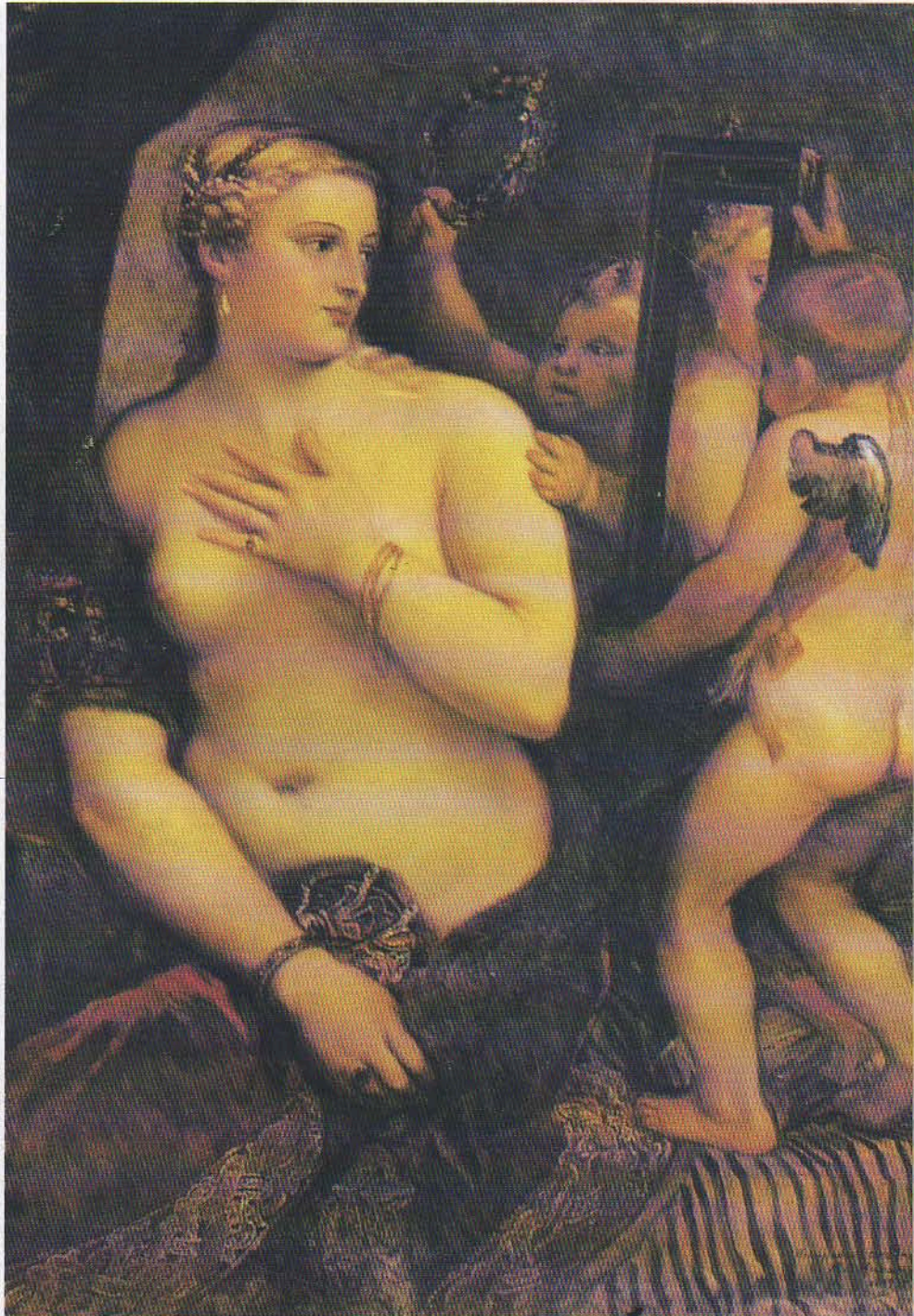


Юный
ХУДОЖНИК

1'90





Новый год, а проблемы те же

По специальности я учитель черчения и рисования общеобразовательной школы. Не раз мне приходилось читать в журнале под рубрикой «Наша почта» сетования сельских детей и родителей на то, что им негде заниматься, нет ДХШ. Эта проблема меня мучает давно, и вот хотелось бы через ваш журнал получить ответ на некоторые вопросы. До каких пор мы будем экономить на самом важном, самом основном?! Почему на базах средних школ не создать школы искусств, где дети пролучали бы образование и музыкальное, и художественное, хореографическое? Чему можно научить за один час в неделю, какие навыки выработать у ребенка, что показать? Если к тому же учесть, что в классе 35—40 учеников, а предметы ИЗО и черчения не считаются основными. Ведь давно уже создана и частично опробована программа Б. М. Неменского. Почему до сих пор все экспериментируют?

Таких «почему» — множество. У нас в селе дела обстоят следующим образом: открыла по собственной инициативе два класса ДХШ. Занимаются дети уже третий год. Считаю вечерним отделением ДХШ и находимся на хозрасчете — родители платят деньги за обучение детей. Из этих средств начисляется моя заработная плата. Надеюсь, в следующем учебном году у нас появится филиал, и государство часть расходов возьмет на свои плечи, а то получается очень несправедливо. Городские дети за обучение платят 6 рублей, а мои ребята в прошлом году платили 12 рублей в месяц. А в этом году смету еще увеличили, утвердили 15 рублей платы на одного ребенка. Вся надежда, что помогут предприятия, внесут часть платы.

Вот высказала все свои боли. Надеюсь на вашу помощь. И дружеский совет.

Л. Кудашева,
с. Куры Сухоложского района
Свердловской области

От редакции:

Предложение, выдвинутое тов. Л. Кудашевой о создании классов ДХШ на базе сельских общеобразовательных школ, заслуживает внимания и серьезного обсуждения. Есть ли в других местах нашей огромной страны подобный опыт? Каковы его результаты? Что дал положительного, какие трудности встретились на этом пути? На все эти вопросы хотелось бы получить ответ наших читателей.

Мы обращаемся также к органам народного образования и культуры Свердловской области, ее комсомольской организации с просьбой посмотреть заинтересованным взглядом на инициативу сельской учительницы, поддержать, оказать необходимую помощь. Может быть, этот почин найдет отклик и в других школах области.

Ждем ваших писем, советов и размышлений!

ЧИТАЙТЕ
В НОМЕРЕ



КАРТИНЫ ПО РУССКОЙ ИСТОРИИ



ГЕРОИ И ВОИНЫ



НЕ СОТВОРИ СЕБЕ КУМИРА

ХЛЕБ ИСКУССТВА НУЖЕН ВСЕМ

Сегодня у нас в гостях Генрих Суренович Игитян, искусствовед, педагог, создатель Детской картинной галереи в Ереване. Теперь галерея превратилась в Республиканский центр эстетического воспитания с филиалами по всей Армении, в нем занимаются тысячи детей. Целеустремленность, энергия, педагогический дар, умение отстаивать интересы дела — все это привело Г. С. Игитяна в парламент нашей страны, где он в единственном числе представляет тех, чья повседневная забота — художественное развитие ребят.



— *Генрих Суренович, в последнее время нас трудно стало удивить картиной неблагополучия в любой области, будь то экономика, экология, воспитание молодежи. Происходит своего рода привыкание к этому неблагополучию. То же можно сказать и об эстетическом воспитании, все говорят о вопиющем положении, но дело сдвигается в лучшую сторону очень и очень медленно. Почему?*

— Я согласен с такой постановкой вопроса. Но ответ на него не так прост, как может показаться на первый взгляд. Ведь мы не имеем оснований всех, кто связан с эстетическим воспитанием, объявить безответственными болтунами. Это было бы слишком просто по сути и несправедливо по отношению к тысячной армии подвижников — учителей школ, изостудий, музейных работников, художников-педагогов.

Воспитание искусством нельзя отделить от программы гуманизации общества в целом. Очень многие негативные явления в экономике, нравственности связаны с отсутствием его целенаправленного массового проникновения в повседневную жизнь.

Мы много говорим о гармоническом развитии личности, но мало что делаем в государственном масштабе, за исключением созда-

ния редких очагов культуры в разных уголках нашей страны. Конечно, можно открыть в Армении Республиканский центр эстетического воспитания детей, который не имеет аналогов в мире, но на территории такой огромной державы, как наша, — это капля в море. Армянским детям в данном случае повезло, практически любой желающий может заниматься в нашем центре. Ну а чем хуже дети, живущие в тех регионах, которые далеки от культурных центров: Москвы, Таллинна, Ленинграда? Как же добиться, чтобы ни один ребенок не чувствовал себя обделенным хлебом искусства, не был лишен возможности приобщиться к миру прекрасного?

Поэтому в моей предвыборной программе было предложение о создании Всесоюзной детской картинной галереи в Москве, где заложен колоссальный культурный потенциал. Эту идею активно выдвигают московские художники-педагоги. А сколько талантливых людей, настоящих бесребренников, работает с детьми в изокружках при ЖЭКах, в подвалах. Я хочу собрать их и обсудить, какой должна быть галерея в Москве. Когда мы объединим усилия, то обязательно найдем верный путь реализации наших планов.

Для начала детская галерея должна стать оперативным штабом, где обуждается накопленный опыт и разрабатывается стратегия на будущее. Педагоги обретут здесь свое законное место. В дальнейшем аналогичные центры откроются по всей стране. Я понимаю, что это лишь частичное решение общей проблемы, но это первый шаг. Пусть рисующие дети получают все возможности для развития способностей, будь то рисование, лепка или вышивка, ткачество, резьба по дереву.

— *Реально ли такой проект материально обеспечить при всеобщей нехватке средств?*

— Да, это связано с большими сложностями. Главные из них не в материальной стороне дела. Важно иметь не только желающих учиться, но и умеющих учить. А по-настоящему учиться можно только у тех людей, которым хочется подражать, которые стали героями в глазах детей. Готовим ли мы таких учителей, которые владеют и профессиональными навыками, и знанием детской души. Конечно, у нас есть отдельные яркие личности, педагоги, обладающие этими качествами в высшей степени, но нужны не единицы и десятки, а сотни и тысячи.

— *Получается, что ситуация тупиковая, где же взять тысячи прекрасных педагогов?*

— Наверно, надо создать им другие условия труда, когда лучшие способности не только детей, но и их наставников будут реализованы. Сошлюсь здесь на опыт нашего Центра и педагогические принципы его работы. Их немного: высокая профессиональная квалификация, полное доверие к ребенку, убеждение, что все дети талантливы. Нельзя выносить приговор о бесталанности ребенка в пять лет, творческий дар мо-

жет открыться и в 10, и в 15 лет. Больше всего я сочувствую людям, не сумевшим реализовать своих способностей. К сожалению, многие даже не догадываются о них. Ведь талантливым можно быть не только в искусстве, но в любой другой области.

Задача взрослых, родителей, педагогов — не диктовать ребенку, а помочь ему распознать себя, сделать правильный выбор в жизни.

— *Что здесь, на ваш взгляд, должна дать ребенку школа?*

— Мы редко задумываемся над тем, что значат слова гармоническое развитие личности, аттестат зрелости. Если ребенок изучал литературу, физику, химию, математику, то уже гармоничен и зрел? При этом он может не знать имен Андрея Рублева, Моцарта, Вивальди, Босха.

На мой взгляд, с первого по десятый класс надо ввести обязательный предмет культурологии. В него включить этику, эстетику, историю, психологию, этнографию. Этот курс должен стать не только обязательным, но и желанным. Тогда не будет таких случаев, когда ребенок, любящий рисовать, получает двойку по рисованию в школе или любящий больше всего читать не успевает по литературе.

Пушкинская фраза «мы все учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь» превратилась в прямо-таки девиз школьного обучения. Ведь, по существу, мы почти не готовим детей к практической жизни, это какое-то парниковое выращивание гибридов.

Взрослых почему-то охватывает павильный склероз, когда они вспоминают школьные годы. Мы продолжаем заставлять ребят делать то, что нам так не нравилось в детстве.

— *Генрих Суренович, каким было ваше детство и чем оно похоже на детство ваших детей?*

— В силу объективных причин мы, дети войны, обделенное поколение, хотя вопреки обстоятельствам многие из нас состоялись как личности. Наше поколение никогда не задумывалось над тем, какие джинсы носить, мы были рады, если брюки не порваны и ботинки без дыр. Может быть,

поэтому нас больше тянуло к духовной жизни. Самая страшная беда человека и общества — отсутствие этого тяготения, бездуховность, она нанесла ощутимый урон нам за эти 70 лет.

Вот сейчас мы много говорим об интернационализме, чувстве дружбы, о межнациональных отношениях. Все это в детстве мы познавали не на словах. Помню, как в наш дом приехали эвакуированные из блокадного Ленинграда, как моя мама любовно и бережно старалась помочь им, делаясь последним куском хлеба. Такие уроки остаются в характере человека на всю жизнь. Раздумывая над причинами конфликтов на национальной почве, я пришел к выводу, что в основе их лежит невежество, бескультурье, непонимание объективных процессов исторического развития и какая-то первобытная озлобленность. Когда в споре человек бросается не к поиску аргументов, а к оружию, можно ли говорить об интеллигентности? Воспитанные люди способны выяснять, преодолевать любые конфликты, не оскорбляя достоинства друг друга.

— *Наверно, и сегодня дети получают примеры не только национальной розни, но и доброты, которая объединяет всех в минуты трагического горя, как это было во время землетрясения в Армении. Недавно вы возвратились из Франции, где экспонировалась выставка детских работ из Армении. Каков интерес к ней?*

— Эффект, произведенный нашей выставкой, был потрясающим. Ее активно посещали и взрослые и дети. Мы получили много приглашений устроить аналогичные выставки от ЮНЕСКО, Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке. Я встречался с депутатами французского парламента, журналистами, со спасателями, которые работали в Армении сразу после землетрясения. Людей интересовала наша перестройка, работа народных депутатов, положение в Армении, и главное, они были поражены фантазией и талантом детей. Многие зрители, посетившие нашу выставку, не верили, что авторы представленных работ — дети. Признаюсь, что я испытал чувство некоторого компенсирующего удовлетворения:

да, у вас больше товаров, и живете вы лучше и богаче, а вот во всей Франции не найти такой вышивки, какую сделали наши дети.

В это же время во Франции проходили выступления нашего прославленного ансамбля «Виртуозы Москвы» под руководством Владимира Спивакова. Он восхищает не только как музыкант, но и как человек удивительно тонкий душевно, способный искренне отозваться на чужую боль. Одним из первых его оркестр дал благотворительный концерт в фонд пострадавших от землетрясения в Армении. Побольше бы таких людей для нашей культуры, с них нужно брать пример и детям.

— *Что вас особенно поразило или восхитило во Франции?*

— Ну хотя бы уровень культурного насыщения такого небольшого городка, как Авиньон. Здесь проводится международный театральный фестиваль на открытой сцене, весь центр бурлит насыщенной разнообразной жизнью: поют и танцуют, открыты многочисленные выставки, художественные салоны, о ресторанах, кафе, магазинах не говорю — это многообразие само собой разумеется. Провинциальный по нашим меркам город живет столичной жизнью.

— *Последний вопрос может показаться немного тривиальным, но все-таки хочу спросить: счастливы ли вы?*

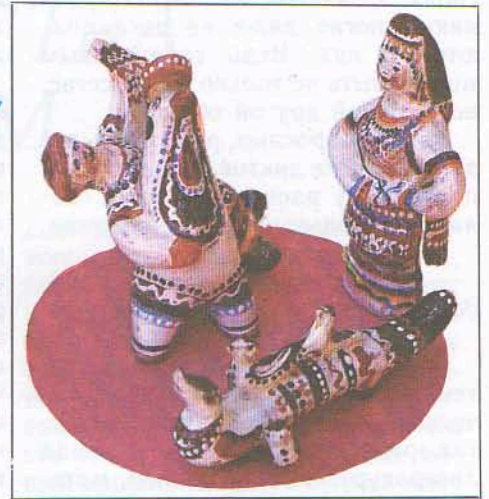
— Все мы знаем выражение: «человек создан для счастья, как птица для полета». Но как мало делаем для того, чтобы дети обрели крылья. Для меня нет большей радости, чем та, которую испытываешь от необходимости, нужности труда людям, когда твоя радость разделена и стала радостью еще для кого-то.

Уже с высоты прожитых лет я сожалею о том, как мало ценим мы самое дорогое — молодость и здоровье. В юности мы вбираем в себя все ценное для дальнейшей жизни, нас не покидает ожидание чуда. Поэтому я стремлюсь, чтобы у всех детей был дом, где входящих в него каждый день ждет это чудо.

Беседу вела Н. ПЛАТОНОВА



ВЫСТАВКА В МОРДОВИИ



В

ыставка детского художественного творчества, посвященная 60-летию Мордовской

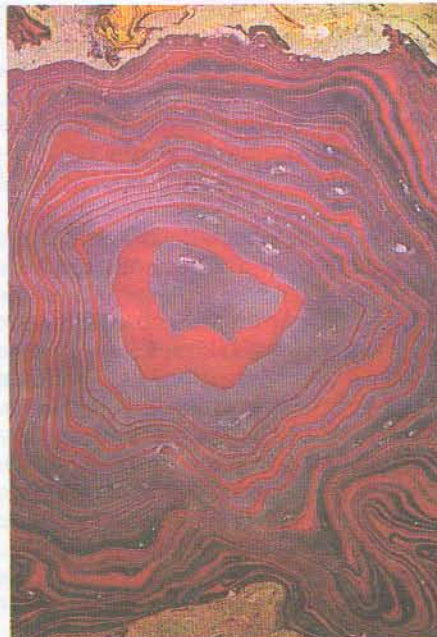
АССР, проходила в Саранске, в залах республиканского музея изобразительных искусств. Кроме детей финно-угорских народов: мордвы, эстонцев, мари-йцев, удмуртов, в ней приняли участие и юные художники из соседней Чувашской автономной республики.

В Мордовии тридцать художественных школ и отделений при школах искусств. И все они выступили не только как равные, но и чем-то дополняя друг друга. В залах музея заметно преобладали работы мордовских детских художественных школ и ведущей ДХШ № 1. Это ее директором П. Ф. Рябовым создана система обучения в ДХШ Мордовии с первого по восьмой классы, выработаны программы.

Русакова, 10 лет.
Салфетка.
Вышивка.
ДХШ № 1, Саранск.

Ана Мик, 16 лет.
Красное море.
Гобелен.
Эстонская ССР.

Оля Сафонова, 10 лет.
Блюдо.
Папье-маше.
ДХШ № 1, Саранск.



Выставка продемонстрировала два направления профориентации учащихся автономной республики. Одно из них — подготовка будущих художников-живописцев, другое — юных художников декоративно-прикладного искусства на отделениях, ориентированных на мордовские народные традиции.

Какое многообразие работ было представлено в музее! Самые маленькие участники, а это школьники начальных классов, развивают фантазию и воображение, осваивая разные материалы и техники: акварель и гуашь, гравюру на линолеуме, монотипию и мозаику. И без игры, конечно, не обошлось. Она, пожалуй, ярче всего проявилась в произведениях, основанных на принципе коллективного творчества. Так одновременно, играя и учась, дети словно шутя «построили» (так и хочется сказать об их большой

В. Максимова, 5 лет.
Танец.
Керамика.
Рузаевка Мордовской АССР.

К. Тазина, 9 лет.
Ж. Филина, 9 лет.
Птица.
Коллаж.
ДХШ № 1, Саранск. ▷

красочной композиции) чудесный сказочный дом друзей. Юные художники постарше пробуют себя в создании будущих картин. Правда, пока это только

Школа является базовой по сохранению национальных традиций резьбы по дереву. На выставке юные резчики показали богато орнаментированные раздело-

публики, коврики с орнаментальными мотивами — юные мастерицы Удмуртии. Выполненные в технике ручной вышивки гладью, коврики отличаются от мор-



ученические эскизы, но ведь многие, теперь уже известные художники Мордовии, тоже начинали с этого. Эскизы ребята выполняют в технике акварели и гуаши, увлеченно занимаются станковой и книжной графикой. Пробуют делать мозаику, витраж, оформительские работы. А на занятиях в ДХШ № 2 создают театральные макеты и афиши. Так в автономной республике осуществляется подготовка учащихся к поступлению в средние специальные учебные заведения.

Но главное, чем знамениты мордовские ДХШ, — произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные в национальных традициях. Это вышивка, бисерное украшение, вязание, ткачество, скульптура, резьба и роспись по дереву.

Ведущее направление в деятельности школ — вышивка. Именно на ее основе и происходит возрождение и развитие мордовских народных традиций и внедрение их в другие формы прикладного искусства.

Хорошо известна далеко за пределами Мордовии деревянная игрушка учеников экспериментальной детской художественной школы села Подлесная Тавла.

чные доски и шкатулки. А в городе Краснослободске не только занимаются резьбой, но и расписывают деревянную посуду и мордовских матрешек.

Сколько фантазии в работах гончаров детской художественной школы Рузаевки! Когда они берутся за дело, из глины рождаются игрушки-свистульки, сказочные птицы и звери, фигурки человека и даже настоящие обожженные горшки, украшенные старинным узором.

В работах друзей из Таллиннской художественной школы и некоторых общеобразовательных школ Эстонии заметен свой, особый подход к решению творческих задач. Это острый живой линейный рисунок цветов и трав, мягкая по тону композиция графического отпечатка растений, словно негативное изображение, проявляющееся на глазах зрителя, и предельно условные композиции, создающие выразительные образные ассоциации. Характер детских работ в определенной мере отражает особенности профессиональной эстонской художественной школы.

Высококачественные резные изделия из дерева продемонстрировали гости из Марийской рес-

публики крупными формами рисунка, ярко по цвету.

Живописные композиции в технике гуаши подготовили ребята из Чувашии. В каждой — присутствие разнообразных бытовых подробностей, напоминающих театральные сценки с многочисленными персонажами, где главные действующие лица — герои известных литературных произведений.

В обсуждении выставки приняли участие искусствоведы, художники-педагоги, прозвучало много теплых слов в адрес ее участников, учителей и организаторов.

Выставка «Краски дружбы» — большое событие в жизни Мордовской автономной республики. Это первый плодотворный опыт творческого сотрудничества детских художественных школ финно-угорских народов, которые изучают и совершенствуют традиции самобытного искусства, обогащающего своими живительными силами культуру нашей многонациональной страны.

В. АИПОВ,

Саранск
Мордовской АССР



Наш конкурс

ТРАНСПОРТ ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА



...Фырчит машина скорая,
летит, скользит.
Хороший шофер я —
сдержать нельзя.
Только скажите,
вам куда надо, —
без рельсы жителей
доставлю на дом...

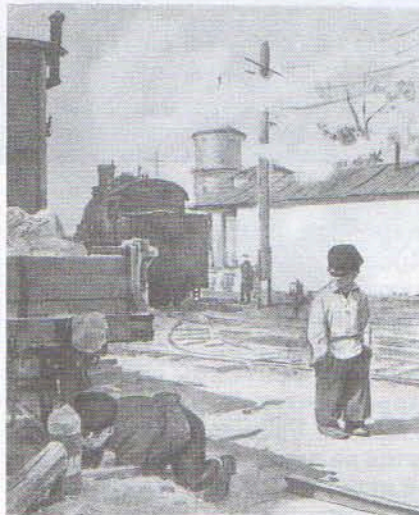
Эти строки В. Маяковского выбраны не случайно. Современная жизнь немыслима без автомобилей и других чудес техники. Вспомните, как, едва научившись ходить, мы уже тянемся к велосипеду, а немного возмужав, мчимся быстрее ветра на мопеде или мотоцикле. С каждым днем ширятся планы и мечты, фантастичнее становится реальность.

Сейчас никто не удивляется полетам на самолетах, сообщениям о космических экспедициях. Обычны некогда редкие профессии: машиниста электропоезда, шофера, пилота, даже космонавта. Хорошо это или плохо? Подумаем вместе, а размышления свои зафиксируйте в рисунках. Чтобы работать в творческом соревновании, редакция журнала объявляет конкурс на лучшую графическую композицию о транспорте.

Диапазон тем может быть самым разнообразным: от сказочных ковров-самолетов, колесниц древних богов и героев, через знакомые образы нашего

времени к грядущим чудесам техники, вплоть до летающих тарелок и прочих НЛО.

На заре научно-технической революции английский писатель-фантаст Герберт Уэллс подарил людям необычную и поучительную идею машины времени, с помощью которой всякий желающий мог путешествовать в далекое прошлое или в необозримое будущее. Как бы она пригодилась тем из вас, кто устремит свой взор в



историю или в будущее. Путешествия во времени показывают неразрывную связь прошлого, настоящего и грядущего, зависимость будущего народов от их деятельности сейчас и в прошлом. Поэтому, работая над эскизами композиций, решайте не только задачу бук-

В. М. Васнецов.
Ковер-самолет.
Масло. 1919—1926.

Д. А. Дубинский.
Иллюстрация к рассказу
А. Гайдара «Дальние страны».
Кисть, тушь. 1953.

А. К. Соколов.
Стыковка на орбите.
Темпера. 1974.

важной достоверности, желательны собственное отношение, оценка изображаемым явлениям.

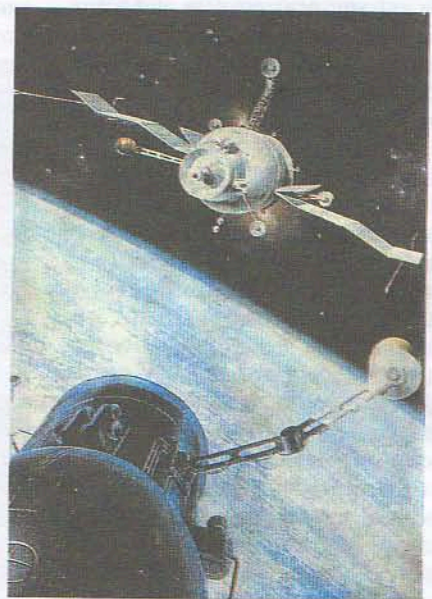
И конечно, реальная помощь таится не в упомянутой машине, а в вашем творческом воображении, фантазии, наблюдательности, запасе знаний, умении рисовать, в способности трудиться и доводить дело до конца.

Работы могут быть выполнены в любой графической технике — от авторских рисунков карандашом, тушью, пером, акварелью до разнообразных видов печатной графики, как черно-белой, так и цветной.

Размер рисунка до 35 сантиметров по большей стороне.

В конкурсе могут принять участие ребята школьного возраста. На обороте каждого рисунка укажите фамилию, имя, возраст и свой адрес. Работы присылайте в редакцию журнала до 31 января 1991 года без паспарту, не сгибайте их и не свертывайте.

Желаем успехов в творческом соревновании!



СОКРОВИЩА ГАЛЕРЕИ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ

В о второй половине XVIII века в Зимнем дворце рядом с тронным залом находилась так называемая «бриллиантовая» комната. Вместе с символами царской власти — короной, державой, скипетром — там хранилось множество предметов, служивших украшениями или подарками.

Наиболее распространенным украшением в XVI — XVII веках были подвески. Мужчины и женщины носили их на специальной цепи на груди. Иногда на старинных портретах мы видим персонажей, которые имеют несколько украшений одновременно. Они различались по назначению: среди них были подвески-амулеты, талисманы, предохраняющие от дурного глаза и другие. В XVI — XVII веках, в эпоху географических открытий, появляются подвески в виде кораблей. Одна из эрмитажных каравелл, выполненная в Испании около 1590 года, сделана из изумрудов: большие, глубокого зеленого цвета камни составляют основу корабля, мачты и верхний крест, остальные части украшены белой эмалью по золотому фону. К этому же времени относится подвеска, принадлежавшая легендарному Френсису Дрейку — пирату и адмиралу флота английской королевы Елизаветы. Она сделана из белого кварца, но кажется розовой. Будучи помещенным в специальный красящий раствор, камень, имеющий множество микротрещин, впитал в себя его цвет.

Жемчуг использовался ювелирами с древнейших времен. В XVI веке появляется так называемый барочный жемчуг, отличающийся причудливой формой. Задачей художника было найти в его «неправильном» контуре идею будущего произведения. В подвесках «Лебедь», «Сирена», «Дракон» такая жемчужина составляет основу изделия, диктует смысл. Не



Ж. Фази.
Часы на шатлене.
Петербург.
1770-е годы.
Золото, бриллианты, эмаль.

уступали по популярности изделия из резного поделочного камня. Чаши, вазы, кувшины, кубки и шкатулки предназначались не для каждодневного употребления, а для украшения парадных залов, дипломатических подарков. Примером тому является кубок из горного хрусталя с рубинами, подаренный Петру I.

Кстати, многообразная деятельность Петра имела большое значение и для развития ювелирного ремесла. Путешествуя по Европе, совершая дипломатические поездки, император привозил множество подарков и в том числе ювелирных изделий. В России появляются статуэтки, исполненные в Саксонии в начале XVIII века, — разнообразные, забавные подчас, фигурки, сделанные из серебра, жемчуга, драгоценных камней.

Перенеся столицу из Москвы в Петербург, Петр стремился создать город, равный европейским столицам. Сюда, на берега Невы, он направил из Москвы лучших умельцев, в том числе и ювелиров, пригласил иностранных мастеров. В 1714 году начал работать цех иностранных ювелиров, состоявший поначалу из пленных шведов. А в 1722 году по их примеру объединились русские мастера. Этим и объясняется возросшее количество и прекрасный качество ювелирных изделий XVIII века. Каждый мастер цеха, проходя период ученичества, обязан был сделать конкурсную работу. По ее итогам мастеру разрешалось работать самостоятельно, иметь подмастерьев и учеников, ставить клеймо на произведении.

Придворный быт и особенности дворцового этикета требовали большего числа новых украшений. В XVIII столетии самым распространенным предметом ювелирного искусства стали табакерки, как настольные, предназначенные для украшения кабинетов вельмож, так и переносные — их подбирали к костюму и времени года. Лако-

вые, черепаховые употребляли зимой, каменные, металлические — летом. Иногда табакерки имели несколько отделений для разных сортов нюхательного табака. Кроме того, они служили подарками, которыми награждали за заслуги и отмечали помощь в щепетильных делах: будь то дворцовый переворот или любовная интрига. Известно, что в XVIII веке пожалование табакерки, если в нее был вмонтирован вензель или портрет монарха, ценилось наравне с орденом. Некоторые из них предназначались для хранения портрета. Такова коробочка с изображением Людовика XV и Марии Лещинской, сделанная в Париже в начале XVIII века придворным мастером французского короля Д. Гуэром. Ее подарили княгине Куракиной, супруге Б. И. Куракина, русского посла при парижском дворе.

Более чем столетие сохранялась мода на нюхание табака, поэтому табакерки отразили на себе изменения традиций, художественных стилей, требований заказчиков. Выполненные крупнейшими французскими ювелирами, великолепные рокайльные коробочки из золота и перламутра работы Гуэра, табакерки Дюкроля и Огюста привлекают внимание орнаментами из золота и эмалей. Памятники, изготовленные дрезденским мастером И. Х. Нейбером, получили название «кабинет камней». В этих изделиях декор прост, он сводится к мозаике, состоящей из полудрагоценных минералов Саксонии, расположенных тонкими пластинами по всей поверхности. Каждый участок мозаики имеет номер, выгравированный рядом, на золотом ободке. Внутри табакерки вложена книжка, содержащая расшифровку и описание камня. Большой интерес представляют табакерки, принадлежавшие прусскому императору Фридриху II (их насчитывалось более сотни). Они большой формы, яркие по цвету. Для большего колористического эффекта ювелиры помещали под бриллианты цветную фольгу.

Множество изделий, исполненных как русскими, так и иностранными ювелирами, связано с историей России. Среди них простые по форме табакерки, принадлежавшие Петру I: деревянная в форме галеры, золотая с вмонти-

рованной в крышку черепаховой пластиной с видом Петербурга, кварцевая с вензелями. Императрица Анна Иоанновна и Елизавета Петровна заказывали коробочки, имеющие неправильную форму, украшенные множеством бриллиантов. Наибольшего размаха мода на эти изделия достигла во время тридцатилетнего правления Екатерины II. По ее приказам работали крупнейшие петербургские мастера, такие, как Адор, Шарф, Будде, Гасс.

Творчество Ж.-П. Адора, швейцарца по происхождению, проработавшего в России около 20 лет, тесно связано с историей русского двора. Чесменская табакерка выполнена по случаю первой годовщины победы русского флота над турецким в Чесменской бухте. Она украшена эмалевыми миниатюрами, прославляющими битву. Этим же мастером исполнены и тридцать табакерок, которые предназначались для подарков участникам дворцового переворота 1762 года. В них вмонтированы медали, где Екатерина II изображена в виде богини Минервы.

Другой мастер — И. Г. Шарф — тяготел к простым формам вроде круга или овала. Его изделия изысканны по цвету и отличаются любовью к мелким камням. Несколько лет проработали в Петербурге братья Теремны, которые в Эрмитаже представлены табакерками с микромозаикой — техникой, требующей большого мастерства.

Кроме того, в моду вошли несессеры — специальные коробочки, предназначенные для хранения различных предметов. Они также делились на переносные и настольные, мужские и женские. Женские несессеры имели иголку, расческу, ножницы и пр., мужские — складную линейку, иногда циркуль. Как пример можно привести два изделия из эрмитажного собрания. Небольшой компактный несессер с 25 предметами сделан в Англии в середине XVIII века. Другое настольное украшение, из гелиотропа, могло быть использовано и как письменный прибор.

Пожалуй, единственным, что не уступало в популярности табакеркам, были часы. Часовой механизм изобретен в XVII веке, и первые часы имели одну стрелку и, соответственно, точность хода в пределах получаса. Постепенно

И. Позье.
Букет из драгоценных камней.
Петербург. 1740-е годы.

Табакерка.
Германия. Середина XVIII века.
Горный хрусталь, золото,
драгоценные камни.

Несессер с брелоками.
Англия. Середина XVIII века.
Золото, бриллианты.

Подвеска «каравелла».
Испания. 1580—1590.
Изумруды, золото, эмаль.

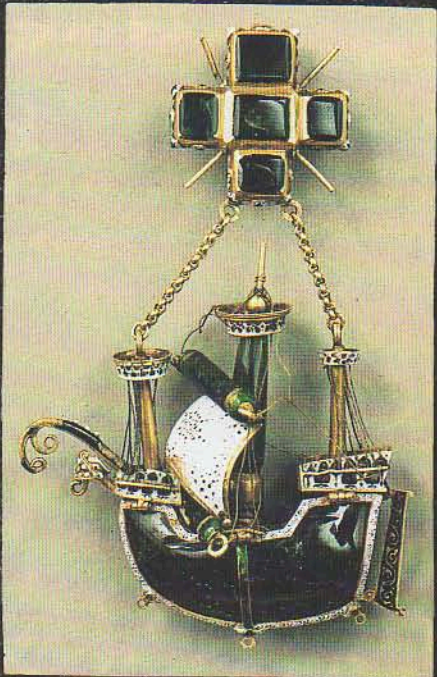
они становятся более точными. Их декор, а они принадлежали лишь знати, великолепен: драгоценные камни, разнообразные футляры и цепь-шатлен, прикреплённая к поясу. Они также подбирались к костюму; иногда носили несколько часов одновременно.

Обзор коллекции драгоценностей будет неполным, если хоть в нескольких словах не остановиться на собрании перстней, браслетов, а также великолепных букетах, составленных из драгоценных камней, предназначавшихся для ношения на плече или поясе. В них поражает изысканность подбора камней, тонкость огранки, изящество оправ. В специальных вазах, изготовленных позднее, «букеты» были выставлены в новом помещении — галерее драгоценных вещей, открытой для публики в середине XIX века. Это был первый музейный комплекс, предназначенный для показа предметов прикладного искусства.

В 1911 году открыли новый зал драгоценностей, одним из экспонатов которого стал золотой туалетный прибор, исполненный в 1730-х годах в Аугсбурге в мастерской Биллеров. Он состоит из 47 предметов, сделан для императрицы Анны Иоанновны, а затем хранился в кладовых Зимнего дворца и служил для одевания к венцу невест царского дома. Сочетание матовой и блестящей поверхностей золота выделяет рисунок предметов, и орнамент.

После Великой Октябрьской социалистической революции коллекции ювелирного искусства пополнялись за счет поступления национализированных частных собраний. С 1925 года предметы, входившие в Галерею драгоценностей, выставлены в Особой кладовой Эрмитажа.

О. КОСТЮК



.. КАРТИНЫ ПО РУССКОЙ ИСТОРИИ ..

Вы, наверное, заметили, как в последние годы растет общественный интерес к истории. Правда, на первых порах ученые и публицисты обращаются в основном к героическим и трагическим десятилетиям, прошедшим после Великого Октября. Но уже сегодня ясно, что, восстанавливая разорванную связь времен, нам всем и, может быть, прежде всего нынешним школьникам, придется «копать» гораздо глубже. Ведь история нашей Родины началась не в 1917 году, как уверяли нас долгие годы, а минимум тысяче-

летиями раньше. И если мы действительно, а не на словах решили перестраивать наше общественное здание, чтобы всем в нем было жить хорошо и радостно, нам потребуется для этого вся многовековая народная мудрость, весь исторический опыт народа.

Очень нужное и интересное издание осуществило в минувшем году издательство «Изобразительное искусство», выпустив комплект из 32 открыток двойного формата «Картины по русской истории». Тем самым Изогиз не только дал в руки читателю (и зрителю) отличное пособие по родной истории, в основе которого — великолепные работы

русских художников, но и познакомил с замечательной страницей художественно-издательского дела России начала XX века, связанной с именем московского книгоиздателя И. Н. Кнебеля.

Кнебель был сторонником наглядного метода обучения, пропагандистом передовых педагогических взглядов. Выпущенные им школьные пособия стали образцом не только для русских, но и для зарубежных издателей. К ним, в первую очередь, относятся «Картины по русской истории», выходявшие в 1908—1913 годах.

Замысел издания возник как бы в ответ на выход в Лейпциге



серии картин для школьного преподавания, составленной немецким историком культуры А. Леманом. Захотелось сделать лучше, точнее, а главное — для своего, русского, юного читателя-зрителя. Кнебель привлек к работе известного историка и педагога С. А. Князькова, который составил план и написал пояснительный текст к каждой картине.

Было отобрано более 50 сюжетов, отражавших характерные периоды российской истории: киевский, владими́ро-суздальский, московский и, наконец, общероссийский. Но кого привлечь к написанию оригинальных исторических полотен? Тут Кнебель проявил высокий вкус и большую компетентность, о чем говорит список авторов — лучших тогдашних мастеров обеих русских столиц. Москвичи Сергей Иванов, Аполлинарий и Виктор Васнецовы, Борис Кустодиев проиллюстрировали первые три периода, четвертый — петербуржцы Александр Бенуа, Дмитрий Кардовский, Евгений Лансере, Михаил Добужинский и Владимир Чемберс.

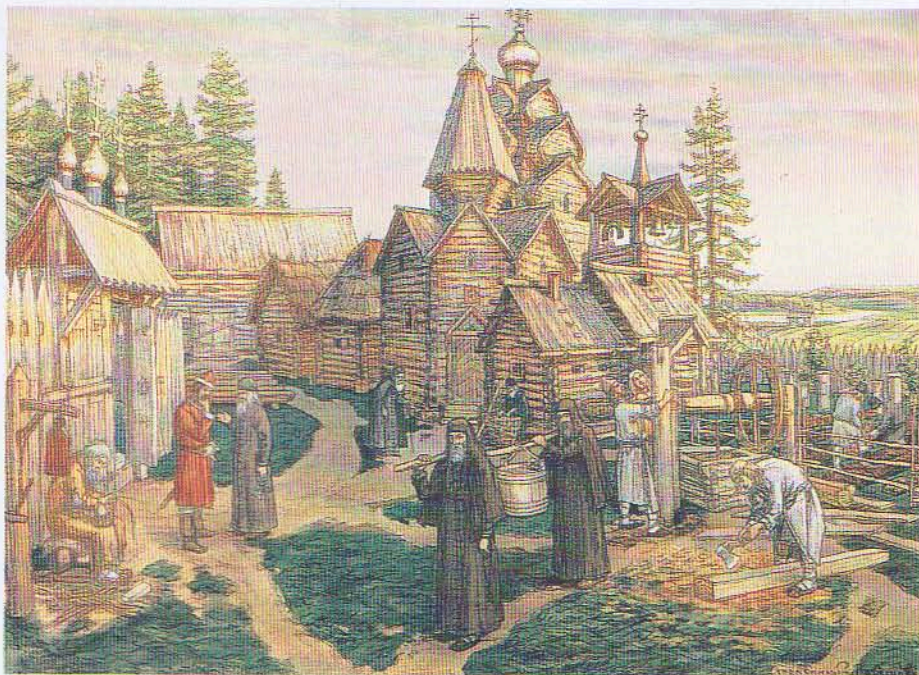
Известный живописец и педагог С. Иванов внес самый заметный вклад в издание, выполнив 18(!) исторических картин. А. Бенуа и Д. Кардовский создали по семь произведений.

А. Васнецов.
Новгородский торг.

По замыслу художника картина изображает торговую площадь в Новгороде в период расцвета его политического и торгового могущества. Перед нами сердце купеческого Новгорода — площадь у храма Иоанна Предтечи на Опоках, в подвалах которого хранились важнейшие документы новгородской республики, общественная казна и ценнейшие товары. Рядом с церковью находились городские весы, эталонные для всех новгородских земель. У площади теснились богатые лавки и склады, здесь совершались сделки русских и иноземных купцов. Напротив Торговой стороны, за Волховом, Детинец и знаменитый храм святой Софии.

А. Васнецов.
Монастырь в Московской Руси.

С небольших скитов, построенных в лесной глуши монахами-отшельниками, часто начиналось освоение русскими людьми неизведанных дальних краев на севере и востоке от Москвы.



Постепенно вокруг первопришельцев собирались товарищи — монахи и послушники, скит превращался в небольшой монастырь, вместо убогой часовенки к небу возносился затейливо построенный храм. Живя трудом своих рук, давая полезные советы мирянам, распространяя знания, монахи обычно получали все более богатые пожертвования. Князья и бояре дарили монастырям земли и крестьян, которые должны были работать на монастырь. Постепенно такой вот монастырек становился феодалом, живущим за счет чужого труда. И тогда люди, искавшие «святой жизни», вновь уходили из него в леса, разнося по земле русское слово и христианскую веру.

С. Иванов.
В приказе московских времен.

Возникнув в конце XV века, приказы являлись центральными правительственными учреждениями, которые ведали всеми областями государственного управления. Приказная волокита, взяточничество, крючкотворство, ехидный обман и неправосудие были притчей во языцех со времен их появления. Служащие приказов — подьячие — получали сравнительно небольшое жалование деньгами и «кормом», а некоторые вообще должны были «кормиться от дел», то есть на приношения просителей. Такие подьячие и изображены на картине за передним столом.





С. Иванов.
Стрельцы.

Стрелецкое войско — пешие и конные мушкетеры появились на Руси в 1540-х годах и сразу заняли видное место в русской армии, отличившись

при покорении Казани и Астрахани, в Ливонской войне, борьбе с иноземными интервентами в первые десятилетия XVII века. Стрельцы составляли своего рода гвардию, ударную силу войска. Однако, жившие своими сло-

бодами в городах, они неохотно выступали карателями и были уничтожены Петром I, когда стали сами участвовать в народных восстаниях. На картине изображен дозор стрельцов, охраняющих порядок в городе.

А первым из художников, с кем Кнебель поделился замыслом, был В. Серов. Он стал и автором самой известной картины серии «Петр Великий (Петр I)». Академик И. Э. Грабарь писал о ней: «Такого подлинного Петра мы до того не видели... Школьная картина силой счастливого вдохновения развернулась почти во фреску».

Разница в технике исполнения картин (масло, акварель, гуашь, темпера, автолитография) создавала немалые трудности при репродуцировании их одним способом — хромолитографией. Кнебель сделал все от него зависящее, заказ был отдан в первоклассную европейскую типографию. Отпечатали, как сказано, очень точно воспроизводя краски и техники, а ведь репродукции (66×88 см) почти соответство-

вали размерам оригиналов!

Русская педагогическая наука высоко оценила новое школьное пособие. Красочные репродукции исторических картин привлекали внимание преподавателей и учащихся не только сюжетом, но знакомили с творчеством крупнейших мастеров изобразительного искусства. «Картины по русской истории» приобретали многие гимназии, а частные лица вставляли полюбившиеся сюжеты в рамы и вешали в кабинете или гостиной.

Через некоторое время 30 репродукций переиздали в виде художественных открыток. Столь дешевое пособие было доступно практически всем — учащиеся получили возможность детально ознакомиться с материалом. Кнебелевские открытки до сих пор служат образцом высокохудож-

ественной печати и пользуются особым спросом у филокартистов.

Издательство «Изобразительное искусство» вернуло к жизни большую часть «Картин по русской истории». Комплект сопровождается вступительной статьей, а на обороте каждой открытки — пояснительный текст.

Издание, думается, будет незаменимым учебным пособием. Вот только... несмотря на солидный тираж, оно снова стало едва ли не библиографической редкостью. Что ж, журнал поможет вам, ребята. На его страницах мы постараемся раскрыть содержание основных картин серии, рассказать, как они создавались. А главное — показать эти работы.

М. ТОРЧИНСКАЯ



С. Иванов.
Во времена раскола.

Разногласия между ревнителями благочестия по незначительным вопросам церковного ритуала и церковных текстов, вылившиеся в середине XVII века в яростный конфликт группы церковнослужителей с патриархом Никоном, превратились в раскол русской православной церкви. Картина показывает, как в города и села приезжали представители официальной церкви, чтобы с помощью местных властей искоренить старые книги и древние обычаи. Мы видим, как люди сочувствуют защитникам старых книг, все внимательнее слушают их, стараются разобратся, что же в них вызвало гнев страшной и ненавистой власти.

Б. Кустодиев.
Школа в Московской Руси.

Начальные школы, наподобие той, что изобразил художник, в XVI и XVII веках существовали практически во всех городах и селах России и Сибири. Средства на школу давали родители, причем учитель занимался одновременно с детьми разных возрастов: одни учили буквы и читали по складам, другие в это время изучали

скоропись. Кроме чтения и письма, школьники обязательно должны были научиться читать ноты и петь. Часть учеников уходила после занятий домой, но многие родители считали полезным, чтобы дети жили и питались при школе — поэтому художник

изобразил большой горшок с кашей. К началу царствования Петра I в России владели грамотой все священники и купцы, более 60 процентов дворян и монахов, до половины посадских людей и около 15 процентов крестьян.





Е. Лансере.
Флот Петра Великого.

Создание военно-морского флота России обычно связывают с деятельностью Петра I, хотя это неточно. Регулярные боевые корабли начали строиться в XVII веке с конца 60-х годов для защиты водных коммуникаций на Волге и Каспии. Война с Османской империей и Крымом заставила правительство царя Алексея Михай-

ловича заложить верфи под Воронежем, на которых с 1672 года соорудились 25 боевых кораблей. Вскоре первая русская эскадра под командой замечательного военачальника Г. И. Косагова вышла в море «для промыслу над турецкими и крымскими берегами». При Петре I на Воронежских верфях в 1696 году были за-

ложены новые корабли, действовавшие при взятии Азова. После сдачи Петром Азова этот флот был уничтожен. Однако русская флотилия, построенная в 1702—1704 годах на Сясьской, Олонецкой и Лужской верфях, участвовала в боях за выход в Балтику. Победы при Гангуте и Гренгаме положили начало славе русского флота.



А. Бенуа.
Вахтпарад при императоре Павле I.

Поклонник всего прусского, Павел I стремился регламентировать каждый вздох подданных, ограничить привилегии дворянства, жестко централизовать государственный аппарат. Палочная дисциплина прусской армии механически переносилась на всю русскую военную и гражданскую службу, общественную и даже частную жизнь. Положительные идеи императора: стремление пресечь казнокрадство, сократить рекрутские поборы, ограничить эксплуатацию крестьян помещиками — не проводились в жизнь из-за непоследовательности и противоречивости натуры Павла I. Вахтпарады — один из них вы видите на картине — стали символом полной никчемности павловских нововведений.



В. Серов.
Петр Великий.

Петр предстает на картине олицетворением могучей преобразовательной энергии, он влечет за собой спотыкающееся и еле успевающее за государем дворянство. Не имея ни образования, ни четкого плана действий, Петр I сумел стать одним из крупнейших государственных деятелей России, оставив после себя сильное феодальное государство, надолго обеспечившее власть дворянства, «самовластие чиновников и полиции и бесправие народа». Он создал новую армию, многократно умножил и усилил военно-бюрократический аппарат, окончательно перевел промышленность на принудительный труд. Только в Петербург, по которому широко шагает на картине Петр, на смену «выбывшим» ежегодно пригоняли сорок тысяч работников. Перестройка центральных учреждений, губернская реформа, образование Сената и Синода стали крупными шагами по укреплению власти абсолютизма.

М. Добужинский.
Город в николаевское время.

Убожество провинциального города — признак кризиса, в который завело Россию наступление реакции в царствование Николая I. Отданное под надзор полиции городское хозяй-

ство велось отвратительно. Две трети городских доходов шло на жалованье полиции, содержание казарм, гауптвахт, тюрем. «Типовые» проекты изображенных на картине торговых рядов и каланчи, «николаевский» столб и нелепый фасад дома — «лич-

ная заслуга» самодержца. Где некогда собиралось вече, на главной площади образовалась неиссякаемая лужа.

Пояснительные тексты
А. Богданова, кандидата
исторических наук



Рисунки к басням И. А. Крылова

Известно, какую страсть питал Серов к животным. Едва ли есть хоть один альбом его рисунков, в котором не было бы зарисовок с лошадой, ворон, лисиц, волков, обезьян. В какой бы город его ни забрасывала судьба, он первым делом справлялся, нет ли там зоологического сада.

Когда в 1895 году А. И. Мамонтов, не раз уже обращавшийся к Серову с предложениями иллюстрировать то одну, то другую книгу, попросил его сделать несколько рисунков к басням Крылова, он с радостью ухватился за мысль, открывавшую широкое поле для применения его страсти и знаний «по звериной части». Мамонтов задумал издать с ри-

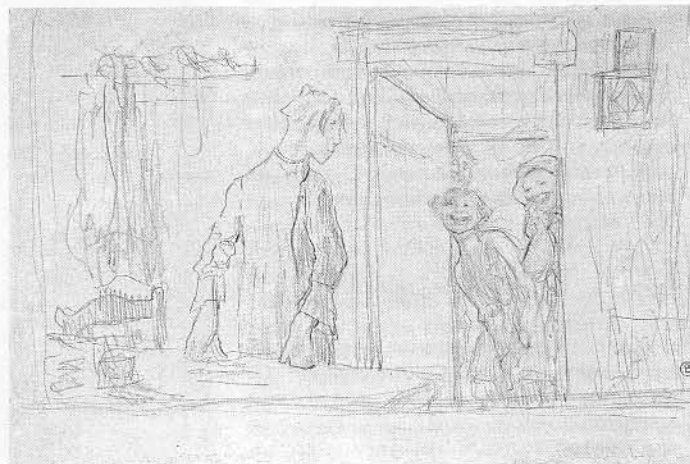
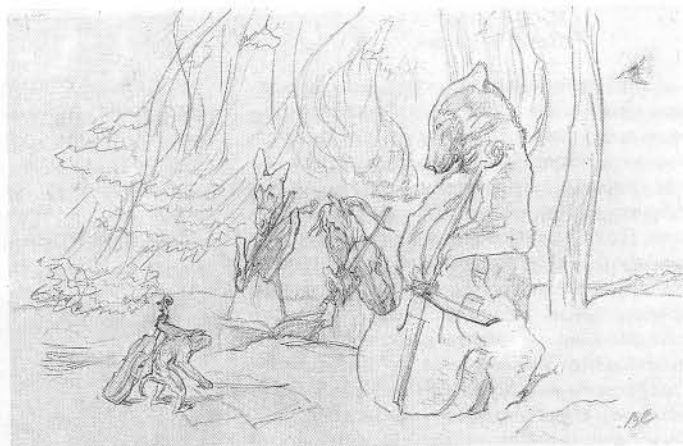
сунками все басни Крылова, но, подобно многим другим его издательским планам, издание не состоялось и из выполненных Серовым рисунков было издано только два и то крайне неудачно в полиграфическом отношении.

Эти рисунки, пройденные то сепией, то акварелью, были типичными иллюстрациями к басням. Они и тогда уже были лучшими из всех попыток иллюстрировать крыловские басни, но Серову хотелось иного, хотя тогда он и сам еще не мог точно определить, чего в них не хватало и как следовало подойти к басне, чтобы иллюстрация выросла до некоего жанра, имеющего самостоятельное художественное значение. Одно было ему все же ясно — надо рисовать гораздо проще, отбросив тоновой и

цветной рисунок, отказавшись от ненужных мелочей и назойливого натурализма. И Серов начал упорно искать тот басенный стиль, который в какой-то мере отвечал бы крыловскому стилю. Сумел же Крылов его найти, дав впервые русский, народный вариант литературного жанра, известного уже античному миру. Так же точно, как Крылов нашел для своих басен нужный им язык, так, думалось Серову, надо бы найти и язык изобразительный.

Забросив кисть, он ограничивается одним карандашом, но и в карандаше сначала еще мешают общепринятые приемы живописности, тона, светотеневых отношений.

В 1898 году Серов получил приглашение приехать на все лето в



Борисоглеб на реке Мологе Ярославской губернии. Специально для него был куплен печатный станок для офорта, которым Серов тогда сильно увлекался, и он поехал, заполнив здесь в течение лета несколько альбомов рисунками, послужившими материалом для целой серии басен. Некоторые рисунки, захваченные с собой, он переделывает на новый лад, но все еще не может остановиться на чем-либо определенном. Рисунки для «Квартета» он столь основательно перерабатывает, что они получают абсолютно новые черты, впервые обозначив переломный момент всех басенных поисков.

Серов сам чувствует, что как будто начинает нащупывать твердую почву под ногами. Закончив в Борисоглебе этот вариант «Квартета», он тут же дарит рисунок жене, снабжая его многоговорящей надписью-посвящением: «Ольге Федоровне Серовой от супруга». Ольга Федоровна передавала мне, что он был тогда осо-

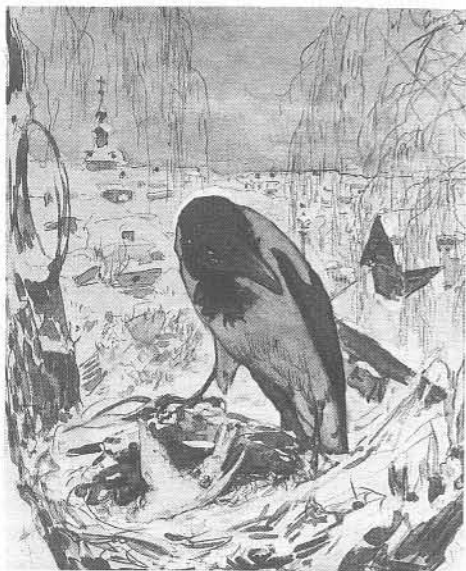
бенно в ударе и ему казалось, что дело с баснями наконец наладилось и идет к концу. Но лучшее есть враг хорошего, и на этой стадии рисунка дело не остановилось. Понадобилось еще три года, чтобы благополучно завершились долголетние мучительные поиски того стиля басен, который получил наименование серовского. Летом 1911 года в Домотканове Серов закончил последний вариант «Квартета», окончательно им утвержденный для печати.

К этому времени у него полностью определился и волновавший его вопрос оформления издания басен.

Вначале он думал дать все басни, но постепенно пришел к мысли ограничить их число, отобрав только свои любимые. Уже самый этот выбор указывает на мотивы, его определившие. Серов отбрасывает все сюжеты, не поддающиеся упрощению до конца, требующие по тем или другим основаниям иного решения и не вмещающиеся в лимиты легкого ка-

Выбрав из всех рисунков басен, делавшихся в разное время, двенадцать, Серов их вновь прошел в 1898 году в Борисоглебе, а в 1911 году в Домотканове опять их значительно упростил, а частью и совершенно перерисовал, на что ушло все последнее лето его жизни. В процессе этой заключительной переработки он использовал технический метод накладки прозрачной пергаментной бумаги на готовый уже рисунок. Он без конца накладывал все новую кальку на предыдущий рисунок, всячески его упрощая, обобщая и улучшая в композиции, линиях, формах, наглядным примером чего может служить последний вариант «Квартета» 1911 года.

Серов располагает в нем зверей в обратном порядке против предыдущего — справа налево, сохраняя тот же их последовательный порядок, но совершенно переработав позы, движения, ужимки каждого участника квартета. И надо сказать, эта переработка значительно улучшила как общую ком-



«Квартет».

Первоначальный вариант.
 ◁ Карандаш. 1895—1898.

«Квартет».

Позднейший вариант.
 ◁ Карандаш. 1898—1911.

«Тришкин кафтан».

Варианты.
 ◁ Карандаш. 1896—1911.

«Ворона».

Карандаш, акварель. 1896.

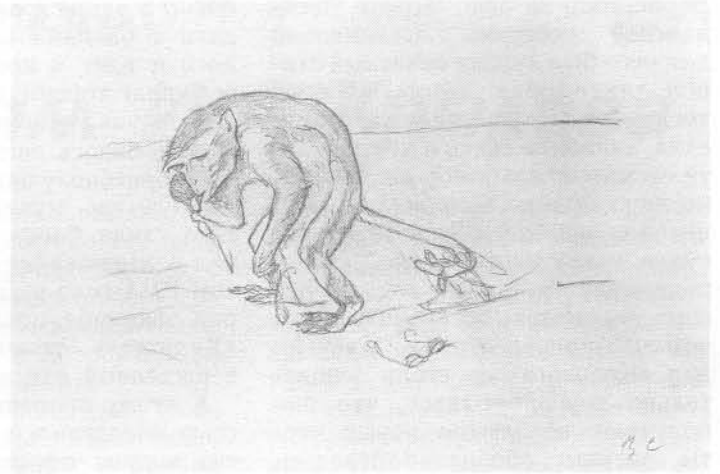
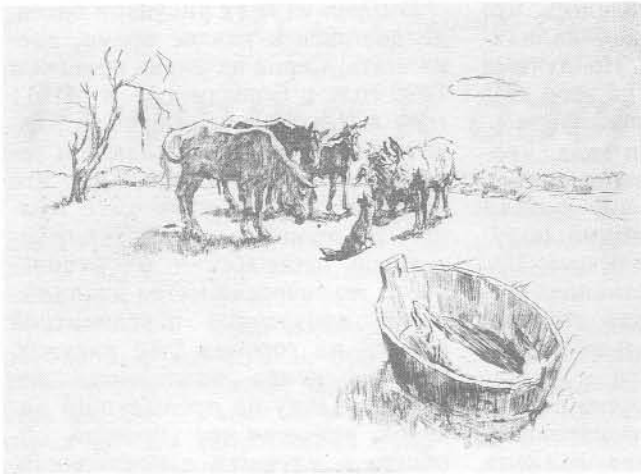
«Ворона и лисица».

Карандаш. 1896—1911.

рандашного контура. В результате тщательного неоднократного взвешивания он останавливается на следующей мысли.

Издание должно называться «Двенадцать рисунков В. Серова на басни И. А. Крылова» и состоять из рисунков крупного размера, предназначенных для воспроизведения в величину оригиналов фототипическим способом, обеспечивающим факсимиле передачи.

позицию, так и облик каждого зверя. В первом варианте не очень удачен медведь, из-за положения фас утративший выгодные для него контуры, в последнем варианте он взят в профиль, приобретая более внушительный вид. Гораздо лучше характеризованы козел и осел, получившие более комические черты. Много выиграла мартышка, изображенная в прежнем варианте за дирижерским пуль-



том присевшей на пне, в последнем она тоже управляет кварталом, но стоит перед остальными участниками, похлопывая смычком по лежащим на земле нотам. При новой расстановке выиграл весь рисунок.

Работая над баснями, Серов, по словам его близких, свидетелей его неустанных исканий, использовал те многочисленные альбомы, в которых имелись зарисовки нужных ему животных. Недостававшие он тут же брал с натуры, заполняя новый «звериный» альбом. Бывали случаи, когда, испытывая нужду в том или другом повороте и движениях очередного зверя, он бросал все и уезжал в зоологический сад.

Процесс создания «Квартета» полностью повторялся при переработке остальных басен. Басня «Лев и волк» имела, подобно всем, два основных решения — ранний тоновой — в данном случае акварельный, и последний упрощенно-натурный. Лев часто привлекал Серова своими формами и

«Щука».
Офорт. 1896.

«Лев и лисица».
Офорт. 1898.

«Мартышка и очки».
Карандаш. 1896—1911.

«Лев и волк».
Карандаш. 1896—1911.

Волк.
Листок из альбома.
Карандаш. 1898. ▷

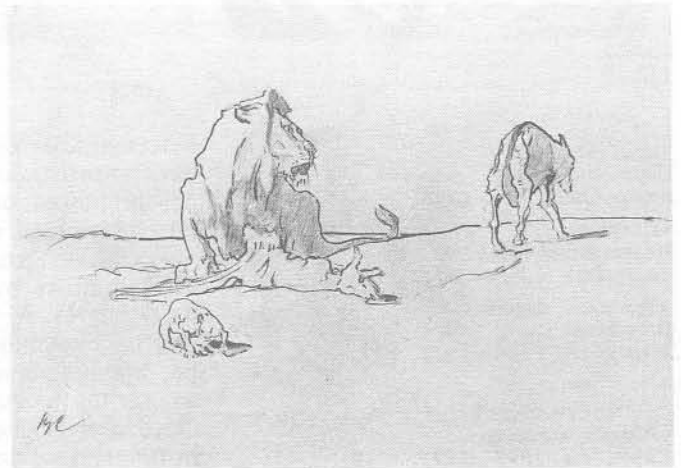
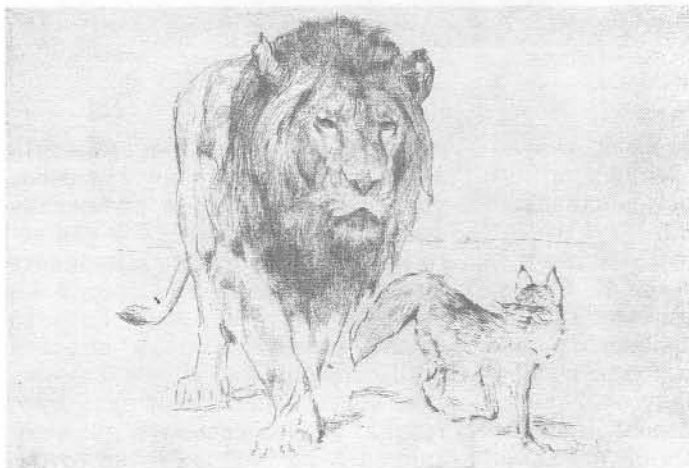
гордостью осанки. Один из лучших рисунков льва он сделал в 1896 году в офорте, подарив экземпляр оттиска И. И. Левитану.

Таким же путем были созданы и остальные пять басен серии. Меньше всего изменений внесено было в самую раннюю из них, попавшую еще в мамонтовское издание — «Щуку». Ее идея осталась почти прежней: спереди справа лохань со щукой, в середине группа домашних животных, стоящих полукругом, в центре, спиной к зрите-

лю, — лисица. Остальные четыре подверглись той же стилистической переработке, что и другие басни того же цикла. Но они, быть может, совершеннее всех других в смысле достижения той цели, которую ставил себе Серов в течение 16 лет работы над баснями.

Это прежде всего «Ворона», где бесподобно переданы комическая важность поступи вороны в павлиньих перьях и недоумение, смешанное с брезгливостью у павлинов, возмущенных появлением в их аристократическом обществе простой вороны. Здесь дана характеристика не только вороны, но и павлинов, из которых каждому приданы едва уловимые индивидуальные черты.

Больше всего вариантов сохранилось для «Тришкина кафтана». Хотя все они близки один к другому и временами кажутся даже тождественными, но на них-то и видно, как улучшал Серов каждый следующий очередной рисунок, трогая то тут, то там почти заметную черту, утолщая или утон-



чая линию. Увидев однажды серовского Тришку, уже не можешь представить крыловского в ином облике — до того он правдив и убедителен в своей тупости.

Еще удачнее «Ворона и лисица». Отправляясь от стиха «На ель ворона взгромоздясь», Серов дает зрителю почувствовать, что ворона действительно высоко поднялась, усевшись на еловую ветвь. Очутившись этим путем на первом плане, она видит внизу крошечную лисичку, всячески изощряющуюся в лести. У вороны подчеркнута безнадежная глупость.

Рисунки ворон в серовских альбомах мы найдем множество, и попадаютя прямо те, что делались именно для этой басни. Басня «Мартышка и очки» вся состоит из одной фигуры обезьянки, лижущей очки, нанизывающей их на хвост и рассыпавшей их по земле. Трудно решить задачу лаконичнее.

Много сил уделял Серов и пейзажным мотивам своих обезьян, стараясь найти в передаче деревьев, листвы, травы такой же лаконизм, как и в фигурах жи-

вотных и людей. Об этом мы можем заключить по ряду сохранившихся альбомных пейзажных зарисовок. Путем упрощения и обобщения он превращал их в закон-



ченные произведения. Он считал необходимым ограничивать свою наблюдательность и фантазию пейзажиста, чтобы не убивать второстепенными подробностями главного содержания.

Рисунки к басням Крылова — одно из тех немногих подлинно великих созданий, которые, хотя и отталкиваются от литературного наследия гениального писателя, в то же время имеют совершенно самостоятельное значение. По богатству содержания, остроте наблюдения, сверкающему юмору и народности они адекватны крыловским басням. Крылов нашел в баснях идеальное, доступное народу содержание и облек его в совершенную, предельно народную форму. Отсюда необычайна популярность крыловских басен, их слиянность с народной душой, отсюда и множество известных стихов, речений и оборотов, законно превращенных народом в свои любимые поговорки. Серов нашел им достойное воплощение.

По материалам книги:
Игорь Грабарь.
Серов рисовальщик. М., 1961.

ЧТО ЧИТАТЬ

Литература о Валентине Александровиче Серове богата и разнообразна. Известны воспоминания матери — музыкально-общественного деятеля и композитора В. С. Серовой, его учителя И. Е. Репина, друзей — К. А. Коровина, А. Н. Бенуа, Ф. И. Шаляпина, одного из учеников художника Н. П. Ульянова, двоюродной сестры Н. Я. Симонович-Ефимовой. Эти и другие работы не только незаменимый источник при знакомстве с жизнью и творчеством замечательного мастера, они — и это главное их достоинство — воссоздают живой облик Серова, человека огромного дарования, духовно богатого, совершавшего поступки подлинного гражданского мужества, который, как писал А. Н. Бенуа, «был нашей совестью».

Книга Ольги Валентиновны Серовой, дочери художника, «Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове» (2-е издание. — Ленинград: Искусство, 1986. — 200 с.: ил.) — это рассказ правдивого мемуариста о жизни и трудах мастера. Их привлекательность как для взрослых читателей, так и для подростков состоит не только в том, что они написаны близким художнику человеком и добросовестным биографом, но и тем, что в книге приводятся свидетельства современников, отрывки из переписки Серова, высказывания о нем друзей и знакомых, художников, учеников. Автор повествует о последнем десятилетии жизни отца, воссоздает отдельные события биографии, рассказывает о преподавательской работе в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, приводит интересные факты истории соз-

дания некоторых портретов и картин. Серов показан таким, каким он был, — со свойственными ему привычками и привязанностями.

Двухтомник «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников» (Ленинград: Художник РСФСР, 1971. Т. 1. — 717 с.; Т. 2. — 599 с.) — одно из наиболее полных собраний мемуарных и эпистолярных материалов в нашей литературе о художниках. В него вошли воспоминания 104 современников Серова, их дневниковые записи и письма. Среди авторов — учителя и товарищи (И. Е. Репин, К. А. Коровин, В. С. и С. С. Мамонтовы), художники и ученики (А. Н. Бенуа, И. Э. Грабарь, А. Я. Головин, М. В. Нестеров, Н. П. Ульянов), писатели и деятели искусства (В. Я. Брюсов, В. В. Стасов, Л. Н. Андреев, В. А. Теляковский), модели художника (Ф. И. Шаляпин, В. И. Качалов, Ф. Ф. Юсупов, М. К. Морозов). Многие помещенные в этом издании воспоминания опубликованы впервые.

Богатейший материал содержит отлично иллюстрированное монографическое исследование первого биографа Серова, известного художника и историка искусств Игоря Эммануиловича Грабаря: «Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество» (2-е издание. — Москва: Искусство, 1980. — 547 с.: ил.), в основу которого легли записи многолетних бесед автора с Серовым, переписка художника и другие ценные документы.

С. ВОЯКИНА

ЛЕПКА

ГОЛОВА С ПЛЕЧЕВЫМ ПОЯСОМ

Прежде чем приступить к лепке головы с натуры, учащийся должен скопировать по меньшей мере два бюста с античных гипсовых слепков, например голову Люция Вера или «Смеющегося фавна». В такой же степени, как «Давид» Микеланджело, эти бюсты обладают всеми свойствами, необходимыми для изучения форм. Анатомическое строение их так ясно, распределение масс так просто, что учащийся легко поймет, что должна выражать та или иная форма. Конструкция их — превосходна; короче говоря, это великолепные образцы, изучение которых может развить вкус учащегося.

Вылепив две-три головы с этих слепков, учащийся может перейти к этюдам с живой модели — к лепке головы с натуры.

Обзавайтесь доской размером около 50 квадратных сантиметров, в центре ее укрепите вертикально клиньями кусок дерева около 25 сантиметров высотой и от 3 до 5 сантиметров толщиной. Приколотите к этому бруску свинцовую трубку так, чтобы верхний край каркаса достигал вершины черепа будущей скульптуры, как показано на рисунке 1. Если свинцовая трубка не очень прочна, полезно подвесить к ее верхнему концу две бабочки — одну для передней части головы, другую для задней. Каркас должен быть прочным и в то же время гибким даже после того, как будет покрыт глиной.

Когда каркас готов и помещен на станок, смочите доску и трубку, покройте их солидным слоем глины. Начните накладывать глину на каркас с шеи, на уровне ключицы. Положите комок глины, выступающий на 3—5 сантиметров, перед главной трубкой, сделайте то же по бокам и позади трубки таким образом,

чтобы она оказалась в центре шеи. Взяв эту массу за основу, возведите столб из глины до верхней точки головы, а затем добавляйте глину к столбу в направлении вниз к доске, на которой стоит каркас. Я настаиваю на том, чтобы поместить трубку точно в центре бюста. Если этого не сделаете, можете быть уверены — она вылезет наружу в неподходящем месте, где вы не сможете вогнать ее внутрь, не испортив какой-нибудь части работы (рис. 2).

Возводя столб из глины, поверните работу так, чтобы видеть профиль. Рассчитайте или измерьте (от того места, где вы наметили сустав, соединяющий грудину и ключицу) уровень подбородка и отметьте это место выступающим по горизонтали колышком толщиной со спичку. Наложите сразу достаточное количество глины от шеи до выступающей точки подбородка, все время крепко прижимая каждый комок глины к предыдущему, чтобы он прилегал плотно и не создавалось наполненных воздухом пустот. Постарайтесь добиться, чтобы подбородок правильно выступал по отношению к шее (вымеряя линейкой и пользуясь отвесом), иначе может случиться так, что понадобится сделать шею тоньше, а это обнажит трубку (рис. 3).

Затем продолжайте работать в направлении вверх. Наметьте высоту лица до верхней точки черепа так, чтобы получить общую линию профиля (рис. 4). Продолжайте эту линию к задней части головы, все время сохраняя размер несколько меньше натуры.

Когда определите профиль, фас и заднюю часть головы, станьте перед работой и добавьте, руководствуясь выступом профиля, достаточное количество глины по бокам, чтобы получить овал, на котором будете лепить детально черты лица (рис. 5).

Снова поверните работу в профиль и от намеченной прежде точки на груди — от грудной выемки — дополняйте про-

филь грудины, которая состоит из трех планов, в основном направленных наружу и вниз. Затем, начав от рукоятки грудины или от верхней точки грудины, налейте ключицы до плеч. Заполните угол между грудной и ключицей, поместив большую грудную мышцу. Затем найдите на спине место последнего седьмого шейного позвонка, то есть нижней точки шеи, и заполните место от нее до плеч трапецевидной мышцей. Тщательное исполнение предварительных работ спасет вас от многих трудностей в дальнейшем (рис. 6).

Было бы хорошо, чтобы вначале модель стояла около станка или располагалась так, чтобы ее голова была на уровне вашей работы. Заставляйте модель держать голову прямо, независимо от той позы, какую хотите ей придать впоследствии, это поможет установить пропорции и сделать точные измерения.

Приготовив таким образом основу для работы, сделайте следующие обмеры с помощью циркуля.

1. Расстояние от уха до уха, начиная от глубокой впадины между козелком и противокозелком (рис. 7 и 7а). Отложите это расстояние на обеих сторонах приготовленного вами овала и отметьте крайние точки двумя колышками или спичками, вгоняя их так, чтобы выступающие из глины концы давали точную меру. Конечно, прежде чем фиксировать места впадин, следует точно рассчитать, на какой высоте над грудной и на какой глубине от подбородка они должны помещаться. Для этого очень полезно пользоваться отвесом. Отметьте также спереди, находятся ли эти точки на одном горизонтальном уровне. Когда убедитесь, что воткнули спички в нужные точки, наложите немного глины вокруг, чтобы закрепить их.

2. Поверните модель и работу в профиль и с помощью линейки, которую следует держать в вытянутой руке горизонтально, определите положение кончика носа

по отношению к впадине уха, находится ли он с ней на одной прямой или расположен выше или ниже ее. Постарайтесь зрительно запомнить имеющееся отклонение и учесть его. Проверьте найденную точку со второго профиля, чтобы нос был точно на средней линии лица (рис. 8).

3. Отмерьте на модели расстояние от впадины уха до самой выступающей точки на кончике носа (рис. 9). Сделайте это измерение на обеих сторонах лица, ибо часто расстояния между этими точками на правой и на левой сторонах не совпадают. Нанесите обмеры на работу.

4. Измерьте расстояние от кончика носа до самой выступающей точки подбородка, поместив ножку циркуля в точку, обозначающую кончик носа, и проведите дугу через подбородок. Воткните спичку в центр проведенной дуги (рис. 10).

5. Чтобы быть уверенным в точности предыдущих обмеров, измерьте циркулем расстояние от уха до подбородочного возвышения (рис. 11).

6. Измерьте расстояние от подбородка до начала волос, поместив ножку циркуля на спичку, отмечающую подбородочное возвышение. Проведите маленькую дугу надо лбом (рис. 12).

7. Измерьте в профиль расстояние от уха до начала волос. Пересеките с помощью циркуля на вашей работе дугу, проведенную при предыдущем обмере. Этот обмер сделайте с двух сторон, и там, где точки пересечения совпадут, воткните спичку (рис. 13).

Эти семь обмеров необходимо произвести с максимальной точностью и тщательностью и не изменять в течение всей работы. Старайтесь также, чтобы концы спичек не были покрыты глиной, и не вдавливайте их внутрь до тех пор, пока бюст не будет закончен.

Остается еще один обмер. Это — расстояние от подбородка до бровей. Чтобы измерить его, проведите дугу на лице модели, что поможет выяснить, находятся ли обе брови на одной высоте, наметьте с помощью циркуля уровень бровей на вашей работе (рис. 14 и фото 16).

Чтобы не раздражать модель повторными обмерами, следует записать их. Для этого лучше

всего взять доску (или лист прочной бумаги) и провести на ней прямую линию. В конце линии сделайте точку, в которую воткните одну ножку циркуля, а с помощью другой проведите пересекающую прямую линию дугу. На ней напишите, какой это

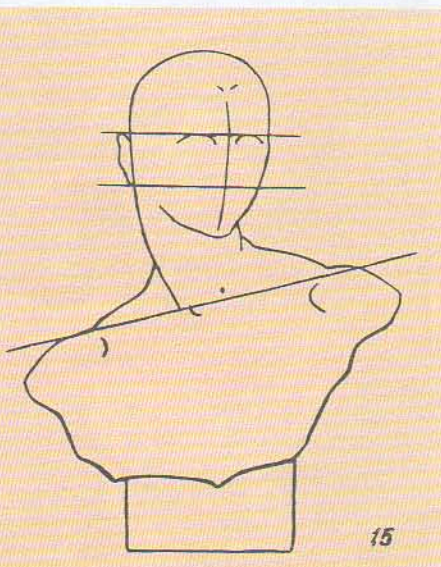
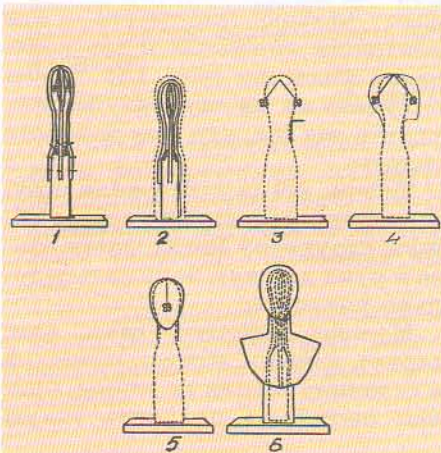
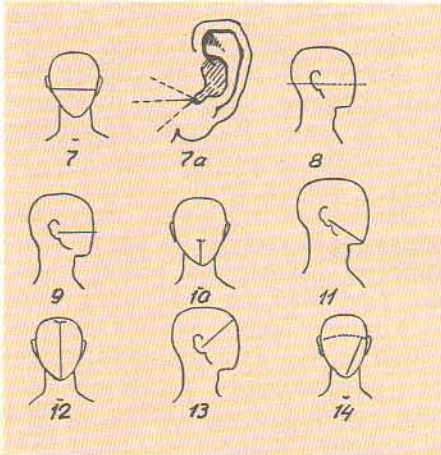
обмер; например, «от уха до носа», «от подбородка до лба» и т. д.

Теперь вы должны начать работать над скелетом головы, над главными выступающими и вдавленными частями. Кости составляют остов человеческого тела и поддерживают мышцы. От пропорций и от соотношений между ними зависит характер головы. Если конструкция скелета и выступающих частей его неверна, вы никогда не добьетесь рязительного сходства, как бы удачны ни были отдельные детали работы. Но если анатомическая часть правильно намечена, то детали станут на свои места и помогут сходству. Кроме того, система обмеров имеет и то преимущество, что приучает глаз правильно видеть. Ибо наличие определенных точек, которые нельзя сдвинуть, заставит его заметить промежуточные пропорции в их правильных размерах и местах.

Чтобы идти быстро, следует действовать в определенном порядке, со знанием причин — в сущности говоря, заменить чувственное восприятие эмпирическим методом.

Как только учащийся поймет, что началом изучения является определение положения некоторых исходных точек, он сумеет выбрать и другие точки, которые покажутся нужными для работы.

Он начнет с глазниц (руководствуясь дугой, которой намечен уровень бровей), сделает две глубокие впадины по сторонам носа. Наметит форму бровей над ними и форму скул по сторонам и под ними так, чтобы глазницы были готовы для помещения глазных яблок. Затем следует наметить лоб, обращая внимание на форму костей. Далее добавить нос, соединить его с бровями. На конце носа сразу сделайте ноздри. Затем работаем над костями нижней челюсти. Начните их от ушей, хорошо заметив угол, образуемый внизу. И соедините ими ухо с намеченной ранее точкой на подбородке. Обозначьте углубление между подбородком и нижней губой. Затем вылепите верхнюю челюсть, сразу указывая местонахождение углов рта и учитывая их соотношение с размером нозд-



рей. Дав крупные линии и части, поверните модель, как и вашу работу, в профиль и вылепите уши, выправляя формы их выступающих частей снова с фаса. Сделайте макушку головы и затылок, включая переход к шее.

Вернитесь к фасу. Работая над сторонами шеи, наложите грудно-ключично-сосцевидные мышцы от грудины к сосцевидному отростку, расположенному за ушной раковиной, а также трапециевидную мышцу. Смотри снизу и с фаса, нарисуйте форму ключиц, с профиля, перерисуйте вогнутую линию грудины и соедините эти кости посредством большой грудной мышцы. Снова пройдитесь по тем же частям, смотря на бюст и на модель с других точек зрения, что поможет уловить выпуклости костей. Затем с фаса придайте симметрию обеим сторонам работы.

Незачем говорить, что после этой предварительной стадии вы должны снова взяться за работу, начав с профиля и рисуя как можно точнее, как будто у вас в руках карандаш, а глина — это бумага. Вы должны нарисовать профиль не только лица, но и спины, ушей, шеи, груди — в сущности, всей фигуры, — сравнивая соотношения между длиной и шириной, мысленно проводя горизонтальные, вертикальные и наклонные линии от одной точки к другой так же, как делали бы это, рисуя голову. Эту же работу следует повторить с другого профиля, а затем по отноше-

нию к очертаниям боковых сторон головы, как они видны сзади и спереди (фото 16 и 17).

Учащийся может придать своему произведению то движение, которое больше всего отвечает его целям. Каркас внутри работы позволит ему, крепко взяв голову обеими руками, поворачивать ее вправо и влево и слегка наклонять, чтобы приблизить к позе модели. Берясь за голову, следует поместить руки за ушами таким образом, чтобы не прикасаться к ним; мягким нажимом скульптор сможет повернуть голову в любом направлении.

Выполнив эту часть задания, обратите внимание на линии контрастов, вызванные позой модели. Так, если вы повернете голову в одну сторону, это повлечет за собой то, что и плечо, находящееся в направлении, в котором сделан поворот, выдвинется вперед и, вообще говоря, оно также станет выше, чем то плечо, от которого начинается движение. Это дает четыре контраста — два контраста линейных и два контраста объемных (рис. 18). Чтобы получить их на скульптуре, поступите так же, как при повороте головы.

Теперь, когда установили позу, пропорции и в какой-то мере общую структуру бюста, ваши глаза и руки должны заниматься только рисунком.

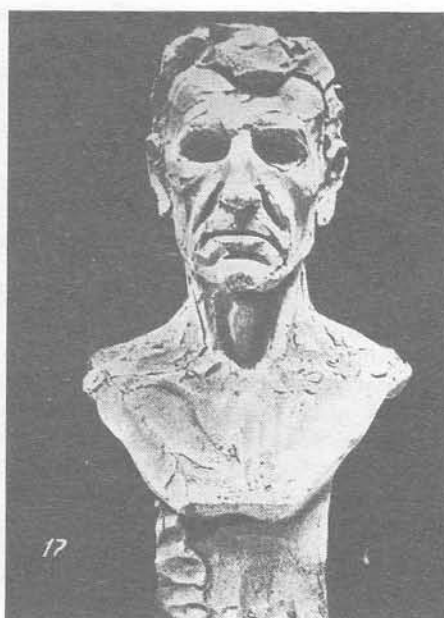
Можете наметить глаз, или, вернее, глазное яблоко, поместив в глазницу шарик из глины, причем попытайтесь получить такую

же выпуклость поверхности, какую имеете в натуре по отношению к брови и скуле. Поверх положите сначала нижнее веко, сделав это с помощью несколько уплощенного комочка глины. Здесь я особенно обращаю ваше внимание на оба угла глаза — на внутренний и наружный. От них зависит положение глаза и щеки. Эти углы являются центральными точками, дающими ключ к линиям лица. Если вы сделаете их чересчур глубокими, очертания щек будут отодвинуты слишком сильно, и нос будет слишком выдаваться. А поместите их низко относительно рта и бровей, нос будет казаться чрезмерно коротким — углы глаз будут низко спущены вдоль линии носа, и поэтому расстояние между переносицей и ноздрями окажется недостаточным. Если они расставлены чересчур широко, то окажутся далеко от средней линии носа. Благодаря этому нос не только покажется широким у корня, но и наружный угол его будет вынесен чересчур далеко к сторонам лица, что заставит расширить височную часть и таким образом сделать всю голову слишком широкой.

Наружные углы глаз следует также фиксировать с помощью измерений. Заметьте при этом, что наружный угол всегда расположен выше, чем внутренний. На этот факт мне постоянно приходилось обращать внимание учеников. Делайте также любые другие обмеры для уточнения на-



16



17



18

ружных углов глаз (рис. 19, 20).

На этой стадии работы как можно чаще поворачиваем и модель и свое произведение, смотря и на то и на другое с одинаковой точки зрения. Подиум поворачиваем в один прием лишь на очень маленькое расстояние, что дает не только чистые профили, но и вид в 3/4.

Лепите волосы, основываясь на главных массах, которые следует накладывать разными планами. Потому что впечатление упругости волос достигается не детализацией, а многообразием планов и поверхностей, которые создают разнообразие света и тени. Рекомендую изучить, каким образом волосы растут вокруг лица. Также обращаю внимание на то, что цвет волос всегда бледнее у корней. Как живописец примешивает немного тельного цвета к локальному тону волос вокруг лица и на шее, так и вы должны сливать начало волос на этих местах с мясистыми частями, чтобы волосы казались не прилепленными, а растущими.

После того как наметили волосы и повторно прорисовали бюст с каждой точки зрения, вам следует стать ниже, чем стояли до тех пор, и, смотря вверх, уловить поперечное сечение каждой черты модели и исправить работу с этой точки зрения. Затем поднимаемся на стул и смотрим сверху на модель и на свою работу, изучая вид частей головы и черт лица сверху. Помните, что следует особенно внимательно изучить

и проработать те части, которых не видно спереди, именно эти точки и строят фас — показывая выступы, которых вы не могли бы увидеть, если бы смотрели на модель только спереди. Без проработки частей, невидимых в фас, лицо будет плоским, лишенным цвета и конструкции.

Чтобы закончить этюд, поместите модель в боковой свет: сильная игра света и тени лучше покажет направление форм.

Не забывайте, что на последней стадии работы необходимо изменять эффекты освещения как можно чаще и все время держать и модель и работу в одинаковых условиях.

Кончая работу, полезно слегка промоделировать форму в поперечном направлении, что даст более богатую фактуру. Покройте очень мягкой глиной всю поверхность бюста, как сплошным слоем кожи, что смягчит все выпуклости и вдавленности. Глину лучше накладывать сверху, придавая ей правильную форму пальцем, а затем снова стереть весь излишек.

Э. ЛАНТЕРИ

Статья сопровождается схемами и фотографиями, иллюстрирующими последовательность выполнения задания по лепке головы человека с плечевым поясом.

В следующих публикациях книги Э. Лантери будет рассказано о лепке с натуры фигуры человека.

БУРДЕЛЬ О МАСТЕРСТВЕ СКУЛЬПТОРА

Скульптура, как и наука, требует точности. Так же как Пастер сотни раз продельвал один и тот же опыт, чтобы убедиться в его верности, так же и художник должен сто раз повторить свой этюд, чтобы добиться воплощения своего замысла.

В скульптуре знание — это рисунок.

Лишь после того, как вы сто раз нарисовали нос или руку, можно переходить к синтезу. Рисунок — основа всего, в нем истина, а первое требование к произведению искусства — истина.

Прежде всего необходимо, чтобы в вашей голове сложилось ясное представление о работе, чтобы был составлен ее план, ибо неорганизованная работа не может дать хороших результатов.

Необходимо, заканчивая работу, сохранить ее первозданную свежесть. Необходимо так разрабатывать профили, чтобы они геометрически соответствовали друг другу. Профилям нет числа — ибо предмет должен быть передан в различных аспектах.

Голова состоит из огромного количества деталей. Каждая из них есть часть целого. Вот почему надо делать все в целом.

Деформация слишком легкий путь. Многие думают, что достаточно начать деформировать, чтобы приблизиться к гениальности. Это ошибка, ибо всякая деформация, в основе которой нет глубокого знания, есть бесполезное дело; ни оригинальничанье, ни нарочитая грубость никогда не заменят подлинной силы.

Все искусства заключены в пластике. Скульптор должен быть архитектором, чтобы правильно построить свое произведение, живописцем, чтобы распределить свет и тени, он должен быть ювелиром, чтобы отчеканить детали.

Искусство не удовольствие, и художник должен быть готов на величайшие жертвы.

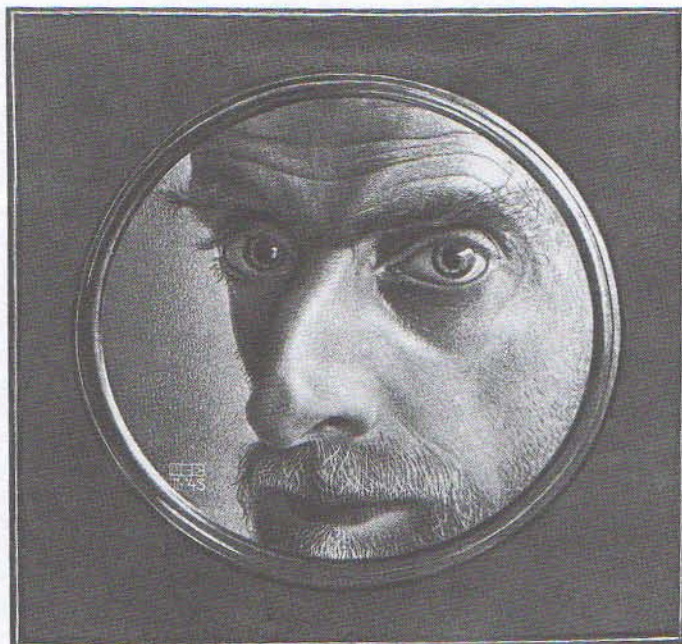
Из книги: В. Стародубова.
Бурдель. М., 1970.



ФАНТАЗИИ ЭШЕРА



M.C. Escher



Гравюры Эшера рассматриваются многими учеными в качестве своеобразного дополнения к их трудам. Крупнейшие современные зарубежные физики, кристаллографы, математики делают их иллюстрациями к своим книгам. Недавно у нас в стране издана книга, посвященная истории возникновения и развития основных идей геометрии, где для доказательства тех или иных положений обильно использованы гравюры Эшера.

Связь своего творчества с наукой подчеркивал и сам художник, выпустивший, например, специально рассчитанный на кристаллографов альбом рисунков. Из всего вышесказанного, казалось бы, следует, что Мауриц Эшер является «художником уче-

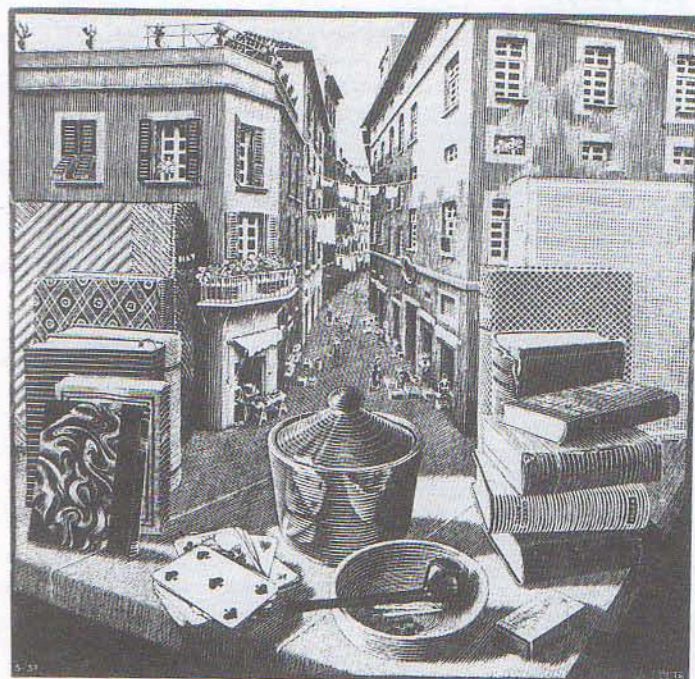
ных». Но это не так, потому что образы, созданные нидерландским мастером, отличается высокий художественный уровень, богатейшая фантазия, техническое совершенство исполнения, бесконечное разнообразие художественных решений.

Мауриц Корнелис Эшер родился в Лиувардене, столице провинции Фрисланд в северной части Нидерландов. В городке Арнхейм он окончил среднюю школу, уже тогда проявляя большой интерес к рисованию. Затем Эшер по совету отца отправился в Гаарлем учиться архитектуре в Школе архитектуры и декоративных искусств. Одним из преподавателей здесь был известный голландский график Самуэль де Месквита, который заметил способности Эшера к графике и рекомендовал ему оставить архитектуру. Эшер, который понял к тому времени, что архитектура не его призвание, последовал этому совету и продолжил графическое образование под руководством Месквиты. С 1922 по 1935 год Эшер живет в Риме, каждую весну совершая длительные путешествия по итальянским селениям.

Разгул фашизма в тридцатых годах заставил его покинуть Рим и отправиться в Швейцарию. В 1941 году художник вернулся в Нидерланды, где жил в Барне и Ларене до 1972 года. Таким образом, творчество Эшера можно разделить на два периода: «итальянский» и «голландский». Во время первого Эшер до 39 лет только путешествовал, собирая материалы. Во время второго — безвыездно жил в Голландии.

В ранних работах Эшера перед зрителем предстают фантастические пейзажи южной Италии, архитектурные памятники. Тщательно изображая все эти скалы, растения, облака, архитектурные детали, художник придает им какую-то «заостренность».

При этом он стремится к некоему слиянию пространственных планов. Так, в литографии «Кастро-



М. Эшер.
Натюрморт и улица.
Ксилография. 1937.

М. Эшер.
Автопортрет.
Литографские чернила,
рисунок процарапыванием.
1943.

вальва» домики селения, расположенного глубоко в долине, смотрятся так же четко, как и растения на скале, с которой зритель обозревает ландшафт. Художник так строит формы, что они напоминают застывшие кристаллические массы. Облака, нависшие над селением, сгущаются в лед, а поля глубоко в долине сверкают как алмазные грани.

Эшер еще более усиливает фантастичность архитектуры южноитальянских горных селений. В литографии «Город в южной Италии» природные формы и сотворенные рукой человека как бы составляют единое целое в этом чудовищном хороводе бесконечных кубообразных структур. Природное и человеческое едино — вот мысль многих листов 1930-х годов.

В работах итальянского периода Эшер настойчиво подчеркивает слияние пространства, бесконечность, развитие вглубь и вширь.

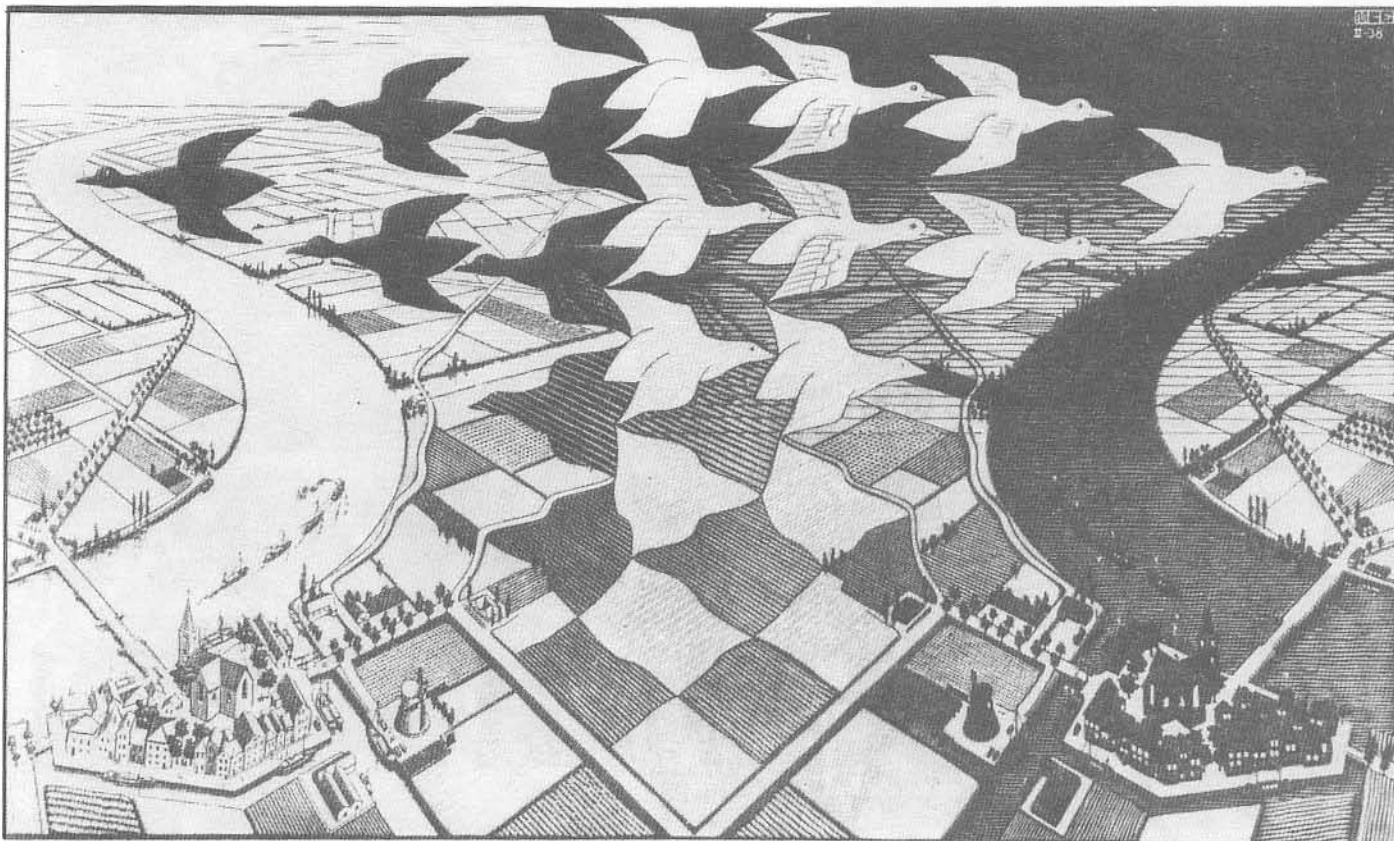
В литографии «Натюрморт с зеркалом» появляется тема четвертого измерения. Это программное произведение, а потому уместно поговорить о нем подробнее.

Вначале мотив кажется простым: туалетный при-

щее сбоку от зеркала, в отраженном виде составляет чуть ли не половину изображения, улица круглится, запрокидываясь на зрителя. И самое неожиданное: отраженные предметы получили самостоятельную жизнь, став частью улицы.

Литографию «Натюрморт с зеркалом» отличает значительный художественный уровень: добротность передачи фактуры и материала каждого предмета, красота и многообразие цветовой гаммы; богатство черных, белых, серых тонов.

Тему для зеркала продолжает литография «Рука с отражающей сферой». Здесь тоже присутствуют два мира: реальный и отраженный. Реальному миру принадлежит рука Эшера, держащая сферу. Фантастическому — сам художник в сфере, где отражен также и его рабочий кабинет, странно искривившийся и вытянувшийся по эллипсу. Кресла, полки с книгами, висящие на стене эстампы — все приобрело необычайные формы, все подчинилось законам «искривленного» пространства сферы. Литографию эту отличает мастерство и вкус. Художник великолепно вписывает в сферу предметы, ритмически организует пространство отраженного интерьера, не



М. Эшер.
День и ночь.
Ксилография. 1938.

бор со старым зеркалом на подставке, несколько бытовых предметов, отражающихся в зеркале, как и улица итальянского городка. Странности появляются, когда зритель начинает пристально всматриваться в изображение. Зеркало начинает изменять форму предметов: стакан расширяется, сито, вися-

просто фиксируя его, но создавая художественный образ, законченный и убедительный. Поражает тональное богатство листа, его цветовая насыщенность.

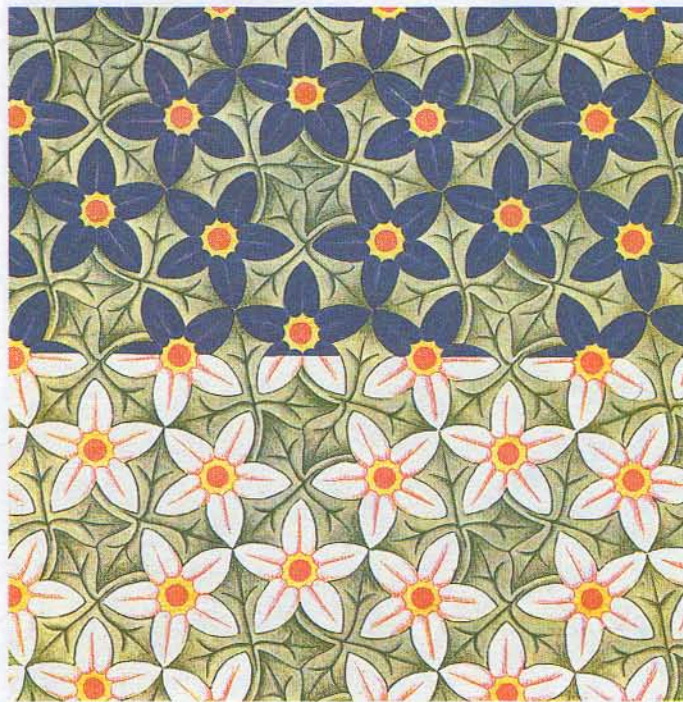
В столь убедительной передаче отраженного пространства Маурис Эшер идет вслед за своими соотечественниками — великими нидерландскими жи-

вописцами XV века. При этом вспоминается «Портрет Джованни Арнольфини и его жены» Яна ван Эйка. Видное место в этой композиции занимает сферическое зеркало, висящее на стене, где отражается не только чета Арнольфини, но и сам художник, словно бы присутствующий в интерьере.

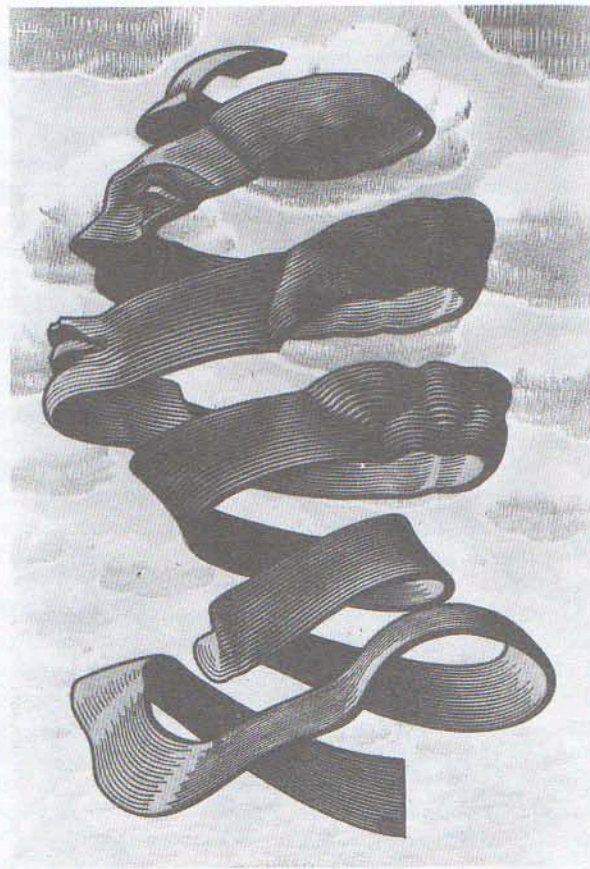
Мотив зеркала, часто встречающийся в творчестве мастеров Северного Возрождения, символизировал тайну мироздания, вечность. Эшер, продолжая эту традицию, включает в свои композиции зеркала и сферы не только как символ тайны, но и как зримый образ четвертого измерения.

Обращаясь к традициям старой нидерландской живописи, Эшер пристально вглядывается в творчество крупнейшего мастера конца XV — начала XVI века Иеронима Босха. К 1935 году относится литография, изображающая деталь триптиха Босха «Сад земных наслаждений». Эшер выбирает мотив, где изображен сам Босх, с горькой и ироничной улыбкой созерцающий чудовищные создания собственного воображения. Правда, если в картине Босха

М. Эшер.
Мотив симметрии.
Цветная литография. 1936.



М. Эшер.
Кожура.
Ксилография. 1956.



торжествует ужас и скепсис, то у Эшера — удивленная восторженность перед силой человеческой фантазии. Поэтому и лицо Босха в литографии Эшера — радостно-удивленное.

Эшер пытается понять ту непостижимую способность старого нидерландского мастера создавать «сжатое» пространство, заполненное сотнями разнообразных, страшных образов на небольшой плоскости холста.

И еще одна особенность, сближающая творчество

Босха и Эшера, — высочайший научный потенциал, стремление за причудливой формой скрыть глубокие мировоззренческие идеи, тесная связь с наукой своего времени. Так, современники Босха утверждали, что «его картины не фарсовые гротески, но книги великой мудрости и искусства». Художник был человеком необычайной эрудиции, глубоких знаний, поразительной художественной фантазии.

Эти же качества отличают личность и творчество Маурца Эшера.

«Все мои работы — это игры, серьезные игры», — как-то сказал художник. Вот такой серьезной игрой выглядит гравюра на дереве «Натюрморт и улица». По своей трактовке пространства она близка «Натюрморту с зеркалом». В обеих работах комнатное и уличное пространство слиты воедино.

В «Натюрморте и улице» пространство целно, но масштабы различны. Вначале возникает вопрос: или предметы на переднем плане абсурдно велики, или улица абсурдно мала? Затем вопрос конкретизируется: эти книги, достигающие каждая последне-

го этажа трехэтажного дома, карты, трубки, коробок спичек не принадлежат ли Гулливеру, позабывшему их на одной из улиц столицы Лилипутии?

Перед нами зримое изображение двух разных измерений — тема, которую постоянно будет развивать М. Эшер.

Морское путешествие летом 1936 года вдоль побережья Испании, изучение мавританских мозаик в Альгамбре и Кордове стало своеобразным этапным моментом в творчестве Эшера. Сохранилось мно-

жество зарисовок удивительных мозаичных украшений дворца Альгамбры (XIV—XV века) и мечети в Кордове (X век), выполненных Эшером.

Мозаики Альгамбры насчитывают сто пятьдесят два различных вида орнаментального узора, покрывающего стены и потолки. В орнаменте нигде точно не встречается целиком один и тот же узор, а его отдельные элементы составляют разнообразные мелодии, близкие музыке и поэзии. В зале Лас Камас принцип непрерывного чередования темных и светлых «летающих» форм напоминает будущие гравюры Эшера. Мозаики Альгамбры, состоящие из регулярно повторяющихся основных геометрических фигур, которые могут продолжаться до бесконечности, поразили воображение Эшера. Его гравюры строятся теперь по типу калейдоскопических мозаик.

«Не то, что имеет форму куба, напоминает красотой своей фигуры человека,— писал еще в XVI веке великий немецкий ученый И. Кеплер,— а человек уподобляется кубу, словно искусно собранному из различных потребностей, как из элементов». И

использовать в своей работе!»

И не только художники, но и ученые, можно добавить при этом. Потому что иногда гравюры Эшера благодаря его художественной интуиции предвосхищали выдающиеся научные открытия.

Сохранились высказывания Эшера, собранные в одну небольшую статью под названием «Приближение к Бесконечности». Приведем несколько отрывков из нее. «Чувствовал ли когда-нибудь художник или композитор желание приблизиться к Бесконечности посредством красок и звуков? Как можно выразить Бесконечность?..

Когда-то первобытный человек набрел на сверкающий кристалл. Он ударил по нему каменным орудием. Кристалл разбился и куски упали к его ногам. Человек поднял один из кусков, пристально взгляделся в него и был зачарован».

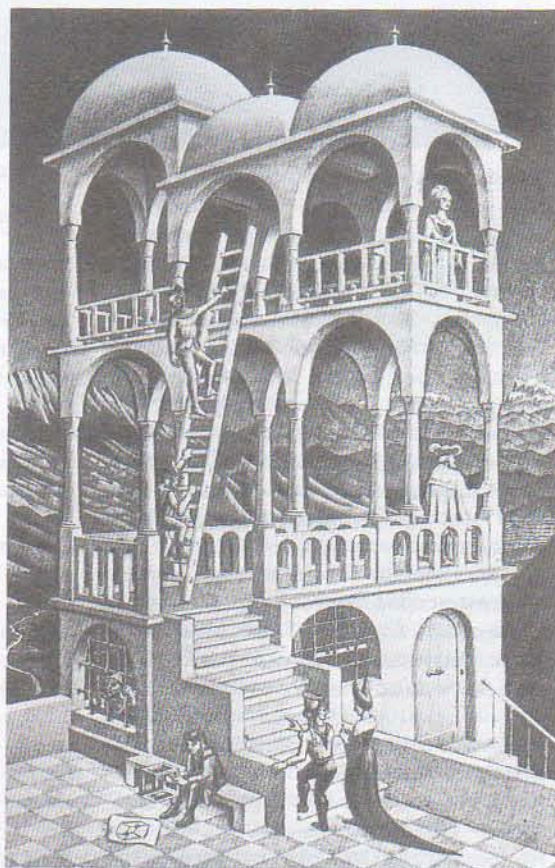
Пространственно-временные поиски Эшера характерны для ряда представителей современной нидерландской культуры.

О том, насколько художнику удалось передать

М. Эшер.
Мозаика.
Цветная линогравюра.
1936—1939.



М. Эшер.
Бельведер.
Литография. 1958.



это подтверждает гравюра Эшера «Метаморфозы I» с ее постепенным превращением кубических форм в человеческие. Это движение от абстрактных, схематических форм к одушевленным, исполненным жизни фигурам составляет главную суть работ.

«Почему я одинок в этом деле? — писал Эшер.— Отчего никто из моих коллег-художников не интересуется фигурами, которые входят одна в другую? А ведь фигуры эти подчиняются неким вполне объективным законам, которые всякий художник мог бы

«иное» измерение, свидетельствует его всемирно известная литография «Бельведер», где схема четвертого измерения показана на геометрическом плане, брошенном у ног сидящего человека на скамейке и держащего модель этого измерения в своих руках. За его спиной как бы вырастает «бельведер», символизирующий тот странный мир, певцом которого стал замечательный мастер Мауриц Эшер.

МНОГОГЛАВЫЙ СИМВОЛ ЕДИНЕНИЯ



Учитатели журнала привыкли к рубрике «Памятники Родины», в которой рассказывается о шедеврах отечественной архитектуры, сохранившихся до наших дней. А сегодня ей в дополнение мы открываем новую — тоже о шедеврах, но — увы! — до нас не дошедших, оставшихся только на фотографиях да в памяти людей. У всех на слуху гибель храма Христа Спасителя и Сухаревой башни в Москве в годы революционной ломки. А сколько менее известных, но не менее значимых памятников погибло в других городах и селах?! Утраты эти невозполнимы, и о них нужно напоминать постоянно. Потому что — самое обидное — счет им не закрыт и в наше прогрессивное время. Потихоньку, от небрежения и заброшенности исчезают с лица земли строения, созданные гением и трудом наших предков. Вместе с ними уходит из жизни часть истории народа. Итак, цель новой рубрики — восстановить память об утраченных ценностях, без которых наша культура выглядит обедненной.

Так уж распорядилась российская история, что хранителем памятников народного деревянного зодчества стал русский Север. Еще совсем недавно, на памяти нынешних поколений, сохранялось здесь великое множество старинных построек. Сейчас их осталось совсем мало. Если мы откроем книгу С. Забелло, В. Иванова и П. Максимова «Русское деревянное зодчество», вышедшую в 1942 году, и попробуем ныне отыскать в северорусских деревнях представленные в ней памятники, то нас постигнет горькое разочарование. Большинство из них уже нет. Разрушало памятники не только время, но и людское недомыслие. Много деревянных церквей и часовен сгорело от пожаров.

Есть у И. Левитана элегически вдохновенная картина «Над вечным покоем». На ней изображена маленькая деревянная церквушка в Плесе. Давно ее нет. В 1903 году церковь сгорела. А подожгли ее кутившие рядом ребята.

Высокие, монументальные храмы нередко загорались от ударов молний. Такая участь постигла, к примеру, Благовещенскую церковь в селе Турчасово Архангельской области. Не стало ее, и

уникальный древнерусский культовый ансамбль, состоящий из двух церквей и колокольни, утратил свое величие. От человеческого небрежения несколько лет назад сгорел ансамбль Кожозерского погоста. Чуть раньше — многоглавая церковь в селе Десятины Вологодской области. Еще раньше... При упоминании об этой утрате печаль сердца переходит в страдание.

В 1963 году сгорела двадцатипятиглавая деревянная Покровская церковь, что стояла в селе Анхимово близ города Вытегры в Вологодской области. Какие-то пьяные мужички развели около нее костер.

А была она старшей сестрой знаменитого ныне Преображенского храма в Кижях, что славен своим двадцатидвуглавым завершением. Множеством восторженных эпитетов награжден он: «феверия куполов», «деревянное диво», «рукотворное чудо», «звезда русского Севера», «жемчужина деревянного зодчества». Так же могли бы назвать и Покровскую церковь на Вытегорском погосте, была бы она жива.

Вытегорский погост располагался на правом, высоком и сухом, берегу реки Вытегры, в восьми ки-

лометрах от города того же названия, и состоял из нескольких деревень, давно уже слившихся и объединенных одним названием — село Анхимово. Долгой полосой протянулось оно вдоль старинного тракта. При слиянии дорог на Петербург, Белозерск и Вытегру сельские постройки расступались, образуя широкую площадь. На ней и стояла Покровская церковь.

Построили и освятили ее в 1708 году, на шесть лет раньше Преображенской. Да и по количеству глав превосходила она кижский памятник. Однако в архитектуре двух церквей много общего. Потому и предполагают, что обе построены одним мастером.

Знаменательно, что строительство их народ связывает с именем Петра I, с эпохой великих преобразований в Русском государстве. Переплетаются старинные легенды, скрепляя воедино важные события жизни, прекрасные народные творения и великих людей-творцов... Где была, где небыль, кто знает? Какую из церквей «начертал» царь Петр — Преображенскую в Кижях или Покровскую близ Вытегры? Да и возможно ли, чтоб столь ревностный приверженец западных нововведений повелел строить церковь по исконно русской схеме?

В основе кижской и вытегорской церквей лежит древнейшая схема плана, имеющая столь же глубокие корни в деревянном зодчестве, сколь и многоглавие.

О приверженности русских людей к такому плану повествует летопись. Когда в 1490 году в Великом Устюге ростовский владыка Тихон пытался вместо сгоревшей церкви поставить «по-новому кресчатую»¹, устюжанам «тот оклад стал не люб», и они добились права строить церковь «по старине круглу о двадцати стенах». То есть такую же восьмериковую с четырьмя прирубями, как Преображенская в Кижях и Покровская на Вытегорском погосте.

Однако внешний облик той древней церкви в Великом Устюге, которая, к сожалению, не дошла до нас, мог быть и совершенно иным, например, не с многогла-

вым, а с шатровым завершением. Такие храмы, с одинаковой схемой плана, были, к примеру, в селах Астафьево, Селецкое, Ненокса Архангельской области. Они тоже уже погибли.

Такие уникальные памятники

стояли некогда в селах и деревнях русского Севера повсеместно. Не случайно еще в начале нашего столетия называли его художники «русским Римом». Не только величественные храмы покоряли их сердца, но и самые, казалось

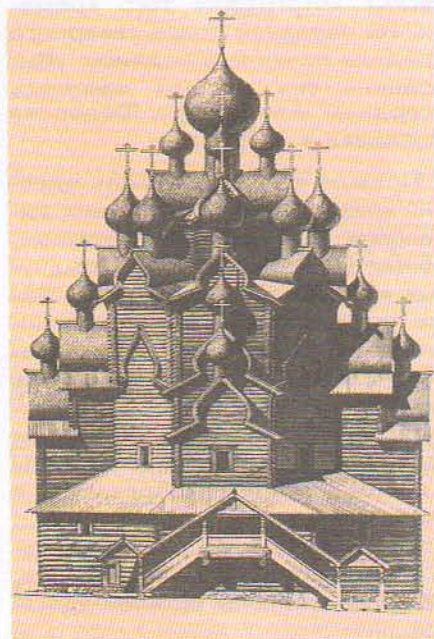


Древний тябловый иконостас Покровской церкви с украшениями второй половины XIX века.

Покровская церковь в селе Анхимово близ Вытегры. 1708. Общий вид.

◁ Фото 1955 года.

А. Ополовников.
Реконструкция Покровской церкви.
Западный фасад.



бы, простые сооружения: избы, амбары, баньки, надмогильные кресты и даже изгороди из жердей, уходящие куда-то за горизонт. Все эти постройки настолько гармонично сочетались с природой, что порой думалось: ею же они и созданы.

Почему так? Да потому, что человек жил, вдумываясь и всматриваясь в явления природы, постигая их не только разумом, но и добрым сердцем. Заботясь о ней как о матери-кормилице, не искажая, а украшая ее лик. Нет, односторонностью страдала характеристика нашего Севера как «русского Рима», ибо подразумевала лишь совершенство здешних архитектурных творений. А то была зримая гармония жизни — воедино сливавшаяся красота земли и красота творений рук человеческих! О мудрости простой и нелегкой жизни повествует она, о величии духовного богатства человека, что не сравнимо ни с какими другими благами.

Той же народной мудростью овеваны и образы древних церквей. Что же касается многоглавых храмов, то они предстают перед нами как символы всенародного единения России. Такова философская идея их архитектуры.

Легенда о строительстве церкви на Вытегорском погосте пове-

¹ То есть имеющую в плане обычный, не многоугольный крест: в основании таких церквей лежал четырехгранный сруб с пристроенными к нему четырьмя прямоугольными прирубями.

ствуется еще и о том, что в нем будто бы принимал участие какой-то голландец, присланный Петром I. Но это уже совсем маловероятно, потому что в помощи архитектора-голландца вряд ли нуждались древнерусские мастера, накопившие к началу XVII века богатейший опыт строительства деревянных храмов. Вероятно, вошел он в легенду просто как персонаж, олицетворяющий высшее техническое мастерство. Тем более что и сам Петр I учился плотницкому делу у голландцев, с той лишь разницей, что познавал корабельное строительство, а не церковное.

Да и в архитектуре памятника, начиная от общей композиции и кончая самыми незначительными деталями, нет ничего, что говорило бы об участии иностранцев. Напротив, каждый элемент здания, каждый его конструктивный узел, будь то восьмерик основного сруба или бочкообразные, стрельчатые кровли под главами, способ рубки углов «в обло» с выпусками по краям или устройство оконных и дверных проемов «в косяк» (обрамленных сомкнутыми под углом в 45° дощатыми рамами), резной столб крыльца или подзор под свесом кровли — все здесь свойственно древним строительным приемам русского деревянного зодчества, сложившимся задолго до постройки Покровской церкви. Все эти детали и конструкции и составляют самобытную основу народного деревянного зодчества России.

При этом ведущим принципом строительства было единство формы и конструкции, неразрывная связь пользы и красоты.

В образах древних церквей народ воплощал свои идеалы жизни. Строгая их монументальная стать, лишенная поверхностно-бездумного украшательства, олицетворяла красоту человека, в которой важна не внешняя форма — разные безделушки и украшения, а смысловое содержание, глубинное, духовное богатство жизни.

Вытегорская церковь была увенчана 25 главами. При постройке ее в 1793 году «на верхнем осьмиугольнике уничтожено четыре главы и впоследствии одна глава над крыльцом», — сообщают нам «Олонецкие губернские ведомости». Автор с благочестивым сожалением сообщает, что «внутренность» памятника «далеко не

соответствует наружному виду». Что же произошло?

После ремонта бревенчатый сруб памятника был обшит снаружи тесовой обшивкой, превратившей его в обезличенный объем, который в равной степени мог бы быть и каменным. Живое, меняющее свои оттенки в зависимости от погоды и времени дня дерево, пластичные углы сруба с рельефными выпусками бревен — все было скрыто под однородной дощатой поверхностью. Мало того, серебристый лемех на криволинейных кровлях церкви — бочках и главах — был заменен белым листовым железом, не приветно и радостно, а холодно и зловеще поблескивающим в отсветах северного неба. Тогда же уменьшили и число глав на памятнике.

Однако перестройки конца XVIII века, искавшие внешний облик памятника, не затронули, к счастью, его интерьера. Естественный в своей суровой красоте, лишенный внешнего блеска и мишуры, он во второй половине XIX века стал настолько раздражать вкусы духовенства и купечества здешнего округа, что в конце концов добились его «благолепного обновления». На средства «почетного потомственного гражданина», купца первой гильдии А. Лопарева храм был коренным образом переделан и изнутри. Могучие бревна стен скрыли под фанерой и тесом; их новые плоские поверхности украсили яркими живописными картинами на библейские сюжеты в духе натуралистических литографий того времени. На западной стене северного придела появилась надпись: «Выполнена сия стенная живопись усердием Александра Федорова Лопарева в 1898 г.»

Прежде чем изуродовать древний храм, было подготовлено, выражаясь современным языком, общественное мнение. В упомянутых «Олонецких ведомостях» тот же автор, что сетует о сохранности в первоизданном виде интерьера церкви, пишет: «...Все здесь как-то темно, серо и просто, исключая царских врат в Покровском алтаре, которые недавно сделаны в новом вкусе и ярко бросаются в глаза пред прочим иконостасом... Стены церкви и до сих пор остаются в первобытном состоянии, даже не обиты и простой бумагой...»

Не верится, но сие было действительно так: по новомодным понятиям XIX века предпочтение отдавалось не прекрасному естеству рубленых деревянных стен, а «простой бумаге», наклеенной на них. И древний иконостас представлялся слишком «простым» без яркой позолоты. Так постепенно понятие подлинно прекрасного стало подменяться понятием яркого и дорогого. Переводя это явление на образный лад человеческой жизни, можно сказать, что и в ней качественная сторона бытия стала оцениваться не истинным, внутренним, содержанием человека, не его духовным богатством, а наличием материальных благ.

Судьба Покровской церкви типична для древнерусских деревянных храмов, самобытная архитектура которых к концу XIX века была полностью вытеснена новомодными веяниями. На смену архитектурным образам, в которых воплотились раздумья народа, пришли помпезные, обездушенные формы господствующего казенно-византийского стиля. Этот регресс деревянного зодчества прямо соотносится с бюрократизацией всей русской церкви, начавшейся еще в конце XVII века и окончательно укрепившейся в 1721 году, когда она, по сути дела, превратилась в одно из государственных учреждений — Синод, контроль над которым был вверен обер-прокурору. В начале XIX века сам термин «церковь» исчезает из официального употребления и заменяется «ведомством православного исповедания».

О первоначальной архитектуре Покровской церкви мы можем ныне судить по ее графической реконструкции, которая выполнена на основании детальных обмеров памятника. Они осуществлены за восемь лет до его гибели, в 1955 году.

Придет время — мы верим в это, — и народ восстановит утраченные ценности. Призывным символом народной мудрости, олицетворяющим многоглавое людское единение, поднимется на своем исконном месте и старинный Покровский храм...

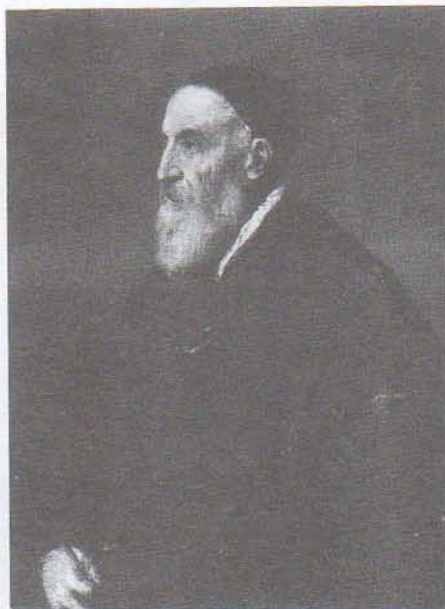
А. ОПОЛОВНИКОВ,
доктор архитектуры,
Е. ОПОЛОВНИКОВА,
кандидат архитектуры

ТИЦИАН И АНТИЧНОСТЬ

Уто значила античность для человека эпохи Возрождения? Ответом может послужить портрет Тициана, изображающий Якопо Страду — известного антиквара, который держит в руках античную статуэтку и смотрит влево на невидимого собеседника. Якопо Страда приглашает зрителя включиться в размышление об искусстве древних. Личность портретируемого, олицетворяющего интерес к античности, была, должно быть, близка и понятна такому художнику, как Тициан.

Античные реминисценции ощущаются почти в каждом произведении живописца: христианские мученики уподобляются героям древности, портреты современников имеют аналоги в рельефах, памятники античной скульптуры и архитектуры нередко вводятся в пространство картин. Однако основным предметом нашего рассказа станут «поэзии» — так сам художник в письме к испанскому королю Филиппу II назвал картины, созданные на античные темы. Они явились продолжением традиции, заложенной творчеством крупнейших итальянских мастеров XV — начала XVI века — Мантеньи, Джорджоне, Джованни Беллини. Символично, что три ранние поэзии — «Праздник Венеры», «Вакханалия», «Вакх и Ариадна» — первоначально оказались рядом с «Пиром богов» — последней работой Беллини, законченной Тицианом после смерти его престарелого учителя.

В основу «Вакха и Ариадны» легли сочинения римских поэтов Овидия и Катулла. Согласно сюжету Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксос, полюбила



Тициан.
Автопортрет.
Масло. 1565.
Мадрид, Прадо.
86×65.

Вакха, который встретил ее на берегу. Затем Вакх отправился на завоевание Индии и, полюбив дочь местного царя, забыл об Ариадне.

*Плача, бродила тогда Ариадна
по берегу моря
И, не прибрав волоса, так
говорила себе:
«Снова внимайте моим вы жалобам,
волны морские!
Снова впитывай ты мои слезы,
прибрежный песок!»*

Вакх сжалился над Ариадной. Женившись на ней, он приобщил ее к сонму богов и превратил де-

вать драгоценностей ее венца в созвездие Короны, которое, как мы видим, сразу же ярко загорелось в небе. Тициан ищет красоту в столкновении противоборствующих начал, стремится обогатить сюжет новыми эмоциональными оттенками, сопоставляя слетающего с колесницы Вакха и падающую с ног от горя Ариадну. Два леопарда, захваченные в качестве трофеев из Индии, недоуменно переглядываются, не понимая смысла происходящего.

Внимательный зритель найдет здесь немало цитат из античных памятников. В самом деле, поза Вакха перекликается с фигурой Ореста на древнеримском саркофаге, жрец, душащий змей (его изображение следует тексту Катулла, писавшего, что жрецы имели обычай опоясываться змеями), скопирован с Лаокоона: найденная в Риме в начале XVI века эта группа произвела сильнейшее впечатление на современников. И такой блестящий знаток античности, как Тициан, наблюдая сотни, а может быть, и тысячи различных поз, движений, жестов в памятниках античной пластики, свободно использовал этот огромный художественный материал, обращался к опыту древних.

Правда, отношение Тициана к античности кажется иной раз слишком вольным. Об этом свидетельствует карикатура на Лаокоона, известная в виде гравюры с несохранившегося рисунка, где фигуры героев неожиданно заменены обезьянами. Столь кощунственное отношение к памятнику может иметь остроумное объяснение. Выдающийся итальянский медик XVI века Андрей Везалий критиковал древнеримского врача Галена за то, что он «описывает

устройство не человека, а обезьяны, несмотря на массу различий между ними». Тициан, хорошо зная труды Везалия, мог проиллюстрировать это высказывание сатирическим рисунком.

Несколько слов о «Вакханалии». Древний праздник в честь сбора винограда нашел отражение в легендах об острове Андрос — царстве Вакха, где текут винные реки и царит круглогодичное веселье (самое интересное, что острова Наксос и Андрос реально существуют в Эгейском море). Произведение Тициана перекликается с «Пиром богов», и можно только сожалеть, что теперь эти полотна

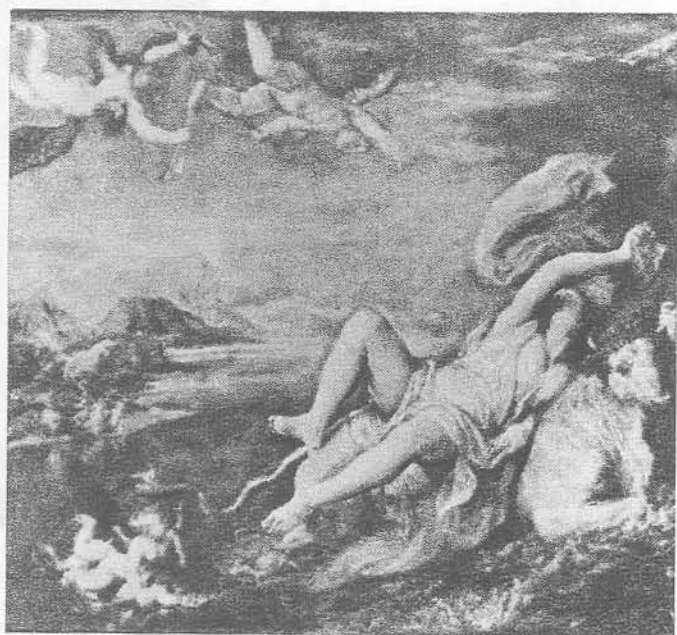
существует изолированно, в картине Тициана все они сплелись вместе, образуя орнаментальный клубок. Неподвижен только вконец опьяневший речной бог, который упоминается древнегреческим автором Филостратом, и обнаженная женская фигура, продолжая традицию «Венеры» Джорджоне, она открывает новый ряд «Венер» и «Данай» самого Тициана.

В отличие от картины Беллини работа Тициана имела особое значение для судеб искусства. «Вакханалию» копировали Рубенс и Пуссен, обращавшиеся к этой же теме. Рубенса она привлекла красотой обнаженного тела, буйством

«Венера перед зеркалом», «Венера с органистом». Но наиболее значительные произведения были им выполнены лишь во второй половине 50-х — начале 60-х годов, когда обилие заказов со стороны испанского короля Филиппа II позволило создать множество интересных полотен на сюжеты из «Метаморфоз» Овидия. Тициан далек от поверхностного иллюстрирования. Философская поэма, рассказывающая «про тела, превращенные в формы», с ее последовательным и логичным ходом событий превращается в набор эффектных сцен, неожиданных ситуаций, драматических колли-



Тициан.
Смерть Актеона.
Масло. 1550—1560.
Лондон, Национальная галерея.
66×57.



Тициан.
Похищение Европы.
Масло. 1559—62.
Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер.
185×205.

оказались в разных музеях. Близи сюжеты, почти одинаковые размеры, можно найти немало общего в трактовке отдельных фигур. И в то же время как много различного в картинах, выполненных с промежутком всего в четыре года! На смену величавому спокойствию пришло бурное движение, статичные позы заменяются неустойчивыми жестами опьяневших людей, вместо торжественного предстояния богов и богинь мы видим энергичный танец, также посвященный празднику вина. В работе Беллини каждая фигура

языческого праздника. Пуссен же заимствует у Тициана совершенство построения композиции, колористические эффекты развешивающихся драпировок. «Вакханалия» содержит зачатки как барокко, так и классицизма...

Это лишь ранний этап тициановских поэзий. Позднее художник создаст немало картин на античные сюжеты: он несколько раз повторит сюжет «Данаи», в которой ощутимо влияние не дошедшей до нас микеланджеловской «Леды», создаст многочисленных «Венер» — «Венера Урбинская»,

зий. Меняется живописный стиль его работ: картины пронизаны бурным движением, пейзаж становится схематичным, свет и тень сталкиваются вместе. Усиливается роль валеров, что стало возможным благодаря разной толщине наложения красок.

Наиболее эффектные картины написаны на сюжеты «Дианы и Актеона» и «Дианы и Каллисто». «Диана, застигнутая Актеоном» и «Диана, обнаруживающая беременность Каллисто», по-видимому, должны были размещаться на разных сторонах стены в одном

помещении, и потому композиция в обоих случаях строится по диагональному принципу, основанному на встречном движении: в первом случае слева направо, во втором — справа налево. Сюжеты разворачиваются вокруг источника, в котором купаются Диана и ее нимфы, богиня становится воплощением строгости и целомудрия и обрушивает свой гнев на непрощенного гостя Актеона и изменившую обету безбрачия Каллисто.

Актеон, охотясь в лесу со стаей гончих, неожиданно обнаруживает купающуюся Диану, и разгневанная богиня превращает его в оленя, которого растерзали собственные псы. Как и в «Вакхе и Ариадне», художник выбирает наиболее драматичные моменты. В то время, как Диана и ее служанки спокойно наслаждаются жизнью, Актеон выбегает, продолжая гнаться за диким зверем. В тот момент, который остановил Тициан, Актеон уже видит Диану, хотя продолжает по инерции бежать, выронив в растерянности лук, но все равно держит руки в позе лучника, готового выпустить стрелу. События разворачиваются настолько стремительно, что не все персонажи картины успевают заметить Актеона: его видят лишь Диана, одна из нимф и служанка-негритянка, появившаяся здесь не случайно: светлое лицо богини охоты и луны контрастирует с ее темной кожей, подобно тому, как противостоят друг другу светлая и темная стороны луны. Каменная маска оленя, спрятанная в ветвях кустарника, указывает на развязку сюжета.

В картине «Смерть Актеона» художник-драматург значительно отходит от текста Овидия. В «Метаморфозах» сказано, что разгневанная Диана «почерпнула воды, что была под рукою, и мужское ее лицо обдала», и в результате охотник начал превращаться в оленя. У Тициана все не так. Актеон-человек пытается скрыться, однако богиня набрасывает на себя тунику, подбирает оброненный им лук, который не упоминается у римского поэта, и неожиданно оказывается аллегорической осью двух картин, натягивает тетиву и... Актеон становится оленем. В отличие от героя Овидия Актеон Тициана не успевает окончательно превратиться в животное. Псы



Тициан.
Вакханалия андрийцев.
Масло. 1518—19.
Мадрид, Прадо.
175×193.

Д. Беллини.
Пир богов.
Масло. 1514.
Вашингтон, Национальная
галерея.
170×188.





Тициан.
Диана и Актеон.
Масло. 1556—59.
Эдинбург, Национальная
галерея Шотландии.
190,3 × 207.

Тициан.
Диана и Каллисто.
Масло. 1556—59.
Эдинбург, Национальная
галерея Шотландии.
187 × 205.



набрасываются на существо, сохраняющее человеческий торс, и отчаянно задранный кверху руку. Отказываясь от точного иллюстрирования, мастер запечатлевает неуловимую секунду происходящей метаморфозы. Лишь однажды искусство сумеет еще раз подняться до столь замечательного эффекта остановленного момента в знаменитой скульптурной группе Бернини «Аполлон и Дафна», также иллюстрирующей «Метаморфозы». Но если скульптор XVII века любит переход человеческого туловища в ствол дерева, то Тициан намного жестче, экспрессивней, энергичней. Стремительность ситуации не оставляет времени для подробного изображения Актеона-полуолена.

История Каллисто близка сюжету Актеона, хотя в данном случае активность исходит не от нарушителя спокойствия, а от карающего начала — Дианы. Нимфа Каллисто, давшая, как и все служанки богини, обет безбрачия, забеременела от Юпитера, и это обнаружилось лишь через девять месяцев, когда богиня решила устроить купания в любимом ею источнике. Разгневанная Диана изгнала из своей свиты Каллисто, которая сразу после этого родила сына Аркада. Ревнивая Юнона — жена Юпитера — превратила ее в медведицу, которую через много лет попытается убить собственный сын, ставший первоклассным охотником. Юпитер не позволил свершиться злодеянию: он превратил Каллисто и Аркада в созвездия Большой Медведицы и Волопаса.

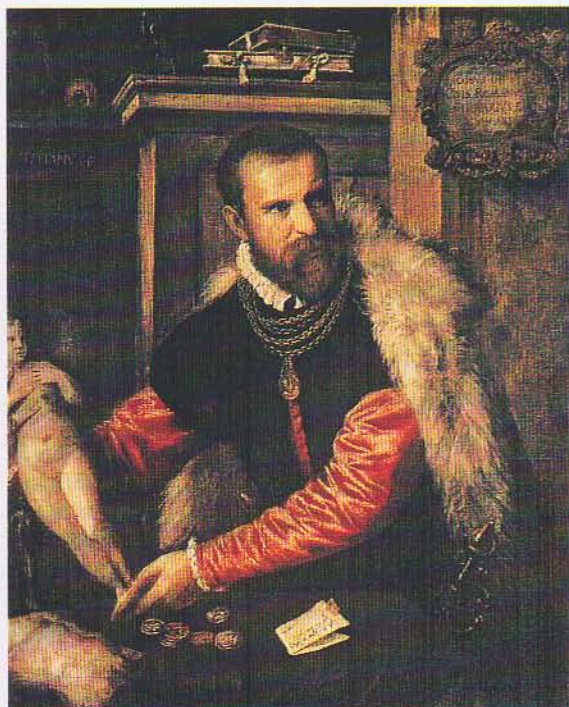
Такова античная легенда, в которой боги обуреваемы людскими страстями, а звезды космоса напоминают о любовной драме и жестокости Дианы, Юпитера и Юноны. И можно сожалеть, что Тициан проиллюстрировал лишь центральный сюжет этой истории, когда нимфы притаскивают на суд своей повелительницы несчастную Каллисто. Все здесь основано на контрасте поз, взглядов, жестов. Между протянутой вперед рукой Дианы и искаженным от страха и боли лицом Каллисто находится пространственная пауза, лишенная фигур, но наполненная мощным психологическим зарядом. Работа над картиной складывалась непросто, о чем свидетельствуют два варианта — в Эдинбурге

и Вене, причем в более позднем, венском варианте Тициан сильнее выделяет фигуры главных героев, добиваясь большего психологического эффекта. Создавая свои образы, художник отталкивается от античной пластики и от современной живописи: поза Каллисто перекликается с фигурой Элиодора на фреске Рафаэля в Ватиканских станцах; оба героя наrushают божественные запреты, обоим наступает суровая кара. Рассказ о Тициане и античности

кто еще не воспел море во всем его величии, ни один поэт, ни один оратор,— писал греческий поэт II века Элий Аристид.— Но Гомер воспевал «море черноводное и виоцветное»... И каждому ясно, насколько переполнено музыкальной гармонией это море, которое некогда легковесно подняло на свою поверхность эти острова, словно некий хоровод... Подобно тому, как небо украшено звездами, так Эгейское море украшено островами».

Память о Тициане заставила Рембрандта объединить в одной картине сюжеты «Дианы и Актеона» и «Дианы и Каллисто», влияние его живописи ощутимо также в знаменитой «Даная»:

К «поэзиям» обращался и Веласкес, который, соревнуясь с Тицианом, изображает обнаженную женскую фигуру со спины в «Венере с зеркалом». А «Похищение Европы» скопировано в виде гобелена в «Пряжах», так что, говоря словами Овидия, «сочтешь настоя-



Тициан.
Портрет Якопо Страды.
Масло. 1567—1568.
Вена, Художественно-
исторический музей.
125×95.

Тициан.
Вакх и Ариадна.
Масло. 1522—1523.
Лондон, Национальная
галерея.
170×188.

будет неполным, если не упомянуть «Похищение Европы». Дочь финикийского царя, похищенная Юпитером, преобразившимся в белоснежного быка, мчится на остров Крит по волнам Эгейского моря. Мимо пролетают острова и берега той самой Эллады, где родилась античная культура, а с нею и вся европейская цивилизация, откуда в конечном счете идет гений самого Тициана. Никогда не видя Греции и Эгейского моря, художник, опираясь на филологическую эрудицию, сумел по-своему ощутить аромат этих мест... «Ни-

Проблема «Тициан и античность» выходит за рамки творчества самого мастера. Венецианскому художнику многим обязан Пуссен, опиравшийся на его ранние произведения. У позднего Тициана учился Рубенс, который видел его работы не только в Италии, но и в Испании, где побывал несколько раз в качестве дипломата. В собственной коллекции Рубенса находилось девять работ Тициана. Рембрандт не так хорошо знал подлинного Тициана, но изучал копии его работ в гравюрах Корнелиуса Корта.

шим быка, настоящим и море». Это указывает на истинный сюжет картины, посвященной состязанию Афины и Арахны.

Рубенс, Рембрандт, Веласкес и Пуссен... Эти имена олицетворяют разные направления великой и многообразной культуры XVII века. И все они отталкиваются от Тициана не только в области сюжетов и художественных приемов: живопись великого венецианца имеет тончайшие следы в их собственном стиле, взгляде на мир.

С. БЕЛОУСОВ



В

Москве, в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, находится круп-

ное собрание японской классической гравюры XVIII—XIX веков. Экспонаты, как правило, хранятся в гравюрном кабинете музея, недоступном широкому зрителю, и лишь изредка появляются на выставках. Одна из них, под названием «Герои и воины», была организована в ГМИИ в конце 1989 года.

Коллекция была приобретена капитаном русского флота Сергеем Николаевичем Китаевым, который в 1890-х годах плавал у берегов Японии. Лишь двумя десятилетиями раньше, в 1868 году, после двухсотлетней почти полной изоляции от внешнего мира, Япония стала открытой для иностранцев. Европейцы в те времена не знали и не понимали ее искусства. Поэтому С. Н. Китаев, человек высокообразованный, увлекавшийся живописью, оказался в числе немногих, кто оценил привлекательность местных обычаев, значительность художественной культуры. Он собрал сотни картин, выполненных на горизонтальных и вертикальных свитках, иллюстрированных книг и альбомов и особенно много цветных гравюр на дереве (ксилографий). В создании каждого оттиска участвовало три человека: художник, имя которого ставилось на законченном произведении, делал рисунок тушью на тонкой прозрачной бумаге; гравер помещал этот рисунок лицевой стороной вниз на специально подготовленную доску, используя мягкие породы дерева — вишню или грушу, и вырезал отдельную доску для каждого цвета, при этом оригинальный рисунок, естественно, уничтожался. И наконец, печатник кистью наносил соответствующие краски, обычно растительного или минерального происхождения, смешанные с рисовой пастой, и печатал вручную при помощи круглого диска (барэна). Иногда гравюры украшались золотым, серебряным или перламутровым порошком, что придавало им особую нарядность и определило их название — нисики-э (буквально «парчовые картины»).

В коллекцию входят портреты красавиц Утамаро, гравюры Сяра-

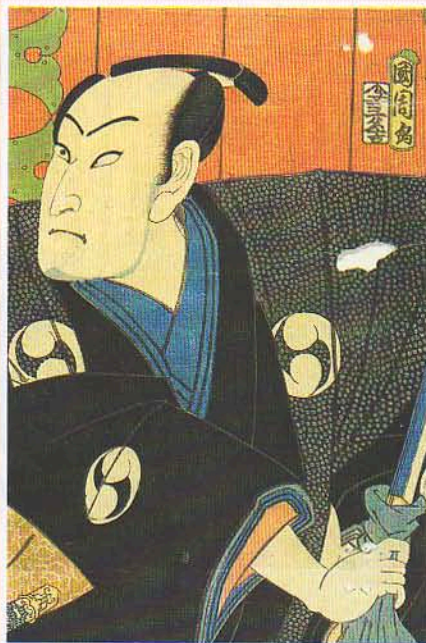
Выставки

ГЕРОИ И ВОИНЫ



ку, изображавшего популярных актеров, серии Хокусая и Хиросигэ, увлекавшихся пейзажем, диптихи и триптихи Кунисада и Куние-си — мастеров школы Утагава, чьи работы и были представлены на выставке. Исторические, легендарные сюжеты и герои-воины изображены чаще всего в исполнении любимых актеров и в виде сцен театра Кабуки, очень популярного в среде горожан. Яркие многоцветные произведения служили рекламой театров, их часто помещали на людных перекрестках больших городов, украшали интерьеры жилищ, где гравюры были своего рода «книгами в картинах», знакомили с национальной историей. В изобразительное пространство включались пояснительные тексты, подписи художников, печати издателей и цензоров, имена участников событий. Художественный язык осложнен намеками, символикой, часто использовалась игра слов, лица героев не индивидуализированы, жесты неестественны.

Но в то же время японские графики умели показать массовое действие, ожесточенность битвы, единство человека и природы. Следуя стилю театра Кабуки, они изображают героев в пышных сценических одеждах, на лица, руки и даже язык нанесен специальный грим, цвет которого имеет инносказательное значение (так красные полосы выдают «злодея», грим синих тонов указы-



Кунитика.
Обоси Юраносукэ — герой драмы «Канадэон Тюсингура». Конец XIX века.

Куние-си.
Асахина Ёсихидэ ловит крокодилов. 1845—1846.

Куние-си.
Битва Тёхи с многочисленными противниками. Около 1852.

вает на благородство персонажа).

На многих гравюрах изображены сцены из прославленных пьес «Канадэон Тюсингура» и «Мэйбоку сендай хаги», основанных на реальных исторических событиях XVII—XVIII веков.

В пьесе «Канадэон Тюсингура» рассказывается о 47 обедневших самураях, которые после длительной тайной подготовки убили в 1702 году виновника гибели их господина, за что были приговорены к самоубийству и совершили традиционное сэппуку (харакори).

«Мэйбоку сендай хаги» посвящена придворной борьбе за власть в доме Датэ; одна из главных героинь драмы — преданная няня Масаока — пожертвовала жизнью собственного сына ради спасения сына своего господина принца Цурукиё.

В произведениях художников Утагава реальность нередко переплетается с вымыслом, художники, верные старинным легендам, наделяют героев нечеловеческой силой, невиданной храбростью и могуществом. Презирая опасность, воины вступают в единоборство с полчищами врагов («Китайский герой Тёхи на мосту Теханке»), с дикими животными («Минамото Кансукэ, борющийся с диким кабаном»), потусторонними силами и с самой природой («10 подвигов Тамэтомо»).

Особого внимания заслуживают произведения батального жанра,



Куниёси.
Великое сражение между
Минамото и Тайра.
Около 1845.

Куниёси.
Ямамото Кансукэ,
борющийся с диким кабаном.
1845—1846.

Куниёси.
Ядзама Дзюдзиро Мотооки —
герой драмы «Канадэзон
Тюсингура».
1847.



Кунисада.
Няня Масаока во дворце
Асикага. Сцена из пьесы
«Мэйбоку сэндай хаги».
1849—1853.

Куниси. Тамэтомо в океане. Из серии
«Десять подвигов Тамэтомо».
1847—1848.

который представлен лучшим из триптихов Куниси «Великое сражение между Минамото и Тайра», посвященным многолетней борьбе за власть могущественных феодальных кланов XII века. Гравер показывает морскую битву в заливе Данноура. Она завершилась тем, что госпожа Ниидоно, вдова главы рода Тайра Киёмори, видя неизбежное поражение, бросилась в пучину, держа на руках малолетнего императора Антоку. Ее примеру последовали все находящиеся на кораблях представители этой некогда могущественной семьи.

Классическая школа гравюры, сложившаяся в Эдо (Токио) в середине XVII века и просуществовавшая до второй половины XIX столетия, выработала высокий художественный стиль, оказавший воздействие на европейских художников Нового времени. Японской ксилографией восхищались такие живописцы, как Д. Уистлер и Э. Мане, Э. Дега, Ван Гог, П. Гоген, А. Остроумова-Лебедева.

Б. ВОРОНОВА,
кандидат искусствоведения



„Не сотвори себе кумира“

В седьмом номере журнала за 1989 год в рубрике «Вопрос — ответ» были напечатаны размышления Э. Браговского о творчестве Константина Васильева. Статья вызвала большой интерес читателей, мнения высказываются самые разноречивые — от недовольства тем, что не рассказали биографию Васильева, гнева на автора статьи, до благодарности за привнесение в журнал ноты полемики и спора. Спасибо всем, принявшим участие в обсуждении статьи, мы считаем, что она достигла цели — заставила думать, формулировать свои впечатления, высказываться. Публикуем сегодня выдержки из наиболее интересных писем.

Э. Браговский не столько говорит о К. Васильеве и его картинах, сколько пытается убедить в том, что поклонники этой живописи — люди с дурным вкусом, навязывает свое мнение о художниках... Недавно была на выставке американской живописи. Там в числе других интересных картин были и те, что относятся к начальному этапу истории и живописи Америки. Они явно написаны художниками третьего сорта, уж во всяком случае они нового слова не внесли в мировую живопись, но как берегут американцы все это. У нас «забывают» художника, обвиняя в слащавости, ремесленничестве и т. п. То громят Шагала, Малевича, Кандинского, то К. Васильева.

Васильев принадлежит России, произведения его необходимо сохранить, не надо ждать, пока их признают на Западе. Его картины завораживают, показывая Русь с той стороны, с которой ее еще не показывали. Не слаща-



К. Васильев.
Жница.
Масло. 1968.

вость, а восторг и удивление перед красотой земли русской, совершенно непривычный за последние 70 лет взгляд на историю Руси: не все стон да плач, а светлое поэтическое начало.

*Т. Алексеева,
Москва.*

На мой взгляд, на вопрос о Васильеве вы практически не ответили, или, если и сказали о нем, то бегло и не всеобъемлюще. С другой стороны, я думаю, что Э. Браговский прав. И тем не менее у нас сейчас плюрализм мнений, а взгляд Браговского выглядит на общем фоне навязчиво. Согласитесь, запретный плод сладок. Поклонники Васильева будут еще больше им интересоваться, то есть вы сами такой политикой создаете бум. Я понимаю, что Васильев — это не Васнецов и не Суриков, но он неповторим по-своему, он волнует, а значит, интересен. Нельзя сравнивать художников: лучше — хуже, можно любить или не любить их. Может быть, ваши читатели — мальчики и девочки — через Васильева придут и к тем классикам, без которых искусство немислимо?

*Л. Андросова,
преподаватель изобразительного
искусства в средней школе,
Московская область.*

Я прочла статью, и моему гневу, разочарованию и негодованию не было предела. Разве можно так говорить! Вы совершенно ушли от темы заданного вопроса. Через всю статью читателя ведут к тому, что К. Васильев страдал дурновкусием, он самоучка и чуть ли не недоумок. Как художник, профессионал мог такое написать! Вероятно, он совершенно не уважает творчество Васильева. Опубликовали бы вы для сравнения несколько картин самого этого художника!

*Анна Тучевская, 15 лет,
Таганрог.*

Дала пищу для размышлений статья о К. Васильеве, который мне очень нравится.

*А. Куцюра, 15 лет,
Ровно.*

Тема, затронутая в рубрике «Вопрос — ответ», очень актуальна и не может никого оставить равнодушным. Мне пришлось работать и художником, и учителем общеобразовательной школы, и педагогом ДХШ, подобной той, в которой учится Десятова Таня, утверждающая, что К. Васильев — великий художник. Справедливо говорит Э. Браговский о низком эстетическом уровне нашего общества. Я бы сказал больше — о засилье пошлости. И оправдать это длительными ремонтами Третьяковки и Русского музея никак нельзя. Художественных музеев у нас в стране много. В верхних залах Государственной картинной галереи на Крымском валу вот уже несколько месяцев постоянно экспонируется выставка советского искусства. Замечательная выставка! Шедевры Грабаря, Юона, Шегалея, Дейнеки, Корины, Пименова. Я часто и подолгу смотрю эти картины. И каждый раз вижу почти абсолютную пустоту в залах. То же самое и в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Иногда бывают большие группы иностранцев, иногда пробегают стайки школьников с учительницей и экскурсоводом, который успевает сказать только название картины. Что могут дать такие двадцатиминутные экскурсии детям?

А вот если устраиваются выставки Ильи Глазунова, Александра Шилова или Константина Васильева — тут прямо паломничество. Вот уж поистине «бог любит троицу»! Поговоришь с такими любителями и знатоками искусства и убедишься в убогости их эрудиции. Беда, когда люди принимают за красоту слащавую красоту и пошловатую смазливость. Согласен, что пошлость и мещанство берут верх в нашем обществе, к сожалению великому. Удивлен, что уважаемый Браговский приводит пример дурновкусия царя Николая II, а почему бы, не пользуясь гласностью, не привести пример из нашего времени? Посмотрите, кому заказывают портреты наши маршалы, генералы, космонавты, всякого рода заслуженные и богатые знаменитости? В основном Глазунову и Шиллову.

В последнее время мне все чаще и чаще приходят на ум слова академика Д. С. Лихачева о том, что мы еще не до конца осознали, в какую глубокую пропасть пали и как тяжело нам будет выбираться из нее. Конечно, предлагаемый разговор о сравнении творчества Васильева с творчеством художников-классиков будет полезен. Но мне представляется более полезным разговор о том, как повысить уровень эстетической подготовки народа.

*И. А. Лесных,
Пушкино Московской
обл.*

Уважаемый Эдуард Георгиевич! Меня очень заинтересовала ваша статья. Да, я являюсь поклонником творчества К. Васильева и хочу объяснить почему. Признаюсь, в живописи я дилетант, в художественной школе не обучалась, но тем не менее словников на комоду не выставляю, кошек-копилков на рынках не покупаю. Люблю Куинджи и Рериха. Не могу поспорить с вами по поводу техники исполнения работ К. Васильева, наверное, здесь вы правы. Но хочу обратить внимание на то, как художник смог точно и ярко выразить в картинах свои мысли и чувства. На выставке в Донецке было два варианта «Ожидания», это абсолютно разные полотна, хотя изображено одно и то же женское лицо. Первый вариант пронизан надеждой и счастьем, второй — безысходностью и грустью. Можно научиться правильно смешивать краски, можно изучить традиции великих художников и слепо следовать им, но нельзя научиться так глубоко и так точно выражать свои чувства. Это, извините, от бога.

Может быть, будь я осведомлена в вопросах живописи, как вы, я тоже видела бы на его полотнах тот недостаток образования, о котором вы говорили. Но, согласитесь, знания мешают полету фантазии, мысли, выражению чувств. Попробуйте отвлечься от несовершенства его работ, почувствуйте горе и надежду «Прощания славянки», мужество и силу «Северного орла», юность и чистоту «Весны».

Хороший роман не нуждается в критике, музыка Паганини и Моцарта не нуждается в объяснениях, о «Лунной ночи на Днепре» Куинджи тоже не нужно говорить — достаточно увидеть. Я никоим образом не хочу поставить К. Васильева в ряд с вышеназванными именами, я хочу процитировать вас: «Васильев делал свои работы искренне, как мог, искал свой путь». Так давайте же воздадим должное таланту, имевшему свое восприятие мира и сумевшему донести его в своих, пусть недостаточно грамотных, но выразительных картинах.

*Ирина Куст, 28 лет,
прачка детсада,
Торез Донецкой обл.*

Очень не понравилась статья «Не сотвори себе кумира». Стандартный субъективизм, нефилософский подход к вопросу, а без философии в искусстве делать нечего. А насчет дурного вкуса надо еще поспорить; не зря существует мудрость — на вкус и цвет товарищей нет.

*Из анкеты. Читательница 18 лет,
Арзамас
Горьковской обл.*

Не только от Браговского, но и от многих художников и особенно искусствоведов мне приходилось слышать, что восхищение Васильевым — это эстетическое невежество. Что ж, глядя на две репродукции («Плач Ярославны» и «Рождение Дуная»), живопись Васильева в самом деле можно было бы назвать слащавой. Но зачем же выбирать неудачные картины, которые для Васильева были тренировкой на пути освоения темы? Разве это честно? А почему не «Жница», почему не «Ожидание» или «Встреча у ворот»? Не потому ли, что не укладываются эти картины в поучительную и назидательную речь автора статьи?

К каждому художнику есть свой ключ. И подарить этот ключ другим может только человек, который открыл для себя этого художника. Если бы вы дали на страницах журнала отклики «за» и «против» Васильева, вы представляете, насколько духовно обогатились бы все читатели!

Браговский дает Васильеву оценку, но она банальна. Он говорит, что на былинные темы писали и Васнецов, и Суриков, и Нестеров. А разница — в глубине, художественной выразительности, красоте цвета и рисунка, достоверности образов. Это общие слова! Почему Браговскому лень дать индивидуальную оценку Васильеву, почему он не удосужился сказать о разнице конкретно?

А ведь разница есть — в своем видении прошлого, во внимании к душе через лицо. Не странно ли, Глазунова критикуют за огромные глаза его персонажей? Такую же критику я слышал и о Васильеве. Ругали лед в глазах его героев, надуманную синеву красоты ради. И нигде я не слышал до сих пор честного разговора о том, что стоит за «глазами» у Глазунова и что стоит за «льдом» у Васильева? Наши искусствоведы как будто избегают темы души в искусстве. Зато охотно говорят о цвете, перспективе, колорите, композиции. Но давайте посмотрим дальше, выше живописи. Ведь она, как и любой другой вид искусства, должна что-то делать с нами, как-то влиять. Почему об этом не говорят искусствоведы? Не потому ли, что традиция сложилась иная — говорить не о сути, а вокруг нее, отвечать не на вопросы, а вокруг них, раскрывать не явления, а его внешние проявления.

Мне кажется, когда мысль у нас из Золушки станет прекрасной принцессой, мы начнем открывать Васильева для себя заново. Тогда мы уже не будем обращать внимание на технические слабости. Скажется другой настрой — мы начнем расшифровывать ту духовную информацию, которая спрессована сейчас в картинах Васильева, ощущать ту атмосферу, в которой он творил.

*С. Арутюнов,
журналист, Москва*

Хотелось бы продолжить разговор о кумирах современности. Нужны полемические публикации, заставляющие думать и спорить.

*Маша Бойко, 10 лет,
Москва*

Всем нравятся мультфильмы. Малыши видят в них достоверность рассказываемых сказок, смешные приключения любимых героев. Взрослые не прочь посмеяться над сатирическими рисунками или задуматься над философскими притчами. А то и просто полюбоваться красотой графического изображения, удивиться неожиданной фантазии авторов.

Действительно, хорошие мультфильмы нравятся многим. Все на экране разумно, сделано артистично. Казалось бы, как легко сочинить самому какую-нибудь веселую историю или найти интересную сказочку, нарисовать, перевести на целлулоидную ленту и смотреть кино сколько хочешь.

Поэтому многие зрители присылают на киностудию Союзмультфильм сценарии и предлагают помочь побыстрее воплотить и отснять на пленку свой замысел. Уж очень несложной кажется им эта работа. Но есть и такие корреспонденты, которые все же спрашивают нас, как этому всему научиться?

Для того чтобы снять один десятиминутный мультипликационный фильм, требуется год труда целого коллектива, потому что все делается художником вручную и съемка производится покрупно, то есть снимаем движение по одному кадрику. Ведь наше искусство изобразительное. Художник-постановщик, от которого зависит стилистическое решение картины, учится десять лет. Сначала четыре года в училище, потом шесть лет в институте. А дальше... а дальше работает и учится всю жизнь.

Я преподаю на художественном факультете Всесоюзного государственного института кинематографии. Веду мастерскую на мультипликационном отделении. Всего у нас четыре отде-

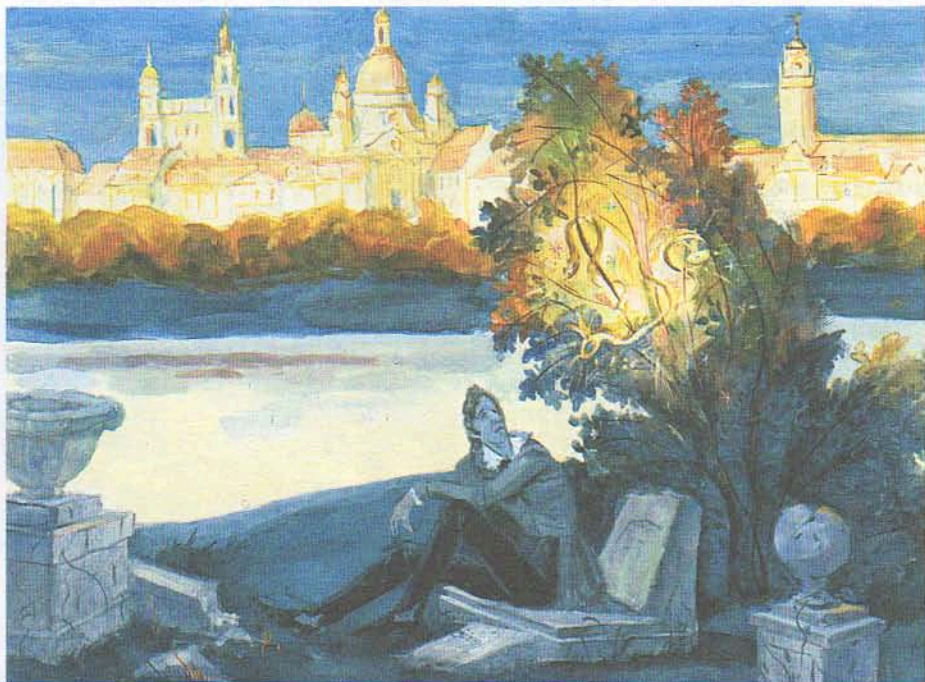
За кадрами мультфильма

О подготовке художников мультипликационного фильма во ВГИКе

ления, готовящие художников-постановщиков игровых и мультипликационных фильмов, художников по костюмам и комбинированным съемкам.

С ранней весны начинаются просмотры работ. Чтобы быть допущенными к сдаче конкурсных экзаменов, молодые люди, окончившие художественные школы или училища, показывают рисунки, живопись, композиции, зарисовки. Педагогам хочется убедиться, что будущие студенты смогут соответствовать требованиям получаемой профессии, угадать их творческий потенциал. Поступающая молодежь мало знает о специфике совместного коллективного творчества в кинематографе. В основном все судят о роли художника в кино по популярной телепередаче «Кинопанорама».

Вот и стремятся люди попасть в этот модный институт, не подозревая, какие трудности таит в себе работа над картиной, где часто художнику приходится поступаться своим «я» ради общего успеха. Нужно иметь также прочные знания и мастерство, которые придают уверенность в борьбе за отстаивание творческой позиции перед коллегами — режиссером и оператором, порою довольно поверхностно разбирающимися в законах изобразительного искусства или просто не сведущими в этой области. Если художник, творя в какой-нибудь другой сфере изобразительного искусства, стремится поскорее обзавестись своим почерком, узнаваемой манерой исполнения, то в мультипликации совсем другое дело. В каждой картине он бывает разным и в то же время сохраняет индивидуальность. А жанровое разнообразие мультфильмов от детской сказки до изображения сложных социальных проблем сегодняшнего дня обязывает художника быть творчески гибким в решении каждой темы.



Е. Михайлова.
Эскиз курсовой работы
по сказке Гофмана
«Золотой горшок».

Ю. Юрасов.
Эскиз дипломной работы
по повести М. Салтыкова-Щедрина
«История одного города».



Есть еще и производственные трудности, так как каждая студия — кинофабрика. У нее план по выпуску продукции. А это значит, что в определенные сроки фильм выходит на экран. Кроме того, необходимо уложиться в денежную смету. Невыполнение плана грозит неприятными последствиями. Поэтому художник всегда должен быть предельно собран в решении творческо-производственных задач, как боксер на ринге.

Вот видите, все не так просто.

Поэтому, просматривая работы молодых людей, мы не только думаем об их способности выдерживать экзамены, но и стараемся распознать личность будущего художника.

На первом курсе мы знакомимся друг с другом и с требованиями профессии. Для задания выбираю такое литературное произведение, в котором студенты вынуждены изображать людей, животных и обстановку, где происходит общение. Надо посмотреть, как умеют вновь поступившие рисовать людей, зверей, интерьер. Умеют ли они также разработать характер каждого героя. Задание, как видите, непростое. Каждый выполняет эскизы карандашом.

Чтобы не быть голословным, хочу проиллюстрировать свой рассказ работами студентов, закончивших институт в том году: Юры Юрасова, Кати Михайловой, Лени Пожидаева. Нарочно называю их неполными именами — мне так привычнее и приятнее.

Первым заданием у них была сказка К. Чуковского «Крокодил». Помните, как ужасный невоспитанный зверь разгуливал по улицам и всех глотал, пока не повстречал доблестного Ваню Васильчикова. Студентам было предложено нарисовать шесть-восемь многофигурных композиций, чтобы понять, как они понимают значение цвета. Конечно, во всех училищах и школах пишут натюрморты, портреты, ездят на пленэр. Но в нашем вузе есть своя специфика. Это только подготовка к творческому осмыслению и эмоциональному восприятию цвета в композиции. Студенты сами выбирают литературное произведение, в котором видят резкую смену настро-

ений в повествовании и пытаются передать ее цветом. Это и таинственный, грозящий бедой лес, комната больного ребенка, освещенная неярким светом, или весенний радостный дождь над цветущим полем. Разные эмоциональные состояния — разное цветовое решение. Многие юноши и девушки теряются, начи-

нятно, о чем хотим поведать зрителям. На третьем курсе мы и учимся это делать. Студент, выбрав литературное произведение, пытается пересказать его в серии небольших картинок. Он как бы рисует фильм кадр за кадром. Такая модель будущего фильма называется раскадровкой. Здесь художник выступает и как ре-



Л. Пожидаев.
Эскиз курсовой работы
по мотивам восточных сказок.

нают по-школьному раскрашивать картинку.

Второй год уходит на изучение законов движения людей, животных, предметов, природных явлений. Без движения картинка мертва. В игровом кино никто не задумывается, как ходит человек, бежит лошадь, прыгает мячик, какой рисунок оставляют на песчаном берегу набегающие волны. В мультипликации же приходится изучать законы движения и уметь изображать его. И опять — никакой природы, рисование только по памяти, по представлению. Помочь студентам могут наблюдательность и наброски.

Вы знаете, что кинофильм — повествование, сюжет, снятый на пленку. Студенты учатся рассказывать разные истории в рисунках, да так, чтобы всем было по-

жиссер. Он не только ищет стилистическое решение фильма, но и пытается раскрыть его содержание, то укрупняя планы, то делая их общими, вводя панорамы и наезды.

При создании мультипликационного кино особая забота уделяется поискам графического изображения персонажей. За короткий срок зритель запоминает героев, узнает характеры, пытается разобраться в них. Только тогда возникает сопереживание, без которого невозможны любые формы киноискусства. Значит, сюжет и персонажи придумываются запоминающимися, острохарактерными, даже гротесковыми. Студенты учатся видению и воспроизведению таких неординарных ситуаций. В основу курсовых работ можно взять произведения отечественной и зару-

бежной сатиры, фантастику, сказки.

Итак, за три года обучения в институте вас, дорогие друзья, учат свободно рисовать людей, животных, предметы в различных ракурсах и движении. Внятно пересказать в рисунках литературное произведение. Передать эмоциональное значение цвета в мультипликационном фильме. Обострить характер персонажа. Как видите, задачи достаточно сложные.

Теперь на четвертом курсе, объединив все знания и умение, попробуем потренироваться в решении сложных драматургических коллизий. Студенту предоставляется свободный выбор темы. Интересны попытки использовать для курсовых работ такие непростые литературные произведения, как «Бойня № 5» Курта Воннегута, «Карьера Артура Уи» Б. Брехта, «Мусорный ветер» и «Усомнившийся Макар» А. Платонова.

На пятом курсе студент по выбранной теме в первом полугодии представляет весь объем работ, выполняемый художником-постановщиком мультипликационного фильма, то есть раскадровку, эскизы персонажей и декораций. Второе полугодие уходит на поиск темы для диплома и разработку изобразительной экспликации предполагаемого фильма.

Шестой год посвящается выполнению дипломной работы. Обычно это 18—20 эскизов, рисунки персонажей, раскадровка к предполагаемому фильму. Дипломом считается и труд художника-постановщика над реальным фильмом на одной из киностудий. Это всегда ценно.

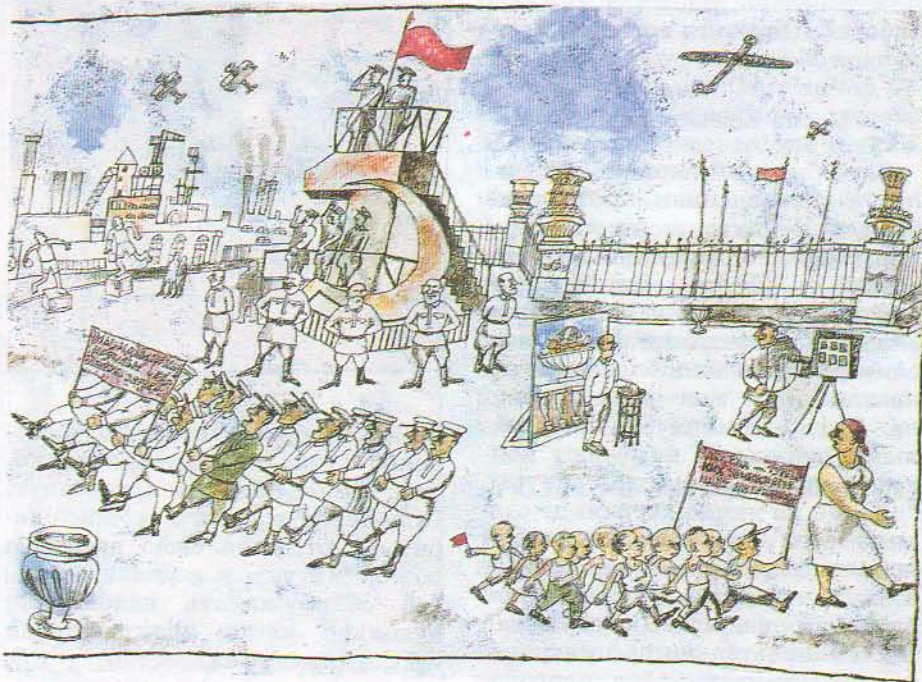
Есть и теневые стороны производственной жизни выпускника. В институте он целый год не торопясь изучает полюбившуюся тему. На студии же обязательно попадает на «горящую» картину сразу под тяжелый диктат режиссера, порой не совсем точно представляющего себе изобразительный ряд фильма, но по неумолимым законам профессии вершащего все по своему разумению. И бедный студент реализовывает замысел, искалеченный производственными требованиями или дурным вкусом заказчика.

Я, как ни странно, за «обстрелянных бойцов», защищающих дипломы на производстве. Там художник учится бороться и отстаивать свое мнение, позиции в искусстве. И чем раньше он это станет делать, тем лучше.

Так вышло и с моими учениками, выпускниками 1989 года, чьи фамилии я назвал выше.

муравьи, вызвали на помощь родственника с далекой планеты, чтобы он защитил их от Медведя. Инопланетянину очень понравилось на Земле, он решил остаться и даже согласился стать внуком симпатичных Бабушки и Дедушки.

Леня Пожидаев с успехом закончил на киностудии «Союз-



Л. Пожидаев.
Эскиз дипломной работы
по повести А. Платонова
«Ювенильное море».

Юра Юрасов взял темой диплома «Историю одного города» М. Салтыкова-Щедрина. Сделал хорошую экспликацию о жизни грустно знаменитых глуповцев и получил предложение снять кукольное кино на киностудии Союзмультфильм под названием «Квартет для двух солистов». Эта аллегория созидательной силы искусства, с одной стороны, и неприятия этой силы вплоть до истребления — с другой.

Катя Михайлова остановилась на малоизвестной романтической повести А. Пушкина «Уединенный домик на Васильевском». Ей тоже предложили сделать фильм на студии «Пришелец в капусте».

Уже по названию видно, что эта фантастическая современная сказка повествует о том, как загадочные существа, наши лесные

мультифильм» рисованную ленту «Сегодня в нашем городе» — про всемирный конкурс коров, где в труднейшем соревновании победила, конечно же, наша Буренка. После этого он вернулся к сложной дипломной теме по произведению А. Платонова «Ювенильное море». И сейчас перед ним стоит труднейшая задача — найти в рисунках более точный эквивалент платоновскому слову.

Когда будете смотреть мультифильмы, то не пропускайте, пожалуйста, в титрах фамилии художников. Возможно, вы встретитесь и с работами молодых специалистов, с которыми я вас сегодня познакомил.

Пожелаем им удачи!

В. КУРЧЕВСКИЙ,
заслуженный деятель искусств
РСФСР

Методы создания формы

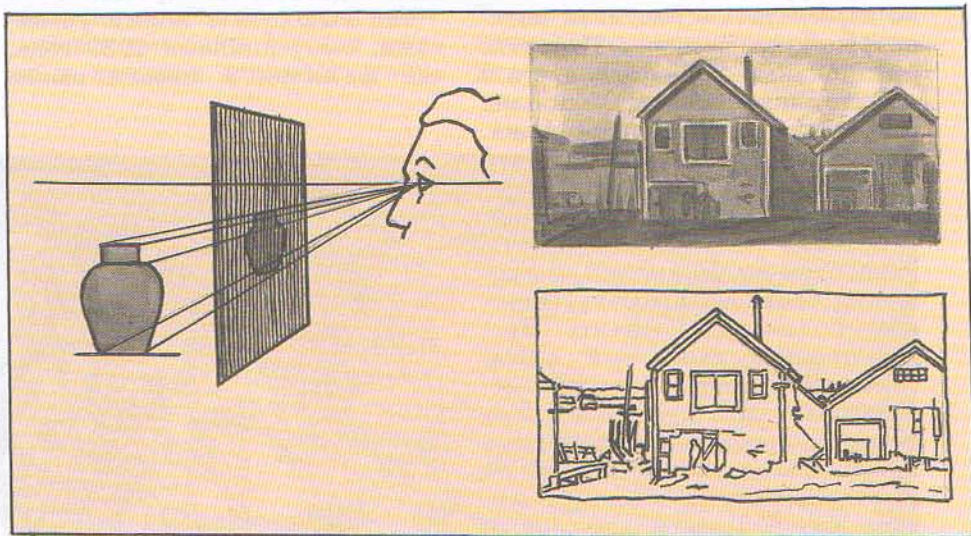
Как добиться успеха в учебной работе? Для этого есть множество способов.

Метод калькирования

Своеобразный прием рисования с применением прозрачной бумаги. Используется в основном при создании лаконичных зарисовок и подготовительных рисунков для живописи и композиции. Если задание выполняется в альбоме или блокноте, открывают его почти на середине. Смело komponуют, энергичными штрихами намечают конструкцию и характер натуры.

Когда на данной странице сделано все возможное, не теряя времени на стирание ошибочных линий и другие исправления, опускаем сверху следующий лист. Внимательно рассматриваем просвечивающийся первоначальный рисунок, обдумываем варианты его усовершенствования. Затем уверенно проводим необходимые штрихи и линии, наиболее ясно выражающие натуру и замысел художника, оставляя без внимания неправильные и второстепенные элементы. Если для завершения задания необходим еще один вариант, подкладываем под рисунок кусок плотной бумаги, чтобы просвечивающиеся с первого листа лишние линии не мешали, и опускаем новый лист. Этапов может быть сколько угодно — обычно 3—4 — вплоть до последнего, где с минимумом ошибок реально добиться наилучших результатов.

Рисунок может быть линейным. Однако большинство карандашных работ тоновые. Изучение градаций светотени обычно проводится перед тем, как начать рисовать на бумаге. Калька наиболее пригодна для таких работ. Уникальным ее преимуществом — особенно при учебе — является то, что вы можете про-



верить изображение с другой стороны, четко видя неправильности, когда рисунок перевернут. Подобного эффекта можно добиться, отражая свою работу и объект натуры в зеркале, — способ обнаруживать недостатки, довольно часто практикуемый профессионалами.

Метод «каракулей»

Хотя многое говорит в пользу правильного, шаг за шагом, изучения пропорций, вы заметите, что, выработав определенную легкость, можно рисовать сразу на окончательном листке. Для этого желательно использовать

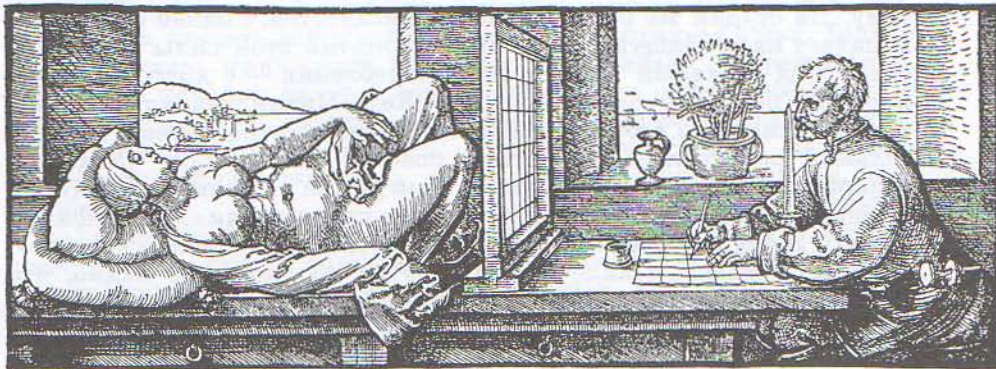
легкий пунктир или очень тонкие линии, чтобы обозначить основные пропорции. Художник, воспринимая натуру, выводит на бумаге нечто вроде каракулей, пока сквозь блуждающие линии не проглянет предмет. При этом смотрит чаще на натуру и лишь изредка и недолго — на рисунок. Когда определились пропорции, усиливаем линии, обозначающие формы, после чего ластиком стираем неправильные и лишние штрихи.

Метод «спиралей»

Иногда художники намечают рисунок с помощью быстрых спиралей. Они особенно полезны при

Схема получения проекции силуэта предмета на плоскости стекла.

А. Дюрер.
Перспективное рисование.
Рисунок. Около 1525 года.
ГМИИ имени А. С. Пушкина.



изображении округлых форм — фруктов и овощей, бытовых предметов, также живой природы.

Не нужно никаких специальных указаний, кроме следующего: рисовать подобным методом надо быстро и свободно.

Тоновый метод

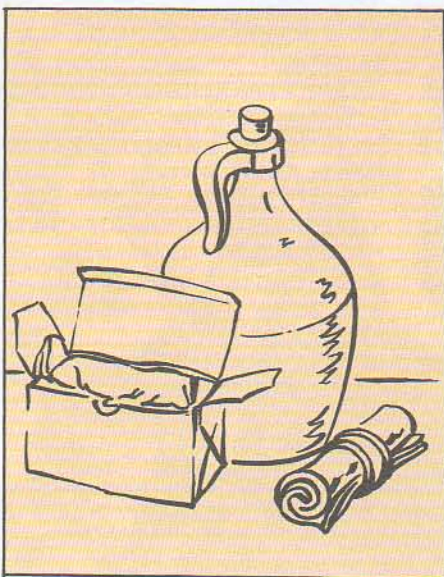
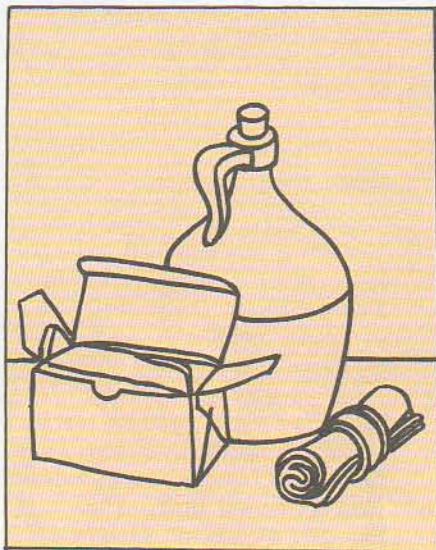
Некоторые учащиеся слабо распознают форму, если она обозначена линейно. Для них любая часть предмета — прежде всего определенное тоновое пятно. Обучение рисованию контуром в таком случае не подходит. Мягкий карандаш, особенно неостро очиненный, поможет наметить светотень изображаемого объекта, его тонально-цветовую сущность. Предпочтительнее карандаш с толстым грифелем. Другой прекрасный инструмент — специальная призматическая графитная палочка. Такие карандаши делают из графита, угля, воска. Если их держать за бок, они покрывают бумагу удивительно быстро, а отточенный конец используется для уточнения деталей.

Рисование по стеклу

Ученику, у которого возникают трудности с передачей пропорций и перспективы предметов, несколько часов практики в рисунке по стеклу помогут прояснить отношения между действительными пропорциями и изображением.

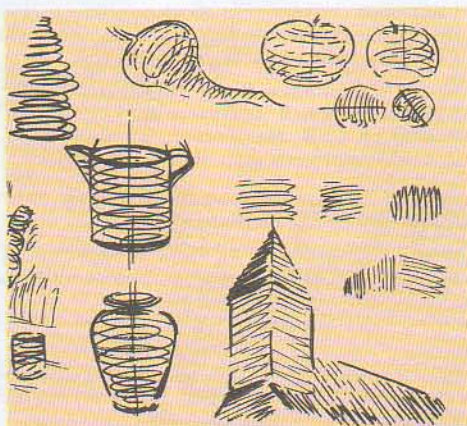
Стоя перед сервантом со стеклянными дверцами и закрыв один глаз, литографским карандашом очертите на стекле контуры формы какого-нибудь предмета. Рисунок будет довольно точным изображением объекта, каким он кажется именно с этой точки. Конечно, неудобно рисовать таким образом, ведь трудно сохранить одно и то же положение во время всей работы. Трудно также, если у вас не очень умелая рука, проводить линии с удовлетворительной точностью. Попробуйте нарисовать на оконном стекле (конечно, не разбив его) здание, деревья и иные статичные объекты, видимые через него.

Для стекла есть гораздо лучшее применение. Поставьте кусок стекла (лучше оргстекла) на мо-



Варианты линейных рисунков.

Наброски, выполненные методом спиралей.



льберт или рисовальный стол вместо обычной бумаги, подложив под него белую бумагу или рисунок так, чтобы линии на стекле были хорошо видны. Теперь рисуйте на нем специальным карандашом предметы, как бы рисовали их на бумаге. Обозначив основные пропорции, поставьте стекло так, чтобы рисунок был между глазом и изображаемыми объектами (смотреть одним глазом). Установив стекло в правильном положении, сопоставьте нарисованные контуры с предметами. Этот метод — великолепный тест на точность. Заметив ошибки, верните стекло на мольберт и сотрите неправильности губкой.

Возможно, для начинающего вообще нет лучшего способа научиться видеть ошибки и приобрести знания о перспективе. Работа со стеклом особо рекомендуется тем, кто не имеет возможности заниматься с преподавателем.

Как проверить построение

Построение предмета — обычно самая тяжелая проблема для учащегося. Но легких путей к успеху нет. Прогресс достигается только при упорной практике. И чем правильнее вы научитесь видеть природу, тем точнее сможете ее изобразить.

Если вы не можете определить, насколько близка к вертикальной определенная линия, используйте плотницкий отвес. Точно так же, если хотите решить, насколько близка к горизонтальной какая-либо линия, вопрос разрешит плотницкий нивелир (уровень). Обычный способ установить наклон линии — подержать карандаш с тем же наклоном. Можно использовать его как измерительную палочку. Для этого возьмите карандаш вертикально (острием вниз) на расстоянии вытянутой руки между глазом и объектом. Закрыв один глаз, совместите верхнюю точку карандаша с самой верхней точкой объекта. Затем, держа карандаш в том же положении, опускайте большой палец, пока он не совместится с какой-либо другой важной точкой.

Теперь, отметив на карандаше нужный вертикальный размер, измените положение руки так,

чтобы сравнить с каким-либо горизонтальным или наклонным.

Хотя в общем, при оценке верности изображения, надежнее полагаться на собственный глаз.

При работе на бумаге иногда приходится так много раз стирать, что становится почти невозможным сделать действительно хорошую работу на этом листе. В этом случае рисунок лучше перевести на свежий лист.

1. Переведите рисунок на кальку. Положите листок этой бумаги прямо на вашу работу. Остро отточенным карандашом средней мягкости (НВ, ТМ) с максимальной аккуратностью нанесите каждую деталь.

2. Обведите линии. Переверните кальку рисунком вниз и остро отточенным мягким или средним по твердости карандашом жирно обведите каждую линию.

3. Переведите. Положите подготовленную кальку на выбранную бумагу и, осторожно держа ее, обведите каждую линию хорошо заточенным полутвердым карандашом.

Не пользуйтесь обычной копировальной бумагой вместо кальки. Она измажет вашу работу.

А. ГАПТИЛЛ

ЧИТАЙТЕ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

— Интервью с художественным руководителем Студии военных художников имени М. Б. Грекова Н. Н. Соломиным, народным художником СССР С. П. Ткачевым.

— Рассказы о жизни и творчестве Яна ван Эйка и Павла Филонова.

— Размышления о проблемах эстетического воспитания и работе детских художественных школ Камчатки.

— О развитии натюрморта как жанра в классическом и современном искусстве.

— А также новая викторина, уроки по композиции для учащихся ДХШ и практические советы для начинающих.



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

Юный ХУДОЖНИК

Основан в июле 1936 года

1. 1990

СОДЕРЖАНИЕ:

1	50 СТРОК НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ	
2	ВСТРЕЧА С НАРОДНЫМ ДЕПУТАТОМ Хлеб искусства нужен всем	Г. Игитян
4	РИСУЮТ ДЕТИ Выставка в Мордовии	В. Аипов
6	НАШ КОНКУРС Транспорт вчера, сегодня, завтра	
7	ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЭРМИТАЖУ Сокровища галереи драгоценностей	О. Костюк
10	ИСКУССТВО И ШКОЛА Картины по русской истории	М. Торчинская
16	К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. СЕРОВА Рисунки к басням Крылова	И. Грабарь
20	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Лепка (бюст)	Э. Лантери
24	XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА Фантазии Эшера	Л. Дьяков
28	НАШИ УТРАЧЕННЫЕ ЦЕННОСТИ Покровская церковь в Вытегре.	А. Ополовников, Е. Ополовникова
31	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Тициан и античность	С. Белоусов
36	Японская гравюра XIX века	Б. Воронова
40	ЧИТАТЕЛИ ОБСУЖДАЮТ СТАТЬЮ «Не сотвори себе кумира»	
42	КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ О подготовке художников мультипликационного фильма во ВГИКе	В. Курчевский
46	ШКОЛА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ Работа карандашом	А. Гапсилл

Обложки:

- Н. К а с а т к и н. Копия с картины Тициана «Венера перед зеркалом». Масло. 1912. 124×98. Академия художеств СССР. Оригинал находился в Эрмитаже, ныне — в Национальном музее, Вашингтон.
- Увлеченность. Фото ТАСС.
- С. М а л ю т и н. Скульптурная мастерская. Масло. 1903. 98,5×67,2. Государственная Третьяковская галерея.
- Б. К у с т о д и е в. Школа в Московской Руси. Фрагмент. Картина № 24 из серии «Картины по русской истории». Москва. Издание И. Кнебель. 1912.

Главный редактор Л. А. Шитов.

Редакционная коллегия: Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов (отв. секретарь), Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, В. Н. Ларионов, В. И. Лисов, А. А. Мильников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, Т. Н. Яблонская.

Главный художник А. К. Зайцев

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

Ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 17.11.89. Подп. к печ. 21.12.89. А12949. Формат 60×90^{1/8}. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 170000 экз. Заказ 351. Цена 70 коп.

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

ISSN 0205-5791. «Юный художник», 1990 г. № 1, 1-48.

