

Юный ХУДОЖНИК

3 '91 ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

**ОБЗОР ПИСЕМ
ЧИТАТЕЛЕЙ**
Р. Бартовская
С журналом я дружу
1

ВЫСТАВКИ
Н. Сокольникова
Моя страна в 2000 году
2



Ясуо Еситоми
Университет «Сейка»
5

**В МАСТЕРСКОЙ
ХУДОЖНИКА**
И. Лубенников
Огонь, воды и медные
трубы
8

**XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ,
МАСТЕРА**
И. Вакар
Наталья Гончарова
11

**НАШИ УТРАЧЕННЫЕ
ЦЕННОСТИ**
Г. Мокеев
Казанский собор
16



НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО
Е. Кузнецова
Жанровые сцены на
русских прялках
20

**КАРТИНЫ ПО РУССКОЙ
ИСТОРИИ**
С. Князьков
В. Васнецов. Варяги
23



**МАСТЕРА СОВЕТСКОГО
ИСКУССТВА**
В. Замков
Завещание Мухиной
28

НОВАЯ РУБРИКА
И. Бусева-Давыдова
Язык древнерусской
иконописи
32

**МАСТЕРА МИРОВОГО
ИСКУССТВА**
В. Головин
Феномен Джотто
35



**УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА**
Т. Гусева
Работа пастелью
40

РИСУНОК НОМЕРА
А. Алехин
Жених с зелеными
глазами
43

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ
Н. Иванов
Куклы для детей и
взрослых
44



**УРОКИ ДЛЯ САМЫХ
МАЛЕНЬКИХ**
Е. Зорина
Сказка о Синем тумане
46

НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ
Л. Головач
Ясновидец минувшей
красоты
48



ОБЛОЖКИ:

1. *А. Рябушкин.*
Русские женщины XVII
столетия в церкви.
Масло. 1899.
Фрагмент.
Государственная
Третьяковская галерея.
4. *Джотто.*
Поклонение волхвов.
Фреска Капеллы дель
Арена. Падуя.
Фрагмент.

УЧРЕДИТЕЛИ:

АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ СССР,
СОЮЗ
ХУДОЖНИКОВ СССР,
СОЮЗ
ПИОНЕРСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ
(ФЕДЕРАЦИЯ
ДЕТСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ) СССР

УЧРЕДИТЕЛЬ-ИЗДАТЕЛЬ:

ИЗДАТЕЛЬСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦК ВЛКСМ
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В. И. Ивашев

Редакционная
коллегия:
А. Д. Алехин,
И. А. Андреева,
И. А. Антонова,
Д. Д. Жилинский,
Н. М. Иванов (отв.
секретарь),
Л. И. Иовлева,
Н. В. Колесникова,
В. Н. Ларионов,
В. А. Малолетков,
Т. Г. Назаренко,
С. С. Ожегов,
В. П. Панов,
Н. И. Платонова (зам.
главного редактора),
О. М. Савостюк,
Б. А. Свинин,
Б. С. Угаров,
Б. И. Шаманов.
Главный художник
А. К. Зайцев

Макет художника
Ю. И. Киселева
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 14.01.91. Подп. к
печ. 03.02.91. Формат 60×90¹/₈.
Бумага офсетная № 1 и мело-
ванная. Печать офсетная. Усл. печ.
л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд.
л. 7,1. Тираж 142 000 экз. За-
каз 2280. Цена 1 руб.

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

ISSN 0205—5791. «Юный
художник», 1991 г. № 3, 1—48.

С журналом я дружу

Дорогие друзья! Наш журнал начал свое существование в новых условиях хозяйствования. Как вы знаете, возросли цены на периодические издания в связи с удорожанием бумаги и полиграфических услуг. Это не могло не отразиться на тираже «Юного художника». Он стал несколько меньше, но основная масса наших читателей осталась верна своему журналу. Мы благодарны вам за верность и любовь. В дни, когда все издания борются за подписчиков, когда появилось немало интересных иллюстрированных журналов, это говорит о том, что редакция избрала верный курс, что «Юный художник» занял свое особое место в ряду других детских изданий. Это подтверждают и письма наших читателей. «С вами я дружу, если не измените своего направления, очень долго и долго, и родственникам своим расскажу о вас. Спасибо за интересный журнал, я читаю от корки до корки», — написал в редакцию И. Шлятрик из Волоколамска.

Недавно создана новая редколлегия журнала, в которую вошли видные советские живописцы, графики, скульпторы. Состоялось ее первое заседание, на котором шел серьезный разговор о путях совершенствования нашего издания. Верность лучшим традициям мирового искусства, русского реалистического искусства по-прежнему остается его главным направлением. «Очень приятно, что, несмотря на четкую эстетическую позицию, у вас нет статей «шельмующих», менторских, — пишет Е. Колпина из Москвы. — Свою точку зрения вы всегда доказываете корректно».

Как свидетельствует читательская почта, положение с культурой, особенно в отдаленных регионах, порою складывается очень тяжелое. Многие детские художественные коллективы занимаются в непригодных помещениях. Не хватает педагогов. Трудно приобрести бумагу, кисти, краски и, конечно, учебники. Вот что пишет Л. Н. Мордовцева из Коммунарска Луганской области: «Моей дочери Наташе тринадцать лет. Она любит рисовать. В этом году поступила во Всесоюзный заочный народный университет искусств в Москве. Но вот беда: учебно-методическую литературу по изобразительному искусству невозможно достать в нашем маленьком городке ни в магазине, ни в библиотеке. Я обращалась в магазины «Книга — почтой», и всюду отказывают. У меня есть предложение. Многие журналы («Слово», «Дон», «Химия и жизнь», «Студенческий меридиан») издают свои приложения — художественные произведения. В связи с тем, что юным художникам нужна литература по изобразительному искусству, я предлагаю вашему журналу издавать приложение, состоящее из учебно-методической литературы. Опубликуйте мое предложение на страницах жур-

нала, и многие в своих письмах его поддержат. И легче будет пробить его».

С подобными просьбами и предложениями читатели не раз обращались в редакцию. К сожалению, проблему не удалось решить из-за острой нехватки бумаги, особенно импортной, мелованной, на которой можно воспроизвести качественные цветные иллюстрации. Что в этих условиях может сделать редакция? Сейчас мы разрабатываем план выпуска двух приложений, связанных с уроками изобразительного искусства и пропагандой лучших классических произведений. Готовы также издать папки-буклеты с набором цветных репродукций, посвященных годовому кругу праздников, а также галерею юного художника. Единственное, что сейчас задерживает осуществление этих планов, — отсутствие бумаги. Редакция ищет партнеров, заинтересованных в выпуске такой продукции и располагающих бумагой. Мы обращаемся с подобной просьбой и к вам, дорогие читатели, — помогите в поисках организации, которая захочет внести свой вклад в развитие нашей культуры, в дело эстетического воспитания школьников.

«Не раз замечал, каким большим спросом у людей пользуется серия книг «Школа искусств». Считаю, что в перспективе Вам не помешало бы печатать (хотя бы в сокращении) сию книгу в вашем журнале. И в одном из таких номеров журнала выслать суперобложку на весь цикл. Если еще рекламу по ТВ — успех гарантирован. Затем можно полностью отразить направления в живописи: абстракционизм, кубизм, импрессионизм, романтизм и т. п., то есть чтобы у читателя сложилось полное представление о том или ином направлении в живописи, других видах изобразительного искусства. Конечно, нельзя забывать, что пишется все для детей и юношества. В. Пушкин, Ижевск».

Уважаемый тов. В. Пушкин! На страницах журнала ведется рубрика «XX век: время, страны, мастера», в которой мы рассказываем о различных течениях и стилях в искусстве, творчестве современных зарубежных мастеров. Продолжим рубрику и в этом году, чтобы ее материалы помогали разбираться в сложных проблемах современного искусства. Что же касается рекламы, то многие пишут о том, что «Юный художник» плохо рекламируется. Действительно, журнал пока еще недостаточно широко знают, так как он почти не поступает в розничную продажу. Мы будем его рекламировать, но просим и вас, дорогие читатели, рассказывать о журнале своим друзьям и знакомым. Тем самым вы будете активно способствовать популяризации «Юного художника».

Р. БАРТОВСКАЯ,
редактор отдела писем и массовой работы

МОЯ СТРАНА В 2000 ГОДУ

Под таким девизом проходила международная выставка детского рисунка на ВДНХ. Как же представляют мир начала третьего тысячелетия юные художники?

Ребята мечтают, подобно птицам, свободно летать по небу, совершать прогулки так же естественно, как по земле. Чего только они не придумали: это и воздушные шары, и заплечные реактивные ранцы, и летающие кресла с пропеллерами и зонтами, и крылатые башмачки.

Расселили людей не только на земле, но и в космосе, и глубоко под водой. Повсюду интереснейшая жизнь. Посмотрите, как рассказал о деятельности ихтиологов Умар Джабраилов из Грозного. На переднем плане исследователи изучают морских животных, рыб и змей. Здесь возведен целый городок-лаборатория. Композиция построена на

ритме желтых, красных, синих и зеленых цветов, которые удачно передают загадочное мерцание морской стихии.

А Дима Власов из Львова предлагает попутешествовать по городу будущего. Сколько удивительных вещей нас ожидает — чудеса архитектуры и транспорта, всевозможные мотолеты, бегущие тротуары, лестницы-чудесницы и другие диковинки технического прогресса. Центр города — пешеходная зона. Скоростные дороги скрыты под землей или зависли высоко над домами.

Если надоело кататься, пожалуйста, можно ловить рыбу в фонтане. Прискучило это занятие, садись верхом на огромного робота и через мгновение будешь в собственной квартире. На улице свободно узнаешь последние теленовости, которые передаются с больших телеэкранов, заменивших традиционные стенды

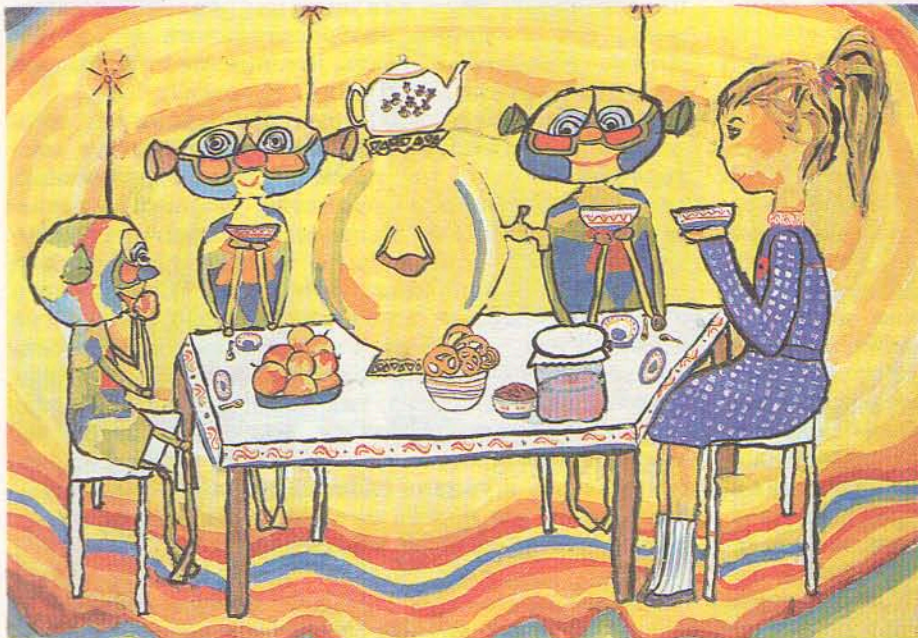
с газетами. Для любителей спорта повсюду расставлены тренажеры и снаряды.

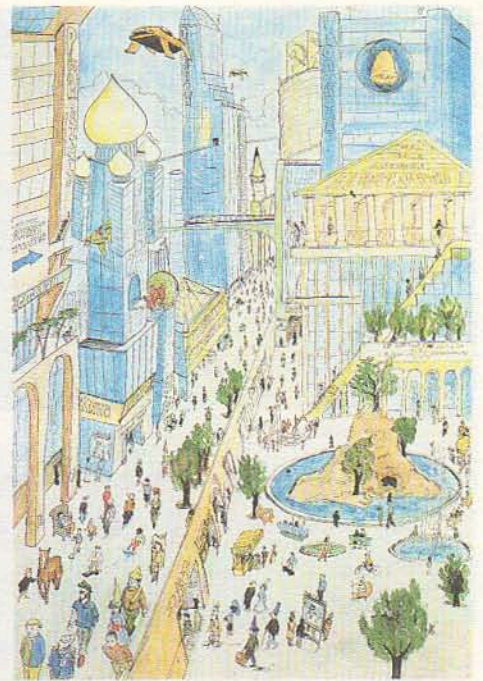
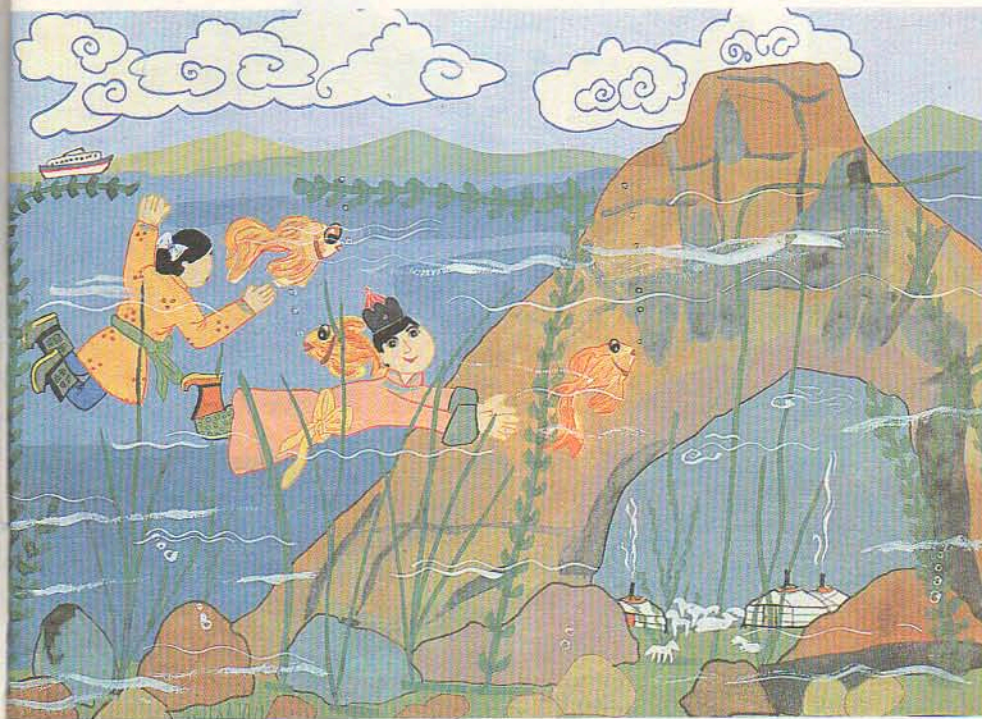
Животные тоже уютно чувствуют себя в городе — маленькие зоопарки разбросаны тут и там, а прогуливающуюся лошадь либо оленя можно встретить даже на центральной улице. Здесь чистое голубое небо, много зелени и фонтанов.

Конечно, среди авторов есть мечтатели о «шоколадном будущем», о том времени, когда для получения всевозможных благ будет достаточно лишь нажатия на ту или иную кнопку, тяжелую работу люди взвалют на плечи машин и роботов, а вокруг воцарится всеобщее изобилие и благоденствие. Заманчиво! Однако не закончится ли это засильем стальных монстров, которые не оставят места для травы, деревьев, кузнечиков, птиц и других наших меньших братьев?

Таня Чигарева, 9 лет.
К нам придут гости.
Гуашь.
Магнитогорск.

Серайна Штагер, 11 лет.
Дом для каждого.
Фломастер.
Швейцария.





Немало рисунков, авторы которых всерьез обеспокоены возможной экологической катастрофой, способной превратить землю в пустыню. Грозным предостережением веет от подобных композиций. Они призывают современников к благоразумию. Ведь никто не хочет, чтобы наши дети и внуки ходили в противогазах, закрывались зонтиками от проливных кислотных дождей. Мало кто способен представить картины с автомобилями «скорой противогазной помощи», мастерские по ремонту спецодежды или очередь за питьевой водой. Среди рисунков на эту тему немало плакатов, построенных на сопоставлении цветущих полей, лесов, поселков и обгоревшей бесплодной земли.

Юные художники, ощущая тревогу за сохранность всего живого, чистоты воздуха, воды и

Миглена Неонова
Бончева, 9 лет.
Летающие стулья.
Акварель.
◁ Болгария.

Даваахуугийн
Соелмаа, 11 лет.
Жизнь в море.
Гуашь.
Монголия.

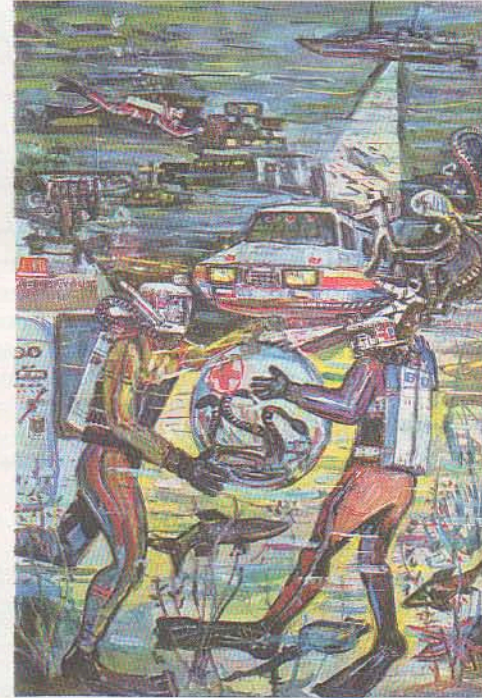
Грахем Макхеод, 14 лет.
Мир — 2000.
Акварель.
Великобритания.

Дмитрий Власов,
13 лет.
В городе будущего.
Акварель, тушь.
Львов.

Пейо Русев Пеев, 15 лет.
Моя страна — ад.
Гуашь.
Болгария.

земли, пытаются найти выход даже из такой тупиковой ситуации. Рисуют оригинальные скафандры для прогулок с четверногими друзьями, прозрачные купола для деревьев, животных, жилища людей. Предлагают экологически чистые источники энергии на основе сил ветра и солнечного тепла.

Кроме тематического разнообразия, работы выгодно оттеняли друг друга национальной самобытностью. Отраднo, что в детском творчестве сохраняются традиции народных обычаев, искусства и культуры. Русским чаепитием встречает гостей с другой планеты Таня Чигарева из Магнитогорска. Вся компания изображена за столом, полным угощениями, с пышущим жаром самоваром. Радость и теплота встречи подчеркивается сочетаниями теплых желтых, крас-



ных и вкраплений контрастно-синих цветов.

Всегда узнаваемы композиции из Монголии. Даже в самых фантастических сюжетах есть характерные черты быта, национальные костюмы, любимые занятия. Посмотрите хорошенько рисунок «Жизнь в море».

Люди словно осуществили давнишнюю мечту о жизни в океане. На дне видим юрты, пасущиеся стада, детей, играющих с золотыми рыбками. В образном строе композиции чувствуются уходящие в глубь веков корни, национальный стиль. Он просматривается в характерном решении белоснежных облаков, очертаниях холмистого пейзажа, линиях водорослей, как бы образующих древний орнамент.

Работа построена в гармоничной коричневато-зеленой гамме. Плавные контуры форм, привле-

Реда Забурайте, 15 лет.
Кружок рисования в будущем.
Акварель, гуашь.
Плунге.

Ядидси Суарес Гомес,
13 лет.
Космический зоопарк.
Цветные мелки.
Куба.

Тереза Шмейкалова,
11 лет.
Мир будущего.
Гуашь, гуашь.
Чехословакия.

Умар Джабраилов,
15 лет.
В глубинах океана.
Гуашь.
Грозный.

кательность сюжета, в котором реальность переплетена с вымыслом, вызывает у зрителя невольное удивление смелостью юного мастера, а живописная грамот-

ность композиции — искреннее уважение.

«Способность ощущать новое присуща художникам, люди же обыкновенные идут проторенной тропой», — сказал на заре XX века выдающийся индийский мыслитель, писатель и художник Рабиндранат Тагор. Выставка «Моя страна в 2000 году» показала, что земля не оскудела талантами. Они, наши современники, смотрящие уже в XXI век, не только ощущают новое и трепетно его переживают, но собственным творчеством борются за устройство будущего по-новому. Они за мир, в котором всегда бы вставало ясное солнышко, слышалось пение птиц, сияли детские улыбки и жизнь каждого живого существа была естественной и радостной.

Н. СОКОЛЬНИКОВА



О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ В ЯПОНИИ

Многих наших читателей интересует система художественного воспитания детей и молодежи в Японии. О ее начальном звене — занятиях изобразительным искусством в детском саду и школе — мы рассказывали ранее.

В прошлом году гостями редакции стали преподаватели университета «Сейка» города Киото. Настоящая публикация, любезно подготовленная профессором ЯСУО ЕСИТОМИ, дает представление о подготовке художников различных специализаций в высшем учебном заведении Японии.

Сейчас во всем мире наблюдаются крупные перемены. Одной из них является переход научно-технической и экономической эры в эру культуры и искусства.

Что касается Японии, то она вышла на самый высокий мировой научно-технический и экономический уровень и достигла заметного процветания. Но одновременно нельзя сказать, что жизнь каждого японца стала духовно богаче и что обогатилась культура и искусство. Заметно материальное изобилие, а душа стала беднее — именно таким образом можно охарактеризовать наше нынешнее состояние. Кажется, что исправить подобное положение могут только широко образованные люди. Поэтому большие надежды общество возлагает на студентов, обучающихся в высших учебных



заведениях Японии.

Университет «Сейка», расположенный в живописной горной части Киото, имеет всего два факультета — гуманитарный и факультет искусств.

Мы считаем, что учебные заведения будущего должны быть открытыми не только для студентов своей страны, но и других стран. Подобной позиции наш университет придерживался и раньше, но с 1987 года еще шире раскрыл свои двери для лиц, во многом отличающихся от обычных студентов по возрасту.

Поскольку Япония постепенно превращается в страну долгожи-

телей, на факультет искусств мы принимаем людей не старше 40 лет, а на гуманитарный — без ограничения в возрасте, но имеющих не менее двух лет стажа работы. Университет и до этого принимал иностранных студентов, но с прошлого года мы делаем это более активно и уже установили для всех стипендиальную систему.

Отличительной особенностью гуманитарного факультета является «действующая» гуманитарная наука. Подразумевается, что студенты не должны безвылазно сидеть в аудиториях и библиотеках, постигая ее умственно, за чтением; напротив, им необходимо быть в движении, смотреть, на практике изучать свой предмет и окружающий мир.

Особое внимание уделяется изучению иностранных языков: английского, французского, корейского, китайского, тайландского, японского. В конце третьего курса студентам предоставляется возможность на четыре месяца отправиться не только в пригороды Киото, но и путешествовать по Японии, Америке, Австралии, Таиланду, посещая учебные центры, с которыми контактирует наш университет.

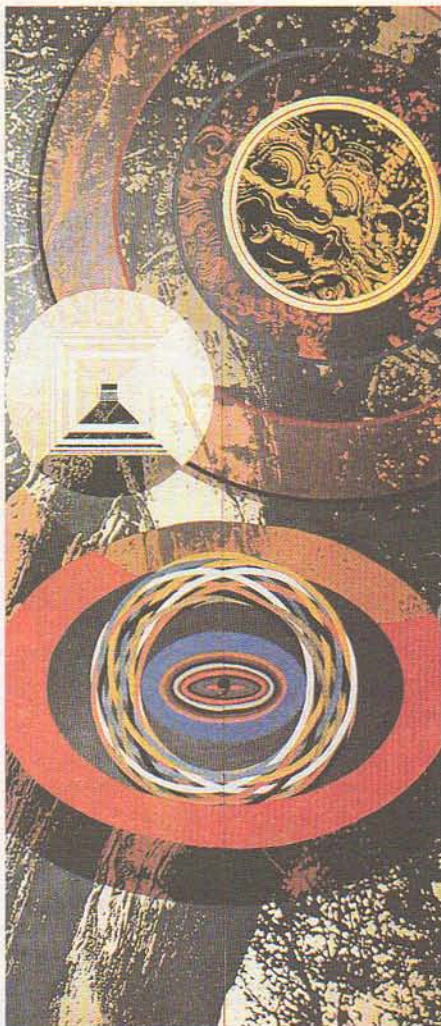
Педагогический коллектив факультета состоит из известных ученых разных стран.

Факультет искусств, на котором учатся четыре года, имеет отделе-

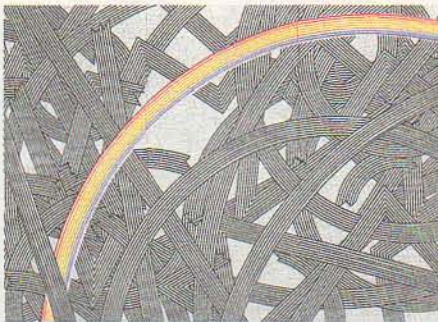
Университет «Сейка».
Киото, Япония.

Студенты университета
«Сейка».





Танако Макико.
Западня.
Плакат.



Минагоси Мики.
Радуга.
Рисунок на ткани.



Кайбара Кацунори.
Автопортрет.
Акриловые краски.

Манива Хироэ.
Букет.
Масло.

Кан Сигеки.
Котел пумпуку.
Металл.

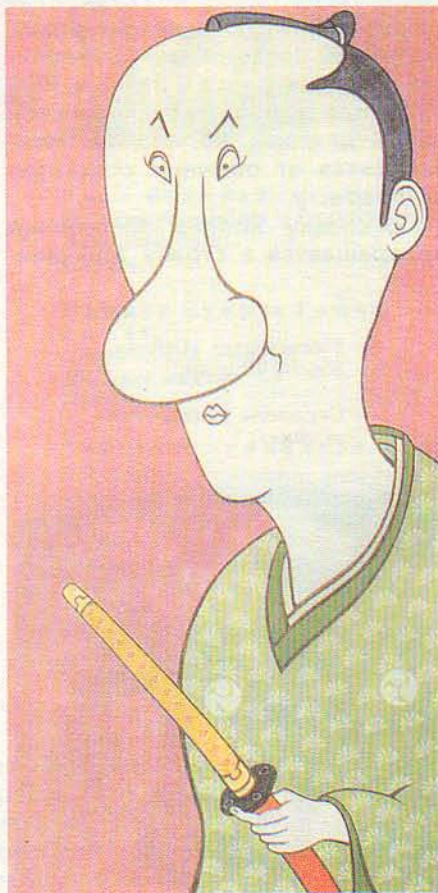


ния: станковая живопись, японская традиционная живопись, скульптура, гравюра, керамика, дизайн, архитектура, текстиль, карикатура. Расскажем о некоторых из них.

На первых трех курсах отделения живописи студенты овладевают основами рисунка, живописи, композиции, выполняют наброски и этюды, знакомятся с различными техниками. Одновременно проходят основы фотографиярования, скульптуры и прикладного искусства. На заключительном, четвертом курсе готовятся к свободному творчеству и выполняют дипломные работы.

На отделении керамики основной акцент делается на изучение свойств глины, красителей, экспериментальное гончарное производство.

Те, кто посвятил себя архитектуре, изучают теорию и историю японской, европейской и современной архитектуры, проектиро-



вание градостроительства, осваивают видео и компьютерную графику, технику черчения, инженерные приемы, необходимые в зодчестве.

Будущие дизайнеры, помимо основных дисциплин, проходят специальный курс, в который включены: техника редактирования, макетирование, переплет, дизайн иллюстрированных книг и журналов, рекламных проспектов, фильмов; проводятся занятия по режиссуре, полиграфическому делу.

Рисунок изучают почти на каждом отделении факультета искусств. Для карикатуристов этот предмет — основа основ. На третьем курсе студенты отделения карикатуры совершенствуют избранную специализацию и осваивают ее на практике: выполняют оформление больших залов, помещений для собраний, создают произведения для печати, юмористический дизайн. В конце

обучения готовятся к дипломной выставке.

На фотографиях, иллюстрирующих текст, вы видите некоторые дипломные работы выпускников нашего университета.

Помимо специальных студенты факультета искусств изучают на выбор по два предмета из программы гуманитарных, социологических, естественных дисциплин: литературу, философию, психологию, экономику, политику, биологию, химию. Обязателен один из иностранных языков: английский, французский, корейский. Чтобы быть здоровым не только духовно, но и физически, каждый из поступивших знакомится с теорией медицины, посещает спортивные секции.

Будущие художники осваивают технические приемы творчества, получают глубокие знания об искусстве в целом, но более важным является зарождение в них самих вопроса: какое значение для современного человека имеет искусство? Поиски ответа на этот вопрос и станут внутренней энергией для творчества сегодняшнего студента и, возможно, отправной точкой для создания современного искусства. Четыре года обучения в университете послужат первым шагом к накоплению этой энергии.

Мы надеемся, что в скором времени оба факультета — гуманитарный и искусств — сольются воедино и смогут воспитать гармоничных и прекрасных людей.

Молодость — это еще не зрелость, она таит в себе огромный потенциал, поэтому не будет преувеличением сказать, что будущее мира всецело возлагается на молодежь, полную самосознания и стремления к высоким идеалам.

Мы сейчас находимся в преддверии эры культуры и искусства. В истории человечества было немало эпох, когда культура и искусство достигали вершин. Это эпоха Возрождения, в Японии — эпоха Эдо, в Европе — XIX век. К сожалению, наш век оказался веком войн и развития промышленности, поэтому мы не можем с оптимизмом встречать грядущее XXI столетие.

Современная культура во многом поверхностна и сугубо повседневна. Возможно, это тоже один из способов выражения мыслей и чувств. Среди произведений



Занятия на отделении карикатуры.

На занятиях живописью.

Просмотр работ на отделении графики.

довольно редко встречаются такие, которые могли бы вызвать большое душевное волнение.

Когда начинаешь замечать эти свойства искусства, то невольно с опаской предчувствуешь приближение некоторого кризиса в дальнейшем его развитии. Чтобы этого не произошло, должны открыться новые пути реализации творческих способностей художника. Возможно, нам сейчас больше всего необходимо задуматься о будущем искусства.

С надеждой ожидаем прихода в университет новой деятельной молодежи, которая будет готова посвятить себя развитию культуры и искусства для человечества.

Международный конкурс детского рисунка

«Наш дом — Земля»

Конкурс проводится в Москве в 1991 году.

В нем принимают участие дети от 4 до 15 лет.

Рисунки юных художников могут быть выполнены на темы: «Родина», «Дом», «Семья», посвящены проблемам экологии, сохранения окружающей среды, богатства и красоты природы родного края; защите лесов, рек, морей; борьбе со стихией; гуманному отношению к животным, птицам, рыбам.

Каждый участник представляет не более трех работ (размеры их не должны превышать 50×70 см), выполненных в различных техниках: акварель, карандаш, пастель, гравюра, коллаж, фломастер, гуашь, батик.

К обратной стороне рисунка необходимо приклеить анкету, в которой латинскими буквами указываются: имя и фамилия автора, возраст, пол, название работы, домашний адрес, страна. При пересылке рисунки не сгибать и не свертывать.

По итогам конкурса состоится выставка. Авторы лучших произведений получают дипломы и призы.

Присланные работы не возвращаются. Рисунки, принятые на конкурс, после выставки могут использоваться в различных экспозициях детского творчества, способствующих взаимопониманию и расширению культурного обмена между народами.

Работы с пометкой «На конкурс» следует высылать не позднее 1 октября 1991 года по адресу: СССР, 127236, Москва, Дмитровское шоссе, дом 34, корпус 2, Художественная школа.

Организаторы конкурса: Академия художеств СССР, Союз художников СССР, Министерство культуры СССР, ЦК ВЛКСМ, Союз советских обществ дружбы, Советский детский фонд имени В. И. Ленина, Госкомитет по народному образованию СССР, Советский комитет защиты мира, Советский фонд культуры, Союз обществ Красного Креста и Красного Полумесяца, Госкомитет по охране природы.

ОГОНЬ, ВОДА И МЕДНЫЕ ТРУБЫ

Сегодня мы отправимся в мастерскую художника Ивана Лубенникова. Несколькими годами назад его творчество вызвало споры. А сегодня Лубенников уже вроде как «классик». Он секретарь Союза художников СССР. Ему подражают молодые, ибо такой пластический язык весьма соответствует времени. У Лубенникова есть свое отношение к миру, порой довольно жесткое, без иллюзий, с большой долей иронии. Это и придает его картинам неповторимое своеобразие.

Помню, одна из первых выставок Лубенникова была совместная — с Виктором Харловым из Кирова. Оба закончили отделение монументальной живописи Московского художественного института имени Сурикова в 1976 году. Что могло объединить столь разных внешне художников? Харлов работает в русле традиций русской живописной школы XIX века, любит пейзаж, деревню. Лубенников — художник города, его контрастов, с очевидным пристрастием к современному западноевропейскому искусству. Их сближают поиски духовности.

Но каждый ведет поиск по-своему...

Я шла к нему в мастерскую по Чистопрудному бульвару. Всюду заустение, грязь, разруха. Шла и думала: а нужны ли кому-нибудь сегодня наши разговоры об искусстве и красоте? Не покажутся ли они странными в такое тяжелое время?

— Нет, мне это не кажется странным, — ответил Иван Леонидович. — Все, что мы сегодня имеем — в экономике, политике, на улицах, в магазинах, — следствие того, что культура, красота долго считались второстепенными в нашей стране. Мы утратили национальные традиции культуры, на которых держалась вся жизнь. И результат плачевный. Культура — понятие всеобъемлющее. Мы, художники, создаем искусство, которое является частью культуры. Искусство сохранилось у нас исключительно благодаря тому, что это деятельность индивидуальная, к ней неприменимо насилие. Насилие возможно только в коллективной деятельности — в политике, общественном мнении, законодательстве.

Несвободы в искусстве не может быть. Если твои работы не выставляют, это не значит, что ты несвободен. Свобода нужна в социальной сфере — скажем, выбор профессии, места жительства. Художник свободен всегда. Искусство — это клетка, которую человек возводит себе сам. Я полностью согласен со словами Андрея Тарковского: «Художник — это раб, раб своего таланта».

— Не кажется ли парадоксальным, что в одной из статей вас обвинили в намеренном отрыве от традиций русской школы живописи? Каково ваше действительное отношение к традициям?

— Традиция — это накопленный опыт. Она всегда имеет национальную окраску. Дух национального искусства проникает в нас исподволь — с кровью, воздухом, плодами земли. Я не могу оторваться от русской традиции, потому что я русский человек, родился и живу в России. Но в искусстве, как и во всем другом, существует еще и мировой опыт. Долгое время для нас были закрыты и мировые традиции, и чисто русские, имею в виду иконопись. Когда мы увидели, что в мире делается, стали на это реагировать, преломляя традиции во времени и пространстве, находя формы, адекватные сегодняшнему дню. Вопрос в том, насколько кому удастся сохранить свое и не идти на поводу у внешнего. Словом «традиция» сегодня часто манипулируют разные люди в своих целях. Можно что угодно, даже немецкий китч, назвать русской традицией. Жаль, что так происходит. Нельзя соблюдать традиции волевым порядком. Традиция — не догма, а живая плоть искусства. В этом смысле я считаю себя традиционным русским художником.

— Каковы, на ваш взгляд, задачи искусства?

— Задач общих у искусства нет. У каждого художника они свои. Искусство — способ существования, способ мышления и выраже-

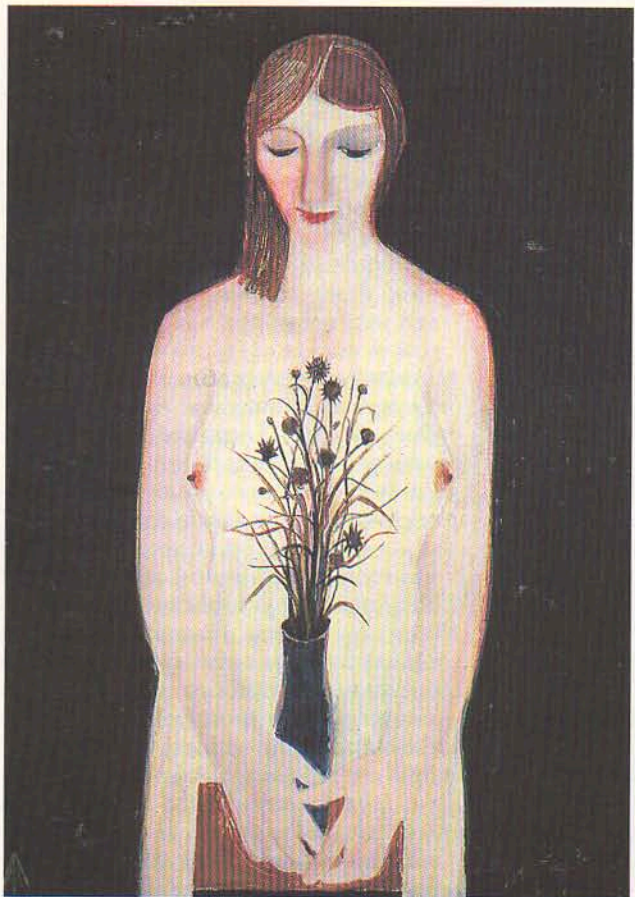
ния. Оно тесно связано с ремеслом. У ремесла есть свои задачи. Но ремесло без искусства бездыханно. Одно без другого существовать не может. Это основа профессионализма. Постановка умозрительных задач лишает искусство многих качеств. Творчество близко к акту рождения. Иногда ты видишь, что твое дитя далеко не похоже на то, что ты ожидал.

Искусство является второй природой, оно никогда не бывает абсолютно похоже на первую. Любимой художник извлекает из видимого мира то, что он хочет. Абстрактное, фигуративное — это зрительские проблемы. Если в человеке преобладают эмоции, его привлекает абстракция. Если разум, то он обращается к сравнению, а сравнение возможно только предметное. Я лично с трудом обхожусь без предметов. А возьмите, к примеру, Кандинского. Его беспредметное искусство порою более предметно, чем иные картины соцреалистов.

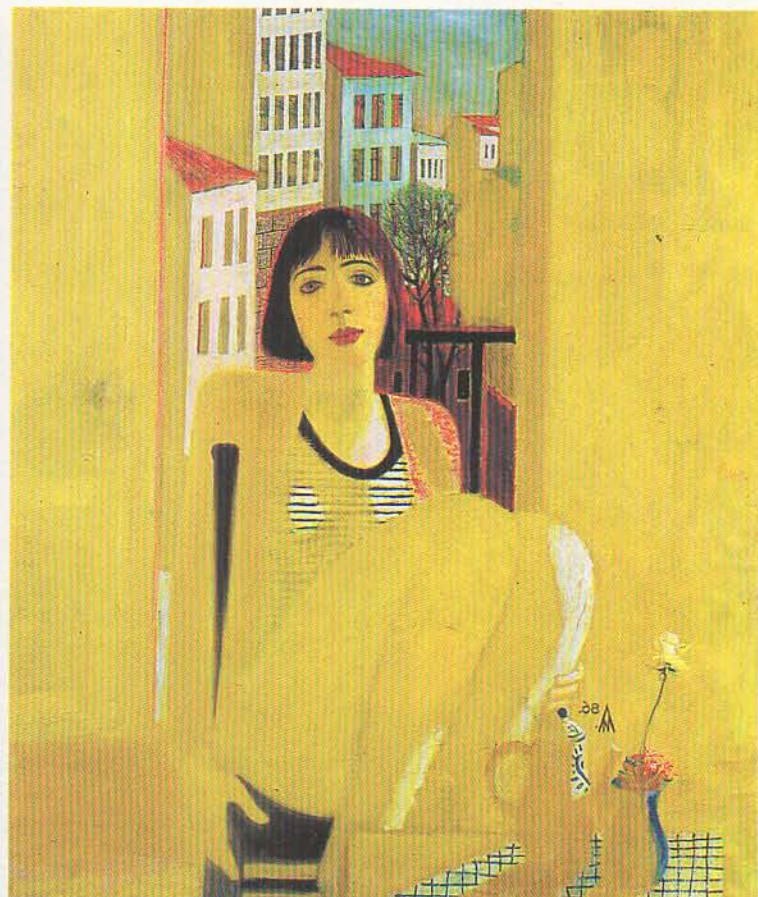
— Когда мы говорим об искусстве, то невозможно обойтись без слова «красота». Что такое красота в вашем понимании?

— Боюсь таких однозначных понятий. Сейчас часто употребляют слово «духовность» применительно к искусству. Есть христианское понятие духовности: вера в единого Бога — основа человеческого братства и духовного единения людей. В произведениях искусства духовность недоказуема. Так же и красота недоказуема в жизни. Здесь не может быть единого критерия. Вот я вижу японский иероглиф, написанный рукой человека на бумаге. Изумительная по красоте вещь! Это самое простое, самое точное выражение красоты, на мой взгляд. Когда я вижу красивую женщину, это опять мое субъективное восприятие. Я против выработки критериев.

— В вашем творчестве находят отражение несовместимые на первый взгляд вещи. Например,



И. Лубенников.
Женщина с букетом.
Масло. 1982.
Музей Людвиг в Аахене.
Германия.



И. Лубенников.
Красный натюрморт.
Масло. 1987.
Государственный музей
искусств Казахской ССР.

И. Лубенников.
Весна.
Масло. 1987.

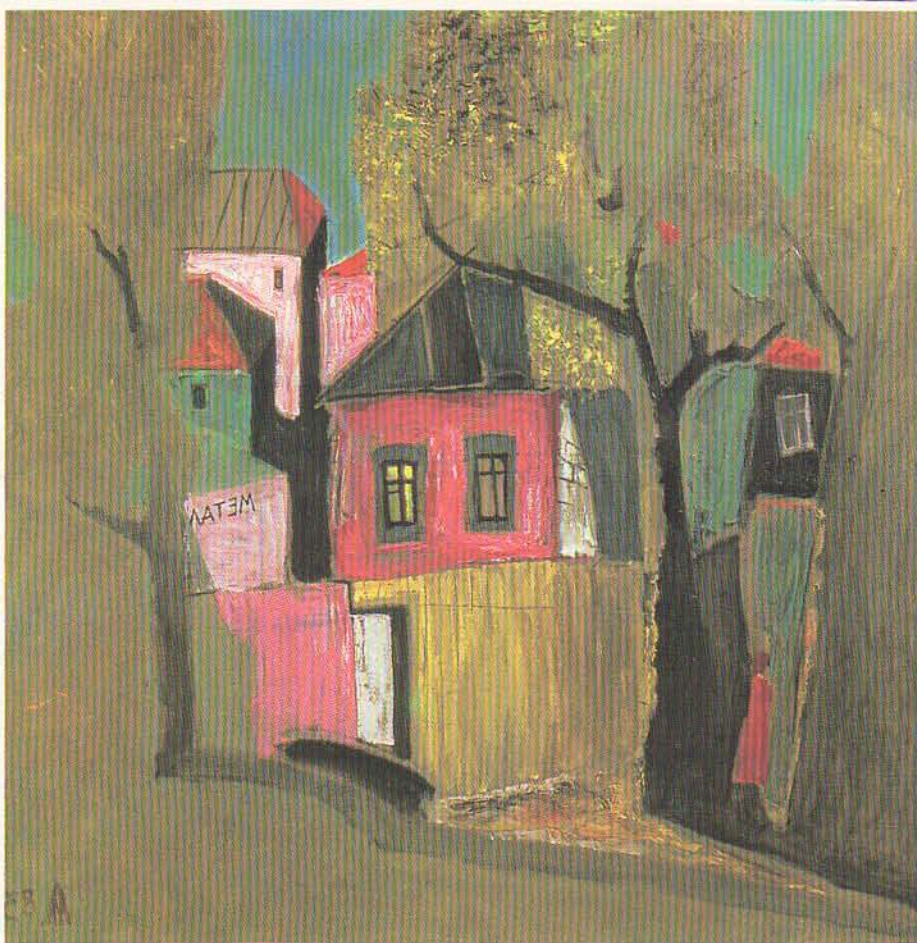


духовность и чувственность. Как вы это объясните?

— Мне кажется, они совершенно естественно могут уживаться, если человек не ставит себе догматических установок. Сегодня одно, а завтра — другое. Это зависит от возраста, от условий жизни. Я сейчас стал внимательнее относиться к предметной духовной сущности произведений. Сказать попроще? Попытаюсь. Произведение искусства как предмет есть воплощение нашего «я». Это процесс загадочный. Я стал с годами тоньше в попытках передать на холсте нюансы моих желаний, чувств, эстетических притязаний. Это дает возможность выражать мое духовное состояние. Прикосновение к холсту является шагом очень существенным. Это не место борьбы, насилия. Это как любовь. Такое понимание творчества пришло с возрастом. Раньше этого не было.

— Наверное, каждый художник в душе мечтает попасть в ряд великих или пытается сравнить себя с ними? А вы пытались?

— Нет, не пытался. Знаете, ког-



И. Лубенников.
Весна. Пейзаж.
Масло. 1983.
Музей Людвиг в Аахене.
Германия.

да я попал в Испанию, то прежде всего отправился в музеи, которые досконально изучил по книгам и репродукциям. Увидев подлинники, я переоценил многие авторитеты. Одни померкли, а другие возникли вновь. Когда видишь великое в ряду, становится ясно, кто велик. Померк Эль Греко, поднялся Сурбаран. Брейгеля и Босха затмил Кранах своей удивительной жизненной силой. Стало очевидным, как неровен Тициан. У него есть вещи великие, но немало и слабых. Не производит впечатления Сальвадор Дали рядом с Миро и Пикассо. Я же профессионал, и мне ясно, что свою простую с виду картину Миро делал год, а Дали свою равнодушно покрасил. Но это мои личные наблюдения, не хочу их никому навязывать.

И от себя я требую не по нижним меркам. Но не мы и не сейчас распределяем места в истории искусства. Пройдет немало времени, пока с нами разберутся. Претендовать на высокое место должен каждый. Об этом говорил еще наш учитель в институте Александр Ильич Фомкин: «Если ты будешь подражать Леонардо, ты будешь такой, как я, а если мне — то ничем». Художник должен оценивать себя по эпическим

величинам. И еще — очень важно видеть живопись в подлинниках, а не в книжках. Это и есть школа.

— Вы сейчас достигли зрелости и можете оглянуться на пройденный путь. Что двигало вами в искусстве? Какие огни, воды и медные трубы вам пришлось пройти?

— В юные годы, конечно, было огромное желание прославиться, отличаться. Но для этого работал как каторжный. Я люблю работать. Мне никогда не хотелось вести праздный образ жизни. И в общем я всего достиг — признания, славы, денег. С годами исчезает самоцель эффектности и паразитичности. Художником движет желание высказаться, реализовать свой дар. Но не только это. Есть и природный инстинкт, и желание эстетического наслаждения. Теперь я строже подхожу к творчеству. Меньше продаю работ за рубеж.

Гораздо позже стал задумываться над тем, что есть этическая сторона искусства. Это было озарение моей жизни. Раньше я ничего не стеснялся. А теперь думаю о

том, что могу себе позволить по отношению к ближним, а что — нет. Художник должен быть корректным по отношению к людям. Если он хочет осудить, скажем, насилие, то должен заниматься философским смыслом этого явления, а не самим процессом, как это часто бывает в кино. Или другой пример из области монументального искусства: мне кажется безнравственным в нашем архитектурном бедламе создавать хрустальный дворец.

— От чего вы могли бы предостеречь молодых художников?

— Прежде всего от попадания в поток собственной продукции и зависимости от собственных приемов и находок. Я повторюсь: мы сами создаем себе клетку. Требуя социальных свобод, прежде всего надо требовать свободы и от себя. Сейчас такое время, что соблазнов очень много, рынок в области художественного творчества может привести к тому, что художники будут создавать продукцию, исходя из коммерческих соображений. Каждый неизбежно с этим столкнется, — надо же семью кормить. Это и есть медные трубы, испытание, из которого трудно выйти с честью. Наш авторитет в обществе зависит не только от нашего таланта, а — увы — и от материального положения. Довольно банальная транскрипция медных труб, но она такова. Без потерь пройти момент общественного признания, преодолеть гордыню, понять, что есть высшие критерии, не подвластные материальному выражению, — самое трудное. Искусство и снобизм — вещи мало совместимые. И еще одно. Когда смотришь в окно, надо видеть то, что за ним, а не свое отражение. Не надо себя обманывать. Если что-то не удастся, я спокойно могу себе в этом признаться. Все зависит от нас, и завтра можно сделать так, как надо. Жизнь продолжается.

— Какая из ваших картин вам особенно дорога?

— Самая лучшая — последняя работа. Но проходит время, и выясняется, что это не так. Как правило, самые дорогие для художника вещи — этапные, где нащупал что-то новое и началось следующее...

Беседу вела Н. КОЛЕСНИКОВА

Наталья ГОНЧАРОВА

Глядя сегодня на работы Натальи Гончаровой, не вполне понимаешь, почему при своем появлении они вызвали яростную брань, а их автора обвиняли в кощунстве и даже собирались судить за нарушение общественных приличий.

Уже наиболее чуткие современники догадывались о «классичности» искусства Гончаровой. Среди коллег она пользовалась настоящим авторитетом. «Гончарова, это слово тогда звучало победой», — вспоминала Марина Цветаева.

Скромная и сдержанная, похожая, по выражению Цветаевой, на настоятельницу монастыря, Гончарова, когда было нужно, участвовала в скандальных футуристических акциях и даже ходила с нарисованным на щеке цветком. Но стихия балаганной игры в целом была ей чужда. Что-то очень серьезное, почти фанатичное прорывалось в натуре Гончаровой, когда она проповедовала свои взгляды на искусство. Свидетелю одного из ее выступлений художница напомнила «экзальтированных эсэрок», звавших в 1905 году «бросаться под копыта казачьих коней».

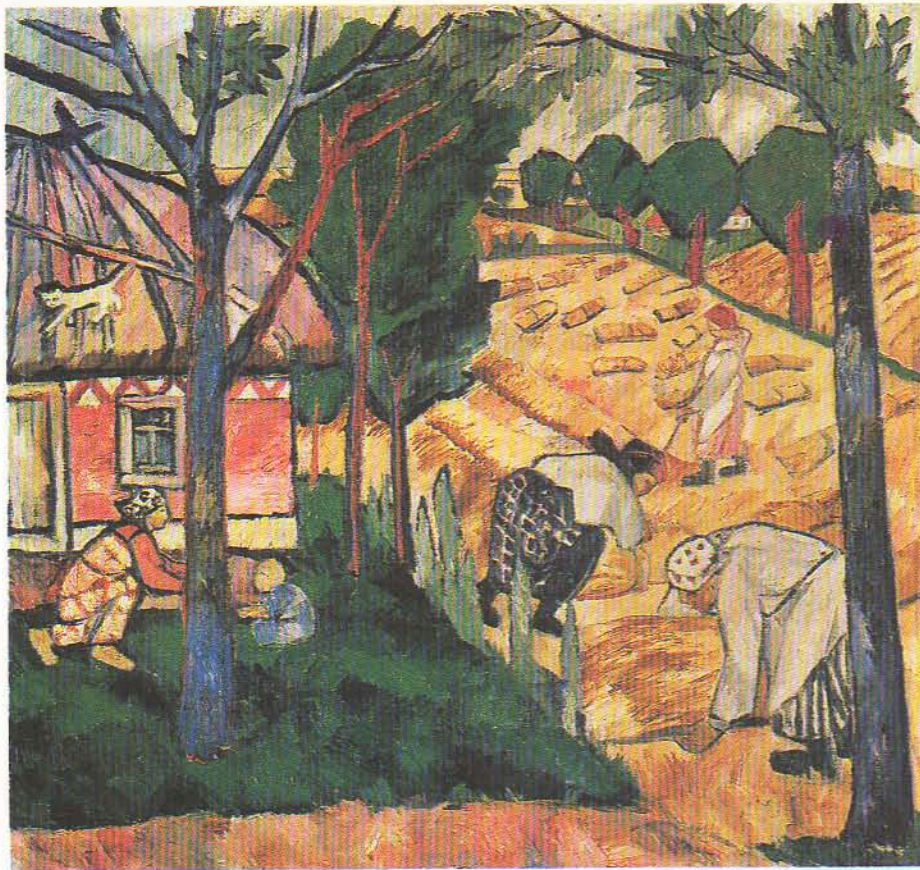
Наталья Сергеевна Гончарова (1881—1962) принадлежала к старинному дворянскому роду (среди ее предков — Наталья Николаевна Пушкина), выросла в деревне и, поселившись в городе, долго чувствовала себя дикаркой. Размеренный ритм сельской жизни, природа, народные песни, молитвы и обряды приохотили к свободе, но не сделали ее созерцательницей; ей нравилось что-нибудь мастерить своими руками. В 1901 году Гончарова поступила в Училище живописи, ваяния и зодчества на скульптурное отделение. Однако вскоре, познакомившись с учеником живописного отделения Михаилом Ларионовым, она осознает себя живописцем. Темпераментный, вечно что-нибудь выдумыва-



Н. Гончарова.
Автопортрет с лилиями.
Масло. 1907.
Государственная Третьяковская галерея.

ющий Ларионов нередко конфликтовал с учителями; однажды его даже исключили на год из училища. Вскоре в деле Гончаровой появляется любопытная справка: «...страдающая малокровием при об-

щей нервной слабости, нуждается в продолжительном отдыхе и должна на (...) значительное время прекратить свои занятия в училище». Врачи в то время были добры к студентам. Гончарова и



Н. Гончарова.
Уборка хлеба.
Масло. 1907.
Государственный
Русский музей.

Н. Гончарова.
Мытье холста.
Масло. 1910.
Государственная
Третьяковская галерея.



Ларионов больше не расстаются; они путешествуют, много пишут, начинают участвовать в выставках. Возле Ларионова складывается круг ищущей молодежи, завязывается новое, авангардное искусство. Самые яркие, новаторские, эпатажные выставки — «Бубновый валет» (1910) «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913) — были придуманы и организованы неутомимым Ларионовым.

Гончарова к этому времени раскрылась как живописец большой силы, обладающий неженской уверенностью и мастерством. Лучшим периодом ее творчества стал конец 1900-х — начало 1910-х годов, когда она и Ларионов разрабатывали неопрimitивизм — направление живописи, открытое ими, ориентированное на образцы национального фольклора, икону, вывеску, лубок.

Гончаровой всегда было близко народное искусство, особенно присутствующее ему чувство цвета. Увлекаясь в 1903—1905 годах импрессионизмом, пользуясь методами разложения цветового пятна на небольшие разноцветные мазки, она достигала неожиданного эффекта: вместо световоздушной вибрации, «невесомости» изображения — плотная красочная кладка, драгоценная поверхность, похожая на инкрустацию. Современников поражала нарядность ее цвета. Охра в сочетании с черным звучит как золото, глубокий синий вызывает в памяти традиционную русскую финифть. Цвет у Гончаровой — источник и предмет любования, и нет такого мотива и персонажа, которые не были бы ею расцветены и украшены.

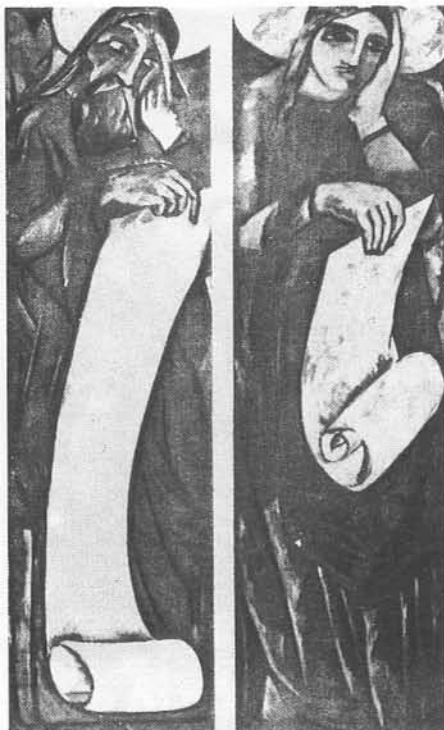
Примитивисты работали главным образом в традиционных жанрах, но стремились обыграть их неожиданным способом: натюрморт напоминал вывеску, портрет — провинциальную фотографию с расписным фоном, пейзаж или жанровая сцена, написанные на Востоке или в Испании, казались не менее экзотичными, чем Таити у Гогена... Что до Гончаровой, то она, не бывавшая нигде дальше Тирасполя, постепенно сосредоточивается на самом близком и знакомом — жизни крестьян. Женщины белят холст, собирают хворост, работают в саду, стирают, водят хороводы — нехитрые, обыденные сюжеты. Жницы, коса-

ри, рыбаки становятся ее любимыми героями.

Гончарова пишет поначалу грубоватые неуклюжие фигуры на дробном импрессионистическом фоне нежных «муаровых» тонов («Рыбная ловля»). Затем цвет становится определеннее, контуры — резче, фигуры — приземистее, тяжелее. Красно-зеленый аккорд напоминает раскраску в народном искусстве, орнамент в одежде крестьянок перекликается с упрощенным рисунком дальних полей, напоминающим полосатую арбузную корку («Мытье холста», «Купание коней»). Персонажи все больше застывают, точно прирастают к земле; параллельно поставленные массивные ступни, кажется, не могут сдвинуться с места. Есть в этой статуарности героинь Гончаровой особая значительность. В картине «Работы в саду» позы подобны ритуальному положению молящихся, изображенных на древних иконах, а шествие на втором плане сообщает композиции мерный, торжественный ритм. Так художница преодолевает будничность жанровой сцены, придает ей вневременное звучание.

Но иконописность картины — мнимая или, вернее, неполная. В ней недостает просветленности, тишины. Несмотря на изысканность цвета, живопись полна напряжения, почти тревоги. Топорщится и вздымается углами земля; колкими остриями нависают растения. Предметы у Гончаровой не спокойно-мясисты и как бы довольны собой, как у «бубнововалетцев» Машкова и Кончаловского, — в них есть скрытая энергия, своеволие, проявляющиеся в угловатости форм, кажется, они непокорны самому автору.

Чем сильнее у Гончаровой этот «дух» природы, тем «неодушевленное» становятся ее персонажи. В своих симпатиях она идет в глубь веков к далекой архаике, увлекается скифскими «бабами» — каменными идолами простейших форм. Здесь художница была не одинока: создававший в эту пору первые кубистические картины Пикассо также вдохновлялся скульптурой первобытных народов. (В России первым кубистом считали Гончарову.) К тому же скульптура была начальной профессией художницы. В новых работах крестьянского цикла («Сбор яблок», «Хоровод») исчезают де-



Н. Гончарова.
Евангелисты.
Масло. 1911.
Государственный
Русский музей.

тали, подробная проработка форм; все пространство холста занимают мощные, как бы вырубленные несколькими ударами из неподатливого материала истуканы, крестья-

Н. Гончарова.
Град обреченный.
Из серии
«Мистические образы войны».
Литография. 1914.



не-идолы, исполненные непонятной мрачноватой силы. Завораживающе сияют краски, загадочно поблескивают белки невидящих глаз, непроницаемы топорные лики...

Как бы ни была условна живопись этих картин, современников они наводили на размышления, вызывали на спор. Причем не только о форме, стилистике искусства — о жизни.

В те годы к крестьянской теме обращались не реже, чем во времена передвижников. Хотя образ народа-жертвы сменился изображением праздничной красоты крестьянского быта и сельского типажа (Архипов, Малявин), неизменной оставалась интонация симпатии и любви, вера в народ и его идеализация.

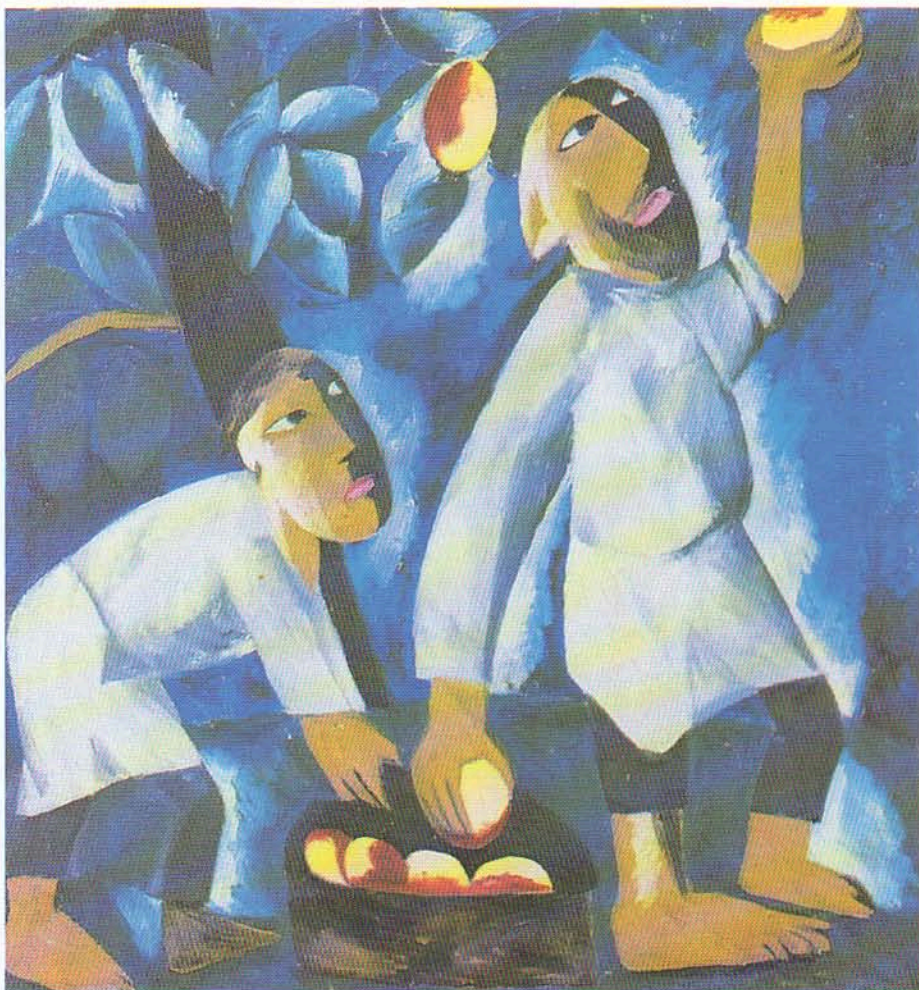
Критиков, воспитанных на этой традиции, поразила в крестьянском цикле Гончаровой «циничная и жуткая выразительность», ритм «косопалый и грузный», аккомпанировать которому должны, кажется, «не старые задушевные народные песни, а современные сквернословные частушки». Писали, что это не народ, а «хам», что художница видит в нем «бесовское начало», что она не испытывает к нему любви. И мало кто заметил, что это идол, чья кажущаяся неодушевленность и неподвижность таит страшную силу, а за внешней молчаливостью скрывается и гнев, и величайшая загадка.

Другим объектом споров были картины Гончаровой на религиозные сюжеты. Например, четырехчастная работа «Евангелисты». Образ антиканоничен по духу, несмотря на то, что композиционно отталкивается от «Евангелистов» А. Дюрера. Апостолы Гончаровой так же не похожи на святых, как и ее крестьяне; это тоже простонародье, древние иудейские мужики с грубыми лапщами и весомыми телами (материально написаны даже их нимбы); чувствуется, как тяжело ворочаются мысли в их головах, как трудно дается им толкование божественного слова. И при этом как по-настоящему торжествен их вид, как монументально это произведение! Современники замечали, что картина Гончаровой «не место в узких залах, (...) им надо фигурировать на фронтонах современных небоскребов (...). Крик их там будет услышан». Энергия цвета, мощь



Н. Гончарова.
Аэроплан над поездом.
Масло. 1913.
Музей изобразительных
искусств.
Казань.

Н. Гончарова.
Крестьяне,
собирающие яблоки.
Масло. 1911.
Государственная
Третьяковская галерея.



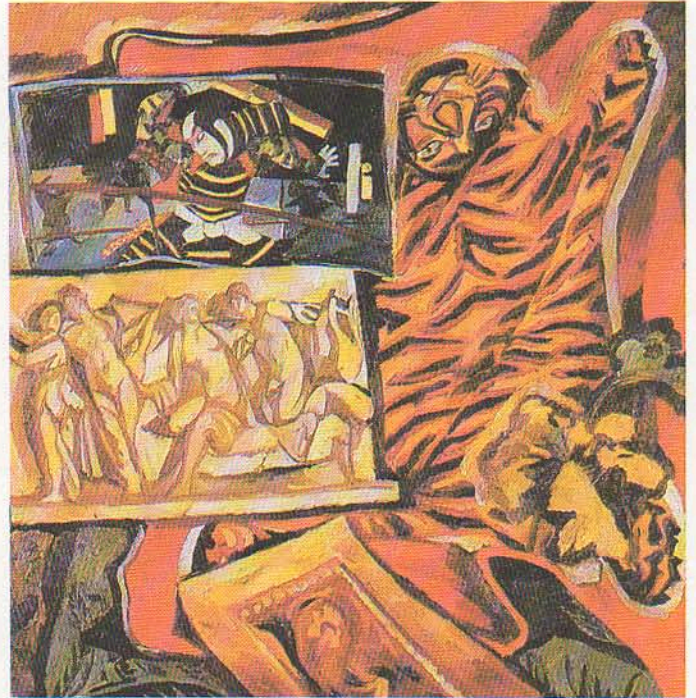
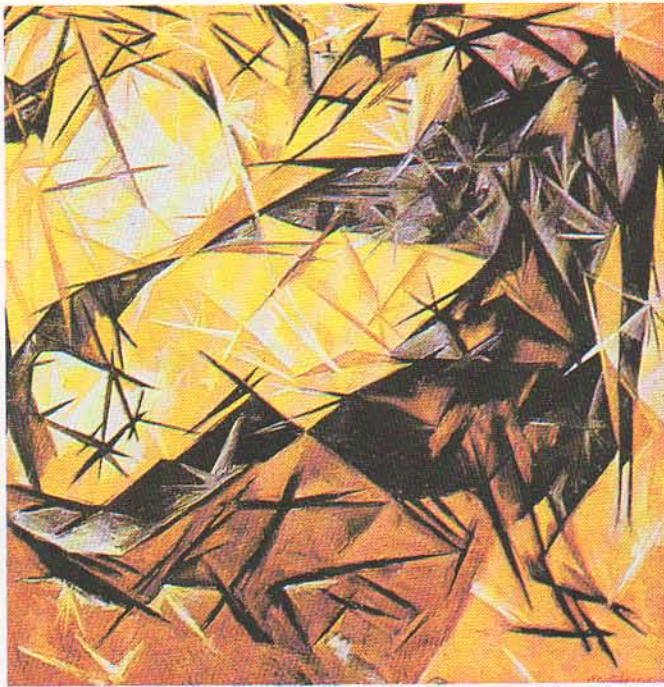
формы, особая сила чувства действительно поднимают голос художницы до крика, точно она обращается уже не к отдельному человеку, а к толпе. (Так читал свои стихи Маяковский, даже если в комнате находился только один слушатель.)

Но о чем кричать, что проповедовать?.. Дар монументалиста требует обращения к важным, общезначимым идеям и темам. Но в кругу Ларионова больше обсуждали как, а не что писать; каким должно быть искусство, а не зачем оно. Придумали новое течение — лучизм; вся картина членилась теперь острыми, сталкивающимися линиями и плоскостями; изобразительное начало уступало место беспредметности. Гончарова также отдала дань лучизму. Она вообще не отрывалась от эволюции Ларионова, увлекалась его изобретениями и все же продолжала создавать совершенно особое искусство.

Так, на некоторое время ее захватила проблематика футуризма — и в картинах появились фабрики, машины, аэропланы. Но как она их пишет? Ни урбанизм, ни техника, ни динамика современности не нашли в Гончаровой своего поэта. Наоборот, в ее картинах на современную тему чудится что-то апокалипсическое — «американская чертовщина», сдвинутый с места мир, чужой, недобрый, катящийся в бездну.

Ощущение конца — конца старого мира, всей прежней жизни, исторического прошлого — было довольно острым в эти годы. Оно особенно усилилось с началом первой мировой войны. Гончарова откликнулась на нее произведением необычайной силы — серией графических листов «Мистические образы войны».

Конец света наступил. Сбылись пророчества, и пришло время Суда. Небесные силы перестали таиться и явились людям. Ангелы роятся в темном небе, то накрывая крыльями христовлюбивое воинство, то останавливая пропеллеры у вражеских аэропланов в воздушном бою. Современный, футуристически деформированный город и есть «град обреченный». Это его побивают камнями ангелы с проборами на набриллиантовых головках (может быть, это летчики, и не камни, а бомбы?). В листах Гончаровой все реально,



как в страшном сне, это фантастика, убедительная до «узнаваемости». Изображение «девы на звере», раскрашенное от руки, сияет так, точно призвано поразить всякого сомневающегося — вот оно, воочию зримое осуществление всего, что казалось нелепостью, легендой, сказкой для детей!

Война увидена художницей не в ее действительном облике. Нет в серии и канонических христианских представлений. Современное событие дано как бы сквозь призму потрясенного народного сознания, в котором вера соединилась с темным и наивным суеверием, страх и ненависть — с надеждой на добрый исход. Никогда еще русский примитивизм не приобрел такой глубины и трагизма, так содержательно не выражал свое время.

Однажды Гончарова заявила: «...Я утверждаю, что во все времена было и будет безразлично, что изображает художник, хотя наряду с этим чрезвычайно важно и то, как он воплощает свой замысел». Это шло вразрез со всем тем, что проповедовалось в кружке Ларионова. И уж подлинной ересью показались слова: «...религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением творческой деятельности». Худож-

Н. Гончарова.
Лучизм.
Масло. 1912.
Музей Гуггенхайма.
Нью-Йорк.

Н. Гончарова.
Натюрморт
с тигровой шкурой.
Масло. 1908.
Музей Людвига.
Кельн.

Н. Гончарова.
Магнолия.
Масло. 1910-е годы.

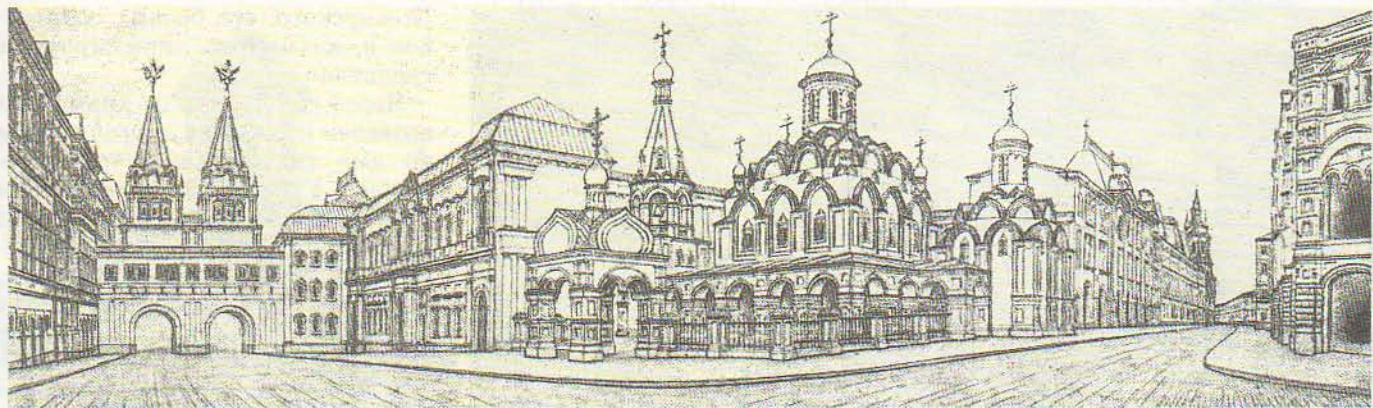


ники авангарда полагали, что искусство самодостаточно, и вдруг Гончарова обнажила одно из его свойств — жажду служения, усталость от собственной свободы! Ведь только в древности, когда чтили иконы и поклонялись изваянным богам, искусство было всенародным, нужным всем; чем свободнее оно становилось, тем уже оказывался и круг ценителей: новаторскому живописи 1910-х годов понимали уже единицы... Не потому ли позднее многие его представители безоглядно отделились служению революции и даже пришли к отрицанию станкового искусства?

В 1915 году Наталия Гончарова вместе с Ларионовым покидает Россию. Дальнейшая судьба художников преимущественно связана с работой в театре, не принесшей, по-видимому, Гончаровой полного удовлетворения. Что касается ее живописи французского периода, то она утрачивает былое напряжение, заряд духовной энергии ослабевает. Холодноватые графические «Испанки», вытянутые, как бутылки, «Павлины», бледные «Магнолии» отрешенно-красивы и спокойны. Художница создаст еще много достойных холстов. Но главное пророческое слово ею уже сказано.

И. ВАКАР





Наши утраченные ценности

КАЗАНСКИЙ СОБОР

Памятники Красной площади... Они входят в наше сознание с детства. С них начинается знакомство с Москвой, с историей России. Кремль и его сокровища, собор Василия Блаженного, Исторический музей. Но нынешнее поколение вряд ли знает о том, что их было гораздо больше и на самой Красной площади, и внутри Кремля. Одной из таких бесценных, исчезнувших реликвий был Казанский собор, построенный, как и многие российские храмы, в честь избавления от бедствий Смутного времени. О нем наш рассказ.

...В Казани случился страшный пожар, начавшийся от дома стрельца Онучина. Вскоре после пожара десятилетняя дочь стрельца Матрена рассказала домашним, как явилась ей во сне Богоматерь и поведала, что на месте их сгоревшего дома сокрыт ее Пречистый Образ. Икона, найденная на двухаршинной глубине под домом, была завернута в матерю и казалась только что написанной. Скоро от нее начались всякие чудеса: исцелялись недужные, прозревали слепые. На месте обретения чудотворной иконы соорудили церковь во имя Пресвятой

Богородицы, затем при ней возник девичий монастырь.

Таково предание об Обретении иконы Казанской Божией Матери 8 июля 1579 года.

В начале XVII века Русскую землю постигло страшное бедствие, которое потомки назвали Смутным временем. После убийства сына Ивана Грозного царевича Дмитрия и смерти бездетного Федора Иоанновича пресеклась царствующая династия Рюриковичей. Народ избрал царем Бориса Годунова. Но вскоре появились разные Лжедмитрии — авантюристы, выдававшие себя за якобы спасшегося царевича. Их поддержали авантюристы иноземные. На Русь вторглись польско-литовские феодалы, украинская казацкая вольница, крымские и ногайские татары. После смерти царя Бориса в стране воцарились безвластие и хаос, беда разлилась по Русской земле: убийства, грабежи, разбой, мятежи. Сожжены были сотни городов и сел, разорены тысячи храмов и монастырей. Поляки, литовцы и немцы захватили в сожженной, разоренной Москве ее внутренние крепости: Кремль и Китай-город, надеясь на удержанье их до подхода главных польско-литовских войск.

И вновь напомнила о себе чудотворная икона.

Архиепископ Арсений увидел во сне молитвенника за Русскую землю преподобного Сергия Радонеж-

ского, который возвестил ему, что Москва будет освобождена заступничеством Казанской Божией Матери. По распоряжению патриарха Гермогена 26 мая 1611 года «принесоша из Казани образ Пречистыя Богородицы, списанный с Казанские... И был тот образ под Москвою до зимы... И с протопопом казанским отпустиша... в Ярославль. В то ж время прииде из Нижняго (Новгорода) князь Дмитрий Пожарский и Козьма со всею ратью (народным ополчением) и, виде ту икону... что ее помощью взяли под Москвой Новый Девичий монастырь, ратные люди велию веру начаша держати ко образу Пресвятыя Богородицы и многие чудеса от того образа быша».

К Москве шло свежее войско польского гетмана Ходкевича. Узнав об этом, народное ополчение Минина и Пожарского поспешило на спасение столицы. С ними была и чудотворная икона, вселявшая надежду. После тяжелейшей битвы возле Москвы и разгрома войска Ходкевича ополчение предприняло 22 октября 1612 года штурм Китай-города, удерживаемого поляками. Воины, несшие с собой победоносный образ Казанской Божией Матери, захватили Круглую башню между Никольскими и Ильинскими воротами и ворвались в крепость. Поляки отступили в Кремль, но, «видя свое изнеможение и глад великий, на-

Икона Пресвятой Казанской Божией Матери.
XVII век.
Богоявленский Патриарший Собор.
Москва.



чаша уговариваться, чтоб их не погубили». Дмитрий Пожарский, приняв пленных, «послаша по городам, ни единого не убив и не ограбив их».

И опять говорит предание о чудесной иконе.

«По взятии ж Кремля-города князь Дмитрий Михайлович Пожарский освяти храм в своем приходе Введения Пресвятыя Богородицы на Устретенской улице и тое икону Пречистые Богородицы Казанские поставиша тут». Священники церкви вскоре рассказали новоизбранному царю о чудесах иконы. «Царь же Михаил Федорович... и мать его великая старица инока Марфа Ивановна начаша к тому образу веру держати велию и повелеша праздновати дважды в году, и ход уставиша со кресты: первое — июля в 8 день... в тот день, како явилася Пречистая Богородица во граде Казани, а другое празднество — месяца октября в 22 день на память иже во святых отца нашего Аверкия Иерапольского чудотворца, како очистися Московское государство. Той же образ по повелению государя царя... и по благословению... святейшего патриарха Филарета Никитича, украси много утварию боярин князь Дмитрий Михайлович Пожарский, по обету своему в лето 7133 (1625)».

Предполагаемый облик Казанского собора на рубеже XVII—XVIII веков. Реконструкция Г. Мокеева. Темпера. 1982.

С этого года церковь Введения Пресвятой Богородицы на Сретенке получила второе имя «Иконы Казанской Божией Матери» и особый причт.

Осенью 1632 года по указу царя Пожарский построил для образа Казанской Пресвятой Богородицы отдельный деревянный храм возле той Круглой башни Китай-города между Никольскими и Ильинскими воротами, которую первой отбили у неприятеля с помощью святой иконы. Вскоре эта деревянная церковь либо сгорела, либо обрушилась, потому что икона была перенесена в церковь Введения Пресвятой Богородицы Златоверхой за Торгом.

Летом 1635 года на другом месте, перед Никольскими воротами Кремля стали строить каменную церковь для чудотворной иконы с приделом св. Аверкия Иерапольского. 15 октября 1636 года «был государь на освящении церкви Пресвятой Богородицы Казанские, что у Земского двора на площади». Храм освящал патриарх Иосиф в присутствии князя

Пожарского, его боевых соратников и, конечно же, при огромном скоплении народа.

Через год справа от храма был возведен и освящен другой придел во имя святых казанских чудотворцев Гурия и Варсонофия. На позднейших изображениях придел показан отстоящим от храма метра на полтора. Это можно объяснить тем, что существовал запрет разрушать новостройкой могилы-склепы, которые, очевидно, появились к тому времени возле южной стены собора.

К 1650 году перед собором была построена новая паперть, а сбоку стройная шатровая колокольня. На рубеже XVII—XVIII веков устроено парадное крыльцо, покрытое крещатой бочкой, увенчанной главкой. Храм окружили оградой из каменных столбов с деревянными решетками между ними. За алтарем во дворе существовал колодец, выкопанный для «церковной всякой потребности».

Основные средства на строительство храма-памятника поступили от царя, князя Пожарского и других «воинских людей». Крестные ходы 8 июля и 22 октября ежегодно дополнялись во второй половине XVII — начале XVIII века также крестными ходами по крепостным стенам Кремля, Китай-города, Белого города, заканчиваясь поминальными молебнами в Казанском соборе. Они совершались всем духовенством столицы при участии тысяч москвичей.

Казанский собор, таким образом, действительно был главным памятником освобождения Москвы, всей России от нашествия врагов в Смутное время начала XVII века. Не случайно 200 лет спустя в 1812 году москвичи благословляли иконой Казанской Божией Матери Михаила Илларионовича Кутузова на борьбу с Наполеоном, перед отъездом фельдмаршала в действующую армию.

Пожары Москвы в XVIII—XIX веках не миновали и Казанского собора. Он несколько раз перестраивался, изменяя свой облик. Исчезли огненные кокошники под восьмискатной крышей, галерею заменили трапезной, снесли придел св. Гурия и Варсонофия при расширении Никольской улицы, вместо шатровой колокольни возвели ярусную над западным вхо-



Казанский собор после реставрации П. Д. Барановского. Фото 1930-х годов.

дом в храм.

В 1918 году в соборе была запрещена служба. Парадам войск стала якобы мешать и колоколя, выступавшая на Красную площадь, почему потребовали ее снести. В 20-х годах начались сносы храмов по всей Москве. Пытаясь спасти сам храм Казанской Божией Матери, Государственные реставрационные мастерские начали в 1926 году его реставрацию, чтобы показать уникальный характер памятника. Работы поручили вести Петру Дмитриевичу Барановскому — молодому тогда еще реставратору, но уже зарекомендовавшему себя талантливым исследователем, ученым.

П. Д. Барановский почти закончил реставрацию Казанского собора, когда было принято решение очистить Красную площадь от культовых зданий. Это было связано со строительством каменного Мавзолея В. И. Ленина и каменных трибун по его сторонам. Еще раньше сломали памятники-часовни у Спасской и Никольской башен Кремля, хотя они ничем и никому не мешали. Наступила очередь Казанского собора, такая же участь ожидала и храм Василия Блаженного. Но долго еще москвичи не позволяли совершиться злодеянию. В 1933 году реставратор Барановский был сослан в Сибирь для «перевоспитания» в системе

ГУЛАГа (Главного управления лагерей). Лишь через три года его выпустили на волю, запретив проживание в Москве. К тому же его дом в Замоскворечье попал на трассу нового строящегося Москворецкого моста и был сломан. Барановскому разрешили жить за 100 километров от столицы в городе Александрове. И в это время он узнал о разрушении Казанского собора. Каждое утро он приезжал к разбираемому храму, фотографировал его части, делал замеры деталей. Он словно предвидел, что наступит время, когда все, порушенное по злему умыслу, будет восстанавливаться, и тогда его работы пригодятся. Место, где стоял Казанский собор, сровняли с землей. Куда делись его святыни, в том числе и главная — чудотворная икона Казанской Божией Матери — было неизвестно...

Три величайших бедствия пережил русский народ до революции, и каждый раз, справившись с бедой, ставил возле Московского Кремля памятник в виде храма. Чтобы с ежегодной службой в храме вспомнить о горестном событии, дабы потомки не допускали подобного в будущем.

Храм-памятник Святой Троицы на Рву, который сейчас чаще называют Покровским или собором Василия Блаженного, был возведен в 1561 году Иваном Грозным в память о взятии Казани и Астрахани, об окончательном освобождении русского народа от многовекового татаро-монгольского ига. Казанский собор выстроен к 1636 году царем Михаилом Федоровичем в память о преодолении бедствий Смутного времени. Храм Христа Спасителя сооружен к 1883 году в память о победе русского народа над армиями Наполеона.

Эти крупнейшие памятники оказались поставленными близ трех углов Московского Кремля. Не было памятников величавее их и важнее. Но именно по ним и был нанесен удар в 30-х годах нашего времени. Они должны были погибнуть все. Только одному удалось выжить — храму Василия Блаженного...

Недавно, 5 июня прошлого года, Моссовет нового состава по просьбе москвичей — членов общества Охраны памятников истории и культуры принял решение восстановить Казанский собор на соб-



Разрушение святыни. Слева виден Мавзолей В. И. Ленина. Фото 1936 года.

ранные народом средства. Памятник должен быть возрожден к 1995 году и снова украсит северную часть Красной площади, как это было в старину. Ежегодно в праздники 8 июля и 22 октября москвичи станут поминать Обретение иконы Казанской Божией Матери, день освобождения Москвы и спасения православного христианства. Снова наши воины будут чтить память битв народного ополчения Минина и Пожарского. Но поминать храм будет не только о XVII веке, но и о нашем буйном времени. Ибо, как сказал древнейший мудрец:

*Не дай инородникам своей чести.
Да не наполнятся чужницы твоих сил.*

*Иначе труды твои окажутся в чужом дому,
А ты — будешь вздыхать
напоследок.*

Г. МОКЕЕВ,
кандидат архитектуры

От редакции. Сбор средств на восстановление Казанского собора продолжается. Для тех, кто хочет внести свою лепту, сообщаем: **расчетный счет № 700913 в Калининском отделении Промстройбанка г. Москвы с пометкой «На восстановление Казанского собора».**

ЖАХРОВЫЕ ШЕЖЫ НА РУССКИХ ПРЯЛКАХ

Красочны и нарядны русские прялки! Современному человеку они кажутся необычными и даже загадочными. Где и когда их создавали? Что изображено на них? Как работали мастера?

Прялка возникла в древности — у народов, занимавшихся обработкой волокон (для создания тканей). Само слово «прясть» и значит скручивать нить из этого волокна — льна, пеньки, шерсти, хлопка. Будучи некогда утилитарным предметом, сегодня прялка предстает как подлинное произведение искусства. Это воистину так: сколько таланта вкладывали люди в ее оформление!

К XIX веку в основных районах России сложились типы прялок, отличавшихся размером и формой, техникой резьбы и росписи, преобладанием каких-либо красок. Но конструктивный принцип был общим. Обычно прялку вырезали из куска дерева (с корневищем)! Она состояла из вертикальной лопасти на ножке, под прямым углом соединенной с донцем, на которое садились во время работы.

Прялка была традиционным подарком невесте, жене, дочери. В русских семьях девочку с 5—7 лет сажали за прядение, и всю жизнь свою, пока глаза хорошо видели и руки были крепки, женщина проводила за прялкой (кроме других многочисленных дел по дому). Труд пряжи требовал большого навыка, терпения, усидчивости. Недаром русская поговорка гласит: «Тонко прясть — долго ждать, хорошо и споро — так не скоро». Основная рукодельная работа велась с осени до весны — в свободное от земледельческого труда время. Прядение было и формой общения — до сих пор в деревнях вспоминают «супрядки» — посиделки, на которые собирались для работы девушки. Приходили гости, и начинался домашний праздник: звучали были-



Прялка.
Дерево, резьба, роспись.
XIX век.
Северная Двина,
Архангельская губерния.

ны и сказки, частушки и лирические песни:

*Ты заря ли моя, зорюшка,
Ты заря ли моя утренняя,
Потру рано взошла,
Выше леса, выше теменького,
Выше садика зелененького...*

Работа шла веселее, монотонные движения не так утомляли. И, понятно, любая женщина хотела, чтобы ее прялка была самой красивой. Потому и мастера старались сделать каждую прялку «особо».

В отделе народного искусства Государственного Русского музея хранится около 1000 прялок из разных районов России. Большинство приобретено в ежегодных экспедициях в Архангельскую, Вологодскую, Ленинградскую области, другие — в Ярославскую, Горьковскую, Новгородскую...

Одни прялки оформлены рельефной резьбой или орнаментальной росписью. Но нередко встречаются изделия, украшенные жанровыми сценами, изображающими какие-либо события народной жизни. Подобные — сюжетные — росписи и резьба были распространены в Архангельской, Ярославской, Нижегородской губерниях.

А в Архангельской и Вологодской известны крупные центры росписи прялок, сама же роспись названа по имени больших северных рек — северодвинской и мезенской. На Двине такими селами были Пермогорье, Нижняя Тойма, Борок, Пучуга. На здешних прялках много резных деталей. Роспись сплошь покрывает лицевую сторону лопасти и ножку, а на тыльной стороне (которая ближе к мастерице — тут была кудель) лишь в нижней части помещалось изображение. Роспись наносили масляными красками по грунтованной белой поверхности, а сверху покрывали тонким слоем олифы. Она придавала золотистый оттенок расписанной плоскости, усиливая декоративность.

Сохранившиеся прялки относятся ко второй половине XIX—началу XX века. Но, привлекая изобразительный материал более раннего времени — вышивку, ткачество, роспись туесов и коробов, можно говорить об устойчивых сюжетах. Это чаепитие, катание на санях, свадебный поезд, прядение, причем для каждого центра характерны свои сюжеты.

Пермогорские прялки. Стройные, с ромбовидными городками-навершиями и гирьками-сережками внизу. Лопасть и ножка покрыты крупным цветочным орнаментом: розетками, побегими, трилистниками. Как на всех северодвинских прялках, роспись располагается ярусами. Возьмите любую прялку — в каждой, кроме основной композиции, будут помещены одна или несколько сценок, даже не всегда сразу заметных. Пример — прялка, где наверху лопасти в круге изображена птица счастья Сирина. В нижней части — сцена чаепития в доме: условно обозначены два окна, на столе самовар, у ног хозяев собака и кошка. А там, где лопасть переходит в ножку, нарисованы женщина за прялкой, а рядом мужчина с гармонью. В таком нисхождении сцен своя закономерность; от образа сказочной птицы, олицетворяющей солнце, к сцене домашнего уюта и труда.

Совсем другой характер носят прялки из Нижней Тоймы. Вверху и внизу массивная лопасть оформлена резными круглыми «городками» и «каплями», ножка несет четкую конструктивную функцию. Роспись располагается орнаментальными полосами сверху вниз: геометрический узор, далее растительный — в центре вазон с отходящими в стороны волнообразными побегими, потом животный — с тремя птицами в арках. Наконец, в нижней части лопасти сцена знакомства или сватовства: впереди девушка, за ней молодой человек с конем под уздцы. Они идут с поднятой правой рукой — знаком доброжелательства. В круге на ножке прялки — всадник, лев и птица. Все становится более понятным, когда с внутренней стороны прялки мы увидим красного коня, запряженного в сани, и идущего юношу, а в санях — девушку в короне: в свадебном обряде невесту называли «царевной» или



Деталь прялки. Сцена прядения.
XIX век.
Пермогорье Вологодской губернии.

Донце прялки. Сцена со всадником и приходом гостей.
2-я половина XIX века.
Городец Нижегородской губернии.



«королевой». А рядом пряха за работой. Художник использовал лишь две краски — темно-синюю и красную, поэтому фигуры и орнамент остаются декоративными, чередование цветов создает ковровую красочность.

В каждом центре росписи — свои излюбленные сюжеты. Так, пучугские прялки дают нам многочисленные праздничные катания на санях. В России сани были главным средством передвижения, по праздникам на них катались с гор, и в свадебном обряде они занимали главное место. На Святки молодежь гадала и пела:

*Стоят сани снаряженные,
И полностью подернуты,
Только сесть в сани да поехать,
А кому же мы спели, тому добро,
Кому вынется, тому сбудется,
Тому сбудется, не минуется.*

Лопастни пучугских прялок почти квадратны. Роспись здесь не представляет цельную композицию, разделенную на «отсеки». Тончайший растительный орнамент сплошь покрывает поверхность, геометрические элементы включены лишь в обрамляющую лопасть рамку.

Восточнее Двины по архангельской и вологодской землям протекает река Мезень, откуда привезены эти необычные прялки. Вырезанные из цельного куска дерева, с суживающейся кверху лопастью на тонкой ножке, они сплошь покрыты рядами стилизованных фигурок птиц, коней, оленей, а также квадратами, ромбами, треугольниками, кругами — древнейшими земледельческими символами.

Роспись кажется суровой. Она нанесена прямо на дерево двумя красками — красным суриком, сделанным из береговой глины, и черной — из сажи. Сначала пятнами и полосами наносится красный цвет, затем следовала обводка и доработка деталей черным — палочкой или птичьим пером. Сюжетные росписи на мезенских прялках располагаются всегда с тыльной стороны, ближе к мастерице. Интересно, что многие изделия датированы и подписаны. А иногда вокруг изображения помещено развернутое название сюжета.

Какие темы волновали мезенских художников? Вот хозяин у своего дома, «Парахоть Соловец-

кий» на полных парах, сцена охоты на медведя, воинский поединок... Маленькие композиции помещались в нижней части лопасти с тыльной стороны в обрамлении орнаментальных полос и фигурок птиц. Внизу, у ножки, часто встречается фигура коня — в русском фольклоре олицетворение доброй силы. Сюжетные росписи не всегда органично сочетаются с орнаментом, зато здесь выразительность рисунка, артистическая свобода руки!

В некоторых районах Поволжья, где издавна была развита резьба по дереву, сложились и центры прялочного искусства: около Ярославля и в нижегородском Городецце. Здесь прялки резали из ели или березы, украшая своеобразной резьбой и росписью, а позже — и различными жанровыми сценами.

Ярославские прялки оригинальны: маленькая ромбовидная лопастка с ажурным навершием переходит в расширяющуюся книзу ножку, соединенную под тупым углом с небольшим донцем. Эта форма получила название «терем», так как очертания резной лопасти чаще всего напоминают башню со шпилем, а ниже располагаются сцены чаепития в доме, танцев, хороводов. Их мастер располагал ярусами, всегда с лицевой стороны. Глядя на такую прялку, мы и сами как бы попадаем в атмосферу торжественных событий, обрамленных резными занавесями по сторонам.

Фигуры изображены условно: торс в фас, а голова в профиль. Одеты все по-городскому: мужчины в длинных кафтанах, женщины в пышных платьях, причем техника ногтевидной и контурной резьбы позволяет придать впечатление некоторой объемности. Иногда показаны только мужские фигуры в чаепитии, танцах и беседах — возможно, сказались патриархальные черты некоторых празднеств. Зато в других прялках встречаются лишь женские фигуры. Обычно же изображено семейное застолье и женский хоровод. Часто между фигурами помещены солнечные круги и звездчатые розетки — отголоски древних земледельческих символов, ставших устойчивыми орнаментальными мотивами.

Нижегородские прялки знаме-



Деталь прялки. Сцена охоты. Конец XIX — начало XX века. Мезенский уезд Архангельской губернии.

Лопасть прялки. Сцена праздничного катания на лошадях. 1927. Пучуга, Архангельская губерния.



ниты своими донцами — резными и расписными, которые создавались в районе Городецца, откуда и пошло их название — «городецкие». У донца лопатообразная форма и гнездо для вертикального гребня, на который одевалась кудель. После работы его вынимали, а само донце вешали на стену, как картину. Волжские районы близ Нижнего Новгорода были торговыми, крестьянская жизнь отступала тут на задний план, поэтому, наверно, большинство композиций связано с городской жизнью, их даже можно назвать «светскими». Мы видим дам и кавалеров в каретах, сцены домашнего музицирования, приход гостей на чаепитие, ярмарочную игровую сценку. Резные донца старше, чем расписные. Это сказывается в условном решении фигур (контурном характере, нарушении пропорций), обыгрывании древнейшего мотива «древа жизни» и в фигурках зверей, образующих орнаментальную полосу.

В расписных донцах можно уже говорить о народной живописи. Для художника главным становится красочно оформленная, жизненно конкретная сцена и образ человека, преобладающий в любой теме. Композиции занимают всю ширину доски, располагаясь двумя ярусами. Укрупненные фигуры людей и зверюшек как бы приближены к зрителю, тщательно прописаны красивые платья, костюмы и модные прически. В некоторых композициях появляется сельский пейзаж и надпись песни, а в сцене прихода гостей на чаепитие — новые черты городского быта: настенные часы и фарфоровый чайник на самоваре. Расписные городецкие донца красочны и декоративны, такая вещь действительно украшала дом!

С 30-х годов XX века в России перестали резать и расписывать прялки: фабричная пряжа и ткань сделали ненужным трудоемкое рукоделие. Хотя и в наши дни участники экспедиций ГРМ еще встречаются мастериц, верных традиционному труду.

Мы познакомились лишь с малой частью народного искусства — сюжетной резьбой и росписью на прялках. А ведь жанровыми сценами украшали колыбели, хлебницы, туеса, сундуки и многое другое.

Е. КУЗНЕЦОВА

Варяги

И летописцы, и многие наши историки, начиная с XVIII века, склонны были приписывать варягам — пришельцам «из-за моря» — не только основополагающую роль в создании русского государства в IX веке, но и всей русской культуры. Сложилась так называемая норманнская теория. Поэтому читателю и зрителю надо иметь в виду, что русская государственность складывалась в течение нескольких столетий — с V—VI по IX век и имеет глубокие внутренние корни. Хотя варяги, конечно, участвовали в политиче-

ских событиях того времени. Но при этом быстро «растворились» в местной среде — в Новгороде, Киеве, других центрах Древней Руси.

И еще одно важное соображение, хотя и спорное, неоднозначно решаемое в нашей историографии. Летописи, упоминая о варягах, называют их иногда «варяги-русь». Известно, что восточные славяне — это только одна ветвь славянства. Были еще западные, южные славяне. Существовала и ветвь прибалтийского славянства, обитавшего по южно-

му побережью Балтийского моря и прилегающим островам. В частности, славянами был населен в свое время остров Рюген — в пределах современной Германии. Так вот одна из теорий гласит, что «варяги-русь», пришедшие в Ладугу, Новгород, Киев — мать городов русских, это прибалтийские славяне. Как видите, проблема непростая и решается не так одно-сторонне, как это делали приверженцы норманнской теории.

В. БУГАНОВ,
доктор исторических наук



ри взгляде на картину невольно вспоминается сказание начальной летописи о призвании князей: «В лето 6367 (859) имаху дань варяги из заморья на чуди и на словенех, и мери и на весех и кривичех, а козари имаху на полянех, и на северех и на вятичех, имаху по белой веверице от дыма. В лето 6370 (862) изгнаша варяги за море и не даша им дани и начаша сами в себе володети, и не бе в них правды и встарод на род и быша в них усобице, и воевати начаша сами на ся. И реша сами в себе: «Поищем себе князя, иже бы володел нами и судил по праву». И идоша за море к варягом, к Руси; сие бо тии звахуся варязи Русь, яко се друзии зовутся свеи (свеи — шведы), друзии же урмане (норманы), англяне (англы), друзии гете (готы), тако и си. Реша Руси чюдь, словени и кривичи и весь: «Земля наша велика и обилна, а порядка в ней нет; да поидете княжити и володети нами». И избрашася три брата с роды своими и пояша по себе всю Русь и придоша; старейший, Рюрик, седе Новегороде, а другой, Синеус, на Беле-озере, и третий, Изборьсте, Трувор. И от тех варяг прозвася Русская земля». По другим спискам летописи Рюрик поселился сначала в Ладуге.

Конечно, далеко не все произошло так просто, как рассказывает летописное предание, но два сведения, которые можно почерпнуть в этом сказа-

нии, драгоценны для историка. Одно — это то, что варяги из заморья брали дань с северных славян, а другое — что варяги эти были норманны, жители скандинавского севера, которые по Финскому заливу, Неве, Ладожскому озеру и Волхову наезжали в страну славян. Здесь по проторенным водным путям варяги-норманны забирались далеко на восток — на Волгу, в страну болгар и хазар, а по Днепру вызнали путь в Византию.

То как купцы-торговцы, то как разбойники или просто удалцы, не пропуская случая подрасться и мечом добыть себе славы и богатства, — жители Скандинавии были и в тогдашней Европе столь же известными и столь же опасными «находниками». Суровая неприютная родина — нынешние Швеция, Норвегия и Дания — принуждала их искать средств для жизни на стороне. Природные рыболовы и мореходы, они давно привыкли грабить поморян, жителей побережья Балтийского и Северного морей. Еще в VI веке грабили они берега Галлии. Карл Великий ничего не мог поделаться с отважными пиратами, которые неожиданно появлялись на своих легких судах в его владениях и так же быстро исчезали, оставив по себе смерть и разорение. При слабых потомках Карла норманны, или даны, как их еще называли, держали в страхе и осаде всю Европу.

«Девятый век, — говорит проф. В. О. Ключевский, — был временем усиленного опустошительного разгула морских пиратов из Скандинавии... С 830-х годов до конца века в Европе

не проходило почти ни одного года без норманнского нашествия. На сотнях судов реками, впадающими в Немецкое море и Атлантический океан, — Эльбой, Рейном, Сеной, Луарой, Гаронной, — даны проникали в глубь той или иной страны, опустошая все вокруг, жгли Кельн, Трир, Бордо, Париж; проникали в Бургундию и Оверн, иногда на много лет водворялись и хозяйничали в стране из укрепленных стоянок где-нибудь на острове в устье реки и отсюда выходили собирать дань с покоренных обывателей или, взяв откуп, сколько хотели, в одном месте, шли за тем же в другую страну. В 847 году после многолетних вторжений в Шотландию они заставили страну платить им дань, усевшись на ближних островах, но через год скотты не дали им дани и прогнали их, как поступили с их земляками новгородцы около того же времени.

Бессильные Каролинги заключили с ними договоры, некоторыми условиями живо напоминающие договоры киевских князей X века с греками, откупались от них тысячами фунтов серебра или уступали их вождям в плен целые пограничные области с обязательством защищать страну от своих же соплеменников: так возникли и на Западе своего рода варяжские княжества. Бывали случаи, когда партия данов, хозяйничавшая по одной реке Франции, обязывалась франкскому королю за известную плату прогнать или перебить соотечичей, грабивших по другой реке, нападала на них, брала и с них откуп, потом враги соединялись и партиями

расходились по стране на добычу»... (Ключевский В. О. Курс русской истории, часть I, с. 165). В IX веке о норманнах слышно было повсюду в Европе. Они проникают даже в Швейцарию, грабят Андалузию, овладевают Сицилией, опустошают берега Италии. В 911 году норманны овладели северо-западной частью Франции и заставили французского короля признать этот край его государства норманнским владением. Так появилось герцогство Нормандия. В 1066 году нормандский герцог Вильгельм, собрав множество данов, покорил Англию. Отдельные дружины норманнов завладели еще раньше Исландией и оттуда проникали даже до берегов Северной Америки.

Норманнов страшно боялись в тогдашней Западной Европе, потому что двигались они необыкновенно быстро и сражались храбро, так что устоять против их стремительных натисков казалось совершенно невозможным. На своем пути они никого и ничего не щадили. Во всех храмах Западной Европы возносилось тогда горячее моление к Всевышнему: «От свирепости норманнов защити нас, Господи!» Люди оказывались бессильны справиться с северными воителями.

Западную Европу держали в страхе главным образом те норманны, которые обитали в нынешних Дании и Норвегии. Норманны же нынешней Швеции нападали преимущественно на побережье Балтийского моря. Устьями Западной Двины и Финским заливом проникали они в страну восточных славян. Невой они плыли в Ладожское озеро и оттуда Волховом и Ильменем доходили до Новгорода, который назывался у них Голмгард. Из Новгорода по великому водному пути пробирались они в Киев. Норманны хорошо знали Полоцк и Ладогу, названия этих городов часто встречаются в их сказаниях — сагах. Знают саги и далекую Биармию, то есть Пермский край. Надгробные памятники норманнов, часто встречающиеся в юго-восточных провинциях нынешней Швеции и относящиеся к X и XI векам, гласят своими надписями, что погребенный пал «в битве на востоке», «в стране Гардар», так норманны именовали славянскую землю, или в «в Голмгарде».

Добираясь до истоков Волги, норманны спускались вниз по этой реке, торговали и воевали с камскими булгарами и хазарами; проникали даже на Каспий. Арабские писатели отметили первое появление норманнов на Каспии в 880 году. В 913 году норманны появились здесь целым флотом, будто бы в 500 кораблей по сто человек на каждом. По свидетельству арабов, которые именовали норманнов русами, это был народ в высшей степени



деятельный, неутомимый и до безумия отважный: они рвутся наперекор опасностям и препятствиям в отдаленные страны Востока и являются то мирными купцами, то кровожадными воинами, нападают с быстротой молнии и совсем неожиданно, грабят, убивают и увозят пленников. В отличие от других воинственных племен, руссы никогда не передвигались по суше, но всегда водой, в ладьях. Попадали

они в Волгу и из Черного или из В. В а с Азовского морей, поднимаясь по Дону; около нынешнего Калача перетаскивали они свои суда в Волгу и плыли на Каспий. «Руссы производят набеги на славян, — рассказывает арабский писатель Ибн Даста, — подвезжают к их поселениям на лодках, высаживаются, забирают в плен славян и отводят пленников к хазарам и булгарам и продают их там... пашен они не имеют,





чины надевают грубую ткань, которую накидывают с одного боку, и одну руку выпускают из-под нее. Каждый из них имеет при себе всегда меч, нож и секиру. Мечи же их широки, волнообразны, с клинками франкской работы; на одной стороне их, от острия до рукоятки, изображены деревья и различные фигуры...»

Таким образом, и арабские писатели рисуют нам норманнов теми же чертами, как и европейские летописи, то есть как речных и морских воителей, которые живут тем, что зарабатывают мечом.

По Днепру норманны спускались в Черное море и нападали на Византию. «В 865 году,— сообщает византийский хронограф,— норманны осмелились напасть на Константинополь на 360 кораблях, но, не будучи в состоянии нанести вред самому непобедимому городу, они храбро повоевали его предместья, перебили народу сколько могли и затем с торжеством вернулись домой».

В Византию норманны стремились не только в целях грабежа и войны. Для этого они не всегда были достаточно сильны и многочисленны. В богатой столице империи они торговали, покупая греческие товары и продавая те меха и шкуры, которые путем грабежа и насилия собирали в славянской стране. За хорошее вознаграждение норманны не отказывались поступать на службу к византийскому императору. И из норманнов был набран, например, особый отряд императорских телохранителей. Норманнских наемников называли в Византии варангами; за греками стали так называть их и славяне. Пишется слово «варяг» по-славянски через юс малый после «р», а юс малый произносился тогда как носовой звук «эн».

Богатый всяким обилием славянский край не мог не возбуждать в варягах желания забрать его в свои руки, по крайней мере овладеть великим водным путем. Варяги издавна селились среди славян, в их городах, на более или менее продолжительное время. Араб Аль Бекри, живший около половины X века, писал, что «племена севера завладели некоторыми из славян и до сей поры живут среди них, даже усвоили их язык, смешавшись с ними». Города охотно нанимали варягов для военной охраны своих торговых караванов, направлявшихся в Византию. Это стало особенно важно для славянских городов с начала IX века, когда хазары, не справившись с печенегами, должны были пропустить их через свои владения в черноморские степи. Печенеги и засели по торговым путям — по Днепру ниже Киева, по побережью Черного моря от Днепровских устьев до Дунайских, и своими нападениями сделали небезопасным путь «в Греки». Вот тогда-

нецов. а питаются лишь тем, что привозят из земли славян. Когда у кого из них родится сын, отец берет обнаженный меч, кладет его перед новорожденным и говорит: «Не оставлю тебе в наследство никакого имущества, а будешь иметь только то, что приобретешь себе сам этим мечом... Они мужественны и храбры. Напавши на другой народ, они не отстают, пока не уничтожат его совсем; насилуют

побежденных и обращают их в рабство. Они высокорослы, имеют красивую наружность и выказывают смелость в нападениях; но смелость эту проявляют не на коне, а совершают свои набеги и походы в ладьях». «Я видел руссов,— пишет другой араб, Ибн Фадлан,— я не встречал людей более развитых по телосложению: они стройны, как пальмовые деревья; они рыжи; не носят ни курток, ни кафтанов; муж-

то особенно на руку славянским городам и сделалась военная помощь варягов. Это обстоятельство — возможность наживы и заработка стала привлекать в славянские города все большее и большее количество варягов.

При их воинственном характере и пиратских наклонностях варяги по мере того, как их все больше скоплялось в славянских городах, стали, конечно, определенно клонить к тому, чтобы сделаться господами славянских городов. Вот тогда-то и произошло то событие, о котором упоминает летопись перед повестью о призвании князей, то есть что варяги из-за моря стали брать дань на словенех и на кривичех, утвердились, значит, на северном конце великого водного пути. «В тех промышленных пунктах,— говорит проф. В. О. Ключевский,— куда с особенной силой приливали вооруженные пришельцы из-за моря, они легко покидали значение торговых товарищей или наемных охранителей торговых путей и становились властителями охраняемых ими городов. Тогда вождь компании таких пришельцев делался «конингом», по-русски «князем» области захваченного города...» «Так и являются во второй половине IX века на севере княжества Рюрика в Новгород, Синеусово на Белом озере, Труворово в Изборске, Аскольдово в Киеве. В X веке становятся известны два другие княжества такого же происхождения: Рогволодово в Полоцке и Турово в Турове на Припяти». «Если снять несколько идеалистический покров, которым подернуто сказание о призвании Рюрика с братьями,— продолжает профессор В. О. Ключевский,— то перед нами откроется очень простое явление, не раз повторявшееся у нас в те века. Собрав рассеянные по разным редакциям начального летописного свода черты предания, позволяющие восстановить дело в его действительном виде, мы узнаем, что пришельцы призваны были не для одного только внутреннего наряда, то есть устройства управления. Предание говорит, что князья-братья, как только уселись на своих местах, начали «города рубить и воевать всюду». Значит, они призваны были оборонять туземцев от каких-то внешних врагов, как защитники населения и охранители границ. Далее, князья-братья, по видимому, не совсем охотно приняли предложение славяно-финских послов: «едва избралась», как записано в одном из летописных сводов, «боясь звериного их обычая и нрава». С этим согласно и уцелевшее известие, что Рюрик не прямо сел в Новгород, но сперва предпочел основаться вдали от него, при самом входе в страну в городе Ладоге, чтоб быть ближе к родине, куда можно было бы укрыться в случае нужды. Что обстоятельства

могли так сложиться, видно из предания, которое рассказывает, что, когда умерли братья Рюрика, он решил переехать на житье в Новгород. Но это пришлось не по нраву новгородцам, и они стали говорить: «Быть нам рабами и много зло пострадать от Рюрика и земляков его!» Составился даже какой-то заговор среди новгородцев с целью прогнать Рюрика с его варягами обратно за море. Но Рюрик убил вождя этого заговора, «храброго Вадима», и перебил многих новгородцев. Это событие сразу изменило положение Рюрика, взаимные отношения его и новгородцев. До того Рюрик был только призванный новгородцами князь-охранитель новгородской торговли и третейский судья в различных новгородских недоразумениях. После усмирения восстания Вадима Рюрик стал смотреть на Новгород, как на свою военную добычу, и множество новгородцев бежали от него на юг.

А на юге, в Киеве, в это время тоже утвердились варяги.

О занятии южного конца водного пути варягами наша летопись повествует так: «Были у Рюрика два мужа, не племени его, но боярина; и они отпросились ко Царю-городу с родом своим».

Пошли по Днепру и на пути увидели на горе городок и спросили: «Чий се градок?» Им объяснили, что городок прозывается Киев и платит дань хазарам.

Аскольд и Дир — так звали этих Рюриковых бояр — предложили киевлянам освободить их от хазар. Те согласились, и Аскольд с Диром остались в Киеве княжить: «Много варягов собрали и начали владеть Полянкой землей. Рюрик же княжил в Новгороде».

Итак, значит, во второй половине IX века на обоих концах великого водного пути возникли варяжские княжества. Варяжские князья — Рюрик на севере, Аскольд и Дир на юге — заняты одним делом: строят крепости, берегут землю. До прихода Аскольда и Дира в Киев киевлян обижали древляне и другие племена. Аскольд и Дир, утвердившись в Киеве, предприняли борьбу с древлянами и избавили от них Киев. Попробовали греки обидеть славянских купцов, Аскольд и Дир сделали набег на греческую землю. Все это, конечно, только вызывало сочувствие населения и утверждало князей в занятых ими городах.

Но оба конца великого водного пути находились в руках разных князей. Неудобства от этого должны были происходить немалые, и рано или поздно должна была возгореться из-за этого борьба северных князей с южными.

Для северных князей и горожан являлось в высшей степени неудобным то, что исходный конец великого

водного пути — Киев находился не в их руках. Стоит присмотреться к положению Киева на карте, чтобы сообразить, в чем тут дело. Киев стоял почти на границе славянских земель, и южнее его начиналось царство степи. Ни одного сколько-нибудь крупного, текущего по населенной стороне притока не впадает в Днепр южнее Киева. Все большие реки, протекающие по населенным местам, впадают в Днепр севернее Киева. От Киева начиналась прямая дорога к морю. К Киеву, следовательно, по бесчисленным рекам, речкам и речушкам, притокам самого Днепра и притокам его притоков, сплавлялись богатства славянских земель. Обитатели всех городов, лежавших по северным притокам Днепра, направляли свои товары в Византию, должны были плыть мимо Киева. Следовательно, кто владел Киевом, у того в руках находились и главные ворота внешней русской торговли того времени, а кто держал в своих руках торговлю славянских городов — их главное занятие, тот, естественно, владел и самими городами.

Стоило задержать у Киева торговые ладьи с севера, и все города от Любеча до Новгорода и Ладоги несли огромные убытки.

Рюрику не удалось пробиться к Киеву. Овладел Киевом только родич и приемник Рюрика — Олег.

Из Новгорода, по издавна проторенному пути, по Волхову, Ильмену и Ловати спустился он до верховьев Днепра и овладел здесь, в стороне кривичей, городом Смоленском. По Днепру добрался он до Любеча и захватил и этот город. Подплыв к Киеву, он выманил из города Аскольда и Диру и убил их, а сам остался в Киеве — «матери городов русских», как он, по преданию, назвал этот город.

Утвердившись здесь, Олег продолжал дело Аскольда и Диры: строил вокруг Киева все новые городки-крепостцы для защиты киевского края от набегов со стороны степи, а потом, соединив под своей рукой ополчения всех занятых им славянских городов, пошел на Царьград и, по преданию, пригвоздил свой щит на воротах Царьграда в знак победы над греками.

Следовавшие за Олегом князья — Игорь, вдова его — Ольга, сын Игоря — Святослав с успехом продолжали объединение славянских городов. Уже Олег захватил всю страну древлян, северян и радимичей; Игорь продолжал захваты Олега и забрал под свою руку весь древний средний Днепр. Ольга окончательно «примучила» древлян, — Святослав захватил страну вятичей.

Таким образом, в половине X века большинство славянских племен и городов собралось около Киева и киевского князя.

Земля киевских князей занимает к этому времени обширное пространство. С севера на юг подвластная им земля простиралась тогда от Ладожского озера до устьев речки Роси — степного притока Днепра, а с востока на запад — от владения Клязьмы в Оку до верхнего течения Западного Буга. В обширном крае этом жили все племена восточных славян и некоторые финские, например, чудь прибалтийская, весь белозерская, меря ростовская, а по средней Оке — мурома. Среди этих племен князья строили городки-крепости, чтобы из стен этих городков держать вооруженной рукой в повиновении инородцев и собирать с них верную дань. Так, среди прибалтийской чуди Ярослав построил городок Юрьев. Еще раньше возникли города Муром, Ростов, Белозерск. На берегу Волги Ярослав построил город, назвав его по своему имени — Ярославль.

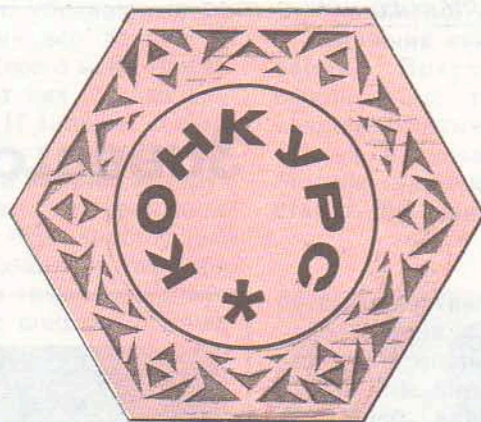
Ставя, таким образом, по всему пространству города, заводя всюду одинаковый порядок, всюду оберегая всех, плативших ему дань, князь невольно становился видимым средоточием для всего населения, обитавшего на этом обширном пространстве. А если какое племя или волость, волей или неволей, переставала тянуть к князю, об этом напоминал сидевший в каждом городе княжий посадник.

Князь расчищал дороги, ставил мосты, заводил погосты, «чинил суд и правду людям», вообще «думал» об устройстве всей земли. То была суровая, полная лишений и опасностей служба князя земле.

Вот как, по рассказу летописи, совершал свои походы Святослав, этот наиболее типичный князь-воитель тех отдаленных времен. «Святослав, — читаем в летописи, — легко ходил, как барс... В поход ни котлов, ни возов с собой не возил, и мяса не варил, но, изрезав тонкими ломтями конину ли, или зверину, или говядину, на углях пек себе обед; шатра он тоже не имел и спал, постлав конский чепрак, а под голову положив седло; таковы же и войны все его были».

Живя вместе, около одного князя, отдельные племена и волости славян, говорившие одним языком, имевшие одни обычаи, невольно стали забывать свои местные прозвания и отлички. К XI веку все очерченное мечом киевских князей пространство зовется уже одним именем — Русью, Русской землей, по варяжскому племени, следовательно, из которого вышли первые князья. Сначала Русью называли только Киевскую область, бывшую землю полян, потому что в ней поселился и утвердился русский князь со своей дружиной, которую летопись тоже называет Русью, а потом это название перешло и на все пространство земель, которое князь «строил».

С. А. КНЯЗЬКОВ



• ЖИВАЯ ВОДА •

Дорогие друзья! Наш журнал неоднократно рассказывал о работе детских художественных коллективов, созданных на местах народных промыслов и центров декоративно-прикладного искусства. С юными мастерами Мордовии, Кирова, Гжели, Тулы, Опoшни у нас установились прочные связи. На выставках, организованных журналом по итогам различных конкурсов, неизменным успехом пользовались разделы декоративно-прикладного искусства. Воочию можно было убедиться, что традиции народного искусства живы, не умерли, что дети любят его так же, как бабушки и дедушки. Не случайно народное творчество называют «живой водой» искусства. А дальнейшее его развитие будет определять ребята, которые сегодня ходят в школу. Поэтому так важно, чтобы не прерывалась связь поколений, чтобы дети могли принять эстафету от мастеров, которые знают секреты народного творчества.

Редакция журнала «Юный художник» совместно с Союзом художников СССР, Академией художеств СССР, творческо-производственным объединением Союза кинематографистов СССР «Истоки», Союзом художников РСФСР проводят в 1991 — 1992 годах смотр-конкурс работ учащихся детских художественных коллективов, созданных на местах народных промыслов. Он отличается от ранее проводимых конкурсов тем, что мы не только будем собирать

работы и определять лучшие из них, но намерены активно освещать творчество детских коллективов, их проблемы и трудности на страницах журнала. С этой целью на места будут направлены авторы — специальные бригады, состоящие из художников-педагогов. Просим коллективы, намеревающиеся принять участие в смотре-конкурсе, прислать письменные заявки с указанием адреса, желательной даты приезда, телефона.

На конкурс принимаются работы различных видов и техник декоративно-прикладного искусства. От каждого коллектива — до 20 произведений. Поделки с указанием фамилии автора, имени, возраста, названия коллектива, где он занимается, адреса, фамилии, имени, отчества педагога высылаются до 1 июля 1992 года по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская ул., д. 5а, редакция журнала «Юный художник», смотр-конкурс «Живая вода».

По его итогам в 1993 году будет организована выставка лучших работ в Москве, передвижные выставки в городах Советского Союза и за рубежом. Участники награждаются дипломами, памятными значками, лауреаты — призами, изготовленными мастерами народных промыслов. Коллективы-победители получат путевки в лагерь «Артек» и «Орленок», поездку за границу. Уверены, что вы, дорогие друзья, откликнитесь на наше предложение.

Ждем ваших работ!



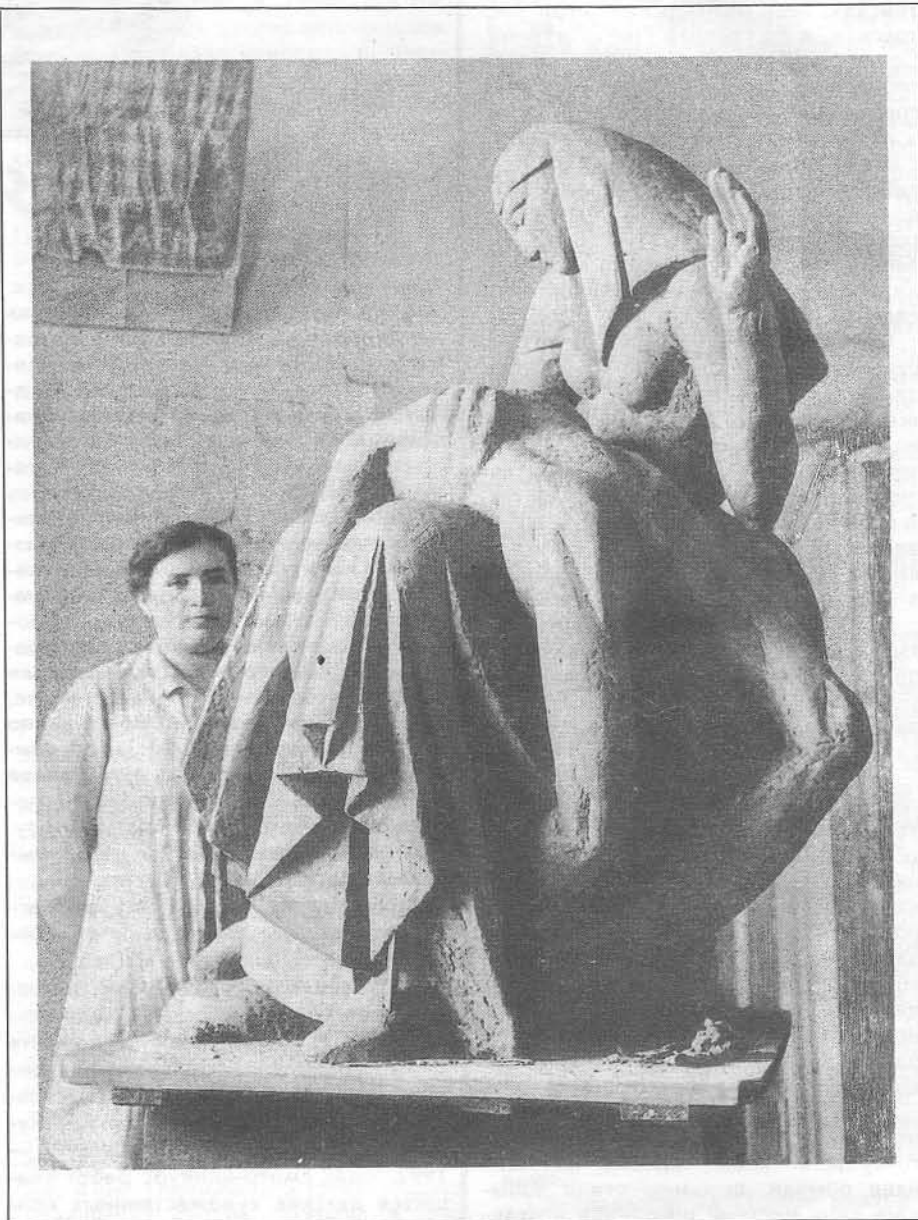
Завещание МУХИНОЙ

Имя Веры Игнатьевны Мухиной связывают в первую очередь с ее величайшим творением: статуей «Рабочий и Колхозница», созданной для советского павильона на всемирной выставке 1937 года в Париже. Изображения этой скульптуры, ставшей символом Советского Союза, разошлись по всему свету на марках, монетах, плакатах, как эмблема «Мосфильма» в кино. Статуя принесла Мухиной всемирную славу, премии и звания, участие в нужных, а чаще ненужных комиссиях и заседаниях... В итальянской монографии «Скульптура первой половины XX века» написано: «Величайшими скульпторами XX века являются Роден и Мухина...»

Как же случилось, что при таком признании она смогла завершить при жизни только один памятник — Максиму Горькому в городе Горьком? (Второй памятник — Чайковскому в Москве, был установлен только после смерти скульптора.) Почему творчество Мухиной, признаваемое уникальным, наткнулось на активное сопротивление коллег, как в сталинское и застойное время, так часто и сейчас, через десятки лет после ее смерти? Почему, наконец, московские скульпторы, называвшие Мухину «совестью советского искусства», устроили в 1939 году нечто вроде общественного суда над ней?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно постараться разобраться, чем же отличалась она от своих коллег, почему плохо вписывалась, и лично и творчески, в окружающую ее среду советских художников.

Как всякий большой мастер, Мухина обладала своим, отличным от других художников видением мира. Красота человеческого тела, его гармония, движение, ритм были для нее высшими пластическими ценностями. Что такое образ в понимании Мухиной? Ни в коем случае не тема произведения! Почти всегда это эмоциональ-



В. Мухина
возле скульптуры «Пьета».
Париж. 1916.
Фото.

ный, иногда патетический, показ духовного состояния человека или события. Она часто прибегает к аллегории, настойчиво ищет новую символику, олицетворяющую мысли и чувства человека нового общества.

Здесь следует отвлечься и сказать несколько слов о становлении Мухиной как художника. По ее собственным словам, она считала себя дилетантом и самоучкой. Начала заниматься рисунком в школе Юона и Дудина в 1910 году.

Меньше чем через год перешла к Машкову, постигала азы пластики в студии Синициной в 1911 году. Осенью 1912 года поехала в Париж и два сезона занималась под руководством Бурделя в «Академии де Гранд Шомьер». Обучение длилось всего около четырех лет. По-видимому, с юности она

меня прекрасной школой и лабораторным путем, но, убедившись, что они уведут меня все дальше от образа, больше всего меня трогавшего, я ушла от них, сказав спасибо за науку». И дальше: «Образ нельзя описать, так как он не есть рассказ, а сумма эмоций, которую ощущает зритель от произведения». Понимая, что нарабатанная веками религиозная и особенно мифологическая символика искусства была мало понятна пришедшему из низов новому зрителю и, кроме того, «идеологически неприемлема» для руководства сталинской эпохи, она ищет новую «азбуку образов», непосредственно обращенных к эмоциям и понятиям своего времени. Для нее это не подделка под социальный заказ, а попытка воплотить в понятном образе-символе прежде всего героические аспекты жизни, то, что возвышает изображаемого человека или событие до уровня общечеловеческого.

Приведу несколько примеров. Еще до революции, в разгар войны 1914—1918 годов, Мухина создает «Пьету» — плач Богоматери над телом Христа. Богоматерь у Мухиной — молодая женщина в косынке сестры милосердия — прямая переключка с тем, что видели миллионы солдат вокруг себя.

В 1927 году, в период успеха нэпа, это «Крестьянка» — жизнеутверждающий собирательный образ сельской женщины, труженицы и хозяйки своей земли. Работа проходит с триумфом: Мухина получает первую премию и заграничную командировку. Оригиналы статуи покупает для музея правительство Италии.

Но времена быстро меняются. В 1930 году Мухина вместе с семьей пытается уехать за рубеж. В результате — арест и ссылка в Воронеж. В 1932 году — создает памятник Тарасу Шевченко. Она одевает великого Кобзаря в национальный украинский костюм. Памятник отвергнут, так как костюм — «дань украинскому национализму».

В 1935 году рождаются — «Покорители стихий» (Летчик, Альпинист, Водолаз и Шахтер) для ниш цокольного этажа гостиницы «Москва». Много лет будет возиться Мухина с образом Водолаза, Рыцаря Моря, не понимая, что этот не несущий никакой социальной нагрузки величествен-

ный образ никому не нужен в эпоху сталинизма...

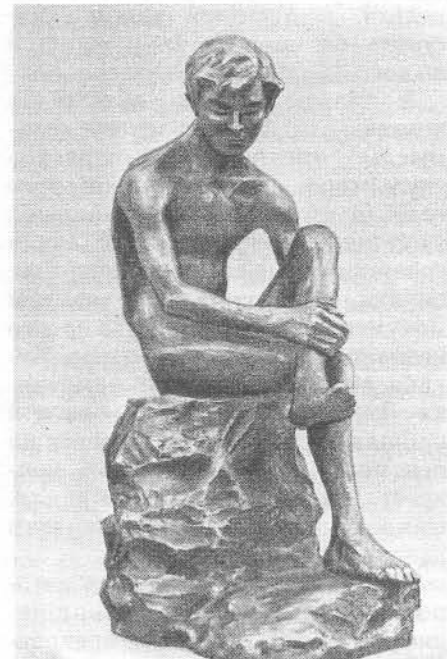
Художник явно идет против течения. Вокруг — бесконечные официальные портреты вождей, слащаво-триумфальная декоративная парковая скульптура. В Москве памятников вообще не ставят. На периферии — массовое



В. Мухина.
Модель скульптуры
«Эпроновец».
Гипс. 1934.

обладала тем, что можно назвать абсолютным видением формы. По крайней мере первая сохранившаяся ее скульптура, еще допарижского периода, «Сидящий мальчик», поражает верностью пропорций и грамотностью выполнения.

Как в Москве, так и в Париже Мухина вращается в кругу выдающихся представителей нарождающегося русского левого искусства. Его лидеры Любовь Попова и Александра Экстер на всю жизнь становятся ее самыми близкими друзьями. Под их влиянием она начинает изучать и экспериментировать в области кубизма. Анализ формы, «стояние» ее в пространстве становятся главными целями пластических поисков. Она писала: «В конце моего пребывания в Париже я пришла к убеждению, что для меня образ в искусстве — его «душа» и смысл. Разбор формалистических тенденций в период моего парижского жития был для



В. Мухина.
Сидящий мальчик.
Гипс. 1912.

тиражирование монументов Ленину и Сталину.

Неизвестно, чем бы это все кончилось, но вдруг Мухиной повезло: задание на скульптуру для советского павильона в Париже соответствовало ее идеальному восприятию революции как порыва вперед в неведомое. В это же время проясняются и личные обстоятельства, что вселяет радость и надежду. Конкурс Вера Игнатьевна выигрывает. А потом сразу же начались трудности: в соответствии со своим восприятием она требует изменения пропорций скульптуры и здания. Статическую официально-неподвижную группу с диагональным построением скульптор заменяет на движущиеся по горизонтали динамичные фигуры. Появляется шарф — основной декоративный и композиционный элемент статуи, за который она буквально сражается с правительственной комиссией. Начинаются

бесконечные затяжки с окончательной приемкой, и только опасность оставить павильон вообще без завершения заставляет правительство мобилизовать силы и довести до конца эту работу вопреки всем чудовищным событиям 1937 года. Какой-то внимательный доносчик усмотрел в складках юбки «некое бородатое лицо» (Троцкого). Но не поставить статую нельзя, и Мухиной удается настоять на своем. Так рождается шедевр скульптуры XX века.

А дальше — снова «мечты на полке» — неосуществленные замыслы «великого», «первого» скульптора, все видение которого ведет в сторону от официальной, сюртучно-фотографической линии советского искусства. Открыто говорить об окружающем языке монументального искусства просто невозможно, но тем не менее Мухина выставляет проект памятника Дзержинскому на Лубянской площади, где статуя опирается на огромный полированный меч-крест, видимый аж от Кремля. Символический памятник жертвам репрессий (1939).

Последняя, уничтоженная автором скульптура — «Возвращение» — фигура могучего, прекрасного безногого юноши в отчаянии спрятавшего лицо в коленях женщины — матери, жены, возлюбленной... Всю свою жизнь Мухина ищет образ эпохи, как олицетворение духовной жизни народа. От того, чего он достиг («Крестьянка»), к тому, ради чего он страдал и боролся (памятником утопии назвал О. Адамович статую «Рабочий и Колхозница») и что он в конце концов получил («Возвращение»). Стоит вспомнить, что Мухина умерла в конце 1953 года, всего через полгода после смерти Сталина.

Тот же принцип, отображение духовной сути модели, лежал и в основе портретов Мухиной. Английский священник, настоятель Кентерберийского собора Хьюлетт Джонсон, которого Вера Игнатьевна лепила в 1945 году, чрезвычайно остроумно и точно характеризовал основную черту ее творческого подхода: «Она изобразила скорее того, кем хотел бы меня видеть Бог, чем того, кем я являюсь на самом деле». Вероятно, поэтому многие ее портреты воспринимаются как обобщенные образы: портрет полковника Юсупова



В. Мухина.
Рисунок к скульптурной
группе «Рабочий и
Колхозница».
Карандаш. 1936.

В. Мухина.
Рабочий и Колхозница.
Эскиз.
Бронза. 1936.

В. Мухина.
Портрет Н. Н. Воронова.
Мрамор. 1944. ▷



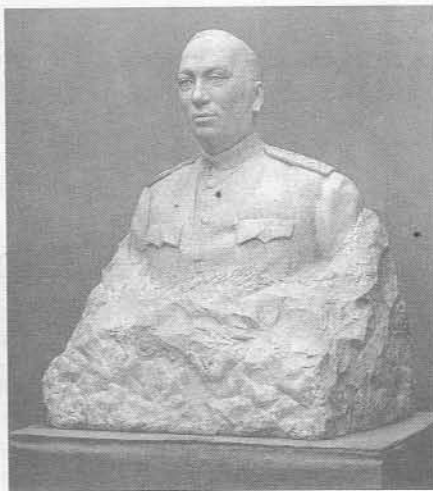
пресса назовет «Бог войны», про портрет А. Н. Крылова напишут: «олицетворение русской науки».

Вероятно, это психологическое, глубинное видение модели привело к тому, что Мухина всячески избегала лепить людей, ей неприятных. Она не сделала ни одного портрета руководителей партии и правительства, почти всегда сама выбирала модели и оставила целую галерею портретов русской интеллигенции: ученых, врачей, музыкантов и артистов. Острота ее отбора и творческого видения была настолько велика, что это приводило к почти анекдотическим ситуациям.

В 1944 году Вера Игнатьевна лепила портрет маршала артиллерии Н. Н. Воронова. Во время сеанса Николай Николаевич как-то рассказал, что все военные очень хотят, чтобы она сделала их портреты, так как ходит легенда, что каждая изображаемая ею модель получает повышение по службе. «Интересно, какое повышение получу я, так как звание маршала — самый высокий чин в советской артиллерии», — добавил он. Примерно через месяц, в день окончания портрета, появился смеющийся Николай Николаевич, за которым шофер тащил ящик с шампанским. «Вы волшебница, Вера Игнатьевна, — заявил он, — вчера было учреждено новое воинское звание — Главного маршала артиллерии, и я его получил!»

В чем же причины противоречий и неприятия творчества Мухиной, как при ее жизни, так, зачастую, и после ее смерти? Среди скульпторов, современников Мухиной, единственным духовно ей близким человеком был И. Д. Шадр. Среди остальных «вождей» нашей скульптуры: С. Меркурова, М. Манизера, Е. Вучетича и других она была белой вороной, принципиальная позиция которой им крайне мешала в достижении личных, чаще всего меркантильных, целей. После смерти Мухиной и посмертной выставки 1954 года, впервые показавшей многие работы широкому кругу художников, многие композиционные и пластические находки Мухиной были на грани плагиата использованы некоторыми ее коллегами. Все это не способствовало популяризации ее работ.

В чем же заключается творческое завещание Мухиной, та сово-



В. Мухина.
Крестьянка.
Бронза. 1927.



купность основных принципов в искусстве, за которые она, несмотря на всю мягкость характера, продолжала бороться буквально до последнего дня своей жизни?

Прежде всего это примат образа, то есть той духовной субстанции, которую художник закладывает и хочет донести до зрителя через свое произведение. По мнению Мухиной, владение формой и материалом, поиски новых, часто самых неожиданных и нетрадиционных средств выражения, являются необходимыми, но недостаточными для создания совершенного произведения.

Всем своим творчеством, в докладах и выступлениях Мухина говорила о значении образного монументального искусства, в том числе и скульптуры, для воспитания духовности в народе.

Второе, на чем она настаивала, это роль эмоциональности автора в создании произведения. Она была убеждена, что только искреннее переживание творца может обеспечить бессмертие его созданию. Из года в год она повторяла строчку из Данте: «Будь проклят всяк, подверженный греху бесстрастья!»

В. ЗАМКОВ

В. И. МУХИНА ОБ ИСКУССТВЕ

Я люблю мужественное искусство. Но люблю и Боттичелли. Три грации держат руки вверх. Это прямо симфония, а не руки. Боттичелли изыскан, женствен, но у него нет сладости.

Микеланджело полон беспокойства. Он верит, но чувствуется протест. Микеланджело сам творит, как Бог-отец.

Нельзя утратить объем в скульптуре — это значит перестать быть скульптором; звучание трехмерной формы в пространстве есть сущность этого искусства.

У каждого стиля есть свой ритм, и ритм этот рождается из своей эпохи, он рождается от ее социального лица, от культуры того класса, который его создает.

Гениальный художник — это тот, который силой своего таланта идет впереди своей эпохи и предвосхищает грядущее мировосприятие так же, как гениальный ученый предвосхищает грядущее миропонимание.

ЯЗЫК ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ

Икона как моленный образ появилась с возникновением христианства. По преданию, первой иконой был убрус — полотенце, на котором отпечатался лик Христа («Спас Нерукотворный»). Следующие четыре иконы — портреты Богоматери — написал греческий врач и живописец Лука Евангелист. Однако художественную биографию иконы можно начинать как значительно раньше, так и гораздо позже евангельских времен. В искусстве восточных римских провинций эпохи эллинизма возник особый портретный тип, по месту бытования — оазису Фаюм — названный фаюмским портретом. Его персонажи при всех индивидуальных отличиях походили друг на друга тонкостью черт, огромными глазами и печатью скорбной отрешенности на лицах. Фаюмский портрет был частью погребального культа: изображенный пребывал в потустороннем мире, что как бы роднило этот памятник с иконой. Он писался восковыми красками (энкаустикой) на золотом фоне, и ранние иконы унаследовали от фаюмского портрета как основные физиогномические черты, так и технику и приемы изображения.

Но рождение иконы из портрета происходило не без трудностей. Воплощение божества в телесном образе представлялось христианам граничащим с идолопоклонством: ведь именно так изображались античные боги — демоны в истолковании христианства. Попыткой сгладить эти противоречия явилось учение церковного писателя VI века, известного под именем Дионисия Ареопагита, о «неподобных подобиях». Он призывал отказаться от прекрасных образов, потому что даже наисовершенная земная красота не может дать представление о красоте Бога. По его мнению, следовало бы передавать Божество через нарочито грубые и некрасивые предметы, дабы всем было ясно, что перед ними не идол, а символ, не изображающий, но напоминающий о Боге и его ангелах. Тем не менее византийское искусство не по-

шло по этому пути, хотя и пережило две эпохи иконоборчества, когда иконы отвергались и даже уничтожались согласно библейскому тексту: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху...»

В конце концов был достигнут разумный компромисс. Икона получила право на существование в качестве священного предмета, выполняющего роль посредника между человеком и Богом. Она служила мостиком между земным и небесным; отказавшись от натурализма (так как натуралистично изобразить потустороннюю реальность в принципе невозможно), икона стала, как и учил Дионисий Ареопагит, средством «возведения души к первообразному». И эта ее не-картинная (и даже антикартинная) функция, разрушающая представление о живописи как зеркале или окне в мир, должна была отразиться на всем строе художественных форм иконописи.

Как материальными средствами передать бесплотное? Христианские живописцы нашли единственно возможный ответ, предельно дематериализовав фигуры и сведя их к двухмерным теням на гладкой поверхности доски. Но и доска, эта грубо-материальная, осязаемая основа должна была раствориться в потоке сверхчувственной энергии, преобразиться в сиянии Божества. Лучшее всего этому способствовало покрытие фона золотом. Золото не только символизировало Божественный свет, но и создавало мистическую мерцающую среду — не плоскость и не пространство, а нечто зыбкое, эфемерное, колеблющееся между тем и этим миром. Озаренный трепетным пламенем лампады или свечи, священный образ то выступал из этого фона, то снова как бы отодвигался за ту черту, куда нет доступа смертным.

В то же время если святые были или считались реально некогда жившими людьми, а евангельские события — происходившими на самом деле, то передавать их следовало соответственно исторической реальности и никак

иначе. Иоанн Златоуст должен был обладать короткой светлой бородой, а Василий Великий — длинной и темной; в сцене «Благовещения» архангел располагается слева от зрителя, а Богоматерь — справа.

Так в христианском искусстве сложился иконографический канон — строго определенный тип изображения того или иного сюжета. Вероятно, он довольно рано оказался зафиксированным в иконописных подлинниках — специальных пособиях для иконописцев. До нас дошли только относительно поздние сборники такого рода, иногда содержавшие рисунки-иллюстрации (так называемые лицевые подлинники), чаще же — просто тексты с описаниями типа: «Пророк Даниил млад кудреват, аки Георгий, в шапке, одежды испод лазорь, верх киноварь».

Однако если физиогномические указания подлинников выполнялись неукоснительно, то цвет одежд мог выбираться более или менее произвольно и в разных подлинниках описывался по-разному. Неизменными оставались лишь одеяния Христа — вишневый хитон и голубой плащ-гиматий — и Богоматери: темно-синий хитон и вишневое покрывало-мафорий. Согласно более позднему объяснению вишневого цвет, соединивший начало и конец спектра (красный и фиолетовый), означает самого Христа, который есть начало и конец всего сущего. Голубой же — цвет неба и чистоты.

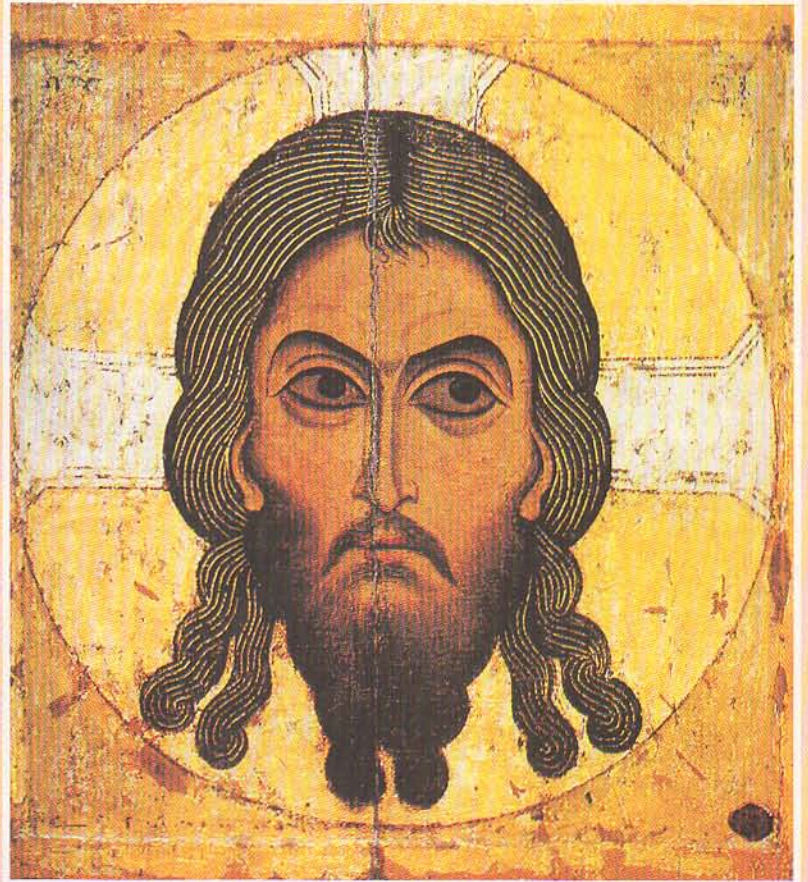
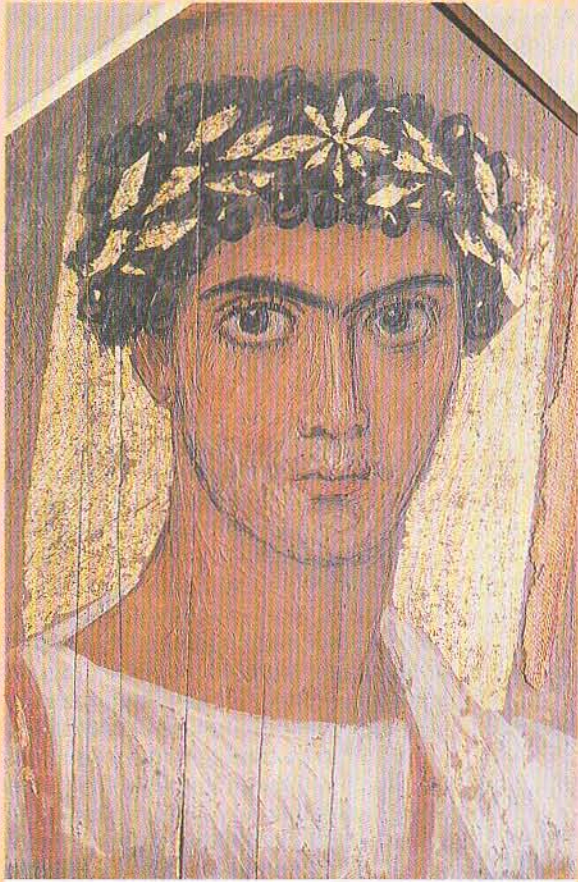
Основы христианской символи-

Смуглый юноша в золотом венке.
Фаюмский портрет.
Энкаустика.
Начало или середина II века.

Благовещение.
Фрагмент.
30—90-е годы XII века.

Спас Нерукотворный.
30—90-е годы XII века.

Чудо о Флоре и Лавре.
Конец XV века.
Все иконы ГТГ.



ки цвета были заложены Дионисием Ареопагитом. Красный в христианской культуре — это Божественный огонь, цвет крови Христа и мучеников, но и цвет царственности — императорский пурпур. Зеленый — символ юности и цветения, желтый тождествен золоту. Белый цвет означает Бога, так как он подобен свету, а белый свет сочетает в себе все цвета радуги, подобно тому, как Бог объемлет весь мир. Черный цвет напоминает о сокровенных тайнах Божиих.

Икона особым образом ориентирована на человека. Ее перспектива, условно называемая обратной, имеет точку (вернее, точки) схода не внутри изображения, а, наоборот, перед ним, в глазу зрителя. Каждый предмет соответственно не сужается, а расширяется к удаленному концу; прямоугольники получают вид трапеций, меньшим основанием обращенных к смотрящему, плоскости столов, сидений, даже гор, разбитых на площадки — «лещад-

ки», словно выворачиваются на зрителя, как в детском рисунке.

Родство иконописи с детским рисунком не случайно: оно вызвано общим для них стремлением к максимальной информативности, нам стремятся показать как можно больше — не три, а четыре стороны параллелепипеда; не только близкие предметы, но все, что попадает в поле зрения и даже находится за его пределами; не фрагмент, но целостный мир. Изображая пятиглавый храм, и ребенок, и иконописец поставят все пять его глав в одну линию, а показывая действие в интерьере, воспроизведут и внешний облик здания. Некогда это на первый взгляд странное типологическое сходство служило поводом для обвинения иконописцев в неумелости, незнании законов перспективы, но не задано ли оно изначально евангельскими слова-

Избранные святые: Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий. XV век.

ми: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное».

Что мы знаем о бытовании иконы в Древней Руси? К святым образам наши предки относились с должным благоговением: их не продавали и не покупали, а выменивали на деньги (по свидетельствам прошлого века, такая «мена» превращалась в особый ритуал). Старые «облинявшие» иконы нельзя было просто выбросить или сжечь — их зарывали в землю или пускали по воде (здесь, несомненно, прослеживаются корни сказаний о чудесном явлении многих икон, приплывших по реке или вырытых из земли). Иконы первыми выносили из дома в случае пожара и за большие деньги выкупали из плена. На счет чудотворных икон относили избавление от врагов и военные победы, рождение царских детей и прекращение эпидемий. Во время Ливонской войны Нарва была взята войсками Ивана Грозного, по мнению современников, из-за проступка некоего нарвского немца, во время осады бросившего в огонь икону Богородицы. Чудесным образом уцелев, она стала почитаться под именем Богородицы Нарвской. Иконопочитание, по наблюдениям иноземцев, иногда принимало крайние формы: каждый молящийся, например, приносил в храм свою икону и запрещал другим молиться перед ней, считая ее собственной персональной святыней. Иконы были обязательны как в крестьянской избе, так и в царском дворце или боярской усадьбе. Поговорка «Без Бога ни до порога» отражала реальный быт людей того времени и реальное бытование иконы.

Конечно, шедевры высокого искусства создавались не для бедных изб, а для больших храмов по заказам князей и церковных иерархов. Пока художники-виртуозы трудились для царя в придворной иконописной мастерской, по деревням бродили палешане и холуяне, менявшие свои творения на яйцо или луковицу. И все же и в таких немудреных поделках теплилась искра Божия — искра того света, который был явлен миру в чуде русской иконы.



И. БУСЕВА-ДАВИДОВА,
кандидат искусствоведения

ФЕНОМЕН ДЖОТТО

К 725-летию со дня рождения

Истинная ценность произведений искусства нередко становится понятной лишь с течением времени. Но порой судьба их создателей складывалась иначе: они сразу завоевывали славу, которая в дальнейшем сохранялась и крепла. Подобного рода примерами особенно богата эпоха Возрождения — вспомним Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Хотя прежде стоило бы назвать итальянского художника Джотто ди Бондоне, жившего на рубеже средних веков и нового времени, когда до начала Возрождения в искусстве оставалось чуть меньше столетия.

Еще Данте в «Божественной комедии» назвал Джотто лучшим художником своего времени. Ренессансные авторы считали его реформатором живописи и основоположником нового направления в ней. Фрески Джотто изучали и копировали Мазаччо, Рафаэль, Микеланджело — а ведь его произведения, казалось бы, уже стали достоянием прошлого и между творчеством Джотто и эпохой Возрождения пролегли десятилетия господства готического стиля в итальянском искусстве.

Как же получилось, что работавший задолго до начала Возрождения художник был объявлен людьми этой эпохи первым из ренессансных мастеров, а его творения стали образцом для подражания? Что позволило выделить именно его из множества живописцев так называемого Проторенессанса? Ответ может быть только один — Джотто гениально предугадал главные нововведения искусства Возрождения, наметил путь, по которому пошло развитие живописи.

Писатели Возрождения прежде всего восхваляли правдоподобие изображений у Джотто. Конечно, по сравнению с условностями средневековой живописи образы Джотто стоят намного ближе к реальности, в них больше жизнен-



Джотто.
Бегство в Египет.
Фреска Капеллы дель Арена.
Падуя. 1304-1313.

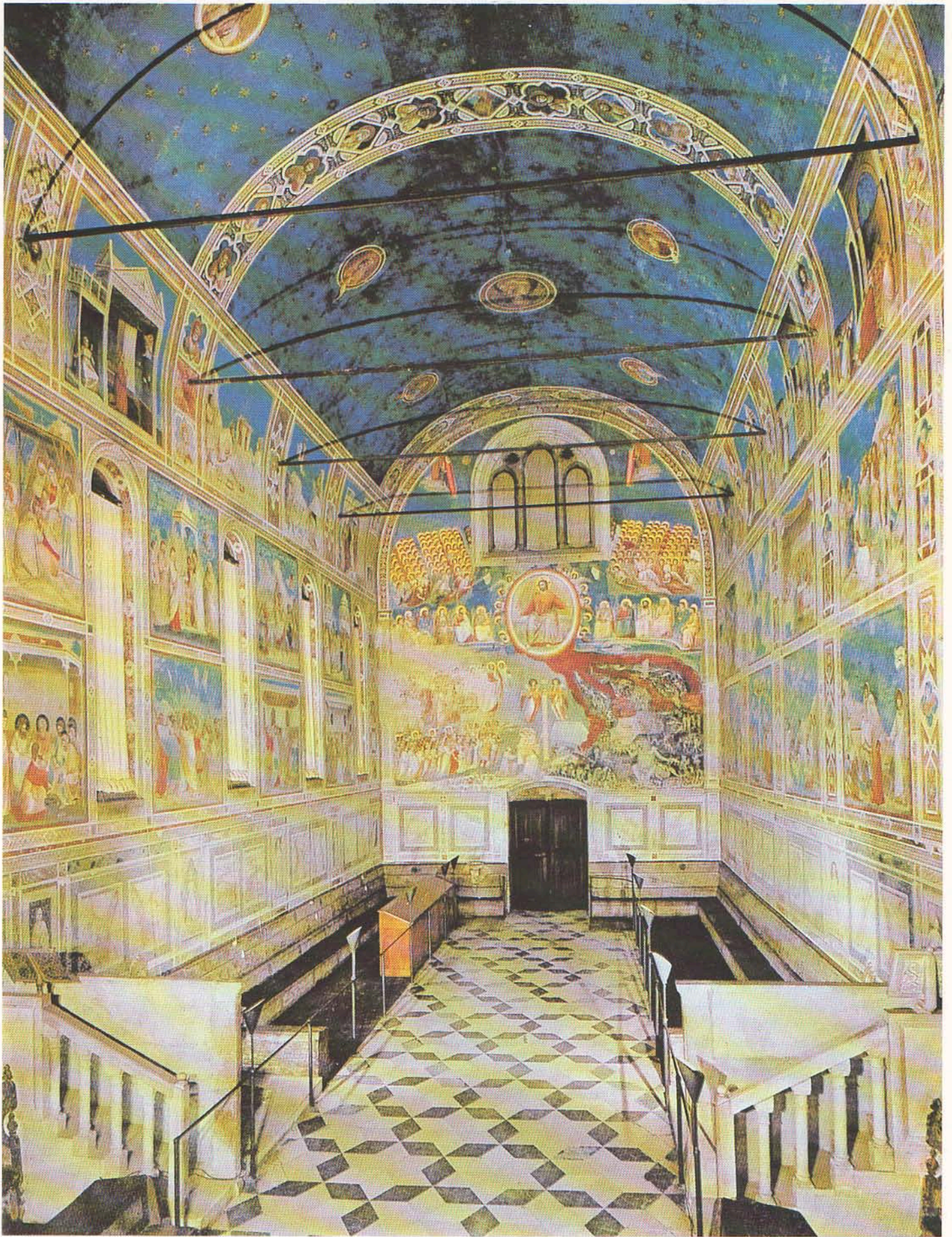
ных деталей и верности природе. Но сейчас абсолютно ясно, что не только в этом заключаются достоинства художника.

В своих фресках и алтарях Джотто впервые сумел выразить индивидуальное отношение к освященным традицией христианским сюжетам, новое восприятие библейской истории, где религиозное преклонение перед чудом сменилось желанием показать общечеловеческое значение происходящего.

В 1304—1313 годах по заказу Энрико Скровеньи, богатого гра-

жданина города Падуи, Джотто расписал стены Капеллы Санта Мария дель Арена. Это наиболее значительная из дошедших до наших дней работ мастера. Сюжеты фресок взяты из истории жизни Марии и Христа — тема традиционная, да и композиции на первый взгляд выглядят привычно. Но в данном случае важно не что изображается, а как автор делает это.

Для средневекового художника существовал только божественный смысл изложенных в Евангелиях событий, и, чтобы передать его, он пользовался условными приемами, разработанными поколениями предшественников. Такой общепринятый язык условностей, постигаемых не столько взором, ско-

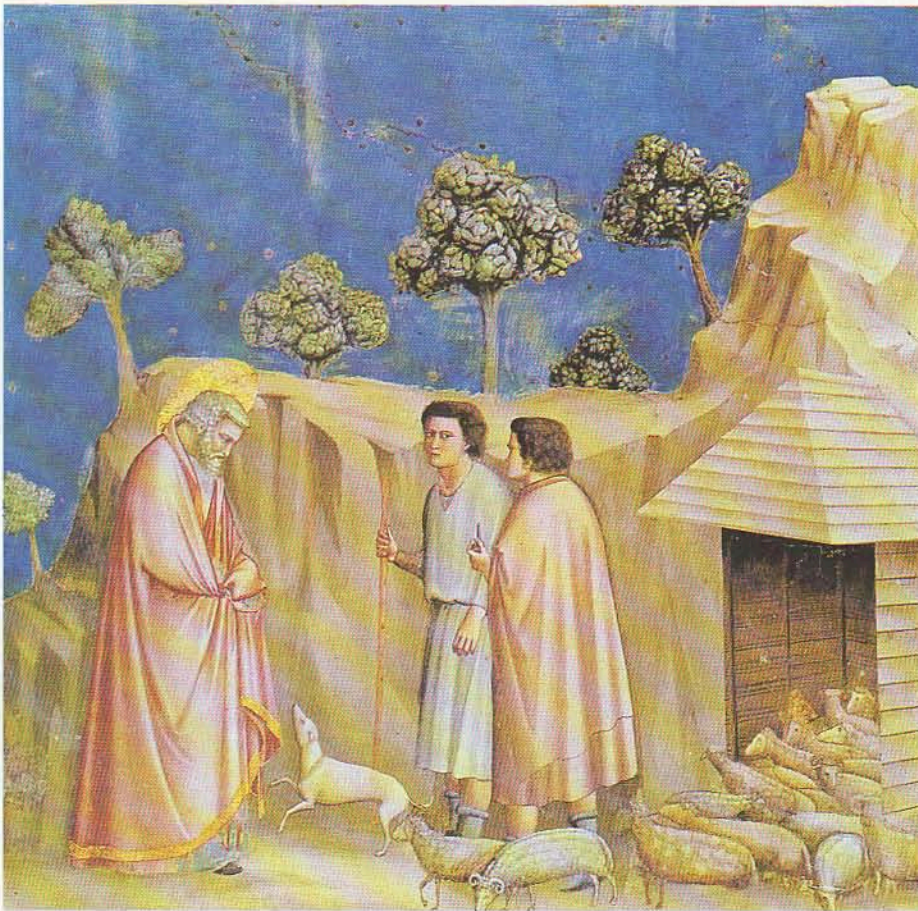
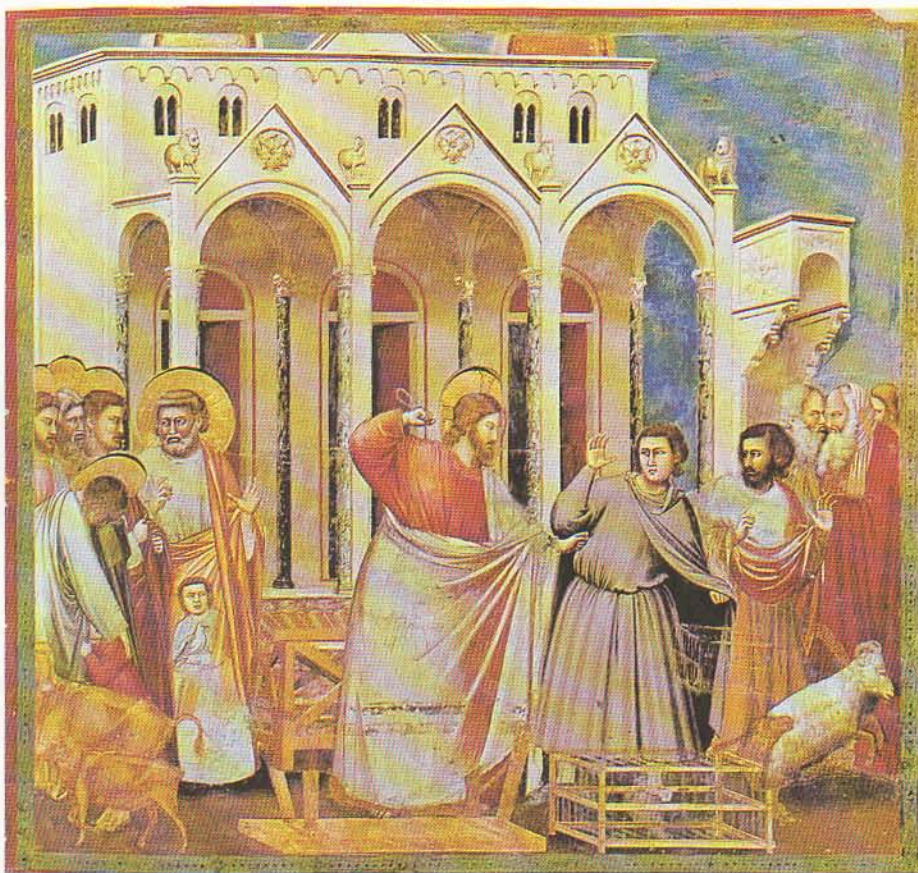


лько умом зрителя, был по-своему выразителен и тонок. Джотто предложил другое: у него евангельские события словно действительно происходят в реальном пространстве, правда, еще неглубоком и построенном как театральная сцена. Но эту «сценическую площадку» его герои полностью обживают и подчиняют себе: все здесь связано между собой не условно и умозрительно, а подобно тому, как это делается в реальном мире.

Джотто не изобрел новой системы передачи пространства в живописи, он широко пользовался античными и средневековыми средствами, опытом старых мастеров. Однако сочетание распротраненных в средневековье и полузабытых приемов построения пространства позволяет говорить о типично джоттовском понимании и очень своеобразном наполнении его фигурами, предметами, элементами архитектуры или пейзажа. Джотто наметил тенденцию реалистической трактовки изображения, одним из первых обрисовал художественную проблему, которая была решена только в начале XV столетия открытием законов линейной перспективы с единой точкой схода. Той самой перспективой, что просуществовала до наших дней и знакома каждому по школьным урокам рисования.

В своих произведениях Джотто лишает персонажей средневековой нематериальности, возвращает их на землю. Подобно режиссеру, он наглядно «разыгрывает» сюжет перед зрителем. И тут совершает еще одно открытие — пользуется свободным, эмоциональным языком жестов.

В искусстве предшествующего времени практически каждый жест был строго определен, имел символическое значение. Джотто придал им неповторимую индивидуальность, окрасил человеческими



◁ Интерьер Капеллы дель Арена. Падуа. 1304-1313.

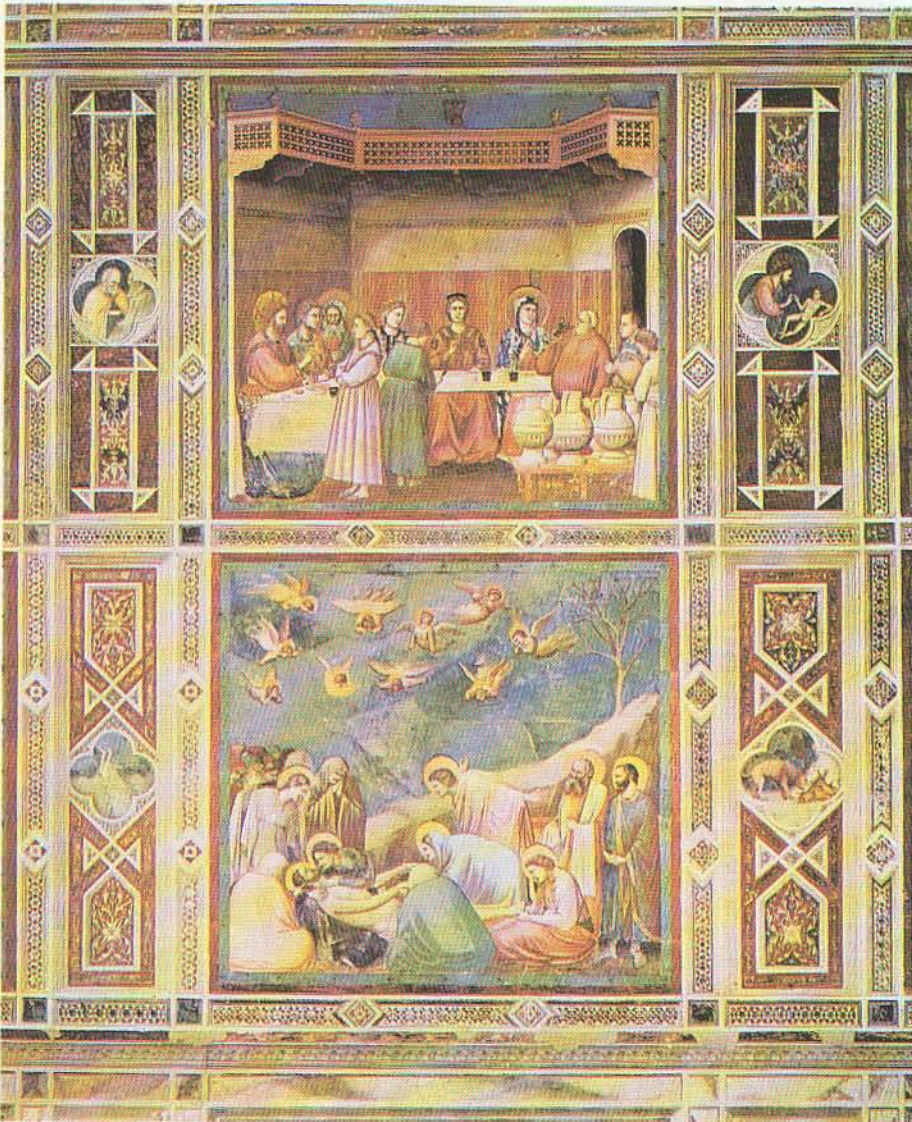
Джотто. Изгнание торгующих из храма. Фреска Капеллы дель Арена. Падуа. 1304-1313.

Джотто. Возвращение Иоакима к пастухам. Фреска Капеллы дель Арена. Падуа. 1304-1313.



Джотто.
Успение св. Франциска.
Фреска Капеллы Барди.
Фрагмент.
Флоренция. Около 1318.

Джотто.
Брак в Кане Галилейской и
Оплакивание Христа с
орнаментальными мотивами.
Фрески Капеллы дель Арена.
Падуя. 1304-1313.



чувствами. Сейчас это кажется обычным явлением, но при жизни Джотто представлялось несомненным новшеством. Не случайно в XV веке гуманист, архитектор и художник Леон Баттиста Альберти с восторгом писал об учениках Христа, изображенных на одном несохранившемся произведении Джотто: «Он показал, что каждый лицом и жестом по-особому обнаруживает признаки душевного волнения, причем так, что у каждого свои собственные, отличные от других движения и положение».

Живопись Джотто проста, строга, сознательно упрощена по сравнению с изяществом готики. Благодаря этому она обретает силу и монументальность. В евангельском тексте, повествующем о земной жизни Христа, за внешней простотой слов и лаконизмом фраз скрыты глубины смысла — не только религиозного, но и более важного — общечеловеческого. Джотто удалось создать нечто подобное средствами живописи. Его художественный язык очень близок литературному стилю Священного писания.

Во флорентийской церкви Санта Кроче есть две капеллы, расписанные Джотто около 1318-го и в середине 1320-х годов. Фрески одной из них, принадлежавшей некогда семейству Барди, посвящены истории святого Франциска. В другой (Капелла Перуцци) представлены сцены из жизни Иоанна Крестителя. В этих росписях Джотто склонен к еще большей повествовательности: тут масса деталей и будто выхваченных из повседневной жизни фрагментов. Композиции при сопоставлении с фресками Капеллы дель Арена выглядят несколько «перегруженными», но Джотто никогда не был простым иллюстратором. В его рассказе всегда присутствует способность убедить зрителя в реальности изображенного, заставить поверить в значимость того, о чем говорит художник. Это качество наряду с другими своими достижениями Джотто оставил в наследство мастерам Возрождения.

Любопытно, что колорит фресок Джотто не отличается особой изысканностью и тонкостью в сочетании цветов. Он призван прежде всего создать иллюзию трехмерной формы на плоскости сте-

ЗВЕЗДА ДЖОТТО

ны. Цвет подчинен объему, фигуры тяжеловесны, материальны, прочно стоят на земле. И здесь Джотто оказался предшественником экспериментов художников Возрождения. Для них умение передать объем означало жизнеподобие изображаемого, было характерной чертой ренессансного реализма в воспроизведении видимого мира. После бесплотных образов средневековья это казалось необычным, новым и отчасти возвращающим к жизни принципы античной живописи.

Несомненно, Джотто воспользовался в своем искусстве опытом создателей раннехристианских мозаик и фресок, владевших античными приемами построения пространства и воспроизведения объема на плоскости. И этот интерес Джотто к мастерам древности, античному наследию позже усилится во много раз и станет одной из предпосылок возникновения ренессансной живописи.

При жизни Джотто имел большую мастерскую, где работали ученики и помощники. Немало было и последователей, получивших в истории искусства прозвище «джоттески». Вместе с тем никто из них не мог стать полноправным продолжателем идей и художественных экспериментов Джотто. Не обладая его талантом и, вероятно, до конца не понимая смысла и значения джоттовских открытий, они превратили их в набор расхожих штампов. Подлинными преемниками стали через несколько десятилетий после его смерти ренессансные мастера — в первую очередь Мазаччо, родоначальник живописи Возрождения. Этот живописец начал с того, на чем остановился Джотто.

О творчестве Джотто, который пробовал силы не только в живописи, но и в архитектуре, скульптуре, написаны сотни книг и статей. Тем не менее ни одна из них не дает убедительного и исчерпывающего объяснения того, как в еще средневековом окружении мог появиться художник, сумевший почувствовать и предвосхитить будущее. Феномен искусства Джотто остается загадкой, ключ к решению которой, быть может, так и не будет найден.

В. ГОЛОВИН,
кандидат искусствоведения



Никто из современников и почитателей таланта великого мастера не смог бы и предположить, что через семь веков имя Джотто будет присвоено космическому аппарату. Да, наверное, в недавнем прошлом никто из исследователей тайн Вселенной не рискнул бы соотнести творчество Джотто с разрабатываемыми программами освоения космоса. Но вот пять лет назад, весной 1986 года, космический аппарат, названный именем художника, прошел в непосредственной близости от ядра кометы Галлея. Это была дань уважения творческой смелости мастера, включившего изображение небесного тела в одну из своих фресок Капеллы дель Арена в Падуанском соборе: художник в числе тысяч горожан наблюдал в небе полет «хвостатой звезды» и запечатлел ее в композиции поклонения волхвов. В память об этом событии прог-

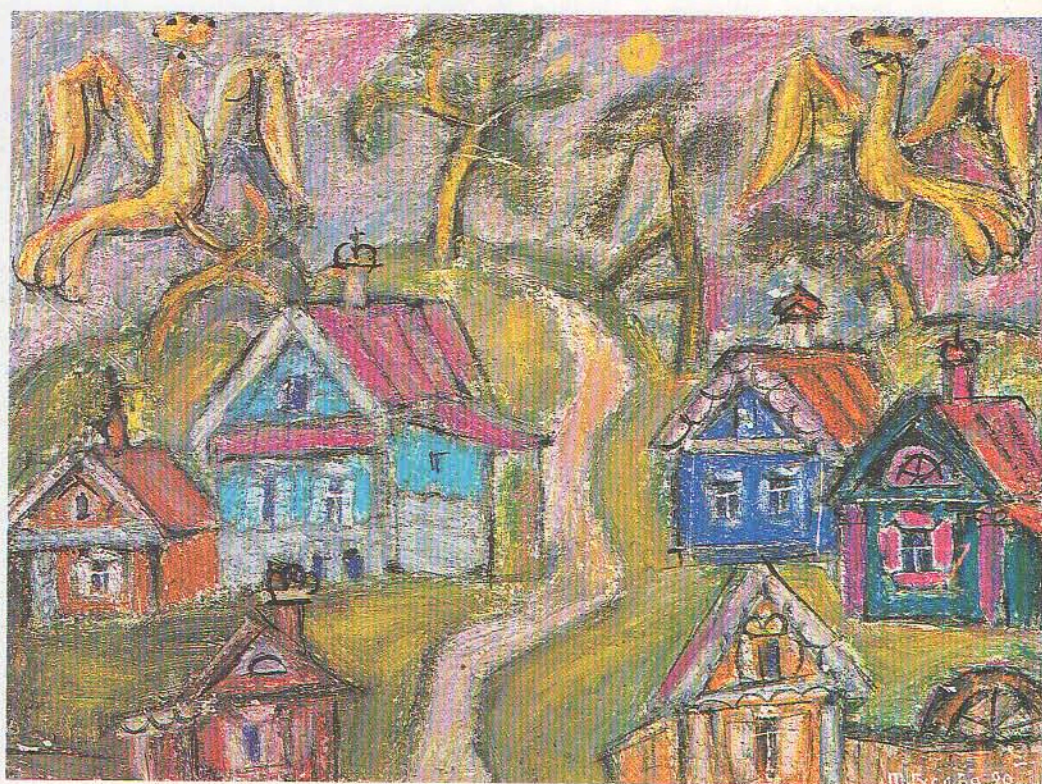
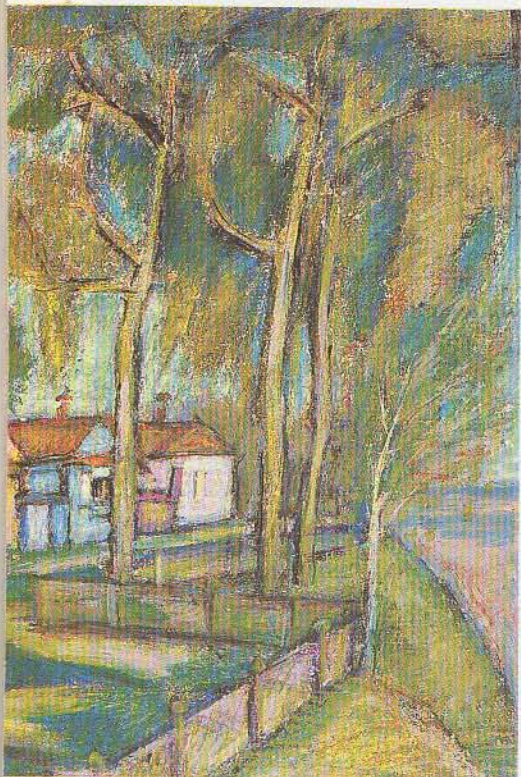
рамма Европейского космического агентства получила наименование «Джотто».

В том же году на марках государства Сан-Марино и острова Айтутаки, затерявшегося в просторах Тихого океана, миниатюрах Кампучии и Уганды, острова Монтсеррат из Карибского архипелага репродуцировали знаменитую фреску. А на знаках почтовой оплаты Советского Союза, Венгрии, Гвинеи, Мадагаскара и ряда других стран можно во всех подробностях познакомиться с внешним видом космического аппарата «Джотто».

Помимо марок и гашений, посвященных творческому наследию художника, существуют самые разнообразные филателистические материалы, иллюстрирующие памятные места, связанные с его жизнью, с кругом деятелей культуры того времени.

А. СТРИГИН

РАБОТА ПАСТЕЛЬЮ



По творческой специальности **Тамара Петровна ГУСЕВА** театральный художник, участвовавшая в создании многих спектаклей в Москве и других городах. Одновременно свои профессиональные знания и талант она отдает станковому искусству — живописи и графике.

Тамара Петровна в 1940 году окончила художественное училище в Горьком. Во время войны работала научным сотрудником Горьковского государственного художественного музея, в трудные годы спасала ценности этого собрания. Живо увлекалась народным искусством, изучала его на местных образцах.

Последние годы Т. П. Гусева вместе с мужем — московским художником Е. А. Расторгуевым с ранней весны до поздней осени живут в Городце, в скромном домике с видом на Волгу. Так что нижегородская тема остается главной, и представленные здесь работы можно назвать лирической поэмой о Городце.

Поэтические интонации этих композиций рождены не только темой, но и характером техники, к которой постоянно прибегает Тамара Петровна. Это пастель, о ее секретах и особенностях рассказывает сегодня художница на нашем очередном «уроке».

Я родилась в Петрограде, а выросла и начала учиться художеству в Нижнем Новгороде, где сливаются две большие реки — Ока и Волга. Жизнь в то время была разнообразна, весела и красочна, для молодого художника — это просто «объеденье» сюжетами, цветом и внешней театральностью. Вероятно, из детских впечатлений зародилась у меня тяга к русской провинции.

Т. Гусева.
Сухие цветы на синем фоне.
Панда. 1990.

Т. Гусева.
Откос. Осень.
Панда. 1990.

Т. Гусева.
Спуск к Волге. Вечер.
Панда. 1990.

Т. Гусева.
Белый Городец.
Панда. 1990.

Я понимаю, что дети, живущие в крупных городах, могут часто общаться с художниками, у них больше возможностей узнать, как надо подходить к рисованию. Поэтому мне хочется дать несколько советов и поговорить с ребятами, которые живут вдали от культурных центров. Сегодня побеседуем о пастели (мягких мелках, сделанных из красочного пигмента), думаю, что при наших трудностях с художественными материалами мелки и цветные карандаши все еще доступны.

Так как работа пастелью требует шероховатой и ворсистой поверхности, художники используют картон, наждачную бумагу или готовят основу сами. Для этого возьмите слабо проклеенную, рыхлую бумагу, оберточные сорта. Затем разведите слабый раствор желатинового клея, добавьте в него мелко растертой пемзы или просеянного песочка. Можно использовать также очень мелкие древесные опилки. Если хотите, чтобы основа стала белее, добавьте мела и один раз этой массой загрунтуйте бумагу.

Существует и другой способ приготовления грунта. На проклеенную, но еще не высохшую поверхность посыпают порошок пемзы или наждака, дают высохнуть. Лишний, не приклеившийся порошок стряхивают. Для рисунка грунт можно приготовить так: проклеенную бумагу, картон или другие материалы тщательно обрабатывают наждачной шкуркой. Степень обработки определяет сам художник. Это делается для того, чтобы красочный слой крепче держался на основе.

Существенным недостатком пастели является трудность сохранения произведений. Рисунки, сделанные обычной пастелью, необходимо беречь от сотрясений, прикосновений, а также влажного воздуха. Ее можно закреплять фиксативами, предназначенными для рисунка углем, сангиной, соусом. При этом, к сожалению, теряются основные ее достоинства. Можно закреплять и таким образом: бумагу покрывают раствором желатина, дают высохнуть. При рисовании стараются делать пастель немногослойной. Затем работу держат об-

ратной стороной над кипящей водой. Желатин при этом растворяется, приклеивая нижние слои пигмента.

Пастелью работали многие художники. Из русских мастеров вспоминаются Левитан, Борисов-Мусатов, Пастернак, Серебрякова, из западных — Лиотар, Тулуз-Лотрек, Сислей, особенно Дега. У каждого был выработан собственный метод подхода к материалу и свои секреты. Нередко художники применяли пастель в смещении с акварелью, гуашью и даже масляной краской.

Есть разновидности пастели — обычная, чаще на клеевой основе, и масляная, которая называется «панда». Работать ею значительно сложнее, так как она более плотная, с трудом растягивается по бумаге, но отлично держится на ней.

Обычная пастель легко смешивается и не требует особых усилий для исправлений неудачных кусков. В панде же наоборот. Ее яркие, насыщенного цвета мелки для получения сложных оттенков приходится многократно перекрывать, растирать, иногда применяя восковые и скипидарные растворители, щетинные жесткие кисти. Заметную роль в работе пастелью играет цвет основы. Она может быть белой, серой, любого другого оттенка. Пастель дает матовую бархатистую фактуру.

Исходный материал для изготовления обычных пастельных карандашей — пигмент, глина, мел, клей. Техника ее приготовления очень простая: в фарфоровую ступку замешивают пигмент с водой, до тестообразной массы. Если пигмент не содержит глины, то его растирают с незначительным количеством связующего материала (гуммиарабик, мел, гипс). Хорошо размешав пастообразную массу, ее формуют в металлической или стеклянной трубке. Таким образом, пастели придают форму палочек. Освобожденные из формы палочки высушивают при умеренном тепле. Белый цвет получают из чистого мела или сухих белил.

Технология изготовления масляной пастели (панды) более сложна, в домашних условиях не каждому доступна.

Итак, все необходимое для ра-

боты готово, а с чего же начнем? С выбора сюжета. Хороши состояния раннего утра или, наоборот, вечера, когда появляются большие, цельные силуэты. Художник видит поэзию в простых мотивах, мимо которых обычный человек проходит, не обращая на них внимания.

Провинция дает массу разнообразных впечатлений и сюжетов: красиво расположенные дома с массивами леса и облаками над ними, лодочные стоянки, покосившиеся заборы, просторы полей... Каждое время года один и тот же сюжет делает неузнаваемым. Выбрав место, хорошенько устройтесь, чтобы было удобно рисовать.

Смелее принимайтесь за работу. Сначала скомпонуйте изображение на бумаге. Определите соотношение больших масс, не вырисовывая мелочей, иначе они будут сбивать на скрупулезную вырисовку раньше времени. Если перед вами открытое пространство, поле или большая река, широкие дали с низким горизонтом, можете включить в композицию небо с облаками, которые будут стержнем этюда и в разное время дня определяют особое цветовое решение.

Рисуйте от цветowych пятен, распределяя — здесь будут оранжево-коричневые массы, здесь сине-зеленые, между ними возможны вкрапления нейтрально-серых. Вначале обилие красок может ввести в заблуждение. Чтобы этого не случилось, под-

берите карандаши, которыми собираетесь работать, и отложите их.

Таким образом, определив колорит и пропорции цветowych пятен, начинайте широко прокладывать главные отношения. Думайте о тоне и о том, что все цветowe планы находятся в пространстве. На определенном этапе возникнет потребность детализировать кое-где рисунок, это можно сделать тоненькой кисточкой акварелью. Помните, пастель смывается водой, а потому работайте аккуратно и осторожно. После некоторого количества проб у вас будут получаться хорошие работы.

Простая коробочка с пастелью — мелками — дает возможность создавать настоящие живописные этюды. За моим окном находится пригорок с веселым названием «Кукушкина гора». То ли кукушки тут жили, то ли семейство с такой фамилией. На горе стоят домики: голубые, оранжевые, коричнево-красные, все с белыми наличниками. Танцующий ритм домов подсказывает, что из-за холмистой местности и рисовать их следует то чуть наклонными, то приподнятыми на холме. Деревья с их не-

повторимыми характерами в разное время года тоже включаем в композицию. В результате получается как бы маленький театр, главной темой которого стала веселая осенняя природа и нарядные деревенские домики. На приведенных репродукциях вы увидите мой подход к пейзажу. А теперь попробуйте сами отыскать интересный мотив, понять характер пейзажа и воплотить его. При этом думайте не только о сюжете, но и о пластике линий, сочетании оттенков цвета.

Решая колористические задачи, художник передает тончайшие нюансы состояния природы, собственное отношение к натуре, настроение мотива. Цвет, его напряженность или мягкая гармония, решающим образом влияет на выразительность и ясность образа. Посмотрите работы Николая Рериха. У него облака превращаются в терема, скачущих коней, фантастических зверей. А иногда художник разыгрывает на небе целые баталии таинственных по контрастам пятен.

Пастель дает большие технические возможности. Сохраняя неизменно свой цвет, она не жухнет, не нуждается в просушке. В то же время требует определенного уровня рисунка, иначе все ее положительные качества легко могут превратиться в недостатки.

Надеюсь, дорогие ребята, вам понравится эта привлекательная, удивительная техника.

Т. Гусева.
Церемоново болото. Весна.
Панда. 1990.

Т. Гусева.
Веселый Городец.
Панда. 1990.



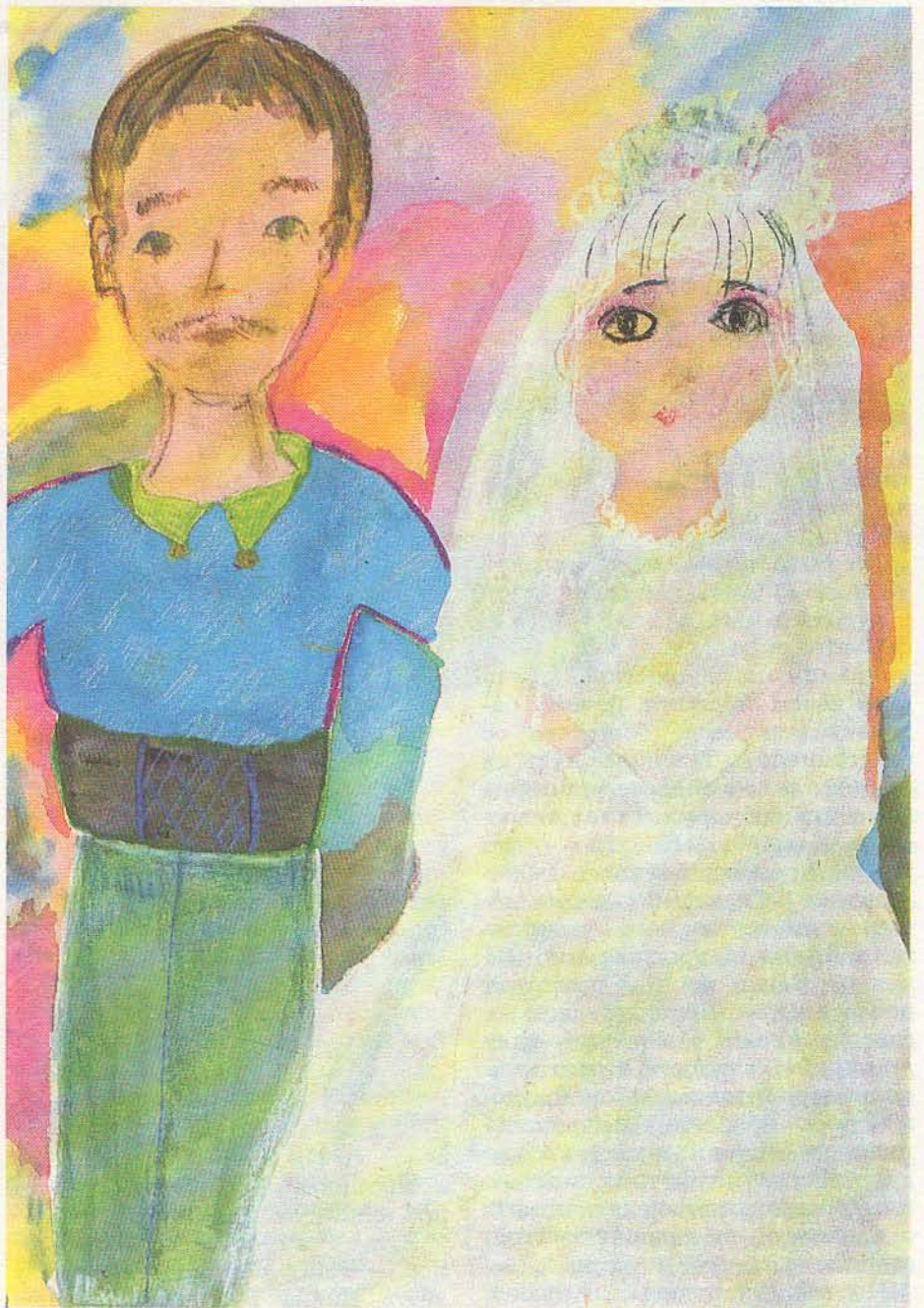
ЖЕНИХ С ЗЕЛЕНЫМИ ГЛАЗАМИ

Жених с зелеными глазами и едва пробивающимися усиками, в синей рубашке и зеленых штанах, обтянутых широким темным поясом. Невеста — словно луна, проглянувшая из нежных облаков фаты. Глаза огромные, выразительные, они лишь одни выделяются на круглом лице с малюсенькими, сложенными бантиком розовыми губками.

Ее фигура утонула в пышном белом платье. Но оно белым кажется только на первый взгляд: тут и желтые, и зеленые, и голубые оттенки. И розовый, и все остальные, легкие воздушные нюансы как бы олицетворяют женское начало. А вот насыщенные, яркие краски и интенсивный фон приходится на левую часть композиции, отведенную для жениха. Таким образом получился контраст — одна половина рисунка в полную силу нагружена цветом и четкими линиями, другая написана легко, светлыми полупрозрачными тонами.

Молодая пара изображена фронтально, чуть не в полный рост, в позах спокойных и значительных. Автору, без сомнения, довелось наблюдать волнующий свадебный обряд, чрезвычайно его заинтересовавший праздничностью, торжественностью, иначе невозможно было бы так правдиво передать и общее впечатление от события, и подробности одежды и украшений. Скомпоновал он этот парный портрет таким образом, чтобы все внимание зрителей было приковано к жениху и невесте: между ними и полями бумаги почти нет свободного пространства.

Можно спросить, каким образом автору Аяко Вакаи, — а ему всего десять лет, — удалось решить все эти композиционные и живописные задачи? Во-первых, благодаря своей одаренности многое он сделал интуитивно. А во-вторых — и это самое главное! — в Японии прекрасно учат изобразительному искусству.



В этой стране древней культуры свято соблюдают традиции национального искусства, без которого просто немыслима жизнь, облик, внутренний мир японца. Искусство там органично связано с философией. Японские педагоги учат детей рисовать и одновременно думать, размышлять, постигать красоту природы. А красота природы — не обязательно эффектные пейзажи; она может заключаться в нескольких отшлифованных временах камней, лежащих на небольшой лужайке; букете, составленном из двух-трех расте-

ний; маленьком деревце, растущем в цветочном горшке...

В школе японские дети рисуют каждый день, наблюдая окружающую действительность и творчески ее осмысливая. Их учат не просто смотреть, а видеть, переживать — не просто копировать. В то же время они осваивают технику и технологию различных художественных материалов, изучают изобразительную грамоту, цветоведение. Их глаз зорек, точен и умеет различать множество оттенков любого цвета.

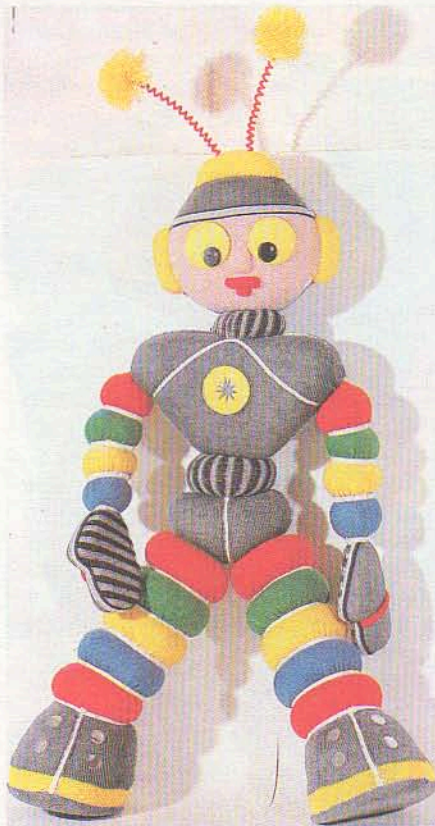
А. АЛЕХИН

Куклы для детей и взрослых

Долго идет троллейбус от центра города до «45-й параллели». Здесь, на окраине Ставрополя, на первом этаже жилого дома есть обычная квартирка, в которой обитает необычная семья. Это мальчики и девочки микрорайона, вместе с педагогами объединившиеся в клуб «Юность», чтобы заполнить свой досуг любимым делом.

Часто приходится видеть неприкаянных подростков, которым нечем заняться, нечему радоваться и негде общаться со сверстниками. Тем более чуть ли не идиллической воспринимается семейная дружеская атмосфера в клубе «Юность» — питомце производственного объединения «Сигнал», родном детище художественного руководителя Лидии Митрофановны Юрченко. Сюда ребята приходят после школы. Нередко здесь же готовят уроки. Пьют чай, едят домашние сладости, приготовленные родителями. Порой, утомившись кропотливым рукоделием, мальчики выбегают во двор поиграть в футбол, а девочки обмениваются впечатлениями о прочитанном, говорят «на посторонние темы».

Но все это отнюдь не постороннее в изобразительном досуге ребят. Как раз естественное соединение в домашних стенах серьезных кружковых занятий, здорового отдыха, культурного общения, доверительных житейских бесед и составляет сущность подросткового клуба. К тому же дети привыкли и любят все делать самостоятельно — тщательно прибраться в доме, содержать в аккуратности и порядке инвентарь, материалы. И, конечно, украсить интерьер — умело расположить собственные поделки, развесить репродукции, разместить сувениры из других городов и стран: ведется увлеченная с обеих сторон переписка



с японцами, хранятся корреспонденции из Америки.

Есть в клубе и особый уголок — мемориальный стенд в честь Павла Буравцева, погибшего в Афганистане. Он тоже занимался спортом, любил мас-



терить, жил в этом районе. И под фотопортретом война-земляка букеты цветов, лучшие поделки, картинки.

В квартире на первом этаже ребята не просто занимаются в кружках, но живут. Не спят, конечно, и не обедают. А все делают вместе — мечтают, сочиняют, трудятся, обучаются. А обучение это совершается не по методикам и инструкциям, а как-то исподволь, душевно, незаметно и даже обыденно. Педагоги не пишут отчетов о проделанной работе, избегают дидактизма и поощрения, резких замечаний и выговоров. Они хорошо вписываются в детский коллектив, что-то предлагают сами, радуются удачным идеям ребят, поощряют, незримо оберегают и растят и скромный дар, и очевидный талант. Убеждаешься, многое в детском настроении, нравственном становлении зависит от личности руководителя, его вкуса, терпения, раскованности, богатства души. Редким чутьем надо обладать, чтобы в трудный момент не настаивать на долбежке, а весело и искренне пообещать: «А завтра, ребята, мы пойдем на прогулку в осенний лес!»

Конечно, в лесу, на природе, в прочитанных сказках, просмотренных фильмах черпают дети образы, темы, краски своих работ. В клубе занимаются шитьем, изделиями из дерева, выжиганием. Но наиболее увлекательны, фантастичны уроки мягкой игрушки. Руководитель — Вера Федоровна Щеголькова с ножницами в руках показывает, объясняет, сноровисто кроит яркий разноцветный материал. В ход идет все — обрезки ткани, куски поролона, отходы местной трикотажной фабрики. Из ниток самых ярких цветов дети ткут на вязальной машине заготовки для кукол.

Технических средств, нужного



оборудования минимум, но это не снижает уровня работ. Наоборот, побуждает что-то придумывать, полагаться на свои руки, смекалку, умение, воображение. Каждая новая кукла — как радостный чистый возглас детской души. Порой не совсем оформленный в общепонятный образ, требующий ответной работы воображения.

Девочка заканчивает очередную куклу.

— Как ее зовут?

— Клякса.

— Да, есть такой забавный персонаж из старых мультяшек. А почему ты делаешь неодинаковые ручки и ножки, пальцы несоразмерно разной длины?

— Потому что это клякса: шлепнулась на пол и растеклась на поверхности смешно и неровно...

Простое и ясное объяснение. Каждая девочка в кружке может легко растолковать свой замысел. Ведь сначала у них рождается воображаемый эскиз, нащупываются образ, его облик и название — все это, конечно, корректируется в процессе работы. Иногда автор задумывает сказочную кукольную принцессу — а выходит какой-то таинственный космический персонаж. Ни мальчик, ни девочка, а удивительный «звезд-

ный пилигрим».

Мягкая игрушка легко трансформируется: ей можно придать любую позу, изменить эмоциональное состояние наклоном головы, положением рук, поворотом фигуры. Расслабленная ленивая поза одной и той же куклы вдруг динамично сменяется острым гротеском, великолепной шуткой.

Излюбленной фигуркой в клубе, претерпевающей многочисленные вариации в цвете, пластике, мимике, является очень доброе и неземное существо, может быть, рожденное как антипод нашей земной суете, бесцветности, необщительности. Варианты куклы простираются от привычного волшебного гнома до абсолютно несуразного «инопланетянина». Ребята старательно мастерят то добродушного лесовичка, то хихикающую болотную нечисть, очеловеченных кукол-птиц и космических скитальцев. Причем стараются не повторять уже найденное, не тиражировать удачный прием, а вложить в куклу свое особое настроение, оригинальное представление о мире, человеке, природе.

Эти куклы очень нравятся иностранцам; их веселый, ироничный, трогательный смысл читается без перевода, как бы на од-

ной искренней улыбке. Многие игрушки странствуют по всему свету — их увозят счастливые обладатели в Италию, Японию, Америку, Таиланд. И часто это не подарок, а выгодная покупка. Выгодная обоюдно: покупатель получает уникальный сувенир, а продавец и автор, скажем так — укрепляет материальную базу своего клуба.

Вполне современные рыночные отношения. Дети вовсе не заражены духом меркантилизма, просто они хотят чувствовать себя самостоятельными, ощущать полноценность своего труда. А куда идут заработанные деньги? Часть на благотворительные цели. На приобретение материалов. Наконец, есть и разумные поощрения. Лидия Митрофановна Юрченко считает, что детям необходимы систематические познавательные экскурсии: не только в Москву и Ленинград, но и в зарубежные страны. Это расширяет кругозор, дает простор общению, приучает к зрелому взгляду на вещи.

Дети сами ведут свою сложную бухгалтерию. Что истрачено, сколько осталось, какие траты предстоят — все подлежит строгому учету. Лидия Митрофановна не без юмора рассказывает, что ей приходится отчитываться перед ребятами за

каждый рубль. Может быть, это тоже часть воспитательной работы в широком смысле. Ведь важно не только сделать руки ученика умелыми, вкус тонким, воображение дерзким. Житейские азы, умение хозяйствовать, считать деньги, ценить свой труд, честно и заинтересованно относиться к общему делу — не бесполезная наука для молодого человека, которому предстоит вступить в жизнь отнюдь не безоблачную, легкую, благополучную.

На одном из прошлогодних праздничных утренников многим юным участникам клуба торжественно вручены личные сберегательные книжки. На собственный счет в банке будет перечисляться скромный, но заслуженный заработок детей. Они были горды собой, своим клубом, педагогами в эти минуты их первого взрослого события.

Наградой ребятам служит также признание их способностей и умения в различных повседневных акциях. Они проводят выставки, участвуют в конкурсах. К слову, победителям конкурса «Под парусами», который объявлен нашим журналом, будут вручаться куклы-сувениры, выполненные специально для этого случая клубом «Юность».

Не только для детей удовольствие получить в подарок фантастическую мягкую игрушку. Участники клуба сделали традицией отчеты выставки перед шефами. Какой, например, отличный сюрприз женщине к Восьмому марта — ушастый мягкий колобок-куколка. В куклы играют не только дети. А изделия, о которых мы говорим, — это скульптура в мягком материале, веселое и оригинальное оформление домашнего интерьера.

Производственное объединение «Сигнал» не скупится на помощь: поддержать творчество детей — значит самим получить радость и уверенность в завтрашнем дне. Хорошая новость: еще одна квартира на первом этаже усилиями шефов присоединяется к владениям клуба. Таким образом, скоро десятки желающих придут в «Юность» — работать, отдыхать, узнавать новое. Словом, жить!

Н. ИВАНОВ



УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

СКАЗКА О СИНЕМ ТУМАНЕ

Дорогие ребята! Сегодня наша сказка о маленькой планете, волшебном Синем тумане и чудесной Жар-птице. Она поможет нам узнать о необыкновенных превращениях, которые происходят с тремя красками: синей, желтой и красной.

А начинается сказка с того, что на одной маленькой планете все было синим. В синих лесах жили синие звери и птицы, в синих реках и озерах плавали синие рыбы. Люди, населявшие эту планету, тоже были синими. Они так и назывались — синепланетяне.

От такого цветового однообразия жизнь казалась тоскливой. А Синий туман делал планету мокрой, холодной и очень неудобной. Две ближайшие яркие теплые звезды, Красная и Желтая, пытались обогреть и про-

сушить соседку, но волшебный туман превратил теплые желтые лучики в холодные изумрудные, а красные — в холодные фиолетовые. Достигнув маленькой планеты, они уже не могли согреть ее.

Все эти превращения легко можно проделать, если вы будете помнить, что синей краски при смешивании нужно брать больше, чем желтой и красной. Тогда и нарисуете главный город планеты — Ультрамарин. Хотите узнать, чем он интересен? Дело в том, что дома, в которых жили синепланетяне, были покрыты крышами-сосульками и напоминали ледяных ежей. Чем больше крыш, тем богаче хозяин. И герб города жители придумали особенный — на нем колючий еж, знак богатства.

Богатство богатством, а все же веселой и счастливой эта пла-

Аня Романова, 7 лет.
Жар-птица.
Гуашь.
Щербинка, школа искусств
«Радуга».



Оля Ульянова, 6 лет.
Город.
Гуашь.
Щербинка, школа искусств
«Радуга».

Оля Ульянова, 6 лет.
Синяя планета.
Гуашь.
Щербинка, школа искусств
«Радуга».

Маша Ефимова, 6 лет.
Город.
Гуашь.
Щербинка, школа искусств
«Радуга».



нета не была. Ей не хватало тепла и красок. Красная и Желтая звезды решили помочь синепланетянам. Немало времени прошло, пока они не создали спасительницу — волшебную звездочку. Заметьте, что, сливаясь, красная и желтая краски превращаются в оранжевую. Звездочка, которая могла сделать Синюю планету счастливой, тоже была оранжевая.

Она благополучно миновала Синий туман и опустилась на главную площадь города, обернувшись прекрасной Жар-птицей. Попробуйте ее представить и нарисовать. Помните, что это волшебная Жар-птица! Поэтому и пользоваться нужно только теплыми красками: красной, желтой, оранжевой.

Внезапно появившись, она очаровала всех обитателей планеты. Удивились синепланетяне и тог-

да, когда Жар-птица запела голосом необыкновенной красоты. То была музыка, очищающая души людей от тоски и скуки. Но на этом сюрпризы удивительной гостьи не закончились. Музыка не исчезла: прозвучав, она превращалась в такие же прекрасные цветные облака, которые по форме напоминали цветы, птиц, причудливых зверей, бабочек, рыб. Постоянно, меняясь, облака оставались, как и Жар-птица, красными, желтыми, оранжевыми.

Синий туман пытался подчинить их себе, превратив в фиолетовый холод и морозящий изумруд. Но те немногие его капли, которые проникали в облака, делали их только разнообразнее. Желтые становились желтовато-зеленоватыми, а красные и оранжевые — коричнева-

тыми. И все они по-прежнему несли тепло, согревая и радуя все живое. Ваши кисточки и краски помогут нарисовать сказочное небо. Приступая к работе, не забудьте, что теперь больше теплого цвета, а холодного синего совсем немного. Чтобы рисунки получились многоцветными, пользуйтесь белилами.

Вот и закончилась наша сказка. Остается только добавить, что день, когда запела волшебная птица, стал самым любимым праздником жителей маленькой Синей планеты. На площадях, улицах и улочках в это время звучит музыка, артисты дают представление, а лоточники раздают всем голубые каштаны, запеченные в сладком тесте, — любимое лакомство синепланетян.

Е. ЗОРИНА

ЯСНОВИДЕЦ МИНУВШЕЙ КРАСОТЫ

Большому другу нашего журнала заслуженному деятелю искусств РСФСР Александру Михайловичу Михайлову исполняется 80 лет.

Наши читатели знакомы с его публикациями об акварельной живописи, творчестве М. Врубеля, голландских мастеров, цветоведении. А. М. Михайлов — известный художник-педагог, постоянный консультант и автор журнала. Все мы рады, что Александр Михайлович бодр и деятелен, ведет педагогическую и научную работу, пишет книги, выступает с лекциями.

Его имя можно встретить еще в довоенном «Юном художнике», который часто публиковал рисунки его воспитанников. Прошли десятилетия, а работы этих и многих других его учеников по-прежнему печатаются на страницах нашего издания. А. М. Михайлов начинал свою педагогическую деятельность в одной из московских общеобразовательных школ. Когда в 1936 году в центре столицы, близ Чистых прудов, открылся городской Дом пионеров, его пригласили руководить студией изобразительного искусства.

Александр Михайлович приобщает воспитанников не только к изобразительному искусству, но и к музыке, литературе, театру, к высоким культурным ценностям.

У него в студии занимались В. Стожаров, Б. Тальберг, И. Шевандронова, В. Сидоров, А. Дубинчик, И. Обросов, Г. Храпак, В. Замков, Н. Лавинский, М. Митурич, И. Попова, Б. Биргер, Е. Дешалыт, Е. Сапиро, В. Васильцов, Е. Утенков... Более трехсот учеников стали членами СХ СССР.

Проработав четверть века в изостудии, он десять с лишним лет преподавал в Московской средней художественной школе при институте имени В. И. Сурикова. И продолжает щедро делиться опытом с учителями, учеными, советскими и зарубежными коллегами, выступая на международных конгрессах, съездах, конференциях, публикуя книги и статьи.

Многие из тех, кто занимался в 50—60-е годы на художественно-графическом факультете МГПИ имени В. И. Ленина, благодарны педагогу за то, что профессионально освоили акварель — он блестяще владеет этой сложнейшей техникой, умеет привить к ней любовь тех, в ком угадывает качества, необходимые живописцу. Приобщая воспитанников к высокой художественной культуре, он учит внимательно и открытому взгляду на мир, уменью отличать истинное от ложного в жизни и искусстве, бороться с пошлостью и безвкусицей.

Редакция журнала «Юный художник» сердечно поздравляет Александра Михайловича с юбилеем!

«Вот теперь только я выучился», — сказал Андрей Петрович Рябушкин (1861—1904) после завершения одной из своих лучших картин «Русские женщины XVII столетия в церкви». Это было за четыре года до его безвременной кончины.

Любимый ученик В. Г. Перова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (а школьными друзьями его были А. Архипов, братья Коровины, М. Нестеров), окончивший затем полный курс Петербургской академии художеств и получивший высшую для того времени профессиональную квалификацию, Рябушкин — крупнейший мастер русской исторической темы, при жизни не был известен. Первая его выставка состоялась в Петербурге через 8 лет после смерти. Редко выставляясь, он не принадлежал ни к каким группировкам. Передвижникам не нравилась декоративная орнаментация и цветовая звонкость его полотен. Жюри XXI передвижной выставки 1892 года отвергло картину Рябушкина «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государственной комнате». И. Репин специально приезжал успокаивать огорченного художника. «Это ничего не значит, — говорил Репин, — что картина не попала на выставку. Сама по себе она вещь значительная». Содружеству мирискусников Рябушкин также оказался чуждым. Отправленная в 1903 году в Петербург на выставку «Мир искусства» картина «Иоанн Грозный с приближенными» не была включена в экспозицию. С досадой Рябушкин сжег ее. Но, пожалуй, как ни один из русских художников, он оставил огромное (около двух тысяч) количество рисунков, натуральных штудий, бытовых зарисовок, фантазий «из головы», эскизов на исторические сюжеты. Дар композиционного чутья у него был поразителен. Нестеров вспоминал: «Вся сила Рябушкина в эскизах. Он делать их любил, делал их хорошо».

Примером тому может служить выполненная в 1893 году черной акварелью большая станковая композиция «Выход царицы Марии Ильинишны из церкви». Мария Ильинишна — дочь дворянина Ильи Даниловича Милославского — первая жена царя Алексея Михайловича. Она была очень любима за свой добрый нрав и готовность помогать людям во всякой беде.

Известный историк И. Е. Забелин в книге «Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях» при-

водит любопытные подробности о пеших выходах знатной женщины, запечатленные в народных песнях:

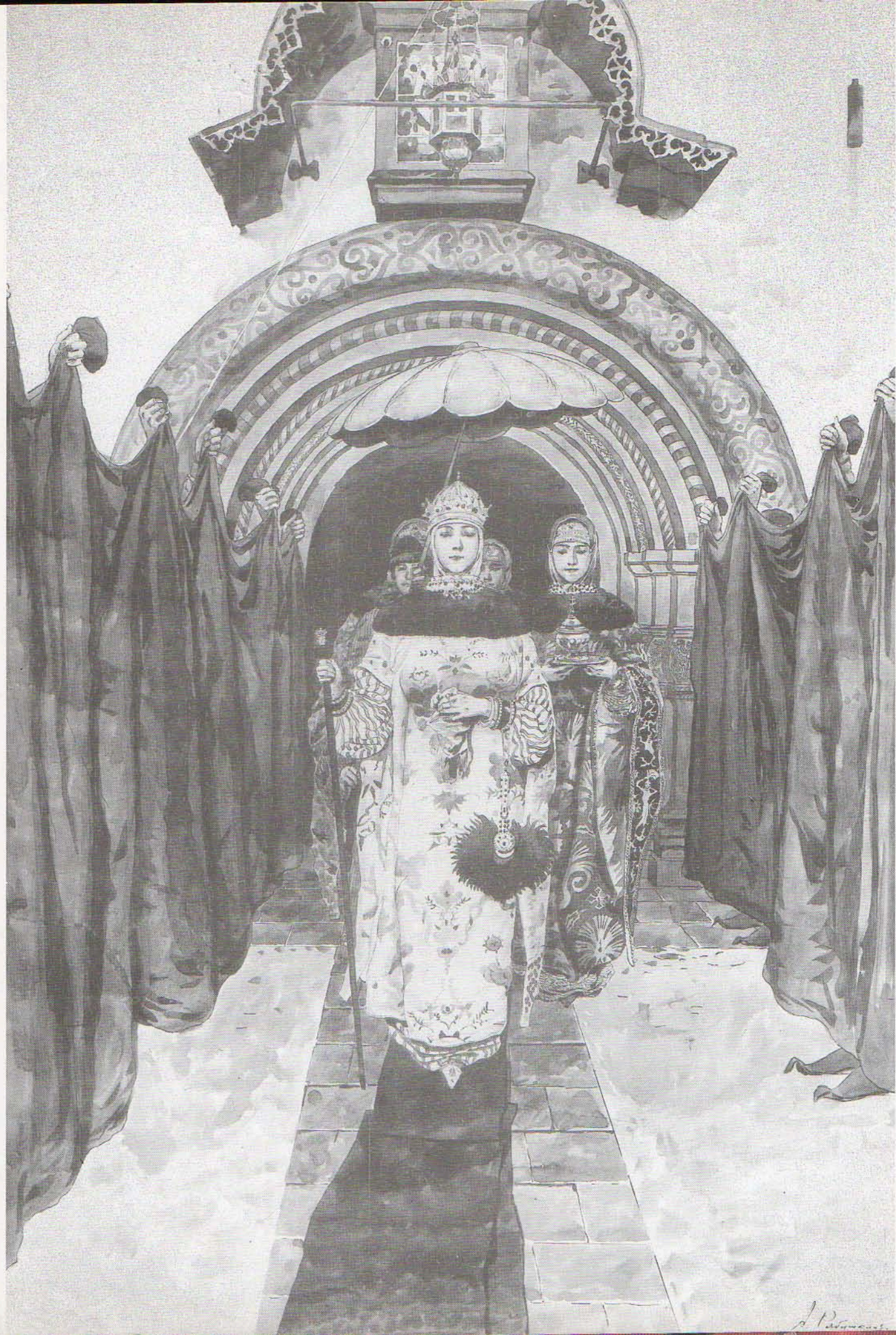
*Пойдет она от церкви от соборной.
Впереди идут лопатники (чистят
дорогу лопатами),
За лопатниками идут метельщики
(метут),
За метельщиками идут суконщики,
Расстилают сукна одинцовые...
Под руку ведут 30 девиц
И по другую 30 девиц;
Над ней несут подсолнечник,
Чтобы от красного солнца не
запеклось ее лицо белое;
На ней надето платье цветное,
На платье подведена луна
поднебесная,
Печет красное солнышко
И светит светел месяц,
Рассыпаются частые мелкие
звездочки...*

Поэтическое осмысление красоты древнего быта, словно переносящее нас в историю, как раз и присутствует в этом произведении.

Композиция его строится симметрично. В центре прекрасная Мария Ильинишна, румяная, статная, в великолепном царском наряде, украшенном золотым шитьем, жемчугом, дорогим мехом. Архитектура храма изогнутыми напевными линиями как бы повторяет полусферу головного убора царицы, покатые ее плечи. Круглый зонт-солнечник, не столько полезный для защиты от солнца, сколько употребляемый как украшение для торжественного выхода, гармонирует своей конструкцией с общим композиционным ритмом. По правое плечо государыни видна дворовая девица боярышня, по левую — две. И эта небольшая пластическая сдвинутость чуть в сторону уравновешена метко найденными деталями: движением рук, а также своеобразными боковыми кулисами — поднятыми «красными сукнами», ограждающими царицу от глаз людских.

Вроде бы все симметрично, но не точь-в-точь. Все зеркально, да не совсем. Некоторые отклонения придают сценке особенную жизненность. Когда всматриваешься в этот эскиз, соотносишь его с другими работами Рябушкина, понимаешь, что художником руководило страстное желание возвысить обыденность до сказки, вернуть в сумеречную действительность извечную гармонию и нарядность национальных обрядов и обычаев, утвердить своим искусством спасительную Красоту.

Л. Головач



A. P. ...

