

# Юный ХУДОЖНИК

ISSN 02005—5791

7 • 1997

А.С. ПУШКИНА сказка о царе саптане. Князь нашел себя домой... Что ж? под крестою Лысойной. Видит, египтянка при всех золотой гоблет орех.





## СОДЕРЖАНИЕ:

### В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

Мозаика-97

**1**

### В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

*Л. Буткевич*  
Ольга Калашникова

**5**



### К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.С. ПУШКИНА

*Л. Князева*  
Пушкин в миниатюре  
Палеха

**8**



*А. Зыков*  
Из рабочих заметок  
художника

**12**



### ТЕАТРОН

*И. Бачурина*  
Игры всерьез

**16**

### НОВЫЕ ПАМЯТНИКИ

*В. Шумков*  
Государю императору  
Петру I

**19**

### РУССКИЕ СОБИРАТЕЛИ ИСКУССТВА

*А. Сакович*  
Коллекция  
Д.А. Ровинского

**22**



### РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

*А. Кудряшова*  
Столица Набатийского  
царства

**27**

### СУДЬБА КАРТИНЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ

*И. Данилова*  
Прощание с историей.  
XX век.

**31**



### ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЕ

*В. Калмыкова*  
"Злато и узорчье  
нарочитое"

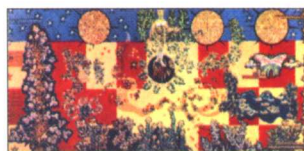
**35**



### УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Ф. Львовский*  
Основы композиции

**38**



### ЗОДЧИЕ БУДУЩЕГО

*Н. Кордо*  
Университет  
для старшеклассников

**42**

### ХУДОЖНИК И КНИГА

*Е. Блудова*  
Сокровище книги  
моей — экслибрис

**44**



### ЗАРУБЕЖНАЯ МОЗАИКА

**46**



### ОБЛОЖКИ:

1. П. Баженов.  
Сказка о царе Салтане.  
*Шкатулка. 1934.*  
Фрагмент.

4. А. Шевченко.  
Пьеро и Арлекин.  
(Братья Сирано-жонглеры).  
*Масло. 1920.*  
Фрагмент.  
Русский музей.

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 24.04.97.  
Подп. к печ. 05.06.97. Формат 60x90 1/8.  
Бумага мелованная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.  
Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 12 500 экз.

ISSN 0205 - 5791,  
© «Юный художник», 1997 г.,  
№ 7, 1 — 48.

Диaposитивы изготовлены  
ООО «Палитра-Пресс» (ТОО «ОЛГА н К»)   
тел.: (095) 285-93-62, 979-91-46

Полиграфическое исполнение  
при участии фирмы «КАРАНДАШ»





## УЧИМСЯ ДРУГ У ДРУГА

Эта выставка открылась без шумных газетных анонсов, без расклеенных по городу афиш — тихо, скромно, интимно, так сказать, в узком дружном кругу преподавателей и учеников. Художники-педагоги показали свои творческие работы, на вернисаж пришли школьники, мамы и папы. Последние могли воочию убедиться, что учителя их детей действительно любят искусство и сами очень интересные художники.

Но дело даже не в открытии выставки, а в открытии выставочного зала. Да, в Краснопресненской детской художественной школе, которой недавно исполнилось 60 лет, о чем уже сообщалось на страницах журнала, появился просторный, хорошо освещенный, удобный, специально предназначенный для проведения выставок, творческих встреч зал.

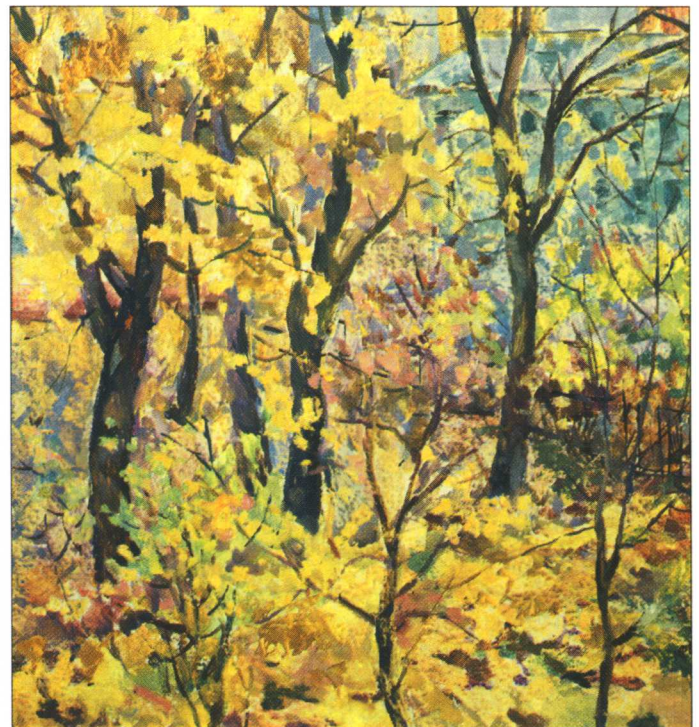
— Раньше здесь находился спортивный зал, — рассказывает директор школы Роман Арсеньевич Соломахин, — затем путем сложных комбинаций, немалых усилий, ремонтов и перестроек появилась вот эта новая, так необходимая нам выставочная площадка. Ее открытие мы ознаменовали экспозицией работ наших педагогов, многие из них члены Союза художников, плодотворно трудятся в своих индивидуальных творческих жанрах и мажорах. В идеале хотелось бы бок о

бок показывать произведения преподавателей и детские рисунки, это заметно углубит столь насущный и взаимопользительный диалог учителя и ученика, переведет его из теоретической в творческо-практическую плоскость. Собираемся показывать в этом зале и выставки известных художников столицы — друзей нашей школы. Учащиеся всегда могут после занятий прийти в зал, посмотреть новые работы современных мастеров, о чем-то спросить, что-то для себя подметить важное в профессиональном плане. Это дает весьма ощутимый обучающий эффект. Полезны также своеобразный отдых, общение, совместные выступления начинающих представителей разных творческих профессий — художников, музыкантов, мастеров вокала и танца. Собираемся проводить такие совместные творческие вечера, тем более что

Уголок нового выставочного зала.

О. Филиппов.  
Деревенский интерьер.  
Масло. 1995.

Р. Соломахин.  
Осень.  
Масло. 1982.







С. Черняков.  
Старые сети.  
Темпера. 1994.



В. Дубровин.  
Девушка и птицы.  
Фея бабочек.  
Масло, акрил. 1995.



свою помощь обещала Московская мэрия...

К планам директора прибавляются и другие заманчивые мероприятия. Художник-педагог Виктор Михайлович Дубровин с воодушевлением рассказывает о том, что в новом зале можно будет проводить разнообразные школьные вечера, посвященные открытию и окончанию учебного года, дни рождения учеников, вечера-встречи с родителями, интересными людьми разных профессий. Многие ли художественные школы имеют собственный выставочный зал, способный принять и большую персональную экспозицию, и компактную групповую выставку! Поэтому надо с максимальной нагрузкой и пользой для школы распорядиться новым залом. Не только ученикам интересно взглянуть на работы наставников — как сделано, какие выразительные средства и технические приемы. Но и педагог, наблюдая свои работы на фоне детских рисунков, способен что-то увидеть по-новому, заметить промахи, да просто зачерпнуть свежести и непосредственности взгляда, заразиться чисто детской смелостью дерзания. Так мы учимся друг у друга...

Новые и новые папки детских работ выносит на наш суд из вместительных запасников завуч школы Олег Федорович Филиппов. Поясняет, что более миллиона рисунков находится в методическом фонде школы. Вот 200 из них, уже оформленных, подготовленных к выставке, посвященной 850-летию Москвы. Из запасников предстает всеобъемлющая ретроспекция творчества детей разных поколений за 60 лет жизни и работы ДХШ. Вот скромные послевоенные переулки столицы, а вот энергичные индустриальные пейзажи новостроек 50-х годов. Детская изобразительная летопись хранит впечатления о Всемирном фестивале молодежи и студентов в 1957 году, о Московской Олимпиаде, о первомайских шествиях москвичей и коммунистических субботниках. Акварели и гуаши покоряют искренностью, достоверностью и красотой каждого мотива. Наклонившись над одной из папок, директор школы, будто впервые увидев рисунки своих питомцев, в глубокой задумчивости произносит: "Как здорово ребята рисуют!"

Н. ИВАНОВ





Костюмированное представление на фоне выставки. Авторская школа, г. Тосно. Фото.



## АВТОРСКОЙ ШКОЛЕ — 10 ЛЕТ

Традиционная школа начинает обучение детей изобразительному искусству с 11-летнего возраста, выпуская из поля зрения замечательный возраст — начальные классы. В 1986 году родился в городе Тосно Ленинградской области новый коллектив. Здесь дети начинают занятия по авторской программе с 6-летнего возраста и завершают в 9-м классе. Работы наших учеников имеют ярко выраженную творческую направленность. Даже рисуя с натуры, они только отталкиваются от нее, создавая совершенно разные работы на один и тот же мотив. С первого класса дети учатся рисовать, изучают цветоведение и композицию, народное творчество и теорию искусства в интересной и доступной для них форме. Но все занятия подчинены конечной цели — созданию произведения, где будут использованы полученные знания и навыки. Наши дети нацелены на активный диалог с окружающей жизнью. Участие во всевозможных проектах — будь то специальное задание для передач ленинградского телевидения "Большой фестиваль" и "В гостях у сказки", или создание огромных бумажных змеев для украшения главной площади города, или рисунков для газеты "Пять углов", оформление росписей на стенах своих общеобразовательных школ во время практики — всегда встречается учащимися с удовольствием.

Школа постоянно участвует, и не без успеха, в выставках и конкурсах. В числе стран, где мы показывали свои работы — Польша, Вьетнам, США, Финляндия, Норвегия, Германия, Франция, Афганистан.

Но самыми дорогими победами мы обязаны журналу "Юный художник", чьим подписчиком являемся эти 10 лет. Получив диплом в объявленном журналом конкурсе "Радуга — 94" и попав в число побе-

дителей конкурса "Земля родная", мы поверили в свои силы. И юбилейную выставку школа провела в очень красивом месте — павильоне "Кофейный домик" в знаменитом Летнем саду.

Затем она переместилась в Педагогический университет им. Герцена, празднующий свое 200-летие. В рамках юбилея здесь прошел цикл выставок "Учитель и ученик"; часть работ отправлена в США, в штат Мичиган, где в течение года в составе выставки "Один день в городе" побывает в художественных музеях и выставочных залах.

**Е.КОЗИНА,**  
руководитель Авторской  
художественной школы,  
г. Тосно

## ЮБИЛЕЙ В ЧЕБОКСАРАХ

В этом учебном году художественному отделению Чебоксарской школы искусств № 1 исполняется 15 лет. Четыре года назад школа переехала в новое трехэтажное здание, построенное по французскому проекту. Художественное отделение расположилось на втором этаже, где оборудовано два прекрасных выставочных зала. Здесь проходят выставки не только учащихся нашей школы, но и мастеров.

Учащиеся художественного отделения неоднократно становились призерами республиканских, всероссийских и международных выставок. В 1995 году работы 50 учащихся демонстрировались в Австралии. В этом году выставка рисунков наших воспитанников пройдет в Сирии и Египте.

В Чувашском государственном художественном музее состоялась выставка, посвященная юбилею нашей школы.

**Н.ГАВРИЛОВА,**  
зав.художественным отделением  
Чебоксарской школы искусств

## ДЕТСКИЙ ЦЕНТР В ПУЩИНО

На южной окраине Московской области, почти на границе с Тульской, вдоль голубой ленты реки Оки раскинулся небольшой городок Пущино. Чуть больше 30 лет назад здесь стояла маленькая, забытая богом деревушка.

В начале 60-х решено было построить на этих живописнейших холмах город науки. Теперь Пущино — одно из самых красивых мест Подмосковья. Построенный молодыми и для молодых, город как будто и сам радуется своей молодости, жизни и упоительной прелести среднерусских пейзажей. Жажда творчества, поиск нового, еще неведомого, неизвестного были заложены в характере пущинцев изначально. Наверно, поэтому родной город так любят дети, которых здесь всегда было много.

В центре города расположился Детско-юношеский центр, объединивший под своей крышей до 22 кружков самой разнообразной направленности. В этом году ДЮЦ будет праздновать свое 25-летие. Трудно представить, сколько людей, уже солидных и взрослых, с благодарностью вспоминают ДЮЦ, где они научились резать по дереву, шить, лепить из глины, танцевать, а кроме того, честно, ответственно и творчески подходить к любому делу. Кружок изобразительного искусства — один из старейших в ДЮЦе. Три года назад руководителем кружка стал Сергей Иванович Горшков. Так же, как и его подопечные, он рисует и устраивает выставки в России и за рубежом.

В каждом из своих учеников он видит свое, глубоко личное представление о мире. Он стремится показать, что мир вокруг них — нескучный, интересный, в нем стоит жить. Первые пейзажи, которые дети рисуют, только придя в студию, похожи друг на друга, как две капли воды: дома, деревья, облака. Преподаватель подска-



Настя Ерофеева, 12 лет.  
Иллюстрация к чувашской народной сказке "Про девушку и ужа".

◁ Гуашь. ДШИ № 1, г. Чебоксары.

Марта Назарова, 6 лет.  
Цирк.  
Гуашь. г. Пушино.



зывает: а ты нарисуй, как большая птица, волшебная, конечно, приносит на своих крыльях весну, а деревья улыбаются и радуются ее прилету. Почему обязательно рисовать елку так: ствол, веточки, игрушки? Почему бы не нарисовать на ней окошки, за которыми кипит самовар, балкончики, где стоят барыни с кавалерами, или представить себе елку-мату, одетую во множество зеленых развевающихся юбок, вокруг которой танцуют в хороводе елочки-детки. Незаметно преподаватель втягивает детей в богатейший мир сказочной, фольклорной культуры, заставляет вспоминать забытые образы русской сказки.

Хочется верить, что воспитанники С.И. Горшкова не замкнутся в себе, не будут воспринимать мир через призму мелочных обид. Хотя бы один раз пережив состояние творческого откровения, они поверят в свои силы и захотят сделать жизнь лучше, красивее и добрее.

О.АНДРЕЕВА,  
г. Пушино  
Московской области

## В СТРАНЕ СЕЛЬМЫ ЛАГЕРЛЕФ

"...Дикие гуси пролетали над фабриками, грузовыми пароходами и уже приближались к окутанному дымкой тумана башенным шпилям... Мальчик понимал, что летит над большим городом..."

Кто из нас в детстве не мечтал совершить такое же путешествие, какое совершил однажды мальчик Нильс в книге шведской писательницы Сельмы Лагерлеф "Удивительное путешествие Нильса Хольгерсона с дикими гусями по Швеции".

В страну детства попали недавно и мы, группа российских женщин-журналисток, побывав в Швеции, в одной из школ, что находится в пригороде



Аня Лауринавичуте, 7 лет.  
Автопортрет.  
Гуашь. г. Пушино.

Стокгольма, над которым когда-то и пролетал Нильс на диких гусях.

Уже во дворе одноэтажной школы мы увидели двух кругленьких, в ярких куртках-пуховиках малышей, распевавших во весь голос "Санту Лучию" — песню о теплом море, щедром итальянском солнце и радости.

Мы поначалу не могли понять: при чем здесь жаркая Италия, когда на улице декабрь, мороз, искрящийся снег... Но как только вошли в полутемный зашторенный школьный зал и увидели шествие мальчиков и девочек в длинных белых рубашках с зажженными свечами в руках, так все и поняли: в школе отмечали один из самых популярных в Швеции праздников — праздник святой Лусии (Лучии), для которого шведы уже давно избрали духовным гимном неаполитанскую песню "Санта Лучия".

Ми Хагберг, 10 лет.  
Попугай.  
Акварель.  
Швеция.



В исполнении юных певцов она звучала особенно трогательно: чистые хрустальные голоски будто поднимали нас на волшебных крыльях диких гусей, звали все выше и выше — к солнцу, свету! Но вот голоса замерли на мгновение: принцесса Лусия — худенькая светловолосая девочка в короне с зажженными свечами — подала едва заметный знак. И тотчас на окнах взметнулись шторы, в зал хлынул свет... Так отмечают в Швеции конец долгой северной ночи, тьмы, которую разгоняет приход вестника света — святой Лусии.

После праздника дети разбрелись по классам. А мы с директором школы Гуниллой Малмквист продолжили путешествие по стране детства.

— Школа, — рассказывала директор, — сравнительно новая, существует с 1982 года. Здесь занимаются дети с первого по шестой классы, с 7 до 13 лет. Они изучают математику, шведский, английский, историю... В каждом классе от 24 до 28 учеников. После уроков в Доме свободного времени (так поэтично называется "продленка") дети поют и рисуют.

И впрямь: рисунки детей буквально всюду, где есть для них мало-мальски подходящее место — на стенах коридоров, классов, в столовой, учительской... Дети рисуют за столами и лежа на животе. Кисточками, карандашами, мелками, а то и просто пальцами. Рисуют своих родителей, братишек и сестреноч, море, праздник Рождества, скалы, собак, попугаев, бабочек, одним словом, все, что попадает в зону их внимания.

Что примечательно: в этой школе охотно рисуют не только дети, но и сами учителя. Одно из требований, предъявляемых к педагогу школы: он должен уметь рисовать, ведь объяснить трудную задачу по той же математике с помощью рисунка куда как проще.

"А что, если учитель не умеет рисовать?" — спросил кто-то из нас. "Тогда он должен уметь вдохновить на рисунок ребенка", — улыбнулась директор."

Да, еще вот что: в этой школе детям не ставят оценок. Но это вовсе не значит, что их знания не оцениваются. В конце каждого полугодия в дневниках появляются записи: "зачтено", "не зачтено", "хорошо", "очень хорошо". Здесь думают о ребенке, о том, чтобы его меньше травмировать. Главный принцип: дети должны работать (а учеба, как известно, это ведь работа, да еще какая!)

Приглашаем и вас совершить путешествие в страну детства, страну Сельмы Лагерлеф, чья система воспитания юных граждан пришлась по вкусу современному педагогам. А помогут в этом рисунки шведских детей из самой обыкновенной общеобразовательной школы.

Г.АКБУЛАТОВА,  
г. Петрозаводск





— В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА —

## ОЛЬГА КАЛАШНИКОВА

Глядя на произведения московской художницы Ольги Калашниковой, трудно определить, какой жанр ей удастся лучше всего. Она одинаково хорошо работает и в натюрморте, и в пейзаже, и в портрете. Колорит ее живописи естественный, свежий, чистый и нежный. Небольшие по размеру полотна притягивают к себе, настраивают на философский лад, вызывают чувство умиротворения.

Вот благоухающие цветы — пионы, васильки, ландыши, одуванчики, собранные в букеты и помещенные в вазы, горшки, лубяные теса, в сложных натюрмортных композициях или просто на залитом солнцем лугу. Вот весенние пейзажи, наполняющие душу призрачной, ускользящей красотой пробуждающегося леса.

Тепло и свет излучают картины, изображающие ее любимый Переславль с выкрашенными в разные цвета стенами старых домов. Пейзажи Переславля — особая страница ее творчества. Ольга много пишет памятники старины, хорошо чувствуя, что русский храм никогда не доминирует над ландшафтом, а естественно вписывается в

него. Но при этом изображенные ею церкви, монастыри словно бы ускользают от зрителя. Мы видим их всегда вдалеке, за домами, за деревьями, где-то на горизонте. Они словно уплывают от нас, современников, недостойных их величия и красоты.

И, наконец, ее портреты. В моделях она не ищет ни идеальной красоты, ни особой характерности. Ее персо-

нажи — самые обычные с виду люди. В них, говоря словами Пушкина, все тихо, просто. Но в этой-то тишине и простоте и заключена значительность.

Ее путь в искусство оказался трудным и необычным. После окончания школы Ольга поступила в Московский авиационный институт и начала посещать изостудию при Дворце культуры МАИ. Здесь сложился удивительно творческий коллектив, руководимый И.В.Ольховой, благодарность к которой Ольга сохранила на всю жизнь. Успешно окончив МАИ, она еще несколько лет продолжала посещать студию, в которой позже стала сама преподавать. В эти годы и пришло к ней твердое осознание того, что будущее ее должно быть связано с живописью. Трудное решение для человека, уже имеющего высшее образование и специальность, да к тому же обремененного семейными заботами. Эти-то заботы и не дали ей возможности бросить все и поступать в художественный институт имени В.И.Сурикова. Взвесив свои силы, Ольга решила идти более сложным, но единственно возможным для нее

И то, что длилось веками,  
не истошилось.  
*Масло. 1994.*

Потеплело.  
*Масло. 1988.*







путем: поступать в пединститут на художественно-графическое отделение, чтобы иметь диплом, дающий ей право заниматься живописью, а все пробелы художественного образования восполнить самостоятельно. Задача непростая, но вполне решаемая при упорстве, воле, настойчивости и трудолюбии — качеств, которых Ольге Калашниковой не занимать. Подобным путем приходили в искусство многие прославленные мастера, как, например, горячо любимый и почитаемый ею Павел Федотов.

— Очень рано, еще с детства, меня стал мучить диссонанс между тем, что я умею, и тем, что считала по-настоящему прекрасным, — рассказывает художница. — Шли годы, я успешно училась, посещала музыкальную школу, потом институт, а разрыв все увели-

чивался. И только в изостудии почувствовала, что он начинает уменьшаться. А когда твердо решила стать художником, то словно пелена спала с моих глаз — я увидела, сколько вокруг красоты! И, что самое главное, сама, своими руками могу творить эту красоту!

В 1988 году, окончив педагогический институт, перечитав все, что можно было найти о русских художниках, она решает поехать на Академическую дачу, в то заповедное место, где вот уже много десятилетий под эгидой Академии художеств совершенствуют свое мастерство молодые художники. Работала с благоговением, старанием, упорством и, наконец, решила показать свои произведения, сделанные на даче, известным художникам Ю.Кугачу и О.Светличной.

— Руки тряслись, ноги подкашива-

лись, когда шла к их дому и просила посмотреть мои работы. Не отказали, пришли. И в один голос спросили: "Где вы учились? У кого?" Я объяснила. И тут они стали меня хвалить, советовать и, конечно, критиковать. Радость мою в тот момент невозможно было выразить словами...

А дальше снова была жизнь с проблемами и заботами: появился маленький сынишка, а Ольгу пригласили на преподавательскую работу в Московское художественное училище памяти 1905 года. Совмещать все это порой не хватало ни сил, ни времени. Но ее окрыляло сознание того, что она, наконец, стала художницей.



Калашникову приняли в организованное в те годы объединение художников "Москворечье", и Ольга с гордостью вспоминает, что работы ее висели на выставках "Москворечья" рядом с произведениями ведущих мастеров России. Вместе с москвореченцами она теперь ездила на Академическую дачу, и эти вырванные из обыденной жизни два-три месяца в году были для нее настоящим праздником.

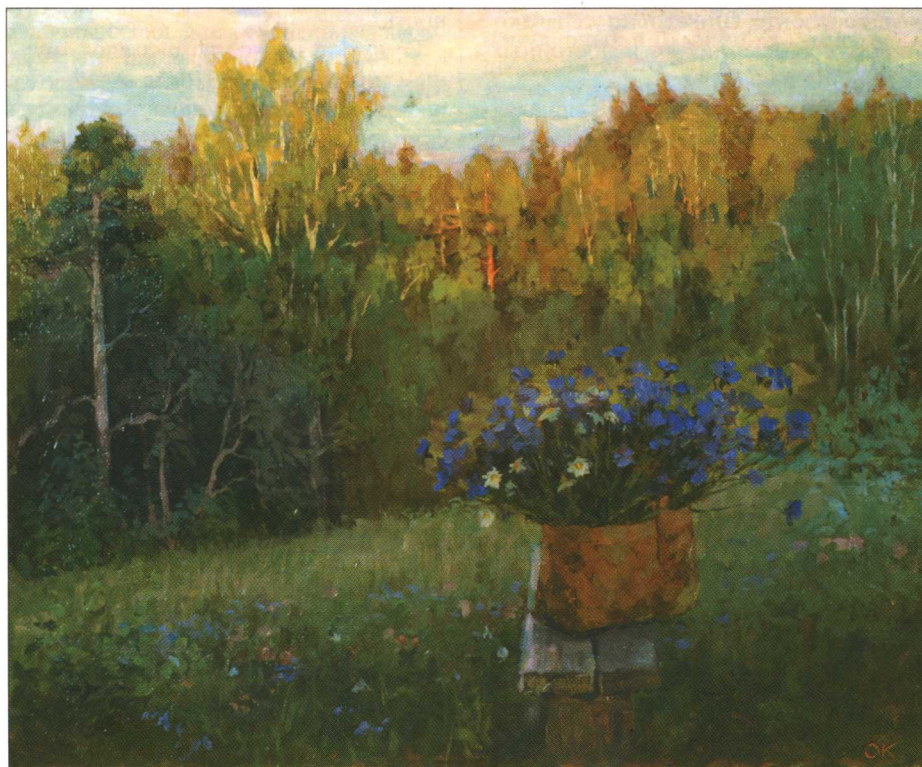
— Работала там как одержимая, почти не спала, кое-как проглатывала свой обед, чтобы не свалиться, и на грани нервного срыва писала и писала, боясь упустить минуту из этого драгоценного, святого для меня времени. По три-четыре работы в день.

То, что другие получали в художественных институтах, Калашникова постигала сама. Не имея возможности писать с натуры человека, она решила

В поле ржи речушка василькова.  
Масло. 1993-1995.

Прощальная краса.  
Масло. 1993.

Как тих прозрачный вечер.  
◁ Масло. 1993.







нужно пройти молодому художнику, прежде чем он выберется на собственную дорогу. И разве это плохо?

"Сейчас все хотят писать по-новому. А мне хочется работать так, как старые художники. Мне это близко, я училась у них видеть, чувствовать, писать. Они — моя школа", — размышляет Ольга.

В своих лучших работах она выглядит достойной преемницей традиций русской реалистической школы жи-

День чудесный.  
Масло. 1993.

цветы, лес, поле, — и так, как пишут портрет, чтобы к тому времени, когда возможности появятся, быть в хорошей форме. Такой подход для нее был вполне естествен, ведь в ее характере счастливым образом сочетаются и тонкое поэтическое чувство красоты, и способность к пристальному, логическому исследованию.

Художница начинает работу над картиной без кисти и красок. Просто приходит на понравившееся место утром, днем, вечером, в любую погоду. Пока, наконец, не найдет то особое состояние природы, без которого работы так и остались бы этюдами с натуры, а картины не получилось. Она говорит об этом словами философа И.Ильина, которого считает своим главным учителем и духовным на-

ставником: "Нужно, чтобы предмет заговорил через тебя".

Искусство помогло Ольге разобраться в проблемах собственной души, связанных с религией, взаимоотношениями с людьми, с окружающим миром. Благодаря ему она почувствовала себя счастливым человеком.

— Исчезло так долго мучившее меня одиночество, я ощутила, как в мою душу хлынул огромный мир, и, напротив, из моей души, через руки, кисть, полилось то, что я так долго в себе носила и не могла выразить...

Она переживала периоды настоящей влюбленности в творчество Левитана, Архипова, Нестерова, Поленова, Степанова, Корина, хотя порой старшие друзья-художники ругали ее за подражательство. Но через это тоже



Начало весны.  
Масло. 1994.

Осенняя дрема.  
Масло. 1995.



вописи. Ее картины поэтичны и музыкальны и вызывают живой отклик в душах еще и потому, что художница думает о зрителях: "Волнуюсь, показывая свои картины: возникнет ли контакт наших сердец? Я вижу красоту, но что предлагаю зрителям? И можно ли все, что я вижу и чувствую, перевести в материальную форму с той целью, чтобы в сознании людей это вновь перешло в "невещественное"? Как это сделать? "Как сердцу высказать себя?" Вопросов много. Одно знаю точно: не нарушить бы гармонии Богом созданного мира, не испортить бы красоту слабой попыткой повторения"...

Сегодня талант Ольги Викторовны Калашниковой признан серьезными художниками и критиками, она — член Союза художников. Пришло осознание своего мастерства, душевное равновесие, вера в свои силы. Но от этого не уменьшились ни требовательность к себе, ни стремление учиться и совершенствоваться.

Л.БУТКЕВИЧ





# ПУШКИН

в миниатюре Палеха



На Руси немало мест, отмеченных духовным благословением. Одно из них — Палех, старинное село иконописцев, сыгравшее особую роль в общеевропейской да и мировой истории культуры. Продолжением древней традиции иконописания стало искусство палехской лаковой миниатюры, возникшее в 20-х годах нынешнего столетия. Его образная и пластическая система вобрала в себя два начала: фольклорное мировосприятие и профессиональное мастерство иконописи. С первых лет рождения миниатюры в нее органично вошла сказка. Красочный вымысел, яркая фантазия, высокие идеи русской народной сказки — неисчерпаемый источник образов для палехских художни-

ков, создающих драгоценные предметные росписи. Особенно близка им сказочная поэзия Пушкина.

Что роднит европейски образованного поэта и крестьян-художников, высоких профессионалов русской иконописи? И почему мы, едва начав складывать первые слова, с раннего детства восторженно слушаем сказки Пушкина, а, повзрослев, при первом знакомстве с искусством палехской миниатюры также восторженно воспринимаем ее волшебный поэтический мир? Да потому, что мы все — наследники бесценного культурного достояния, оставленного нашими предками. И начинается освоение этого наследия с русской сказки. Ведь сказка заключает в себе идеи Красоты, Добра, Счастья,



Справедливости. В ней не только философская глубина, но и широта, связующая времена. По этому поводу М.Пришвин сказал: "Легенда как связь распадающихся времен — вот единственная в свете сила. Сказка — это связь приходящих с уходящими".

В духовном формировании национального русского сознания народные предания, сказочные образы играют первостепенную роль. И развитие мальчика Пушкина начиналось с рассказов бабушки о старине, сказок няни Арины Родионовны. "Изучение старинных песен, сказок и т.п. необходимо для современного знания свойств русского языка", — писал впоследствии Пушкин. А в письме к брату из Михайловского он говорит о длинных вечерах, которые он проводит с Ариной Родионовной, с бесконечным интересом слушая ее сказки: "Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма".

Таким же духовным источником формирования личности являлась сказка и для будущих художников палехской миниатюры. "Ах, эти вечера, как я их любил. Они и теперь вспоминаются с удовольствием, — писал старейший палехский мастер И.Зубков. — Вот картина: мои старшие сестры прядут на гребнях, к ним приходят на посиделки другие девушки, у них начинаются песни и разные игры, а что меня больше всего интересовало — это разные страшные сказки, которые моя старая бабушка рассказывала. В сказках много было жуткой и красочной небылицы". Пушкин и палешане-миниатюристы принадлежат разному времени, но их, бесспорно, роднит единство духовных корней.

Уже в 1925 году И.Голиковым было положено начало палехской Пушкиниане композициями на тему "Сказки о рыбаке и рыбке", наиболее близкой образам народного творчества. Художников разных поколений вдохновляют на создание красочных росписей больших ларцов и миниатюрных коробочек, шкатулок и ювелирных украшений сказки "О царе Салтане", "О Золотом петушке", "О мертвой царевне и семи богатырях", "О попе и работнике его Балде", поэма "Руслан и Людмила". В композициях отображается либо весь сюжет произведений Пушкина в их повествовательной последовательности, либо какие-то яркие ключевые моменты: например, "Людмила в садах Черномора", "Битва Руслана с Головой", "Три девицы под окном", "Гвидон и Царевна-лебедь", "Шамаханская царица", "Королевич Елисей"... Все темы и сюжеты перечислить невозможно. И каждый из палехских мастеров открывает для себя и для нас, зрителей, все новые и новые неисчерпаемые грани творений Пушкина, прочитывая их сообразно своей творческой индивидуальности. Достаточно сравнить произведения И.Голикова, И.Зубкова.

Композиция И.Голикова на вытянутой по горизонтали шкатулке напоминает декоративным звучанием народные росписи прялок, благодаря звонкой интенсивности золотой охры, красного, зеленого и синего цветов, составляющих основу колористической гаммы крестьянского искусства. В то же время Голиков использует и перерабатывает ярославскую и палехскую традицию многоклеимового иконописания. Тем самым он наметил дальнейшее использование клеймового принципа построения композиций, которые вслед за ним создают И.Зубков и другие мастера.

Д. Буторин.  
Лукоморье.  
◁ Шкатулка. 1956.

И. Баканов.  
Сказка о Золотом петушке.  
Шкатулка. 1934.

А. Котухин.  
Сказка о царе Салтане.  
Шкатулка. 1934.  
Фрагмент.





В вариациях "Сказки о рыбаке и рыбке" 1928-1934 годов И.Зубков отчеканил, отлил в законченную форму многоклеймовую повествовательность. В пределах изобразительной плоскости художник показывает разно-временные события, следуя развитию сказочной фабулы от зачина до финала. Ритмические повторы диалогов старика со старухой и золотой рыбкой, а также повторы цветowych пятен заплетают композицию в строго организованный орнамент, придают ей яркую декоративную образность. Если Голиков повествует сказку эмоционально, трепетно, взволнованно, что соответствует его творческой натуре, то Зубков ведет рассказ спокойно и неторопливо. В отличие от голиковской интенсивной красочной гаммы И.Зубков строит колорит на мягких переходах одного цвета в другой.

Палешане всегда очень чутки к тому, как в живописи воплощаются звук, слово, ритм. Особая проникновен-



В. Ходов.  
Палех.  
*Шкатулка. 1970.*

А. Клипов.  
Александр Пушкин встречает  
Ивана Пушину.  
*Шкатулка. 1984.* ▷



А. Клипов.  
У Лукоморья.  
◁ *Шкатулка. 1977.*

И. Зубков.  
Сказка о Золотой рыбке.  
*Пластина. 1927.*



ность в художественный строй и содержание пушкинских образов отличают произведения И.Баканова. Его "Сказка о Золотом петушке" 1934 года — непревзойденное по художественно-образному строю и исполинскому мастерству произведение. Совершенство композиционного решения подчинено выражению содержания. Сцена финала представлена как торжественное шествие, в центре которого возвышается царь Додон с Шамаханской царицей на причудливой колеснице. Резкие изломы городской стены вносят диссонанс в слаженное движение, предвещая трагический конец. Своеобразным напоминанием о восточной пышности, связанной с образом Шамаханьи, являются экзотические орнаментальные деревья и восточные мотивы в архитектуре. Эти мотивы сочетаются с эллинистическими деталями, с традиционными для Палеха формами древнерусской живописи XV-XVII веков. И весь этот многовековой слой культуры, сохраненный памятью народного искусства, используется Бакановым, тонким стилистом, не в



качестве эклектического смешения форм различного происхождения. Он воспринимает традицию как живую, глубоко осмысливая и подчиняя ее выражению своего, бакановского, понимания произведения Пушкина. Ведь сама "Сказка о Золотом петушке" призрачна, не связана определенно с русским фольклором.

Д.Буторин в вариациях на тему "Лукоморья" вслед за Пушкиным дает своеобразную энциклопедию поэтических образов русской народной сказки. Несомненно, художник воспринимает их как достояние народного творчества, и сам поэт, сидящий под дубом, становится одним из героев фольклора. Сказочно-фантастические образы как бы выплывают из бездонной глубины черного фона, который мягко обтекает каждый композиционно-сюжетный мотив. В использовании этого приема видится конкретная художественная задача: герои сказок, знакомые с раннего детства, живут вне реального мира,



существуют только в нашем воображении. Свершилось чудо — они предстали перед нами на какое-то время, и еще миг — снова скроются, как призраки, в чернолаковой глубине. Отсюда исходит орнаментально-декоративный строй миниатюры. Черный цвет фона формирует пластические связи отдельных клейм композиции, уравновешивает цветовые массы, на нем ярко высвечиваются живописные объемы, мягко списанные по краям в глубину. Таким образом создается ощущение зыбкого, призрачного мерцания всех силуэтов, объемов и форм.

Мир сказочного вымысла поэмы "Руслан и Людмила", тонкое изящество стиха вдохновляли не только старейшин палехского искусства. Современные художники вносят свою лепту в прочтение творений Пушкина.

Столь же любимым и близким для палешан стало произведение А.Пушкина "Сказка о царе Салтане", наиболее тесно связанное с поэтикой русской волшебной сказки. Ее яркая праздничность и мажорность — источ-

ник множества миниатюр, среди которых есть непревзойденные шедевры.

Роскошь узорочья, связанная с традицией древнерусской живописи XVII века, принципы орнаментики, уходящие в глубь славянской культуры, воплотил А.Котухин в росписи ларца в 1934 году. Сам художник становится настоящим сказочником, который неторопливо, необыкновенно ярко ведет повествование. На крышке ларца — кульминация сказки: приезд Салтана на остров Буян. Действие нарастает постепенно из глубины: приближается флот царя, Гвидон с подзорной трубой взволнованно наблюдает за его прибытием, и все это выплескивается на первый план динамично и эмоционально. Стремительное движение Салтана и его свиты в центре успокаивается к краям плавными и спокойными линиями в изображении трех чудес острова. Эта кульминация постепенно подготавливается развитием фабулы от зачина до превращения Лебедя в Царевну и композиционным нарастанием динамики движения. Орнаментальность живописно-пластического строя сказки Котухина воплощается с помощью трезвучия ритмических повторов в композиции каждой сторонки ларца и цвета, которое следует композиции литературного произведения — трехкратные полеты Гвидона во дворец царя и появление нового чуда на Буяне. Праздничность колорита создается ритмически организованным повторением ярко-красного, золотистой охры, зеленого цветов. Каждая композиция также выстраивается по трехчастному принципу.

Народная основа сказки Пушкина выражается И.Маркичевым совсем иными художественными средствами. Если для Котухина важно поэтическое повествование всего произведения в целом, где один мотив последовательно перетекает в другой, то Маркичев изображает только кульминационный момент — сказочное явление трех чудес. В его композиции "Три чуда" нет действия, лишь остановлено сказочно прекрасное мгновение, которое может так же исчезнуть, как и чудесно появилось. Отсюда плавность и особая грация силуэтов и жестов, замедленность ритмов движения, направленного от краев композиции к центру — стоящей наподобие античной статуи Царевне-лебеди. Маркичев ощутил и передал орнаментально-живописными средствами лиризм и в то же время былинную эпичность "Сказки о царе Салтане".

Так палехские художники, воплощая "Сказку о царе Салтане", привносят что-то свое, обращают внимание на какие-то отдельные грани произведения Пушкина, творчески используя опыт предшествующих поколений. В.Ходов, В.Смирнов, И.Ливанова, Ю.Щаницын передают ее щедрую и пышную узорчатость; Б.Ермолаев, Н.Богачева, А.Клипов, Г.Кочетов выражают монументальную значимость ее образов; Т.Ходова, Н.Смирнова, Л.Мельникова, Т.Суркова, Е.Щаницына — ее тонкий лиризм и фольклорную напевность... И всех до единого завораживает ее чарующее волшебство.

Миниатюры палехских мастеров — это не иллюстрации к произведениям А.Пушкина. Это свой удивительный мир гармонии, добра и поэзии, крепко связанный корнями с многовековой традицией народного искусства.

Л.КНЯЗЕВА



# ИЗ РАБОЧИХ ЗАМЕТОК ХУДОЖНИКА

Своей дипломной темой я выбрал иллюстрирование "Руслана и Людмилы" Пушкина. Хотелось неторопливо и протяженно пожить в мире поэмы, которой поэт начал творческий путь. В ней бурлит юношеское озорство, многие страницы напоены дыханием природы.

Преддипломная зима ушла на изучение материала в музеях и академической библиотеке. На лето я уехал в деревню под Волоколамск: до пологих холмов и светлых речек Подмосковья вполне мог добраться Руслан в поисках похищенной Людмилы. Рисовал землю, цветы, купы могучих тополей и сухой ельник, темные зеркала заросших кувшинками омутов и ватные груды облаков над ними...

Мастерская для работы над дипломом досталась мне окнами в академический сад. В первой половине финального года делал эскизы книги, иллюстраций, рисовал натурщиков и рабочие картонны.

А когда декабрьская хмарь отступила, день начал прибывать и мастерская осветилась сверкающими за окнами на морозном солнце сугробами — приступил к выполнению оригиналов. Первым стал "Поединок Руслана с Рогдзем". Схватились мои витязи на бугре в кипении цветущих некошенных трав. В те поры меня колотила дрожь восторга от Нестерова, таких его шедевров, как "Пустынный", "Видение отроку Варфоломею". Какая хрупкая тишина стоит в них, как проработаны картины в деталях, как молятся там каждая веточка, каждая травинка! Немудрено, что в пейзажах моих иллюстраций мне хотелось добиться не меньшей проработанности.

Перенеся контуры иллюстра-



М. Нестеров.  
Пустынный.  
Масло. 1888-1889.

ции на ватман, я акварелью замесил цветное тесто картинки и погрузился в детальное "вытюкивание" растительности под ногами Русланова коня. День, второй, третий... Вдруг стук в дверь: меня навестил мой руководитель Таранов.

— Что вы делаете! — с порога закричал он, издали увидев мое рукоделье.

— Как что?! Я, Михаил Афанасьич, хочу показать все, чему меня в Академии учили. Вот видите, за травы взялся. От общего, так сказать, к частному. Школьная истина!

— А ваши травы в битве витязей участвуют?

— К-как это... участвуют?

— А так это! Сами же говорили, что, играя в волейбол (в студенческие годы я увлекался волейболом), человек должен видеть всю свою площадку и площадку про-



тивника, всех игроков, своих и за сеткой — сразу! Одновременно!

Я сразу понял, что хотел сказать педагог: цельность листа, его ритмическое единство — вот о чем нельзя забывать! Держать большие отношения. Уткнувшись в травинки, я увлекся их выделянием без учета основных масс и линий композиции — и иллюстрация начала мертветь уже в середине работы. У Нестерова холсты "Видение отроку", "Пустынник" решены цельно, взаимосвязано в деталях. И цельность их, ритмическое единство картин, продиктованное темой, прочувствованы художником в природе, работе над этюдами. Вот за какой правдой идет художник на натуру! Я же в Подмоскowie ловил кусочки, частности, фрагменты. В зимней работе это откликнулось дробностью.

Не так-то просто в акварели решать мелкие светлые формы на темном. Допустим, россыпь цветущих ландышей в зелени травы или игру света на колечках кольчуги. Да ведь это изведешься — оставлять нетронутой бумагу для каждого цветка или блика. Замаешься и работу засушишь. А если предварительно покрывать соответствующие места резиновым клеем и писать безбоязненно, а потом удалять клей резинкой, работа тоже потеряет свежесть, да и белые места будут рвать, их надо вписывать в цвет и тон акварели. В конце концов выход нашел такой: замазывал большие цвето-тональные массы иллюстрации в нужной мне силе и, дав высохнуть, делал поверху прописку, довольно густую, темперными белилами. Нечто вроде выборочной грунтовки поверх живописи. А когда белила высыхали, по ним я накладывал цвет детали. Разумеется, долго елозить при этом мокрой кистью по темпере не следовало, чтоб не размыть ее.

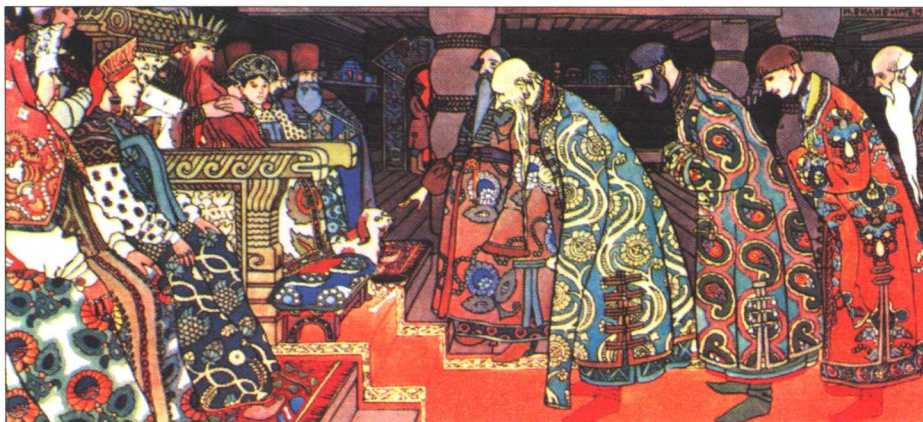
Пурист акварели скажет: но ведь это не чистая акварель! Что ж, я подписки на чистую акварель и не давал. В Союзе художников однажды провели выставку "чистой" акварели. Наиболее ретивые члены выставкома даже рассматрива-



П. Павлинов.  
Портрет А.С.Пушкина.  
Ксилография. 1924.

ли представленные работы на про-свет: нет ли где затемнения пятнышком гуаши или другой кроющей краски. Но педантизм этот как-то быстро увял. В конце концов не стерильностью технологии отпираются ларцы искусства...

Государственная комиссия приехала из Москвы принимать наши дипломные работы. Кукрыниксы и — председателем — Шмаринов. Их книжные циклы мы знали и любили. Дементий Алексеевич поразил нас знанием материала и точностью оценок. Как будто раньше видел наши работы неоднократно. О моих иллюстрациях сказал: "Людмилу Зыкова можно встретить на Невском проспекте. А вот Руслана там не увидишь". И он был прав. К концу дипломной весны я и сам уже начал чувство-



И. Билибин.  
Торговые гости у Салтана.  
Иллюстрация к "Сказке о царе Салтане" А.С.Пушкина.  
Акварель. 1905.

Ю. Васнецов.  
Титульный лист книжки  
"Сорока-белобок".  
Акварель.

К. Кузнецов.  
Иллюстрация к сказке  
"Кривая уточка"  
в обработке А.Толстого.  
Тушь, перо. 1948.





вать стилистический разноречивой своей серией. Изобразительный язык сказки, фантастической поэмы — не язык учебной постановки или иллюстраций на темы Тургенева, Чехова, Шолохова. Еще зимой мой руководитель обронил запомнившуюся фразу: "В реальном ручье русалки не водятся". Вопросы пластики, языка — кто из молодых не мучается ими на старших курсах и после учебы. Оценку на защите получил отличную, но не за горами оказалось время, когда я осознал: сказка, фантастика — не мое дело. Моя любовь — натура.

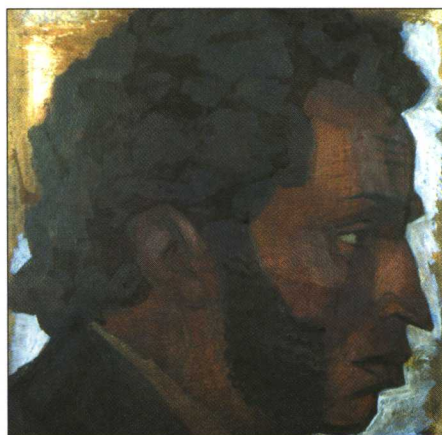
После учебы пушкинская тема периодически ко мне возвращалась, а потом захватила полностью. Последние восемь лет — Пушкин, только Пушкин. Но уже не иллюстрации к его сочинениям, а он сам, его жизнь, судьба, внутренний мир. Впрочем, Пушкин от его сочинений часто неотделим. С табором в степи: иллюстрация это на темы "Цыган" или эпизод биографии поэта?..

О моем паломничестве в Михайловское, кроме блокнотов с заметками и рисунками, напоминают визитная карточка Гейченко и его книга "У Лукоморья" с автографом. Какую титаническую работу по восстановлению разрушенного войною Пушкинского заповедника провел он! Какой неукротимый творческий и административный жар вкладывал каждодневно в дорогое ему детище. Мне он представляется неутомимо хлопотливым в охране заповедных лесов лучшим и — одновременно — домовым, не только охраняющим дома, но и продолжающим восстанавливать уничтоженное войной и временем: Тригорское, Петровское, мельницу в излучине Сороти, три сосны по пути в Тригорское...

Запертые в деревне ненастьем, Пушкин и его Онегин разбавляли скуку бильярдом в два шара. Бильярдный стол без луз стоит в зале дома в Михайловском. Я его нарисовал. Но что такое "в два шара"? Семен Степанович охотно и подробно рассказал мне, как отыскивал изображение такого би-



А. Зыков.  
"Ты зовешь или пророчишь?"  
Из цикла: "Сквозь штормы судьбы.  
Пушкин".  
Литография. 1990.



А. Зыков.  
"Я жить хочу, чтоб мыслить  
и страдать" из цикла:  
"Сквозь штормы судьбы. Пушкин".  
Масло. 1991.

льярда на старинных картинах и гравюрах, как по найденному образцу были выполнены чертежи и по тем чертежам столяр-краснодеревщик, сотрудник заповедника, делал стол... Но несмотря на мои дотошные до назойливости дополнительные вопросы, сути самой игры я так и не услышал. Сущность карамболя я выяснил позже, когда начал работать над литографией о Пушкине, скучающем у бильярдного стола с кием в руках в пору затяжных дождей.

После поездки в Пушкинский заповедник я мысленно возвращаюсь туда. Брожу по пересекаемой шустрими белками еловой аллее; испиваю горстью воды из колодца с низеньким срубом воз-

ле Маленца, в котором готовятся к отлету тяжелые сытые утки; по дощатым мосткам перебираюсь на другой берег струистой свежей Сороти; подолгу лежу на траве возле мельницы; подолгу сижу на Савкиной горке...

Я теперь пространственно знаю пушкинские места на Псковщине. Это чрезвычайно важно для работы. Это невидимый никому тихий праздник моего сердца...

В лирике Пушкина есть мучительные вопросы о человеке, смысле его существования. "Жизнь, зачем ты мне дана?" Иные строки представляются собеседованием с кем-то мудрым, способным ответить на гениальные человеческие загадки. С кем мог беседовать Пушкин? С Гомером? Аполлоном? Этот сюжет долго держал меня. Эскизы возникали и откладывались в сторону один за другим. Работа тормозилась, шла толчками и, наконец, стала. Пришлось переключиться на другие сюжеты.

Но вот я оказался туристом в Египте. И в каирском Национальном музее, в царстве бесценных шедевров древнего искусства, меня ударила догадка: сфинкс! Вот кто знает все на свете! Вот кому быть собеседником поэта. Он, конечно, не ответит. Но знает!

На следующий день я уклонился от какого-то маршрута, входившего в туристскую программу, и снова отправился в музей. Блаженно бродил по залам и во дворе, уставленном монументальными гранитными скульптурами. А потом вернулся внутрь к облюбованному накануне экземпляру (их там несколько, разных) и сделал с него рисунок, который затем, дома, почти без изменений вошел в композицию. Когда "собеседник" поэта определен, последующая работа далась без особых мучений.

Почему же мысль о сфинксе возникла там, далеко? Я же студентом бесцельно проходил мимо, стоял и сживал на ступенях набережной Невы под сфинксами, что напротив Академии художеств, моей alma mater? Да и поз-





же, наезжая в Ленинград, сколько бывал возле них. Видимо, причина в том, что гранитные молчуны над Невой вознесены на высокие постаменты. Они живут в холоде поднебесья отдельно от людей, смотрят вверх и вдаль. Вопросы вполголоса им не задашь. Расхаживая же по музейным залам в Каире, я как-то внезапно вывернулся из-за колонны на него, и он, лежащий вровень со мною, воззрился на меня своими широко раскрытыми глазами. Я рисовал, не задирая голову.

К. Калинычева.  
Осень в Михайловском.  
Из серии "По пушкинским местам".  
Темпера. 1973.

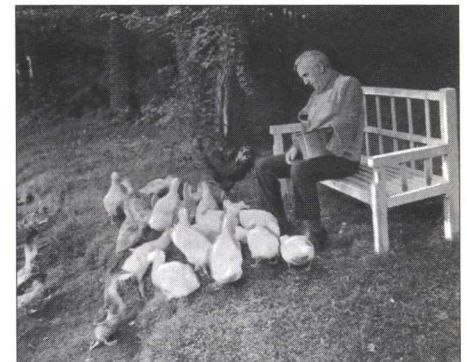
Семен Степанович Гейченко  
в Михайловском.  
Фото. 1981.

К. Калинычева.  
Святогорский монастырь.  
Из серии "По пушкинским местам".  
Темпера. 1971.



В Эфиопии, куда я летал делать выставку о Пушкине, окрепла мысль: не надо бояться в его внешности откровенного "африканства". Тонкие кисти рук. Длинные нервные пальцы. Изыщество в пластике движений. Сверканье зубов и белков глаз при сильной эмоции. Шоколадная голова эфиопа лепится гранями, "ящичками". Полезно вспоминать соседа по самолету, его вспотевший лоб, висок, блестящий на изломах формы, как маслом намазанные.

Художником, изображающим без природы известного человека, нередко овладевает боязнь сделать его непохожим. Много предварительных рисунков надо выполнить, чтобы перешагнуть через ту боязнь и овладеть в данном случае



Пушкиным как конкретной формой в пространстве. Сколько нужно думать о той форме, чтоб она "легла в руку". Еще необходимо почуять точно внутренний мир своего героя и атмосферу его обитания. Если это есть, заботой о сходстве не надо будет себя изнурять, оно само возникает, должно возникнуть. Большая творческая удача — гравюрный "Пушкин" П.Павлинова. Он далек от расхожей трафаретности. Он конкретен возрастом, мыслями, переживаниями, ситуацией последнего периода его жизни. Именно такой Пушкин написал горькие слова надежды: "И может быть — на мой закат печальный — блеснет любовь улыбкою прощальной".

А.ЗЫКОВ



# ИГРЫ ВСЕРЬЕЗ

**В** современном театре художник — фигура, кажется, не основная, если разобраться — в работе над спектаклем в этом качестве выступают все ее участники. Театральное искусство сложносоставное, и потому, как остроумно замечено, здесь каждый занят немного не своим делом. Хороший спектакль — это модель мира вполне законченная, совершенная и самодостаточная. Декорации — все варианты пространственных обстоятельств. Благодаря им любое пространство подчиняемо и преодолимо. Драматургия определяет полную свободу в выборе времени. Костюм — мечта о свободном перевоплощении человека. Искусство всегда преодоление бытия, его жесткости. И театр — живое напоминание о некоей неисчерпаемости человеческих возможностей, залог той необыкновенной силы, которая, на самом деле, живет в каждом, но не каждый это чувствует.

Жизнь спектакля мимолетна, от силы 2-3 часа. И все же, сколько творческих усилий в него вложено. Режиссер — хранитель замысла — внимательно выстраивает мизансцены, декорации и костюмы создает художник, актер сам становится частью этой подвижной формы, композитор пишет музыку, звучит слово писателя, и, наконец, только зритель в своем сознании объединяет все это в целостное явление.

В театре широко используется язык изобразительного искусства. Задействовано все: фактурная живописность, графический лаконизм, архитектурная пространственность. Сама сцена подобна картине в раме, подвижной и трехмерной.

Убедительность внешней формы спектакля требует не только от художника, но и от режиссера умения композиционно и пластически мыслить. В идеале должно осуществиться сплавление направленных действий, чтобы из полученного произведения трудно было вычленил чью-либо работу, результат закономерный для синтетического характера театрального искусства. На первый взгляд, самым богатым жанром в области сценографии всегда была опера, поражающая размахом и избытком оформления. Но спектакль может быть не столь броским и пышным, и тем не менее предельно обостренным в плане визуального ряда. Например, "Приключение" и "Балаганчик", поставленные режиссером Иваном Поповски в театре "Мастерская П.Фоменко".

Македонец по происхождению, для

*Театр... Его символ маска. Таинственный предмет, очаровательная безделушка. Стоит вам ее надеть, и вы теряете свое имя, ваша жизнь — чистый лист бумаги, вы живете заново. Чем является театр? Хранит ли он в себе призрачную тень бессмертия или лишь пыльную ветوشь карнавального реквизита?*

*Художники часто оказывались в его плену. Еще Леонардо да Винчи охотно трудился над механическими приспособлениями для диковинных представлений при дворе миланского герцога. А русские живописцы рубежа XIX-XX веков были просто влюблены в театр. Мало кто из них не внес хоть какую-то лепту в дело прославления Мельпомены. Бакст, Бенуа, Судейкин, Коровин, Билибин — и это список далеко не полный.*

*Уверены, что среди наших читателей немало мечтающих связать свою творческую жизнь с театром или кино. Мы приглашаем вас к разговору. В нем будут участвовать художники и режиссеры, драматурги и актеры. И главное — зрители, читатели нашего журнала. Напишите, любите ли вы театр и что хотели бы узнать о работе театрального художника.*

*Итак, рубрика "Театрон" открыта. Ее ведет Ирина Бачурина.*

которого русский язык был совершенно новым пространством, выбирает поэзию Серебряного века и вопреки, а может, благодаря внезапности знакомства с ней создает в сотрудничестве с художником Владимиром Максимовым два эстетически акцентированных спектакля, уподобляющихся острой и вместе с тем изысканной графике того же времени. Бывают постановки монументальные, масштабные, почти эпические, а бывают камерные, миниатюрные. Хорошо, когда это непосредственным образом связано с характером драматургии, как в случае с "Приключением". Маленький поэтический экзерсис Цветаевой и игрушечный, ювелирно исполненный спектакль Поповски. Он о любви, причем о любви Казановы. Профессионализм блистательного итальянца в искусстве обольщения развенчан и стерт в звездную пыль. В лунном свете пьесы Марины Цветаевой похоронен миф о героизме беспутства, и

потому нет ни героизма, ни беспутства, а только лишь печальная музыка утраченной чистоты!

"Я вас люблю! А вы меня не любите!" — восклицает молодой венецианец, прославивший своими похождениями "галантный" век. "Не все так просто под лунною, Казанова", — отвечает русская поэтеца устами Генриэтты.

XVIII век — век карнавальной стихии. Версаль — декорация к торжествам, Венеция — город-подмостки. Жизнь — игра, любовь — интрига, высшие добродетели — безрассудство и авантюризм. Человек почти только костюм, лицо почти только маска. Карнавал — праздник лицедейства, освобождения от себя самих, ослепительный триумф фальшивых бриллиантов и черной тафты, смех до самозабвения и танец, как единственный выход из обыденной невнятности движений. Можно было нагромоздить эффектных нарядов, но это если уж совсем не заботиться о поэтической сути пьесы.

Поэзия вообще странная вещь. Она преображает обыденную речь в какое-то колдовство и чудо. Слово, многократно преломляясь, как бы танцует, подчиняясь заданному ритму. И все выглядит иначе. "Все камни — драгоценные, надо только уметь это увидеть", — замечал Метерлинк. Когда текстом спектакля становится звенящая, морозная поэзия Цветаевой, то в этот снежный вихрь должно быть вовлечено все действие, а то, что мы видим, соответствовать звучанию слова. Уже в представлении героев автор дает абсолютно зримый, чуть ли не графический портрет каждого. Казанова — острый угол и уголь, Генриэтта — лунный лед, и так далее. Это рекомендации отнюдь не для примера, подобные же метафоры может и должен вызывать общий строй происходящего на сцене.

Но все началось гораздо раньше. Придя в театр, мы сразу, не заметив вешалки, оказались вовлечены в стилистику Серебряного века, с его пристрастием символически обыгрывать каждый шаг. Под ногами на лестнице расставлены горящие свечи. Спектакль еще не начался, но обыкновенная жизнь кончилась, превратилась в представление. В пути было много впечатлений — музыка, разбросанные по рою яблочки, переизбыток плавающего воска, но, наконец, цель нашего романтического шествия достигнута. В темных тесных кулисах задрапированный, плотно укутанный зри-





1.



4.



6.



2.

1. Ольга Тумакова.  
Эскиз костюма марионетки к  
спектаклю театра «Мастерская  
П. Фоменко» «Приключение».  
Гуашь, пастель. 1992.

2. Сцена из спектакля  
«Приключение».

3. Эскиз костюма мастерицы  
к спектаклю «Приключение».

4. Сцена с марионетками.

5. Казанова и Генриэтта.  
(Актеры — А. Казаков, Г. Тюнина).

6. Эскиз костюма марионетки.

7. Сцена из спектакля «Приключение»  
Мастерицы.  
(Полина и Ксения Кутеповы.)

8. Эскиз костюма мастерицы.

Театральная съемка Антона Ланге.



7.



3.



5.



8.



тельный зальчик, вмещающий всего несколько десятков человек. Свет гаснет. Зальчик отворяет перед нами маленькую сцену, сцену-коридор, туннель со множеством боковых дверей, населенных гофмановскими тенями. Такое решение ограничивает количество одновременно смотрящих зрителей. Но, как угадал Поповски этот коридор. Эти жалкие теснины, это прокрустово ложе поэта!

Одна из комнат квартиры Цветаевой в Борисоглебском имела окно в потолке, днем через него струился солнечный свет, а ночью были видны звезды и луна. Маринин дом, где везде сквозит, кругом "щели", через которые и ветер, и шторм, и звездный купол, и голоса. Коридор, туннель — путь каждого. Стены его — гнет ограничений, испытывающий душу человека в горниле материального мира. А в нем — то скрип, то шелест, то музыка, то немота. И все мучает что-то извне, из ниоткуда, взораживает, манит, но так до конца и не проявится. Здесь на фоне остановленных часов встретятся XVIII и XX век, здесь полюбят друг друга Генриэтта и Казанова, и нехотя отступит волна карнавальной мистерии.

Режиссер встраивает движения актеров как бы в стихотворный размер, и с этого момента каждый взмах руки или поворот головы соподчинены друг другу, все раскачивается в такт дробному, скользящему цветаевскому слову. Текст прочитывается не только голосом, но и пластикой, и эта визуальная декламация составляет основной рисунок спектакля. При этом жесты могут быть очень мало связаны со смыслом произносимого, порой даже нарочито оторваны от него, а статика не менее красноречива, чем движение.

Костюмы в цветовом отношении удачно дополняют эту пантомиму, не слишком отвлекая внимание зрителя. Скромный голубой бархат мужского наряда Генриэтты, белая романтическая рубашка героя — очень графический вариант включения цветовых пятен, предлагающий принять приглушенный лунный колорит лишь с небольшими праздничными деталями в более торжественные моменты. В сцене вечеринки в Парме белая рубашка Казановы получает в дополнение красную бархатную перевязь, мажорный аккорд также образует одежда иностранных послов. Но в целом, костюм работает только в качестве неброского обрамления. Серьезны, существенны сами взаимоотношения, их открытость и искренность исключает, к примеру, чье-либо появление в маске, нет места и нарочитому блеску тканей. В перспективе коридора каждый дверной проем читается, как рама в раме, человеческая фигура, удаляясь, уменьшается. Получается картина, в ней — другая, в той — третья, как отражение в несколь-

ких зеркалах. Особенно это впечатление усиливается, когда в опустевшей анфиладе возникает множество свечей на чьих-то качающихся ладонях.

Главных героев исполняют актеры Галина Тюнина и Андрей Казаков. Их фигуры, оказываясь в первом проеме, выглядят монументально, почти скульптурно, образуя всевозможные профильные композиции. А из боковых дверей, как из створок часов, выскакивают то слуга, то китаец, то галантерейные торговки. В самой глубине, в перспективе все выглядит легким и фантомным, из этой бесконечно далекой дали врывается музыка, рассыпаются искры горящих огней, размывая контуры тяжелых дверных проемов. Но — недолго. И снова тесные стены сдавливают щедрые жесты Казановы и впритык касаются острых локтей Генриэтты. Она читает текст медленно, слова разрываются на слоги, и в то же время сливаются друг с другом: "Не — все — так — просто — под — луною, Каза-нова..." И то же в мизансцене — фиксируется каждый жест, каждая линия и, вместе с тем, фигуры актеров предельно взаимосвязаны, приближены друг к другу и кристаллизуются в своем столкновении. Монотонное выпевание текста оживляет в памяти всхлипывающие интонации начала века, где песня порой превращалась в кликушество, а форма расплавлялась, подобно воску перед входом в зал. Таким образом, атмосфера времени передается в совокупности бесспорного и сомнительного в ней. Актеры никогда не утрачивают той доли самоиронии, благодаря которой игра остается игрой, не становясь анатомическим театром чужой психики.

Речь о любви, о связях и отношениях. Но танец рук и формулы переплетенных фигур лишь подчеркивают холодную разобщенность всех со всеми, некую трагическую отдельность каждой души. Да и в пьесе доминирует мысль о роковой невозможности сохранить главное и настоящее, за которым наступит дурная множественность, превращающая каждого в Казанову. «Страшна я ко всему, что вечно», — говорит Генриэтта, — но жизнь отпускает вечному лишь миг. Само действие спектакля словно противостоит этому немилосердному закону: все импровизации закреплены, сцена превращена в раму, мимика сведена к фарфоровому единообразию.

У Цветаевой иностранных послов должны играть марионетки. В спектакле сцену марионеток исполняют актеры. И это возвращает нас через метафору к исходной точке: человек — марионетка — человек. Люди-куклы, маленький рай танцующих фигурок, как бы прицепленных на нитки, болтающих руками и механически вертящих головами. Мари-

онетка — символ несвободы. Может быть, потому так масштабны силуэты Казановы и Генриэтты, что они переросли лилипутский рай, как Алиса страну чудес. Но то, что в сказке пробуждение, на самом деле смерть. Борьба с предопределением, с тысячью больших и малых необходимостей бесполезна. Можно либо честно отыграть и отплыть, либо прекратить собственное существование. Человек привязан тончайшими нитями к жизни. Ритм отрыва этих нитей создает неповторимую мелодию каждой судьбы.

Спектакль заканчивается, опускается занавес — прозрачная сетка, сеть, скользящая движения. Неподвижные кукольные лица актеров прильнули к ней. И мы здесь с ними заодно в сундуке Карабаса-Барабаса. Но уже не сетка, а паутина, пыль, нафталин. Превращение закончилось, фонарь погас.

Как это важно, когда театр пользуется средствами искусства. Ведь если спектакль плох, он подобен кухонной склоке или дурно расписанной шарманке, если же он хорош, то дирижирует зрителем, как оркестром, владея всеми его чувствами. Стоит ли театру предельно походить на жизнь? Казалось бы, человек — совершенное произведение, но как мимолетно и абсурдно его существование, как мало оно соответствует законам гармонии, столь отчетливо воплощенным в живописи, поэзии, музыке, этих осколках, фрагментах подлинного бытия. Фокус в том, чтобы свести все воедино, а точнее, соединить нас самих со всем этим, а значит, не столько погрузить в хаос натурального, сколько выдернуть из него.

Актер, художник, режиссер — герои тех волшебных, тайных действий, где жизнь перестает господствовать над человеком, где он хозяин и конструктор ее, где все обратимо, ничто не потеряно навсегда. Если бы можно было замыслить, отрепетировать, выстроить так собственную судьбу! И каждый замирает перед цародейством режиссера, всеилием художника, виртуозностью актера. Путаница происходит потом, когда мы переносим эти черты из театра в действительность. Нам и дела нет до того, что после двенадцати карета обязательно станет тыквой, лошади — мышами, а балльное платье старым и сношенным, и что, в конце концов, любое творчество — только игра, смелая попытка человека походить на свой нормативный образ, несмотря на истребляющую силу времени и необъятность пространств. Так завораживает искусство — маска человечества, таинственный предмет, очаровательная безделушка, но стоит вам ее надеть — и ваша жизнь — чистый лист бумаги.

**И. БАЧУРИНА,**  
художник





# ГОСУДАРЮ ИМПЕРАТОРУ ПЕТРУ I

Не много у нас городов, связанных с именем и деяниями Петра I. И среди них Липецк — свидетель и участник нашей славной истории, город в самом центре России. Он упоминается в летописях в XIII веке. В 1284 году разорен татаро-монгольскими ордями, но не ушел в небытие. Новую жизнь в древнее поселение вдохнул император-труженик, явившийся на берега реки Воронеж в конце XVII века. В 1700 году началось строительство "железодельных" заводов. А в августе 1702 года царю доносили о том, что "заводы совершили и две домны задуты, и лютот непрестанно для флота пушечные ядра". Уроженец Липецкой области, русский географ и общественный деятель П.П.Семенов-Тянь-Шанский писал: "В конце XVII века на месте нынешнего города существовало село Липовка, на которое Петр Великий обратил внимание потому, что окрестности его изобиловали железными рудами. Основав близ села чугуноплавильный завод, изготовлявший военные снаряды и принадлежащий, и посещая его, Петр Великий открыл здесь замечательные целебные железистые воды, при которых выстроил себе маленький дворец..." Изделия "железодельных" заводов на стругах, лодках и плотках переправлялись на верфи в Воронеж, где строился флот. Из пушек, отлитых в Липецке, громили шведов под Полтавой. А на месте открытых Петром минеральных источников возник один из старейших курортов России.

Так что идея создания в Липецке памятника Петру I в ознаменование 300-летия русского флота совсем не случайна. На вопрос журналистов — о наиболее уважаемой исторической личности — горожане, за малым исключением, единодушно называли Петра. Правда, памятник ему в Липецке уже есть — 10-метровый трехгранный обелиск, сооруженный в 1839 году усердием петербургского

купца 1-й гильдии П.Небученова: "Незабвенному, везде и во всем великому Отцу Отечества, императору Петру Первому, основателю города, указавшему в нем новые целебные источники и новые средства богатства народного", — гласила надпись на нем. Естественно, напрашивалась мысль о прославлении Петра и как отца русского флота.

Летом 1995 года (назовем это случайностью или, наоборот, заранее предначертанным событием) в Липецк приехал В.Клыков, приглашенный по случаю освящения храма во имя Георгия Победоносца в поселке Дальнем Добровского района Липецкой области, построенного, как говаривали раньше, всем миром — да еще и при

участии воспитанников одной из художественных школ города (об этом в одном из будущих номеров). С творчеством этого московского скульптора липчане знакомы не только понаслышке: в городе, на Соборной площади, находится один из Поклонных крестов его работы, установленных на пути распространения славянской письменности по Руси. Приезд Клыкова совпал с обсуждением мероприятий, посвященных юбилею флота, и губернатор области предложил ему сделать такой памятник для города.

— Сразу же возник вопрос: где стоять будущему монументу? — рассуждает С.А.Сошников, главный архитектор города, соавтор Клыкова по работе над памятником. — Предложено было много. Остановились на двух: исторический Петровский (Нижний) парк и площадь Карла Маркса, которую и площадью-то назвать было трудно (заболоченный участок, не ухоженный, поросший тополями). В конце концов выбрали площадь: сама планировочная структура города как бы обозначила это место. Здесь и пересечение нескольких транспортных и пассажирских потоков, главный выход к реке и вход в Нижний парк, на этом месте находился путевой дворец Петра и снесенная в 1930 году пятиглавая часовня в память основания императором Липецка. Кроме того, установленный в парке, памятник стал бы частью парка, а всем хотелось, чтобы он был достоянием города.

Прикинув размеры площади (а она не малая, сопоставима, к примеру, с площадью перед ватиканским собором Св. Петра в Риме), учитывая то, что участок возле памятника превратится в площадь-сквер, а окружающие постройки не выше 4-5 этажей, высоту монумента вместе с фигурой Петра определили в 17 метров.

Учитывая нынешнюю дороговизну, решили все сделать силами города. Сооружение памятника и благоустройство территории осуществили в

Картуши на передней и задней сторонах цоколя.

В. Клыков.  
Петр I.  
Бронза.







Уездный город Липецк на рубеже XIX-XX веков. На переднем плане — памятник Петру I. Вдали, слева — река Воронеж. Фото.

Открытие памятника Петру I. Липецк. 29 октября 1996 года. ▷

Ростра-русалка. Бронза. ▷

А. Вагнер.  
Будем строить заводы,  
флот, Россию!  
Барельеф.  
Кованая медь.

очень короткие сроки. Причем все, кто тем или иным образом мог принести пользу делу, наперебой предлагали свои услуги, не требуя денег, почитая за честь участие в такой работе. Строители забили в болотистый грунт мощное свайное основание. Облицовку постамента решено было делать местным камнем. Для этой цели подошел доломит, добываемый воз-

нили многократный цикл полировки камня. Там же изготовили все каменные фигурные детали постамента.

Отливку скульптуры поручили Ремонтно-механическому заводу Новолипецкого металлургического комбината.

— Мы дали согласие, — говорит директор завода А.Н.Корышев, — хотя автор памятника отнесся к этому по-

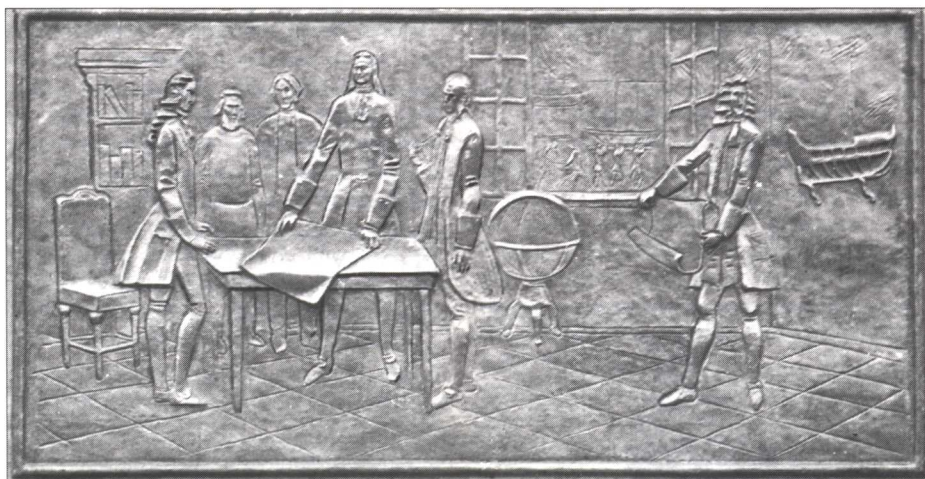
патриотических побуждений.

Глиняную модель фигуры Петра скульптор закончил весной 1996 года в Калуге — в той самой мастерской, где создавались памятники маршалу Г.К.Жукову, императору Николаю II (варварски взорванный в начале апреля этого года), ряд других работ.

— Не буду рассказывать — за какое время вылепил Петра, — говорит Вячеслав Михайлович. — Работа спорилась. Можно ведь и в один день сделать, но это будет один день и вся жизнь... В натуральную величину леплю всегда сам, вношу поправки, потому что в малом не всегда уловишь большое — это важный этап работы. Так что окончательный вариант отличается от рабочего эскиза.

Форматоры Клыкова разделили модель на 34 куски, которые с конца июня прошлого года партиями стали доставлять в Липецк. Основная работа шла на участке цветного литья фасонно-литейного цеха РМЗ. Сначала перевели в бронзу голову статуи. Осмотрев ее, Клыков сказал: теперь я уверен — памятник отольют.

К середине августа литейные работы завершили. Началась сборка статуи (высотой 5,6 метра и весом 27 тонн), которая продолжалась в течение полутора месяцев. И снова люди горели желанием сделать все лучше и наверняка. Разработали свою технологию сборки, укрупняли детали, сварные швы делали просто незаметными, а ведь одних электродов и бронзового припоя израсходовали более трех тонн. В полые ноги фигуры вмонтировали прочный каркас и выше колен залили алюминием. Чтоб стоять памятнику века! Плащ Петра (он не литой, а кованный из меди) приладили и затонировали так, что



ле города Данкова на территории Липецкой области. Камень этот идет для доменного производства, на удобрение; многие постройки в Данкове стоят на основаниях из доломита, который в последние годы стал использоваться и для художественных, облицовочных работ. Доломит хорошо полируется, имеет красивую буроватую окраску, которая удачно сочетается с медью и бронзой. Когда камень показали Клыкову, тот сразу же согласился, что лучшего и желать нечего. Работники доломитового комбината подобрали в карьере однородные глыбы, увеличили толщину плит, приме-

началу без особого воодушевления. Опыт выпуска подобной "продукции" из бронзы и чугуна у нас имелся: это памятники Льву Толстому в фойе областного драмтеатра, И.А.Бунину в Ельце, М.М.Пришвину на родине писателя — более двух десятков мемориальных композиций и знаков в городе и области. Мы оборудовали алтарь и отливали колокола для Задонского монастыря, главным попечителем которого стал наш комбинат. Правда, таких больших и сложных в технологическом отношении скульптур изготавливать не приходилось. Но все же взялись — не в последнюю очередь из





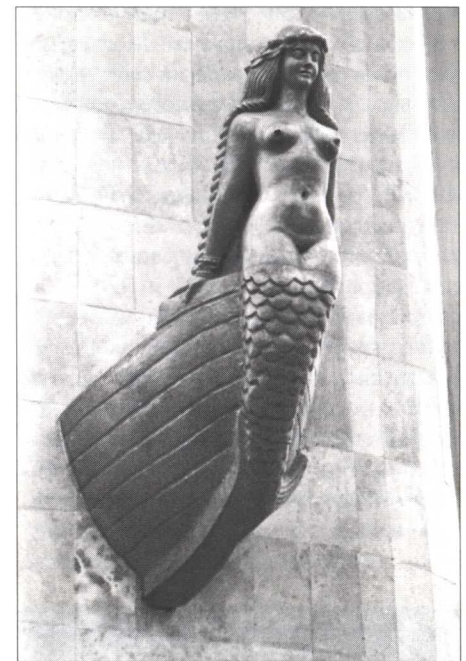
только сведущий человек скажет — где медь, где бронза. А Клыков, приняв работу с высокой оценкой, обратился с просьбой — отлить свои будущие памятники в Липецке.

29 октября 1996 года липчане собрались на площади, которая отныне носит имя Петра Великого. Торжественной церемонии открытия монумента сопутствовало все, что приличествует такому событию: театрализованное представление с появлением "живого" Петра в окружении соратников, взволнованные речи, музыкальные и поэтические приветствия, пальба из пушек и фейерверк, освящение памят-

ника. Медленно сползло покрывало — и взорам людей предстал государь император Петр I, идущий широким, уверенным шагом, с развевающимся за плечами плащом-епанчой и свитком в руке. Овальную колонну постамента украшают российский герб и ростры в виде русалок. На переднюю и заднюю стороны цоколя, несущего колонну, наложены картуши с надписями-посвящениями в венках. Широкие стороны цоколя несут два барельефа из кованой меди размерами 1,6х3,2 метра, изображающие Петра I — приехавшего в город и стоящего за столом у чертежей со своими сподвижни-

ками. Барельефы выполнены липецким скульптором, заслуженным художником России А.Вагнером. В виде стилизованного фортификационного сооружения решен подиум с подпорными стенками вокруг постамента, оформленный оградой из якорных цепей, большими чугунными ядрами и пятирожковыми фонарями.

Спустя три столетия вернулся в Липецк бронзовый Петр — к местам, откуда начинались слава и могущество российское. Вернулся в смутное и тягостное для Отечества время с разгулом всех губительных человеческих стихий — насилия, беззакония, лжи. Тем значимее и весомее появление такого памятника — не герострату или хриstopродавцу, но царю-созидателю воздвигнут он — в укор и назидание нам, потомкам неразумным... Что в свитке, который держит в руке император? Всяк волен думать по-своему. Но бумага наверняка го-



сударственная. Пусть это будет его приказ, написанный собственноручно перед Полтавской баталией: "Воины! Се пришел час, который решить должен судьбу Отечества, и вы не должны помышлять, что сражаетесь за Петра, но за государство, Петру врученное, за род свой, нашу веру православную и церковь. Имейте в сражении пред очами вашими правду и Бога, а о Петре ведайте, что жизнь ему не дорога, только бы жила Россия, благочестие, слава и благосостояние ея". Ужо вам, временщики, хулители и разрушители России!

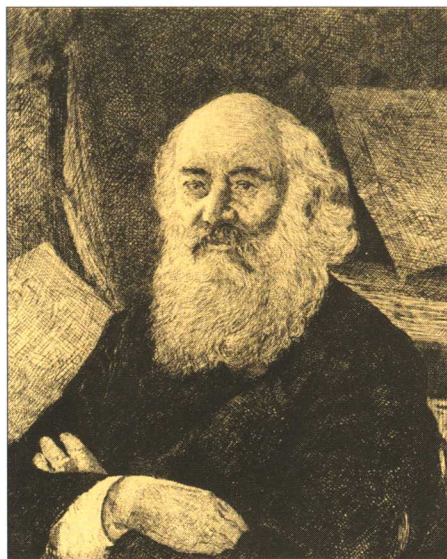
**В. ШУМКОВ**



# Коллекция Д.А.Ровинского

**Д**митрий Александрович Ровинский (1824-1895), известный юрист и государственный деятель, принадлежит к славной преяде русских коллекционеров XIX века, чьи собрания украшают ныне музеи России. Он родился в Москве в семье потомственного военного Александра Павловича Ровинского, происходившего из старинного рода смоленской шляхты. По линии матери Анны Ивановны Мессинг был родственником историка М.П.Погодина. Окончив петербургское Училище правоведения, он с 1844 года до конца своих дней служил вначале в Москве, потом в Петербурге, посвятив себя уголовным делам. Особенно значительной была его деятельность на посту московского губернского прокурора, в деле подготовки и проведения крестьянской и судебной реформ и в должности сенатора каскационного департамента Сената по уголовным делам.

Собирание, изучение, публикация русской гравюры и материалов по ее истории составляют вторую, не менее важную часть деятельности Ровинского, на которую он тратил весь свой досуг и все средства. Крайне живой и подвижный, Ровинский вместе с историком И.Е.Забелиным исходил пешком центральную Россию, спустился по Волге от Твери до



В. Маковский.  
Портрет Д.А.Ровинского.  
Офорт. 1896.

Нижнего, а в 1870 — 1880-е годы объездил из конца в конец весь мир: побывал в Крыму и Закавказье, на Соловках и на Афоне, в Египте, Турции, Иерусалиме, Хиве, Бухаре, Индии, Яве, Цейлоне, Китае, Японии, Америке, не говоря уже о Европе. Отовсюду он привозил ценные впечатления и листы для своей коллекции. Словари, книги и альбомы Ровинского, посвященные русской иконографии, истории русской гравюры; творчеству отдельных русских граверов и Рембрандту, не утратили своей ценности и в наши дни, а в свое время принесли учено-

му звание почетного члена Академии наук, Академии художеств и Московского университета. Умер Ровинский вдали от родины, в Вильдунгене близ Франкфурта-на-Майне, простудившись после операции, в разгар работы над гравюрами Остаде. Похоронен был близ Спасской церкви на Сетуни под Москвой, где еще в 1850-е годы построил дачу и более всего любил жить, занимаясь на отдыхе выращиванием цветов.

Коллекция по духовному завещанию собирателя после его смерти была передана Москве и Петербургу. Русская ее часть (около 35 тысяч гравюр, в том числе свыше 3 тысяч лубков) и все народные картинки поступили в Румянцевский му-

Храбрый воин и смерть.  
(Аника-воин и смерть).  
Гравюра на дереве, акварель.  
I половина XVIII века.  
Оттиск начала XIX века.

Существует предание о вологодском разбойнике Анике, казненном при Петре I. На нашем лубке воин не назван Аником, но обычно этот сюжет связывают с его именем. Картинка сделана на общеевропейский мотив прения (спора, единоборства) живота (жизни) со смертью. Композиция лубка построена по законам древнерусского искусства: в ней изображены слитно события, разделенные временем. Мы видим одновременно и встречу Аники со смертью, и победу смерти над ним, видим Анику живого (на коне) и мертвого (под копытами коня на земле). Лубок примечателен также фольклорным образом Смерти с косой и орудиями убийства в лукошке за плечами. Трагический смысл сюжета сводят на нет черепа и кости, как бы танцующие возле рукоятки косы в веселом орнаментальном ритме.



Кот Казанский.  
Гравюра на дереве, акварель.  
I половина XVIII века.  
Оттиск начала XIX века.

Сатира раскольников на Петра I, пародирующая внешний вид (усы, без бороды) и титулы российского императора. Говорит языком басни, ибо издевательский смысл лубка доходит до нас только благодаря тексту, а в изображении нет ничего карикатурного: эстетика безобразного лубку несвойственна. В течение XVIII столетия этот лубок повторялся не раз и имел несколько близких друг другу вариантов, как крупного, так и малого размера.



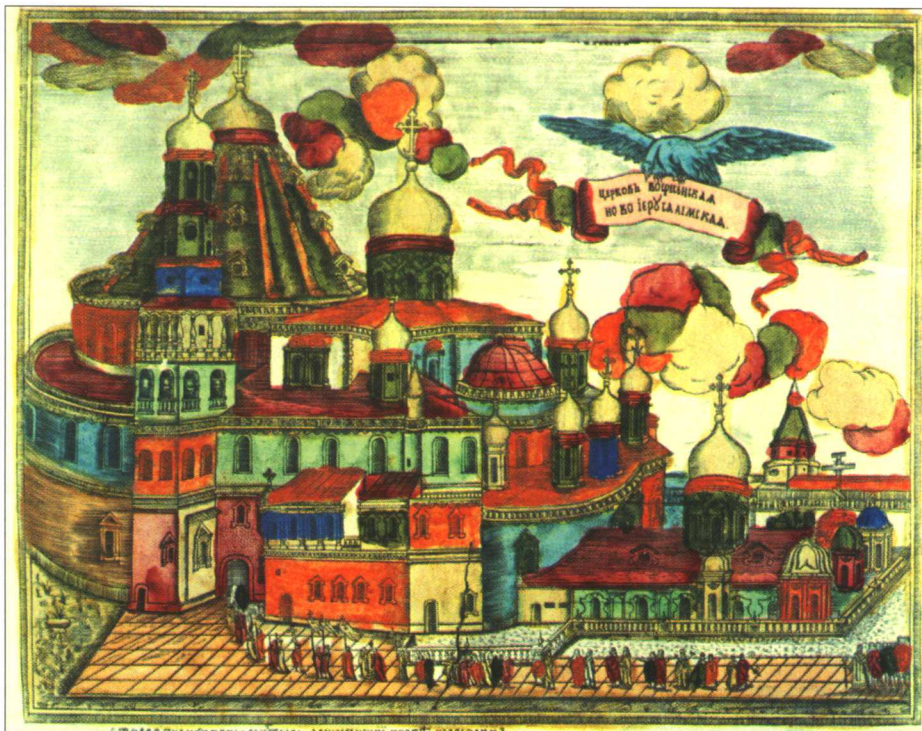


Воскресенский собор Ново-Иерусалимского монастыря.  
Офорт, резец, акварель, гуашь.  
Середина XVIII в.

Вид собора монастыря, построенного под Москвой патриархом Никоном в XVII в. Профессиональная гравюра, превращенная в народную картинку при помощи традиционной лубочной раскраски, напоминающей колокольный перезвон.

зей, с 1924 года в ГМИИ им. А.С.Пушкина. Европейская профессиональная гравюра стала достоянием Публичной библиотеки (свыше 40 тысяч портретов), Эрмитажа (офорты Рембрандта и его школы, около 1000 листов), Академии художеств (непортретная гравюра и гравировальные доски, ныне в Русском музее). Ровинский оставил также средства на поддержку русских художников, граверов, искусствоведов и на устройство народных училищ.

Русская часть коллекции Ровинского, с



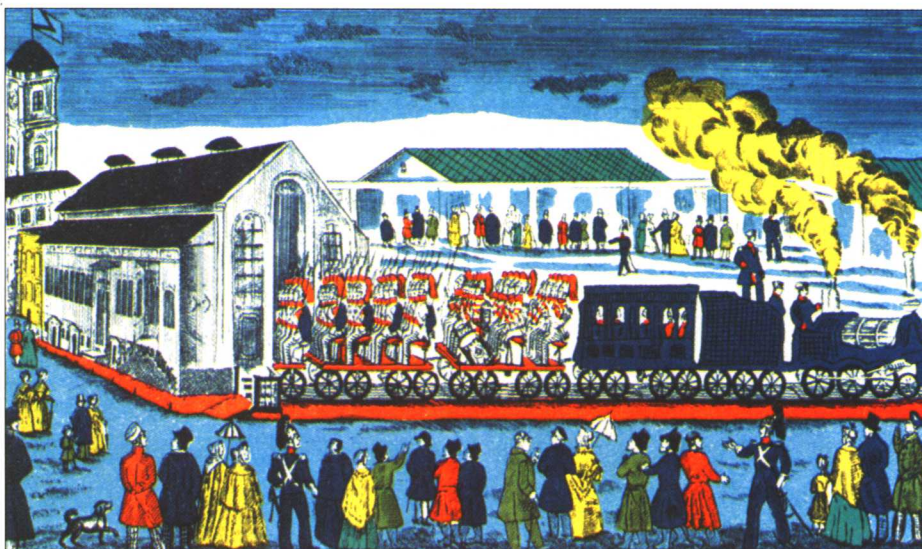
Петр Чуваев.  
Райская птица Сирин.  
Офорт, акварель, гуашь.  
Вторая половина XVIII в.

Сирин — легендарная райская птица радости. Ее название происходит от древнегреческих сирен. Часто изображается в паре с райским Алконостом, птицей печали, олицетворяя двуединство человеческой жизни. С именами райских птиц связана легенда о монахе, заслушавшемся пением райской птицы и не заметившем, как прошла "тысяча лет яко день един".

которой не в силах соперничать ни одно из аналогичных собраний по величине, разнообразию и хронологическому охвату (XVI-XX вв.), составляет ныне основу русской школы гравюры в ГМИИ им. А.С.Пушкина. Она состоит из портретов, работ граверов и коллекции народной картинки, а также содержит гравюры из старопечатных книг, собрание фейерверков, подцензурный лубок, не описанный собирателем, украинскую народную гравюру Киева и Почаева. В коллекцию Ровинского входят также народные картинки Европы, Афона, Турции, Индии, Китая, Японии, которые до сих пор были почти неведомы не только широкому зрителю, но и специалистам.

Железная дорога.  
Металлография Е.Яковлева.  
Резец, акварель. 1852.

Изображено отправление из Москвы в Санкт-Петербург 12 сентября 1851 г. второго поезда с батальоном лейб-гвардии Преображенского полка. На тему открытия железнодорожного сообщения между Москвой и Петербургом из года в год появлялись лубки сходных (но никогда одинаковых) композиций, обычно сопровождающиеся стихами о железной дороге (в нашем лубке их нет).







Архангел Михаил мучит душу богача.  
Резец, акварель. XIX в. Афон.

Иллюстрация на сюжет евангельской притчи о богатом и убогом Лазаре. Надписи на греческом и старославянском языке.



Богоматерь Почаевская.  
Гравюра на дереве, акварель, гуашь.  
Конец XVIII — начало XIX в.

Икона примечательна своей фольклорной раскраской под живопись на стекле, крайне популярной на Западной Украине (Почаев расположен на Волини).

Савоська и Парамошка за карточной игрой.  
Гравюра на дереве, акварель.  
Середина XVIII в. Оттиск 1760-х г.

Савоська и Парамошка — народные шуты. Лист решен как театральная сцена.



Русская народная картинка (лубок) возникла в XVII веке в связи с расколом и бурно развилась в XVIII-XIX веках после реформ Петра I. Она неизменно отстаивала национальные традиции под натиском иноземных влияний и заслужила от европеизированных верхов презрительную кличку "резьбы русской площадной". Главным свойством русского лубка в сюжетах и композициях был его фантастический средневековый характер, тяга к героике, сказке, всяческому чудесам. Огромное место в нем занимают также иконы, легенды, притчи. Но, в отличие от старообрядческого рисованного, гравированный лубок является носителем народной смеховой культуры. Однако такой лубок всегда знал свое время и место (ярмарка, масленица, балаган, кабак). Он никогда не появлялся в будни, в быту, среди женщин, детей и стариков, ибо не всегда был приличен в слове, а иногда и в изображении, оставаясь при этом всегда декоративно красивым листом и никогда не превращаясь в карикатуру. Кроме того, в нем никогда не переворачивались понятия добра и зла.

Народная картинка — искусство изобразительного фольклора, в котором выражается дух нации; ее мировоззрение, мораль, пристрастия, понятие о красоте. Народные картинки были рисованные и оттиснутые на бумаге с гравировальных досок: деревянных, медных или каменных (литография), на которые тем или иным способом наносилось изображение. Они отличались от профессиональной гравюры сочетанием изображения и слова, неприменной раскраской и безмянностью. Делали их в городах и монастырях.

Народные картинки воссоздают образ мира в целом, построенный по законам умозрения, и потому в одной композиции могут быть совмещены лица и события, разделенные временем и местом действия. Фантастический, воображаемый мир строился из традиционных деталей, как и в фольклоре. Это либо горбыль летней земли с невесть откуда растущими цветами, диковинными деревьями и героями ростом во всю картинку, вначале без неба (просто "белый свет"), потом с плоским условным небом, из конца в конец листа натянутым, как муаровая лента. Либо это театральный интерьер, всегда угадываемый по шахматному полу, арочным перекрытиям и свисающим складкам занавеса.

Лубок предназначался для украшения жилища, что определяло круг его сюжетов и его декоративный характер. В композиционном и графическом строе видна



связь лубка с плоскостью стены и архитектурой избы: композиция обычно строится не уходя ни в объем, ни в пространство.

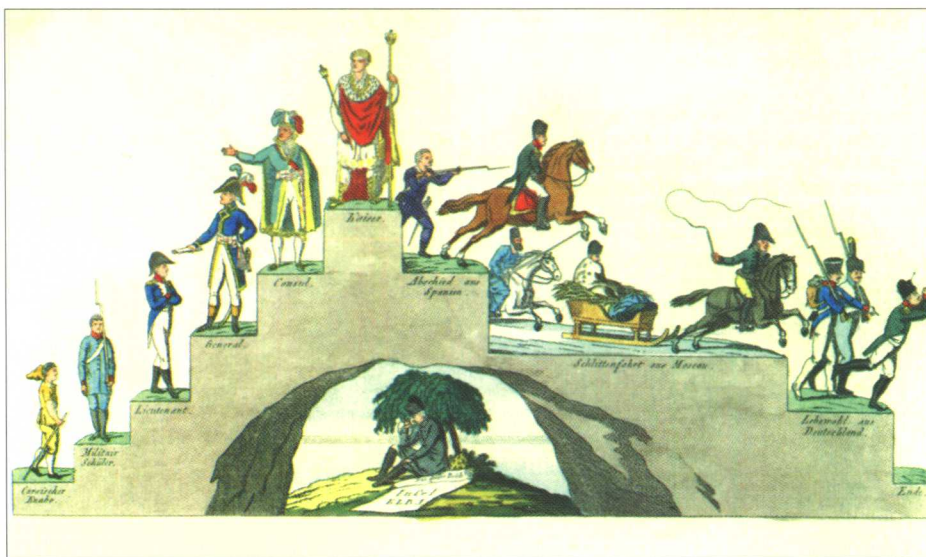
Так же органична связь лубка со словом, с характером и начертанием которого он должен был считаться. Композиции прозрачны, контурны или силуэтные, лаконичны, как фраза в фольклоре, как простое предложение в обыденной речи. Вначале изображение и текст были тесно переплетены, затем отдельные, но связаны в единый блок, где текст помещался сперва в теле картинке, потом вверху (в случае прямой речи поделенный надвое между беседующими персонажами), а затем всегда внизу, тоже нередко в два столбца, образуя своего рода рампу или ширму кукольного театра.

Особый, фантастический мир лубка, где, как хорошие соседи, живут изображение и слово, всегда окружен рамкой, иногда орнаментальной, но чаще двойной линейной, обычно раскрашенной.

Раскраска русского лубка подчинялась закону декоративной цельности и никогда — раскладке цвета в очевидном мире. Вначале она сдержанна, иконна, затем становится более звонкой. В гравюре на дереве и на меди употреблялись одни и те же водяные растительные краски: сурик (оранжево-красный), празелень (изумрудно-зеленый или травянисто-коричневый оттенок), желтая и вишневая. К ним присоединяли порой сажу или голубец. В начале раскраска была очень тщательной, локальное цветовое пятно никогда не нарушало контур предмета. Со временем она становится более небрежной — мелкими пятнышками, как бы тычками кисти. На рубеже XVIII-XIX веков особый эффект стала создавать раскраска суриком по голубой бумаге.

Во второй половине XIX века с появлением анилиновых красителей ведущим в цветовой гамме становится фиолетовый цвет и прочно входит в жизнь широкая свободная манера раскраски "по носам", т.е. сообща, когда раскрасчики друг за другом расцвечивали лубок только у него находившейся краской. Эта манера — размашистыми плоскостями, невзирая на лица и контуры гравюры, полностью забивала графическую основу листа и превращала лубок в народную живопись, которая оказала огромное влияние на русский авангард.

Ни один русский лубок не был раскрашен по трафарету, а потому нет двух одинаковых экземпляров даже на одинаковый сюжет. Это закон народного искусства, где выразился русский национальный



Ступени жизни Наполеона.  
Офорт, акварель.  
1810-е г. Германия.



Две картинке, построенные одинаково. Слева — восхождение Наполеона. Вершина — император. Справа — изгнание из Испании, России, Германии. Внизу на первой картинке — Наполеон на острове Св. Елены, на второй — муки Наполеона в аду. Картинка сделана на традиционный мотив ступеней человеческой жизни. Срок ее равнялся вначале 70 годам, потом — 100, а ее вершины оказывались соответственно 35 или 50 лет.

Андрей Тихомиров (?)  
Черный глаз, пошелуй хоть раз.  
Офорт, резец, акварель, гуашь.  
Середина XVIII в.

Любовная сцена, разыгранная в театральном интерьере. Диалог в стихах с парной рифмой, заключенный в овальные медальоны возле каждого из персонажей лубка.



Фея Ма-гу, ниспосылающая сына.  
Гравюра на дереве, акварель, гуашь.  
XIX век. Китай.

Новогодняя благожелательная картинка (няньхуа) — самый распространенный тип китайской народной картинки, дожившей до наших дней. В данном случае картинка означает пожелание иметь хорошего сына, сохранить мир и покой в семье. Это выражено символически. Мальчик рядом с феей держит в руках лотос (символ чистоты и благородства) и сидит на чудесной мифологической птице Луаньяню, похожей на петуха с зелеными и голубыми перьями. Эта птица, согласно поверью, появляется только в той стране, где царит мир.

характер: не регламент, а фантазия природы — в ней нет стандартов, все стройно и неповторимо.

Русская гравюра из коллекции Ровинского не раз экспонировалась в нашей стране и за рубежом. Ее лучшие листы были показаны в ГМИИ им. А.С.Пушкина в 1975 году на выставке, посвященной 150-летию со дня рождения собирателя.

Выставка 1997 года впервые представила коллекцию во всем многонациональном объеме. Она дала возможность в полной мере оценить характер и масштаб собирательской деятельности Ровинского и понять своеобразие народных картинок разных стран.

Русский лубок представлен на выставке работами московских народных мастеров XVIII-XIX веков, петербургскими картинками для народа, исполненными художниками-профессионалами в эпоху Отечественной войны и заграничных походов 1812-1814 годов; лубком граверов-полупрофессионалов московской бекетовской школы первой половины XIX века и Мстеры второй половины столетия. В экспозиции русской народной гравюры — уникальная коллекция лубка на дереве XVIII века, лубка, гравированного на меди в XVIII — начале XIX века. Фантастические звери и явления, баталии, виды городов, святых мест, иллюстрации к сказкам, притчи, любовные сцены, сатирические листы; лубки иконописного стиля 1820 — 1840-х годов — высшее графическое достижение русского народного лубка; московский лубок второй половины XIX столетия (песни, романсы, портреты героев). Почти все экспонаты выставки — всемирно прославленные шедевры русской народной гравюры, большинство из них — уники.

Европейская народная картинка в своем чистом виде была показана лишь в разделе наполеоновских войн 1810-х го-



Ганеша, бог мудрости.  
Акварель, гуашь, серебряная краска.  
1870-е годы. Индия, Калькутта.

При праздновании рождения Ганеши его родители Шива и Парвати забыли пригласить бога планеты Сатурн, за что он испепелил голову младенца. По совету Брахмы Парвати приставила сыну голову первого встречного существа — слона. Так Ганеша стал слоноголовым, но имеет только один бивень. Другой он сам обломал и бросал им в великана Гаджамухку; бивень обладал магической силой и превратил великана в крысу, которая стала ездовым животным (ваханой) Ганеши.



дов (Англия, Германия, Франция). Чаше она дана отраженной в московском народном лубке XVIII века, который воспринял идею мира наоборот и мотив единоробства жизни со смертью, использовал порой отдельные ее сюжеты и композиции ("Славный обедала", "Голландский лекарь и добрый аптекарь", "Денежный дьявол"), а иногда и доски ("Афиша Аглицких комедиантов"). Петербургский лубок 1812-1814 годов воспринял даже стиль парижской народной картинки конца XVIII — начала XIX века (лубки И.Теребенева).

Особый отдел составляли религиозные картинка Киева и Почаева, гравированные на дереве, и Афона, гравированные на меди, создававшиеся при монастырях. Это — сборники типографских гравюр Киево-Печерской лавры (Библия, Киево-Печерский Патерик и виды киевских пещер мастера Или) и первая блоковая книга на Украине — "Апокалипсис" Прокопия в уникальной раскраске XVII века. Почаевские и афонские бумажные иконы и виды святых мест предназначались для паломников, а на Афоне — и для православных славянских стран: Сербии, Болгарии, России.

Индийские народные картинка (обои, ксилографии, гуаши), купленные Ровинским в Бенаресе, Бомбее, Калькутте, представляют собой изображения богов индуистского пантеона и отчасти мусульманской мифологии, а также просто красавцев и красавиц, индийских солдат и т.п. Главным героем обоев и ксилографий является Кришна, эротический персонаж народной мифологии.

Китайская народная картинка исполнена в традициях старой китайской живописи. Это — новогодняя картинка-ребус и театральная лубок, гравированные на дереве и раскрашенные от руки гуашью и акварелью; рисованные гуашью изображения персонажей буддийской и народной китайской мифологии.

Народной картинка в ее традиционном понимании в Японии не было. Японский лубок — это авторские цветные гравюры на дереве художников школы укие-э, предназначенные для экранов, ширм, раздвижных стен японских домов, вееров.

Мы надеемся, что выставка в ГМИИ помогла по достоинству оценить народные картинка разных стран. Среди них наш лубок имеет свое неповторимое лицо, которое свидетельствует о высоком уровне народной культуры в России XVIII-XIX веков.

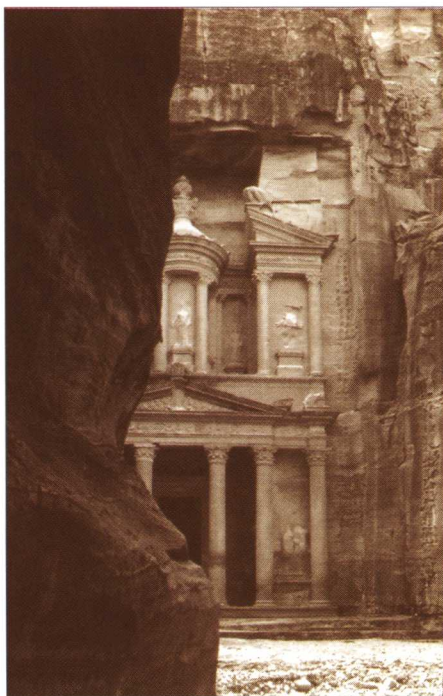
А.САКОВИЧ



# СТОЛИЦА НАБАТИЙСКОГО ЦАРСТВА



Этот уникальный город, находящийся на территории Иордании, в нашей стране мало известен. Когда западные путешественники в начале XIX столетия впервые появились на восточном берегу реки Иордан, они были поражены, увидев пейзажи захватывающей дыхание красоты и разнообразия. Застывшие пустыни и полные жизни долины, холмы, покрытые коврами цветов, с лесами, пением птиц и бесконечными горизонтами, уходящими к Мертвому и Галилейскому морям. На фоне этой природы можно встретить руины античных городов, построенных в самый расцвет Римской империи, византийских храмов с чудными мозаиками, дворцы средневекового Калифата Умайяд, замки



крестоносцев, среди которых выделяется крепость Салахаддина (Саладдина), известного нам героя из сказок Гауфа, и мусульманские мечети. Такое многообразие памятников — свидетельство бурных периодов, которые так или иначе отражались в истории всего мира.

Все это было потеряно на века для мировой цивилизации во времена Оттоманской империи, которая с непомерным упорством отстаивала свои права на Востоке. В числе забытых уникальных античных городов была Петра. Фантастический пещерный город в Эдомских горах на юге Иордании — город необыкновенной красоты, о котором ходили легенды.

В 1812 году в этих местах появил-

Вид по главной улице на Королевские томбы.

Выход из ущелья с видом на Казну.





Жилые дома по "улице Фасадов".

ся никому неизвестный путник. Всем встречавшимся ему он представлялся набожным мусульманином Ибрагимом ибн Абдаллы, желающим посетить гробницу бога Харуна. Таким образом мало известный на Западе швейцарский исследователь — Джон Буркхардт проник в закрытую для чужеземцев Петру и под вымышленным именем заново открыл ее. Вот запись в его путевом журнале от 22 августа 1812 года: "Особенно я мечтал посетить Вади Муса (долина, где расположен центр Петры), об античных памятниках которой я слы-

шал от пустынных жителей, как о чем-то очень впечатляющем. Поэтому мне пришлось прикинуться давшим клятву принести в жертву козла в честь Харуна (Арона), гробница которого, как я знал, находилась непосредственно в долине, и, благодаря такой стратегии, я должен был иметь возможность на пути к захоронению, увидеть всю долину". Если бы Джон

Томб Дворец.



Буркхардт был разоблачен, а его журнал найден, он не вышел бы из долины живым.

С того самого момента, когда открытие сделалось известным на Западе, в эти места потянулись туристы. Они приходили, путешествуя поодиночке и группами, часто безо всякого комфорта; одни, вооружившись в качестве путеводителя Библией, другие — Страбонам, Плинием или Жозефом. Путешественники делали зарисовки, живописные этюды с натуры. Часть таких работ, подобных живописи Давида Робертса, писавшего Петру и другие места в 1837 году, были замечательны и открыли великолепие этого региона мира.

Что же представляет собою Петра — город, путешествие в который для многих исследователей, археологов и просто туристов до сих пор является мечтой? Какова история ее возникновения?

В конце IV века до н.э. набатеи — коренные жители Эдомских гор — заняли территорию на юге современной Иордании. Первоначально они использовали земли Петры под захоронения.

В начале II века до н.э. Петра получила статус столицы Набатийского царства благодаря своей естественной защите — скалам и огромным пастбищам, окружавшим ее, и выгодному географическому положению: она находилась на пересечении важнейших торговых путей. Через нее в Египет, Сирию, Грецию и Рим из Китая, Индии и южных арабских государств доставлялись дефицитные товары, фимиам, специи и шелк.

Трудно установить сейчас, какие памятники были действительно гробницами, а какие носили культовый и светский характер. Поэтому почти все сооружения города, за исключением жилых домов, условно названы "томбами" (в переводе с английского "томб" означает "гробница").

Отличительной особенностью Петры является то, что все ее строения — жилые дома, храмы, томбы — представляют собой пещеры — внутри-скальные пространства, роскошные фасады которых, вырубавшиеся в скалах, образуют целые улицы.

Чтобы попасть в город, надо пройти длинное узкое ущелье Баб эль Сик — петляющий длиной в километр глубокий развал между нависающими скалами, почти смыкаю-





Большой амфитеатр.

щимися на высоте более 90 метров. Раньше в ущелье располагались водопровод и устройства для защиты города от неприятеля, а сейчас можно увидеть участки старой мощеной дороги и фигурки набатийских идолов, вырубленные в камне. Вход в ущелье открывала огромная арка, опорами которой служили отесанные розово-красные стены.

К концу пути развал начинает расширяться. Постепенно щель становится все шире и шире, и вдруг из полумрака возникает великолепное здание — томб Казна или Сокро-

вищница, которая по праву считается символом Петры.

Казна, построенная в I веке, — уникальный памятник архитектуры, все детали которого — колонны, центральная ротонда, рельефы и декоративная отделка по всему зданию вырублены в цельной скале. Капители колонн представляют собой корзины с листьями аканта — характерный

Монастырь.



признак коринфского ордера. Местная мягкая порода камня не позволяла выполнять здания в строгом классическом стиле, требующем четкой обработки. Поэтому внесенные набатеями в ордера местные мотивы придают сооружениям города специфичный колорит и уют.

Продвигаясь от Казны к центру города, попадаешь в окружение сотен высеченных в скалах руин маленьких и крупных жилых построек, усыпальниц и праздничных залов, водных каналов и резервуаров, убегающих вверх лестниц, культовых сооружений, общественных зданий и торговых лавок. Самых зданий не видно, они спрятаны в скалах. Наружу выступают бесчисленные фасады, каждый из которых имеет свое скульптурное оформление. Но все это разнообразие объединено одним цветом природного камня, благодаря которому Петра получила название "розово-красного" города.

Из общего многоярусного фона выделяются четыре огромных томба, стоящих в ряд один за другим. Из-за своих размеров и особого местоположения в Петре эти сооружения получили названия — Королевские. Первое место занимает Усыпальница — томб, построенный в I веке. Это единственное внутрискальное здание в городе, имеющее внутренний двор, окруженный колоннами. Позднее, во времена Византийской империи, Усыпальница была переделана в христианский храм. Дальше расположен Шелковый томб, получивший свое название из-за естественной фактуры и цвета скалы, из которой он высечен. При ярких солнечных лучах игра камня напоминает переливы красного и белого шелка. В 50-х годах был возведен Коринфский томб. Он, как и Казна, выполнен в коринфском ордере. Но, если Казна сохраняет основные традиции классики, то в Коринфском томбе преобладают местные мотивы, проходящие через весь ряд этих четырех строений и дающие им полную согласованность с окружающим ландшафтом. Завершает этот ряд томб Дворец, название которого говорит само за себя. Огромный, построенный в начале II века, он имеет четыре входа, при отделке которых набатеи проявили большую





Усыпальница (справа)  
и Шелковый томб (слева).

фантазию и мастерство. Время и цепь землетрясений разрушили верхнюю часть здания, и никто не знает его первоначальную высоту. Но это не мешает Дворцу занимать ведущее место в Петре по размерам и грандиозности.

Завершает всю эту "улицу Фасадов" томб Монастырь, построенный во II веке. Он отстоит на большом расстоянии от остальных томбов, и, чтобы его увидеть, надо преодолеть длинный путь. Дорога, идущая вверх, открывает удивительные пейзажи, которые не видны из долины, где находится центр Петры.

На пути к Монастырю стоит еще один уникальный томб — Храм Львов, вход в который по бокам охраняют два льва, высеченные из того же камня, что и сам памятник.

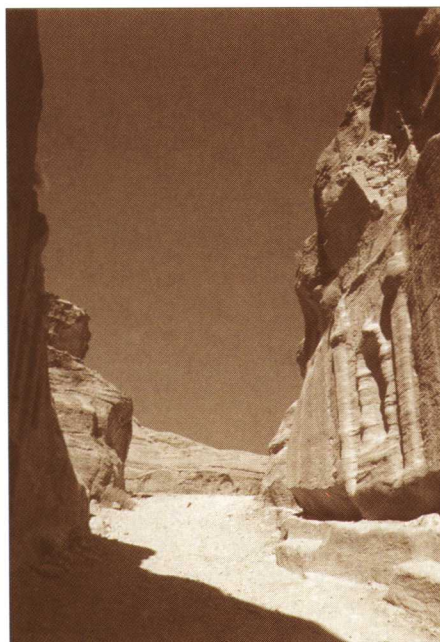
Наконец путь преодолен, и резное каменное здание встает во всем своем великолепии. Вокруг него на вершину скалы, из которой построен томб, ведут бесчисленные каменные лестницы. Какой вид открывается, если подняться на самую верхушку монастыря! Вся Петра видна как на карте. С этой точки особенно хорошо просматривается "Римский центр" города, возникновение которого занимает целую главу в истории Петры.

В 106 году римский император Траян захватил Петру и Набатийское царство, подчинив его новой Римской провинции Арабии. И, несмотря

на то, что Рим наложил огромные пошлины на все торговые пути Ближнего Востока, Петра продолжала процветать и возводить многие удивительные сооружения.

Кроме основных зданий — томбов, в период с I по II века был построен "Римский центр" с храмом, условно названным Дворцом дочери фараона. Огромные Триумфальные ворота

Ущелье Баб эль Сик.



стояли при въезде в центр точно по оси четырех Королевских томбов, на расстоянии 500 метров от них. Сразу за воротами берет свое начало главная улица, шириной в 6 метров, предназначенная для церемониальных шествий. По обеим ее сторонам расположились павильоны с фонтанами и бассейнами с водой, украшенными статуями нимф и других божеств, а также термы и богатые рынки. Особое место в "Римском центре" занимают Храм Крылатого Льва и Королевский дворец, с большими внутренними дворами, колоннадами и множеством комнат. Это были уникальные сооружения, планировка и внешний облик которых оригинально сочетали классический ордер с местной обработкой и интерпретацией.

Также в Петре существовали два театра, вырубленные в естественных склонах скал. Один из них был рассчитан на 7000 зрителей и предназначался для праздников и увеселений жителей города. В другом — маленьком театре давались представления, в основном для приезжих. Всего в Петре насчитывается около 800 томбов, жилых пещерных домов и храмов.

Начиная с III века Петра стала приходить в упадок, хотя некоторые здания продолжали еще строиться, а вокруг города возводились новые стены. В IV веке Византийская империя подчинила себе Набатийское царство. В 636 году Византийскую империю сменил Умайядский калифат.

Так началась эпоха взлетов и падений культуры не только в Петре, но и во всей Иордании. Строились новые храмы и мечети, материалы и конструкции усовершенствовались, но такого грандиозного впечатления, как архитектура периода Римской империи, последующие периоды произвести не смогли.

Период бурного расцвета пережили и другие античные города Иордании — Амман — современная ее столица, Джераш и Умм Каис. Во времена Рима они назывались Филадельфия, Гераса и Гадара. Во всех трех городах сохранились античные центры.

Петра до сих пор составляет часть владений бедуинов. Они встречают посетителей со своими лошадьми и верблюдами, чтобы сделать экскурсию в "розово-красный" город поистине незабываемой.

**А. КУДРЯШОВА**



# ПРОЩАНИЕ С ИСТОРИЕЙ. XX ВЕК

Деятнадцатый век был веком хронологически ориентированного сознания, выстраивания истории в длинный "коридор" дат и событий. Это был также век музеев, с их анфиладами следующих друг за другом залов, коридорообразными галереями, где взгляду зрителя представляла собранная воедино история культуры человечества. В сущности, такие классические музеи представляли собой модель мироздания прошлого столетия, ощущавшего себя двигающимся строго по "железным колеем" истории. Но уже со второй половины XIX века нарастает волна протеста против музейного отношения к прошлому. В музеях видят "гробницы, мавзолеи истории", в которых экспонаты выстроены в длинные, нагоняющие скуку хронологические ряды. Искусство также пытается разрушить исторические колеи, расшатать время, сместить временные слои. XX столетие захвачено пафосом настоящей борьбы с историей. И не только борьбы, но и долгого, во многом мучительного расставания, прощания с ней.

В картине Де Кирико "Археологи" изображены сидящие в современных креслах, в условно современном интерьере фигуры-манекены (очевидно, женская и мужская), с яйцеобразными головами без глаз, почтительно-грустно склоненными над грудой обломков античной архитектуры, громоздящихся на их коленях, скрытых античными мраморными складками. Это — надгробие музейно-историческому прошлому, образная эпитафия ему.

Исторические катаклизмы начала XX века разрушили прежнее представление об устройстве мира, его стабильности, о поддающейся постижению закономерности исторического процесса.

Одна из существенных категорий для искусства XX века, может быть, наиболее существенная — категория всевозрастающей скорости. Для XIX века мерилом скорости был поезд. В XX веке ее зримым образом становится самолет.

Завершающая статья материалов рубрики, опубликованных в номерах 4, 5, 8, 10 (1996), № 1, 4 (1997).



Де Кирико.  
Археологи.  
Масло. 1927.  
Национальная галерея  
современного искусства, Рим.

Возможность быстрого перемещения из одного часового пояса в другой, когда время толчками то двигается вперед, то перескакивает назад; возможность взглянуть на землю сверху, увидеть, как

она уходит из-под ног и исчезает при подъеме самолета, как быстро несется навстречу ему при посадке, как встает вертикально при поворотах и наклонах самолета — все эти впечатления, ставшие для нас привычными, кардинально изменили представления о пространственно-временной координации. Существенно, что ощущение скорости в самолете принципиально иное, нежели в поезде или автомобиле, оно не связано





Де Кирико.  
Меланхолия и мистерия улицы.  
Масло. 1914.  
Частное собрание.

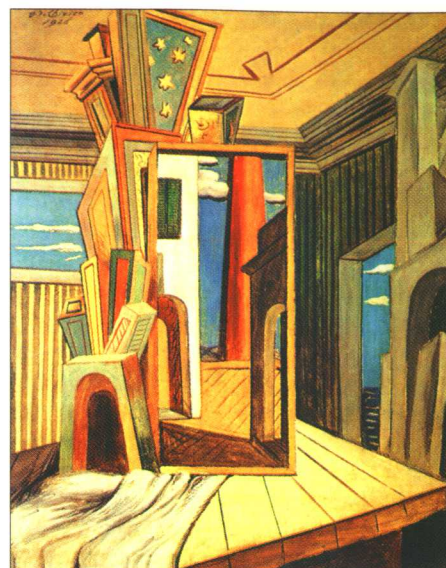
Де Кирико.  
Метафизический интерьер.  
Масло. 1926.  
Частное собрание.

из философов нашего времени. В XX веке мир "перетряхнуло", и это не могло не сказаться на судьбе картины как "формулы бытия".

В 1910 году Матисс пишет свое знаменитое панно "Танец". Где и когда совершается изображенное в картине? Везде и всегда. Между землей и небом. Точнее — на земном шаре, в бешеном темпе, на фоне неба. Вечное безостановочное вращение зеленой земли в синем пространстве неба. В наши дни картина воспринимается как предвидение, предвосхищение новой образности: голые люди на голой земле, человечество, сбросившее с себя все признаки прежней цивилизации... Это может быть одна из самых трагических картин XX века. Век XIX начинался с кованого шага в "Клятве Горацийев" Давида (в едином ритме, в ногу, вперед); век XX — с вечного экстатического кружения между землей и небом в "Танце" Матисса.

Матисса принято называть самым гармоничным, самым радостным художником нашего столетия. Он и сам так говорил о своем искусстве. Однако именно он на глубинном, структурном уровне своих радостных многоцветных полотен, может быть, наиболее полно и совершенно выразил трагическое в своей основе мироощущение человека XX века. Тем более трагическое, что оно скрыто под цветовой гармонией и красотой орнаментальных линий его полотен.

В его "Натюрморте с баклажанами"



смешены все пространственные параметры: горизонтальное и вертикальное, близкое и далекое, "реальное" пространство изображаемого и "иллюзорное" пространство изображенного; нарушены масштабные соотношения. Это мир, в котором невозможно ориентироваться.

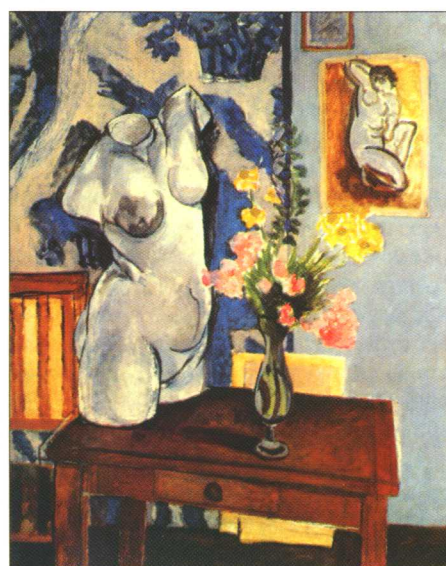
От подобных полотен Матисса прямой путь к метафизическим интерьерам Де Кирико, где внутреннее пространство и пространство внешнее странным образом меняются местами и где стоящий на мольберте пейзаж переходит в пейзаж реальный, вторгающийся в пределы интерьера, при этом обрамление картины на мольберте начинает восприниматься как пустая оконная рама, с ви-

со зрительными впечатлениями — за окнами все тот же неподвижный свет или мрак. Скорость воспринимается абстрактно, не как перемещение в пространстве, но как чистая длительность, пустая пауза между двумя частями пространства, ничем, кроме времени, друг с другом не соединенными и в этом смысле образующими своеобразный пространственный коллаж: место отлета непосредственно стыкуется с местом прилета. "Механическая эйфория скорости; ... в нашем воображении под нею скрывается чудесное перемещение "само собой". Подвижность без усилий... где приостанавливается существование и отменяется ответственность... Пустой вектор чистого перемещения", — как писал один

А. Матисс.  
Натюрморт с раковиной.  
Масло. 1940.  
ГМИИ им. А.С.Пушкина.



А. Матисс.  
Натюрморт с торсом.  
Масло. 1919.  
Музей искусств, Сан Паоло.





дом вдаль. Художник вступает в активную борьбу с пространством и временем, стремясь вырваться из их определенностей. ("Уйти от времени, представляющего собой некоторый континуум, есть только один способ, — пишет Элиас Канетти в своем известном романе "Ослепление" (1935), — ...не видя его, ты разламываешь его на части...")

Картины XX века становятся все более безлюдными, все более "бессюжетными". В них господствуют либо вещи, ожившие вещи, разыгрывающие, вместо человеческих персонажей, драматические композиционные ситуации, либо все вытесняющая, все заполняющая пустота.

С распадом сюжетной картины в XX веке ее функции в значительной степени берет на себя натюрморт. Возникший как самостоятельный жанр в XVII веке, натюрморт на протяжении почти двух столетий сохранял второстепенную роль в системе живописных жанров, располагаясь на обочине художественного процесса. С начала XX столетия натюрморт, напротив, постепенно оттесняет другие живописные жанры, приобретает все более сущностное значение. В "Натюрморте с торсом" Матисса тяжелый гипсовый торс с отколотыми, словно отрубленными руками, неустойчиво сдвинутый на самый край стола, тщетно пытается вырваться из сковывающих его пут непомерно крупного орнамента на обоях (своеобразная парафраза "Скованного раба" Микеланджело). Поздний "Натюрморт с раковиной" производит впечатление поистине трагическое. Черная доска стола — как черная земля, желтый цвет стены — как закатное золото неба. Обе эти зоны располагаются строго параллельно плоскости картины. Невольно возникает ассоциация с цветовой и структурной символикой русской иконописи, ее оппозицией мира небесного и мира земного (или, точнее, "тмы внешней", "адской бездны", как в иконах "Сошествие во ад"). На этой черной земле, словно висящей с пространстве на фоне неба — желтая полоса сверху и такая же желтая, но более узкая, как просвет, внизу — разворачивается страшное действие натюрморта. Хрупкий, белый с голубым, фарфоровый кувшин — и агрессивно наступающий на него слева кофейник с черной ручкой, похожий на дуло нацеленного автомата; а справа, подобная механическому чудовищу, надвигается, подползает огромная раковина. В этом натюрморте Матисса нет прямой аллегии, но воспринимается он как угроза бездушной, безжалостной, слепой силы.



С. Дали.  
Постоянство памяти.  
Масло. 1931.  
Музей современного искусства,  
Нью-Йорк.

Кажется, что в нем слышатся отзвуки только что начавшейся второй мировой войны.

Человек как бы постепенно вытесняется из картины, как в абстрактной композиции П.Клее, энергично перечеркнутой крест-накрест жирной черной линией и носящей красноречивое название: "Вычеркнутый из списков". Де Кирико изображает "Меланхолию и мистерию улицы" — пустынной улицы города, в котором затерялась одинокая фигурка девочки, бегущей за обручем, да видна тень уходящего человека. В другой его

С. Дали.  
Облака.  
Масло. 1936.



картине "Загадка дня" — та же пустая улица и на ней статуя или, может быть, человек, взгромоздившийся на пьедестал и притворившийся или превратившийся в статую.

Образ пустого города преследует Де Кирико, он видит его во сне: "Я нахожусь на площади великой... красоты; ...с одной стороны видны портики, над которыми возвышаются комнаты с закрытыми ставнями... на площади небо очень светлое... чувствуется, что заходит солнце, ибо тени домов и редкие прохожие на площади кажутся очень длинными... меня... охватила тоска, и возникло желание бежать..." (Де Кирико, "Сон", 1924).

В картинах американца Ральстона Крауфорда изображена пустынная автострада. Все уехали, пустая, чистая скорость.

В картине скандинава Зорга Кристиана — открытые ворота: все ушли, ворота открыты в пустоту.

Есть такая новелла у Брэдбери. Отец, мать и ребенок, сын. Как-то вечером отец, утомленный повседневной суетой, мечтательно произносит: "А замечательно было бы... проснуться завтра, и во всем мире ни души. Просто все исчезнет с лица земли. Оставить землю, и море, и все... Все оставить, кроме человека". Утром семья просыпается — и никого нет. Мир пуст. Они поражены, сначала обрдованы, потом обеспокоены. Звонят по телефонам в разные города — телефоны не отвечают. Люди не умерли, они просто ушли. Семья наслаждается покоем и одиночеством, потом начинает тосковать. Особенно



мальчик. Он спрашивает отца: "Папа, тебе тоже не с кем играть?"

Дали с присущей ему натуралистической прямолинейностью изобразил метафорический образ пустого мира, в котором осталось только текущее время в прямом значении этого слова — расплавленные, растекающиеся циферблаты часов. Картина названа "Постоянство памяти". Время как память, только память о мире, в котором все исчезло (или умерло?).

В серии его картин "Облака" представлен силуэт женской полуфигуры, сквозь которую просвечивают пустынный пейзаж и небо с облаками. Память о некогда существовавшем человеке, его след, его отпечаток, гигантская полая

форма, напоминающая о его прежнем существовании. В еще более опустошенной картине Магритта изображен один огромный глаз, и в нем отражается небо. ("Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире", — пишет В.Набоков в рассказе "Ужас", 1930.)

В этом умирании картины есть что-то апокалиптическое: осталась чистая страница, с которой все смыто. "Небо свернется, как свиток, и времени больше не будет", — говорится в Апокалипсисе, — но "будет новое небо и новое солнце". Искусство призвано начинать все с начала, как бы на пустом месте.

Последняя, поистине гениальная картина XX века — это гигантское панно (3,5x8 м), созданное Пикассо в 1937 году и посвященное чудовищному расстрелу германской авиацией небольшого испанского города Герника, обстрела, во время которого погибло 5 тысяч жителей. Этот варварский, потрясший весь мир акт был совершен 26 апреля 1937 года. Пикассо назвал свое панно "Герника" и показал его в том же году на Всемирной выставке в Париже, в павильоне Испании. После Парижа панно экспонировалось в Осло, Стокгольме, Лондоне, США. Произведение, написанное, по его собственным словам, "не кистью, но сердцем", художник завещал Испании. 25 сентября 1981

года, в день столетия Пикассо, панно "Герника", помещенное в специальном здании, расположенном рядом с музеем Прадо в Мадриде, было открыто для публики.

Художник как бы собирает из обломков рухнувшего мира классическую трехчастную композицию, род торжественного триптиха; средняя часть его строится по традиционной схеме треугольника, боковые фланкируют ее как замыкающие кулисы. Однако эта композиционная схема, этот структурный костяк, придающий изображению внутреннюю устойчивость, с трудом воспринимается глазом. Он существует как подтекст, как воспоминание о норме в этом взорванном, искаленном,

П. Пикассо.  
Герника.  
Масло. 1937.



разлетевшемся на осколки мире, мире смерти, насилия, зла, мире, куда врывается классической красоты профиль женщины с факелом в руке, врывается как надежда на спасение, как обещание света, проникшего в это темное подполье, освещенное то ли одинокой электрической лампочкой, то ли слабым, едва мерцающим солнцем, похожим на человеческий глаз. Хаос — и порядок, безобразие — и красота, невероятный ужас изображенного — и высшая гармония изображения. Мир, разорванный на куски и вновь собранный художником в поражающее и покоряющее зрителя монументальное целое. Это панно Пикассо обладает высокой степенью художественной убедительности, оно звучит как страшное пророчество и как суровое предостережение.

И. ДАНИЛОВА,  
доктор искусствоведения



## «ЗНАТО И УЗОРЧЬЕ НАРОЧИТОЕ»

**Д**олгое время средоточием художественного творчества и ремесла был Киев — древняя столица Руси. Однако никогда изделия киевлян не выступали в качестве единственно возможного образца, и умельцы Новгорода, Рязани, Суздаля, Владимира славились не меньше столичных. Все, что можно было, покрывали "золотом и узорчьем нарочитым", "измечтанным всею хытростью", "каменьем драгым и жемчугом великим безценным", и гремела молва о великолепии изделий. Затем пришли черные годы владычества Орды. Великое множество предметов пропало, кое-что было зарыто в землю и сгинуло бесследно. По мере того как Русь сплачивалась вокруг Московского княжества для борьбы с позорным ярмом, творческие силы перетекали сюда, и после освобождения от ига именно Москва стала центром художественного творчества. Возникли московские художественные мастерские, в том числе Золотая и Серебряная палата. Искусство развивалось по двум направлениям. С одной стороны, богато украшались храмы, с другой — быт: наши предки не понимали "отвлеченной" красоты — она должна была сопутствовать каждому шагу, каждому мигу жизни. Оттого так много в залах Оружейной палаты предметов прикладного искусства.

Мастера в совершенстве владели разными техниками обработки изделий. Серебряные и золотые вещи были коваными и украшались перегородчатой эмалью, или финифтью, сканью, чернью, зернью, басменным тиснением. Эмаль, то есть стекловидную массу, окрашенную окисями различных металлов в яркие, сочные цвета, наносили на обработанную поверхность и обжигали. Поскольку каждый цвет требовал определенной температуры обжига, то делали это поэтапно, так сказать, "поцветно". Чернью называли особый, черного цвета сплав серебра, свинца, серы, олова или меди, которым заполняли рисунок, вырезанный на металле. А басмой звали ручное тиснение по золоту или серебру, гораздо менее трудоемкое и дорогое, чем чеканка. Драгоценные предметы украшали самоцветными камнями, изысканной вязью надписей. Зернь, скань, чернение были знакомы русским золотокузнецам до Византии, а



Братина.  
Золото, жемчуг, чернь.  
1 пол. XVII века.

техника перегородчатой эмали пришла из этой страны вместе с воспринятым отсюда христианством.

Русская культура всегда развивалась под знаком тишины и созерцания, и все окружающее преображалось в искусстве — не случайно мастера эмали упорно добивались и голубоватой белизны снега, и сочной зелени трав — несмотря на сложность техники. Мы видим разнообразие орна-

Братина.  
Кость, серебро,  
драгоценные камни. 1662.  
Мастера В. и Ф. Ивановы.



ментов на поверхности ковшей, братин, блюд. Каждая линия являлась знаком, несла свой особый смысл — в изгибах чеканного растительного узора чудится остановленный, задержанный порыв ветра, в самой форме ковша запечатлена природная грация птичьего тела.

Зарубежные способы и модели преобразования мира в искусстве имели, конечно же, влияние на Русь, но в основе своей русское искусство всегда предпочитало собственные, глубоко укорененные в народном сознании формы. Лишь ко второй половине XVII столетия картина меняется, однако об этом в другой раз.

Сегодня мы подробно поговорим о музейной коллекции древнерусской посуды. Серебряные и золотые предметы, созданные золотокузнецами по образцу глиняных и деревянных, в изобилии представлены здесь. Низкие чаши, шарообразные братины, уже знакомые нам ковши всегда удобны и отвечают своей прикладной, практической функции, а украшения строго соответствуют форме, подчеркивают ее.

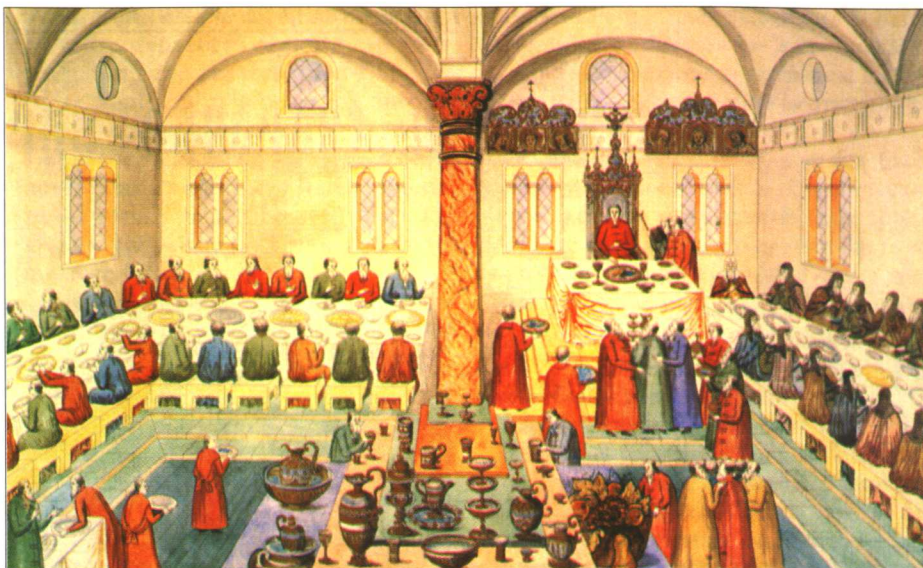
В царских и патриарших палатах было огромное количество посуды, подавляющей великолепием и радующей глаз. Путешественники восторженно описывали свои впечатления об этих предметах, изготовленных "из лучшего золота": "Мы видели множество превеликих золотых сосудов, каких в уме себе представить не можно..." — писал епископ Арсений Елассонский в 1589 году.

Одним из самых древних памятников русского прикладного искусства является чаша черниговского князя Владимира Давыдовича, двоюродного брата князя Игоря — героя "Слова о полку Игореве". Он был убит в междоусобной войне между киевлянами и переяславцами, а его вдова впоследствии вышла замуж за половецкого хана Башкорда. Уезжая из Чернигова, она взяла с собой в числе прочих вещей и эту чашу, которая попала к золотоордынцам, а потом, когда захватчиков гнали за пределы Руси, была закопана в землю и найдена лишь в 1852 году. Кованое серебряное изделие украшено надписью — "А се чара кня Володимирова Давыдовча, кто из нее пь, тому на здоровье, а хвала Бога своего осподаря великого кня". Вся надпись разделена на четыре



части изящными изображениями креста. Из таких чаш, больших, простых по форме, устойчивых и сделанных по образцу традиционных деревянных, пили вкруговую меда, провозглашая здравицу.

Автор этой чаши неизвестен: искусство того времени было анонимно, ремесленники ощущали себя исполнителями воли единственного Творца — Бога. Также не знаем мы, кто из мастеров впервые задумал воплотить в драгоценном металле традиционный русский деревянный ковш. Ковши имели разное назначение и по-разному назывались: "питы", небольшие, гладкие, рассчитанные на одного человека, "выносные", в три раза большие по размеру и весу, "жалованные" (наградные), "погребальные", "медвяные". Сложился обычай красный мед подавать в золотых ковшах, белый — в серебряных.

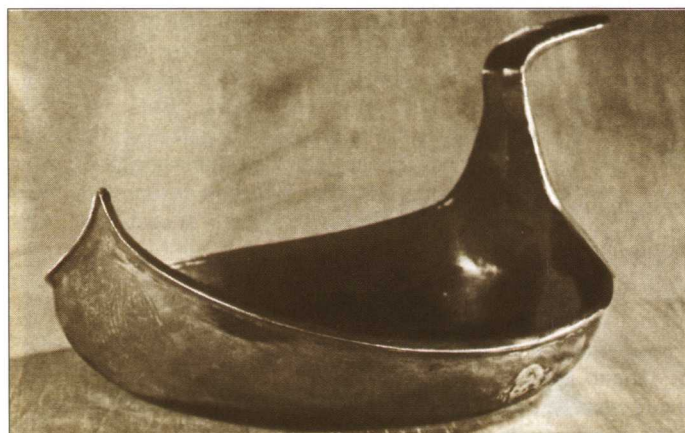


Ковш царя  
Михаила Федоровича.  
I половина XVII века.

Пир в Грановитой палате.  
Иллюстрация из книги  
"Об избрании на царство Великого государя,  
царя и Великого князя Михаила Федоровича".

Братина.  
Серебро, чеканка,  
литье, золочение.  
I четверть XVII века.

Чаша князя Владимира  
Черниговского.  
Серебро,ковка, резьба. XII век.



Нельзя считать, что форма ковша, его пропорции были застывшими, каноническими. Если сравнить ковш князя И.И.Кубенского, изготовленный в 1535 году, с ковшом Ивана IV, мы увидим существенные различия: первый чеканен по внутренней и внешней поверхности плоскими изогнутыми ложками, на рукояти — литой прорезной орнамент, изображающий борьбу зверя с крылатым змеем. А царский ковш совсем гладкий, тонкостенный, низкий, с широким плоским дном, и единственное его украшение — строгая вязь надписи с царским титулом. А серебряный ковш боярина Федора Никитича Романова с высокими стенками ближе по форме к северным крутобками деревянным прототипам. Мы видим, как органично соседствуют произведения-образы, приближающиеся к изначальному эталону — птичьему телу, и произведе-



ния-знаки, в которых нет стремления скопировать, а есть лишь желание указать на исходную форму.

Ковши делали также из капа — твердых наростов на березовых стволах. В Оружейной палате есть каповые ковши М.Я.Строганова, "именитого человека" XVI столетия.

После свержения ига на Руси постепенно складывается новое отношение к человеческой личности. Рост индивидуального самосознания обусловил и новый подход к авторству изделий. До нас дошли имена авторов многих ковшей и прочей драгоценной утвари этого времени.

Среди разновидностей традиционно русской посуды особого интереса заслуживают братины. Эта специфическая питьевая посуда шарообразной формы, иногда с крышкой, иногда без встречает-



ся в крестьянском быту русского Севера и по сей день. Она потихоньку вытеснила ковши и ко второй половине XVII века стала преобладать во время застолий. На венце братин почти всегда есть надпись с именем владельца или текстом наставления. Иногда нравоучительные надписи вырезались и на дне, например, на братине, подаренной царю Михаилу Федоровичу женой опального думного дьяка Петра Третьякова в 1618 году: "Человече, что на мя зриши, не поглотиши ли мя хошеши? Аз есмь бражник, воззри, человече, во дно братины сия и откроеши тайну свою". Эта братина украшена чеканным узором, а снизу ее поддерживают шесть человеческих фигурок.

Украшение братин разнообразно. Некоторые из них совершенно гладкие, некоторые сплошь покрыты чеканным ор-



верхнего края — носик: по-видимому, из нее разливали напитки. Ендова украшена чеканным выпуклым ложечным узором, создающим на поверхности прихотливую игру света и тени.

Помимо сосудов, предназначенных для круговой здравицы, на Руси бытовала и индивидуальная — чарки, корчки (небольшие ковши на поддонах), стаканы, кубки. Из них также пили мед и другие крепкие напитки. На многих чарках надписи: "чарка медвяная", "невинно вино, проклято пьянство", "повторить — сердце увеселить, утроить — ум устроить, много пить — дурну быть". Чарки делались из золота, серебра, горного хрусталя, сердолика, агата, перламутра, рога, кости... Высокие гладкие стаканы, сильно расширяющиеся кверху, исключительно пропорциональные и простые, украшены

Чарки.  
Сердолик, горный хрусталь,  
агат. Золото, эмаль, чернь.  
XVII век.

Обед в Грановитой палате. Фрагмент.  
Гравюра А. Колпашникова из альбома  
гравюр, посвященного коронаванию  
Екатерины II.

Ендова боярина  
В.И.Стрешнева.  
Серебро, чеканка, резьба,  
золочение. Москва. 1644.

Чаша (дар патриарха Никона царю  
Алексею Михайловичу).  
Золото, драгоценные камни, эмаль. 1653.  
Мастерские Московского Кремля.



наментом в виде выпуклостей разной формы или величины — их называют "яблоками", "ананасами", "чешуйками". В такой манере очень любил работать мастер Ф.Евстигнеев.

Однако вместе с братинами по-прежнему использовались и чаши — такова, например, чаша "тишайшего" царя Алексея Михайловича, подаренная ему патриархом Никоном в 1653 году. Чаша по форме и декору напоминает полураспустившийся цветок. Эмалевый узор на ней так ярок, что соперничает с блеском изумрудов и сапфиров. Спустя тридцать лет чаша была пожалована князю Василию Голицыну "за его службу, за вечный мир с королем польским". Но через несколько лет Голицын попал в опалу, а чаша — снова в царскую казну.

В Оружейной палате есть редкий образец древнерусского столового серебра —

ендова, принадлежавшая окольникову Василию Ивановичу Стрешневу, в 1630-1635 годах ведавшему приказами Золотых и Серебряных дел в Оружейной палате. По форме она напоминает братину, но у



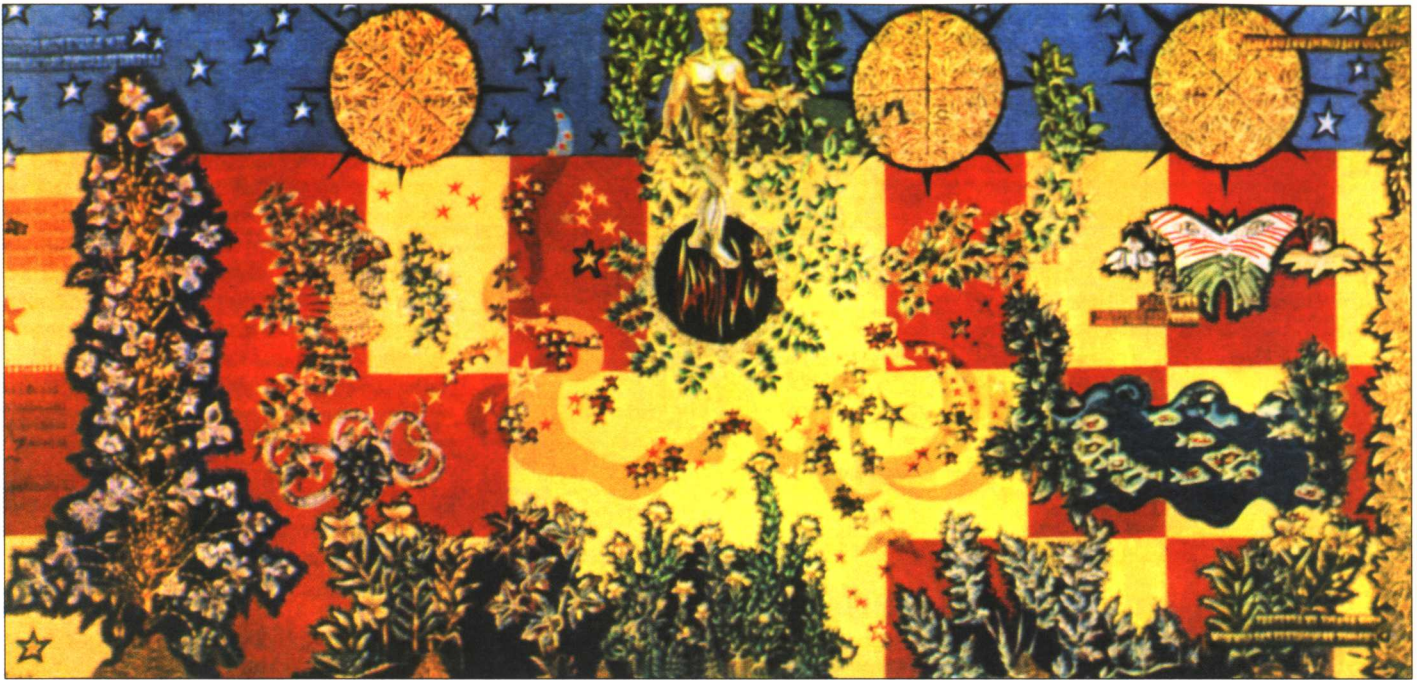
обычно надписью по венцу или в кругах. Иногда они делались на ножках в виде фигурок львов или других зверей. Кубки украшены эмалью и драгоценными камнями. Распространением своим в России эти предметы обязаны появлению крепких напитков типа водки.

Золотые, серебряные блюда и тарелки, естественно, в изобилии находились на пиршественных столах. Их зачастую единственное украшение — надписи.

Глядя на великолепие древнерусской посуды, поражаешься высочайшему творческому потенциалу русских художников-прикладников. И невольно приходит на память мнение искусствоведов о том, что Ренессанс в России наступил бы на столетие раньше, чем в Европе — не будь татаро-монгольского нашествия.

В.КАЛМЫКОВА





УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

## ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ. Орнамент и построение раппорта в художественном текстиле

**У**зор, арабеск, гротеск, орнамент строятся на основе ритмической организации мотива, пластики составляющих его элементов.

Искусство орнамента корнями уходит в глубокую древность, в доисторические времена. Плетение из стеблей, ветвей и корней растений, полосок кожи животных способствовало возникновению ткачества, и впоследствии путем переплетения нитей основы и утка был получен ткацкий рисунок с бесконечным разнообразием фактур, узоров, орнаментов.

Орнамент связан с функцией, формой и материалом предмета, но одновременно обладает парадоксальным свойством передавать художественные образы на специфическом языке со своими законами и принципами композиции. В отдельных случаях, как художественный феномен, орнамент может представлять самостоятельную ценность. Вспомним живопись Эшера, Вазарелли, Клее, от-

крывших для себя орнаментальный язык и таким образом взорвавших традиционный синтаксис искусства начала XX века.

Термин "орнамент" (от греч. "украшение") не отражает во всей полноте своего подлинного значения, и его можно трактовать неизмеримо шире, так как закономерности орнамента присутствуют не только в искусстве, но и в природе, науке, технике.

Пожалуй, в изобразительном искусстве нет более универсального языка, обладающего столь неисчерпаемым богатством выразительных средств.

Перечислим некоторые группы и виды орнаментов.

Например, фактурный — это самый "простой" вид орнамента, к которому относятся природный — встречающийся в природе (естественная фактура дерева, камня), технический — как результат техноло-

гической деятельности (утилитарное переплетение нитей, прутьев), а также созданный по воле художника, когда фактура образует художественно-организованную поверхность предмета (фактурная обработка дерева, керамики, металла).

Специфика орнаментального языка позволяет трансформировать конкретные образы в условно-символические изображения. Изображения-символы пронизывали все искусство Древнего Египта в виде системы абстрактно-ритмических знаков. Символический орнамент активно развивается и в наши дни (это эмблематика фирменных знаков, система информатики букв, цифр и т.п.).

Следующая группа орнаментов — геометрические, составляющие азбуку, первооснову узоробразования. Геометрический орнамент зачастую ограничивается художественно-ритмической спецификой, хотя в процессе многовековой истории повсеместное изобразительное начало преломлялось в абстрактно-отвлеченную канонизированную геометрию, понятную тому или иному на-

Ж. Люрса.  
Гобелен "Сад поэтов".  
Париж, Мануфактура гобеленов,  
XX век.

Продолжение цикла. Начало см. № 4, 11-12 1994, № 4, 9 1995, № 8, 12 1996.



роду, создавшему данный орнамент. Ярчайшим примером этого в античном искусстве являлось изображение меандра ("вечное движение"), прообразом которого послужили плавные изгибы русла одноименной реки.

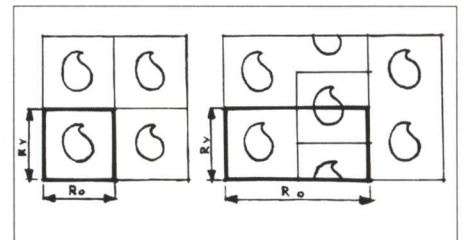
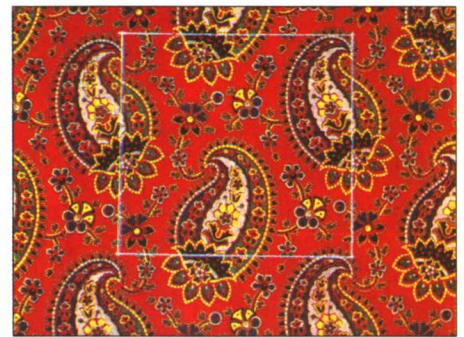
Самым распространенным видом орнамента вплоть до настоящего времени является растительный. Американский архитектор Райт охарактеризовал с величайшей глубиной эстетику и философию орнамента по отношению к вещи и среде. По его мнению, орнамент для произведения искусства является тем, чем цветение дерева или другого растения является для его строения. "Из вещи, а не на ней". В растительном орнаменте разных эпох и народов наиболее остро проявился стиль эпохи, "почерк" эпохи. В Египте это цветок лотоса, в Греции — листья аканта, в Японии — хризантема, в готическом стиле — чертополох, в Индии и Персии — огурец, излюбленные темы барокко — тюльпан и пион, классицизм — многочисленные букеты с розами, а стиль модерн символизируют ирис и лилия.

Перечислим еще несколько видов орнамента:

предметный — образующий пышные орнаментальные натюрморты, известные в эпоху Возрождения, барокко, классицизма; астральный — с изображением галактик, солнца, звезд, планет, комет; каллиграфический — получивший развитие в старинных рукописях, буквенных заставках, художественном написании текста, в настоящее время каллиграфический орнамент является составной частью полиграфического дизайна; пейзажный — известен нам по многим образцам искусства различных эпох и стилей, шедевры пейзажного орнамента мы видим в японских и китайских ширмах и интерьерных перегородках; зооморфный — возможны как реалистические его формы, так и условные, но чаще всего они сочетаются с другими видами орнамента, геометрического, растительного или пейзажного характера; и наконец, сложнейшие композиции орнаментального искусства смело включают антропоморфные изображения, и мы знаем примеры не только декоративной трактовки фигур, но и портретные изображения человека во всех деталях и подробностях — это и коптские ткани, и скифское искусство, где на бытовых предметах с редким совершенством изображе-



2. Конец назеркального полотенца. Костромская губерния, г. Галич, XVIII век. Орнаменты ленточных раппортов.



3. Русский ситец. XX век. Показана раппортная сетка.

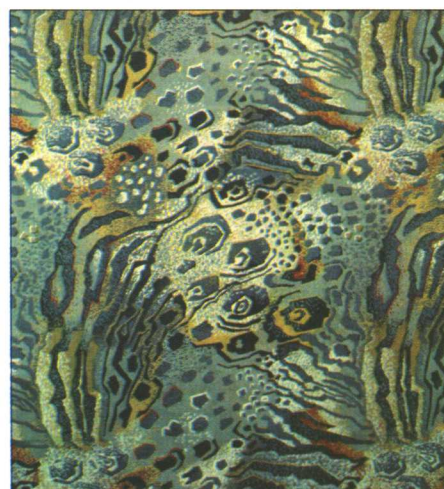
ны фигуративные сцены из реальной жизни.

Различные виды орнаментов зачастую сочетаются в одной композиции с изображением фигур человека, аллегорических образов, животных, химер, геральдики арабесок, картушей, растительных, каллиграфических, архитектурных и других элементов. Смешение нескольких видов орнаментов образует так называемый гротеск, где художник оперирует почти безграничной палитрой образных и композиционных возможностей. Но в этом случае необходим общий органический характер орна-

ментального строя, который сближает разнообразные формы орнаментов, с обязательным условием, что какой-то мотив должен играть главную, доминирующую роль, а все остальные — распределяться в иерархической последовательности. Смешанные формы орнамента блестящим образом и с исключительной выразительностью проявились в искусстве Древнего Рима, барокко и классицизма.

Современная компьютерная графика и телевизионная "виртуальная реальность" демонстрируют невиданные ранее возможности в области

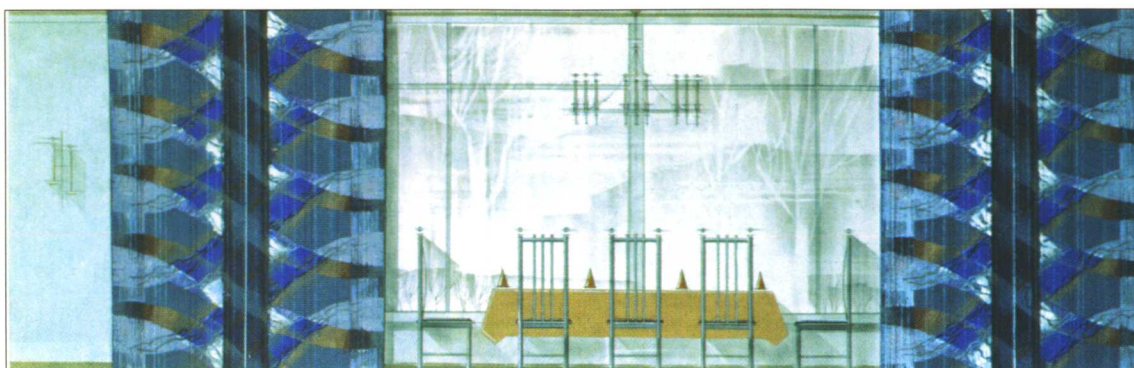
Е. Львовская.  
Ковровое покрытие "Мицри".  
АО "Люберецкие ковры".



Е. Львовская.  
Ковровое покрытие "Вечерний свет".  
АО "Люберецкие ковры".







Е. Нестерова.  
Проект декоративной  
ткани для интерьера  
ресторана.

А. Луньков.  
Проект декоративной  
ткани для холла  
санатория.

З. Серебрякова.  
Мебельная ткань  
"Шаганэ".  
АО "Московский  
ткацко-отделочный  
комбинат".



О. Орлова.  
Мебельная ткань  
"Мексика".  
АО "Московский  
ткацко-отделочный  
комбинат".

Г. Храмова.  
Проект декоративной  
ткани для гостиной  
в загородном доме.

смешанной орнаментики, множественной реализации художественных замыслов.

Познакомившись с различными видами орнамента в рамках монокомпозиции, рассмотрим принципы построения орнаментальных мотивов с раппортным рисунком.

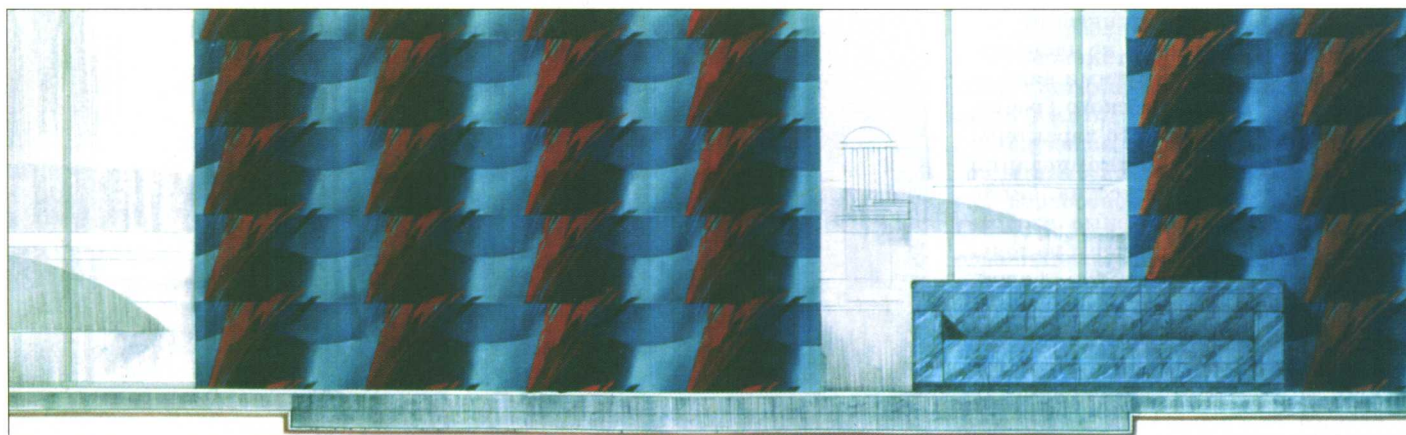
Раппорт (от фр. "соответствие, связь") — это повтор минимальной части рисунка, заполняющей без промежутков всю плоскость ткани. Ритмически повторяясь, раппорт образует сплошной орнамент. В произ-

водстве раппорт всегда имеет квадратную или прямоугольную форму.

В отдельных случаях раппорт можно выполнить любой формы, но при промышленном изготовлении тканей сложная форма раппорта не обеспечит полного заполнения всей ширины полотна по краю, что экономически нерентабельно и нетехнологично.

Существуют два классических способа изготовления рисунков на ткани. Первый — ткачество на ремизном и жаккардовом оборудовании

для получения мелкоузорчатых (фактурных) и крупнораппортных рисунков со сложными ткацкими эффектами. Второй — печать по полотну сетчатыми шаблонами, где краска протирается через отдельные участки шаблона (кроме поверхностей, покрытых непроницаемой для краски пленкой). Нанесение технического рисунка на сетку возможно посредством фотокопии, поэтому этот способ получил название фотофильмопечати. Печать рисунка осуществляется также с помощью гра-





вировальных металлических валов. Количество цветов в печатном рисунке обусловлено количеством секток или валов. Обычно в производстве практикуют применение от трех до шести цветов.

Современные технологии способствовали появлению многих видов нетканых материалов и более экономичных методов печати, в частности, метода сублистатик (сухая полиграфическая печать).

Знание технологии тесно связано с созданием рисунков. Например, текстильный рисунок, образованный горизонтальными или вертикальными орнаментальными рядами, называется ленточным раппортом (рис. 2), с метрическим (одинаковый повтор рисунка и одинаковый интервал) или ритмическим порядком (закономерное изменение рисунка и интервалов, или только рисунка при равенстве интервалов, или интервалов при одинаковых элементах рисунка).

Повторение раппортов по вертикали и горизонтали с одним мотивом называется прямым раппортом. Квадратные или прямоугольные формы образуют раппортную сетку — конструктивную основу рисунка. В прямом раппорте (рис. 3 слева внизу) элемент рисунка "огурец" всегда совпадает с раппортом.

Но элемент рисунка и раппорт — понятия разные. В рис. 3 справа внизу элемент рисунка тот же, но во втором вертикальном ряду он смещен (смещенный раппорт) относительно первого на  $1/2$ , и таким образом раппорт увеличится в ширину.

В одном раппорте зачастую размещается несколько подобных мотивов или разных контрастных между собой форм, иногда от трех и больше, в зависимости от художественного замысла, назначения ткани и возможностей технологического оборудования. Перечисленные виды используются для создания комбинированных или смешанных раппортов. Например, упоминаемый выше ленточный раппорт образует горизонтальный рисунок и применяется в купонных плательных тканях, салфетках, полотенцах, скатертях, покрывалах, коврах, каймовых декоративных тканях, шторках, занавесах. Комбинация сетчатого и линейного раппорта применяется в смешанных раппортах. Преобладание вертикальных ритмов в раппорте характерно для штофных, занавесочных тканей, которые образуют ясно читаемые вер-



тикали, уместные в жилых и общественных интерьерах. Вертикальный рисунок усиливает ритмическую стройность помещений, создает ощущение большей высоты. Вертикали так же хорошо "работают" по отношению к горизонтальным плоскостям стен и расчленяют большие протяженные монотонные пространства на отдельные зоны и участки.

В интерьерных декоративных тканях широко применяется раппорт с диагональным рисунком. Это подчеркивает динамику, живость, свободу художественного решения, но диагональный ритм обязательно должен быть уравновешен дополнительным противоположным направлением рисунка, вертикалями или статичными элементами, так как слишком выраженный диагональный ритм создает иллюзию кривых, наклоняющихся стен.

Построение раппорта по принципу равновесия, статики, равномерного заполнения поверхности во все стороны достигается зигзагообразными переплетениями рисунка, волнообразной, криволинейной пластикой с постоянным и переменным радиусом кривизны окружностей, парабол и гипербол. Применяются также моти-

вы с равномерным заполнением орнаментом в плательных и мебельных тканях, потому что плоскостное решение не вступает в противоречие с объемом фигуры, мебели и создает необходимую целостность выражения функциональных и художественных идей.

Знание методики построения различных раппортов, их механические вычерчивания не решают всех проблем творческого процесса, который синтезирует интуитивное и рациональное начала. Орнаменты, раппорты преобразуют видимые образы окружающего мира в отвлеченные, абстрактные; но тем не менее эти образы дают археологам и искусствоведам совершенно точные представления об особенностях определенного стиля. Творческий метод создания орнаментов современными художниками не имеет ничего общего с подлинными историческими стилевыми формами, которые развиваются диалектически — во времени. Стиль нашей эпохи определяется потребностями моды, вкусами художников и общества в целом. Мода образует временные ценности, она гибка и часто ориентируется на имитацию стилей различных исторических периодов. Современный художник-орнаменталист, модельер часто называет себя "стилистом". И в этом нет ничего плохого, так как стиль нашей эпохи находится в стадии формирования, с присущей ей множественностью составляющих. Например, информатика, система коммуникаций, компьютеризация могут раскрепостить художника в том случае, если в творческом процессе будет преобладать эстетически доминирующий момент.

Раппорт подобен бесконечной модели мироздания, ритмической организации мира. Мотив раппорта воспринимается только в связи с целым, а целое состоит из частей. Философия раппорта — это некий элемент (энергетическая эстетика мотива), взаимодействующая с некоторым количеством пустоты (фона) между границами повторяющегося рисунка. Подобно живой природе, где из малой частички, развиваясь и совершенствуясь, образуется организм, раппорт посредством одного модуля создает совершенную гармонию узора.

**Ф.ЛЬВОВСКИЙ,**  
профессор, зав.кафедрой художественного  
текстиля МВХПУ им. С.Строганова



# УНИВЕРСИТЕТ ДЛЯ СТАРШЕКЛАССНИКОВ

*Дорогие читатели!*

Вы уже познакомились с нашей новой рубрикой "Зодчие будущего", рассказывающей об одаренных молодых зодчих, талантливых студентах архитектурных вузов и учащихся профильных студий, а также о самих этих студиях. Сегодня журнал публикует третий выпуск этой рубрики-конкурса. Вашему вниманию предлагается рассказ о Московском архитектурном университете для старшеклассников.

В конце года жюри в составе ведущих московских зодчих подведет итоги конкурса, вручив победителю памятный подарок. Своими советами и критикой жюри поможет подросткам в их дальнейшем приобщении к искусству зодчества.

Конкурс молодых архитектурных дарований продолжается. Ваш интерес к нему — залог удачи, условие нового тура в будущем году. Участвуйте в этом творческом соревновании, присылайте в редакцию журнала цветные или черно-белые фотографии своих работ с пояснительным текстом. Подготовленный вами материал должен иметь архитектурное содержание — постройки, проекты, в том числе учебные, макеты, концептуальные предложения, поиски в области колористики, графики, архитектурной фантазии. Присылайте и свои отзывы об уже опубликованных работах. Ваше мнение будет учтено при подведении итогов конкурса.

Подпишитесь на наш журнал, подружитесь с рубрикой "Зодчие будущего", полюбите прекрасную и гуманную профессию архитектора, создающую материальную художественную среду окружающего мира.

**Т**ворческая интеллигенция шестидесятых годов много делала для эстетического воспитания школьников. Этот просветительский порыв увлек и зодчих, открывших в 1964 году при Доме архитектора Московский архитектурный университет для старшеклассников.

Довузовская архитектурная подготовка — считали создатели университета М.Бархин и Е.Новикова — не должна повторять схем обучения другим искус-



Дом-цветок.  
Макет.



Песочный город.  
Фрагмент.

Дом-башня.  
Макет.





ствам. Ведь чтобы стать зодчим, мало пространственного воображения и умения рисовать. Надо еще знать физику, математику, историю, философию, литературу. Эти знания приходят со временем. Университет может дать лишь навыки макетирования, объемное мышление, понимание цвета. И еще — любовь к зодчеству, которая потом и поведет тех, кто выбрал стезю архитектора. Остальные тоже получают немало — расширяют свой кругозор.

В университете три вида занятий.

Первый — лекции по истории зодчества. Их читают известные специалисты (лекторами в пору становления были М.Алпатов, Н.Брунов, А.Бунин), сопровождая свои сообщения показом диапозитивов.

Второй — поездки по Москве и другим городам с рассказами педагогов о встретившихся в пути ансамблях, зданиях, монументах. Цель экскурсий — научить школьников "видеть архитектуру", вникать в закономерности, понимать ее роль в городской застройке.

Третий — практические занятия по макетированию, развивающие умение объемно мыслить, воспроизводящие обстановку реального проектирования. При этом предпочтительна самостоятельность творческих решений, а не копирование образцов зодчества.

Макеты уравниваются в материале и цвете (белая бумага, картон), что помогает учащемуся сосредоточиться на объемной сути дела. Он должен ощутить бумагу как некий строительный материал в своих руках.

Как выглядят макеты? Часто они изображают устремленные вверх или стелющиеся понизу сооружения, состоящие из входящих друг в друга призм, кубов, многогранников. Порой в них

угадывается образ урбанизированной среды с небоскребами, скрещеньями автострад, петлями висящих над землей развязок. Немало и спокойно объемных решений, подсказанных иным опытом мирового зодчества.

Выполнению одноцветных макетов предшествует создание красочных аппликаций по темам экскурсионных впечатлений. "Разминка" — так назван этот урок — учит цветовой компоновке. Ведь бумагу можно двигать, заменять другой, улучшая композицию. Срок изготовления аппликаций сжат. Это — задание на одно занятие.

Сделав обзор "студенческих" работ, педагог вовлекает ребят в дискуссию. Он не требует, чтобы с ним соглашались; выслушивает всех, поощряя выдумку, самобытность, талант. Эти беседы — тоже как бы урок, часть учебной программы. Они способствуют творческому развитию школьника.

Дипломов университет не выдает: его деятельность носит просветительский характер. Окончание курса обучения отмечается выставкой произведений учащихся. На торжественном вечере выпускникам вручаются почетные грамоты.

Таков Московский архитектурный университет для старшеклассников, где учат бесплатно.

Выпускники — частые победители регулярно проводимой МАРХИ олимпиады. Они успешней других абитуриентов поступают в архитектурный вуз. Удача сопутствует им и в конкурсах. Вместе с

Работа над макетом города для конкурса "Природа и фантазия".

Театр под открытым небом на городской площади. Макет.

педагогами они выполнили для Международного конкурса "Природа и город" в Штутгарте две работы, которые получили премии. Первую — за созданный в два дня экспромт "Песочный город". Вторую — за макет города с вошедшей в него природой.

Тема конкурса зазвучала в "Песочном городе" по-новому. Здесь не природа вошла в город — город вошел в природу. Люберецкий песчаный карьер ребята превратили в свою мастерскую. Их главным инструментом стала фантазия. Одна часть песчаных круч украсилась арками и нишами. Другая почти не подверглась формовке. Авторы лишь прикрепили к ней вырезанные из бумаги окна. Возник как бы массив сомкнутых друг с другом жилищ, чем-то схожий с многоярусным горным селеньем и зовущийся в науке "низко-плотной застройкой". Этот романтический город, увенчанный куполами с воткнутыми в них стеблями-шпилями, отразился, опрокинувшись, в соседнем водоеме...

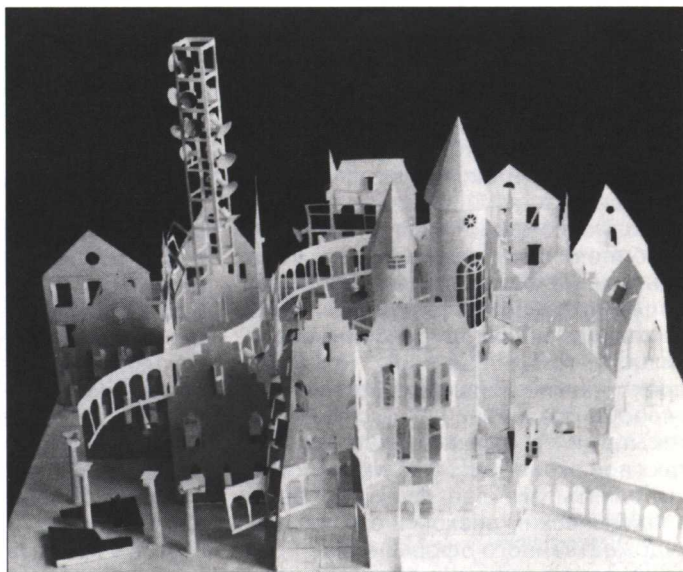
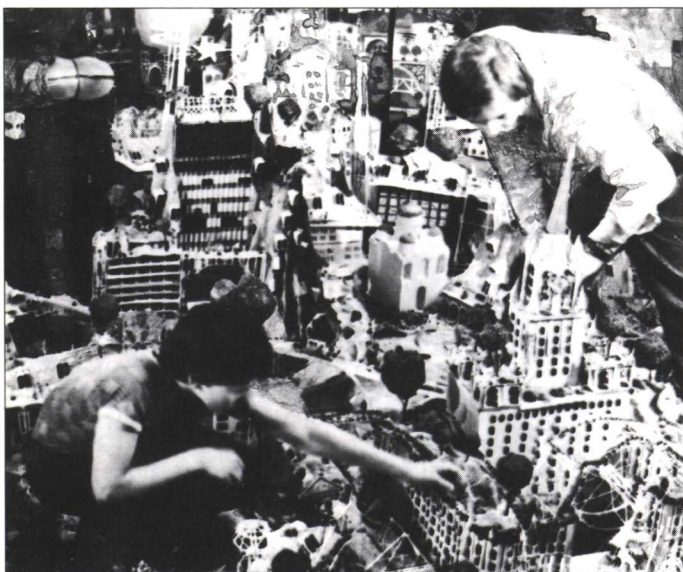
Снимки "Песочного города" были посланы в Штутгарт.

Университет поддерживает связь с общеобразовательными школами, снабжая их плакатами, брошюрами, программами занятий, находя здесь своих учащихся. На фестивале "Зодчество-95" архитектурно-художественное творчество его питомцев было отмечено дипломом I степени.

В дни университетских занятий побывайте в московском Доме архитектора, в его заполненных детворой, не только старшеклассниками, светлых залах, где доброта и бескорыстие взрослых творят великое чудо — открывают ребятам прекрасный мир зодчества.

Н.КОРДО,

заслуженный архитектор России





# СОКРОВИЩЕ КНИГИ МОЕЙ— ЭКСЛИБРИС

**Э**кслибрис — латинское слово, обозначающее "из книг". Это знак духовной связи владельца со своим богатством — книгой. Эту связь и стремятся передать художники в небольших по размеру графических работах. Создаваемые ими книжные знаки превращаются по содержанию в целые новеллы.

В экслибрисе ничего не может быть случайного, все должно быть рассчитано, каждая линия, пятно. Сила и красота его заключается в ритме линий, соотношении пятен и масс. Книжный знак помогает установить непосредственное общение с владельцем книги, узнать круг его интересов, пристрастия, а порой характеризует его внутренний мир.

Хотелось бы дать читателям журнала "Юный художник" возможность понять и полюбить этот знак уважения к книге и графическому искусству, представляющий часто блестящую миниатюру, выполненную рукой художника-мастера. Прототипом книжного знака истари служили так называемые "вкладные записи", помещенные в рукописи. В давние времена многие месяцы, а иногда и годы, книги писались и переписывались от руки. Их сопровождали миниатюрами, с применением дорогих материалов, нередко украшали драгоценными камнями и металлами. Перед книгой — источником мудрости — преклонялись. Естественным было желание владельца такого уникального рукотворного труда закрепить за собой столь редкое и ценное создание ума и рук человеческих, воспрепятствовать его хищению.

Некоторые делали владельческие надписи, закрепляя книги за собой. Так возник экслибрис.

Первые экслибрисы рисовались прямо на книгах. Здесь были орнаментальные надписи имен владельцев. Естественно, что рисованные экслибрисы не имели широкого распространения и бытовали в то время, когда библиотеки были небольшие.

На смену рисовальному экслибрису после изобретения книгопечатания пришел печатный, гравированный. Печатный экслибрис появился в России в первой четверти XVIII века, одновременно в двух видах — гербовом и шрифтовом. Русская книга до Петра I служила в основном церковно-религиозным целям. Петр I положил почин широкому развитию светских изданий, носящих практический характер. Возник интерес к созданию личных библиотек, а с ним и желание иметь на книгах свой экслибрис. Экслибрис стал выполнять уже две функции: быть владельческим знаком и элементом художественного оформления.

выразительность и подчеркнуть значимость владельца знака, художники начинают использовать сюжетно-тематические экслибрисы, которые появились в России во второй половине XVIII века. Тогда же появились и еще более сложные знаки, включающие в композицию не только фигуры, но и целые сцены, пейзажи, украшенные узором из листьев и цветов.

Из большого разнообразия сюжетов можно выделить портретный экслибрис с силуэтным изображением владельца библиотеки. Во второй половине XIX века широкое распространение получили шрифтовые экслибрисы-ярлыки. На них обычно указывалось лишь имя, отчество и фамилия владельца, нередко даже без упоминания "из книг". Иногда на ярлыках указывались: шкаф, полка, номер отдела, место.

Позднее стали использовать каучуковые штампы. Штампы с текстом "Библиотека такого-то", "Из книг такого-то", "Книгохранилище", "Библиотека №" до сих пор ставятся на книги государственных и общественных библиотек, их употребляют владельцы многих личных библиотек. Что касается штампов, печатаемых несмываемой краской, то они принесли русской любительской книге, быть может, не менее вреда, чем черви, пыль, сырость. Штампы ставились везде, начиная от заглавных листов, кончая полями находящимися в книге гравюр.

Превосходны книжные знаки, сделанные детям. Желание привить юным любовь к книге, внушить уважение к печатному слову вызвали появление разнообразных детских экслибрисов. Общее для рисунков детских книжных знаков — они богаты по содержанию и переносят нас в фантастический мир сказок, путешествий и приключений. Значение детского экслибриса велико. Он не только приучает детей бережнее и любовнее относиться к книге, но развивает также их художественный вкус. Детский экслибрис художник исполняет не по заказу владельца, а по желанию старших или собственной инициативе. В этом случае он соединяет в своем лице заказчика и исполнителя, поэтому чаще проявляет богатую художественную выдумку, приравливая знак к вкусам и интересам маленького владельца книг.

Техника, в которой работают художники-экслибрисисты, чрезвычайно разнообразна. Наиболее распространена гравюра на дереве. Это способ гравирования на поперечном срезе ствола твердых пород дерева (бук, пальма, самшит). Такая гравюра называется ксилографией, она дает



Экслибрис "Из книг графа С.Д. Шереметева".  
Автор Елизавета Бём.  
Начало XX в.

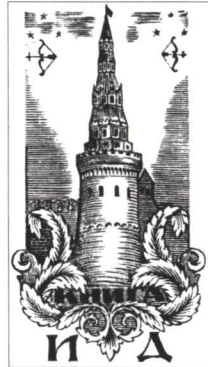
Среди геральдических книжных знаков наиболее интересны те, которые воспроизведены в соединении с различными орнаментами или символическими, аллегорическими и художественными атрибутами. Примером шрифтовых книжных знаков служат так называемые "вензелевые", на которых изображены иногда чрезвычайно сложные вензеля из двух или трех букв с коронами над ними. Эти вензелевые знаки особенно были распространены у членов бывшей царской семьи.

Чтобы придать знаку еще большую





Экслибрис  
"Библиотека  
А.К. Пожарского".  
1928.  
Автор А. Пожарский.



Экслибрис "И.Д." для  
Игоря Давыдова.  
Автор А. Круглый. 1929.



Экслибрис "Из книг  
Алеши Бабкина".  
Автор Д.Митрохин.  
1919.



Экслибрис "Библиотека  
Петроградского общества  
экслибристов". Автор  
Д.Литвиненко.  
1920-е годы.

Экслибрис.  
Автор Г.Кулишов.

Экслибрис  
Елены Ветлужских.  
Автор Г.Кулишов.



Экслибрис для сына  
"Люлина книга".  
Автор А.Круглый.  
1926.



Экслибрис № для  
Н.Н. Орлова  
(библиофила).  
Автор А.Круглый. 1935.



Экслибрис для Андре-  
са Зелле.  
Автор В.Кортович.  
1989.

Экслибрис для Лауре.  
Автор В.Кортович.  
1991.



изображении большие возможности перехода от светлого к темному. Работают на такой доске особым резцом-штихелем. Для цветной гравюры используют несколько досок, каждую для отдельного цвета.

Гравюра на линолеуме появилась в конце XIX века. Работают на линолеуме так же, как и на гравюре по дереву, специальными штихелями, имеющими различную форму. Линолеум мягок, работать на нем сравнительно легко, поэтому в этой технике экслибрис получил широкое распространение.

Другая техника носит название резцовой гравюры на металле. Это способ углубленного гравирования специальным резцом (треугольным или четырехгранным с косо срезанным концом). Рисунок делается на стальных или медных досках, в полученные борозды втирается краска тампоном или ладонью. Печатается под прессом на влажной бумаге.

Широкой известностью пользуется техника офорта, возникшая еще в XVI веке. Здесь, в отличие от резцовой гравюры, линии рисунка не вырезаются на металле, а вытравливаются кислотой. Медную или цинковую пластину покрывают растопленным лаком, состоящим из воска с примесью смолистых веществ. По затвердевшему лаку художник рисует специальной иглой, вставленной в ручку, обнажая в этих местах металл. Затем пластину помещают в ванночку с азотной кислотой, которая травит металл в обнаженных местах. Кислоту нейтрализуют, лак удаляют, а в образовавшиеся борозды набивается краска, и под сильным прессом с пластины печатается гравюра на увлажненной бумаге.

Значительно проще техника сухой иглы. Она заключается в том, что художник процарапывает рисунок офортной иглой на чистой медной пластине. Шероховатости, образующиеся по краям бороздок (заусенцы), не очищаются. В бороздки набивается краска. Печатают гравюру, как офорт, под прессом.

Разнообразны библиотеки, вкусы, увлечения, профессиональные интересы владельцев. Многообразно и творчество художников-экслибристов. Лучшие из них создают высокоуровня изобразительные композиции, продуманные до мельчайших подробностей, доставляющие эстетическую радость и при этом органично вписывающиеся в книгу. Такие экслибрисы становятся своеобразным элементом книжного оформления.

**Е. БЛУДОВА,**  
педагог ДХШ № 5,  
г. Москва



## АВТОМОБИЛЬ В ИСКУССТВЕ



Недавно исполнилось 110 лет со дня рождения автомобиля. И всего-то? Кажется, бегают он по дорогам и улицам наших городов и селений давным-давно, современный человек просто не представляет себя без автомобильного транспорта.

А известно ли вам, что в 1987 году Мюнхенский Дом искусств в Герма-



нии организовал выставку "Автомобиль в искусстве", посвященную столетию со дня его рождения?

Здесь можно было увидеть картины, скульптуры, плакаты, фигурки, устанавливаемые на радиаторах машин, фотографии, рисунки. Буквально все, представленное на выставке, было посвящено его величеству автомобилю.

Перед вами репродукции работ с этой выставки. На одной из них эскиз плаката художника Андре Эдуарда Марти, на котором изображена светская дама за рулем "Ситроэна" (1924 год). На второй — салонный портрет юной Пегги Гуггенхейм, выполненный художником Альфредом Курме (1926 год). На нем на фоне классического пейзажа запечатлен элегантный красный автомобиль, символизирующий передвижной образ жизни.

Наверное, и по материалам отечественного изобразительного искусства можно было бы сделать небольшую юбилейную выставку, воспевающую далеко не роскошь нашей жизни, а всего лишь средство передвижения.

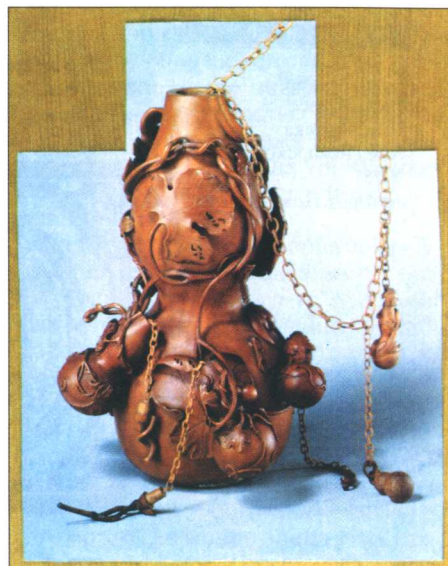
## БОЛЬШАЯ ГОРЛЯНКА

Горлянка — это декоративная тыква, культивируемая в ряде азиатских и африканских стран, она используется в высушенном виде для производства различных изделий хозяйственного назначения и прикладного искусства. На иллюстрации действительно горлянка, но... вырезанная из самшита.

Невысокое дерево самшит растет очень медленно. Оно обладает повышенной упругостью, высоким качеством древесины и красивым цветом, поэтому мастера с охотой режут из него фигурки исторических и литературных персонажей, богов, животных, украшения, стаканчики для кистей, чашечки для их промывания и многое другое.

В китайском императорском музее Гугун экспонируются резные изделия из сандалового, камфарного и красного дерева, а также и из деревьев

других ценных пород, в том числе из самшита. Большая горлянка — особый экспонат музея Гугун. Ее высота 25,7, а диаметр 3,5 сантиметра. На ее поверхности изображены виноградная лоза и листья. По ветвям лозы размещены еще пять небольших горлянок, по которым тоже выются ветви лозы с листьями. На большой



горлянке вырезаны также две летучие мыши. Две маленьких горлянки имеются и на цепях (кстати, цепи тоже вырезаны из самшита). В целом это произведение искусства поражает мастерством исполнения и изяществом.

## РЕВОЛЮЦИОНЕР ДУХА

Он оставался новатором и бунтарем даже на закате жизни — в возрасте почтенном и преклонном, когда все другие уже переболели всяческими "измами" в искусстве и разочаровались в революционных идеях и лозунгах.

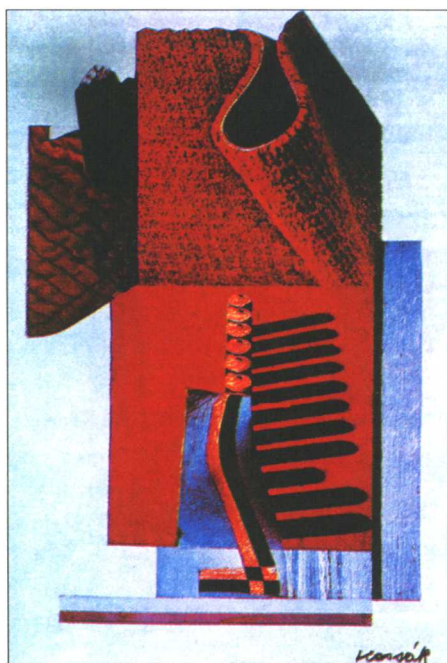
Всю свою жизнь замечательный венгерский поэт, писатель, художник, журналист Лайош Кашшак был примером борьбы с рутинной и инерцией в искусстве, вечного поиска новых форм, потаенных смыслов, неожиданных граней художественного образа. Бескрылый реализм, унылое бытописание,



плакатность и трескучая риторика были ему чужды и неинтересны. Поэтому еще в начале пути он провозгласил свою "революцию духа" и оставался верен ей и в поэтическом, и художественном творчестве до конца дней.

В этом году исполнилось 110 лет со дня рождения и 30 лет со дня смерти венгерского революционера духа, бывшего столь чутким и восприимчивым к различным национальным культурам, ко всему новому и талантливому за пределами родной страны, после революции в которой, в 1919 году, не приняв диктатуры пролетариата, он эмигрировал в Вену. В поэзии Кашшаку были близки Уитмен, Аполлинер, Хлебников. А в изобразительном творчестве привлекали поиски итальянских футуристов, немецких экспрессионистов, французских кубистов. Не случайно, вернувшись на родину в 1927 году, художник возглавил движение венгерских авангардистов и продолжал горячо пропагандировать абстракционизм в живописи, свободный стих в поэзии, философский уход от неприглядной реальности жизни в сферу идеального искусства.

Есть определенное противоречие в том, что выходец из рабочей семьи, воинствующий анархист по мировоззрению и последовательный пацифист по убеждению, че-



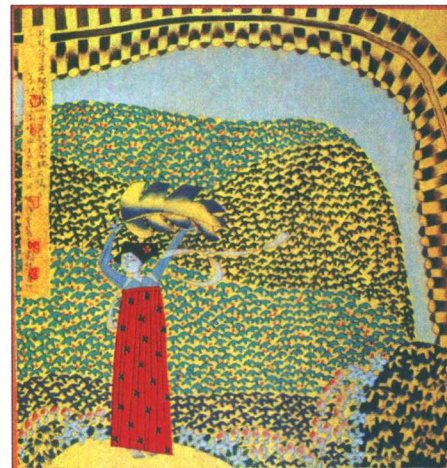
ловек трудной судьбы стал в искусстве фигурой демонстративно эстетствующей, творцом резко выраженного субъективистского толка. Но как раз такой тип художника был характерен для рубежа веков — не верящий в прописные истины, далекий от соображений успеха, удачной карьеры, отдавший все силы самообразованию, выбору той единственной творческой манеры, в которой наиболее органично зазвучат его нигилистические верлибры, абстрактные полотна, публицистические выступления.

Борьба художника за свои убеждения, свободу личности достойна уважения. Поучительна и пестрая сумбурная история его духовного становления, избранная сюжетом знаменитого автобиографического романа Кашшака "Жизнь одного человека". Он работал на заводе, сидел в тюрьме, скитался по свету, издавал журналы, увлекался оформлением книг, рекламной фотографией, воспитывал молодую смену в организованном им "Рабочем кружке"... Но известность ему принесли все-таки его художественные произведения, участие в крупных зарубежных выставках и отечественных смотрах изобразительного искусства, несходство почерка и человеческой "фактуры" с творчеством коллег реалистического и других направлений.

Занимаясь абстрактной живописью еще в Вене, Кашшак придумывает новый жанр и называет свои композиции "образной архитектурой". В этой оригинальной манере создан его "Красный ковер", воспроизведенный на снимке. Так же как в поэзии он отбрасывает сковывающие воображение рифмы, размеры, общепринятые построения и формы, так и в живописи его волнует лишь красота и идеальность мотива, его полная оторванность от внешних подобий, физического сходства, элементарных смыслов и прямых высказываний. "Образная архитектура" — это таинственный знак XX века, это дальняя родня "Черного квадрата", это те фантастические интерьеры и небесные замки, в которых нашел вечный покой талантливый и редкомерно цельный Лайош Кашшак.

## В ТАНСКОМ СТИЛЕ

Современный китайский художник Е Юйчжун известен в стране как талантливый и трудолюбивый мастер своего дела. Внимание искусствоведов он привлек тушевой живописью и особенно серией картин в "танском стиле". Именно над их созданием Юйчжун работает в последнее время. Только за два года он написал их более ста.



Е Юйчжун является заместителем директора Центральной академии художеств Китая. Ничем, кроме живописи, он не увлекается. Художнику очень нравится культура времен династии Тан (618-907 годы), и он давно занимается изучением ее стиля. Этот своеобразный стиль он применяет и в своих работах. Как считают специалисты, в серии картин "в танском стиле" он удачно выражает свою духовную близость к стихам танской эпохи.

Танская живопись включает в себя настенные фрески, отличающиеся лаконичностью рисунка, выполненного тонкими штрихами. Работая над картинами, Е Юйчжун как бы переводит танский стиль письма на современный язык. В его акварельных картинах, выполненных тонкими линиями, всегда присутствуют приметы современности и внутренний дух традиционной китайской школы.

На иллюстрации воспроизведена картина "Стихи", дающая представление не только о стилизаторских возможностях автора, но и красоте и тонкости его душевного мира.

Материалы подготовили  
Г. МИХАЙЛОВА,  
Е. СОЛДАТКИН



## НОВЫЕ КРАСКИ "КАРАТ ЛИКВА"

немецкой фирмы "Staedtler",  
сделанные из воды и воска

**В**ода и воск — неужели они совместимы? Да, и еще как! Высоковязкие и долговечные краски открывают безграничные творческие возможности. Ими можно пользоваться в том виде, как они выпускаются, и получить плотные насыщенные цвета, краски хорошо и мягко покрывают любую поверхность и в отличие от гуаши после высыхания не теряют цвет, яркость, не трескаются, становятся более блестящими, быстро сохнут и хорошо перекрывают один цвет другим. Срок хранения — 5 лет. Это большое преимущество перед гуашью.

Благодаря восковой основе можно без дополнительных материалов работать в технике гротаж (процарапать изображение).

С "КАРАТ ЛИКВА" вы можете получить изумительные яркие эффекты, а можно добавить воду и придать работе акварельную прозрачность, достигнуть неуловимых цветовых переходов. Краски хороши для декоративных работ, они ярко украсят пластмассовые, стеклянные, железные банки, они легко покроют пластилин, камень, гипс, керамику. Ими можно разрисовать потолок, асфальт, стену домов.

"КАРАТ ЛИКВА" также хороши для настенных картин, воск не дает краскам растекаться по ткани, но также добавив немного воды, можно без особых забот получить эффект батика. С такими уникальными красками вы можете создать своеобразные и яркие работы, а нам бы хотелось посмотреть, что вы придумали и изобразили.

Мы ждем творческие работы на конкурс!!!

**NOVINKA!**  
Водорастворимые  
восковые краски

**STAEOTLER**

- Для акварельных работ
- Для всех видов бумаги, картона, холста
- Для работ по керамике, стеклу, металлу, камню, пластике...

Адрес магазина:  
129110, Москва,  
Олимпийский просп., 18,  
подъезд 6, тел.: 288-57-44.

**Дайте свободу  
Вашему творчеству,  
попробуйте краски  
"КАРАТ ЛИКВА" —  
и Ваши работы скажут  
сами за себя!**

По вопросам посылки почтой  
обращаться по телефону  
(095) 316-41-15.

**STAEOTLER**

6

Водорастворимые  
восковые краски

### Победителей ждет большой приз — поездка в Германию!

#### Условия конкурса:

Творческая работа должна быть выполнена только красками "Карат Ликва".  
Тема и техника — на ваш выбор.

Размеры и вес работы — неограничены.

На работу должна быть наклеена наша карточка с вашими данными.

Работу можно привезти или прислать по почте до 1 ноября 1997 года в офис фирмы "Биро" по адресу:

Москва, Олимпийский проспект, 18, подъезд 6, здание бассейна "Олимпийский".  
Телефон: 288-57-44  
(факс 288-67-66).

Итоги подведут представители фирмы "Staedtler".

По окончании конкурса работы возвращаются. Их можно будет забрать с 1 января по 30 марта 1998 года.



ЧИТАЙТЕ!

**Х**

ЖУРНАЛ ДЛЯ ПРАКТИКУЮЩИХ ХУДОЖНИКОВ И ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВ

художественный

**Совет**

**Х**

ЖУРНАЛ ДЛЯ ПРАКТИКУЮЩИХ ХУДОЖНИКОВ И ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВ

художественный

**Совет**

96



# НОВЫЙ ЖУРНАЛ

## ДЛЯ СЕРЬЕЗНЫХ ХУДОЖНИКОВ И ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВ

- Техника и материалы
- Альтернативные инструменты
- Как выставить и продать свою работу
- Встречи в мастерских
- Откровения экспертов, обзоры, наблюдения, интервью
- Аукционные курьезы
- Человек-легенда – гость редакции

Наш адрес: 105023, Москва, Малая Семеновская 5. Тел.: 963-63-63, факс: 963-27-27

Подписной индекс 34192. Во всех отделениях связи



