

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



2. 1987





Сигуат — всегда сигуат

Николай СТАРШИНОВ,

поэт, лауреат премии Ленинского комсомола

Помните эту задорную строевую песню? Немногословно, но образно и убедительно передал поэт Михаил Матусовский мудрую житейскую истину. На самом деле человека, носившего армейскую форму, будь то убеленный сединами ветеран Великой Отечественной или недавний школьник, только что завершивший воинскую службу, узнаешь всюду: по выправке и подтянутости, тому особому, свойственному военным умению достойно держать себя в любой трудной ситуации. А еще настоящий солдат умеет навсегда сохранить крепость духа, неутолимую жажду жизни, веру в полезность твою людям. Знаю это не понаслышке. Жизнь-подвиг — так можно назвать многие солдатские судьбы.

Войну я окончил старшим сержантом, помощником командира пулеметного взвода. С друзьями-однополчанами прошел от Калуги до Смоленска. Но вспоминается не последний бой, а другой, который на долгие десятилетия разлучил с Павлином Владимировичем Малиновым, однокашником по военному училищу, «вторым номером» моего расчета.

В ту ночь прямо на моих глазах в пулемет, за которым лежал с товарищами Малинов, попала мина. Подбежал, перевернул на спину, а у него вместо рук кровавое месиво. Но живой, дышит, хотя и без сознания. На счастье, заметил в кустах санитара, позвал, помог перевязать товарища и побежал с пехотой вперед. Спустя некоторое время и меня тяжело ранило, оказался в госпитале. Да так больше и не встретил Павлина Владимировича, несмотря на то, что и после войны долго его разыскивал.

И вдруг из «Пионерской правды» — там напечатали мою статью — приносят письмо. Не поверил глазам — от Малинова! Оказывается, он увидел газету и поинтересовался — не тот ли это Старшинов, что спас ему жизнь? Конечно, все бросил и поехал к нему в село Красногор, на самый север Горьковской области.

Радостной и трогательной была встреча. Не сдался, не ударил в грязь лицом мой «второй номер», старый фронтовой друг. Хотя руки ему повредило так, что ни топор держать, ни ведро воды донести не мог. Окончил педагогический институт, стал учителем истории, потом директором школы в родном селе. Учителемствовал четверть века. Я видел, с каким уважением относятся к Малинову люди, как он предан своей работе. Рядом с боевыми наградами носит орден Трудового Красного Знамени. Сейчас он на пенсии, но никогда не откажется помочь колхозу — и делом, и добрым советом. Он так и остался на передовой. Солдат — всегда солдат! И в мирное время тоже.

И еще одна жизнь — пример силы духа и мощи человека, выросшего в социалистической стране, судьба настоящего бойца, сумевшего остаться в строю. Ленке Птицыну не пришлось сражаться на фронте. Но горькую чашу войны он испил до дна. Подростком вступил в истребительный отряд, созданный из таких, как он, мальчишек в псковском поселке Кудеверь, научился обезвреживать мины, которых оставил враг в здешних местах видимо-невидимо. «Прирожденный сапер,— хвалили его,— уже седьмой десяток мин на счету!» Но случилась беда: в 15 лет он остался... без рук — семьдесят первая мина, противопехотная, совсем не сложная в обращении, оказалась для него роковой.

Мрачные мысли лезли в голову, когда выписывался Ленка из госпиталя. Не сразу и не вдруг нашел он в себе силы бороться. В школе его считали первым художником. Сколько помнит себя — никогда не расставался с карандашом, даже на уроках ухитрялся рисовать. А теперь... Начал с малого — научился обрубками рук держать карандаш. На конвертах от грампластинок — другой бумаги не было — долго и мучительно тренировался в рисунке. Прошло время. Леонид работал много и упорно, до изнеможения. Окончил семилетку и поехал в Ленинград. Шел 1948 год.

Прямо с вокзала — на Васильевский остров, к такому знакомому каждому художнику зданию со сфинксами на набережной Невы. Ему повезло: попал к В. А. Серову, замечательному художнику и педагогу, чудесному человеку, впоследствии — президенту Академии художеств СССР. Протянул папку с работами, показал, как может рисовать. Владимир Александрович был поражен и направил юношу в художественное училище: «Прошу помочь,— написал он в сопроводительной записке.— Возможно, из товарища Птицына со временем выйдет художник». Конкурс в училище Леонид выдержал успешно. А через несколько лет тот же В. А. Серов скажет о дипломной работе выпускника-живописца: «Не ошибся я в вас, Леонид Васильевич. Рад, очень рад».

Затем снова годы учебы в Репинском институте, первая работа на выставке, признание почитателей изобразительного искусства, вступление в члены Союза художников. И каждодневная неустанная работа! Ведь только труд способен возвысить человека над превратностями судьбы, дать ему силы, укрепить дух.

Солдатами, как известно, не рождаются. Ими становятся! С малых лет воспитывая в себе характер, волю, чувство патриотизма, постигая науку бесстрашия и стойкости. Становятся настоящими бойцами и остаются ими на всю жизнь.

Металк плегу с гердан

Вспоминается один из февральских вечеров 1983 года. В Великих Луках отмечали 40-ю годовщину подвига Александра Матросова.

...Луч прожектора высветил окутанный вечерними сумерками монумент. Изваянный из камня герой по-прежнему устремлен вперед — навстречу кинжальному огню, от которого хочет заслонить своих товарищей. Но что это? Рядом с ним, как будто в одном строю, двое мальчишек. Это наши современники. Словно перешагнув 40-летний рубеж, они встали вместе с героем, равняясь на него...

С того февральского вечера у памятника Матросову постоянно стоят часовые комсомольско-пионерского поста. Как и тысячи юных патриотов страны, они считают своим священным долгом нести почетный караул у Вечного огня, у памятников героям революции и Великой Отечественной войны.

В Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы отмечено, что военно-патриотическое воспитание учащихся направлено на подготовку их к службе в рядах Вооруженных Сил СССР, воспитание любви к Советской Армии, формирование высокого чувства гордости за принадлежность к социалистическому Отечеству, постоянной готовности к его защите. Частью этой важной воспитательной работы стало шефство над памятниками защитникам Родины.

Братск и Махачкала, Кострома и Джамбул, Комсомольск-на-Амуре и Чита, село Шали Чечено-Ингушской АССР и поселок Юрга Кемеровской области, Абакан и станица Зеленчукская Ставропольского края... Невидимой нитью памяти связаны на карте многие города и поселки нашей необъятной страны. В 130 населенных пунктах созданы сегодня постоянно действующие комсомольско-пионерские посты.

В апреле 1966 года впервые в Советском Союзе у братских могил героических защитников крас-



ного Царицына и воинов, погибших во время Сталинградской битвы, на площади Павших борцов, был организован почетный пост пионеров и комсомольцев. Его называют Постом № 1. Для некоторых юношей и девушек города-героя Волгограда он явился своеобразной жизненной вехой, повлиявшей на их дальнейшую судьбу. Избрав профессию офицера, бывшие часовые охраняют ныне мирный день Родины. Повзрослели ребята, многому научились они за это время. Овладели знаниями, необходимыми будущему воину. Участвовали в поисковой работе, сборе материалов об обороне Сталинграда, шефствовали над семьями погибших, инвалидов войны и труда, встречались в своей «фронтовой землянке» с ветеранами, записывали их воспоминания. А когда юные друзья из Чехословакии захотели перенять опыт волгоградцев, советские ребята оказали необходимую помощь в организации нового Поста. Так патриотическое начинание приобрело интернациональный характер.

В августе 1969 года в Волгоград гостил участник Сталинград-

ской битвы, дважды Герой Советского Союза генерал-полковник А. И. Родимцев. В мемориальной книге Поста № 1 он оставил такую запись: «В столице нашей Родины Москве 40 лет назад мне представилась возможность стоять часовым почетного караула на Посту № 1 у Мавзолея В. И. Ленина. Беспредельно рад, что на мою долю выпала честь еще раз вместе с внуком Сашей стать часовым почетного караула на Посту № 1 на сталинградской земле, земле города-героя, и отдать почесть гвардейцам, которые стояли здесь насмерть против сил фашизма. Юные друзья! Помните и берегите славу, завоеванную кровью ваших отцов и матерей».

Сколько таких сердечных записей-напутствий молодежи сделали умудренные жизненным опытом, многое повидавшие и испытывавшие на своем веку ветераны.

Рисунки и письма, рассказывающие о подвигах отцов и дедов в годы Великой Отечественной войны, поступают в наш журнал. Вот что пишет Нелля Гвоздь — дочь офицера-пограничника, ученица 5-го класса из Туркменской ССР: «Мой дедушка всю войну был на фронте, награжден многими медалями. Дедушкины братья тоже воевали. Я расскажу о самом младшем из них — Иване Никаноровиче Щербине, который живет в станице Баклановской Ставропольского края.

Во время войны он был шофером, ехал на машине с каким-то поручением. Вдруг на дороге стали рваться снаряды, один из них попал в кабину, Ивана Никаноровича ранило, машина загорелась, он еле выбрался из нее. Невдалеке увидел санитарную машину, в кузове которой лежали тяжело раненные бойцы. Она стояла, потому что шофер был убит. Иван, хотя и сам истекал кровью от ранения, решил: насколько хватит сил, доведу бойцов до госпиталя. Превозмогая боль, крепко взял в руки руль и поехал, стараясь не думать о своем ранении, о боли, о крови, что лилась из ран. Он так волновался за раненых, что не стал тратить время на свою пере-

вязку. И все-таки добрался до госпиталя. Увидел, что к его машине спешат люди в белых халатах, понял, что добрался сам и привез раненых. И потерял сознание. Иван Никанорович выжил, вылечился, опять вернулся на фронт. За спасение бойцов ему вручили орден Красной Звезды».

...Чеканя шаг, идут к обелиску на площади Победы юные минчане. Расправив плечи, навстречу упругому ветру направляются к памятнику латышским стрелкам юные рижане. Вдоль берега Волги торжественно шествуют к Ленинскому мемориалу ульяновские пионеры. И нет в такие минуты рядом равнодушных прохожих. Тысячи глаз с гордостью, волнением, благодарностью глядят на маленьких часовых; их добрые дела зримо подтверждают, что в нашей стране никто не забыт, ничто не забыто.

Пионеры и комсомольцы, участвуя во Всесоюзном походе комсомольцев и молодежи по местам революционной, боевой и трудовой славы Коммунистической партии и советского народа, стали летописцами народного подвига. Они выпускают стенные газеты и боевые листки, в которых рассказывают о своих находках и открытиях, о встречах с ветеранами. Так пишутся все новые и новые страницы «Летописи Великой Отечественной», пополняются экспонатами общественные музеи, комнаты и уголки славы. Один из таких музеев открылся неподалеку от Поста № 1 города-героя Одессы. Каждый, кто посещает торжественно убранный зал, приобщается к славной отечественной истории.

У многих постов есть уже своя история, свои традиции. Инженеры и кадровые офицеры, врачи и шахтеры, токари и музыканты, которых в школьные годы сблизила и сдружила служба на Посту № 1, скоро соберутся на свои «ветеранские встречи», чтобы рассказать новым часовым о том, как сохранить навеки светлую память о Подвиге, как в мирные дни стать вровень с героями, павшими ради жизни на Земле.

В. БАРКОВСКИЙ,

ответственный секретарь Центрального штаба Всесоюзного похода комсомольцев и молодежи по местам революционной, боевой и трудовой славы КПСС и советского народа



Почетный караул у памятника героическим защитникам красного Царицына, погибшим в боях за Советскую власть в 1918—1919 гг., и воинам 62-й и 64-й армий, павшим смертью храбрых во время Сталинградской битвы 1942—1943 гг. ◀ Волгоград.

Посвящение в зарничники. Пионеры 4-го класса школы имени А. С. Попова, г. Одинцово Московской обл.

Участники конкурса политического рисунка на улицах Еревана.



Новая жизнь мозаики



Монументальная мозаика в нашей стране имеет древние традиции, восходящие к X—XI векам. Она украшала величественные соборы Киева и других русских городов. Однако периоды ее расцвета сменялись забвением и подчас утратой найденных секретов производства. В XVIII веке М. В. Ломоносов заново открыл способы изготовления смальты многих оттенков. В XIX веке мозаичные мастерские Академии художеств переводили в вечный материал живописные полотна Исаакиевского собора в Петербурге.

После Великой Октябрьской социалистической революции была намечена разработка вопросов монументального искусства и

восстановлена специальная мозаичная мастерская для организации работ государственного значения. Впервые мозаику применили в советской архитектуре в 1925 году для изображения гербов СССР на фасаде Киевского вокзала в Москве. Значительными мозаичными произведениями 1930-х годов были фриз в траурном зале Мавзолея В. И. Ленина, эмблематическая композиция для нового здания Академии имени М. В. Фрунзе в Москве и плафоны для станции метро «Маяковская». Этим существующим поныне мозаикам предшествовала интересная работа 1934—1935 годов, частично осуществленная в материале, но незаконченная: фриз для фасада строя-

щегося в Москве театра имени Мейерхольда (позднее перестроенного под Концертный зал имени П. И. Чайковского). Архитектор А. Щусев пригласил молодых художников В. Бордиченко и Б. Покровского. По замыслу авторов, мозаики должны были стать своеобразным памятником двум программным спектаклям театра — «Ревизор» и «Горе уму». Так впервые задумали применить сюжетно-тематическую живопись на фасадах зданий.

Сохранились цветные масштабные картоны четырех сцен из «Ревизора» и ряд фрагментов в материале, на которых изображены сценические персонажи комедии. Чтобы фигуры с дальнего расстояния читались силуэтно и

вместе с тем были не приглашены по колориту, композиции выкладывались из кусочков цветной смальты на черном фоне. Их выполняла Ленинградская мозаичная мастерская способом «обратного набора», когда лицевой оказывается поверхность, которую во время работы мастер не видит и потому не может корректировать рисунок и фактурные, колористические особенности.

«Прямой набор» начали применять позже, в 1940-х годах, когда к искусству мозаики обратились Павел Корин и другие советские художники. При методе «прямого набора» автор постоянно следит за живописным исполнением композиции, видя ее целиком. Сочетанием неоднородных разноцветных кусочков смальты или смальты с натуральным камнем достигается необычный декоративный эффект. П. Корин воспитал целую плеяду мастеров «прямого набора», положив начало московской мозаичной школе, позднее ставшей ведущей в Советском Союзе.

Теперь мозаику используют в декоре станций метрополитена во многих городах Советского Союза. Например, станция метро «Низами» в Баку оформлена восемнадцатью мозаичными панно

П. Корин.
Александр Невский.
Мозаичный плафон
станции метро
«Комсомольская».
1951.



Б. Казаков.
Созидатели.
Мозаика на фасаде
Дворца культуры
в Стерлитамаке.
1969.

А. Дейнека.
Хоккеисты.
Мозаика.
1959—1961.

Я. Скрипков.
Пусть всегда будет солнце!
Мозаика.
1977.

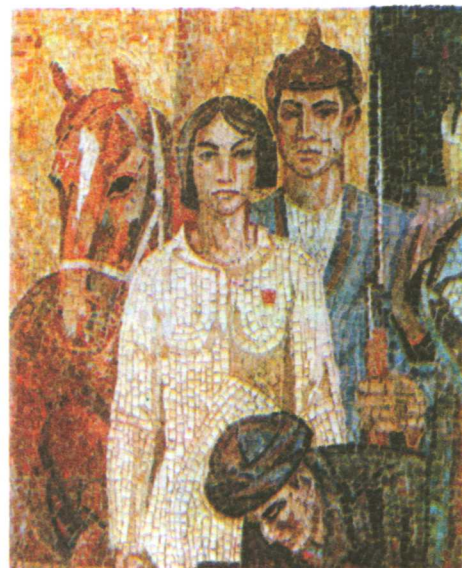


художника М. Абдуллаева на темы поэм средневекового классика. Применяют эту технику и в садово-парковом искусстве. Вместе со скульптурой мозаика составляет объемно-пространственные композиции. Оригинально оформлен художником З. Церетели детский бассейн «Морская сказка» курортного пансионата «Адлер»: его дно и установленная в нем круглая игровая скульптура облицованы красочной декоративной смальтой.

В мозаичных работах 1920—1930-х годов, отличающихся гражданственностью содержания, реалистической направленностью, декоративными достоинствами, был определен дальнейший путь развития этого вида монументального искусства.

При строительстве в 1938 году станции метро «Маяковская» реализовались богатейшие возможности мозаики, о которых прежде знали лишь немногие специалисты. Анфилада арок в подземном зале опирается на стройные высокие столбы, облицованные нержавеющей сталью и пурпурной яшмой. Чтобы усилить впечатление глубины пространства, каждый из 34 овальных куполов, расположенных по оси зала, завершается живописным

В. Замков.
Комсомольцы Узбекистана.
Мозаичный фриз для
монументального ансамбля
«Комсомол Узбекистана».
1973.
Фрагмент.

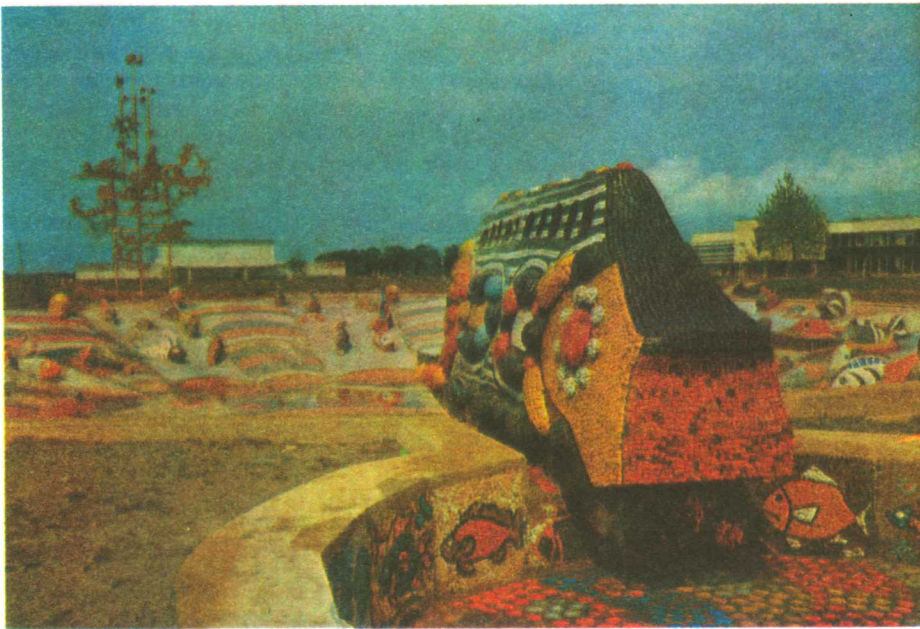




Д. Мерперт.
Новая эра.
Мозаика в посольстве СССР
в Стокгольме.
1970.

З. Церетели.
Игровая площадка
детского городка
пансионата «Адлер».
1973.

А. Васнецов.
Покорители космоса.
Мозаика в Музее истории
космонавтики имени
К. Э. Циолковского в Калуге.
1967.
Фрагмент.



плафоном — иллюзорным прорывом в небо, избавляющим от давящего чувства подземелья.

В цикле плафонов, объединенных темой «Сутки Страны Советов», А. Дейнека сумел с большой поэтической силой передать радостный и напряженный ритм нашей жизни. В художественном решении работ первостепенную роль играют плафонная перспектива, лаконичный композиционный строй, цветовая гамма.

В истории советской мозаики есть поистине героические страницы. В блокадную зиму 1941/42 года в Ленинграде от голода умер старейший мастер мозаичного дела профессор В. Фролов. До последних дней он работал над завершением мозаичного набора плафонов А. Дейнеки для Московского метро. По Дороге жизни их доставили в Москву, и в 1943 году они засияли на сводах станции «Новокузнецкая», воплощая мечту советских людей о мире и непоколебимую уверенность в победе над фашизмом.

В трудные годы войны на гребне всенародного патриотического подъема рождались и осуществлялись такие масштабные замыслы, как фриз «Марш в будущее» П. Корина и монументальная композиция «Клятва балтийцев» А. Мыльниковой для интерьеров проектировавшегося в то время Дворца Советов.

В послевоенные годы П. Корин выполнил ряд мозаик для высотного здания Московского университета и новых станций метрополитена. В 1952 году была построена станция «Комсомольская». Ее подземный зал перекрыт цилиндрическим сводом-пролетом в одиннадцать метров, в котором сосредоточено все декоративное



убранство: гигантские бронзовые люстры, панно в пышных картушах, эмблемы русского оружия, выложенные из смальты и яшмы.

Восемь мозаичных композиций, каждая площадью более тридцати квадратных метров, посвящены героическим страницам истории русского народа, его борьбе с иноземными захватчиками. Они расположены по центральной оси зала в виде крупных медальонов. Праздничное величие колорита, сверкающее золото смальты, выразительность силуэтов и жестов фигур делают мозаики впечатляющим художественным акцентом в убранстве.

В 1960—1970-х годах в связи с новыми задачами архитектуры и градостроительства активно развивались различные виды монументальной живописи, которые использовались в экстерьере — на фасадах и глухих торцах зданий или в виде отдельных стел, входящих в архитектурные ансамбли площадей, парков, улиц. Общественные, промышленные, жилые сооружения в нашей стране стали украшать мозаикой из смальты, керамики, натурального камня. Возросла роль мозаичных композиций в интерьерах Домов культуры, театров, музеев и других общественных зданий. Однако следует сказать, что порой в эти годы мозаика обесценивалась, превращалась в расхожий декоративный прием, лишенный серьезного содержания.

Современные советские монументалисты продолжают исконную отечественную традицию искусства мозаики как важнейшего вида монументально-декоративной живописи, связанной с архитектурой. Вместе с тем развиваются ее станковые, камерные жанры. Интересные работы в жанре композиционного портрета в технике флорентийской мозаики созданы В. Замковым.

Сегодня искусство мозаики во всех ее разновидностях получило в нашей стране повсеместное распространение. Многообразие ее жанров и стилистических форм определяется национальными, художественными традициями и самобытностью талантов советских художников.

В. ТОЛСТОЙ,
заслуженный деятель
искусств РСФСР



И ты увидишь — мир прекрасен!

Впервые школьники пришли в наш музей не с классом, не с родителями, а самостоятельно, по собственному желанию. Так в Государственной Третьяковской галерее начали работу клубы юных любителей искусства.

Программа каждого клуба учитывает интересы детей разного возраста. Клуб для учащихся 4—5-х классов «Путешествие в страну изобразительного искусства» — увлекательная игра, в которой участвуют восемь экипажей, каждый под флагом определенного цвета. Сотрудники музея проводят с ребятами занятия по темам: «Пространство мира и пространство картины», «Когда камень, глина и металл оживают», «Сказка и ты», «Волшебный мир искусства театра», «Художник и его мир».

Беседа сменяется викториной, викторина — конкурсом. Итоги этой игры, цель которой — познакомить ребят с тем или иным произведением живописи, скульптуры, графики, подводит жюри. В него входят, помимо наших работников, школьники старших классов, представители издательства «Детская литература», журнала «Юный художник», Союза художников СССР, Академии педагогических наук СССР.

Для учащихся 6—8-х классов не бывает отдельных занятий по живописи или литературе, скульптуре или музыке. Поскольку все эти виды органично

связаны между собой, на диспуты со школьниками приходят известные писатели, поэты, актеры, композиторы, музыканты, сотрудники музеев других городов страны. Общение с людьми, посвятившими жизнь искусству, особенно полезно для школьников.

Ну и конечно же — встреча с картиной! Подлинное произведение, которое экспонируется на заседании, дает возможность разобратся во многих тонкостях живописной техники, обстоятельнее познакомиться с художником, создавшим картину. Каждое занятие заканчивается экскурсией в залах музея.

Ни дети, ни мы, руководители, долго не можем расстаться после занятий, настолько увлекательными и взаимно полезными они оказались. А притягательность их заключается в большом желании наших юных друзей приобрести к отечественной и мировой культуре.

Устроители клубов для школьников в музейном объединении «Государственная Третьяковская галерея» считают главным развить у детей творческие начала. Это и способность «видеть» искусство, и умение общаться друг с другом, и знакомство — порою на всю жизнь — с миром Прекрасного.

Е. КОНУХОВА,
зав. сектором эстетического воспитания
школьников Всесоюзного музейного
объединения «Государственная
Третьяковская галерея»



ЗНАКОМЬТЕСЬ — РУССКИЙ МУЗЕЙ

Музей в нашей жизни

В. А. ЛЕНЯШИН,
директор Государственного
Русского музея, заслуженный
деятель искусств РСФСР

В номере открывается новая рубрика, посвященная нашему музею. Какова роль «Юного художника» в знакомстве с этим замечательным собранием? В чем смысл этого начинания? В моем понимании журнал — это деликатный, ненавязчивый спутник и собеседник, помогающий совершить свободную прогулку по залам, запасникам, показать их по возможности с неожиданной, но обязательно с серьезной, человеческой стороны. Неблагодарная задача — пытаться познакомить юного читателя с коллекциями, штудировав историю русского, советского многонационального искусства период за периодом. Проводя параллель между искусством и миром природы, думаю, что темой рассказа могут стать не только поражающие великолепием цветы, но и скромные травинки. В отечественной живописи, скульптуре, графике есть имена, явления на первый взгляд малые, несущественные. Но без них неполна, бедна картина искусства. Ведь реализм сам по себе принципиально демократичен и включает не только творчество выдающихся мастеров, но в не меньшей степени и их скромных собратьев. Они едва знакомы или вовсе не знакомы широкому зрителю. Но из этого не следует, что художников надо делить по рангам. Великое и малое, произведения прославленного Сурикова и малоизвестного Славянского, одного из венециановских учеников, — все это неповторимые грани нашей культуры, обладающие уникальной ценностью.

Что же такое Русский музей? Понятие простое и сложное. Простое потому, что это синоним национального искусства наряду с Государственной Третьяковской галереей. Сложное в силу того хотя бы, что хранилище памятников искусства — единственное место, где можно воочию прикоснуться к неисчислимым богатствам отечественной культуры. Здесь как бы овеществилась наша история. Зритель, сам того не замечая, не осознавая, погружается в некую духовную среду, а в это время, может быть, старательно заносит в блокнот фамилии авторов, названия картин. Это полезно, но не в этом суть. Запомнят

посетители, к примеру, знаменитые картины «Бурлаки», «Озеро» — прекрасно, не удержится у них в памяти то или иное имя, название — что ж делать, это поправимо. Все равно репинские, левитановские, суриковские, пластовские и многие, многие другие произведения помогут сохранить кому-то верный вкус, а кому-то, как знать, и духовное здоровье.

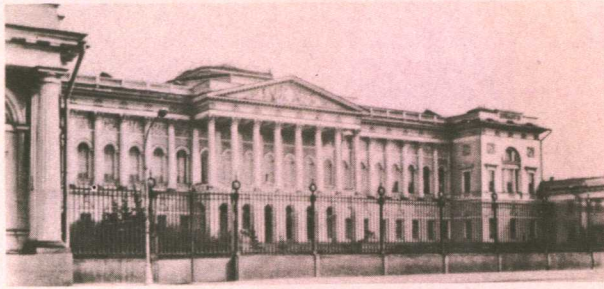
Сравню вопросы пропаганды искусства с проблемами экологии — охраны окружающей среды. В этом смысле музей — центр по охране эстетического, нравственного здоровья сограждан. Здесь «среда» по-настоящему чиста, полезна для человека, возвышает его душу.

Кто-то придет в наш музей полюбоваться картинами и скульптурами определенного мастера, другой просто отдохнуть, подышать воздухом патриотизма, совестливости; исторической памяти, третий, оказавшись в залах советского искусства, сможет острее ощутить пульс современной жизни, понять, почувствовать «болевы́е точки» времени. И все это сливается в емкий образ музея.

Любой зритель, с душевным трепетом вступающий под своды величественного здания с восьмиколонным портиком (вы знаете, конечно, что Русский музей начал свою биографию в залах Михайловского дворца, построенного выдающимся зодчим К. Росси), всегда заново открывает для себя эту сокровищницу культуры независимо от того, пришел он сюда в первый раз или в сотый. Надеюсь, что новая рубрика поможет вам совершить многочисленные художественные открытия и найти ту заветную тропинку к самому себе, о которой писал Врубель. Ведь у журнала особая аудитория — пытливая, требовательная, чутко откликающаяся на все живое, истинно прекрасное, — юность, устремленная в будущее. Итак, давайте знакомиться с музеем!

Брюлловский зал
Государственного
Русского музея.





*Древнейшие
иконы
Русского музея*



Около шести тысяч икон, рукописные и старопечатные книги, фрагменты фресок и факсимильные копии росписей прославленных древних храмов — всем этим гордится ныне Русский музей. Начало коллекции положено с момента его основания в 1895 году. Ядро составили произведения, переданные из петербургской Академии художеств и частных коллекций. В 1914 году в музее создано Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины — самое большое тогда государственное собрание произведений древнерусского искусства. В послереволюционные годы туда поступило множество произведений из церквей, монастырей, дворцов. Но, пожалуй, наибольшее количество памятников дали экспедиции 60-х — начала 70-х годов. Сотрудники музея обследовали сотни церквей, деревень Новгородской, Псковской, Архангельской, Вологодской и Ленинградской областей, а найденное ими пополнило фонды Русского музея, многих областных галерей. Так сложилось одно из крупнейших в мире собрание икон XII—XVII веков.

Что же стоит за этим словом — иконы? Их писали на досках, скрепленных с тыльной стороны деревянными шпонками. На лицевой стороне, в центре, делалось углубление — ковчег или средник, в котором помещалось основное изображение; его окаймляли широкие поля. Средник и поля обычно заклеивали льняной тканью, именовавшейся паволокой; она предназначалась для лучшего сцепления деревянной основы с грунтом. Грунт (левкас), состоящий из мела, смешанного с рыбьим клеем, накладывали на паволоку

несколькими слоями. На левкас тонкой кистью или шилом наносили подготовительный рисунок. В качестве краски использовали яичную темперу — натуральные земли, разведенные на яичном желтке.

Приемы письма в иконописи иные, чем в масляной живописи. Иконописец начинал работу с второстепенных деталей — элементов «пейзажа», одежд — словом, с «доличного». И только потом переходил к живописи ликов — самой ответственной части работы. Оконченную икону покрывали олифой, придававшей краскам единый, чуть желтоватый тон и предохранявшей от мелких повреждений. Недостаток олифы — относительно быстрое потемнение. Со временем она могла полностью скрыть изображение, превратившись в непроницаемую пленку. Многие древние иконы дошли до наших дней в сильно измененном виде — прекрасную живопись средневековых мастеров скрывает темная загрязненная пленка, а часто и слои позднейших поновлений, сделанных поверх нее с целью «обновить» образа. Чтобы раскрыть первоначальную живопись, требуется многолетняя кропотливая работа реставраторов.

Те, кто знаком с искусством различных стран и эпох, смогут оценить в иконе яркость и чистоту красок, изящество линий, точность композиции. Гораздо труднее уяснить суть изображенного, проникнуть в духовный мир наших предков, возвышенный и мудрый мир, сложившийся на основе христианских представлений, типичных для средневековья. Все это обусловило особенности художественного языка иконы, который был понятен любому человеку на Руси. Не случайно ее называли тогда книгой для неграмотных. Само слово «икона» означает по-гречески образ, изображение. Наиболее часто обращались к образам Христа, Богородицы, святых, событиям, почитавшимся священными. Икона пришла на Русь из Византии. Первыми учителями русских мастеров стали византийские художники, искусство которых выросло на многовековых культурных традициях, уходящих корнями в античный мир. Поэтому в памятниках домонгольской поры живо ощущается его дыхание.



Архангел Гавриил из деисусного чина. (Ангел «Златые волосы»).
Темпера. XII век.
48,8×38,8.

Богородица Умиление Белозерская.
Темпера. Первая половина XIII века.
155×106.

Таков «Архангел Гавриил», или «Ангел «Златые волосы» — древнейшая икона в собрании Русского музея. Еще в дореволюционные годы она была обнаружена на колокольне Ивана Великого в Московском Кремле. Древнюю живопись покрывали слои записей, позволивших предположить, что ав-

тор — известный изограф XVII века Симон Ушаков. После раскрытия произведения оказалось, что оно создано в XII столетии. Лишь на участках фона и части одежды остались записи XVII века; первоначальное изображение утрачено.

Прекрасный, одухотворенный лик ангела приближен к зрителю.



Никола с избранными святыми из Свято-Духова монастыря (Новгород). Темпера. Середина XIII века. 67×52,5.

Иоанн Лествичник, Георгий и Власий. Темпера. Конец XIII века. 108,7×67,5. ▷

Чуть склонена голова с крупными прядями золотых волос. Еще с античных времен золото считалось символом бессмертных богов. В огромных глазах — печаль, самоотрешенность. Их преувеличенный размер помогает выявить духовную сущность небожителя. Чтобы лучше уяснить значение образа, нужно иметь в виду, что икона являлась частью ансамбля, который первоначально состоял из трех или пяти досок. На центральной располагалось изображение

Христа, а по сторонам — Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил.

Эта группа святых, обращенных с молитвой к Христу, носит название «деисус», что в переводе с греческого означает моление. Деисус символически передавал идею заступничества святых перед Христом в день грядущего Страшного суда. Значит, архангел Гавриил показан замаливающим грехи человека. Вот почему он полон грусти. Поверхность иконы восприни-

мается словно излучающая свет благодаря тонкому многослойному письму. Возможно, это работа греческого мастера или его русского ученика, хорошо усвоившего особенности манеры византийских иконописцев.

Более ярко черты национального своеобразия сказались в иконе «Богоматерь Умиление Белозерская» первой половины XIII века. Образ Марии, ласкающей сына-младенца и предчувствующей предстоящие ему страдания, полон значительности. Ее величие подчеркнуто небольшими, заключенными в круг изображениями архангелов Михаила и Гавриила. На широких полях — круглые медальоны, похожие на эмалевые вставки оклада. Это изображения святых жен, пророков, которые согласно христианской легенде прославляли в своих пророчествах Богоматерь. Синие поля обрамляют белоснежный фон — символ чистоты, святости Марии и ее сына. С яркой красочностью полей, фона и нимбов контрастирует приглушенный цвет мафория (покрывала), усиливающий ноту скорби, ясно различимую в ликах. В активности цветового строя произведения отразились, видимо, вкусы новгородских мастеров.

Живопись древнего Новгорода представлена в Русском музее наиболее полно. В средние века это был один из крупнейших городов не только Руси, но и Европы, славился торговлей, ремеслами, искусством. Самая ранняя новгородская икона в музее создана около середины XIII века и посвящена прославленному византийскому епископу Николаю Мирликийскому. Николая (или Николу), причисленного к лику святых, особенно любили и чттили на Руси. Он считался покровителем путешественников, особенно мореплавателей, чудесно спасал от гибели невинно осужденных, являлся, чтобы накормить голодных и помочь в беде. Автор жизнеописания Николая, или иначе жития, византийский писатель Симеон Метафраст писал, что история его жизни «успокаивает слух, радует душу, путеводит к добродетели».

Иконописец передал его строгий, благородный облик. Сразу приковывает внимание лицо Николая — глаза, запавшие щеки, высокий лоб, изборожденный морщи-



нами: знак мудрости, духовной силы. Взгляд направлен не прямо, а чуть в сторону; святой словно сосредоточен на своих размышлениях. Тело написано плоскостно, одежды не выявляют объемов, ложась прямыми, негнувшимися

складками. С помощью такого приема подчеркнуто господство духовного начала в образе. Правой рукой Никола благословляет, в левой, покрытой в знак смирения тканью, держит Евангелие. К нему, словно к солнцу, обращены

взгляды четырех святых, изображенных в круглых медальонах по обеим сторонам.

Тот же принцип сопоставления разномасштабных фигур встречается и в другом произведении — «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» конца XIII века. В центре — монументальная фигура Иоанна (или «Евана», как гласит надпись на фоне), облаченного в строгие монашеские одежды. Согласно житию он был игуменом Синайского монастыря. Характерно преувеличена кисть его благословляющей руки — подобный прием часто встречается в новгородских памятниках той эпохи. Так усиливается смысловое значение жеста. Сильно удлиненная, очерченная лаконичным контуром фигура с небольшой головой и белоснежными волосами возвышается, подобно свече, воплощая представление о незыблемости внутреннего мира святого, его роли как духовного светоча. По обе стороны — святые Георгий и Власий. Их имена носили, возможно, заказчики иконы. Согласно средневековому канону поместить их портреты рядом было невозможно. Оставалось изобразить соименных святых, которые рассматривались как небесные покровители человека. Возможно, что к образам Георгия и Власия обращались как к покровителям земледелия и скотоводства. Итак, здесь представлены помощники в повседневной деятельности человека. Подобный тип иконы приобрел в дальнейшем широкое распространение в Новгороде.

В насыщенном броскими красками, напряженном колорите — властная сила воздействия. Красный цвет, воспринимавшийся как символ духовной победы, ликования, крови мучеников, определяет среду, где в торжественном предстоянии застыли святые. Поза Власия близка центральной фигуре. Георгий сжимает крест и меч — символы воинской доблести, стойкости.

Образы, созданные неведомым иконописцем, полны энергии и силы. Это не случайно — энергичных, деятельных граждан вечевой республики не могло не привлекать ясное, мужественное искусство.

**Т. ВИЛИНБАХОВА,
И. СОЛОВЬЕВА**



Детский портрет в русской живописи XVIII—XIX веков

Художники по-разному подходили к теме детства. Одни, увлекаясь внешностью, передавали лишь детскую миловидность, другие ставили перед собой серьезные задачи, пытались заглянуть в душу маленьких героев. В портрете ребенка мастер порой передавал и свое отношение к миру, в который вступает этот новый человек, и ощущение чистоты, искренности, незамутненности. Каждое такое полотно многое скажет внимательному зрителю.

...Всех, кто приходит в залы живописи XVIII века Русского музея, встречают парные портреты брата и сестры Фермор, исполненные И. Вишняковым. Полотно, на котором изображена девочка, Сарра-Элеонора, широко известно. Но и портрет брата, Вильгельма-Георга, не менее интересен.

Перед нами мальчик 8—9 лет в форме сержанта лейб-гвардии Преображенского полка. Поза его, немного напряженная, характерна для портретов того времени — правая рука заложена за борт камзола, левой он придерживает шпагу. Высокие каблуки придают фигурке неустойчивость. В лице мальчика детская округлость, неопределенность черт сочетается с серьезностью, сознанием собственного достоинства. Выразительное лицо контрастирует с суховато написанными деталями — золотым галуном на кафтане, кружевами. На картине обнаружены большие переделки, выполненные другой рукой. Причина — присвоение солдату Преображенского полка Георгу Фермору сержантского чина, что повлекло за собой перемену мундира и на портрете.

Как и многих дворянских детей, его зачислили в полк почти с самого рождения. Отец — В. Фермор, генерал-аншеф, герой русско-турецкой и Семилетней войн — предназначал сына к военной карьере. Хотя мальчик, конечно, не был на действительной службе, его принадлежность к полку — не пустая формальность: он твердо знал, что ему предстоит, и готовился к этому. Вот, например, воспоминания современника А. Т. Болотова, который описал свою жизнь с самого раннего детства. В 1749 году ему было одиннадцать лет. «...В сие время приехал какой-то генерал

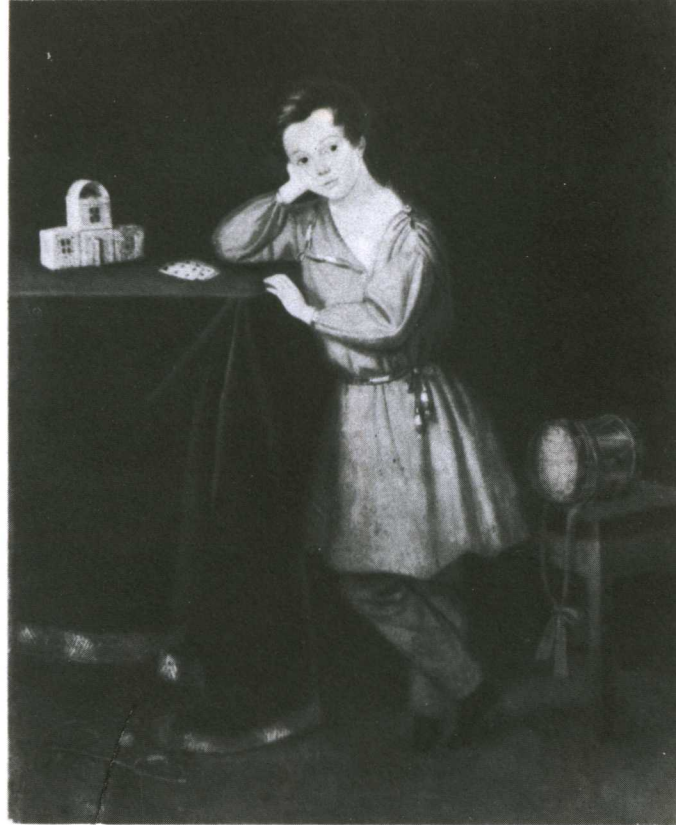
для смотрения полку нашего... Я при сем случае пожалован был в сержанты... как сему гостю я отменно полюбился за то, что умел порядочно бить в два барабана. Я не могу довольно изобразить, как обрадован я был сим происшествием и как мил мне был третий позумент, нашитый на обшлага мои. Я думал тогда о себе, что я превеликий человек... Видел я весьма многих, на меня указывающих и говорящих: «Ах! какой маленький сержант!»

Похожие чувства переполняют, кажется, и другого ребенка, изображенного на картине неизвестного художника 70-х годов XVIII века. Он позирует с гордым и радостным ощущением своей значительности. Красный кафтан и треугольная шляпа в точности повторяют взрослый костюм: ведь маленькие дети в XVIII веке носили длинные платья, а мальчикам и девочкам постарше шили наряд, повторяющий покрой взрослой одежды. Взбитые и напудренные волосы, завитые и завязанные лентой, локоть левой руки, как положено, прижимает к боку шляпу. Изюм всех сил он старается выглядеть настоящим, любезным кавалером, и только пухлые щеки и неуклюжие пропорции фигуры выдают его возраст.

Как и Георг Фермор, неизвестный мальчик как бы «примеряет» взрослую жизнь. В ту эпоху дети взрослели быстрее и уже в 14—15 лет брали подчас на свои плечи груз забот и обязанностей взрослого. Не было и в помине представления о детстве как особом этапе в жизни личности со своими интересами. В сословном обществе дети, которые не занимали пока никакого положения, воспринимались все же как будущие



Н. Аргунов.
Портрет И. Якимова
в costume Амура.
Масло. 1790.
142×98.



Неизвестный
художник.
Портрет мальчика в красной
рубашке.
Масло. 1830-е годы.
71×58.

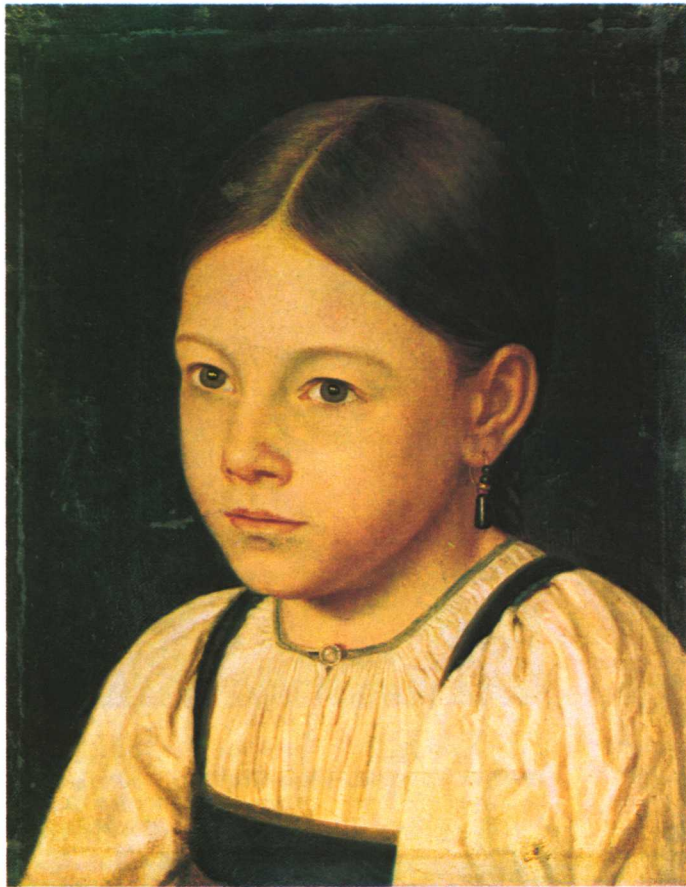
П. Федотов.
Портрет О. И. Демонкаль
в детстве.
Масло. Около 1851 года.
22×16,5.



Неизвестный
художник.
Портрет молодого человека
в красном кафтане.
Масло. 1770-е годы.
69×56.

Ф. Рокотов.
Портрет П. А. Воронцовой
в детстве.
Масло. Начало 1790-х годов.
59,5×47,5.





члены той или иной социальной группы.

«Портрет Ф. С. Ржевской и Н. М. Давыдовой» кисти Д. Левицкого открывает знаменитую серию портретов воспитанниц Смольного института. О чем повествуют эти детские портреты?

Смольный институт был первым в России женским учебным заведением для девочек дворянского происхождения, основанным в 1764 году в Петербурге при Воскресенском Смольном Новодевичьем монастыре. Двенадцать лет, которые воспитанницы проводили в институте, делились на четыре «возраста»; каждому соответствовал цвет одежды. На портрете Левицкого изображены ученицы младших возрастов — 12-летняя Ржевская в голубом платье второго возраста. Самая юная — Давыдова, «кофейная барышня», — в платье коричневого цвета. Ученицы старших возрастов носили одежду соответственно серого и белого цвета.

Полная изоляция от внешнего мира, строгие правила поведения должны были, казалось, сделать жизнь учениц суровой, однако все



они вспоминали о пребывании в Смольном с восторгом. Г. И. Ржевская писала в мемуарах: «...Это были общины сестер, подчиненные одним правилам... Между нами царил согласие: общий приговор полагал конец малейшим ссорам. Обоюдное уважение мы ценили более милостей начальниц, никогда не прибегали к заступничеству старших, не жаловались друг на друга, не клеветали, не сплетничали, не было и раздоров между нами».

Смольнянки запечатлены кистью великого мастера как девочки, которые изо всех сил стараются казаться дамами. Детство проглядывает сквозь «взрослую» оболочку; это состояние прекрасно схвачено. Приближенность фигур к переднему краю холста сообщает им монументальность, значительность, что по контрасту с детскими пропорциями создает тонко рассчитанный эффект. Как всегда у Левицкого, высокая одухотворенность образов сочетается с убедительностью трактовки предметного мира — атласа, кружев, тяжелых драпировок.

В Смольном институте училась и П. Воронцова, младшая дочь графа А. И. Воронцова, крестного отца А. С. Пушкина. Собрание Русского музея украшает ее портрет, исполненный Ф. Рокотовым. Очаровательная девочка-ребенок в платье, живая и непосредственная — образам Рокотова свойственна поэтическая неопределенность, и в данном случае она как нельзя более соответствует характеру модели. Сияющее лицо подростка ничем не напоминает надменных красавиц на других рококовских портретах. Просто, искренне передает художник обаяние детства.

Совершенно иной портрет калмычонка с собакой работы неиз-

вестного художника конца XVIII века. Обычай держать при себе экзотических слуг-детей — арапчат или калмыков-подростков — был распространен на рубеже XVIII—XIX веков. Одетый в причудливый костюм, маленький слуга развлекал хозяев и гостей, расторопно исполняя различные поручения. Нередко подростков портретировали известные художники — можно вспомнить изображение калмычек работы И. Аргунова, О. Кипренского. Скорее всего автор нашего полотна домашний художник, но как выразительно запечатлел он черты лукавого, смышленного лица. Несомненно связь безвестного живописца с народным искусством. Своеобразно его понимание красоты, гармонии — на фоне классической пилястры он поместил ярко-красные цветы мальвы, сообщающие работе праздничный характер.

Непростая судьба у Ивана Якимова, изображенного на полотне Н. Аргунова. В столь нежном возрасте мальчик уже находился на службе — был актером домашнего театра графа Шереметева. И Якимов, и художники отец и сын Аргуновы были крепостными графа, известного мецената. Шереметевский театр являлся одним из лучших в России. Он существовал не просто сам по себе — при нем работала театральная школа, где маленьких крепостных учили лучшие иностранные педагоги. Ученик этой школы — перед нами.

В картине, как и в театре XVIII века, все условно, символично. Мальчик изображен в роли Амура, лукаво грозящего пальцем; его предостерегающий жест символичен. Условен и «античный» наряд актера: он увит лентами, гирляндами роз, даже снабжен крылышками из птичьих перьев за спиной. Наряд маленького Амура с плутовским личиком тщательно продуман — ведь эскизы костюмов для постановок Шереметев нередко заказывал у лучших парижских декораторов.

Деятнадцатый век многое переменял в отношениях между людьми. Распространился и новый взгляд на детство как совершенно особое состояние в жизни человека. Получила развитие литература для детей — вспомним книги А. Погорельского «Черная курица», В. Ф. Одоевского «Го-

родок в табакерке». Вышли в свет «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова, «Детство» Л. Н. Толстого. Даже одевать детей стали иначе — появилась удобная одежда, учитывающая особенности возраста.

Живопись чутко реагировала на изменившиеся представления. Новые черты — в «Портрете мальчика в красной рубашке» работы неизвестного художника. Произведение полно неясной грусти. Подросток кажется воплощением настроения поколения 30-х годов XIX века. В какой-то степени олицетворяет переживания ребенка на границе с «пустыней отрочества», по выражению Льва Толстого. Брошены на полу барабан и сабля, рядом — картонный домик, напоминающий о бренности, непрочности мира.

Крестьянские дети на полотнах А. Венецианова и его учеников — поэтическое, в какой-то степени идеализированное олицетворение сельской жизни. Простоты, искренности полон портрет юной крестьянки кисти Ф. Славянского. Художник происходил из крепостных крестьян, талант его был замечен Венециановым, который помог получить ему вольную. Влияние учителя несомненно: непосредственность, правдивость сочетаются с удивительно точной передачей фактуры.

Портрет одиннадцатилетней О. Демонкаль исполнил П. Федотов. Хрупкая, напоминающая фарфоровую статуэтку фигурка в локонках воскрешает в памяти образ из рассказа Ф. М. Достоевского: «Более всех обратила на себя внимание девочка лет одиннадцати, прелестная, как амурчик, тихонькая, задумчивая, бледная, с большими задумчивыми глазами... Ее как-то обидели дети, и потому она ушла в гостиную и... занялась в уголку с своей куклой...» Героиню рассказа ожидала горькая участь быть выданной замуж за старика. Недетская печаль сквозит и в чертах персонажа с федотовского полотна. Тема детства, а значит, бесправия, особенно для девочки, в какой-то мере переключается у этих выдающихся художников с темой «маленького человека».

Иное, почти идиллическое впечатление производит «Портрет детей Стасовых» работы К. Маковского. Лаской, вниманием

Ф. Славянский.
Портрет крестьянской девочки.
Масло. Вторая четверть XIX века.
36,5×27,5.

Неизвестный художник.
Калмычонок с собакой.
Масло. Конец XVIII века.
118×90.

В. Серов.
Портрет А. Я. Симонович
в детстве.
Масло. 1880.
31×26,5.

окрыжены две девочки с распущенными волосами, наряженные, как куклы, и белоголовый, болезненный мальчик верхом на игрушечном ослике. Сзади них высокая спинка кресла; младшую посадили на него чьи-то заботливые руки — самой ей было бы трудно влезть туда. Изображены дети известного юриста, общественно-го деятеля Д. В. Стасова. Это реальные характеры, однако при взгляде на них возникает чуть сентиментальное представление о детстве, созвучное с литературой для маленьких конца XIX века.

Детскому портрету отдал дань В. Серов, художник необыкновенной, пронзительной правдивости, «мастер чистой воды», по выражению одного из современников. В 1880 году он пятнадцатилетним подростком написал портрет двоюродной сестры, А. Симонович, «Ляли». Доходящая до суровости прямога взгляда на мир, отличавшая Серова-портретиста, видна уже здесь. Короткая, как у мальчика, стрижка, серьезное лицо и белый цвет одежды наполняют образ светом, чистотой. Годом раньше он писал другой своей кузине: «Ты... первая простая девочка, которую я встретил (а то все были порядком жеманны), девочка, с которой можно говорить по душе... Мне бы очень хотелось быть часто у вас — мы бы много прочитали хороших вещей...» Позднее мастер создаст такие шедевры, как «Девочка с персиками», «Мика Морозов», «Дети». Но начало детской темы — в этом раннем холсте. Серьезная интонация кажется единственно возможной в его работах, и им, как никаким другим, отвечают поэтические строки:

*Не завидуйте ребенку:
Мир так быстро познается,
Вот уже печаль к нему
крадется...*

Полотна, о которых мы рассказали, — малая часть портретов детей, хранящихся в фондах музея. Эта область почти неизвестна широкому зрителю, и, главное, здесь много неожиданного. Произведения мастеров рубежа XIX—XX веков не похожи на холсты их собратьев послереволюционной поры. Советские живописцы дали другие решения вечно юной темы.

Е. СТОЛБОВА



*С. Лебедева.
Девочка
с бабочкой*

Известная композиция С. Лебедевой «Девочка с бабочкой» замыслась как декоративная, парковая. Исполненная в цементе, она была установлена в 1936 году в Центральном парке культуры и отдыха имени А. М. Горького в Москве. Тридцатые годы — время первых пятилеток, когда жизнь каждого человека неотделима от созидательных событий, происходивших в масштабе страны. Строились новые города, разбивались широкие проспекты и площади. То, что окружало советских людей, должно соответствовать пафосу эпохи. Многие замечательные ваятели той поры обратились к монументально-декоративной скульптуре.

Часто говорят, что те или иные произведения — продолжение самого творца. В отношении Лебедевой это верно и неверно. «Она была красива и своеобразна, не шумлива, эпически спокойна, — писал один из ее современников. — Есть люди, которые своей пластической сущностью напоминают или заставляют думать о хорошей скульптуре. С Саррой наоборот: она как бы вся возникла из скульптуры и воплощалась в образ красивого человека».

В автобиографии С. Лебедева писала о труде в мастерской: «Основным руководителем в это время я считаю стоящую передо мной натуру». Обычно с одной модели исполнялась целая серия скульптур. Ее этюды чаще всего не были подготовительными студиями к будущим произведениям. Увлеченное изучение модели, наблюдательность, чуткое восприятие душевного состояния человека делали их самостоятельными работами. Ясное видение образа нередко давало возможность закончить вещь за один-два сеанса.

«Беседа» с обнаженной моделью послужила толчком и к созданию «Девочки с бабочкой». Этой композиции предшествовал эскиз, отлитый в бронзе. Как и многие лебедевские произведения 30-х годов, он, вероятно, создан по воображению. Высота фигуры невелика — всего двадцать восемь сантиметров, ее отличают конструктивность и отточенность общего решения, пластическая гармония. Эскиз перерастает значение подготовительной студии, это, по существу, произведение так называемой малой пластики.

Что было главным в работе над статуей? Ведь она должна организовывать определенное парковое пространство, стать его своеобразной точкой отсчета. К несчастью, время не пощадило скульптуру, и мы имеем возможность увидеть ее лишь в музеях.

Попытаемся представить себе «Девочку с бабочкой» в ее естественном положении — на открытом воздухе, посреди обширного газона. Осмотрим статую, обойдем ее вокруг, попробуем к ней приблизиться. Удивит ясность, лаконичность выразительных средств. Автор дает минимум деталей — слегка намечен купальный костюм, контур прически. Даже черты лица девочки Лебедева, известный мастер портрета, трактует общо, без тщательной проработки.

Работая над фигурой, она предельно обобщила формы. Тем не менее это не упрощение. Скульптурный объем характеризует четкость построения, взаимосвязь элементов. В статуе удивительно выявлено ритмическое начало. Фи-

*С. Лебедева.
Девочка с бабочкой.
Кованая медь. 1936—1956.
Высота 215.*



гура девочки дана в движении — правая нога выдвинута вперед, левая отставлена в сторону, голова наклонена, на вытянутой руке — бабочка. Каждому действию, движению здесь как бы находится противодействие.

Лебедева вообще придавала большое значение передаче человеческой пластики. Понимала ее как переход из одного состояния (физического или духовного) в другое. Именно переживание сиюминутного она пыталась воспроизвести в своих произведениях. «В скульптуре, будь это портрет или фигура, я слежу за движением форм, переходом одной формы в другую, за взаимодействием их. Движение я ищу не в жесте или позе, а в ритме, присущем данному объекту, отсюда может родиться и жест, и поза, но не наоборот. Для меня это закон пластики». Движение девочки осторожно, как бы замедленно, полно грации. Кажется, что формы перетекают одна в другую. Через жест мастер дает понять отношение человека к совершаемому действию. Ее героиня поглощена созерцанием чуда.

Материал, из которого выполняется произведение, в огромной степени влияет на образ. Лебедева обращалась к разным материалам, хотя особенно любила бронзу. Летом 1934 года трудилась даже на Конаковском фаянсовом заводе, увлекшись керамикой. Создавая парковую скульптуру, мечтала о том, что окончательный вариант будет отлит в бронзе, но в то трудное время это не удалось. Стремление к достижению декоративного эффекта, которое руководило ею и при работе в Конакове, привело к идее использовать ковную медь. Гладкая, блестящая поверхность металла подчеркивает обтекаемость формы, певучесть линий. Легкость материала сняла излишнюю массивность, свойственную бронзе, цементу. Радостный, «червонный» цвет меди выявил пластику объемов, придав им впечатление особой упругости.

Умение видеть необычное в повседневной жизни было свойственно Лебедевой, и статуя «Девочка с бабочкой» это прекрасно подтверждает. Она олицетворяет светлое мироощущение эпохи, воплощает радость жизни, поэтому так современна и сейчас.

Е. ВИНОГРАДОВА

Прошлое и настоящее в искусстве Афганистана

Наиболее характерная черта современного афганского изобразительного искусства — верность традициям реализма. В стране, где так прочны позиции исламской религии, идут ныне творческие искания художников именно в реалистическом направлении. Прослеживаемое в национальной школе текущего столетия стремление к суровой правдивости особенно заметно в последние годы в ходе революционных преобразований.

В начале XX века первые афганские живописцы учились за границей, в Германии и Франции. Среди них особенно прославился Гулям Мухаммад. Он основал в Кабуле художественную школу с ее отделениями в крупных городах — Герате и Кандагаре. Его творческие принципы легли в основу учебной системы столичного Института изящных искусств, открытого много позднее, в 1961 году.

Деятельность учеников, последователей Г. Мухаммада, определила современный облик афганского искусства, его реалистический характер, тематику. Их произведения приобрели известность после того, как в Кабуле стали проводиться ежегодные художественные выставки. С тех пор минули десятилетия. Быстро развивались бытовой жанр, пейзаж, портрет. Постепенно сложилась небольшая, но сплоченная группа мастеров-единомышленников. Их сближает интерес к жизни народа, любовное внимание к повседневной деятельности. Правда, в их работах сильны черты бытописательства, этнографической документальности. Но все это не снижает ощущения подлинной правды, присущей большинству картин и графических листов.

Видное место в афганском искусстве занимает Абдулгафур Брешна. Человек широких творческих интересов, он наряду с живописью занимался изучением истории искусства, сочинял музыку, был известным писателем, поэтом. Получив образование в Германии, еще в 1930-е годы возглавил Кабульскую художественную школу и руководил ею на протяжении многих лет. В совершенстве зная историю, быт своего народа, Брешна с равным успехом работал маслом, акварелью, карандашом, и именно ему афганское искусство обязано тем, что «палитра» техник, жанров так многообразна. Особенного внимания заслуживают его превосходные акварели, исполненные с живописным блеском.

Что бы художник ни изображал, он стремился к воплощению жизненных сцен, увиденных острым, неравнодушным глазом. Излюбленная Брешной техника на редкость отвечает его мировосприятию, отсюда свежесть, непосредственность живописи. Вот композиция «Национальная игра «бозкаши». Лист пронизан бурной экспрессией движений всадников, участ-



Ф. Максуд.
Родина-Мать.
Карандаш. 1983.

Ф. Максуд.
Кочевница.
Темпера. 1972.

вующих в традиционном состязании. В пейзажах часты свободные отмытки кистью, искусно передающие солнечный свет, чистый, прозрачный воздух. Акварели А. Брешны рождают ощущение необъятного свода небес, опрокинутого над горными хребтами, раздольными равнинами. Не менее привлекательны по манере исполнения и портреты. Характер, вышедший из глубин народа, воссоздан в акварели «Старик». Краски яркие, прозрачны. Рефлексы на его белой чалме свидетельствуют о вдумчивой работе на пленэре, мастерстве в передаче световоздушной среды.

В творчестве другого мастера, Гаусуддина, преобладают бытовые, пейзажные мотивы; иногда они сочетаются в одном произведении. Он любит писать оживленные торговые улицы старого Кабула, Талагана, шумные базары, пеструю толпу прохожих. Действие часто разворачивается на фоне городского ландшафта с характерной восточной архитектурой. Удаются мастеру и чисто пейзажные полотна. В одних природа проникнута динамикой, буйством сил жизни, другие, напротив, полны покоя, умиротворенности.



Ф. Максуд.
Восточная сказка.
Темпера. 1971.

Ф. Максуд.
Сцена из старой жизни.
Темпера. 1977.

Ф. Максуд.
На темы «Шах-Намэ».
Темпера. 1974.

М. Эльхом.
Цветы.
Акварель, темпера. 1981.

В преддверии революционных событий Гаусуддин создал ряд произведений, насыщенных острым драматизмом. Они отразили переживания художника, осознавшего причастность к судьбе народа, его тяжелому существованию в условиях феодальной монархии. Оставаясь верным принципу работы с натуры, он добился в картинах «Родина-Мать» и «Старик-нищий» большого образного обобщения. Эти композиции полны трагедийности, героики; словно озарены предчувствием назревающих исторических перемен. Суровый драматизм сюжетов не заслоняет жизнеутверждающего пафоса образа крестьянки с ребенком на руках, застывшей в скорбной позе возле тела умершего мужа-кормильца; странника-нищего, погруженного в глубокое раздумье. Зреет воля людей к сопротивлению, их характеры тверды, мужество не сломлено. Здесь, едва ли не впервые в афганском искусстве, образы угнетенного, готового подняться на борьбу народа обретают выразительную социальную направленность.

Легко и непринужденно исполняет Гаусуддин рисунки пером на фольклорно-бытовые темы. Серии «Народные танцы» и «Всадник с копьем» начала 1980-х годов изяществом беглых, стремительных линий близки к изобразительному языку традиционной восточной каллиграфии, самобытно переведенной в формы сюжетной графики. Но как и все созданное художником, эти своеобразные черно-белые импровизации на бумаге обладают ценностью законченных станковых вещей.

Многогранное наследие Брешны и его сподвижников — большое подспорье для воспитания молодых художников, пришедших в искусство со времени Апрельской революции 1978 года. Именно тогда в афганском искусстве наметились серьезные изменения, положившие начало его развитию на другой социальной основе. С провозглашением Демократической Республики Афганистан главной задачей искусства стало утверждение идей, образов революции, отображение глубоких исторических преобразований. Примечательно, что социальное, духовное обновление непосредственно затронуло и такой, казалось бы, строго канонизированный, закрытый от ветров времени жанр, как миниатюра. В Афганистане, как и в других странах ислама, например, в Иране или Алжире, устойчивы ее традиции.

Особенно известен среди миниатюристов старейший мастер Хамаюн Эттемади с группой многочисленных учеников и последователей. Но в отличие от своего учителя большинство молодых предпочитают воплощать новые темы — революции, конфликта прошлого и настоящего на древней земле. Они работают как живописцы-станковисты, миниатюристы, каллиграфы.

Оригинальное освоение приемов классической техники присуще Махбубе Эльхом. Она смело соединяет в работах, исполненных темперой и гуашью, мотивы старой и новой жизни, воссоздавая веками бытовавшие темы фольклора, народной поэзии, рисуя картины сегодняшней реальности. Композиция «Поединок Рустама со змеей» раскрывает в символическом плане мысль о борьбе за свободу народа, так созвучную идеалам афганской революции. Подобные аллегории объединяет тема героики, торжества добра над злом. Внутренний смысл заключен в серии своеобразных натюрмортов с изображением цветов, зе-

ленных побегов. Следуя традициям стародавнего восточного иносказания, Эльхом раз за разом рисует человеческие руки, бережно держащие сосуды с цветущими растениями — поэтический символ красоты, радости мирной жизни. Красочные пятна, с безупречным декоративным чутьем разбросанные по поверхности картин, сообщают произведениям мажорный характер.

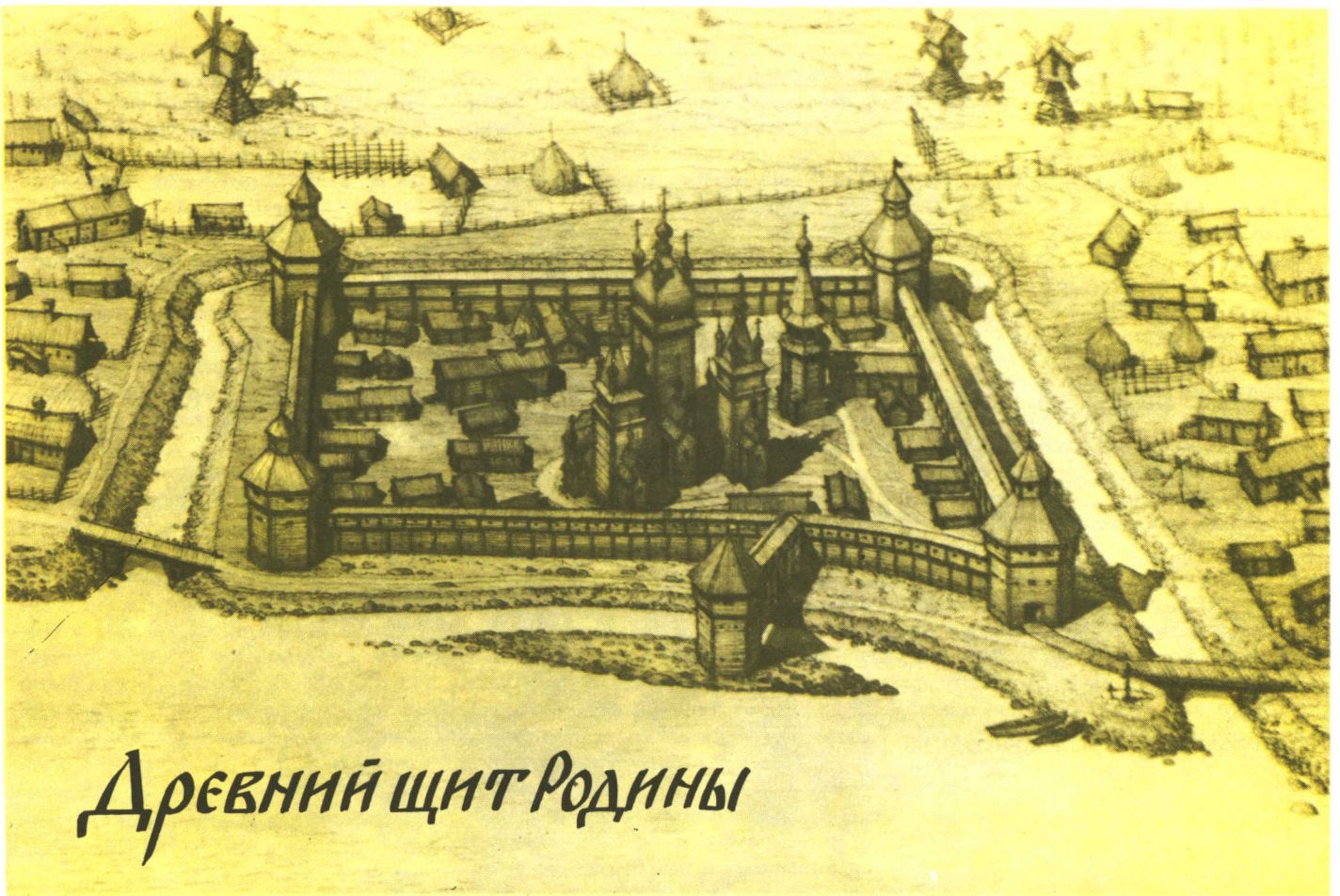
Публицистически остро, эмоционально повествует о судьбах соотечественников Фазл Максуд — один из самых заметных представителей младшего поколения афганских художников. В графических листах, композициях, исполненных акварелью и темперой, он показывает жизнь и труд афганцев, их быт, нравы и обычаи. Незадолго до перемен в стране, в 1977 году, им было создано полотно «Сцена из старой жизни». Измождены усталостью и голодом крестьянки. Убога обстановка деревенского жилища. Трагизм повседневного существования отчаявшихся людей сгущен до предела. Однообразный, мрачный черно-лиловый колорит, угловатый рисунок, призрачное освещение — трудно передать более выразительно чувство подавленности и тоски обездоленных.

Начиная с 1980-х годов в произведениях Максуда постепенно утверждаются иные настроения. Его вдохновило величие напряженной социальной борьбы. Это особенно заметно в многочисленных графических листах: «Басмачи в деревне», «Родина-Мать», «Земля — народу!», «На страже революции». Социальные преобразования, запечатленные иной раз с документальной достоверностью, — тема не только рисунков, но и живописных полотен. Так возникает единое изобразительное повествование об увиденном, пережитом, где точная трактовка событий уживается с обнаженной экспрессией письма, как, например, в картинах «Горная деревня» или «Крестьянин с винтовкой». Мастер показал суровые, героические будни жителей отдаленных сельских районов, вынесших на себе всю тяжесть развернувшейся классовой борьбы.

Его произведения, отражающие афганскую действительность последних лет, современны по живописному решению. Но как только внимание Максуда обращается к далекой истории отечества, богатейшему народному эпосу Востока, под его рукой сразу начинает оживать миниатюристское письмо с его чарующим своеобразием гибких линий, переливчатых красочных гамм. Таковы праздничные по цвету композиции, объединенные общим названием «На темы «Шах-Намэ». Преемственность постоянно дает о себе знать в произведениях молодых афганских художников. Поэтому так органично сливается в их искусстве прошлое и настоящее, поэзия народного быта с героикой борьбы и труда, аллегория естественно уступает место точной натурной зарисовке, а возвышенное соседствует с мягким юмором.

Изобразительное искусство страны переживает сейчас пору быстрого развития и обновления. Несмотря на сравнительную молодость, оно уже успело выработать прочные и самобытные традиции, накопить основательный опыт реалистического отображения жизни, а главное — поставить свои достижения на службу народу Демократической Республики Афганистан.

А. БОГДАНОВ,
кандидат искусствоведения



Древний щит Родины

В старину на Руси все укрепленные пункты назывались городами, потому что были окружены стенами. Но со временем понятия о городе как об укрепленном месте и о жилье слились, и слово «город» стало обозначать большое поселение.

Летописи рассказывают, что уже в IX веке, на заре русской государственности, построены деревянные города-крепости: Новгород, Полоцк, Белозеро, Ростов Великий и другие. Возводились и стоялые остроги, в которых постоянно никто не жил, лишь во время войны туда посылались отряды ратной службы.

Крепости и монастыри, поставленные как стражники, по разрозненным русским землям, строили на пересечении сухопутных дорог или на водных путях. Но всегда так, чтобы местность вокруг хорошо просматривалась и противник не мог внезапно подойти к городским стенам, особенно к воротам. Чаще всего использовали высокие места, откуда хороший обзор, или низменные,

заболоченные, где не было ни лесов, ни оврагов, ни каких-либо других укрытий для врагов. Вода и болота служили надежной защитой городу.

За полтора века, с XIII и до половины XV столетия, Русь выдержала 160 сражений, из которых 45 — с татарами, 41 — с ливонцами, 30 — с немецкими рыцарями, а остальные — со шведами, поляками, венграми и болгарами.

С середины XIV века усиливается объединительная политика московских князей. Прежде всего укрепляется сама Москва. К концу XIV века ее окружает плотное кольцо монастырей-крепостей: Андроников, Симонов, Зачатьевский, Рождественский, Петровский, Сретенский. Усиливают свою военно-оборонительную мощь и другие русские княжества.

Процесс формирования единого Русского государства заканчи-

вается лишь к началу XVI века, когда Новгородская боярская республика и великое княжество Тверское были уже в составе основной государственной территории, а Псков и великое княжество Рязанское приведены в полное повиновение Ивану III — первому «государю всея Руси». Для укрепления расширившегося государства ведется продуманное строительство городов и крепостей.

В конце XIV столетия в России на смену метательному оружию пришло огнестрельное. В центральных районах России все чаще строятся каменные крепости. Но в XV и XVI веках еще возводятся много деревянных укреплений, стойко выдерживающих удары врага. В XVII эти крепости уже не могут противостоять новой военной технике. В европейской части России их строительство прекращается. Широкое распространение получают сложные сооружения из камня, построенные по последнему слову инженерного искусства. Появляется самостоятельная область строительства — фортификация. И уже

Кольский острог.
XVIII век.
Реконструкция
А. Ополовникова.

не плотничьи артели, не горододельцы-«смышленики», а особые специалисты возводят фундаментальные укрепления, в корне отличные от древнерусских деревянных сооружений.

Иначе обстояло дело в Сибири. Здесь строительство деревянных крепостей продолжалось вплоть до середины XVIII столетия, а в заповедной Сибири — до начала XIX, а то и позже. На реке Малый Анюй (правом притоке Колымы) деревянная крепость была возведена даже в конце 40-х годов XIX века. Для сибирских племен, еще незнакомых ко времени прихода русских с огнестрельным оружием, деревянные крепости казались неприступными, хотя многие из них, особенно в Восточной Сибири, за долгие годы своего существования так ни разу и не использовались по прямому назначению — как оборонительные сооружения. Даже могучая шестнадцатибашенная Якутская крепость, имевшая два ряда стен, практически не была приспособлена к значительным боевым действиям. Но крепость являла зрелище величественное, прославлявшее мощь Российского государства.

Остатки деревянных крепостей, некогда разбросанных по всей

обширной территории Сибири, повествуют нам не только об архитектурно-планировочных принципах построения, но и о небывалых дотоле масштабах градостроительных работ, порой в невероятно сложных условиях.

Вместе с тем по всей Руси, будь то Сибирь или европейские земли, архитектурно-композиционные особенности деревянных оборонительных сооружений и приемы их строительства в общих чертах были одинаковыми. Из века в век, из поколения в поколение совершенствовались формы и конструкции деревянных укреплений. Еще в давнюю, дохристианскую пору славяне окружали свои поселения тынами и остроколами — оградями из вертикально поставленных бревен с заостренными концами. Отсюда и название — острог.

Судя по летописям, тыновые ограды строились различной высоты в зависимости от дополнительных укреплений вокруг крепости — валов или рвов. Если валы были высокими, а рвы соответственно глубокими, то тын делался невысоким, примерно на уровне

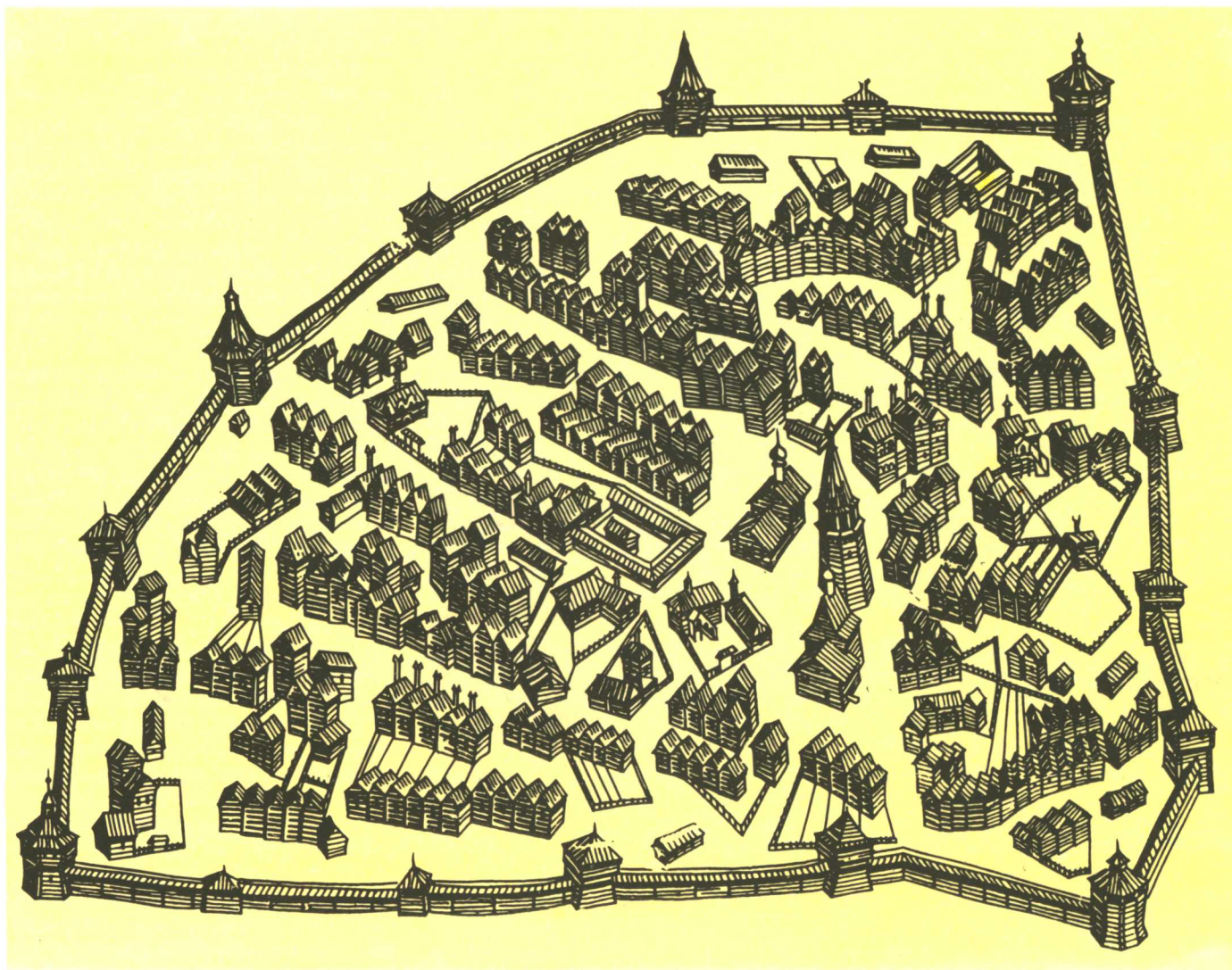
груди человека. В этом случае оборона велась или поверх стены, или сквозь узкие прорывы в ней. Сам тын играл роль своеобразного бруствера и служил прикрытием для защитников крепости. Такие стены-щиты в старину называли забралами или заборолами. Если земляных оборонительных сооружений перед крепостью не было, тын делался высоким, 5—7 метров.

По мере совершенствования огнестрельного оружия усложнялась конструкция крепостных стен. Поначалу на уровне груди ратника в них появились бойницы. Позже они стали располагаться двумя ярусами, образуя верхний и нижний, подошвенный уровень боя. Для этого к внутренней стороне тына пристраивался бревенчатый накат или помост, с которого стреляли и поверх стены. Подняться на помост можно было по специальным лестницам или приставным бревнам с врубками-ступенями. Сам помост опирался на поперечные стенки, установленные на равном расстоянии друг от друга или на специальные «козлы». Такой козельчатый острог был, к примеру, сооружен в 1704 году близ Верхнекамчатского зимовья.

Иногда тын устраивали с накло-

Панорама г. Тотьмы.
XVII век.
Реконструкция
А. Ополовникова.





ном внутрь обороняемого поселения. Тогда его называли косым острогом. Немало подобных укреплений было сооружено русскими первопроходцами в Сибири. С косога острога начинался когда-то Салехард (бывший Обдорск), Зашиверск на Индигирке, Верхоянск и ряд других поселений на севере Сибири.

Самыми крепкими тыновыми оградами были те, у которых пространство под помостом-опорой засыпалось землей. Их можно рассматривать как начальный этап развития более совершенной конструкции крепостных стен — срубной. Именно сруб, то есть связанные по углам бревенчатые стены, является основой основ всего русского деревянного зодчества, определяя конструктивную и архитектурно-художественную выразительность сооружений.

Крепостные стены, состоявшие из поставленных рядом срубов, назывались городнями. Внутри

Вид крепости г. Осташкова.
1665.
Реконструкция
М. Карповой,
И. Короленко,
В. Якубени.

Башня Кемского острога.
XVII век.
Реконструкция
А. Ополовникова.



они нередко засыпались землей с камнями-хрящом. Постройка таких стен известна на Руси с XI века. Но в месте примыкания городской друг к другу обычно скапливалось много влаги от дождя и талого снега, что приводило к быстрому загниванию и разрушению бревен, а срубы получали неодинаковую просадку по линии стены.

В крепостных ограждениях, рубленных тарасами, этот конструктивный недостаток уже отсутствует. Наружные и внутренние стены были цельными, соединенными через каждые 6—8 метров поперечными связями-перерубами. Таким образом, стена состояла из ряда ячеек, которые и получили название тарасов. В летописных источниках их нередко называют городнями.

В верхней части стен устраивались нависающие выступы — обламы. С внутренней стороны они оставались обычно открытыми и образовывали некое подобие га-

лереи, опоясывающей стены. Чтобы увеличить площадь обстрела, бойницы обламов рубились со скосом вниз. Нередко устраивалось два ряда боя. И если верхний бой располагался высоко, то устраивались специальные возвышения, называемые кроватями. Поднимаясь на кровати, стреляли лежа или с колена, реже — в рост. В полу облама располагались стрельницы, через которые горячей смолой, кипятком и всеми другими доступными средствами поражали врага, прорвавшегося к крепости.

Бывала еще и такая хитрость: на скатах кровли, обращенной в сторону поля, укрепляли огромные бревна, которые в нужный момент скатывали на головы противника.

Башни в большинстве своем были двухъярусными, с обламами по периметру. В каждой крепости существовала еще хотя бы одна многоярусная башня с вышкой — смотрельней. В художественном облике древнейших русских крепостей главную роль играли вытянутые в длину полосы стен без боевых башен. По линии ограждений строились только воротные башни. Но они рассматривались именно как ворота и так же назывались в письменных источниках.

У крепостных ворот денно и нощно стояли караулы. На ночь ворота запирали.

В 40—50-е годы XVI века на основе отрядов пищальников создается стрелецкое войско, тогда же приммерно и появились служилые казаки, несшие военную службу на окраинах страны. Пищальники — от слова пищаль. Так называли в старину первое огнестрельное оружие — нечто вроде маленьких ручных пушек. Их еще именовали ручницами. Позже, когда появились более крупные орудия, пищали стали пренебрежительно называть недомерками. Ратники носили их на ремне за спиной. Отсюда и третье название ручных пищалей — завесные. При стрельбе их опирали на плечо.

В те времена было по меньшей мере две разновидности таких орудий: осадные и затинные. Первые — стенобитные, их применяли в случае осады; вторые предназначались для обороны и составляли городской наряд. Были еще и полевые — отстоящие от крепостей наряды, именуемые соколиками. Удивительно образное название — соколики!

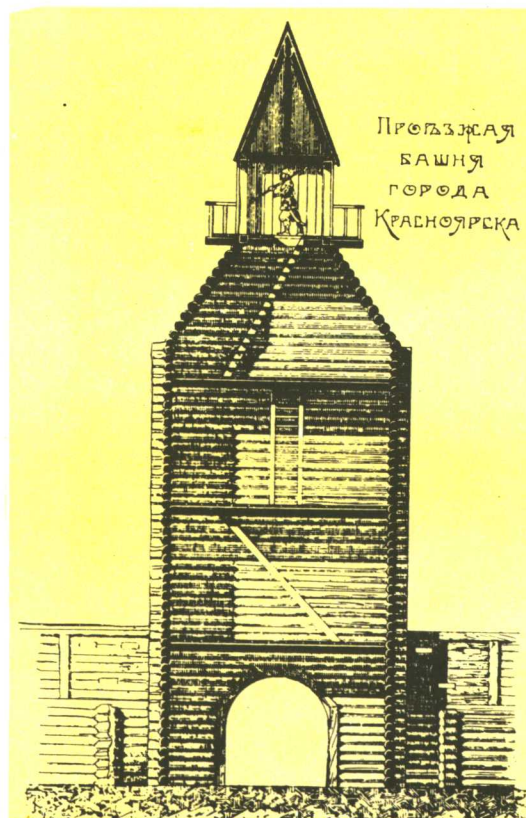
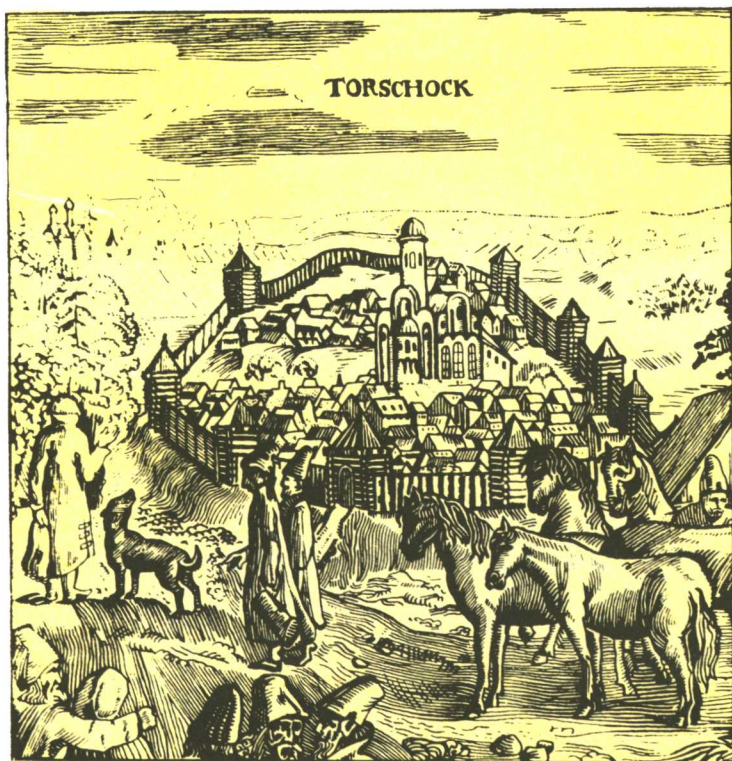
В XV и даже XVI веке на Руси вместе с огнестрельным оружием

применяли и луки. Если стрелок-лучник не сумел выпустить в минуту 12 стрел в заданную цель или хотя бы раз при этом промахнулся, то он считался «недостойным носить свое честное имя».

Вне крепостных стен — внутри города или на подступах к нему — ставились сторожевые башни-вежи. Вежа — от слов «ведать», «знать». Их же называли повалушами, стрельницами, кострами, столпами. Этот тип башен является древнейшим на Руси. Такие башни размещались на самых высоких, открытых местах. Они рубились квадратными, в плане шести- и восьмиугольными. Кровли их делались шатровыми. Наибольшее распространение получили восьмигранные башни-вежи, очень удобные для кругового обзора.

Образ шатровой крепостной башни с ее неприступно-суровым силуэтом был исполнен для народа глубокого патриотического смысла. В нем звучал торжественный мотив утверждения силы жизни, ее суровой красоты. Этот образ настолько укрепился в архитектурном мышлении зодчих, что был привнесен ими и в культовое зодчество, сначала деревянное, а позже каменное. Именно в шатровых сооружениях особо яр-

Вид крепости г. Торжка.
Гравюра XVII века.



ко отразилась самостоятельность развития русского деревянного зодчества.

В отличие от древнейших более поздние типы крепостных башен ставили непосредственно по линии ограждений. В этом качестве они и приобрели значение собственно башни. Слово башня появляется в летописях только с середины XVI века.

В трудные для страны времена изобретательность строителей русских крепостей вообще, казалось, не знала пределов. Мыслимо ли, к примеру, построить за одну ночь тринадцатиметровую (пятиэтажный дом) башню, оснастить ее пушками и осадными орудиями?! Да не где-нибудь в спокойном лесном месте, а прямо у ворот вражеской столицы — Казани! А ведь так было...

Поход Ивана Грозного на Казань в 1550 году окончился неудачей. Причина ее в летописях объясняется главным образом непогодой и «дождями великими», отчего «к городу приступить не возможно за мокротой». Но сам царь и его войско видели суть поражения в другом: в отсутствии близ Казани русских крепостей. Поэтому в 15 верстах от столицы ханского царства, «на Круглой горе промеж Щучья озера и Свяги-реки», решили поставить деревянную крепость. Не теряя времени, царь «делу касается, вызывает к себе дьяка своего Ивана Григорьева, сына Выродкова, и посылает его, а с ним детей боярских на Волгу, в Углецкий уезд, в Ушатых вотчину, церквей и города рубити и в судех с воеводами на Низ вести».

Так весной 1551 года в верховьях Волги был срублен город. Затем этот город разобрали, сложили на плоты и сплавили вниз вместе с воинскими людьми и артиллерией.

А спустя четыре недели в устье Свяги вырос «град деревянный... нов и хитр строением». В его стенах, рубленных тарасами, было несколько уровней бойниц, в том числе и «подошвенные окна». Семь трехъярусных башен возвышались над семью крепостными воротами, окованными железом. Были в крепости и тайные ходы под землей — на случай осады. Один вел к реке Свяге, а другой — к Щучьему озеру. Все продумано-предусмотрено.



Проезжая башня г. Красноярска.
XVII век.
Реконструкция
В. Ласковского.

Якутский острог.
XVII век.
Реконструкция
А. Ополовникова.

И сам город «зело прекрасный».

Спустя год состоялся последний, победоносный поход русских на Казань. Штурмом была взята ханская цитадель. А до того, в укрытом от врагов месте, русские построили ту самую тринадцатиметровую башню, которую потом разобрали, незаметно подтянули к Арским воротам Казани и за одну ночь водрузили прямо против этих ворот. Меткий огонь пушкарей открыл путь стрелецким полкам. Казань пала, и отныне вся Волга — от истоков до Астрахани — стала русской рекой.

В этом почти фантастическом, но тем не менее бывшем в русской реальности историческом факте вырисовывается не только стратегический ум, смелость и

находчивость наших сородичей; здесь выявляется и высокий, даже высочайший уровень их строительного мастерства. Мало того, что оборонные сооружения возводились быстро, в невероятно короткие сроки и устанавливались на максимально удобных позициях, причем порою, как при взятии Казани, буквально под носом у врага, — они были к тому же на редкость простыми и вместе с тем мудрыми сооружениями, рассчитанными на многообразие военных действий своего времени.

А. В. ОПОЛОВНИКОВ,
доктор архитектуры,
заслуженный архитектор РСФСР

Е. А. ОПОЛОВНИКОВА,
кандидат архитектуры



ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

ДЕКОРАТИВНЫЕ РОСПИСИ ЯПОНИИ

Художественный образ произведения искусства создается системой приемов и средств выразительности, которые можно назвать его языком. На зрителя влияет характер линии, силуэта, тональных градаций и цветосочетаний. Язык японских настенных росписей складывался на основе традиций средневековой живописи. Его особенности лучше всего проследить на примере произведений выдающихся художников XVII века Таварая Сотаци и Огата Корина, творчество которых ознаменовало второй период расцвета японской декоративной живописи.

Эти мастера продолжали то, что сделали Кано Эйтоку и его современники, но время их деятельности было уже иное. Изменились идеалы, цели и задачи искусства. С окончанием феодальных войн перестали строить замки, а регламентация общественной жизни,

введенная сёгунами Токугава — новыми правителями Японии, требовала ограничения роскоши даже для представителей феодальной знати. Украшать пышными росписями стены дворцов не разрешалось, и декоративная живопись размещалась главным образом на складных ширмах. Не связанная непосредственно с архитектурной конструкцией зданий, ширма служила и перегородкой в комнате, и предметом мебели, и картиной. Изображения стали более камерными по характеру. Наряду с природными мотивами значительное место занимали сюжеты из произведений классической литературы. Политика изоляции Японии, начавшаяся в 40-х годах XVII века, прервала культурные контакты с другими странами. Важнейшим стимулом развития искусства стало обращение к прошлому.

Таварая Сотаци был самым крупным живописцем XVII столетия. Он синтезировал разные приемы и средства выразительности и

достиг с их помощью качественно нового художественного результата. Обращение Сотаци к культуре периода Хэйан (IX—XI века) оказало сильнейшее воздействие на стиль мышления художника, стремившегося воссоздать поэтический мир классической литературы. Его образы передают не столько красоту и гармонию природы, сколько внутренний мир человека.

Уже в ранних росписях 1621 года, выполненных в монастыре Ёгэн-ин в Киото, обнаруживаются не только связи Сотаци с монументалистами предшествующего периода, но и отличие от них. Хотя мотив сосен и скал сходен с росписями Эйтоку и мастеров школы Кано, живопись Сотаци производит иное впечатление из-за расположения на стеной поверхности и соотношения с фоном. Более приземисты пропорции деревьев, компактен их силуэт; важнейшим изобразительным средством стал цвет, используемый в оттенках и размыках, контрастных сопостав-

Окончание. Начало в № 1 за 1987 год.

лениях, позволяющих передать впечатление объемности. Эта новая роль цвета еще заметнее в росписи на двух парных ширмах «Мацусима». Хотя такое название имеет совершенно определенная местность, Сотацу воспроизводит не реальный ландшафт, а его поэтическую интерпретацию в знаменитой повести IX века «Исэ моногатари». В средневековой лирике сосна была метафорой ожидания (поскольку «сосна» и «ждать» произносятся одинаково «мацу»). В соединении с изображением волн — метафорой слез — она была воплощением образа ожидающей и тоскующей возлюбленной. Сотацу, тонко ощущавший свойственную поэзии множественность смысла, стремился воплотить в росписи неуловимую игру чувств, уподобляя их изменчивой стихии волн и вечной незыблемости скал.

Ширмам «Мацусима» близка по типу другая роспись мастера — «Тропинка под плющом», также на сюжет из «Исэ моногатари». Художник строит единую композицию на двух ширмах, доводя до лаконизма выразительные средства. С золотом фона контрастируют силуэты пологих холмов, таким же зеленым тоном, но размытым и имеющим тонкие градации, намечена полоса тропинки и свисающие откуда-то сверху плети и листья плюща. Им вторят бегущие сверху вниз строки стихов, тема которых восходит к тому эпизоду из повести, где говорится о путешествии героя — поэта Аривары Нарихира через ущелье Инуяма, заросшее плющом. Сотацу добивается удивительного согла-



Таварая Сотацу.
Сэкия.
Роспись ширмы.
Фрагмент.
◁ 1-я половина XVII века.

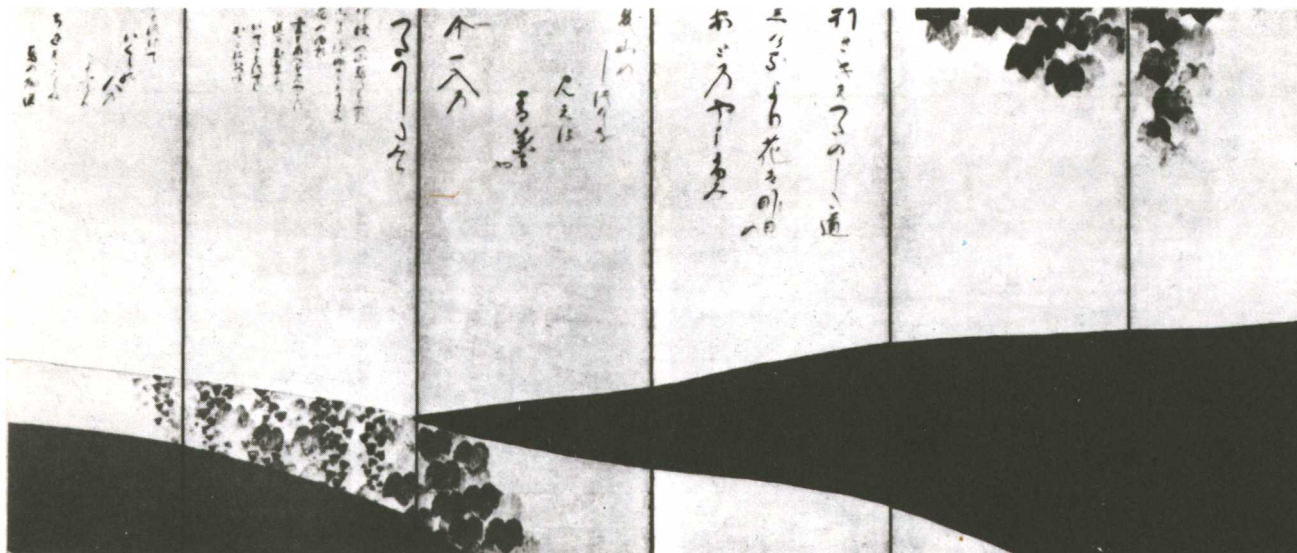
Таварая Сотацу.
Мацусима.
Роспись ширмы.
Фрагмент.
1-я половина XVII века.

Таварая Сотацу.
Тропинка под плющом.
Роспись ширмы.
Фрагмент.
1-я половина XVII века.

сия деталей росписи, запечатленных с разной степенью условности, — легких, как будто колеблемых ветром листьев плюща, обобщенно трактованных холмов и фона, который воспринимается одновременно и как воздушная среда, и как поверхность ширмы-стены, на которой написаны иероглифы стихов.

Наиболее величественны по замыслу ширмы Сотацу на сюжеты из романа XI века «Гэндзи моногатари». Это произведение считается национальным сокровищем

Японии. Хотя роспись по сравнению с другими кажется более известовательной, художник развивает прием передачи не просто мотива, но его поэтического подтекста. Произведение Сотацу было обращено к зрителю, который не только знал сюжетную канву знаменитого романа Мурасаки Сикибу, но и помнил многочисленные стихотворные вставки, без которых невозможно понять его смысл. Именно в стихах раскрывалась внутренняя жизнь героев, передавались тончайшие оттенки их



чувств и настроений. В композиции ширм отразилось стремление передать метафорическую емкость содержания сцен, найти зримые формы для воплощения глубинного смысла литературного текста. Мастер использует известные метафоры-омонимы, образы-намекы и традиционные ассоциации. Главное внимание обращено не на изображение реального места и действия, а на раскрытие ритмов мира поэтического, в котором воплощены эмоции героев, движения их души. С помощью изобразительных элементов Сотацу переводит видимые глазом пространственные связи в символические, возвышенно-духовные и от простого описания ситуации приходит к передаче ее внутреннего смысла.

В художественной системе Сотацу содержательность образов — результат соответствия живописного языка и классической литературы, что порождало широкий круг ассоциаций, подключая к восприятию его произведений вековые традиции культуры.

Искусство Сотацу, а вслед за ним и Огата Корина через классическую литературу стремились гармонизировать отношения человека с миром. Культура периода Хэйан в условиях Японии XVII века была эстетическим идеалом, который выражал духовные потребности эпохи. Именно поэтому ее отзвуками наполнено и творчество Корина. Характерная особенность его манеры — повторяемость мотивов — дает возможность проследить за ходом мысли худож-

ника. Одним из них был мотив ирисов. В раннем свитке, изображающем сцену из «Исэ моногатари», где говорится о том, как герой повести поэт Аривару Нарихира во время путешествия остановился с друзьями у ручья, ирисы возникают как побочная тема. Роспись на веере словно образ-воспоминание о том же эпизоде. Отказ от описательности активизирует восприятие, вызывая известные для японца ассоциации. Еще одно воплощение того же мотива — лаковая шкатулка для письменных принадлежностей, украшенная живописью и инкрустацией. Наконец, в парных ширмах «Ирисы» эта тема получает наиболее яркое и выразительное решение уже в монументальной росписи.

Воспроизведение в малом масштабе не позволяет оценить такой важный прием, как значительное преувеличение размера растений по сравнению с натурой. Это разрывает непосредственные связи мотива с реальным прототипом, несмотря на достоверность изображенных цветов и листьев.

Композиция росписи такова, что создается впечатление мягкого струения воды, над которой поднимаются растения. Ритмический рисунок ведет наш взгляд по поверхности картины, определяя темп восприятия, его ускорения и замедления. Повторяемость одних и тех же групп ирисов, которая намечена художником на правой ширме, где начинается общее ритмическое движение, сменяется свободными вариациями, лишен-

ными симметрии и придающими росписи большую живость. В сочетании лишь намеченной орнаментальной упорядоченности и свободного повтора близких, но не совпадающих форм — основа эмоционального воздействия произведения Корина.

Художник полностью отказывается от повествовательности и оставляет единственный элемент, с помощью которого передается богатство поэтического смысла. Волнообразное движение дает ощущение спокойного «дыхания», чередования напряженности и отдыха, движения и покоя. При этом золотой фон в нижней части ширм читается как водная поверхность, а в верхней — как воздушная среда. От любования прекрасными цветами мастер подводит зрителя к поэтическому обобщению, и роспись воспринимается как образ весеннего цветения природы. Стихия воды становится выражением вечности жизни и красоты мироздания.

Предельно скупыми средствами, сохранив живые формы цветов, Огата Корин добился высокой степени декоративной стилизации мотива. Он выбрал два оттенка зеленого для изображения листьев, сине-лиловый — для цветов, заполняя очерченные тушью контуры и активно используя золотой фон.

Во всех произведениях Корина, и в «Ирисах» особенно, орнаментальный ритм приобретает решающее значение, становясь не только элементом стиля, но и особенностью художественного мышле-



ния мастера. У Кано Эйтоку и даже Таварая Сотаци ритмы были совершенно иными, связанными с преодолением статики форм. В произведениях Корина ритм определяет орнаментальную структуру образа, то есть связан с его внутренней сущностью. В цветоритмической упорядоченности, которая и есть проявление истинной декоративности, можно видеть свойственное этому художнику стремление к совершенству, выражению в живописи эстетического идеала эпохи. Такое построение композиции, разворачивающейся на огромной ширме-стене шириной более семи метров, подчиняет конкретный мотив идеальному, возвышенному порядку. С помощью этого и осуществляется переход от конкретного к обобщенно-поэтическому, превращение мира, открытого глазу, в мир духовный.

Композиция росписи Огата Корина органично сочетается с формой ширмы, которая представляет собой не плоскость, а расположенные под углом друг к другу панели. «Ирисы» свидетельствуют о том, что в отличие от предшественников художник мыслил иначе, ощущая ширму как объемную конструкцию в интерьере, взаимодействующую с другими предметами, которые образуют декоративный ансамбль. Недаром он так много работал в сфере прикладных искусств, расписывая керамику, веера, кимоно, создавая лаковые изделия.

Образ бесконечности жизни, ее движения и весеннего возрождения воплощен в последнем шедевре Корина «Красные и белые цветы сливы» — росписи на паре двусторонних ширм.

Ее воздействие построено на контрастном сопоставлении цветущих деревьев с условным фоном и орнаментально трактованным водным потоком. Мастер доводит до логического завершения метод художественного претворения действительности в декоративную роспись. Он как бы нарочито заостряет внутренний «драматический конфликт» реально наблюдаемого и переосмысленного творческой фантазией. Это фантазия особого рода. Она преобразует естественные природные связи предметов в орнаментально-ритмические, сочетаемые с золотым фоном, который не воспроизводит



Огата Корин.
Красное и белое дерево сливы.
Роспись ширмы.
◁ Конец XVII — начало XVIII века.

Огата Корин.
Ирисы.
Роспись ширмы. Фрагмент.
Конец XVII — начало XVIII века.

видимую глазом реальность, но обозначает условную среду, в которой живет изображение. Одновременно золотой фон утверждает плоскость ширмы-стены, вещественную материальность предмета в интерьере. Поэтому так естественно переходит Корин от правдоподобности картины к условности орнамента и сочетает их в одной композиции. Его произведения — это мир поэтический, не поддающийся непосредственному воспроизведению, а лишь косвенному выражению языком декоративной живописи.

Искусство японских художни-

ков XVI—XVII веков было обращено к современникам. Оно выросло на почве многовековой культурной традиции и рассчитано на общеизвестные ассоциации, знание древней поэзии и классической литературы средневековья. Нам же для того, чтобы понять язык и смысл декоративных росписей, необходимо проделать большую внутреннюю работу. Но такая работа всегда обогащает и приносит радость, открывая пути в неведомый прежде мир высокой гармонии и красоты.

Н. НИКОЛАЕВА,
кандидат искусствоведения

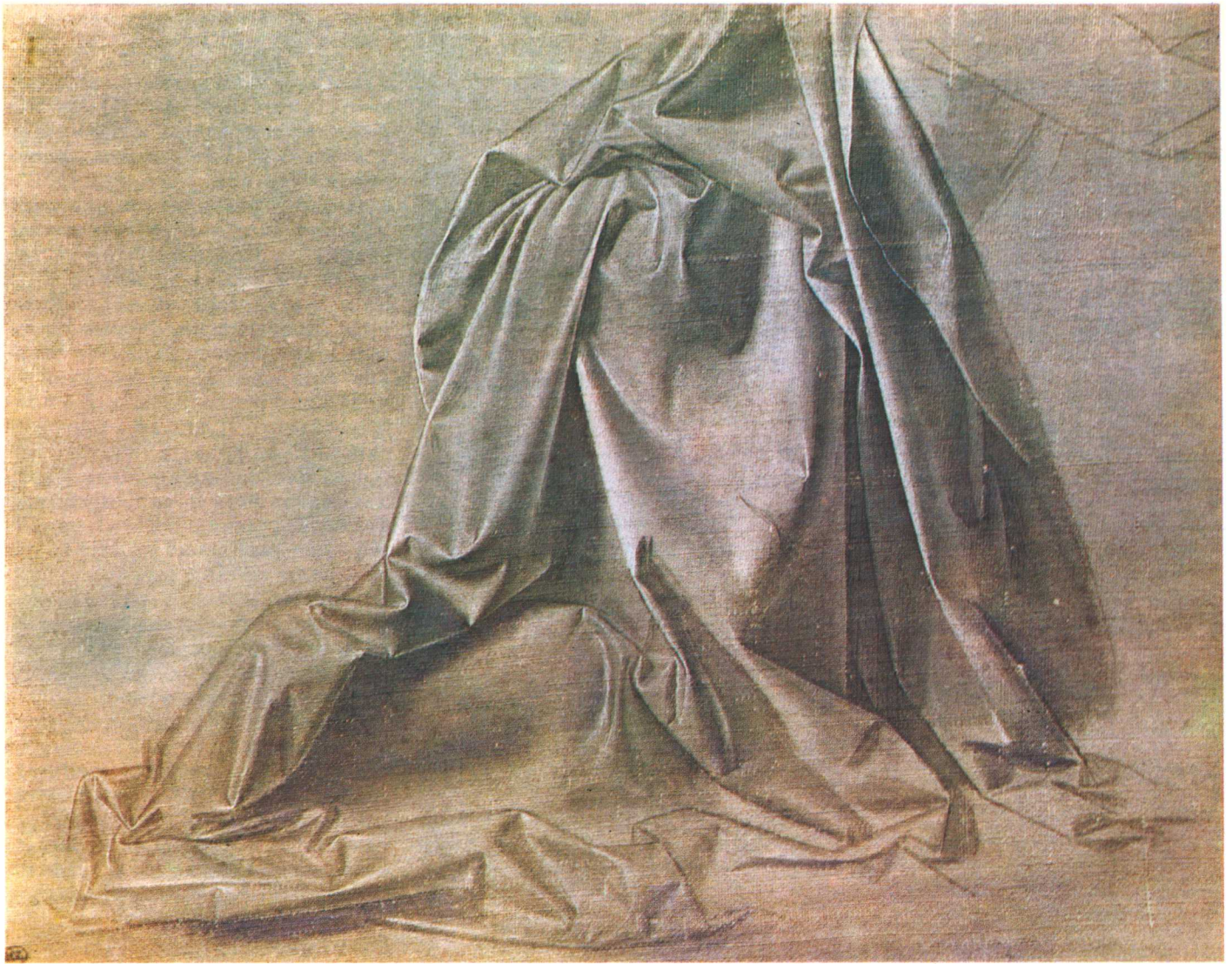
Изображение драпировок



В истории мирового искусства наилучшие образцы пластического изображения драпировок относятся к античности, эпохе Возрождения и классицизму конца XVIII — первой половины XIX века. Эти периоды характеризуются внимательным отношением к передаче человеческого тела, красоту которого подчеркивали легкие открытые одежды. Всякий раз, когда художники ставили другие задачи, изменялся и характер драпировок. Они уже не подчеркивали форму тела, а скрывали его. Так, в средневековом искусстве преобладают условно-упрощенные фигуры, скрытые под тяжелыми одеждами, мелкие и частые складки которых несут лишь декоративную функцию, разбивают слишком унылую поверхность. Но и чрезмерное увлечение драпировками тоже пагубно для искусства, так как в этом случае дробится форма. В «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи пишет: «...драпировка должна быть таким образом приспособлена, чтобы она не казалась необитаемой, то есть чтобы она не казалась грудой одежд, содранных с человека, как это делают многие, которые настолько влюбляются в различные группировки различных складок, что заполняют ими всю фигуру, забывая цель, ради которой эта драпировка сделана».

Дать какой-либо рецепт, как рисовать драпировки, невозможно. Собственно, никаких специальных правил на этот счет не существует, и задачи художника здесь такие же, как при создании на плоскости листа любой трехмерной формы. Но рисование драпировок представляет известную трудность для начинающего художника. В чем она заключается?

В первую очередь в специфике формы, образуемой подвижной материей, изменяющейся в зависимости от окружающих предметов. Знание законов образования складок позволяет ученику на



Статуя римского императора
Августа.
Мрамор. Первая четверть I в.
Высота 185.

Леонардо да Винчи.
Драпировка.
Холст, тонированный темперой.
Около 1475—1478.
18,2×23,3.

Александр Иванов.
Подготовительный рисунок
к картине «Явление Христа
народу».
Карандаш, мел.





практике, в процессе рисования, самостоятельно проследить их действие в природе и научиться убедительно изображать драпировки. Что для этого нужно?

Первое условие: подвижная материя, подчиняясь известному закону всемирного тяготения, стремится упасть на землю. При этом она встречает различного рода препятствия, форма которых и определяет характер складок. Наиболее простой случай — край скатерти, свисающий с прямоугольного стола, образует складку, по форме близкую к конусу. Несколько сложнее вариант, когда есть точки, препятствующие падению ткани: например, материя висит на веревке, а по краям ее держат прищепки. От них-то и будут расходиться конусовидные складки, становясь крупнее по мере удаления, пока материя свободно не повиснет под своей тяжестью.

Теперь представим, что нижний край драпировки, свободно свисая, достигает земли или другой горизонтальной поверхности. Натолкнувшись на препятствие, она также образует складки, но несколько иного вида. И здесь на первое место выступает характер ткани. Например, толстые материи — грубое сукно или ковер — образуют небольшое количество крупных складок. Накрахмаленное полотно — складки с выступающими острыми изломами. Саржа, атлас, вуаль и другие материи редкого плетения — мягкие складки с закругленными изгибами.

Законы образования складок очевидны, с ними художник сталкивается каждодневно. Нужно только внимательно понаблюдать их действие и больше рисовать, а освоив, переходить к более сложным задачам — изображению задрапированной человеческой фигуры. Рассмотрим неподвижную модель, на которой легко проследить объективные законы поведения ткани, — античную скульптуру. Что здесь определяет характер складок? В первую очередь, конечно, форма тела. Постараемся понять, какие точки формируют складки на римской скульптуре, изображающей императора Августа. Драпирующая ткань удерживается на коленях, где она натянута и плотно облегает тело, так что ясно прочиты-

Д а в и д.
Ликторы приносят Бруту
тела его сыновей.
Масло. 1789.
◁ Фрагмент.

Д а в и д.
Портрет госпожи
Сорси-Телюссон.
Масло. 1790.
◁ 131 × 98.

П. Соколов.
Этюд драпировок.
Итальянский карандаш.
1774.
52,3 × 28,0.

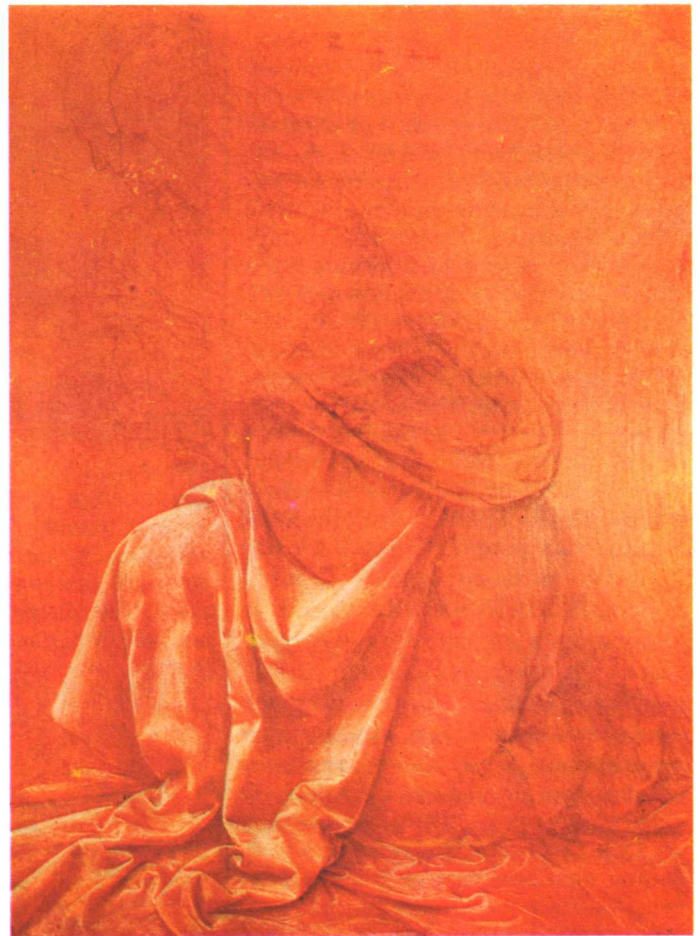
Леонардо да Винчи.
Штудия складок одежд
для фигуры ангела
к картине «Мадонна в скалах».
Бумага грунтованная, сажа,
белила.
Около 1506—1508.
21,3 × 15,9.

Леонардо да Винчи.
Этюд драпировки.
Бумага тонированная,
серебряный штифт, белила.
Около 1475—1478.
25,7 × 12,3.



вается форма. Остальная часть ткани свободно провисает под своей тяжестью. С таким явлением мы уже встречались. Теперь обратите внимание, как укладывается ткань на бедре. Она не натянута, но в своем стремлении к земле старается плотнее облеечь тело, препятствующее ее падению. Но этой ткани много, ее поверхность больше, чем поверхность бедра, которое к тому же имеет некоторый наклон от торса к колену, что дает возможность драпировке несколько сползать. В результате и образуются параллельные, наползающие друг на друга складки. Рассуждая таким образом, нетрудно проанализировать любые драпировки. Главное — постоянно ставить вопрос: какие формы или силы участвуют в образовании складок?

До сих пор мы говорили о статичной форме. Что же произойдет с драпировкой, если фигура придет в движение? Ведь это нельзя изучить на модели. Подвижная материя изменяет характер складок каждое мгновение,



зафиксировать их невозможно даже в самом быстром наброске. Но все же изображать драпировки в движении необходимо, так как именно с их помощью можно убедительно передать движение всей фигуры. Профессиональные художники используют здесь знание теории, основное положение которой заключается в следующем: драпировка следует за той формой, которая препятствует ее падению вниз, но в то же время она несколько от нее отстает, подчиняясь закону тяготения. Это явление легко пронаблюдать. Посмотрите, как ведет себя рукав, когда вы поднимаете руку. Запястье обнажается, а на материи образуются параллельные складки.

Основные положения теории складок применимы не только для свободных драпировок, известных по классическим произведениям, но и современного костюма. Разница лишь в том, что в первом случае тело препятствует падению ткани на землю, а во втором — распределение складок на костюме современного покрова заранее программируется.

Рисование драпировок играет огромную роль в учебном процессе, ведь уметь правильно передавать их специфическую форму можно лишь в том случае, если рисуемый логически и пространственно мыслит. Важно постоянно анализировать в процессе рисования, какие силы участвуют в образовании той или иной формы, какое место она занимает в пространстве. А ведь все это как раз и свидетельствует об овладении начальной грамотой изобразительного искусства, без которой невозможно никакое творчество.

Наша современная действительность дает богатые возможности разнообразнейших композиционных решений. Одежда молодежи, развевающиеся флаги, передача сцен манифестаций и спортивных празднеств требуют высокого профессионального мастерства. Внимательные штудии в рисунке, живописи, скульптуре драпировок, изучение законов образования складок помогут вам, юные друзья, в дальнейшей вашей творческой работе.

А. АРЗАМАСЦЕВ

П. Павлинов.

О рисовании складок

Рисуя человеческую голову, мы знаем заранее, что между глазами находится нос, что нос у переносицы внутри костяной, а ниже хрящевой и имеет две ноздри. Такое предварительное знание заставляет в определенных местах искать определенные, заранее знакомые формы. Если же этого предварительного знания мы не имеем, то неизвестная форма застаёт нас врасплох, мы рискуем не оценить ее во всей полноте и закономерности, рискуем понять ее поверхностно, и тогда самое существенное может ускользнуть от внимания — мы сделаем в рисунке грубые ошибки. Это в большой степени относится к изображению складок одежды.

Складки на одежде — не случайное явление, но строго закономерное, могущее быть анализировано и приведено в известную систему, знание которой и должно помочь в каждом отдельном случае разобраться в форме складки и при изображении ее не допускать ошибки. Больше того, зная законы образования складок, можно наперед предвидеть, какие складки при наличии тех или иных обстоятельств мы должны здесь или там непременно увидеть.

В изобразительном искусстве верно нарисованная складка способствует живости создаваемого образа: складкой на одежде художник выражает жест, функциональность движения, последовательность изменения формы во времени. Рука была опущена, рукав находится в положении, как он был шит портным, на рукаве никаких складок не было. Так могло быть секунду назад, но, допустим, теперь рука поднята, и это вызвало определенные складки на рукаве, по которым мы читаем, что сейчас это не обычное положение руки, что тут произошло движение, и движение в таком-то именно направлении, и, наконец, что этот живой жест, как явление временное, должен смениться каким-то другим положением руки. Отсутствие складок или неверная их трактовка могут создать впе-

чатление, что поднятая, допустим, рука есть постоянное состояние натуры, с учетом чего шита одежда; тогда это уже не жест, не движение, а единственное, оставленное навсегда сочетание форм, и иным никаким оно в этой фигуре и быть не может. Так, стиль египетского искусства в фигурах без складок не допускает мысли о возможности движения. Трудно представить себе какую-нибудь фигуру сидящего писца вставшей, как трудно даже представить себе начавшего двигаться сфинкса.

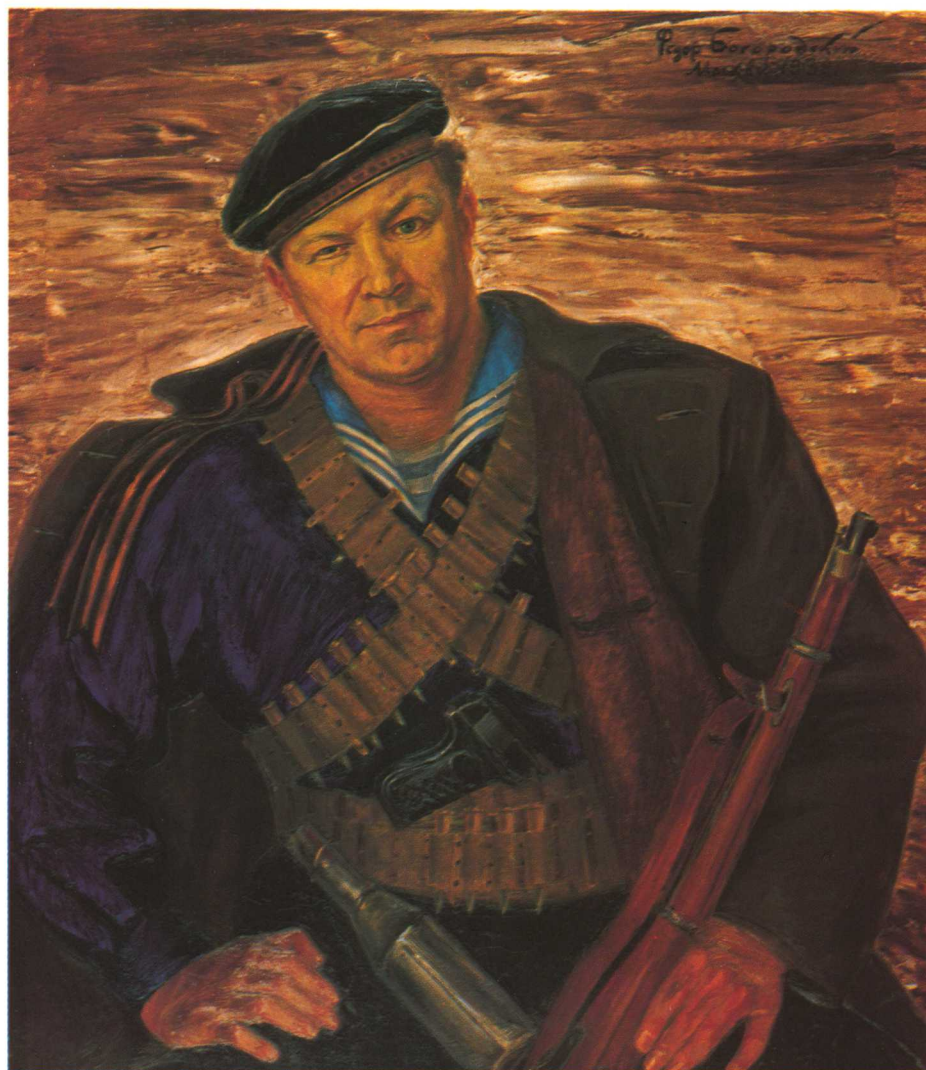
Складки на материи одежды образуются тогда, когда материя занимает протяженность меньшую, чем ее собственный размер. Материя сгибается, подчиняясь действующим на нее силам, в зависимости от ее физических данных, как-то: материала, из которого она соткана или составлена, характера переплетения нитей или волокон этого материала, всей толщины материи.

Из этих данных создается качество материи, относящееся к образованию складок. Затем в образовании складок играет роль длина отрезка материи, подвергающейся воздействию, и, наконец, самое важное — величина и направление приложенной силы.

Материя, имеющая большой модуль упругости, как, например, толстое сукно, кожа, грубая парусина и т. п., дает при стремлении согнуть, смять ее большие, пологие складки. Наоборот, материалы с малым модулем упругости — тонкие шелковые материи, тонкое сукно, кольчуга — дают мелкую, короткую, частую складку. Крахмальная материя, писчая бумага дают пологую, большую складку, и это до некоторого предела сгиба, характеризующегося их «хрупкостью», за которым происходит слом или образование уже угловых, острых, невосстанавливающихся складок.

Из книги: П а в л и н о в П. Я. Для тех, кто рисует. Советы художника. М., «Советский художник», 1965.

Федор Богородский



Ф. Богородский.
Братишка. Автопортрет.
Масло. 1932.
106×86.

Его жизнь была настоящей легендой. А искусство хранило отблеск пожарищ революции и гражданской войны. Комиссар и поэт-новатор, матрос-большевик и художник, общественный деятель и педагог переплелись воедино в замечательной личности Федора Семеновича Богородского (1895—1959). О нем с уваже-

нием писали Горький и Луначарский. Он встречался с Маяковским и Есениным. О его первых шагах в искусстве с похвалой отзывались ведущие художники страны. Сегодня, дорогие ребята, жизнь и творчество этого мастера предстанут перед вами в отрывках из воспоминаний его коллег и учеников.

И. Э. ГРАБАРЬ:

Жизнь Федора Богородского столь же необыденна и ярка, как необыденно и ярко его искусство. Они так тесно переплетены, так невероятно спаяны, что временами не знаешь, где кончается жизненный эпизод и начинается искусство, и наоборот.

Кем только не был Богородский: ярмарочным плясуном, веселым циркачом, поэтом-футуристом, писавшим и издававшим «поэзы», живописцем, выставившим озорные полотна, летчиком, матросом-большевиком, комиссаром революционной флотилии, чекистом в Нижнем, заведующим особым отделом губчека в Оренбурге, начальником следственного отдела Революционного военного трибунала всей Волги и вдруг снова, и уже окончательно, живописцем...

Сколько страстности и необузданности в этой пестрой смене вех и в то же время какое постоянство, какая преданность основной, стержневой линии всех его установок и замыслов! Сам Богородский прекрасно формулирует эту свою творческую линию в автобиографии: «Только эмоциональное искусство, искусство страстное, темпераментное, искусство, зажженное любовью или ненавистью, волнует художника и зрителя, активизирует его. И в этой эмоциональной напряженности, в идейной страстности вся сила реализма...»

П. П. СОКОЛОВ-СКАЛЯ:

В 1928 году на Венецианской биеннале среди других работ молодых советских живописцев демонстрировалась картина Богородского «Матросы в засаде». Сильная по объемной, рельефной живописи, богатая характерным выразительным типажом, а главное, резко выделяющаяся своим революционным сюжетом, она работала как боевой агитатор-

коммунист в буржуазной Европе, в стране муссолиниевского фашизма. Это ли не почетная роль советского художника в его зарубежных выступлениях!

Г. Г. НИССКИЙ:

Натура романтическая, остро чувствующая все новое, он самоабвенно увлекался искусством. Увлечения эти не ограничивались живописью. Богородский дерется на фронтах, воюет с врагами революции в тылу и в то же время создает картины, пишет буйноцветастые декорации, издает сборник стихов «Даешь!».

Он ведет огромную общественную работу, выступает на митингах. На эстраде исполняет эффектный номер «Ферри — человек без нервов» и создает яркий

эстрадный танец. Работает на арене цирка, о котором еще пишет и программную статью «Даешь цирк!». Был Богородский кинотрюкачом, не прошел и мимо такого новшества! Работал в театре у Мейерхольда, был репортером, танцором-четочником, тянуло его к режиссуре. Но в пору любого увлечения он оставался верен живописи.

И популярность художника Богородского росла. В 1927 году в Токио его «Дорогомилловский пейзаж», празднично сверкавший красками, привел в восхищение посетителей выставки. Пейзаж купили и тут же, в Японии, издали в открытках. А сколько еще пейзажей написал Богородский за свою жизнь — сочных, ярких, порой неожиданно нежных, прозрачных, мечтательных, задушевных...

В Венеции расходились в тысячах репродукций и фотографий его «Матросы в засаде». Картина имела грандиозный успех. Перед ней стояли часами: «Вот они какие, советские моряки!» Да, они такие. Матрос-коммунист в неизменной тельняшке, с гранатой и револьвером, крест-накрест перепоясанный пулеметными лентами. Честь первым воплотить такой легендарный образ в живописи выпала на долю Федора Богородского.

А. А. ДЕЙНЕКА:

...Поражала его органическая ширококорусская тяга ко всему здоровому, смелому, новому. Там, где кипела жизнь, где лилась дружеская беседа,— был Федор.





Ф. Богородский.
Матросы в засаде.
Масло. 1927.

◁ 170×200.

Ф. Богородский.
Слава павшим героям.
Масло. 1945.
247×297.

Мне всегда казалось, что ему не хватает времени дать ход всем талантам, которыми с огромной щедростью его наградила природа... Искусство было его самым любимым делом. Более любимой для него была только партия, формировавшая его как человека и художника. И прежде всего партийность заставляла его быть выше локальных, групповых интересов искусства.

Потерявшая на фронте единственного сына мать призналась мне, как она плакала перед картиной Федора Семеновича «Слава павшим героям». Картина

помогла ей проститься с сыном и обрести мужество жить дальше.

Ю. И. ПИМЕНОВ:

Самое лучшее, что он сделал и сделал действительно сильно, — это серия о беспризорниках, это была новая, открытая им тема, а открытие в искусстве уже само по себе представляет ценность. И эти картины, острые и жутковатые, показывающие тяжелые и печальные явления жизни, были крепко сделаны, нарисованы с большим чувством натуры, а натура-то была

настоящая, взятая прямо из жизни, сложной и трудной, жизни подворотен и ночного асфальта. И написаны эти вещи крепко и сурово.

Как рассказывал Богородский, он находил где-нибудь в асфальтовых котлах, среди развалин домов этих потерявшихся в жизни ребят — обозленных, недоверчивых, диковатых. Его характер, активно общительный, вероятно, вызывал в конце концов доверие настороженных маленьких людей, и это дало возможность художнику сделать настоящие, очень верные по времени вещи.

Богородский был еще отличным педагогом и отличным организатором художественного факультета ВГИКа, который он фактически создал. Его работа была начисто лишена даже какой-нибудь тени бюрократизма, всяких лишних бумажек, лишних заседаний. Я имею в виду его работу как заведующего кафедрой. Он пользовался тем абсолютным авторитетом, несмотря на то, а может быть, и потому, что делал все живо, свободно, с шутками и достаточно весело. И дело, которое он делал свободно и как будто просто, получалось хорошим и серьезным.

Богородскому удалось организовать толковый факультет, я бы сказал, художественную школу с определенной программой, и главное, со свободным дыханием

и у студентов и у педагогов. Он был требователен, но никогда не ограничивал студентов в каком-то своем отношении к искусству...

...Как у всякого человека, у Богородского были и трудные моменты в жизни, когда он бывал упорным, настойчивым и нетерпимым. И как человек горячий, он в таких случаях был для собеседника не безопасен, остер и зол.

И этот человек со сложным характером, с такой неожиданной эксцентрической биографией, в семье был очень домашним и уютным, был привязан к семье. К жене и сыну. Это была обстановка интеллигентных демократических семей начала века, где не обращали внимания на вещи, на бытовое оформление как на самоцель...

КУКРЫНИКСЫ:

...В 30-е годы нам предложили иллюстрировать одно из первых изданий романа «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова. А был у нас знакомый — Федя Богородский. Он и художник был, и в цирке выступал, и уроки танцев давал — на все руки.

Словом, уже понятно: мы решили рисовать Остапа Бендера с Федей, тем более что он и внешне был импозантен. Пришли к нему с гранками и сказали: «Федя, тут один роман есть, мы должны иллюстрировать. Может, считаешь? Герой романа...» Федя нас перебил: «Ясно. С меня хотите писать. Говорите прямо, этот герой — что, жулик?» Мы помялись и признались: «Да, в общем, оно конечно, жулик...» — «Сразу ска-

Ф. Богородский.
Беспризорный.
Масло. 1925.
78×66.



Ф. Богородский.
Беспризорники.
Масло. 1925.
87×67.



жите,— потребовал Федя,— какой жулик: мелкий или крупный?» — «Великий комбинатор!» — «Тогда пожалуйста,— согласился Федя.— И гранок мне ваших не надо. Срисовывайте!»

Так появилось на свет одно из первых изображений Остапа Бендера.

М. А. БОГДАНОВ:

Я принадлежу к тем счастливым людям, которые в течение 20 лет были близки к Федору Семеновичу и знали его хорошо. Я поступал во ВГИК в 1938 году, во время создания художественного факультета. Тогда встал вопрос о том, что советская кинематография должна быть цветной, что ей нужны художники. Во ВГИК пришел и стал организатором и руководителем этого нового, незнакомое дела Богородский. И оказалось, что нельзя найти более талантливого, более подходящего руководителя, чтобы создать школу художников кинематографии.

Основная черта этой школы — выпускать художника широкого профиля, профессионала, который мог бы работать в любой области изобразительного искусства. Большинство художников, окончивших ВГИК, конечно, работает в кинематографии. Но многие стали также прекрасными специалистами в живописи, графике, театре. Сам Богородский как разносторонне образованный человек отлично разбирался не только в изобразительном искусстве, но в литературе и музыке, в кинематографии и театре.

Нужно было хоть раз побывать на занятиях со студентами нашего педагога, чтобы понять и оценить его талант, удивительно тонкий, индивидуальный подход к каждому студенту. Федор Семенович никогда не правил сам студенческих работ, никогда не брал около них кисти в руки. А приходил в мастерскую и так зажигал всех учеников, что они работали с полной отдачей.

Редко кто из нас после встречал такого человека и такого товарища. Он относился к нам не только как педагог, но как коллега. Мы чувствовали его внимание и уважительность. Никогда он не показывал своего превосходства. Наоборот, иной раз говорил, смотря



Ф. Богородский.
Сталинградец.
Масло. 1949.

чью-то работу: «А ведь мне так не сделать!»

Федор Семенович ставил перед нами большие задачи. Но когда кто-нибудь из нас находил хотя бы долю верного решения,— умел щедро наградить, назвав ученика талантом. И это окрыляло, заставляло работать энергичнее, серьезней.

Из студенческих лет запомнились мне те воскресные дни, когда в мастерской Богородского собиралось семь-восемь студентов. Хозяин мастерской садился на высокую подставку в рубашке апаш, открывавшей его борцовскую шею. Сквозило что-то особенное во всей его осанке, манере двигаться и говорить. Он был для меня всегда и во всем красивым человеком. В мастерской учителя кто-то его рисовал, кто-то писал. Он терпеливо сидел, позируя. Это был тогда еще наш «детский лепет». И тем не менее лет десять

спустя он мог подойти и сказать: «Смотрел старые студенческие работы, видел твой портрет — удивительно талантливо!» Я знал, что там не было ничего талантливого. Но наш учитель умел поднять ученика, заставить поверить в свои силы.

Через два года учебы у Богородского началась война. Когда мы ушли в ополчение, то понимали, как дороги Федору Семеновичу. Мы были его первыми учениками по ВГИКу, которых он любил как сыновей... В самые трудные моменты мы мысленно обращались к нему и думали, как бы он поступил в данном случае, что бы сделал на нашем месте...

Он учил мастерству, пониманию жизни, современности, принципиальности. Иногда рассказывал эпизоды из своей богатой биографии. О том, как в первые годы Советской власти ему приходилось брать в руки наган и стрелять во врагов революции. Он был и мягок и суров. Но знал, с кем можно быть мягким и с кем нужно быть суровым. Вступление Богородского на путь педагога я теперь понимаю как шаг самопожертвования: в ущерб личному творчеству он отдавал талант и время служению молодежи.

М. М. КУРИЛКО:

Помню первую летнюю практику в Тарусе. Ждем кафедру во главе с Федором Семеновичем Богородским, Юрием Ивановичем Пименовым, Григорием Михайловичем Шегалем (имена-то все какие!). Волнуемся, работ маловато, ругать будут. При входе в общежитие сооружаем нечто вроде плахи — высокое бревно с вонзенным топором и живописными подтеками масляной краски оранжевого цвета. Рядом веревка с петлей. Федор Семенович входит с комиссией, улыбается и спокойно, по-дружески говорит: «Ну, покажите, братцы, что натворили!» И идет рабочий, деловой просмотр.

Сочетание доброты и требовательности, юмора и строгости отличало Федора Семеновича, создавало вокруг него атмосферу сердечности. Спасибо ему за уроки, которые и сейчас так часто помогают, дают силы отстаивать, утверждать позицию в жизни и искусстве!



ПРОФЕССИЯ — ХУДОЖНИК

ЧТО НАПИСАНО МЕЖДУ СТРОК?..

Рассказ второй¹

На киностудиях, где делают мультипликационные фильмы, почти все художники. У них много различных профессий: постановщики, мультипликаторы, прорисовщики, фазовщики, бутафоры, фоновики и так далее. Это потому, что в наших картинах, рисованных или кукольных, все нужно выполнить своими руками.

Существует и такая профессия, как режиссер. Он задумывает фильм, ищет способ его реализации. Решает, какие актеры озвучат роли, какой композитор напишет музыку, какого пригласить художника-постановщика.

Вот собираются вместе режиссер и художник, начинают читать сценарий. Они зрительно представляют, как будет выглядеть литературный материал кадр за кадром. Такие рассказы в картинках мы часто встречаем в журналах. Это комиксы. У нас кадр за кадром, нарисованные на

маленьких листочках, называются раскадровкой — изобразительной моделью будущего фильма. Режиссер описывает, что происходит в каждом кадре. Как двигаются герои, что говорят, какие шумы, музыка звучат в том или ином месте и сколько времени займет изображение кадра на экране. Это очень важно! Режиссер включает секундомер и сам проигрывает действие. Вы знаете, что пленка в кинопроекторе бежит со скоростью 24 кадра в секунду. Чтобы картинка жила на экране одну секунду, нужно сделать минимум 16 рисунков. Вот так! А дальше посчитайте сами, сколько рисунков потребуется для десятиминутного фильма. Такова техническая сторона нашего дела, без которой не обходится искусство мультипликации. Ведь художнику-живописцу надо обязательно знать, как грунтовать холсты, скульптору — чем лучше рубить камень или резать по дереву, графику — как травить медные или цинковые доски для офортов.

Но вернемся к творческим проблемам. Допустим, мы решили сделать фильм по русской сказке «Сестрица Аленушка и братец Иванушка». Дети были сиротами, родители у них умерли. Помните, как мальчик напился из следа от козьего копытца и превратился в козленочка? Аленуш-

ка вышла замуж за купца и взяла братца к себе. Но ведьма подстерегла Аленушку, набросила ей на шею тяжелый камень и утопила. А сама приняла ее облик. Ведьма была злая и все время подговаривала купца резать козленочка. Он ходил на берег и жаловался сестрице, которая лежала на дне. По счастливой случайности люди услышали, как разговаривают брат с сестрой. Вернули Аленушку, прогнали ведьму, а козленочек снова превратился в мальчика. Таков сюжет сказки.

Художнику, чтобы нарисовать эту историю кадр за кадром, нужно знать много подробностей, о которых в сказке ничего не написано. Например, в каком месте происходили события? Сколько лет Аленушке? Где богатый купец мог познакомиться с ней? В каком доме он жил, чем торговал? Как выглядела ведьма? В старых книгах, например «Русского географического общества», можно встретить много этнографического материала по изучению быта русского народа, его сказов, поверий, обрядов. Описаны и характеры сказочных героев. Вот что там сказано про ведьму: «Ведьма в обычной жизни не отличается от обыкновенной женщины, за исключением обратного изображения человечков в ее глазах. Любит при посредстве своего колдовства превращаться в птицу, преимущественно в сороку. Ведьма, при своем превращении, тело оставляет под корытом для стирки белья до возвращения в него вылетевшей души...»

Словом, возникает много вопросов, на которые в сказке нет ответов. На них надо ответить режиссеру и художнику, мысленно восстановить все события этой драмы методом дедукции, чему учил нас незабвенный криминалист Шерлок Холмс. Ведь в фильме все логично, мотивировано, иначе вы не поверите кинорассказу.

Ну а где же все-таки встретились все наши действующие лица? Давайте сделаем местом действия засушливые заволжские степи. Там часто случаются засухи и потребность мальчика утолить жажду, хотя бы испив из козлиного копытца, будет естественной. У детей умерли родители

¹ Начало в № 1 за 1987 год.

ли. Вот тут, на дороге к сельскому кладбищу, и повстречалась траурная процессия с обозом купца. Помешали ему ехать дальше. У купца было время рассмотреть красивую девушку, пожалеть ее и даже влюбиться... А надо всеми кружила, стрекоча, сорока. Она давно приметила богатого купца. У него дом на Волге с амбарами, пристанями, со своими судами...

Я начал рассказывать историю, а вы попробуйте ее продолжить. Пофантазируйте. Могу подсказать одну деталь. Ведьма в человеческом облике прикинулась Аленушкиной подружкой. Она была вхожа в дом. Они вместе проводили время — играли, шутили, купались. Вот так незаметно и удалось злодейке накинуть Аленушке тяжелый камень на шею. А как это произошло, подумайте сами. Этим примером мне хотелось показать, как выстроить сюжет в развитии, пользуясь достоверными ситуациями, жизненными, бытовыми деталями.

Мы с вами коснулись лишь одной из сторон работы художника-постановщика — поиска изобразительного решения картины. А дальше нужно думать, как нарисовать героев фильма, чтобы зритель за внешним видом мог прочесть их биографию, заметить привычки, особенности поведения, которые в развитии, в движении и рождают живой, достоверный характер героя.

Художник, работающий над мультипликационным фильмом, все время ищет побудительные причины развития сюжета, мотивы взаимодействия героев. В этом специфика и особенность работы художника нашего кино по сравнению с художниками других видов изобразительного искусства.

Вы, наверное, не раз видели, как мальчишки рассказывают друг другу остро сюжетные filmy, со стрельбой и погонями: «А этот его «трах»! А тот — «та-та-та! чпок!». Сразу становится по-



нятно, о чем фильм, потому что все в рассказе подкрепляется мимикой и жестом. Значит, существует всем понятный язык жестов. Люди это заметили давно.

Знаменитый французский актер, режиссер, педагог Этьен Декру в 30-х годах нашего века решил коренным образом реформировать театр. Он предложил отбросить все, что, по его мнению, мешает театральному зрелищу: декорационно-живописные атрибуты сцены, слово и музыку. Нельзя расстаться только лишь с актером, умеющим жестом выражать свои переживания. «Театр — это искусство актера» — таково было основное положение, выдвинутое Декру, учителем знаменитых мимов Марселя Марсо и Жана-Луи Барро. Ведь никто в кино до начала 30-х годов не разговаривал. Объяснялись жестами или в крайнем случае короткими надписями. Вот Этьен Декру и хотел не только сохранить язык мимики и жестов, но и предельно усовершенствовать его.

Персонажи мультипликационных фильмов поначалу так разыгрывали мизансцены, что и без слов все было ясно. Такие фильмы сохранились в мультипликации и с приходом звукового кино. Они без перевода понятны всем. Этим мы обязаны артистам, занимающимся пантомимой, разрабатывающим язык движений.

На сцене актер не думает о том, как вспыхнет спичка, куда полетит дым. Ему все равно, как откинется пола пиджака, какие складки появятся на брюках, когда он сядет на стул. А наш артист — мультипликатор обязан все время следить за этим. Свое название художники-мультипликаторы получили от латинского слова «умножающий», то есть делающий много рисунков. В других странах людей этой профессии называют аниматорами, одушевителями.



Раскадровка к мультфильму «Заячий хвостик».

Автор сценария

Л. Петрушевская,
режиссер В. Курчевский,
художник М. Курчевская.
Пример стилистического
решения фильма для детей.



Раскадровка к мультфильму «Моцарт и Сальери» по трагедии А. С. Пушкина. Режиссер В. Курчевский, художник А. Мелик-Саркисян. Фильм адресован взрослому зрителю. Скупость цветового и светового решения подчеркивает таинственность происходящего.



Разработка эскизов персонажей к мультфильму «Перевал». Рисунки выполнены одной линией, черно-белой заливкой и в цвете. Каждый персонаж обозначен определенным цветом, чтобы был более узнаваем. Разрабатываются также контуры движения теней.



Разработка сцены драки из мультфильма «Перевал».



Эскиз интерьера космического корабля к мультфильму «Перевал». Автор сценария К. Булычев, режиссер В. Тарасов, художники А. Фоменко, С. Давыдова, Т. Зварыкина. Фильм решен в жанре научной фантастики.



Мультпликатор умеет виртуозно рисовать людей, животных, предметы в любом ракурсе и в любом движении. При этом он эмоционально проигрывает каждую сцену. Есть еще одна удивительная особенность в творчестве наших художников-артистов. Например, снимал я фильм по повести Ромена Роллана «Кола Брюньон». Назывался он «Мас-

тер из Кламси». Там был эпизод: на лугу герцога встретились Кола Брюньон и двое всадников, охранявших запретные владения. Брюньон был скульптор и вез деревянные чурбаки. С ним на повозке находились маленькая внучка и подмастерье. Всадники в латах, с копьями стали прогонять мастера. Брюньон сопротивлялся. Завязалась драка.



И вот один актер-мультипликатор должен сыграть за Брюнона, внучку, подмастерье, всадников, двух коней и ослика, впряженного в повозку. Но это еще не все. Всадники размахивали копьями. Брюнон оборонялся дубинкой. Под напором коней ослик двигал повозку то назад, то вперед... Мультипликатор должен «играть» копьём, дубинкой и колесом телеги. Без него нет движения в кадре! Он не имеет права позабыть предполагаемый рисунок взаимодействия персонажей и движения предметов. Ошибся — и вся сцена в корзину. Приходится все начинать заново.

В рисованной мультипликации сначала снимают сцены «начерно». Режиссер и мультипликатор просматривают их на экране, уточняют движение, доделывают. Потом опять снимают и проверяют на экране. В объемной мультипликации все сцены сразу снимаются «набело». Тут должно быть предельное внимание.

Вот какие трудности у наших актеров-мультипликаторов! Но есть и свои преимущества. Наш актер перевоплощается в кого угодно! Он играет любой человеческий характер независимо от своих внешних данных — может быть стариком или младенцем, превратиться в зверюшку, птичку, стол, скамейку или, если надо, даже в подъемный кран. Он все может!

В комнатах, где работают художники-мультипликаторы, стоят зеркала. Если, к примеру, надо изобразить пластичную хитрую лисичку или грузного неповоротливого слона, то ты сам для себя можешь «сыграть» героев перед зеркалом, посмотреть, как будут у них двигаться ноги, шея, хвост

или хобот, а потом уже нарисовать на бумаге.

Конечно, рисовать животных и предметы «с себя» можно лишь в том случае, если они по сценарно-

ним больше удаются лирические сцены, другим комические. Не каждый рискнет нарисовать в движении кавалерийскую атаку. Нужны опыт и умение в работе с



му замыслу, характерам и поступкам напоминают людей. Поведение животных в природных условиях приходится изучать на натуре, делая наброски, просматривая документальные кинофильмы.

У художников-мультипликаторов существуют свои амплуа, то есть специализация в исполнении определенных ролей. Од-

музыкальными номерами, самому петь, танцевать, чувствовать ритм...

Над фильмом обычно работают сразу несколько мультипликаторов, это вы можете заметить, читая титры к нашим фильмам.

У актеров театра или игрового кино есть предел физических возможностей. У наших актеров такого предела нет и быть не может. Поэтому мы выбираем для своих фильмов любую степень условности, преувеличения, которая, конечно, зависит от содержания фильма, внешней характеристики персонажей. Если степень условности в изобразительном решении картины соответствует характеру движения персонажей и совпадает с остальными компонентами фильма, то она всегда будет восприниматься как естественная и единственно верная.

В. КУРЧЕВСКИЙ,
заслуженный деятель
искусств РСФСР



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО

Часто бываю на выставках и удивляюсь искусной работе мастеров-стеклоделов. Как создаются такие произведения и каковы традиции этого вида искусства?

Оля Якимова, 15 лет, г. Минск

*Пою перед Тобой в восторге
похвалу
Не камням дорогим, ни злату,
но Стеклу.*

Эти строки принадлежат М. В. Ломоносову, который не раз писал в поэмах и одах о чарующих свойствах стекла. Как ученый — основал науку о нем, как художник — выполнял витражи и мозаики. И это неудивительно. Образованнейший человек своего времени, Ломоносов не мог не увлечься исключительными качествами стекла, известного миру вот уже более пяти тысячелетий.

Существуют различные легенды о его изобретении. Плиний Старший, известный ученый, живший в Греции в I веке нашей эры, описал случай, якобы происшедший с финикийскими купцами. В очень далекие времена везли они из Африки соду и как-то заночевали на берегу моря. Был разведен костер, за неимением камней обложенный большими кусками соды. Как же удивились торговцы, когда поутру обнаружили в золе кристальной чистоты прозрачный слиток, переливающийся всеми цветами радуги.

Конечно, это легенда. Но важно другое. С течением времени эстетическая сторона в стеклоделении стала главенствующей, появилось так называемое «художественное стекло». Благодаря его прозрачности изображение, нанесенное на одну сторону изделия, становится видимым с противоположной. Прозрачность и блеск придают предметам легкость и воздушность, их мате-

риальная тяжесть зрительно как бы исчезает.

Стекло способно воспринимать изумительные по глубине и нежности окраски: от легких, едва уловимых оттенков до полной глухоты. Оно хорошо поддается холодной обработке — шлифованию, полировке, резьбе. Кроме того, обладает феноменальной химической устойчивостью. Поэтому так уникален и ценен этот материал.

Сегодня в стеклоделии существует целая индустрия светоносных и хрупких вещей. Но человеческая память сохранила способы, дошедшие до нас из глубины веков.

Одним из древнейших методов, которым в совершенстве владели мастера Древнего Египта, был метод навивания. Расплавленное стекло, взятое непосредственно из печи, навивалось на глиняный сердечник, прикрепленный к металлическому прутку. Так древние египтяне делали женские украшения, чаши, вазы, декоративную скульптуру, амулеты. Однако эти предметы были мало похожи на современные. Собственно говоря, стекла в нашем понимании еще не получалось, так как отсутствовало его главное качество — прозрачность. Поэтому когда в I веке нашей эры научились варить прозрачное стекло, стало ясно, что прием навивания больше не годится.

Неизвестно, кому впервые пришла в голову мысль выдувать стекло, как мыльные пузыри. Эта техника оказалась настолько удачной, что сохранилась до наших дней почти без изменения. В горшок с расплавленным стеклом опускается металлическая трубка, и на ее конец наматывается кусочек стекла. После этого мастер быстро вынимает трубку и начинает дуть в нее с противоположного конца.

Применение такой технологии в стекольном деле произвело настоящую революцию. Изделия, кроме прозрачности, приобрели

тонкость и изящество, сделались сложными и разнообразными по форме, затейливыми по декоративному убору. А мастер, великолепно знающий материал, получил богатейшие возможности проявить свой талант. Так скромный ремесленник превратился в творца прекрасного.

Первыми подняли престиж выдувальщика на небывалую высоту венецианцы. XIV—XVI века явились подлинным триумфом венецианского стекла. Правители республики, видя в изделиях источник больших доходов, всячески поддерживали тенденцию развития этого искусства. Стеклоделам, достигшим совершенства, раздавались награды и привилегии. Профессиональные секреты тщательно оберегались, поэтому мастеров изолировали от внешнего мира, все печи перевели на остров Мурано в двух километрах от Венеции. Одновременно был запрещен отъезд мастеров и вывоз сырья за границу.

Обширен ассортимент венецианских изделий: бусы и бисер, сосуды и светильники, зеркала и витражи, искусственные драгоценные камни и мелкие скульптурки. Но предметом особой гордости являлось производство бокалов из тончайшего, почти невесомого стекла.

Здесь умельцы разработали и довели до высочайшего мастерства филигранную технику декорирования художественных изделий, вошедшую в историю под названием «венецианская нить». Это достигалось путем нанесения тонких стержней, выполненных из цветного (чаще всего молочного) стекла на бесцветную заготовку. Не менее знаменитыми были изделия под названием «миллефиори» — в переводе на русский язык «тысяча цветов».

Венецианцы отличались изысканным вкусом и блестящим пониманием стекла как материала. Но к XVII веку их мастерство начало доминировать над эстетическими взглядами. Декоративные элементы возобладали над функциональными сторонами изделия. К этому времени зарождается новый тип художественных произведений из стекла. Тон в моде задает Чехия своими толстостенными сосудами, украшенными глубокой резьбой (богемский хрусталь).



Бальзамарии (сосуды для ароматических масел). Египет. III—VI вв. до н. э.

Кубок. Россия. Середина XVIII в. Петербургский завод.



Кувшин. Чехия. Гравёр Г. Мюллер. 1875.

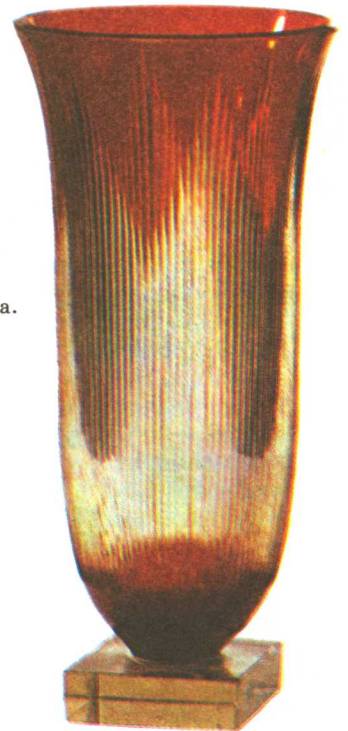
А. Степанова. Декоративная композиция ваз «Времена года». 1984. Львовская керамико-скульптурная фабрика.



Бокал. Венеция. Выполнен по образцам старых мастеров. Начало XX века.



В. Мухина. Ваза «Лотос». 1940—1941 гг. Ленинградский завод художественного стекла.



С XVIII по XX век многое приносится в стеклоделие. В Англии изобрели свинцовый хрусталь, Америка начала применять механическую выработку изделий. Немалый вклад внесла и наша страна.

Отечественное стеклоделие уходит корнями во времена Киевской Руси. Известно, что знаменитые мозаики Софийского собора выполнялись из смальт, сваренных в Киеве. Древнерусские мастера славились высокой культурой изделий, которая была впоследствии утрачена. И только

уже в советскую эпоху археологи вновь открыли ее. При раскопках находят бокалы, стеклянные диски для строительства дворцов, женские украшения.

В России быстро освоили производство и декорирование хрустала. Уже в XVII веке заводы начали выпускать первый хрусталь, искусно отделанный резьбой и золочением. Иностранцы, заезжавшие в Москву, убеждались, что таких великолепных вещей за границей делать не умеют. Техника резьбы по хрусталу, основанная на национальных

традициях резьбы по дереву, позволила создать оригинальный стиль, который стал называться «русские камни», «русская резьба», «русский рисунок».

Важную роль в развитии отечественного стеклоделия сыграл Императорский стекольный завод в Петербурге. Здесь создавались разнообразные изделия, в том числе и цветные. Гордостью мастеров стало «рубиновое стекло». По эскизам выдающихся русских архитекторов Т. де Томона, К. Росси, Ч. Камерона, А. Воронихина на Императорском за-

воде изготовлялись великолепные люстры, канделябры, бра.

Сегодня традиции старой школы продолжают развивать Ленинградский завод художественного стекла, Гусевский и Дятьковский хрустальные заводы, стеклозавод «Красный май» близ Калинина. Одними из первых выступили за создание современного советского стиля выдающиеся деятели науки и культуры: скульптор В. И. Мухина, академик Н. Н. Качалов, писатель А. Н. Толстой. В ответ на их предложение в 1940 году на Ленинградской зеркальной фабрике был организован экспериментальный цех, позднее ставший заводом художественного стекла. В период, когда советское стеклоделие только зарождалось, группа художников во главе с Верой Игнатьевной Мухиной обратилась к лучшим образцам русского прикладного искусства. На этой основе начались смелые поиски новых современных форм.

Ныне советские мастера — участники и лауреаты многочисленных всесоюзных и международных выставок. Это Б. Смирнов, А. Остроумов, Г. Антонова, А. Степанова, В. Муратова, С. Рязанова, В. Филатов и другие. Их творчество — сплав старого и нового, классического и экспериментального. Есть у них и свое, «фирменное», неизвестное за границей сульфид-цинковое стекло, простое по составу, но необыкновенное по декоративным свойствам. Оно способно «наводиться» цветными и белыми орнаментальными узорами, меняясь в окраске от едва заметной опаловой замутненности до многоцветных насыщенных тонов.

Произведения из хрусталя, бесцветного, цветного и сульфидного стекла — основа современного стеклоделия. Оно содержит в себе богатейшие возможности и удивительные декоративные качества. Есть смысл, дорогие юные художники, подумать о том, чтобы в дальнейшем посвятить свою жизнь, свое творчество художественному стеклу — этому старому и вечно молодому виду искусства.

Ю. СЕРГЕЕВ,
кандидат искусствоведения,
профессор Московского высшего
художественно-промышленного
училища (б. Строгановское)



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

**ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК**

Основан в 1936 году

2. 1987

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Солдат — всегда солдат	<i>Н. Старшинов</i>
2	Плечом к плечу с героем	<i>В. Барковский</i>
4	СИНТЕЗ ИСКУССТВ И АРХИТЕКТУРЫ Новая жизнь мозаики	<i>В. Толстой</i>
7	О клубе интересных встреч в Третьяковке	<i>Е. Конухова</i>
ЗНАКОМЬТЕСЬ — РУССКИЙ МУЗЕЙ		
8	Музей в нашей жизни	<i>В. Ляшин</i>
10	Древнейшие иконы Русского музея	<i>Т. Вилинбахова, И. Соловьева</i>
14	Образы детей в русском искусстве	<i>Е. Столбова</i>
18	С. Лебедева. Девочка с бабочкой	<i>Е. Виноградова</i>
20	У НАШИХ ДРУЗЕЙ Прошлое и настоящее в искусстве Афганистана	<i>А. Богданов</i>
23	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Древний щит Родины	<i>А. В. Ополовников, Е. А. Ополовникова</i>
28	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Декоративные росписи Японии	<i>Н. Николаева</i>
32	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Изображение драпировок	<i>А. Арзамасцев</i>
37	МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Федор Богородский	
42	ПРОФЕССИЯ — ХУДОЖНИК Рассказы о мультипликации. Рассказ второй	<i>В. Курчевский</i>
46	ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ Художественное стекло	<i>Ю. Сергеев</i>

Обложки:

1. Чудо Георгия о змие. Новгородская школа. Темпера. Последняя четверть XV века. 58,3×41,5. Государственный Русский музей.
2. Герой Советского Союза майор Наби Акрамов на встрече с пионерами 284-й школы Москвы. Фото.
3. Д. Гирландайо. Девушка, льющая воду из кувшина. Тушь. 1479.
4. К. Маковский. Портрет детей Стасовых. Масло. Начало 1870-х годов. 102×78. Государственный Русский музей.

Главный редактор Л. А. Шитов.

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов (ответ. секретарь), О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, В. И. Лисов, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 16.12.86. Подп. к печ. 19.01.87. А00923. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 188 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 262.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Суцевская ул., 21.



