь в Мирном этот памятник, вызывая благодарные чувства горожан.

А образ мальчика над телом матери — мертвой! Здесь близок уровень мировых достижений искусства. В трагичном и прекрасном создании Переяславца — любовь и страдание, его боль и буря осуждения жестокости.

Александр Васильевич Суворов. Много раз изображалось его лицо, и хорошо знаком этот тонкий профиль. В портрете работы М.Переяславца заключена достоверность облика, непреклонная воля создателя науки побеждать и одновременно добрый взгляд. В сознании потомков, в их памяти остаются высокие духом люди, добрые дела. Фельдмаршал Суворов умел защищать Родину и умел любить людей. "Значит, надо и его любить, уважать память



Поющий мальчик.  
Бронза. 1978.

замечательного предка, — мыслит Переяславец, — и надо лишь раз сделать его портрет. Хотя "лишним" портрет А.В.Суворова или портрет М.И.Кутузова никогда не будет". Эти портреты скульптора выделишь из других и никогда не забудешь. Но глядя на портрет легендарного Суворова здесь, в мастерской художника, вспоминается переход его чудобогатырей через Альпы, знамени-

Мальчик в валенках.  
Бронза. 1993.



тая картина Сурикова. Тем более что и сам Суриков рядом. Выражение лица Василия Ивановича тоже несет черты строгости, но совсем иной. Вглядываясь в его фигуру работы Переяславца, жалеешь, что не осуществилась мысль создания памятника художнику В.И.Сурикову. Это потеря для Москвы.

В мастерской тихо. Но это тишина жизни. Жизнь здесь во всем: в широте души хозяина, его энергичных движениях, в доброжелательном отклике гостю, в быстрых и точных репликах... А вокруг творения скульптора. Глаз задерживается на них, и не вызывает внутреннего протеста мелькнувшая вдруг мысль: в этих работах ощущается основа. Они несут в себе традиции далеких эпох и известных произведений. Особенно близки мастеру пластические идеи и гуманизм античности, эпохи Возрождения.

В пластике произведений Переяславца есть некая музыкальность. Как же сильно звучит она в "Виолончелистке", "Поющих детях", "Евтерпе и Терпсихоре". Смотришь на эти работы, и хочется повторить вслед за поэтом:

*Ты так играла, так играла,  
Как будто вся в огне сгорала,  
И что-то слышалось в игре,  
Еще неведомое мне...*

Каждая работа Переяславца, как хорошая музыка, хранит свою мелодию. Различен звуковой строй каждой, как различные остановившие внимание автора сюжеты. Но мотив этой мелодии в любом произведении всегда красив, отличается высокодуховным содержанием. В произведениях Переяславца как будто слышится пение. Пение камня. Этот твердый материал подчинился скульптору, откликнулся зову художника, его мужественной, энергичной, порой вдруг нежной воле. Подчинился — и навсегда обрел свою собственную мелодию.

**Е. АБАРЕНКОВА,**  
кандидат искусствоведения



## В ПОГОНЕ ЗА ВРЕМЕНЕМ. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА



**Д**ля XVIII века характерно острое ощущение невозвратимости времени, уходящего, ускользающего, "уносящего все дела людей". При этом вечность маячит где-то далеко позади, время развивается как бы не вперед, но назад, от настоящего к прошлому. Человек появляется на сценической площадке жизни, чтобы, промелькнув, уйти с нее, исчезнуть, соскользнув в бездну прошлого.

Для века XIX время обращено вперед, при этом вечность из прошлого переносится

в будущее, жить в вечности — значит жить в памяти грядущих поколений. Время не утекает пассивно вспять, но активно движется вперед. У Пушкина державинский образ водного потока вытесняется образом "телеги жизни": "Хоть тяжело подчас в ней бремя, Телега на ходу легка; Ямщик лихой, седое время Везет, не лезет с облучка".

К. Моне.  
Вокзал Сен-Лазар.  
Масло. 1877.  
Лувр, Париж.

Рождаясь, человек впрыгивает в "телегу жизни", телега катит, не останавливаясь, "а время гонит лошадей". Метафора времени как неуправляемой стихии уступает место метафоре времени как не зависящего от человека, принудительного для него средства передвижения. При этом скорость все увеличивает. "Почтовая скачка нашего бытия", — пишет Карамзин.

У Гоголя образ мчащейся Тройки приобретает значение метафоры не каждой человеческой жизни, как у Пушкина, и не



Ван Гог.  
Пейзаж в Овере. После дождя.  
Масло. 1890.  
ГМИИ им. Пушкина, Москва.

Де Кирико.  
Загадка дня.  
Масло. 1914.  
Музей современного искусства,  
Сан-Паоло, Бразилия. ▷

К. Моне.  
Поезд в снегу.  
Масло. 1875.

О. Ренуар.  
Бал в Мулен де ла Галетт.  
Масло. 1876.  
Музей д'Орсе, Париж. ▷



человеческого бытия, как у Карамзина, а метафоры исторической судьбы России. Со второй половины 1830-х годов образ исторического времени как мчащейся тройки начинает вытесняться более суровым, даже устрашающим в своей неумолимой предопределенности образом несущегося по рельсам "чугунного" паровоза: "...Чугунный век так и несется по железной дороге и мнет и сокрушает все, что ему навстречу ни попадется" (Вяземский, 1838 г.).

Чугунный век! Позднее Блок назовет его "железным" — еще прозаичнее и потому еще страшнее: "Век девятнадцатый, железный, поистине жестокий век!" Образ века-паровоза, мчащегося в предуказанном железными рельсами направлении, особенно впечатлял и угнетал современников.

"Железные колеи, по которым катится общество, издают свой собственный шум и свист", — сурово констатирует в середине столетия декабрист Г.С. Батеньков. Свой собственный — независимый от воли человека и потому особенно пугающий "шум и свист". Романтический образ героя, разыгрывавшего на историческом театре "свою собственную" пьесу, вытесняется образом не подчиняющейся герою истории, мчащейся по своим собственным железным рельсам.

Если время в XVIII веке утекало, удалялось, растворялось в океане вечности, XIX век подобно поезду несется вперед со все большим ускорением, пожирая не только "все дела людей", но и само пространство. "Настоящее поколение оглушено временем и пространством", — пишет Батеньков. Время все более наполняется событиями, все отчетливее становится метафорой исторического процесса.

Изобретение паровоза — своеобразного самодвижущегося робота произвело впечатление неизгладимое. Правда, первая реакция была скорее отрицательной или иронической. "Если говорить об удобствах, то где они, эти удобства, — заявляет один из героев "Пиквикского клуба" Диккенса — ...никогда у трактира не останавливаетесь, никогда стакана эля не видите, никогда заставы не проезжаете, никогда никакой перемены не встретите. ...А что до машины — какая она грязная, всегда сопит, скрипит, хрипит, пытит, ну и чудовище, всегда задыхается". В комически сниженном описании Диккенса явственно проступает внутренний протест против однообразия и стандартизации нового способа передвижения, против неестественности самого облика "железного коня", а также против обезличивания пассажиров, двести сорок голосов которых сливаются в одном "страшном вопле" паровоза.

Позднее, в литературе второй половины и особенно конца столетия, тема поезда приобретает скорее лирическую окраску. Далекие паровозные гудки, перестук ко-



лес, мелькающие за окном вагона все новые виды, случайные дорожные встречи, радостное и тревожное ожидание грядущих перемен, очарованность далью — все это придает железнодорожному путешествию некоторую внутреннюю соотнесенность с темой жизненного пути.

Этот подтекст раскрывается впрямую, хотя и в другом, трагическом, ключе, в рассказе-притче "Курьерский поезд" итальянского писателя XX века Дино Буццати. Притча обнаруживает неожиданную внутреннюю переключку с написанным столетием раньше стихотворением Пушкина

"Телега жизни". Герой пускается в путь, чтобы прибыть курьерским поездом на станцию, название которой он боится произнести вслух — настолько цель его пути прекрасна и возвышенна. Герой спешит, поминутно сверяется с часами, поезд мчится, мелькают за окном телеграфные столбы — но почему-то он постоянно отстает от расписания: сначала на минуты, потом на часы, дни, месяцы. Герой пропускает назначенные на остановках свидания — с деловым партнером, с возлюбленной, со старой матерью. "Опоздания измеряются уже годами, мы продолжаем спешить. Но куда? Опускается вечер, в выстуженных вагонах почти никого не осталось... Назад возврата нет... Держись крепче, машинист, брось в топку последний уголь, пусть мчится вперед эта старая, скрипучая колымага... пусть ворвется в ночную бездну".

Образ поезда сохраняет свою мифопо-рождающую особенность на протяжении всего XIX и даже до середины XX века. Автомобиль, самолет и даже космический корабль как-то очень быстро вошли в привычный обиход, странным образом не вызвав шока, не успев стать предметом поэтического иносказания. Двадцатый век потерял способность удивляться.



В изобразительное искусство тема поезда входит позднее, чем в литературу. Одно из ранних изображений этого сюжета в живописи — картина Эдуарда Мане "Железная дорога". Образ строится на контрастном сопоставлении фигур девочки и молодой женщины, как бы олицетворяющих два возраста — метафора живого, растущего, органического — и рядом механический ритм прутьев железной решетки, к которой с любопытством прильнула хрупкая, похожая на нарядную бабочку фигурка девочки. Однообразный повтор железных прутьев решетки — как механический перестук проходящего мимо поезда, которого почти не видит, но как бы слышит зритель.

В картине Клода Моне "Поезд в снегу", написанной двумя годами позже, поезд появляется во всей своей внешней непривлекательности — ползущее из глубины двуглазое железное чудовище, уподобленное хвостатому дракону.

Еще через два года, в 1877 году, Клод Моне создает серию картин "Вокзал Сен-Лазар", где внеэстетический железнодорожный мотив получает эстетическую интерпретацию. Правда, изображение поезда, железных рельсов и других специфических признаков вокзального интерьера и особой вокзальной обстановки едва просвечивают сквозь пышно клубящуюся завесу паровозного пара и дыма, маскируя прозаическую непривлекательность механических форм. В железнодорожных полотнах К. Моне динамическая тема поезда как воплощения скорости подменяется темой динамически изменчивой воздушной среды, заполняющей крытую платформу вокзала, куда уже прибыл или откуда должен отойти уже или еще стоящий, неподвижный поезд.

В известной картине Ван Гога "Пейзаж в Овере. После дождя" поезд изображен быстро мчащимся вдаль, на горизонте, с паровозом, выбрасывающим на ходу из трубы клубы дыма. Фасовый образ стоящего поезда Моне сменяется профильным образом поезда мчащегося, с ритмическим перестуком катящихся по железным колеям вагонов. Рельсы не видны за поднимающейся к горизонту поверхностью земли с убегающими бороздами полей; но хотя и неразличимые издали, эти рельсы, "издающие свой собственный шум и свист", легко угадываются зрителем. Картина Ван Гога — первый в изобразительном искусстве опозитизированный образ поезда как зримого воплощения скорости.

Позднее в метафизическом полотне Де Кирико "Загадка дня", несомненно, заимствованный у Ван Гога мотив поезда на горизонте приобретает совсем другой смысл. Поезд в нем звучит как символ отодвинутого вдаль настоящего, может быть, даже как "воспоминание о настоящем",



над которым властвует непреходящее прошлое пустого, словно вымершего города, прошлое, претендующее на неподвижное бытие в вечности.

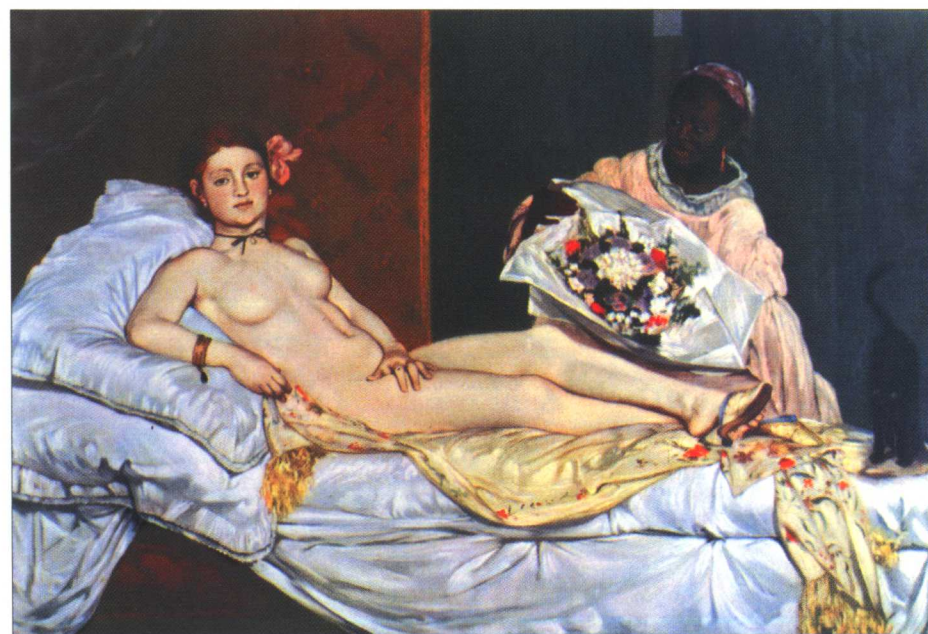
Железнодорожный поезд воспринимается в середине XIX века как некое подобие мышины времени, способной, используя выражение Батенькова, "пожирать" пространство, изменяя представление о скорости движения. Рождаются новые аспекты зрительного восприятия — схватывание "на лету" быстро промелькнувших образов, увиденных издали, словно из окна вагона, — быстрота смены зрительных впечатлений в мире, уже утратившем былую стабильность.

Искусство ответило на эту ситуацию

Тициан.  
Венера Урбинская.  
Масло. 1538.  
Уффици, Флоренция.

П. Пикассо.  
Менины.  
Масло. 1957. ▶

Э. Мане.  
Олимпия.  
Масло. 1863.  
Музей д'Орсе, Париж.



опытами импрессионистов, которые ставили перед собой задачу живописного воплощения новых пространственно-временных представлений. В предыдущем столетии аналогичную задачу решал в своих картинах Ватто: передать, зафиксировать на полотне быстротекущее время, но в его полотнах оно состоит из отдельных "мгновений". Ход времени, его течение передается случайностью поз, как бы остановленных в полудвижении, на полужесте, полуслове, их незаконченностью, недосказанностью и, что особенно важно, — динамической неправильностью, асимметричной сдвинутостью композиционно-го построения.

В полотне Ренуара "Бал в Мулен де ла Галетт" композиция, напротив, предельно статична, даже аморфна: случайная сценка, вся целиком мелькнувшая издали, как из окна вагона. Соотношение художник — натура здесь иное, нежели у Ватто. Ватто, оставаясь неподвижным, наблюдает за движением модели, Ренуар как бы сам движется мимо природы — отсюда нечеткость фигур, размытость контуров, движение передается не через композицию, но игрой цветовых пятен и световых бликов. Ватто наблюдает со стороны за потоком времени, Ренуар сам находится во временном потоке.

По-иному пытается уловить ход времени Клод Моне — признанный глава импрессионистов. Вглядываясь в изменения света на изображаемом предмете, остающемся неподвижным (будь то фасад Руанского собора или стог сена), он словно следит на экране за ходом солнечных часов. В цветоцветовых экспериментах Моне и близких ему живописцев есть что-то от настойчивой, почти маниакальной погони за природным временем, временем, существующим независимо от человека, безразличным к его делам и поступкам, времени, пролетающему мимо. В сущности — это та же "модель поезда": за окном мелькает то утро, то день, то сумерки, то вечер.

Европейское искусство второй половины XIX века, и особенно его последних десятилетий, исполнено предчувствия грядущего "обвала" времен, того катастрофического разрыва веков, которым взорвалась первая мировая война, переросшая в России в революцию. Эту катастрофу никто, казалось, не предвидел, ничто ее не предвещало. Ничто, кроме искусства, задолго ощутившего его подземные толчки и отозвавшегося на них внутренним беспокойством, творческими метаниями.

Уже в середине XIX века русская литература и русское искусство реагировало на это мучительными раздумьями "мыслящей личности". В искусстве Западной Европы это состояние "перепутья" воплотилось не столько в сюжетах, сколько в напряженном, словно внутренне встревоженном внимании к категории времени. У

импрессионистов — в пристальном слежении за его световыми изменениями на каждом коротком промежутке настоящего, стремлении схватить, зафиксировать, в конечном счете затормозить время.

Другой аспект и другой этап погони за временем являет собой искусство Гогена. Уехав из Европы в Полинезию, он начинает изображать природу и жизнь аборигенов этого "застрявшего" в современности анклава прошлого. Его искусство было попыткой открытия иной цивилизации (претцивилизации), попыткой внедрить "прошлое" в европейскую современность.

Если для импрессионистов время — это настоящее, освобожденное от груза про-

дений получает широкое распространение в искусстве XX столетия. Достаточно вспомнить живописную серию Пикассо на тему картины Веласкеса "Менины". В таком свободном манипулировании временными параметрами вряд ли можно усматривать лишь чистую игру, рассчитанную на то, чтобы шокировать публику, хотя момент художественной провокации, несомненно, присутствовал и в работах Мане, и в сериях Пикассо. Но было в этом и нечто гораздо более серьезное — желание по-новому понять прошлое, осветить его обратным светом настоящего, вступить с ним в открытый диалог.

Но так ли безбидно неосторожное вме-



шлого, утратившее свое глубинное измерение, то Гоген, так же как Ван Гог и Пикассо, стремился отяжелить настоящее, нагрузив его прошлым, придав одномерному времени импрессионистов глубинность, многомерность.

Еще одной формой игры со временем был прием художественного цитирования. Одним из первых, если не первым, применил его Эдуард Мане в картине "Олимпия". Изображена лежащая на постели обнаженная модель, вполне "современная" по своему облику, несколько вульгарному — и одновременно напоминающая зрителю "Венеру Урбинскую", знаменитое полотно Тициана, которое Мане в 1856 году тщательно скопировал в галерее Уффици во Флоренции. Парадоксальное сочетание, слияние в одной картине остросовременного образа и его классического прототипа призвано свидетельствовать о непреходящести извечных сюжетов, об их повторяемости и всемирности.

Прием цитирования известных произве-

дательство в прошлое? Уже в наши дни известный английский писатель-фантаст Брэдбери в рассказе "И грянул гром" моделирует, на другом материале, аналогичную ситуацию. Туристическая поездка в машине времени в далекое доисторическое прошлое; все участники строго предупреждены, что они не должны сходить со стальной тропы, проложенной туристической компанией, чтобы ничего не изменить в прошлом. Один из туристов, случайно оступившись, раздавил бабочку; потревожив прошлое, он тем самым нарушил процесс эволюции. В рассказе Брэдбери, вернувшись в настоящее, участники экскурсии обнаружили, что они вернулись в то же помещение, но в другую историческую реальность. В конечном счете изменение взглядов на прошлое, оценок прошлого способно по-новому осветить и в этом смысле изменить настоящее.

**И.ДАНИЛОВА,**

*доктор искусствоведения*



РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ

## И. КРАМСКОЙ. ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ

**В**озле этой картины всегда много зрителей: стоят сосредоточенно, желая постигнуть завораживающую мощь образа, созданного великим мастером...

На сорок дней и ночей Христос удалился в пустыню от людей, от суеты мира, с тем чтобы в одиночестве и молчании, отринув все искушения богатством, властью, славой, бессмертием, подготовить себя для последнего крестного пути

— страданием и смертью искупить грехи людей. Так повествует Евангелие.

"Христос в пустыне" — не только центральное произведение И. Крамского, но одно из серьезнейших творений русской живописи второй половины XIX века. Размышления о выборе пути в жизни, о совести, готовности жертвовать собою — это вечные вопросы, которые в своей жизни хоть однажды решает каждый думающий человек, когда бы он ни жил.

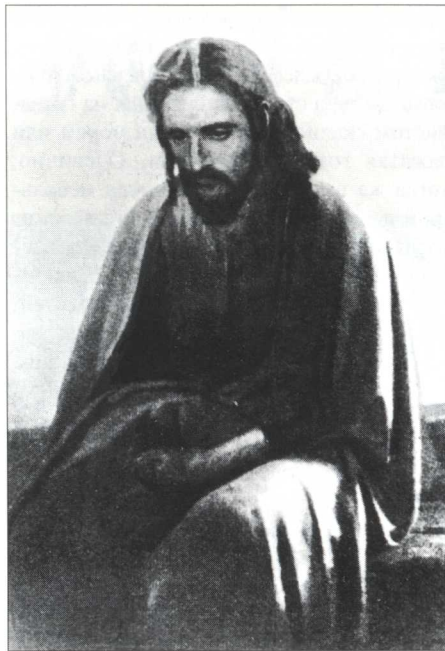
Особенно серьезно размышляла над ними русская интеллигенция середины прошлого века. Именно к таким людям относился и Крамской — художник, вошедший в историю отечественного искусства как прекрасный мастер портретной живописи. Портреты Л.Н.Толстого, П.М.Третьякова, Н.А.Некрасова, М.Е.Салтыкова-Щедрина и многие другие стали зеркалом той эпохи. Картину же "Христос в пустыне" можно назвать

своеобразным портретом поколения 1870-х годов. Впервые ее увидели зрители в 1872 году на 2-й выставке Товарищества передвижников. Она вызвала много разнообразных толкований. Давая объяснение картине, Крамской говорил, что видит ясно в жизни каждого человека, "когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу. То есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей". Путь Крамского к воплощению этого образа был долгим.

Создание картины, особенно произведения большого внутреннего содержания — всегда процесс очень сложный, часто таинственный. Разгадать или хотя бы приблизиться к разгадке этой тайны, попытаться понять, как шаг за шагом выкристаллизовывался образ картины, — задача серьезная и увлекательная. У многих художников в период работы над картиной собирается большой подготовительный материал — эскизы, этюды, рисунки. Бережно сохраненный временем, он дает возможность воссоздать историю рождения и претворения замысла мастера. Однако нередко время безжалостно поглощает бесценные результаты опытов художника.

Длительный период размышлений, внутреннего анализа, "вынашивания" идеи предшествовал началу работы над этим полотном. Впервые мысль — еще не о конкретном образе, но о произведении, в котором должен быть "угадан исторический момент теперешней жизни", по собственному признанию художника, возникла, когда он в 1858 году, учеником Академии художеств, долгие часы простаивал перед потрясшей его картиной Александра Иванова "Явление Христа народу". В юношеской статье этого же года "Взгляд на историческую живопись" Крамской сформулировал свое понимание роли художника и его воздействия на нравственные основы жизни: "Настоящему художнику предстоит громадный труд закричать миру громко, во всеулышание все то, что скажет о нем история, поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу".

На осенней выставке в Академии художеств 1863 года, ровно за месяц до знаменитого "бунта" 14 художников, покинувших Академию в знак протеста против устаревших академических правил, возглавленного Крамским, появилась картина Николая Ге "Тайная вечеря". Истолкование в ней евангельского сюжета как реального содержания жизни, драматизм сцены, накал внутренних противоречий, возвышенный строй чувств — все эти особенности картины



Христос в пустыне.  
Масло. 1867.  
Первоначальный вариант картины.

Христос в пустыне.  
Масло. 1872.  
◁ 180x210.

Христос в пустыне.  
Эскиз к одноименной картине.  
Масло. 1872.  
18,5x26,2.



были близки Крамскому, глубоко взволновали художника, и он тогда же для себя сделал копию с нее.

Мысль о собственном прочтении евангельского сюжета, своей трактовке его, как это сделали Иванов и Ге, отныне не оставляла Крамского. На протяжении 1860-х годов художник неоднократно обращался к библейским и евангельским сюжетам, образу Христа. В 1865 году он работает над эскизами для росписей Храма Христа Спасителя в Москве, расписывает купол Храма. Со свойственной ему серьезностью и ответственностью занимался художник этой работой. "На каждый заказ Крамской смотрел как на свое личное художественное создание и отдавался ему весь, — вспоминал Репин. — На моих глазах делался им запрестольный образ Бога-отца для Петрозаводской церкви. Он работал над картиной серьезно и долго... А каких усилий, лишений стоила она художнику, и как строг и серьезен был этот Бог с простертыми вперед руками".

Вспоминая о своем первом посещении дома Крамского в 1863 году, Репин рассказывал о том, какое сильное впечатление произвел на него этюд Христа, висевший на стене, о том, что образ не укладывался в привычные иконописные нормы. Молодой Репин был поражен живым воспроизведением "душевной жизни Христа" и тем, что "Крамской говорил о нем, как о близком человеке, а особенно об искушении в пустыне". Судя по воспоминаниям Репина, замысел большой картины следует отнести к 1863 году. Сложными, опосредованными путями рождался главный образ этого произведения.

Первый же, не вполне завершённый художником вариант картины "Христос в пустыне" датируется 1867 годом. Он не сохранился и известен ныне лишь по старым фотографиям. Узкий вертикальный формат холста, фигура Христа, заполняющая пространство, нейтральный фон создают своеобразное, как бы "портретное" решение картины. Поза Христа, его состояние внутренней сосредоточенности художник повторяет на большом полотне через пять лет. Он понимал — вариант 1867 года не исчерпывал того, что ему хотелось выразить. Именно поэтому образ Христа постоянно жил в мыслях Крамского "...вот уже 5 лет неотступно он стоял передо мной, — писал художник в сентябре 1872 года своему юному другу пейзажисту Ф.Васильеву, — я должен был написать его, чтобы отде-

тины. На одном альбомном листе он делает 12 беглых набросков композиции, в которых определяет место фигуры в пейзаже: фигура стоящая, сидящая на обрывистом скалистом берегу над морем или зажатая горным пейзажем. Очевидно, тогда же в Крыму был написан небольшой и единственный живописный эскиз картины. Он стал известен совсем недавно. Крамской не любил делать предварительные эскизы для больших полотен, они его "связывали", как определял это художник, не давали свободно компоновать и менять композицию на большом холсте. "Вы, вероятно, заметили во мне неспособность возиться с эскизами? — писал он Репину. — Чтобы что-нибудь сделать, я должен быть свободен во всякую минуту своего труда. Всякая черта, сделанная предварительно, особенно ес-

жении, а может быть, и увиденный в реальности образ. "Странное дело, я видел эту думающую, страдающую, плачущую фигуру, — признавался Крамской в одном из писем. — Однажды, следя за нею, я вдруг почти наткнулся на нее, именно на рассвете, именно она так сидела, сложивши руки, опустив голову...; он меня не заметил. Я тихонько на цыпочках удалился, чтобы не мешать, а затем уж и забыть ее не мог. Я должен был ее попытаться сделать, я, наконец, обязан был ее сделать, мне надо было ее сделать, чтобы хотя сколько-нибудь поделиться впечатлением с другими. Все, что там есть, не выдуманно, я все так видел, случайно вся обстановка была именно такова".

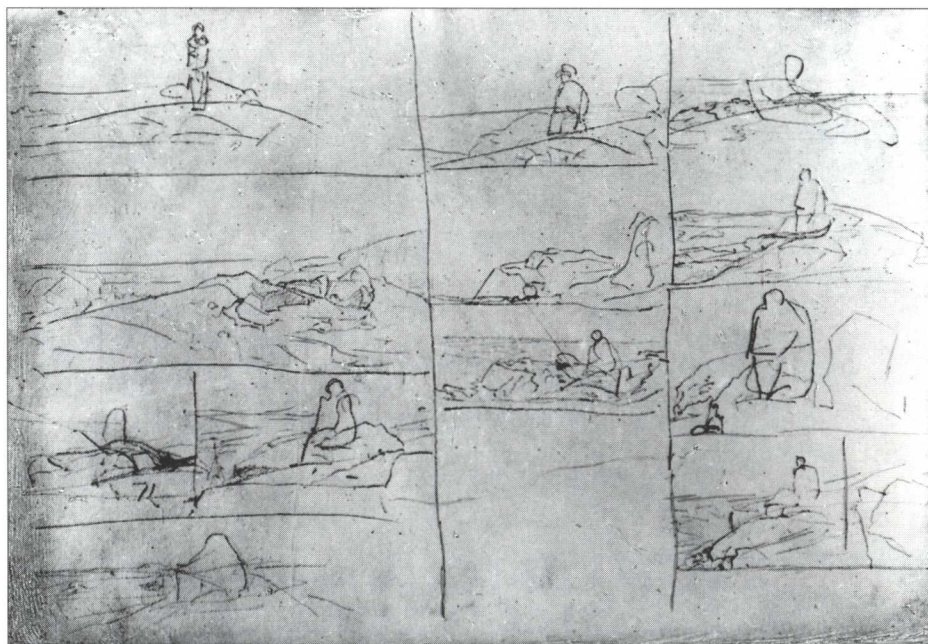
Работая над большим холстом, Крамской разворачивает фигуру Христа влево от зрителя. Эту позу он настойчиво искал в 12 композиционных рисунках. Он отказывается от профильного поворота фигуры в эскизе. Остановившись он на этом решении в картине, зрители не могли бы взглянуть в лицо Христа, увидеть его крепко сжатые руки, что и является ключом к пониманию образа. Художник отказывается от такой детали пейзажа, как пальмы: помещает Христа в каменистое аскетическое пространство, пустыню, что так точно соответствует не только названию, но главное — содержанию произведения.

В картине все подчинено творческой логике художника. Спустя два года после завершения картины, вспоминая о работе над ней, Крамской писал Репину: "Я много потратил времени на рисунок, я лишился аппетита..., наконец, я достиг до известной степени согласия между внутренним огнем, который там клокочет, и рукою, хладнокровно и спокойно, как будто нет никакой лихорадки, работающей".

После завершения полотна Крамской часто в письмах обращался к своей картине, давая объяснения ее главной идеи, делая словесные интерпретации "Христа". Он словно не хотел расставаться с этим образом, так много значившим для него, с самой темой картины, которая в разных вариациях прошла через многие десятилетия жизни и творчества художника.

Уже 1 декабря 1872 года, за три недели до открытия выставки Товарищества Передвижных художественных выставок, к которой он готовил "Христа в пустыне", Крамской пишет Васильеву: "Надо написать еще Христа..." И дальше следует изложение замысла картины "Хохот", темой которой становится поругание Христа злобной и не понимающей его толпой. Но это уже тема для нового разговора.

Г.ЧУРАК



Христос в пустыне.  
Наброски композиции  
одноименной картины.  
Карандаш. 1872.

латься... Бывало вечером уйдешь гулять и долго по полям бродишь, до ужаса дойдешь и вот видишь фигуру, статую..." Впервые же Крамской упоминает о начале работы над большим холстом в письме от 8 ноября 1871 года: "Начинаю Христа", — пишет он Ф.Васильеву. Незадолго перед этим, в сентябре, Крамской навещал в Крыму смертельно больного художника и, конечно, делился с ним замыслом картины. В Крыму, в окрестностях Бахчисарая, он делал в альбомах зарисовки каменистой почвы, облаков и других деталей пейзажа, необходимых для будущей кар-

ли она удачна, связывает меня. Я становлюсь трусом... Это исключительно и, может быть, странно, но я иначе не могу. Я уже пробовал". Возможно, что последняя фраза как раз относится к эскизу "Христа в пустыне".

На небольшом картоне уже определены основная композиция и колористическое решение, выражено состояние напряженной и скорбной сосредоточенности. Эскиз исполнен живо, быстрым, энергичным, бегущим мазком. В красочном сочетании коричневатого-красных и синих тонов выражается сильная, но сдерживаемая внутренняя боль, которую несет в себе человек, взяв на себя чужие страдания. Горячее нетерпение, кажется, водило рукой художника, желание быстро зафиксировать родившийся в вообра-

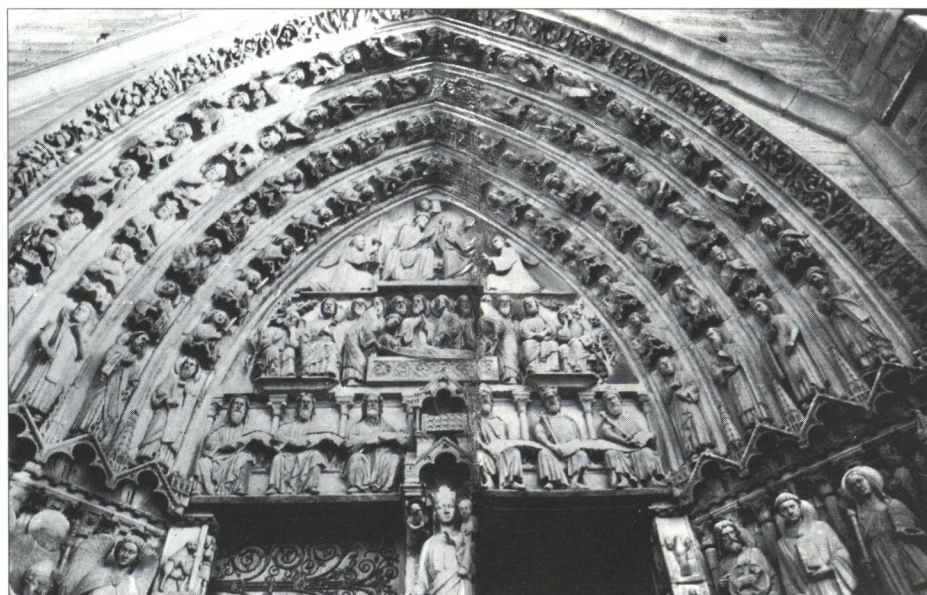


# ГОТИКА

**В**оина готики — провинция Иль-де-Франс на северо-востоке Франции. Здесь, в королевском аббатстве Сен-Дени в предместьях Парижа, в 1137 году началась перестройка королевской капеллы. Для расширения и украшения церкви главного аббатства Франции пригласили лучших мастеров. При перестройке была применена новая архитектурная конструкция с использованием каркасной системы и стрельчатого свода. Руководил работами аббат Сугерий, оставивший дневниковые записи, по которым можно проследить ход строительства с 1137 по 1150 год. Отличительными чертами новой церкви Сугерий считал пространственность, высоту и насыщенность светом.

По сравнению с традиционной романской конструкцией готическая означала настоящий переворот в искусстве: новая система позволяла перекрыть большие архитектурные пространства (причем даже неправильной формы), увеличить высоту сооружения и наполнить его светом. Благодаря совершенству конструкции она была намного надежней и зрительно эффективней тяжеловесной романской архитектуры. На смену строгой простоте и монументальности монастырских церквей романики пришла устремленность ввысь, многообразие декоративных форм, игра светотени готических соборов. Несмотря на впечатление живописного беспорядка и хаоса форм, готика основывается на строгих арифметических расчетах и геометрических построениях — недаром готических архитекторов называли "геометрами".

Готические постройки подобны конструктору, который собирается из модулей-ячеек, перекрытых сводом на нервюрах — диагональных арках стрельчатых очертаний. Если в романской архитектуре массивные своды базилика как бы распирали стены здания, а в самых ответственных и опасных местах их приходилось подпирать и укреплять, то в готической системе — чем выше стрельчатый свод, тем меньше нагрузка на стены — боковой рас-



Собор Парижской Богоматери.  
Западный портал.  
1200-1225, башни — около 1250.

Собор Парижской Богоматери.  
Левая часть "Портала Девы Марии".  
В центре — сцены коронования и  
Успения Марии.

Пьер Монтрейль.  
Святая Капелла (Сен-Шапель).  
1246-1248.  
Поверхность стен полностью  
заменена ажурным кружевом витражей.

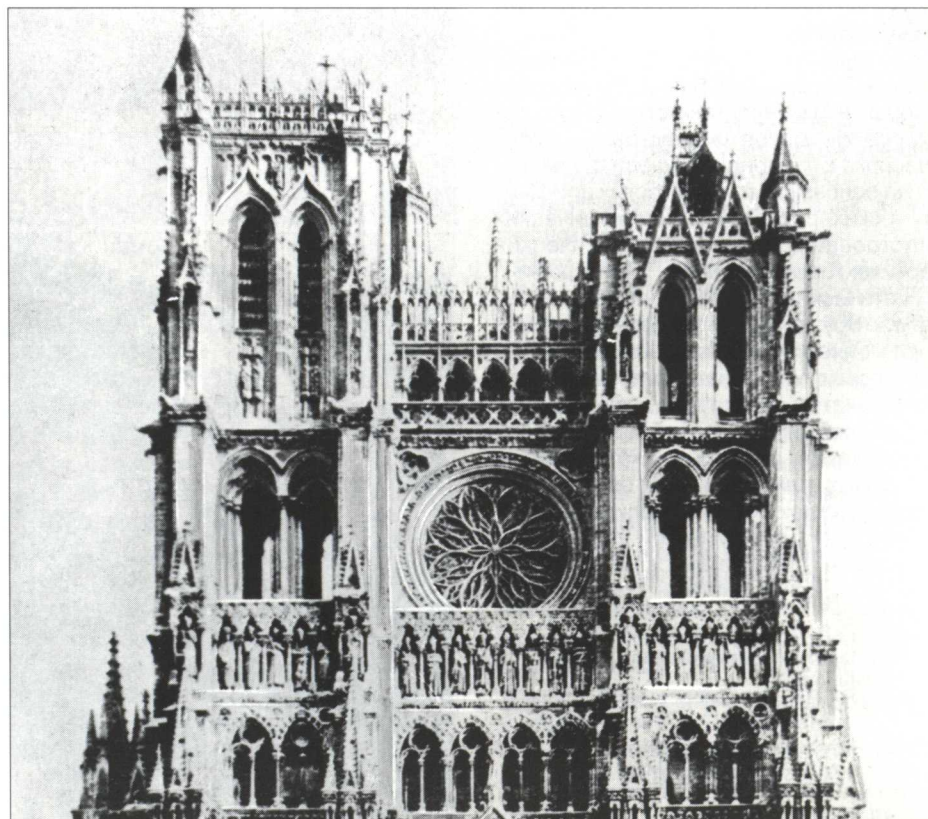
Собор в Амьене.  
1213 — XV век. Фасад.

пор. Для погашения бокового распора готические архитекторы применяли череду арок — аркбутанов, перекинутых на массивные опоры — контрфорсы. Система аркбутанов и контрфорсов была вынесена за стены собора; невидимая изнутри, она снимала гигантскую нагрузку со стен, предоставляя возможность заменять почти всю их плоскость оконными проемами, застекленными цветными витражами.

Готика появилась в пору расцвета французского королевства — крепла центральная власть, начала формироваться изысканная придворная культура, развивалась народная городская культура, — литература, музыка, искусства и ремесла.

Ведущим типом строительства стал собор — центр городской жизни. Вся жизнь средневекового человека связана с собором: здесь совершаются основные обряды — крещение новорожденных, таинство брака и отпевание усопших. Собор — самое большое здание в городе: в нем проходят не только церковные службы, но и театрализованные представления — мистерии, научные диспуты, городские и ремесленные цеховые собрания. Горожане и ремесленники выступают заказчиками статуй, рельефов, витражей. Половина витражей Шартрского собора создана на средства короля и пожертвования знати из его окружения, другая половина — на деньги ремесленников Шартра и окрестных крестьян; а собор Парижской Богоматери, как писал папский посланник в Париже в XIII веке, построен "на гроши бедных вдов".

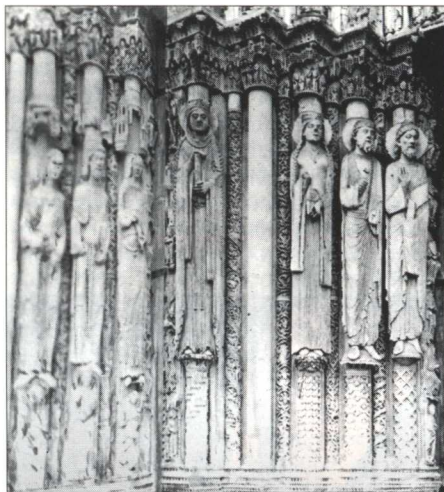
Собор Парижской Богоматери — памятник ранней готической архитектуры (начало строительства около 1167 г.). Крестообразная в плане базилика делится внутри на пять продольных частей (нефов), на фасаде это отражается в наличии пяти порталов. Две башни возвышаются над западным фасадом, украшенным ажурным окном-розой. Внутреннее пространство собора воздействует спокойной простотой и величием; галереи опираются на крепкие круглые столбы, открываясь в центральный неф окнами-трифориями строгого рисунка. В интерьере царит рассеянный свет, и стекла витражей мерцают, как драгоценные камни. Ранняя готика не знала безудержного стремления вверх, свойственного соборам середины XIII века: несмотря на значительную высоту стрельчатого свода (33,07 м), собор Парижской Бо-



гоматири производит впечатление сдержанной силы и уравновешенности. Скульптурную программу собора называют "каменной Библией". Многочисленные статуи и рельефы отражают представления того времени о религии, морали, природе и науке. Библейские и евангельские события соседствуют с бытовыми сценками и сценами университетской жизни.

Средневековому мышлению свойствен символизм: каждая часть, каждый фрагмент архитектурного сооружения наделен символическим смыслом.

Центральный портал собора в Реймсе.  
1245.



изображают аллегории пороков и добродетелей, знаки зодиака, календарные месяцы и связанные с ними сезонные труды крестьян. Фантастические и реальные животные и растения вплетаются в орнаменты резных капителей, свешиваются с карнизов в виде горгулий (горгулья — водосток собора, как правило, декоративно оформленный).

Готику можно назвать королевским стилем: его основные принципы сформировались во время строительства в аббатстве Сен-Дени.

Западный Королевский портал собора в Шартре.  
Ветхозаветные пророки.  
1145-1155.



Горгулья.  
Южный портал собора Парижской Богоматери.

Столбы и колонны церкви сравниваются со "столпами церкви" — святыми отцами, пророками и апостолами; своды — со светскими покровителями церкви. Свет витражей отождествляется с христианской верой.

Декоративная программа собора, включающая многочисленную скульптуру, рельефы и витражи, подчинена определенной иерархии. История человечества предстает перед нами такой, какой ее знали средневековые люди — от сотворения мира к Ветхому Завету и дальше — к событиям Нового Завета. Собор воплощает в камне весь комплекс представлений о мироздании: скульптуры и рельефы



Статуи Марии и Елизаветы на фасаде Реймского собора.  
Вторая четверть XIII века.

считался патроном французского королевства, и по традиции в Сен-Дени хоронили королей. Наиболее значительные готические соборы Франции были построены в городах, пользовавшихся особым королевским покровительством — Париже, Шартре — центре культа Богоматери, в Реймсе, где происходили коронации.

Развитие стиля готических соборов — от Парижа и Шартра до соборов зрелой готики в Реймсе и Амьене — обнаруживает стремление к большей легкости и высоте (высота собора в Шартре 37,2 м, Реймсе — 38,2 м, Амьене — 42,3 м, высота собора в Бовэ 47 м была пределом возможностей готичес-

кой конструкции, свод неоднократно обрушивался и возводился заново), а в интерьере — стремление к объединению пространства.

Классические соборы зрелой готики (Реймс, Амьен) представляют собой синтез архитектуры и скульптуры. Динамичная композиция строится на точном найденных соотношениях верти-

кальных и горизонтальных членений. Соборы поздней готики утрачивают эту меру: их устремленность ввысь и вихрь форм уже не сдерживаются ничем. Бесконечно дробные членения создают необычные светотеневые эффекты. Каменные фронтоны-виперги и башенки-пинакли устремляются в небо, как языки пламени. За эту особенность стиля поздняя готика называется "пламенеющей". Собор в Руане —

один из характерных памятников этой эпохи. Самый же уникальный образец поздней готики во Франции — Сен-Шапель (Святая Капелла) в Париже. Капелла была построена в 1246-1248 годах по проекту замечательного архитектора Пьера Монтейля для хранения тернового венца Христа — священной реликвии, привезенной из Кресто-

ее ранних форм идет по пути преодоления жесткости романской традиции к достижению гармонии духовного идеала и пластической свободы. Примером ее может служить западный Королевский портал собора в Шартре. Фигуры ветхозаветных пророков повторяют статуи-колонны из Сен-Дени. Удлиненные пропорции, направленный внутрь себя взгляд, скованность фигур подчеркивают аскетизм и духовную концентрацию образов. Однако лица некоторых библейских персонажей "оживают" от затеплившейся в уголках губ улыбки.

Скульптура соборов зрелой готики является как бы продолжением архитектуры, сливается с ней в единый организм. XIII век пытается по-новому взглянуть на священную историю, наполнить библейские и евангельские события простым человеческим смыслом, приблизить образы святых, наделить их облик конкретными чертами и характером. Свое влияние на новое восприятие религиозной истории оказывают куртуазная придворная культура и народная городская. Так, в скульптуре Реймского собора святой Иосиф предстает благообразным галантным кавалером, а пророк Иона изображен не суровым старцем, а заразительно хохочущим городским юродивым, народным потешником. Пластическое богатство скульптуры Реймса сделало этот памятник образцом классического готического стиля.

Новые религиозные идеалы отразились и на скульптуре собора в Амьене. Фигура благословляющего Христа с центральных врат западного фасада храма — своеобразный символ эпохи, допускающей в отношениях между человеком и Богом больше доверия и откровенности. "Благой Господь Амьена" стали называть это изображение горожане. Образ Мадонны с южного портала собора отвечает требованиям галантного духа времени, придворного этикета и светского идеала красоты: она молода, кокетлива и очаровательна в своей женской привлекательности.

В средние века готику называли "французской манерой". Определение "готика" ввели итальянские гуманисты в эпоху Возрождения для обозначения искусства варварского и безобразного. Не случайно в Италии, где были по традиции сильны античные идеалы телесности и соразмерности, готика не прижилась и не получила широкого распространения.

Вторую родину готика обрела в Германии. Сюда "французскую манеру" принесли монахи цистерцианского ордена. Впервые готическая конструкция была использована при перестройке епископской церкви в Магдебурге в 1209 году. Строительство осуществля-



кальных и горизонтальных членений.

Соборы поздней готики утрачивают эту меру: их устремленность ввысь и вихрь форм уже не сдерживаются ничем. Бесконечно дробные членения создают необычные светотеневые эффекты. Каменные фронтоны-виперги и башенки-пинакли устремляются в небо, как языки пламени. За эту особенность стиля поздняя готика называется "пламенеющей". Собор в Руане —

вого похода Людовиком Святым. Отточенная до совершенства строительная техника позволяет преодолеть каменную массу стен, обнажив каркас постройки. Пространство между тонких готических колонн целиком заполнено кружевом витражей, благодаря чему изящный интерьер капеллы производит необычайно светлое и праздничное впечатление.

Развитие готической скульптуры от



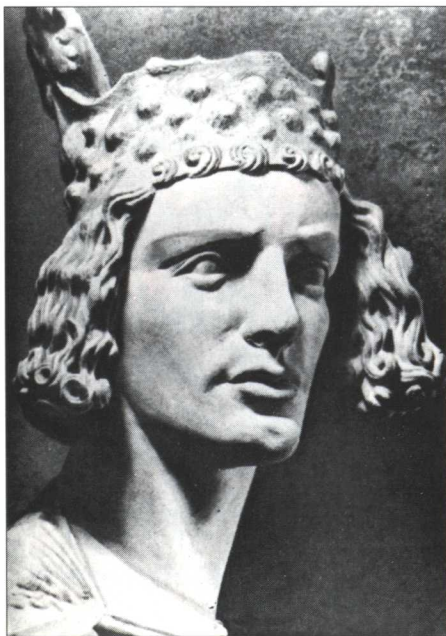
Статуя Всадника  
в интерьере собора в Бамберге.

Монастырская церковь в Доберане.  
Внутренний вид.  
1368.

◁ Образец кирпичной готики.

Донаторы Эккехард  
и его жена Ута.  
Западный хор собора в Наумбурге.  
Около 1242.

Статуя Всадника.  
Фрагмент.



лось по заказу архиепископа Альбрехта II, познакомившегося с готическими постройками во время своего пребывания во Франции. Новый стиль быстро распространился по всем землям Германии, вплоть до северо-восточных, балтийских земель. Здесь готические соборы за недостатком пригодного для строительства камня стали строить из кирпича. Кирпичное строительство — одна из особенностей немецкой готики. Северные мастера умели подчеркнуть красоту этого прозаического материала.

Архитекторы немецкой готики ориентировались на известные французские соборы. Так, при постройке Кельнского собора был взят за образец собор в Амьене.

Немецкие зодчие стремились к созданию единого внутреннего пространства, что отразилось в строительстве соборов с нефами одной высоты (во французских соборах обычно центральный неф возвышался над боковыми), а в период поздней готики обусловило появление так называемых зальных церквей. Строители стремились использовать декоративный эффект сложной конструкции перекрытий, обнажая причудливый узор переплетений нервюрного свода.

Скульптура редко использовалась для оформления фасадов соборов Германии и обычно находилась только внутри храмов. Славу немецкой готики составляет скульптура соборов в Бамберге и Наумбурге. Мастера, работавшие в Бамберге, явно были знакомы с произведениями мастеров Реймского собора и с французской традицией. Однако их мировосприятие окрашено в драматические тона: не радость, а предчувствие трагической судьбы младенца Христа, которого ждет Мария, наполняет облик Елизаветы из скульптурной группы "Встреча Марии и Елизаветы". Столь же драматичен образ неизвестного "Всадника" (возможно, это римский император Константин, официально признавший христианство), конная статуя которого воздвигнута на одном из внутренних столбов собора в Бамберге. В фигуре чувствуется напряжение, облик бамбергского всадника воплощает представления об идеальном рыцаре времен кровавых распрей и междоусобиц.

Высшее достижение немецкой скульптуры — статуи донаторов (жертвователей, основателей) собора в Наумбурге. Двенадцать фигур расположены полукругом у столбов в западной части собора таким образом, что обозреваются одновременно, не перекрывая друг друга. О портретном сходстве говорить не приходится, так как донаторы — персонажи исторические и жили за 150 лет до мастеров, работавших

над их изображениями в 1242 году. Персонажи одеты по моде середины XIII века и представляют галерею типических характеров и идеальных образов феодальных правителей Германии того времени. Парные изображения супругов — меланхолического и печального Германа и веселой приветливой Реглинды являют полную противоположность друг другу. На контрасте строятся образы мужественного и зрелого маркграфа Эккехарда и его молодой супруги Уты. Облик графини, зябко прячущей подбородок в воротник плаща, воплощает идеал женственности и красоты. В то же время образ Уты не лишен драматизма: точно найденные жесты рук выдают хрупкую и незащищенную натуру.

Готика крепко вжилась в немецкую культуру, срослась с национальной традицией и долго не сдавала свои по-



зиции в эпоху Возрождения. Основным достижением европейской готики была разработка гигантского собора как архитектурно-художественного и культурного центра средневекового города. И во Франции, и в Германии готика пронизывала все виды искусства — архитектуру, скульптуру, живопись, прикладное искусство, как культовое, так и бытовое, включая мебель и костюм, а также создала свой собственный "готический" тип письма.

Вновь откроет для себя готику европейский романтизм в конце XVIII — начале XIX века, восхищенный мистическим духом, глубиной религиозного чувства и красотой средневекового искусства.

**М. ИЗЮМСКАЯ,**  
научный сотрудник ГМИИ  
им. А. С. Пушкина

# ПЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

На примере римского декора, рассмотренного нами в предыдущей беседе, видно, как изобразительно-реалистическое начало проникает в орнамент, вступая с ним в сложные взаимоотношения. Они еще более усложняются в эпоху средневековья. После разрушения Рима в Европе начинается новый виток развития культуры, базирующейся на ином типе мировоззрения, связанном с христианством. В средневековом сознании появилось новое качество — символичность мышления. Оно подразумевает непознаваемость Бога-Творца, которого нельзя увидеть, понять его мысли. Но все, что существует в мире, имеет ценность только в той степени, в какой в нем присутствует Божественное начало. Многоярусная система Бытия приобретает новое иерархическое значение. Каждый более высоко расположенный ярус и все, что в нем находится, ближе к Богу и дальше от преисподней, Сатаны, находящегося в самом нижнем ярусе. Чем ближе к преисподней, тем более греховно существо, поэтому исхадиями ада считались все ползучие гады — змеи, ящерицы, жабы. Ведь именно змий-искуситель, заставивший Адама и Еву отведать запретный плод, считался виновником всех человеческих страданий.

Главным выразителем новых представлений в материальном мире был средневековый храм. Его украшала декоративная резь-

ба, которая была необыкновенно густой, обильной, изображала огромное количество растений, фантастических существ, людей, святых, апостолов, небесные силы, Богородица и Христа. Обильность изображений наглядно демонстрировала верующим сложность мироустройства. В декоре доминировали фигуры наиболее высоких представителей Бытия, которых художник выделял и размерами, и особо старательным, благоговейным изображением. Декор храма объединялся в единое орнаментальное целое, выглядел как гигантский орнамент, органично связанный с формой и духовным

содержанием храма. Каждая фигура была символическим элементом этого орнамента, и святые, стоящие рядом друг с другом, как бы не замечают своего соседства. Они общаются не непосредственно, как мы это видели в римском декоре, а через общее Божественное Целое. Зато художник обязательно выделял атрибуты святых — крест Иоанна Предтечи, скрижали Завета у Моисея, ключи от врат рая у апостола Петра, ибо эти вещи были символами служения Богу.

Для искусства этого периода характерно полное слияние и взаимопроникновение изобразитель-



Книжная миниатюра.  
XV век.

но-реалистического и орнаментального начал.

Но вот наступает последняя фаза средневекового искусства, которая получила название готики. Готика — это этап от средневековья к искусству Нового времени, для которого главной темой станет человек, его духовный мир. В готический период характер орнаментального декора, украшающего храм, заметно меняется. Он как бы расслаивается на два типа. С одной стороны, появляется декор чисто орнаментального характера, в котором фигуры людей, животных становятся мелкими, растворяются в общем хоре условных де-

коративных элементов. С другой стороны, напротив, возникает декор, в котором фигуры становятся еще более объемными, тщательно проработанными. И, что самое главное, они словно бы отделяются от стен и колонн, частью которых они являлись, и вступают между собою в активное взаимодействие. Но характер этого взаимодействия стал более личностный, нежели в римском декоре. Ведь там мы видели некие условные, часто повторяющиеся фигурки, а здесь имеем дело с изображениями вполне конкретных личностей — святых, донаторов, жертвовавших средства на строительство храма,

персонажей средневековых мистерий. И все эти люди словно очнулись от векового сна, стряхнули с себя оцепенение и заметили рядом стоящих. Вот о чем-то тихо беседуют Мария с Елизаветой; вот обернулись друг к другу Искуситель и неразумная Дева, а зритель видит, что под плащом по телу Искусителя ползут змеи, жабы, ящерицы — признаки дьявольского происхождения... И все эти фигуры производят странное впечатление на зрителя своей двойственностью, одновременной причастностью к гигантскому орнаментальному Целому и к некоему миру своих собственных взаимоотно-



Кельтский орнамент.

шений. Эту двойственность порождает случайность поз, мимики, жестов. Их причудливо изогнутые фигуры словно бы стремятся вырваться наружу, преодолеть раппортно-орнаментальную зависимость.

Но и в чисто декоративном орнаменте, который, словно ажурное кружево, оплетает стены готического храма, также заметно новое отношение к миру. Язык готического орнамента богат и многогранен. Он впитал в себя многие ценности предшествующих культур, в частности, искусства древних кельтов, подарившего миру знаменитую кельтскую плетенку — орнамент, родившийся из переплетений кожаных ремешков, которыми кельты украшали свои одежды, обувь, жилища, сбрую коней. Кельты славились и мелкой ювелирной пластикой — фибулами и прочими изделиями из золота, украшенными драгоцен-

ными камнями и эмальями, необыкновенно сочными и звучными по цвету. В этих вещах мы видим очертания диковинно извивающихся звериных фигур, переплетающиеся с ними стебли растений, приобретшие условно-обобщенный вид. Традиции кельтского искусства в христианской культуре органично соединились с искусством соседней Византии.

Велико было влияние и арабомусульманской культуры, развивавшейся в непосредственной близости от Западной Европы. От арабов пришел мотив стрельчатой арки, сыгравший большую роль не только в архитектуре, но и в орнаментике, так же, как и арабеска — удивительно тонкий, изысканный орнамент, построенный на сочетании либо геометрических фигур, либо стилизованных растительных завитков. Все это сказочное богатство ритмов и мотивов, соединившись в контексте нового искусства, одухотворилось принципиально новой художественной идеей и породило небывалый взлет средневековой орнаментики, поражающей своей выразительностью и красотой.

В чем же состоит эта новая художественная идея? Мы уже упоминали об иерархичности мировосприятия средневекового сознания. И в этом смысле арабская стрельчатая арка стала поистине счастливой находкой для готики, позволившей ей сформулировать уникально точную, лаконичную формулу своего стиля. Ею стала похожая на пирамиду фигура, стороны которой в вершине сливаются в устремленную в бесконечность вертикаль. Эта формула и стала художественным воплощением средневековой системы Бытия.

Она же лежит в основе готического храма, крыша которого пирамидально вытягивается ввысь, словно пронизывая небо своими шпилями. Ей подобны и башенки-пинакли, которыми завершались контрфорсы — выносные опоры готического храма, обеспечивавшие храму большую сейсмоустойчивость. Мотив пинакля получил широчайшее распространение в

орнаментальном декоре готики. Лесом пинаклей буквально обрастают мебель, церковная утварь. Пинакль стал главным стилеобразующим элементом в рельефном декоре.

Последний этап развития готического искусства — лебединая песня средневекового искусства. Мировоззренческая система Бытия, которую в течение многих веков создавали поколения богословов, к этому времени становится



Образец готической ткани.

чрезвычайно сложной и громоздкой. Пытаясь объяснить новые научные открытия, идущие вразрез с богословским учением об устройстве мира, отцы церкви оказались не в состоянии свести концы с концами. Назревал кризис средневековой культуры, и искусство по-своему реагировало на это. Так, орнамент, как бы сопротивляясь силам, разрушающим его целостность, рождает невиданные по силе экспрессии образы, и в то же время в нем чувствуется усталость художественной системы, связанная с ее невероятным внутренним напряжением. Сама идея устремленности ввысь оказывает

ся как бы оторванной от породившей его основы. И теперь вместо пирамиды мы видим вибрирующие, словно языки пламени, нервные орнаментальные ритмы, уже не связанные с пирамидальным основанием. Эти языки — образное выражение Устремления как такового. Они производят на зрителя столь же завораживающее впечатление, как и языки настоящего пламени, парящие над телом костра, порывая с ним всякую материальную связь.

Необыкновенную выразительность в орнаменте приобретает цвет. В готическом соборе, где тяжесть купола приходилась на выносные опоры, стены часто делались в виде громадных витражей. Цвет этих витражей, как и сама техника изготовления цветного стекла, была связана с искусством эмалей, от которых готический витраж позаимствовал свой звучный, интенсивный колорит. Но теперь его эффект во много раз усиливается благодаря гигантским размерам, а также солнечному свету, проникающему сквозь витраж во внутренние помещения. Колорит витражей строился главным образом на фиолетово-лиловой гамме — этот цвет символически воспринимался в средневековье как цвет устремления души молящегося христианина ввысь. Эта гамма, построенная на сочетании синих и красных тонов (красный был цветом крови и огня, синий — цветом неба), контрастировала с зелеными, голубыми, желтыми и другими цветами необыкновенно интенсивных локальных пятен. Возвышенно-взволнованный, таинственный, тревожащий душу колорит окрасил все искусство готики, как и ее орнамент. Мы видим его и в декоре манускриптов, пышно расцветшем в этот период — украшении заставок, иллюстраций, заглавных букв, несущем на себе печать кельтской стилистики. С этим искусством органично связана и сама письменность готики — образец высшего художественного стиля. Готический шрифт — один из самых красивых в мире.

**Л.АННЕНКОВА**



# ПРОСТО, А ВЫСОКО

Алексей Степанович Степанов был известен среди друзей-художников, как человек доброго, мягкого характера. Все любили его и любили как-то по-особенному. Все знали о его дружбе с Левитаном, об их совместных поездках под Звенигород, на Оку, Волгу, Каму. В то время Левитан нашел в молчаливом Степанове незаменимого в таких случаях попугайчика, надежного товарища и помощника. Степанов же преклонялся перед Левитаном, его поэтическим даром, восторгался его артистизмом. Но, преклоняясь перед Левитаном, он не стал его подражателем. Упорно, со свойственной ему неторопливостью пытался Степанов разобраться в себе самом, в своих переживаниях, впечатлениях, чувствах и мыслях. Он внимательно наблюдал и долго раздумывал... Он искал себя.

Не знаящая домашнего тепла сиротская жизнь, не высказываемая окружающим боль одиночества, так же, как и Левитана, влекли его к природе.

Он пошел по пути выражения органической связи жизни человека с природой, с жизнью животных. Однако этот путь определился не сразу. Приобретение П.М.Третьяковым его дипломной работы "Отец и сын, или Военная беседа", что считалось успехом и признанием, еще более усложнило для него поиски собственного пути. Ибо картина, отмеченная Третьяковым, утверждала в нем жанриста, в то время как душа его неудержимо тянулась к пейзажу. Упорно Степанов пробивался на свою дорогу. Вскоре картины "В ожидании поезда", "Продажа коровы" и особенно "Лоси" принесли ему успех, утвердили в правильности направления, а главное, прибавили уверенности в собственных силах. А через год уже Степанов пишет свою знаменитую картину "Журавли летят", ставшую любимой и популярной у нас в народе.

Есть в этой картине что-то типично русское. Дороги сердцу равнинная протяженность пейзажа, манящая синева бесконечных далей, ровная полоса еще прозрачного березового леса с темнеющими кое-где редкими елями. Трогает душу освободившаяся только что от снега земля с чуть зеленеющим озымым клином, высипавшие на задворки ребятишки, вся ра-



Ранняя весна. Стадо.  
Масло. 1911.  
Третьяковская галерея.

дость которых — просто поваляться и побегать по сухой прошлогодней траве, сквозь которую уже пробиваются сочные сладковатые розовые побеги пестов — первых гостинцев родной земли. Все ин-

тересно ребятишкам в ее пробуждении: и прозрачная талая вода, и красноватые прутья кустарника с набухшими почками. Все радует и вызывает сладостное чувство надежды: скоро придет лето.

Лошадки у освещенного окна.  
Масло. 1914.





Журавли летят.  
Масло. 1891.  
Третьяковская галерея.

Но главное в этой картине, ее композиционный и смысловой центр — журавли. Уже над родной землей низко летят они, устало взмахивая крыльями: далеко позади теплые страны с диковинными растениями и чудными разноцветными птицами... Над всей округой раздаются их радостное курлыкание, словно приветствие милой родине, дорожке которой и желаннее на свете нет.

В этой картине, в этой бедной северной весне с синими далями и курлыкающими журавлями, в этих бедных крестьянских детях столько истинной любви к родной земле, к Родине!

Не одно поколение русских людей картина Степанова учила самому главному: любить Родину. Она давно стала хрестоматийной. Хрестоматийность ее подтвердило время. Оно не "заиграло" ее, не "заездило", не померкла она и не отошла назад, а, наоборот, встала в ряд шедевров русской школы живописи, составляющих гордость русского искусства и русской культуры.

Мне всегда виделся в этой картине пейзаж родной деревни Сорокопенье и мои сверстники-ребятишки. Вместе с венецианскими картинами, увиденными в старинной хрестоматии, по которой бабушка учила читать, она всколыхнула и мое мальчишеское сердце, отозвалась в нем радостным волнением... Много времени прошло с тех пор — я оказался в удомельских местах. Не раз и не два приезжал я потом сюда, посмотреть, походить по этой земле, чтобы лучше понять, как работали те художники. Как-то Елена Алексеевна Бялыницкая-Бируля, знакомя с округой, привела меня к одному месту недалеко от Чайки и сказала: "А вот отсюда, говорил Витольд Каэтанович, Степанов писал своих "Журавлей" — смотрите". Мы замерли. Точно — перед нами был степановский пейзаж; все было так, как в картине: и поле, и лес, и дали, и даже стоявшие вдаль у леса старые овины...

Но как же, думалось, когда же Степанов был здесь? Ведь картина была выставлена в 1891 году, а до этого Степанов ездил с Левитаном под Звенигород, на Оку, на Волгу. Сомнения были, но в то же время перед глазами был совершенно степановский пейзаж. Вернувшись тогда домой, я проверил еще раз даты, сопоставил их, и возникла мысль, что Степанов мог приехать в эти места в 1890 году, когда Левитан уезжал весной за границу. Степанов же, который до этого несколько лет рядом сопровождал Левитана в его поездках, остался один. Возможно, и подался он тогда в удомельские края Венецианова. Возможно, потом когда-то и рассказывал об этом Бялыницкому-Бируле. Правда, документально это пока не

подтвердилось. Да и как подтвердить, когда всю свою переписку, весь свой архив перед смертью Степанов уничтожил. Вспомним, что так же поступил и Левитан. Не могла подтвердить этого и Екатерина Алексеевна Нечаева, дочь Степанова, с ней не раз довелось беседовать, когда готовилась последняя выставка художника. Екатерина Алексеевна помнила только усадьбу Бережок, куда приезжали они всей семьей уже значительно позднее. И все-таки мне хочется верить, что "Журавли летят" были написаны на удомельской земле, что именно она вдохновила художника на создание замечательной русской картины.

О Степанове крайне мало осталось документов. Он принадлежал к тому типу русских людей, которых отличает особое свойство, называемое "совестливостью". Он лишен был всякого самомнения, стеснялся всякого проявления внимания, старался избегать его. Не хлопотал о славе. Наоборот. Запретил даже Сергею Плаголю издавать у Кнебеля монографию, подобную тем, что были уже изданы о Серове, Врубеле, Левитане. Кроме нескольких воспоминаний его учеников и современников, о художнике не осталось почти никаких сведений. К тому же на многих работах своих, на этюдах, эскизах, набросках он не ставил даты исполнения и редко подписывал их, считая это делом необязательным.

Однако с уверенностью можно сказать, что с 1906 года Степанов регулярно работал в удомельских краях. Сначала он поселился в Лубенькине, потом в Гарусове. Здесь, в полюбившихся ему местах, продолжалась работа в уже определенном направлении. Писал этюды, делал наброски, эскизы. Часто ходил по округе, бывал в Островне, где все еще напоминало о Левитане. Иногда встречается с друзьями — художниками Богдановым-Бельским, Моравовым, Бялыницким-Бируля, Жуковским, жившими в тех же местах. К 1910-м годам относится создание Степановым ряда работ из жизни животных. Они как бы явились продолжением давно начатых рисунков для охотничьего журнала, которых было сделано в свое время множество. Будучи охотником, Степанов знал всю охотничью технологию досконально. Но рисунки его не были иллюстрацией охоты. Они были скорее впечатлениями от охоты, от охотничьей жизни, рассказами охотника, рассказами о природе.

М.В.Нестеров говорил, что "Степанов был лучшим анималистом после Серова...". А почему после? Серов изображал животный мир мастерски. Но для Степанова животные были не только моделью, используемой для задуманной работы. Это был мир,

наполненный переживаниями и страданиями, к которым Степанов был чуток, как никто другой. "Бывало, — вспоминает Б.Н.Яковлев, — приведет с улицы чужую собаку и начинает с ней говорить на каком-то своем языке, а она его слушает".

В 1911 году Степанов пишет в удомельских местах "Раннюю весну. Стадо". Как переключается этот небольшой этюд-картина с написанной примерно там же "Плотиной" Жуковского: то же умение чувствовать, умение видеть поэтическое содержание в самом простом, обыкновенном, то же глубокое знание природы! Каждый год Степанов работает здесь, живет подолгу, оставаясь нередко до зимы, пишет любимый снег и любимых лошадей. Возле гарусовского дома написаны тогда "Лошадки у освещенного окна". Эту небольшого размера картину отличают не только тончайшие живописные, но и психологические достоинства. Это целый рассказ о судьбе лошади и о ее дружбе собаке. Сколько здесь тончайшей правды, свойственной рассказам А.П.Чехова, с которым Степанов был в дружбе! Известно, что Степанов принимался иллюстрировать "Каштанку", сохранился восторженный отзыв Чехова о сделанной уже обложке. Но отношения с Чеховым были прерваны после "Попрыгуньи". Степанов не мог простить писателя. И несмотря на то что понимание искусства Чехова и Степанова было родственно, они разошлись навсегда.

В то же время, надо думать, была написана и другая картина — "Уехали". Написана с удивительной степановской простотой и задушевностью. Тот же гарусовский дом, те же лошади. Сколько в этой простоте глубокого чувства!

Недаром П.Д.Корин о картинах Степанова говорил: "Словно я Пушкина стихи прочитал. Вот так же просто; просто, а высоко..."

Много лет удомельская земля была источником вдохновения этого замечательного художника, безмерно любящего Родину. Василий Николаевич Бакшеев, его старый друг и сподвижник, в своих "Воспоминаниях" пишет, что однажды на охоте Степанов "остановился на лесной поляне, раскинул широко руки, будто хотел обнять весь мир, всю красоту... и сказал тихо и грустно: "Вот не будет нас с тобой, а все, что мы видим, останется навсегда таким же невыразимо прекрасным. Вот с чем жалко расставаться будет"...

А другой его товарищ — Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля — сказал: "Я никого не знал, кто бы так горячо любил, понимал свою родную природу, Россию, как А.С.Степанов".

**В.СИДОРОВ,**  
*народный художник России*

## АЛАНИЯ: МЫ ДЕТИ ГОР

**М**ногие, побывавшие на вернисаже современного искусства Северной Осетии — Алании в Центральном Доме художника, стали свидетелями того, как маленькая республика подала хороший поучительный пример своему "старшему брату" — так по кодексу дружбы народов в советское время метафорически именовался российский сосед.

Действительно, есть чему поучиться представителям государственной власти России у своих коллег из Алании. Последние прибыли на открытие дней культуры республики в Москву в весьма репрезентативном составе: президент республики, министр культуры и его заместитель, руководители творческого союза. И в этом не было ничего от формального, бутафорского представительства. Президент и другие выступающие дали наглядную картину развития искусства Алании на протяжении XX века, развернув характерные примеры постоянных и тесных творческих связей с Россией. Говоря об особенностях культуры своей республики, об отдельных ее замечательных представителях, президент господин Ахсарбек Галазов сказал, что искусство Алании сегодня вступило в период нового расцвета, переживает своего рода эпоху возрождения, хотя последние годы были очень нелегкими и для художников, и для республики в целом.

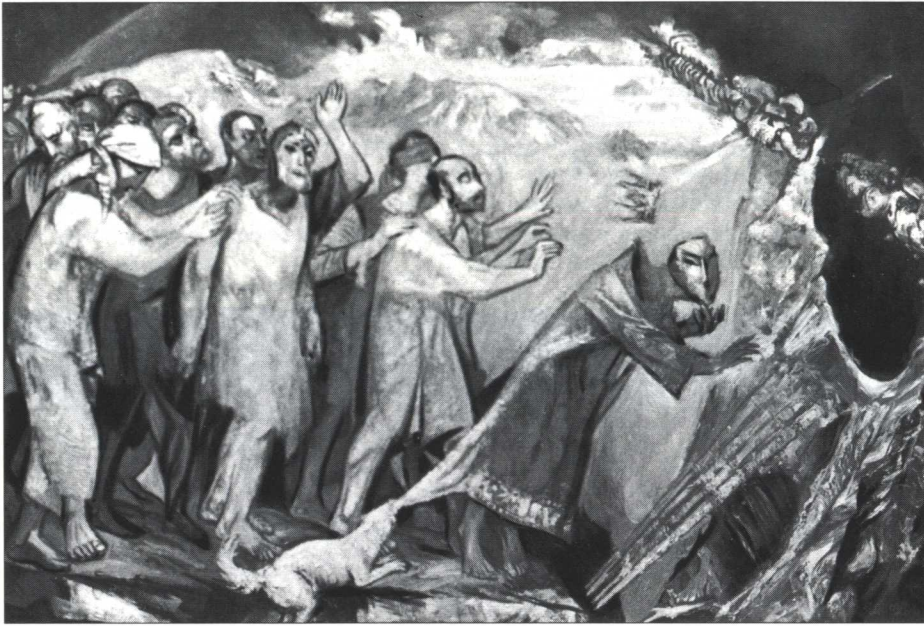
Присутствующих на вернисаже москвичей приятно удивило хорошее знание руководителями республики не только ее культурной истории, но и сегодняшних художественных сил — буквально поименно, с подробностями творческих судеб. А более всего покорило то, с каким вниманием и любовью относятся представители власти к творческой личности, к на-



А. Арчевов.  
Утро. В горах.  
Акварель. 1996.

На вернисаже в ЦДХ.  
Выступает  
З.Газданова.





Ю. Дзантиев.  
Слепые вожди слепых.  
Масло. 1996.

Ш. Бедоев.  
Уастырджы.  
Масло. 1996.



стоящему и будущему родной культуры, как заразительно и ярко об этом рассказывают.

Волнующее впечатление от вернисажа укрепили прозрачные мелодичные песнопения народного хора Северной Осетии. Тонкие фигурки аланских девушек в национальных костюмах заскользили в изящном танце среди полотен и скульптур открывшейся выставки. Всем, кто когда-либо побывал у гостеприимных кавказских друзей, наверное, вспомнились снежные горы, бурные водопады, зеленые долины и альпийские луга древнего Иристана, ожили бессмертные страницы нартского эпоса, ежегодные праздники поэзии в селении Нар в день рождения Коста Хетагурова, национальные обряды свадеб, рождения детей, красота и рукотворность сельского быта Алании, колеблющийся в сизой дымке городской пейзаж, благородные открытые лица женщин и мужчин.

Такова была и тематическая основа выставки. Но общие близкие мотивы рождали разнообразные воплощения художников разных поколений и стилевых манер. Об их творческих корнях и сегодняшних поисках рассказывает заместитель министра культуры Зара Газданова:

— Не одно поколение художников подготовило нынешнее состояние осетинского искусства. Основы его были заложены Коста Хетагуровым, Махарбеком Тугановым, Аслангереем Хоховым, Давидом Дзантиевым, Сосланбеком Тавасиевым, получившими образование в Москве и Петербурге. Русская школа дала Осетии и следующее послевоенное поколение художников. А 60-е годы стали переломными, наиболее плодотворными в искусстве республики, в которое влилась целая плеяда талантливых живописцев с новыми творческими идеями, собственными философскими темами, острым и правдивым осмыслением человеческого бытия. Среди них были неповторимые и яркие мастера, создавшие индивидуальный стиль, определившие свой круг интересов и проблем, — это Казбек Хетагуров, Юрий Дзантиев, Эльбрус Саккаев, Шалва Бедоев, Мурат Кабулов, Магрэз Келехсаев, Магомед Чочиев, Таймураз Айларов, Батраз Дзиов... Разные, не похожие друг на друга,

они делали общее дело, очищая искусство от внешнего понятия национального, от излишней экзотики, назойливой атрибутики, направляя его в сторону более глубокого постижения духовных ценностей своего народа.

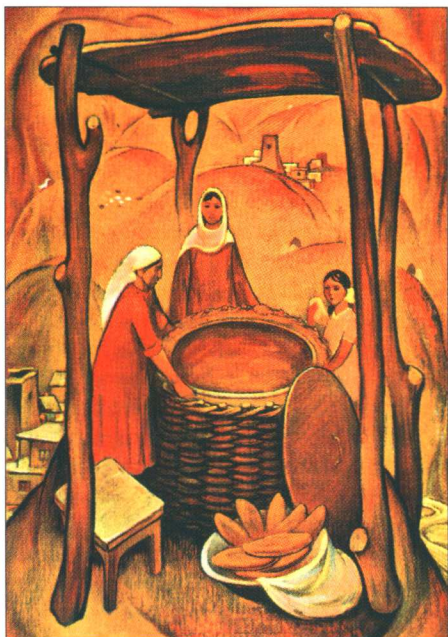
Работы Ю.Дзантиева — философские притчи, где жизнь и смерть, разум и безумие сталкиваются на грани человеческих возможностей. Неожиданный, лишенный героического начала, но ис-

Б. Дзиов.  
Мальчик и беременная.  
Смешанная техника. 1988.

С. Сабанов.  
В родном ауле.  
Темпера. 1983.



взрывных абстрактных композициях У.Козаева. Картины-пейзажи М.Келехсаева создают удивительный мир как бы склеенных кусочков жизни с мельчайшими подробностями деятельности человека, его среды, быта. Изящные портреты Э.Саккаева воспевают женскую красоту. В композициях З.Валиева сочетаются холодноватая прибалтийская живопись с тонким осетинским колоритом. А.Арчевгов — признанный мастер изысканного по цвету и силуэту акварельного пейзажа. Живопись Ю.Абисалова полна тайн, скрытого смысла, она как бы загадка, которую не легко и не просто разгадать, но по мере угадывания, неторопливого созерцания испытываешь истинное наслаждение...

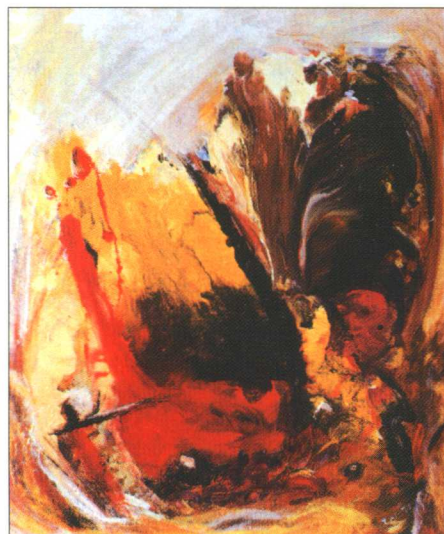


Х. Гассиев.  
Свадьба.  
Масло. 1985.

У. Козаев.  
Осень.  
Масло. 1996.



полненный величественной красоты образ одного из самых почитаемых осетинами богов — Уастырджи создал Ш.Бедоев. К теме легендарных предков осетин — нартов обратились Б.Дзиов, Т.Айларов, В.Цаллагов. Острота времени, особое состояние напряженности сосредоточены в работах М.Чочиева. Своеобразны отзвуки времени в сверхэмоциональных,



Кто бывал в Северной Осетии, знает, как чутка и внимательна Зара Газданова к самобытным загадкам и тайнам современного национального искусства. Выпускница Ленинградской Академии художеств, у себя на родине она преподавала, работала директором художественного училища, занималась искусствоведческим трудом. В связи с этим постоянно посещает мастерские художников, готовит выставки. И гостям республики дает возможность познакомиться с известными мастерами, посмотреть, как они живут и работают.

Свежи в памяти встречи с Асла-

ном Арчеговым, его живопись и графика, энергия, острый ум, отзывчивость на новые впечатления, очередные поездки, на удивительное рядом, прекрасное и интересное повсюду. Мастер работает акварелью не традиционно по-сырому, а делая попутные исправления, постепенно наращивая гамму. Главное в пейзаже для него — настроение, поэтическая картина природы, красота быстротечного состояния. Поэтому так завораживают, вызывают душевный отклик в трепетном живописном решении Арчегова сезонные мотивы родной земли, бесконечная тема Кавказских гор, виды окрестностей Фиагдона, извилистые берега Терека, таинственное Куртатинское ущелье, дарьяльские ландшафты. В благословенную пору дружбы народов художник много путешествовал — Дальний Восток, Сибирь, Архангельск, Байкал, Ангара, Хасан... Сейчас время зрелых, несуетных раздумий. Душа полна живительного горного воздуха, каких-то новых космических ощущений от привычных картин природы. Оттого так небесно чиста и прозрачна акварельная серия "В горах".

В мастерской Юрия Дзантиева царят красочные образы живописной метафоры, причудливые преломления национальной мифологии, символические ипостаси ритуальных животных — от "Белого быка" до "Тайного убоя". От картин мастера неуловимо веет тревогой и печалью. Автор размышляет о добре и зле, густо смешивая вневременные библейские истины и сегодняшние горькие наблюдения и мрачные приметы человеческого бытия. Вспоминается его "Притча об одиноком", автопортрет судьбы вечного художника: на маленьком острове под куполом-скорлупкой затаился человек в невеселом созерцании острого лезвия ножа, соединяющего одинокий островок с шумным материком людей, — мост, который нельзя перейти.

В свое время в мастерской Мурата Кабулова удивило многообразие интересов и техник — живопись маслом, небольшие акварели, керамика. Когда своими руками начал делать для картин рельефные лепные рамы, понял, что отдаст дань и искусству скульптуры. А в живописи Кабулова ужива-



З. Дзанагов.  
Посвящение Коста.  
Керамика. 1996.

ются историческая тема и современная, например, молодежная, картинные многофигурные сюжеты и камерные мотивы с букетами цветов. Художник открытый, светлый, жизнерадостный!

На выставке в Москве были сильные разделы графики и скульптуры. Их разнообразию и богатству способствовало участие в экспозиции осетинской диаспоры в Москве. Соседство произведений

Л. Гадаев.  
Молящийся Христос.  
Бронза. 1993.

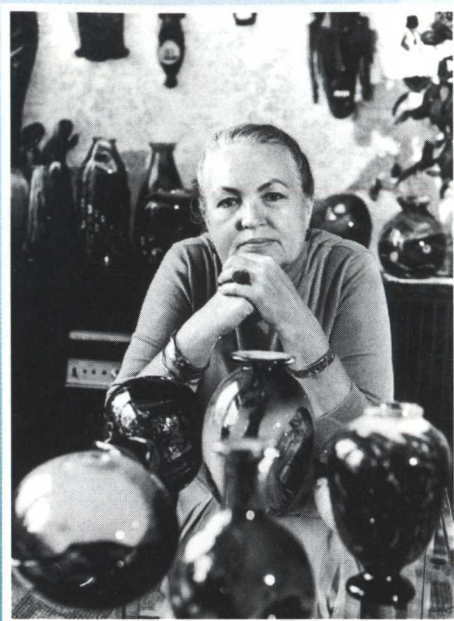


аланов-кавказцев и москвичей наглядно показывало направление животворных влияний и взаимообогащений, суть единства неиссякаемых национальных традиций и общеевропейского уровня культуры, мастерства исполнения. В графике выделялись работы Заурбека Абоева — автора многочисленных портретов современников, в которых самобытная манера письма сочетается с подлинно московской рафинированностью.

— Народный национальный пласт искусства особенно удачно используется в современной скульптуре, — продолжает свой рассказ З. Газданова. — Сама форма деревянных надгробий "цырт", близкая им по духу пластика народного мастера Сосланбека Едзиева (основные отправные точки осетинской скульптуры) настолько образна, символична, что обращения к ней дают результат удивительный — при внешней архаичности формы предельно современное звучание. Заметное влияние на молодых осетинских скульпторов оказали большие московские мастера, наши земляки — Владимир Соскиев и Лазарь Гадаев. Старшее поколение скульпторов устойчиво в своих интересах и привязанностях; их отличает хорошая реалистическая школа, прекрасное владение портретом, жанровой и исторической композицией, монументальной скульптурой... Любая выставка — итог определенного отрезка времени. Последние годы — далеко не лучшие в современной истории Осетии. Но искусство дышит и развивается, анализируя жизнь и просто радуясь ей. У него прекрасное и интересное прошлое, помогающее жить и работать сегодня. Следовательно, оно вправе рассчитывать на будущее...

Выставка искусства Алании оставила светлое впечатление, дала полной грудью вдохнуть живительный, бодрый воздух Кавказа, вернее, той его части, где нет кошмарных войн и грязных политических игр, где труд художника оценивается не только небольшим кругом коллег и любителей, но и самой властью, произносящей имена своих мастеров с трепетом и гордостью.

Н. ИВАНОВ

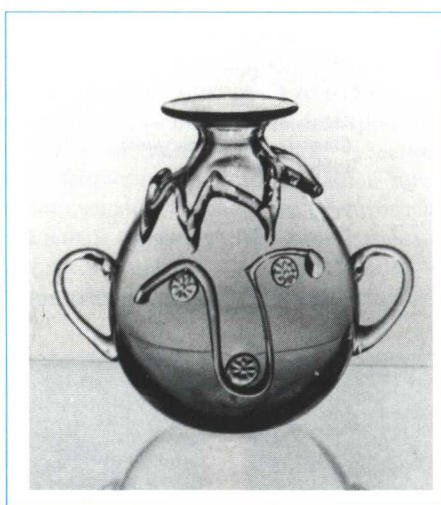


## СТЕКЛО И ЖИЗНЬ

### О творчестве А.Я. Степановой

Стекло — одно из древнейших материалов декоративно-прикладного искусства: изделия из него археологи находили на территории поселений Древнего Египта и Месопотамии IV тыс. до нашей эры. Это были бусы, браслеты, небольшие флаконы для благовоний, позже — красивые вазы, сосуды для вина. Особая, завораживающая притягательность стекла таится в его прозрачности, игре бликов на поверхности и в толще стеклянной массы. Это — рукотворный драгоценный камень, более послушный и разнообразный в обработке, чем его природный предшественник. И не удивительно, что интерес к стеклянным изделиям человечество пронесло через историю всех крупнейших цивилизаций. Менялись формы сосудов, расширялась область применения стекла, оно активно использовалось в архитектуре, начиная с эпохи модерна и до настоящего времени, но всегда мастеров привлекали его основные выразительные качества: прозрачность, светоносность, цветность.

Особо любимым у русских мастеров было гутное стекло, которому придавали форму в горячем виде у стекловарен-



Сынуля Максим.  
Стекло. Гутная техника.  
1964.

Антонина Яковлевна Степанова.  
Фото.

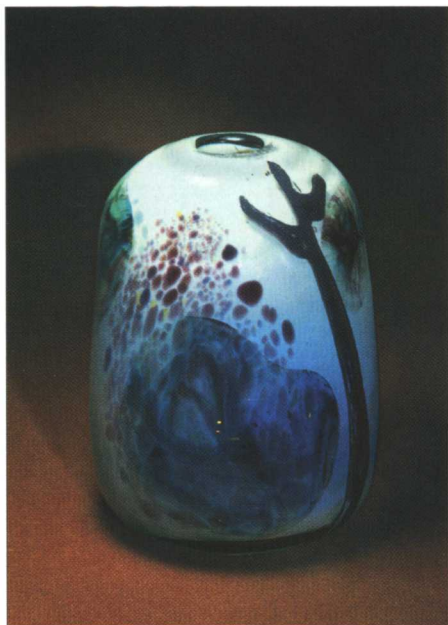
Маки.  
Стекло. Гутная техника.  
1981.

ной печи, "в гуте", — в этих изделиях хорошо заметна их рукотворность, индивидуальность каждой вещи, эмоциональное состояние человека, ее изготовившего.

Сегодня речь пойдет о мастере, который знает и любит эту технику досконально, об Антонине Яковлевне Степановой.

Народный художник России, она представитель старшего поколения "стеклольщиков". Секрет ее творческого успеха в том, что она всегда была "современницей", то есть жила своим временем, развивалась в нем и вместе с ним, по-своему воплощала его художественные идеалы. Окончив в 1952 году факультет художественной обработки стекла Московского института прикладного и декоративного искусства, она, как и многие, пройдя школу профессионального мастерства на нескольких стекольных заводах, постепенно превратилась в зрелого художника с собственной творческой манерой. Существует парадокс: настоящая, самостоятельная личность "сделана из людей" — с которыми свела жизнь, у которых училась, которыми восхищалась. Так, уважение и лю-

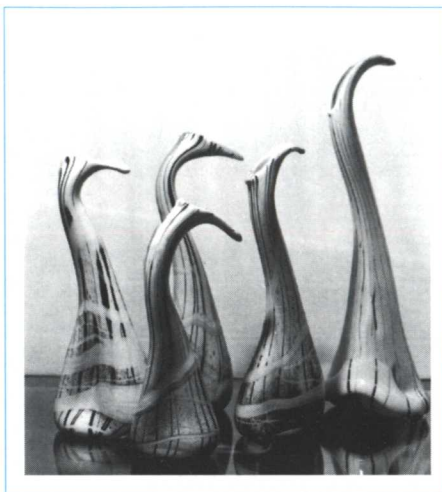




бовь к миру красивых вещей А.Я.Степанова переняла у мамы, украшавшей свой дом в традициях народного искусства; основы художественного мастерства восприняла от выдающихся художников А.А.Дейнеки, В.А.Фаворского, А.Д.Гончарова, скульпторов М.Г.Манизера, Е.Ф.Белашовой; сформировалась как профессионал, работая на одних заводах с братьями по цеху.

Современность — одно из условий профессионализма: художник должен уметь соответствовать законам стилей, сменяющих друг друга эпох и в то же время проявлять свою индивидуальность, как бы примеряя к себе эти стили. При этом художник обретает новое "лицо", а то и рождается заново. Антонине Степановой повезло — в искусстве ей удалось родиться трижды.

В первый раз — в 1950-х годах — как художнице с конструктивным мышле-



Прогулка.  
Стекло. Гутная техника.  
1989.

Ненастье.  
Стекло. Гутная техника.  
1990.

Мелодия гор.  
Стекло. Гутная техника.  
1986.

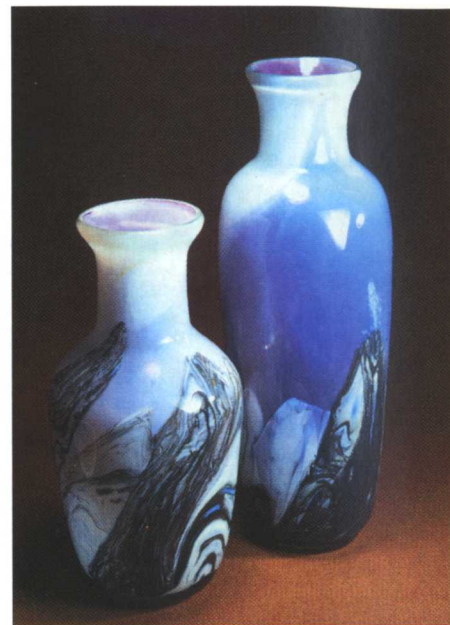
Вихрь.  
Стекло. Гутная техника. ▶

Одуванчики.  
Стекло. Гутная техника. ▶

Васильки.  
Стекло. ▶

Антимиры.  
Стекло. Гутная техника.  
1988.

Реквием.  
Стекло. Гутная техника.  
1978.



нием, когда искусство, в том числе декоративно-прикладное, обратилось к практической красоте вещей, в связи с чем в русском языке появилось понятие "дизайн". Особенно важным стало соблюдение основных законов формообразования: взаимного соответствия формы и массы, объемной и цветовой композиции, функциональности, простоты исполнения и эстетичности. В это время Антонина Степанова работала на Дятьковском хрустальном заводе, обновляла ассортимент массовой продукции, посуды, сувениров. Новые идеи здесь не держали в секрете, наоборот — было интересно, как они проявятся в творчестве других художников. Для А.Я.Степановой это была хорошая школа: в поисках лаконичности выразительных средств, характерной для конца 1950-1960-х годов, она развивала свое врожденное чувство меры, подчиняя



ему кипучий темперамент. В эти же годы, как и многие другие художники-«стекольщики», с легкой руки Б.А.Смирнова — архитектора, художника, неумолимого экспериментатора и веселого разрушителя канонов, А.Я.Степанова сказала свое слово в гравировке двухслойного хрустала и декоративной росписи по стеклу.

Следующей ступенью в освоении профессионального мастерства была работа в конце 1960-1970-х годов. Создавая совместно с Г.А.Антоновой и Г.С.Рязановой ансамбли из стекла в сочетании с другими материалами — для оформления общественных интерьеров (гостиниц, пансионатов, ресторанов), художница освоила законы построения объемно-пространственных композиций, взаимоотношений формы, массы и цвета внутри них. В который уже раз за многовековую историю стеклоделия было доказано, что стекло — «вечный» материал, органичный для любого стиля; официальные интерьеры, насыщенные композициями из стекла, становились ближе человеку по масштабу, приобретали эмоциональную окраску.

Однако по-настоящему проявилась индивидуальность Антонины Степановой в пору нового расцвета гутного стеклоделия в связи с открытием новой технологии, обогатившей палитру, набор выразительных средств и художественных приемов мастеров-стекольщиков. Работа происходила у печи, с горячим, «живым» стеклом. При этом оттачиваются верное видение, точность, рациональность и быстрота движений. В то же время в гутной работе, как ни в какой другой, наиболее важным становится поэтическое прочтение художественного образа, а технические и технологические моменты отходят на задний план. Именно эмоциональная выразитель-



ность была в 1970-1980-х годах характерным признаком отечественной школы. В это время А.Я.Степанова наиболее полно реализовалась как художница, проявила открытую и жизнелюбивую натуру, и ее как будто долгие годы удерживаемый темперамент наконец смог вырваться на свободу, воплотиться в фантастических и одновременно узнаваемых формах и образах.

Источник своего вдохновения художница нашла в природе, воплощающей для русского человека полноту и радость жизни. Однако никогда в ее работах не встречается копирование природных форм — всегда это результат чудесной трансформации, происходящей в процессе создания образа, того, что стоит за реальным предметом. Новые, условные формы рождаются у нее естественно — автор обрел свободу и объемность соб-

ственного видения мира, и произведения становятся продолжением художника. В декоративных композициях воплощены ее размышления о тайнах творения природы, ее цельности, о ее вечности; художница видит природу как первооснову искусства, а значит, и культуры как непреходящей ценности. А культура, имея корни в прошлом, живет настоящим, творит ради будущей жизни. Жизнь в работах Антонины Степановой многолика, играя с абстрактными формами, она создает теплые, проникнутые любовью к живому образы (композиции «Семья», «Прогулка»), или в фантазиях переносится в мир растений (и тогда рождается большой разнохарактерный цикл «Цветы России»), или восхищается силой стихии (ваза «Вихрь») — всегда ей удается не просто запечатлеть свою идею в массе стекла, но и очеловечить ее лирической трактовкой.

Антонина Яковлевна Степанова — человек, которому по природе своей необходимо отдавать то, что получено ею в жизни как дар. За многие годы она накопила огромный опыт общения с людьми и старается поделиться им, помогая людям творческих профессий и тем, кому искусство необходимо как жизнь, найти друг друга. Поэтому не случайна ее работа в качестве главного художника и директора Московского комбината Художественного Фонда, основателя и директора Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, председателя правления Московского Фонда культуры. Душевная щедрость и удивительное жизнелюбие дают художнице силы для подвижничества. Ей необходимо работать не только в мастерской, потому что это дает ощущение жизни и времени.

Т.ЗЕЛЕНЦОВА





# ИКОНОГРАФИЯ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ

**З**а четыреста лет до рождения святого Иоанна одним из последних ветхозаветных пророков, Малахией, было предсказано, что накануне прихода в мир Спасителя людям будет послан его Предтеча (то есть провозвестник), который и предуготовит их к скорому явлению Мессии. Иоанн стал последним пророком, которым завершилась эра Ветхого Завета, и провозвестником новой, христианской эпохи в истории человечества. Через Иоанна, призывавшего людей к покаянию и крестившего их в водах реки Иордан, получил Святое Крещение и Христос, после чего начал свой проповеднический и мессианский путь. Поэтому Иоанн Предтеча (иначе Креститель) стал одним из самых почитаемых святых как у западных, так и восточных христиан.

Широкое почитание святого естественным образом влекло за собой и стремление создавать множество его изображений. Образы Иоанна Предтечи можно найти в росписях римских катакомб, созданных первыми христианами еще во II веке. Уже тогда складывается традиция его изображения, и облик святого легко узнается как в отдельных изображениях, так и сюжетных композициях.

Иоанна Предтечу с древнейших времен принято изображать несколько похожим на Христа — ведь они были ровесники, а кроме того, в Предтече естественно видеть сходство с тем, о ком он был призван провозгласить миру. Иоанн родился незадолго до Рождества Христова у священника Захарии и его жены Елизаветы, когда эта пожилая пара праведников давно потеряла надежду иметь детей. Уже в юном возрасте Иоанн ушел в пустыню (то есть пустое, нежилое место), где вел жизнь отшельника, исполненную покаяния и аскезы. Таким подвижником его и изображали — исхудалым, с всклокоченными длинными волосами. Его одежда — это милоть, сделанная из верблюжьей шкуры, напоминающая такую же одежду пророка Илии. Короткая, она оставляла ноги Предтечи обнаженными по колено. И очень редко можно найти изображения Иоанна, где он облачен в традиционный длинный хитон. Обычный атрибут святого — посох, завершенный крестом.



Рождество Иоанна Предтечи.  
XVI век.

Зачатие Иоанна Предтечи.  
◁ Конец XV — начало XVI века.

В восточнохристианской и, в частности, древнерусской традиции создано великое множество образов Иоанна Предтечи. Ему с глубокой древности посвящали многочисленные храмы, в которых были и его иконы. С появлением в конце XIV века высоких иконостасов образ святого был непременно уже в каждом храме. Его помещали в деисусном ряду иконостаса на одном из самых важных в своем сакральном значении мест — справа от изображавшегося на центральной иконе деисуса Христа, по левую его руку (по правую руку ставился образ Богородицы). Из древних образов Предтечи, дошедших до наших дней, весьма значительная часть происходит именно из деисусов. Это и монументальные ростовые образы (в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля, конец XIV века), и поясные (икона XV века из собрания Музея имени Андрея Рублева, происходящая из подмосковного Николо-Пешношского монастыря).

На Руси наибольшую популярность образ Иоанна Предтечи обрел в эпоху Ивана Грозного. Интерес к нему был совершенно особый — ведь он был святым покровителем царя. За годы царствования

Грозного создано много необычайно выразительных и разнообразных икон Иоанна Крестителя, среди которых та, что ныне хранится в Псковском музее. Некогда она находилась в одном из псковских храмов, тем не менее очевидно, что писал ее московский мастер, работавший в царской иконописной мастерской. Поясные образы Иоанна в качестве царского вклада дарились во многие храмы и монастыри по всей земле Русской. На полях псковской иконы изображены Иоанн Лествичник и Федор Стратилат. Их присутствие не случайно, поскольку они были соименны сыновьям Грозного — Ивану и Федору Иоанновичам. Сам Предтеча представлен с поднятой правой рукой. Это ораторский жест, указывающий на его проповедническую деятельность. Очень выразителен лик святого, в котором некоторые исследователи угадывают едва ли не портретное сходство с царем. Асимметричные и очень индивидуальные черты, грозный пронзительный взгляд придают образу Предтечи необычный, остро индивидуальный характер. В те же годы создавались и совершенно иные по своему характеру, исполненные тонкого психологизма и даже трагизма образы Иоанна, такие, как икона, некогда подаренная Грозным в Махришский монастырь близ Александровской слободы, а ныне хранящаяся в Музее имени Андрея Рублева.

Часто в древнерусской иконописи Иоанна Предтечу изображали в особой иконографии "Ангела пустыни". Она основывается на словах пророчества Малахии о том, что Господь прежде себя посылает людям ангела своего. Поэтому на таких иконах святой и изображался на манер ангела — крылатым. Одна из самых древних русских икон "Ангела пустыни" относится к концу XIV века. Она происходит из церкви Зачатия Иоанна Предтечи на Городище в древнем подмосковном городе Коломне. В годы создания иконы Коломна была вторым по значению городом Московского княжества, а храм строился по заказу епископа, поэтому не случайно, что над главным образом для него трудился мастер высочайшего уровня, работавший в лучших византийских традициях, возможно, грек по происхождению. Икона эта плохо сохранилась, тем не менее лик

святого оставляет незабываемое впечатление, сродни рождаемому образами, созданными великим Феофаном Греком.

В иконы "Ангела пустыни" мастера нередко вносили дополнительные символические атрибуты святого. Иоанна обычно писали держащим в руках чашу со своей отсеченной головой, что прямо указывало на его мученическую кончину. Нередко у ног Предтечи изображали дерево, в ствол которого воткнуто топор. Это точная иллюстрация евангельского текста: в пророчестве о своей грядущей судьбе Иоанн говорит об уже приготовленной секире, лежащей в корне дерева. Это также символ его грядущей казни, нередко дополняемый еще одной деталью — свитком с текстом пророчества, вложенным в руку святого.

По смыслу "Ангелу пустыни" близка еще одна иконография Крестителя — "Иоанн Предтеча в пустыне". Она отражает повествование евангелистов об его отшельнической жизни, пока в тридцатилетнем возрасте он не пришел на Иордан призывать людей к покаянию и крещению. Иоанн на таких иконах изображался повернутым вправо и согбенным. В отличие от "Ангела пустыни" крыльев у него обычно не изображали, зато непременно писали чашу с отсеченной головой, нередко — секиру в корне дерева и свиток с пророчеством в руке. В XVII веке вместо традиционных условных горок-лещадок, символизирующих пустыню, рус-

ские мастера все чаще писали у ног Крестителя дивной красоты древесные кущи, наполненные миролюбивыми и кроткими зверями. Пустыня предстала едва ли не райским садом, как на иконе мастера Оружейной палаты рубежа XVII-XVIII века Тихона Филатьева из собрания Третьяковской галереи.

С Иоанном Предтечей связано несколько праздников православной церкви, два из которых — Рождество и Усекновение главы святого — входят в круг великих. Существует и развитая традиция изображения наиболее важных событий из жизни святого, нашедшая яркое отражение в житийных иконах Иоанна, а также в посвященных ему фресковых циклах (росписи конца XVII века в ярославском храме Иоанна Предтечи в Толчкове). Кроме того, создавались и отдельные иконы, иллюстрирующие эпизоды его жития и соответствующие связанным с ними церковным праздникам.

Иконография Зачатия Иоанна Предтечи (празднуется 23 сентября по старому стилю) в византийской традиции известна с древнейших времен. Это событие первоначально представляли как благоvestие Захарии от ангела о скором рожде-

нии у него сына. Позднее появился особый вариант изображения этого сюжета, когда писали "целование" Захарии и Елизаветы (по аналогии с Зачатием Богоматери, изображавшимся как целование Иоакима и Анны у Золотых ворот Иерусалима). Такая сцена быстро стала популярной в клеймах житийных икон. Отдельные же иконы с Целованием Захарии и Елизаветы очень редки. Древнейший русский образ этой иконографии датируется концом XV века. Он происходит из села Котова, входившего в ту пору в состав новгородских владений. Сейчас эта икона хранится в Музее имени Андрея Рублева. Она интересна тем, что на ней помимо сцены Целования представлен и сам Иоанн Предтеча.

Изображение Рождества Иоанна Предтечи (празднуется 26 июня) иконографически близко аналогичной иконе Богородичного цикла. От Рождества Богородицы его отличает непременная фигура Захарии, изображаемая в изножье ложа Елизаветы. Захария не поверил ангелу, что вскоре у него родится сын, за что уста его были запечатаны и он был нем до рождения сына. Захария пишет на особой табличке имя младенца — "Иоанн". Только после этого он вновь обрел дар речи.

7 января, следующий день после праздника Крещения (иначе Богоявления) Господня, церковь особо посвящает памяти Иоанна Крестителя как одного из главных лиц этого события. На этот день

Иоанн Предтеча в пустыне.  
Первая половина XVI века.

Усекновение главы Иоанна Предтечи.  
Конец XV века.





чи. Первое и второе отмечаются в один день — 24 февраля, третье — 25 мая. Каждое из них имеет собственную иконографию, основанную на тексте особого сказания, но изображения их все же очень редки. Даже в житийных иконах Предтечи и в циклах стеновых росписей, посвященных ему, как правило, никогда не изображали все три события, довольствуясь каким-либо одним.

Иродиада после казни святого повеле-

Обретение главы Иоанна Предтечи и сорок мучеников севастиийских.  
Конец XV века.

Иоанн Предтеча — Ангел пустыни.  
90-е годы XIV века.

Иоанн Предтеча с Иоанном Лествичником и Феодором Стратилатом на полях.  
Вторая половина XVI века.



приходится праздник Собора святого. Он также имеет свою особую иконографию, во многом напоминающую Крещение, с тем отличием, что вместо Христа в водах иорданских изображают принимающих от Иоанна крещение массы пришедших к нему людей. Изображение Собора Предтечи не встречается в виде отдельного образа, но является обязательной частью сложной иконографии Шестоднева. В качестве клейма есть оно и на подобной иконе мастера круга Дионисия, хранящейся ныне в Третьяковской галерее.

Вскоре после Крещения Господня Иоанн Предтеча был брошен в темницу царем Иродом Антипой за то, что обличал его кровосмесительную связь с женой брата — Иродиадой. Ирод долго не решился предать Иоанна казни, поскольку боялся народного гнева и понимал справедливость речей святого. Но по наущению матери палачица царя Саломея выпросила у него в благодарность за свой танец на пиру голову Предтечи, и тот немедленно был казнен.

На иконах Усекновения главы Иоанна Предтечи изображали покорно согбенную фигуру Крестителя, над головой которого палач заносит меч. Часто изображение дополняли фигурой девицы, принимающей главу святого на блюдо. Из этого развернутого варианта иконографии постепенно вычленилось и получило самостоятельное значение отдельное изображение усекновенной головы Предтечи в чаше. Самая ранняя из известных русских икон этого сюжета относится к эпохе Ивана Грозного, но подлинное и широкое распространение эта иконография получила уже в XVIII столетии, как в иконописи, так и религиозном лубке.

Особые праздники связаны с памятью трех Обретений главы Иоанна Предте-



ла зарыть его голову в особом месте в своем дворце, но жена дворцового домоправителя сумела тайно скрыть ее в горе Елеонской. Спустя годы на этом месте подвижник Иннокентий решил выстроить храм и при его закладке нашел главу Иоанна, а перед своей смертью вновь закопал ее на прежнем месте. Затем главу вновь обрели два инока, шедшие на поклонение в Иерусалим. Они передали ее своему спутнику — бедному горшечнику из сирийского города Емесии, который и не подозревал о том, что несет, пока во сне ему не явился сам Иоанн, повелевший уйти от монахов и вернуться в родной город. Первое обретение главы изображали следующим образом: в центре писали главу в чаше, а по сторонам от нее — двух монахов, достающих ее из земли. В русской традиции именно эта иконография Обретения главы Предтечи была наиболее распространена.

После смерти горшечника глава святого переходила из рук в руки, пока не по-

пала к жившему в пещере близ Емесии монаху Евстафию, склонявшемуся к ереси арианства. Глава творила чудеса, которые честолюбивый монах приписывал себе. Вынужденный покинуть пещеру по приказанию епископа, он зарыл голову Предтечи в пещере, надеясь потом ее откопать. Но это ему не удалось, поскольку при пещере поселились монахи, основавшие там монастырь. Спустя много лет архимандрит обители Маркелл вновь обрел святыню. К месту, где она была зарыта, его привела звезда. Иконография второго Обретения близка первому: по сторонам от главы, на которую снисходят лучи света от звезды, изображали священника с лампадой и кадиллом и инока со свечой.

Третье Обретение главы Предтечи произошло уже в IX веке. В эпоху иконоборчества (VIII век) ее перенесли в город Команы и спрятали, а при патриархе Игнатии и императоре Михаиле нашли и поместили в церкви при царском дворце в Константинополе. Этот чрезвычайно редкий в русской традиции сюжет представлен среди прочих изображений на двусторонней новгородской иконе XVI века из собрания Государственного Эрмитажа. Главе здесь поклоняются юный безбородый император со свитой и патриарх.

Последний пророк, Иоанн Предтеча был призван приготовить людей к принятию Спасителя, призывая их к покаянию. Как воды Иордана в момент Крещения омывают и очищают тело, так и душа человека кающегося очищается Христом от всех грехов. Сам Христос освятил таинство Крещения, приняв его от Иоанна. С тех пор это таинство символизирует собой духовное рождение для каждого христианина.

Н.КОРНЕЕВА

# ИНАВГУРАЦИЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

**В** экспозиции Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств находится полотно "Инаугурация Императорской Академии художеств 7 июля 1765 года", написанное художником В.Якоби в 1889 году, к 125-летию юбилею Академии, и приобретенное императором Александром III для Зимнего дворца.

Валерий Иванович Якоби был уроженцем Казанской губернии. Закончив гимназию, поступил в Казанский университет, который оставил, чтобы в рядах ополчения участвовать в Крымской кампании. Так как война закончилась еще до его прибытия, Якоби, проявлявший способности к рисованию, в 1865 году стал учеником Академии художеств. После получения большой золотой медали и звания художника, он отправляется на казенный счет за границу для усовершенствования. Посетив Германию, Францию, Италию, получив звания академика и профессора за представленные картины на исторические сюжеты, Якоби приглашается преподавать в Академию. Упомянутое произведение он создал, будучи уже зрелым мастером.

Церемония посвящения (или инаугурация), при которой происходила закладка будущего каменного здания Академии и освящение церкви во имя Иоанна Дамаскина при ней, проходила еще в старом строении. Три деревянных дома, располагавшихся на набережной Невы между 3-й и 4-й линиями Васильевского острова, на месте, где впоследствии появилось творение Ж.-Б.Валлен Деламотта, были объединены общим фасадом. От переулков с обеих сторон вела лестница, по которой попадали на центральный балкон. Украшенный трофеями, фестонами, урнами, венчаемый короной, он вел в "среднюю залу". В нише балкона помещалась скульптурная группа из аллегорической фигуры женщины и трех гениев с атрибутами знатнейших художеств — живописи, скульптуры и архитектуры. По бокам находились еще два балкона, соединенные галереей. Внутри и снаружи здание было богато декорировано гирляндами цветов, редкими и ценными, по свидетельству современников, картинами. Накануне пригласительные билеты разослали членам Сената и Синода, придворным, послам, членам Академии наук, видным российским и иностранным художникам. Екатерина II с сыном, великим князем Павлом Петровичем, прибыли утром на шлюпке. Специально к этому дню площадь перед Академией была вымощена досками, на берегу сделана пристань с тремя прича-

В. Якоби.  
Инаугурация Академии художеств 7 июля 1765 года.  
Масло. 1889.  
169x307.



лами и лестницей. На Неве, напротив здания, где проходило торжество, стояли две императорские яхты, с которых производилась пальба из пушек. Под звуки оркестра императрицу встречали президент И.И.Бецкой, члены Академии в одежде, сшитой по образцу, утвержденному академическим советом ко дню 7 июля.

Екатерина II присутствовала на церемонии закладки и освящения церкви. На столе, покрытом красным сукном, лежал лоток позолоченного серебра, в котором находился известковый раствор для обмазки закладного

камня, сам камень из порфира в форме кирпича, серебряная с позолотой доска с надписью об инаугурации. В корзиночке лежали золотые и серебряные медали и жетоны, отчеканенные к этому дню. В помещении будущего храма разбили большой шатер для императрицы и ее свиты; пол был устлан турецкими коврами. Перед входом возвышался архитектурный портал, написанный на доске. По окончании проповеди ее величество прошла в конференц-зал. Над креслом, стоящим на возвышении, висел портрет Екатерины II в рост кисти





датского живописца В.Эриксона. Как явствует из описаний того дня, все приглашенные заняли отведенные им места, но не сели, как и Екатерина II. Конференц-секретарь А.М.Салтыков огласил Привилегию, после чего профессорам были вручены дипломы. Все они были "допущены к руке". Затем А.М.Салтыковым была произнесена "краткая благодарительная речь", и императрица перешла в средний зал, где находились хор и оркестр. Объявив И.И.Бецкому свое удовольствие, монархиня отбыла с сыном во дворец.

В течение последующих восьми дней в Академию приходили люди всякого звания, желающие увидеть прекрасные украшения интерьеров, а также учебные классы Воспитательного училища при Академии, основанного Бецким. Их встречали дежурный профессор и два академика, показывали конференц-зал, спальни воспитанников и обеденный стол.

На картине Якоби, созданной 124 года спустя, художник многое изменил. Размещенные им на стенах конференц-зала полотна в 1765 году еще не существовали, исключение составляет лишь "Суд Париса" французского мастера Л.-Ж.Ф.Лагрене, законченный в 1758 году (висит справа у края холста в массивной золоченой раме). Кроме того, живописец изобразил присутствовавших сидящими и произвольно изменил единый цвет одеяний президента и профессоров: вместо темно-карминовых кафтанов — синие, оранжевые, зеленые и светло-коричневые. Тем не менее, он старался придерживаться исторической достоверности, и многие персонажи писались им с живописных портретов или гравюр. Иконографический тип Екатерины II заимствован с редкой гравюры, сделанной специально ко дню инаугурации Л.М.Бонне с рисунка придворного живописца Ж.-Л. де Велли. Заказанная Академией, она была поднесена цесаревичу во время торжества. Тем же мастером был выгравирован портрет наследника Бецкой, стоящий справа от императрицы, написан с портрета шведского художника А.Рослина. С левой стороны изображены профессора: скульптор Н.Жилле, архитекторы Ж.-Б.Валлен Деламотт и А.Ф.Кокоринов, живописец С.Торелли. В решении образа Кокоринова, сидящего у края стола, подняв голову, Якоби отталкивался от портрета кисти Д.Г.Левицкого.

По обе стороны от возвышения в три ряда сидят сановники, вельможи, военачальники, послы, статс-дамы и фрейлины императрицы. В первом ряду слева, за фигурой Бецкого, графиня М.А.Румянцева (урожденная Матвеева), выданная замуж еще Петром I против воли ее родителей. При дворе Екатерины II как старейшая придворная дама пользовалась большим уважением, чему способствовали и военные заслуги ее сына, будущего генерал-фельдмаршала П.А.Румянцева. Он изображен слева от монархини, четвертым во втором ряду.

Справа от императрицы, в третьем ряду, сидит ее фаворит граф Г.Г.Орлов, чуть дальше — его брат Алексей, также много сделавший для успеха дворцового переворота 1762 года, вознесшего Екатерину на престол. В первом ряду у трона — статс-дама княгиня Е.Р.Дашкова, ближайшая наперсница будущей монархини еще в бытность ее великой княгиней.

На груди Екатерины Романовны — орден Св. Екатерины. Обычай награждать женщин орденами был введен Петром III, удостоившим этой чести свою фаворитку, родную сестру Дашковой — Елизавету Воронцову. В 1765 году между княгиней и императрицей уже не существовало прежней дружбы. Однако ее величество оценила ум и выдающиеся способности Дашковой и в 1782 году назначила ее президентом Академии наук. Через некоторое время Екатерина Романовна становится и директором Российской Академии. За ней во втором ряду расположился первый любимец императрицы, герой Семилетней войны, генерал-аншеф З.Г.Чернышев, в 1763 году ставший вице-президентом Военной коллегии. Рядом с ним К.Г.Разумовский. Приходясь родным братом Алексею Разумовскому, фавориту императрицы Елизаветы Петровны, был послан им за границу на обучение. По возвращении назначен президентом Академии наук, будучи всего 19 лет от роду. Третьим во втором ряду, в желтом кафтане, слегка откинувшись назад, сидит французский посол маркиз де Боссе. Просвещенный человек, знаток изящных искусств, он и сам занимался гравированием. Рядом с ним — П.А.Румянцев, за которым еще один представитель рода графов Чернышевых — Иван Григорьевич. Будущий президент Адмиралтейской коллегии и генерал-фельдмаршал от флота имел славу распространителя роскоши и мод. Владея огромным состоянием, был очень корыстолюбив. В решении его образа Якоби отталкивался от живописного портрета работы Д.Г.Левицкого.

В третьем ряду первым сидит действительный тайный советник, воспитатель наследника престола граф Н.И.Панин. Он сумел заслужить полное доверие царственного ученика, который находился под его сильным влиянием. В течение почти двадцати лет был главным советником Екатерины II, определявшим внешнюю политику России. Заведывал делами Иностранной коллегии, отказавшись от официального назначения канцлером, так как хотел остаться при Павле Петровиче. Третьим в ряду художник изобразил писателя А.В.Олсуфьева, действительного тайного советника, сенатора, статс-секретаря Екатерины II. В сентябре 1765 года он, Панин и И.Чернышев были избраны почетными любителями Академии художеств. Последним в третьем ряду сидит поэт А.П.Сумароков, специально ко дню инаугурации сочинивший "Слово на открытие императорской Академии художеств".

Таким образом, посвящение Академии являлось важным не только культурным и историческим, но и политическим событием в глазах молодой императрицы. В соответствии со значением, которое ей придавалось, на церемонию были приглашены государственные деятели, иностранные послы, придворные, ученые мужи и художники. Впоследствии на память об этом дне раздавались серебряные медали и жетоны. Многие выдающиеся личности считали для себя честью быть принятыми в ее ряды. Уведомления об инаугурации были отправлены во Французскую, Датскую, Римскую, Болонскую, Флорентийскую, Мадридскую академии, откуда пришли в знак уважения и признания Императорской Академии художеств ответные послания.

**В.БОГДАН,**  
кандидат искусствоведения

# Рисунок пером

**Т**ехника рисования пером более ограничена по своим возможностям, чем наиболее близкая к ней карандашная. Линия и штрихи в рисунках карандашом могут быть различной тональности. Кроме того, в них можно применять растушевку, вносить поправки резинкой. В перовых рисунках все линии и штрихи одинаково черные, никакой растушевки делать нельзя. Исправить ошибки трудно, порой невозможно. Благодаря контрастности черной туши и особенностям бумаги перовые рисунки отличаются особой четкостью и декоративностью. Эти качества незаменимы для воспроизведения в печати, репродуцирования в книгах и журналах.

В чем заключаются богатейшие возможности этого, на первый взгляд скупого по выразительным средствам, графического материала? В зарисовках пером главное — живая линия и разнообразный штрих. С помощью распределения черно-белых штрихов можно добиться впечатления игры светотени, освещения, даже цветовой разницы отдельных частей. Изобразительным средством является и сама бумага. Больше или меньше количество не заполненной линиями и штрихами бумаги воспринимается неодинаково. Иногда, например, свободная от штриховки чистая бумага передает впечатление разной силы белого цвета.

Гармоничное сочетание всех изобразительных средств способствует созданию цельного художественного произведения.

В основе выявления пространства перового рисунка лежит противопоставление черного и белого. Рассмотрим несколько примеров.

Перед нами (стр. 44) две учеб-



А. Матисс.  
Молодая женщина.  
Тушь, перо. 1944.

Л. Пастернак.  
Лежащий мальчик.  
Тушь, перо. 1889.



ные схемы. Один квадрат пустой (рис. 1). На другом поставлена точка (рис. 2). Нетрудно заметить, что белая бумага возле точки кажется немного светлее.

Ту же закономерность можно наблюдать, если посмотреть на квадрат с проведенной на нем одной линией (рис. 3). Еще яснее это подтверждается, когда на квадрате нанесены линии разной толщины на разном расстоянии друг от друга (рис. 4). Здесь видно, что бумага возле более плотных штрихов кажется белее, чем около тонких и разреженных. Эти особенности характерны для линейных и штриховых, то есть тональных рисунков.

Набросок Леонида Пастернака "Лежащий мальчик" выполнен пером и тушью во время отличавшихся непринужденной дружеской обстановкой поленовских "рисовальных вечеров". Обратите внимание — нетронутая штри-

ховкой бумага на щеке мальчика, его рубаше, фоне имеет разную степень белизны, а обозначение формы с помощью градаций светотени четко передает характер мягкого вечернего освещения.

Примером гармоничности решения изобразительного пространства без явного применения светотени, в чисто линейной перовой технике, может служить рисунок Анри Матисса. Точное соотношение плавных линий и белой бумаги, достигнутое минимальными художественными средствами, создает выразительный образ привлекательной молодой женщины. Однако, прежде, чем сделать такую лаконичную работу пером и тушью, Матисс выполнял натурные тональные рисунки углем, постепенно уточняя в них основные ритмы, характерные для данной модели. Конечным результатом поисков и явилось это произведение, созданное, казалось бы, с поразительной легкостью, "на одном дыхании".

Мы приводим образцы перовых рисунков, выполненных в различных манерах. Они дают возможность уяснить не только практическое решение тех или иных пластических задач, но и помогут найти начинающим рисовальщикам свой графический почерк.

Для изображения предметов штрихи пером обычно кладут по форме, как и в карандашных рисунках. Расстояния между штрихами, их толщина и направление позволяют передать не только освещение, форму, но и материальность изображаемого.

Графическая фантазия немецкого художника XVI века Ханса Балдунга Грина "Кентавр" красиво закомпонована, изящна по трактовке необычного сюжета, великолепа по деликатной, но жесткой моделировке объемов.

В пейзажной зарисовке "Жатва" Винсента Ван Гога главное внимание уделено натурным цветовым отношениям. Сам характер прикосновения пера к бумаге (в данном случае остро отточенной тростниковой палочки): длинная и короткая штриховка, темпераментные росчерки, то-



Ханс Балдунг Грин.  
Кентавр.  
1515.

чечные удары, цветовая разница отдельных пятен — создают трепетный образ природы.

Обычно тональные и цветовые отношения в перовых произведе-

В. Коношевич.  
Иллюстрация к "Повести"  
Б. Пастернака.  
Тушь, перо. 1933.



ниях решаются в комплексе. Это расширяет изобразительные возможности рисунка, позволяет приблизиться к реалиям действительного или созданного богатым воображением художника мира.

Для передачи теней и полутеней часто применяют перекрещенные штрихи. Один из таких приемов, называемых "прямоугольной сеткой", состоит из полумеханического штрихования. Сначала вертикального, затем горизонтального. В зависимости от поставленной задачи можно штриховать плоскость и под углом в 45 градусов. От наклонов штриховки и расстояний между линиями зависит различная фактура поверхности рисунка. В процессе работы художник сам находит нужную ему схему, ведь пластика штриха, его характер и напряжение играют существенную роль.

Романтический мир галантных кавалеров, напудренных париков, кружевных манжет, расшитых золотом и серебром камзолов прекрасно раскрывает известный мастер книжной графики Борис Дехтерев в иллюстрации к роману А. Дюма "Шевалье д'Армантель". Посмотрите, с какой прозрачностью и тактом художник передает цветовые, тональные и даже фактурные особенности нарядов персонажей и изящество интерьерных деталей то перекрещивающейся, то параллельной сеткой штрихов, в сочетании с пластичной линией.

Редко для передачи самых темных тоновых отношений или усиления декоративности в перовой рисунок художники вводят черные пятна. Показателен в этом отношении опыт американского живописца и графика Рокуэлла Кента. В его работах смело использованы линии, штрихи, сплошные заливки. Все это объединяется цельностью ритмического решения.

Резкой противоположностью четко выверенной пластике Р. Кента является книжная заставка Николая Кузьмина, изображающая Гамлета. Стремительная направленность росчерков пера здесь полностью соответствует

трагическому облику шекспировского героя.

Необычна манера иллюстрации художника Владимира Конашевича к "Повести" Б.Л.Пастернака. Мерцающая зыбкость пространства, обозначенная точками разной насыщенности, убедительно передает безысходность переживаний героев.

Огромное значение в работе художника имеют изобразительные материалы. Бумага должна способствовать легкому, беглому движению пера по поверхности. В этих целях лучше всего чертежная бумага, так называемый машинный ватман. Достаточно гладкая и плотная, она позволяет делать небольшие поправки, срезать ошибочные штрихи лезвием бритвы или скальпелем. Хорошо идет перо и по бумаге № 1 (для пишущей машинки).

Эта бумага очень тонкая, и ни-



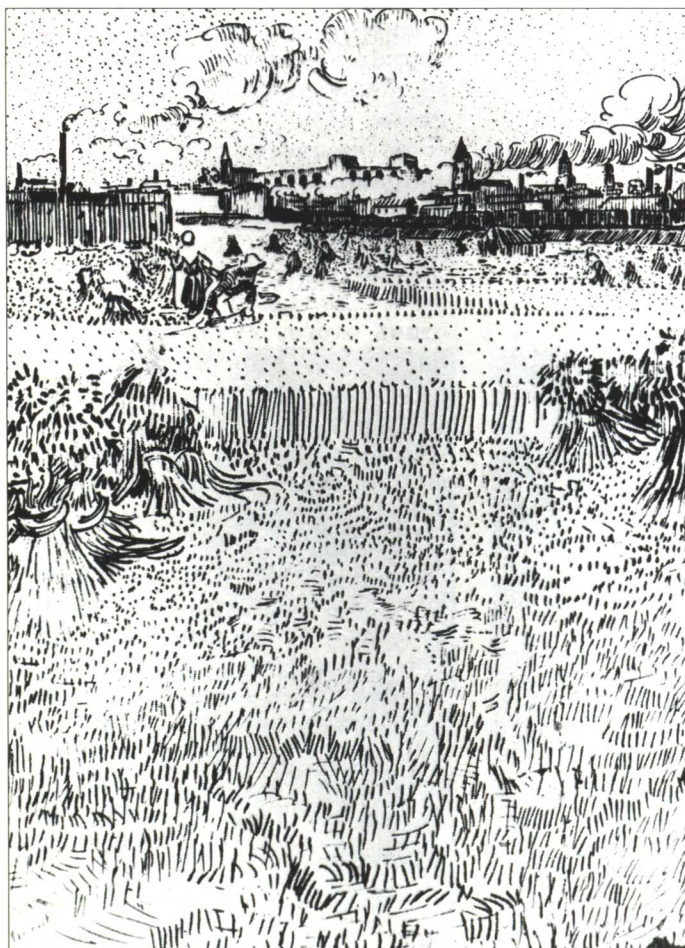
Н. Кузьмин.  
Заставка к "Гамлету" Шекспира.  
Тушь, перо. 1942.

какие подчистки на ней производить нельзя. Что, впрочем, имеет свои преимущества, так как она довольно прозрачна. Многие художники-перовики используют это обстоятельство, накладывая на не вполне законченный или неудавшийся рисунок другой лист такой же бумаги. Таким образом, рисуя как бы "на просвет", можно перевести на вновь взятый лист правильно нанесенные в первом варианте линии, заменив неточные новыми, более уверенными и выразительными.

Трудно скользит перо по шероховатой бумаге. Появляются непредвиденные случайности.

Кроме белой бумаги, используют часто слабо тонированную или не ярко окрашенную. Тонированная плоскость листа представляет в этом случае общую тональную среду всего рисунка, что способствует большей обобщенности.

В. Ван Гог.  
Жатва.  
Тушь, тростниковое перо. 1888.



Б. Дехтерев.  
Иллюстрация к роману А.Дюма  
"Шевалье д'Армантель".  
Тушь, перо. 1961.

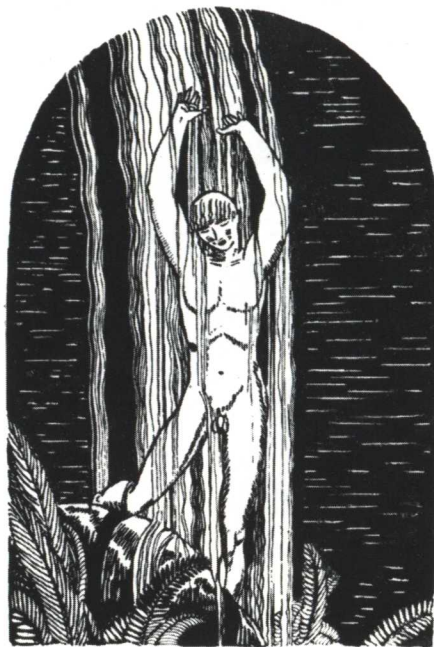


Особенно отчетливо видны штрихи на мелованной бумаге. Тушь ложится плотно, ровно. Кроме того, с помощью скальпеля или иглы можно на черном фоне процарапывать белые линии. Это сообщает работе дополнительные качества, близкие к гравюре. Но у мелованной бумаги есть серьезный недостаток — перо врезается в поверхность мелового грунта, затруднена легкость его движения.

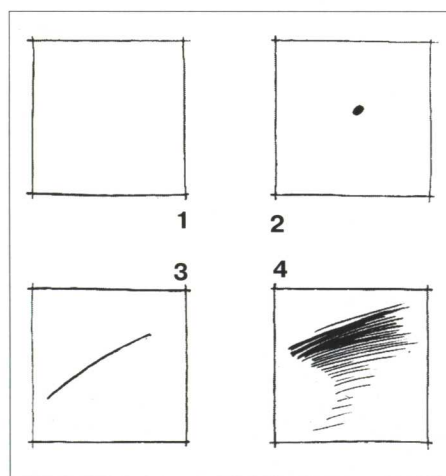
Классическим материалом, дошедшим до нас из глубокой древности, являются тростниковые и птичьи перья (гусиные и индюшачьи маховые). Конец специально надрезанного птичьего пера позволяет проводить линии различной толщины. Но надрезание выполняется по определенным, достаточно сложным правилам. Видимо, поэтому начинающие художники в наше время избегают рисовать ими. Тростниковые перья с успехом используются профессиональными художниками-графиками, особенно станковистами. Тростниковым пером линия ведется легко и может быть очень широкой. Лучше всего срезать тростник и камыш поздней осенью, когда он достаточно созрел. Эластичен и прочен также тростник, простоявший зиму и испытавший воздействие холодной погоды.

Взяв тростник или камыш, выберите наиболее прочные части и лезвием бритвы или острым ножом сделайте на конце косой срез. После этого постарайтесь придать тростниковой палочке вид стального пера. Затем сделайте еще небольшой разрез. Если тростниковая или камышовая палочка слишком тонка, достаточно ограничиться только косым срезом.

Рисовать тушью можно и особо заточенными деревянными палочками, даже спичкой. По своей манере такие работы близки к рисункам, сделанным тростниковым пером. Приготовить деревянные палочки просто. Ширину рисующего конца тонко очищенной палочки выбирает сам художник. На конце ее для удержания туши делаются про-

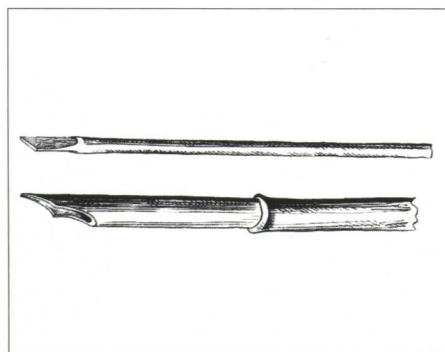


Р. Кент.  
Юноша под водопадом.  
Тушь, перо. 1929.



Учебная схема.

Как заточить  
тростниковое перо.



дольный и поперечный желобки. Как следует чинить тростниковое перо и деревянную палочку, показано на схеме.

Самые богатые изобразительные возможности дают стальные перья. Ими рисует большинство художников-перовиков. В магазинах канцелярских товаров можно купить стальные перья со звездочкой (№ 86) и тонкие, маленькие чертежные перья. Вставляются они в специально изготовленные ручки-вставочки. Если нет такой ручки, можно привязать стальное перо ниткой к черенку истершейся, вышедшей из строя кисточки или к тонкой палочке.

Очень удобно, особенно в походных условиях, рисовать обычной перьевой ручкой (так называемым "вечным пером"), заправленной черными чернилами. Только надо помнить — чем лучше, качественнее само перо, тем разнообразнее, с чередованием тонких и сильных по нажиму широких линий, будет техника ваших зарисовок.

Напомним, что реальность исправлений в любых перовых рисунках весьма ограничена. Кроме поправок бритвой или скальпелем линий, нанесенных ошибочно на плотную бумагу, можно закрашивать их хорошо кроющими гуашевыми белилами.

Перовой рисунок, как никакой другой, требует безошибочного "попадания". Чтобы достичь этого, художник должен постоянно, изо дня в день, делать зарисовки с натуры. Всегда носите с собой карманный блокнот или небольшую стопку плотной нарезанной бумаги, перьевую ручку с черными чернилами (не забудьте, от качества пера зависит многое!). И лишь представится случай, делайте наброски — пейзажные, интерьерные, с отдельных фигур и групп людей. Крепче будет рука, зорче станет глаз. Ибо техника работы пером как раз способствует развитию этих ценнейших качеств художника.

О. ПУШКАРЕВА,  
преподаватель Московской  
текстильной академии

## ФЕСТИВАЛЬ В ВЕНГРИИ

Летом прошлого года мне посчастливилось участвовать в III Международном фестивале народных ремесел в Венгрии. Наша Острогожская детская художественная школа им. И.Н.Крамского Воронежской области представляла работы преподавателей и учащихся. Это были керамические народные игрушки-свистульки, изделия из ивового прута, ковроткачество, художественная роспись по дереву.

Фестиваль состоялся в красивейшем венгерском городе Сегеде. В нем приняли участие мастера народного творчества и профессиональные художники-прикладники из 9 стран мира: США, Голландии, Китая, России, Греции, Украины, Румынии, Японии, Венгрии.

Фестиваль прошел не только как красивый и грандиозный праздник народных ремесел, но и стал великолепной школой для опытных мастеров и детей.

В течение месяца на выставке и в Доме народного творчества Сегеда с утра и до позднего вечера кипела работа в мастерских, практически по всем основным видам народного творчества.

Здесь было много интересного и полезного. Хочу рассказать лишь о том, как работают в Венгрии с детьми летом. Во время школьных каникул открываются лагеря народного творчества, где учащиеся собирают природный материал для занятий, проводят экспедиции по селам и хуторам, учатся у народных мастеров,

делают фотографии, эскизы. Постоянно организуются поездки во Францию, Англию, Голландию для обмена опытом, а ребята из этих стран приезжают в Венгрию с ответным визитом. Давно известно, что взаимное творческое общение является лучшей учебной. А на фестивале у каждого из мастеров учились ремеслу много мальчиков и девочек.

А еще Дом народного творчества служит для дополнительной учебы студентов педагогических вузов, учителей начальных классов, воспитателей детских садов и даже медицинских сестер, которые также стараются на своем месте использовать благотворное влияние творчества на детей.

У меня в дни фестиваля стихийно возникла своя мастерская. Организаторы попросили заняться с детьми живописью, хотя это и не было предусмотрено программой. Вначале беспокоило отсутствие переводчика на занятиях. Как объяснить детям, чему ты их хочешь научить? Но к моему удивлению, ребята поняли меня и без знания языка. Ловили каждый жест, следили за каждым мазком. И стало ясно, что язык искусства — интернациональный язык общения, который понятен всем. Он объединяет людей, служит делу мира, добра и счастья.

**А.ИШУТИН,**  
директор Острогожской детской художественной школы им. И.Н.Крамского, заслуженный работник культуры России



Работает мастерская А.А.Ишутина.

Уголок выставки.

Обучение гончарному искусству.

Плетение из лозы учащимися ДХШ г. Острогожска.



## ШКОЛА В ЯСЕНЕВЕ



**Н**ародная школа изобразительных искусств открылась в ноябре 1992 года в тихом московском районе, рядом с родовым поместьем князей Трубецких, живописная местность которого располагает к творчеству, в Ясеневе, в галерее кинотеатра "Ханой". В школе два отделения — очное и заочное.

На очном отделении группы формируются с учетом возраста. Работа начинается с детьми четырех лет. Малыш знакомится с красками, карандашами, глиной, народным фольклором и духовной музыкой, песнями. Даже самые робкие, ничего не умеющие начинают увлеченно творить, познавая богатство цветовой палитры. Занятия часто проводятся на природе — в парках и скверах.

С возрастом программа усложняется тематическими постановками, пейзажами, сюжетными композициями, сочинением иллюстраций к произведениям классики, плакатом. Интересно проходят занятия по

Алиса Газизова, 10 лет.  
Старая Москва.  
*Гуашь.*

Галя Рыженкова, 10 лет.  
Чаепитие.  
*Гуашь.*

плакату. Решение их композиций отличается стилистическим разнообразием. Эмоциональный образный язык плаката помогает детям выразить свой замысел, воспитывает эстетический вкус.

В старших группах ведется подготовка в художественные учебные заведения, осваиваются сложные натюрмортные постановки, рисунок гипсовых

форм, головы, портретной композиции, фигуры. Совершаем экскурсии в Абрамцево, Поленово, Мураново, работаем на пленэре.

На заочном отделении три направления: станковое, декоративно-оформительское, скорее даже дизайнерское, в программу которого входит работа над рекламой, интерьером, и отделение истории русского и западноевропейского искусства.

Заочное отделение охватывает широкий контингент учащихся, не имеющих возможности заниматься очно, но желающих попробовать свои силы в изобразительном искусстве. В основу положен метод индивидуального подхода к каждому начинающему, раскрытию его способностей. Поступающие порой чувствуют себя неуверенно, но вскоре увлекаются, открывая для себя неограниченные возможности изобразительного языка. Чтобы закрепить на практике полученные знания и навыки, заочники приглашаются для консультаций в Москву. В этом случае мы

На занятиях.  
*Фото.*



помогаем с размещением, приобретением материалов, учебной литературы. Изыскиваем возможность бесплатного обучения инвалидов и малоимущих.

Занятия на декоративно-оформительском отделении ведутся по разным направлениям. Это и эстетическая организация среды (интерьер, витрина), большие и малые печатные формы (плакат, рекламная графика, разработка фирменного стиля, рисунки для текстиля, книжная графика) и многое другое.

В недалеком будущем планируем открыть декоративно-при-



с условиями приема на заочное отделение, можно обратиться по адресу: Москва, Литовский бульвар, 7, вложив конверт с обратным адресом.

Школа начала свою деятельность в сложных условиях, работая пятый год на полной самоокупаемости при поддержке Общества купцов и промышленников, ставшего нашим соучредителем, помнящим о лучших традициях российского купечества: меценатстве, опеке, помощи. За эти годы мы приняли участие в выставках и конкурсах: "Экология планеты", "300



Люба Штыкова, 12 лет.  
Москва златоглавая.  
Гуашь.

Аня Третьякова, 21 год.  
Портрет.

Аня Ребрикова, 14 лет.  
Натюрморт.  
Гуашь.

Таня Шмелева, 12 лет.  
Рынок в Ясеневе.  
Гуашь.

кладное отделение, очное и заочное.

Мы готовы помочь в самостоятельных творческих исканиях всем желающим в нашей стране и за рубежом, оказывая консультативную и практическую помощь.

Тем, кто хочет проверить свои силы, предлагаем "Абонемент на переписку" с педагогами школы. "Абонемент" рассчитан на три письма-вопроса. Занятия ведут профессиональные художники-педагоги, имеющие высшее художественное образование, члены творческих союзов.

Для того чтобы познакомиться



#### РЕКЛАМА

Водорастворимые восковые краски  
**КАРАТ ЛИКВА** (Германия)!!!  
Пишут по любым поверхностям —  
бумага, дерево, металл, стекло,  
ткань...  
Подробности в следующем номере.

лет Российского флота", "850 лет Москве".

Наша школа в начале пути в творчество. У педагогического коллектива большие планы и мечты. Мечтаем, чтобы школа обрела собственное помещение с выставочным залом и гостиницей для заочников. А пока что наши учащиеся овладевают азами искусства, посещают музеи, изучают историю своего родного города и участвуют в новых конкурсах, которые проводит "Юный художник".

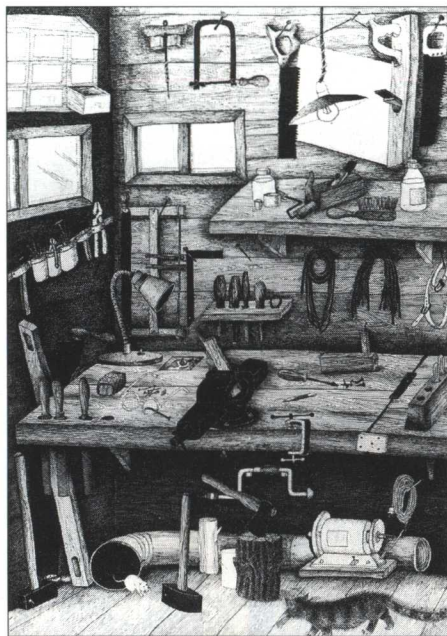
**Л.ВИНОГРАДОВА,**  
директор "Народной школы  
изобразительных искусств",  
Москва



## Рисунок номера

**Т**ушь, перо — любимый рисовальный материал юного художника из Волгограда Никиты Волкова. Работы его отмечены редкими для 13-летнего подростка усидчивостью, серьезностью. Они вдумчивы, лишены свойственных перовой технике камерной миниатюрности (рисунки Никиты большого размера, в пол-листа) и импровизиционной легкости. Главное в них — почтительное уважение к многообразию предметного мира, как бы заново открываемого автором. Он восторженно обрисовывает каждую детальку обстановки деревенской мастерской своего хозяйственного дедушки. Чего только тут нет! Разного устройства пилы, ножовки, рубанки, клещи, стамески, буравчики, молоточки, отвертки, тиски, электроточило, провода, топор, гвоздики большие и маленькие, с крупными шляпками и мелкими, настольная лампа и старая подвесная. Даже кошка, заинтересованно наблюдающая за мышкой.

В другой композиции, изображающей (тоже тушью, пером) бабушкин погреб, иной, но опять характерный и любезный жителям приволжской деревеньки состав предметов, снадобий, припасов. Рыба вяленая, корзина с урожаем яблок, связки лука и чеснока, бочки с грибочками и соленьями, тыквы, бутылки, кувшинчики, бидоны, ведра, теплая верхняя одежда, лампа "летучая мышь", рабочие сапоги, половички из разноцветных лоскутков, сатиновая узорная занавеска, веник и совок (ни пылинки, ни мусоринки, все вымыто, ухожено, всюду чисто). И, конечно, любимая кошка с сытым видом. На этот раз без мышки, но с блюдечком, где только что было молоко.



Никита Волков. 13 лет.  
В деревне. Дедушкина мастерская.  
*Тушь, перо.*

Никита Волков, 13 лет.  
В деревне. Бабушкин погреб.  
*Тушь, перо.*



Выбор трудной техники, внимание к повествовательности и рассказу, тщательнейшая передача наблюдаемого, без желания блеснуть ловкими росчерками и декоративными пятнами — достойны поощрения. Но дело не только в том, чтобы скрупулезно обозначить детали вещной реальности. Очень важно, чтобы рисуночные подробности согласовывались друг с другом и целым, входили естественно, без нарушения пластических закономерностей, в пространство, были соподчинены единому светотеневому и тональному решению. Этого в работах Никиты нет. Он бесхитростно, контурно, с цветовой "подкраской" вычерчивает предметы, любясь наружной их оболочкой и забывая, что каждый имеет свою тяжесть и взаимосвязь с пространственной средой. Предположим, что автор иначе срежиссировал композиционную структуру рисунка "В дедушкиной мастерской". Изобразил бы, например, интерьер не при дневном рассеянном освещении, а при направленном неярком свете настольной лампы. Что-то тогда можно было категорично выделить, что-то погрузить в полутьму, удвинуть в темноту. То есть распределить свою зоркость не на все понемножку, а сконцентрировать на немногом, но в более сильной степени. В этом случае к правде достоверности добавилась бы правда художественная. Будем надеяться, что на следующем этапе развития способностей трудолюбивого волгоградского школьника это произойдет. Он станет мудрее распоряжаться художественными средствами, даже в пределах той же техники перового рисунка. Пожелаем ему успехов на выбранном пути.

Л.ГОЛОВАЧ



**ТОВАРЫ** для  
**ХУДОЖНИКОВ**

гаМа

г. Москва, ул. Малая Семеновская, 5  
Тел.: (095) 963-63-63; Тел./ Fax: 963-27-27

