

Юный
ХУДОЖНИК
10'89







ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ...

В преддверии замечательного юбилея состоялась встреча с директором Государственного Эрмитажа, Героем Социалистического Труда, академиком Б. Б. Пиотровским, который ответил на вопросы нашего корреспондента.

— *Первый вопрос, Борис Борисович, об основных этапах истории Эрмитажа. С какими событиями связана эта дата — 225 лет?*

— В 1764 году в Зимний дворец была доставлена первая партия из 200 картин, купленных в Германии. Это событие положило начало существованию Эрмитажа. Картинная галерея быстро росла. Этому способствовали крупнейшие русские дипломаты, закупавшие за границей великолепные коллекции произведений искусства для Екатерины II. Особую активность проявил Дмитрий Голицын — русский посол во Франции, а затем в Голландии. Екатерина

коллекционировала не только картины, но и резные камни, фарфор. Свою коллекцию она называла Эрмитаж (с французского — «место уединения»). Это слово перешло на все собрание, находившееся на антресолях ее апартаментов в юго-восточном крыле Зимнего дворца, недалеко от висячего сада. Кроме того, на месте нынешнего Павильонного зала находилась увешанная картинами комната для интимных приемов, где было два стола, которые поднимались снизу при помощи специальных устройств. Двенадцать персон — гостей императрицы могли там уединиться. Эта комната тоже называлась «эрмитажем».

Никакой самостоятельности дворцовый музей не имел, все траты делались по личному распоряжению императрицы. Когда она умерла и на престол вступил Павел I, поселившийся в Инженерном замке, картинная галерея и оранжерея оказались в тяжелом положении. И князь Н. Б. Юсупов, в ведении которого они находились, жаловался на

нехватку денег для прокорма зверьков, обитавших в Зимнем саду Екатерины. Александру I также было не до Эрмитажа, шла война, экспонаты частично эвакуировали в Старую Руссу. Большое внимание к музею проявлял Николай I, который считал Эрмитаж своей собственностью, полагая, что он знаток искусства и полный хозяин картинной галереи. В иные дни в Эрмитаж никого не пускали, так как Его Величество сам пребывал в музее.

— *Какова была роль Эрмитажа в жизни русского общества? Назовите ваших предшественников — первых директоров музея.*

— Уже в эпоху Николая I общественность России понимала значение Эрмитажа в жизни страны. На великих картинах прошлого учились русские художники. В специальных залах находились «Последний день Помпеи» К. Брюллова и «Медный змий» Ф. Бруни. Лишь в 1889 году эти памятники перевели во вновь созданный Русский музей. Эрмитаж был свидетелем допроса декабристов, проходившего в зале фла-

мандских и голландских художников (ныне там картины Леонардо да Винчи). Сам Николай I сидел в комнате рядом и слушал следственное дело. Администрация Эрмитажа состояла из бесправных чиновников, все указания императора давал лично — через министра двора, князя Волконского, — царедворцам более низкого ранга. И только под напором общественного мнения пришлось Эрмитаж превратить в публичный музей. Архитектор Кленце — строитель мюнхенской Пинакотеки, выстроил специальное здание, украшенное портиком с гранитными атлантами. Открытие в 1851 году Нового Эрмитажа с восторгом приняли не только в России, но и в Европе. Английские квакеры, которые приезжали к Николаю I и безуспешно пытались отговорить его от Крымской войны, вспоминали о замечательных чертогах, построенных русским царем для своего музея.

Однако посещение последнего было все же затруднено. Билеты выдавались в придворной конторе, приходилось полагаться в парадной форме. Эрмитаж стал доступен лишь ограниченной части интеллигенции. Выдавались, правда, и билеты постоянные, годовые — такой, например, В. А. Жуковский прислал А. С. Пушкину и написал: «Посылаю тебе билет на всю вечность».

Когда на престол вступил Александр II, положение Эрмитажа изменилось. В 1863 году, то есть через 99 лет после поступления первых картин, учредили должность директора Эрмитажа, приравненную к заместителю министра двора и придворному чину гофмаршала. Директор получал 990 рублей серебром в месяц, имел белый выезд, собственную квартиру. Первым директором Эрмитажа стал С. А. Гедеонов, крупный ученый, академик, который написал книгу «Варяги и Русь». До назначения на этот пост он был дипломатом, попечителем стипендиатов Академии художеств в Риме. После него директорствовали приближенные ко двору люди; но заместителями у них были многие русские ученые, академики Петербургской Академии наук. С приходом директоров ограничений становится меньше, упраздняют парадную форму, начинают выпускаться путеводители

Эрмитажа. Тогда Эрмитаж и стал крупным научным центром: изучались русские и античные древности. Меньше внимания уделялось картинам, хотя наиболее значительно именно собрание живописи. Это не случайно, поскольку русское искусствознание возникло лишь к концу XIX века, а директора Эрмитажа были истори-

чарскому», и подписывался — «граф Толстой».

Советское правительство сохранило самостоятельность Эрмитажа. В Зимнем дворце создали музейный центр, во главе которого номинально числился А. М. Горький, куда вошел цвет русской науки: академик Н. Я. Марр, С. Ф. Ольденбург,



Л. Премацци.
Кабинет итальянских школ.
Акварель. 1860.
28,8×37,7.

ками культуры, но не историками искусства. Даже в советское время ими становились крупнейшие специалисты в области восточного искусства (И. А. Орбели) или русского (М. И. Артамонов).

— *А как принял Эрмитаж революцию и как складывались его отношения с Советской властью?*

— Октябрьскую революцию Эрмитаж встретил без энтузиазма: заседание совета Эрмитажа вынесло решение о непризнании большевистского правительства. А. В. Луначарский отметил, что это историческая закономерность — иначе просто и быть не могло. Он оставил графа Толстого — последнего директора царского Эрмитажа — на своем месте, и тот в течение почти всего 1918 года обращался к Анатолию Васильевичу не иначе, как к «господину комиссару Луна-

И. Ю. Крачковский, а секретарем центра был молодой востоковед И. А. Орбели. И вот, в 1920 году, когда еще экспонаты не были перевезены из Москвы (их эвакуировали при Временном правительстве, как только немцы заняли Ригу), в Эрмитаже организован отдел Востока. Это оказалось принципиально новым явлением — признание советской наукой значения стран Востока для мировой культуры. Заведующим отделом Востока стал И. А. Орбели. Подбор директоров Эрмитажа шел очень долго. Коммунистов, которые могли бы возглавить этот великолепный музей, не хватало. В 1927 году директором Эрмитажа назначен коммунист П. И. Кларк. В свое время его приговорили к смертной казни за читинское восстание, потом казнь заменили ссылкой,

откуда он бежал с сыном сначала в Японию, потом в Австралию. Его короткое директорство оказалось очень полезным. Он поставил дело на марксистскую основу, но проработал меньше года, заболел и ушел. Вторым директором — тоже партийный деятель, Л. Л. Оболенский, был сыном друга Л. Н. Толстого, издателя общественно-литературного журнала. Дипломат, член комиссии по заключению мира с Польшей, он пробыл в Эрмитаже меньше года. И тогда во главе музея стал его заместитель Б. В. Легран — партийный деятель, друг А. С. Енукидзе, хорошо знавший Сталина; он был прокурором армии Царицынского фронта, послом РСФСР в дашнакской Армении, советским консулом в Харбине. Б. В. Легран открыл двери молодежи, написал книгу «Социалистическая реконструкция Эрмитажа». Поднял на высокий уровень научную работу и, став проректором Академии художеств, рекомендовал на директорскую должность И. А. Орбели.

— Раньше обходили стороной такую болезненную тему, как распродажа эрмитажных коллекций...

— Действительно, в 1928—1929 годах был нанесен непоправимый урон Эрмитажу. На эту тему сейчас вышло немало публикаций. Но никто даже не считал нужным обратиться ко мне — очевидцу событий, который знает, как все произошло. Надо оценивать этот факт не только с сегодняшней точки зрения, а с позиции того времени. Эрмитаж тогда не получал специальных средств ни на проводку электричества, ни на ремонт залов. Нам предложили собственными силами добывать деньги. Хозяйство страны находилось в очень тяжелом положении. Поэтому появилось правительственное решение о продаже дублетов музейных ценностей, хранившихся в запасниках. Создали комиссию, выделявшую предметы на заграничные аукционы. Однако многие вещи вернулись непроданными, потому что цены были высокими (а западные партнеры жалели денег). Но аукционы, осуществлявшиеся с ведома музейных работников, не нанесли большого вреда. Подлинным бедствием стали правительственные продажи: Г. Гульбенкяну, который ор-

ганизовал экспорт нефти (ему, по сути дела, дали взятку), и Э. Меллону — министру финансов Америки, открывшему валютные кредиты Советскому Союзу. Эта трагедия лежит на совести нашего правительства, Наркомата внешней торговли: не следовало подобным образом распоряжаться культурными ценностями. Протесты оставались без внимания, бедствие предотвратить возможности не было. Распродажа вещей нанесла огромный вред престижу СССР и обескровила Эрмитаж.

— Как идет сегодня пополнение Эрмитажа?

— Министерство культуры СССР выделяет значительные суммы, кроме закупок за границей, для которых необходимы правительственные решения. За рубежом куплен бюст Меншикова работы Растрелли, гобелен XVIII века, французский фарфор, петровские эмали. Очень много первоклассных изделий хранилось у советских людей. Через закупочную комиссию мы приобрели картину французского художника Белланжа «Оплакивание Христа», известную только по эскизам, и вдруг оказавшуюся у нас в стране, полотно Джампетрино — ученика Леонардо да Винчи. Но особо важный источник пополнения коллекции — дары Эрмитажу. Итальянские скульпторы Д. Манцу, Ф. Мессина, А. Мурер, Э. Греко подарили много своих вещей. Мы отвели им залы в третьем этаже Зимнего дворца. Их примеру последовал испанский скульптор Серано. К юбилейным дням открывается выставка даров Эрмитажу. На ней не будет, к сожалению, одного интересного экспоната — замечательной скифской костяной вещи, присланной заключенным из лагеря на Северном Кавказе — товарищем Заплюйсвечкой. Он был начальником Моздокского карьера, видел раскопки, в 1937-м репрессирован. Тогда и прислал в письмо из лагеря предмет скифского искусства, получивший ныне мировую известность.

К юбилею приурочена также выставка картин из западноевропейских музеев. Лувр, Лондонская национальная галерея, Художественно-исторический музей в Вене, галерея Питти во Флоренции направляют к нам около 30 вещей.

— Хотелось бы знать, что вы

думаете о роли Эрмитажа в эстетическом воспитании молодежи, как вы относитесь к нашему журналу?

— Я с большим интересом и уважением отношусь к вашему изданию, где в популярной форме излагаются сложные проблемы, понятные и детям и мне, старику. Эстетическое воспитание молодежи — важная сторона деятельности музея. Во всем мире сейчас спохватились, что духовная жизнь отстала, находится в дисгармонии с техникой, которая уже стала антигуманистичной. Работа с детьми, школьниками сейчас особенно важна. Я сам с большим удовольствием езжу в детские сады. Когда был в их изостудии, то получил свой портрет, детишки приезжают к нам в Эрмитаж. В них необходимо вкладывать любовь к искусству, развивать понимание прекрасного и доброту в общении.

— Что такое Эрмитаж сегодня и каким образом вы представляете себе Эрмитаж будущего?

— Я праздную третий юбилей: отмечал 175-летие Эрмитажа, 200 лет и теперь 225 лет. Меня назначили директором как раз 25 лет назад, перед 200-летним юбилеем. Если кратко охарактеризовать современный Эрмитаж, то это, во-первых, государственное хранилище ценностей, во-вторых, крупное научно-исследовательское учреждение, в-третьих, музей, который ведет не только экспозиционную, но и просветительскую работу. И 2 800 000 предметов искусства лежат у нас не зря: это огромный научный материал, который можно изучать. Нынешнее расширение Эрмитажа позволит разгрузить запасники, показать гораздо больше экспонатов. Нам выделили половину здания Генерального штаба, где будет выставлено то, что не нашло места в основной экспозиции: костюмы, кареты, мебель, гобелены, — вещи, передающие атмосферу эпохи, очень нужные художникам, режиссерам, историкам. Кроме того, мы получили дворец в Ливадии, так что Эрмитаж будет иметь филиал в Крыму. Думаю, что теперь у нас появится возможность широко показать историю культуры народов Советского Союза и зарубежных стран.

СОВРЕМЕННАЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ СКУЛЬПТУРА В ЭРМИТАЖЕ

Наш рассказ посвящен четырем крупнейшим мастерам современной пластики: Джакомо Манцу, Эмилио Греко, Франческо Мессине и Аугусто Муреру. Они начинали творческий путь в сложную эпоху, когда власть в Италии находилась в руках фашистов. Этот период, часто называемый «черным двадцатилетием» (Муссолини правил страной с 1922 года), отнюдь не способствовал свободному развитию искусства. Художники, не желавшие участвовать в создании произведений, соответствующих нормам фашистской идеологии,

замыкались в рамках узких формальных поисков, обращались к «негероическим» жанрам (натюрморт, пейзаж). Скульпторам, которые зависели от заказчиков больше, чем живописцы, приходилось либо следовать официальным установкам, либо терпеть равнодушие, неприятие критики. Подлинными хранителями итальянских художественных традиций оказались те, кто сумел выстоять, не изменив своим принципам.

Современные скульпторы Италии часто обращаются к изображению обнаженного тела. Для итальянцев, вся жизнь которых

проходит среди великих шедевров архитектуры, живописи, скульптуры (Италию недаром называют страной-музеем), интерес к пластике человеческой фигуры совершенно естествен. Памятники античного искусства эпохи Возрождения итальянский художник XX века воспринимает как национальную традицию, органичную часть современного искусства. Иной раз мастер, напротив, желает сбросить с себя груз традиций и работает без оглядки на прошлое. Он ищет новые средства выразительности, экспериментирует с формой, материалом, но и тогда его работы продолжают нести отголоски пластической культуры минувших веков.

Все это можно увидеть в работах Греко, Мессины, Манцу и Мурера. В них чувствуются самые разнообразные влияния: от искусства этрусков до маньеризма — и в то же время они четко выявляют комплекс проблем, стоящих перед скульптурой XX века, прежде всего стремление к индивидуальности творческой манеры.

Зал Греко, где находятся двадцать произведений, кажется слишком тесным. Статуи энергично «захватывают» пространство, требуют широты обзора. Чувствуется, автор создавал их для открытого места — парка, площади, улицы. И действительно, наиболее естественно работы Греко выглядят в так называемом «Саду Греко» в японском городе Хаконе, своеобразном музее под открытым небом.

Жизнь Греко, одного из самых известных скульпторов Италии, не была легкой. Он родился в Сицилии в 1913 году, с тринадцати лет начал трудиться в мастерской ремесленника, высекавшего из камня надгробия. Ранние его ра-

Ф. Мессина.
Лошадь.
Бронза. 1958.



боты несут сильное воздействие античной пластики. Они были благожелательно приняты критикой, но скульптор, получив одобрение публики, не успокаивался на достигнутом. На протяжении многих лет Греко работает над ограниченным кругом тем — это изображение обнаженной натуры и портреты. Часто скульптор создает образ как бы в нескольких вариациях, добываясь различного пластического звучания.

«Большая фигура, сидящая на корточках, № 4» подчеркнута монументальна, массивна, укрупнена в деталях, состоит из цельных шарообразных объемов и представляет собой замкнутую сжатую форму. Но в ней нет состояния покоя. Неровная, дробящая свет поверхность бронзы усиливает это ощущение, подчеркивая свойственный статуе внутренний динамизм. Все неустой-

Э. Греко.
Большая сидящая фигура.
Бронза. 1969.



Э. Греко.
Портрет Марии Бальдассаре.
Бронза. 1967.

чиво и в «Большой сидящей фигуре». Тело располагается в нескольких пространственных плоскостях. Торс наклонен, локоть отставлен в сторону, ноги скрещены. Отсутствие статичности подчеркивает и постамент, активно включенный автором в композицию. Высокий прямоугольный параллелепипед, на краю которого примостилась бронзовая фигура, как бы удерживает готовое вырваться из-под контроля движение.

Выставки современной итальянской скульптуры не обходятся без произведений Франческо Мессины, для которого, как и для Греко, источником вдохновения являются высочайшие художественные образцы прошлых эпох.

Мессина родился в 1900 году в Сицилии. Специальное художественное образование получил в Генуе, но большого значения ему не придавал. С 1932 года Мессина живет в Милане, где преподавал до недавнего времени скульптуру в Академии Брера. На родине хорошо знают не только его работы в бронзе, но и поэмы,

стихотворения, статьи об искусстве. В эрмитажном собрании он представлен широко и разнообразно; небольшой зал вмещает статуи и портреты в бронзе, терракотовые бюсты, графику. В работах Мессины ощущается стилизация под античную пластику. Но искусственно старя, патинируя бронзу, раскрашивая терракоту, скульптор не боится сравнений. Он уверен в том, что «художник всегда современен, когда он искренен».

Мессина любит рисовать и лепить с натуры. Кажется, будто ему не представляет никакого труда вылепить модель в сложнейшей позе, необычном ракурсе. Таковы его «Балерины», «Лошади», как бы на мгновение застывшие в напряженном движении, остановленном в бронзе.

Как истинный мастер XX века, Мессина видит идеал не в со-

А. Мурер.
Фавн.
Бронза. 1977.



вершенных пропорциях и соразмерности деталей, а в передаче остроты и выразительности характера. Поэтому его так привлекают дети и подростки с их естественностью, непринужденностью поведения, раскованностью поз и жестов. В образе «Беатриче» — хрупкой, угловатой девочки, чуть застенчиво и неловко позирующей скульптору, Мессине удастся уйти от точной фиксации натуры, поднявшись до поэтического обобщения. Теплый золотистый оттенок бронзы еще более усиливает эмоциональное звучание произведения. Мессина считает цвет очень важным компонентом в создании цельного скульптурного образа.

Произведения Аугусто Мурера известны, по преимуществу, в Италии. Скульптор родился в 1922 году на севере страны у подножия Альп. В молодости был участником второй мировой войны, бойцом Сопротивления. С трагическими событиями военного времени связаны темы созданных мастером памятников, посвященных памяти героев-антифашистов. В прекрасной гармоничный облик Венеции резким диссонансом врывается экспрессивный монумент Мурера «Партизанка» — бронзовая фигура убитой женщины, лежащей прямо на камнях на берегу залива.

В Эрмитаже находятся шесть работ Мурера. Три из них можно увидеть в экспозиции. Произведения скульптора глубоко связаны с народной традицией, фольклором. Мурер любит работать с деревом, которым редко пользуются итальянские профессионалы. Зато деревянные статуи, сделанные руками народных умельцев, встречаются в горных деревнях Северной Италии. Образы мастера неотделимы от национальных обычаев, сказаний, легенд. Таковы «Арлекин» — наивный, непосредственный и мечтательный, как бы неторопливо бредущий по дороге, «Фавн», задумчиво играющий на свирели. Странные существа с длинным и тонким телом, вылепленным вопреки логике построения фигуры, с руками, подобными сухим корявым веткам — предстают перед зрителем реальным воплощением фантастической сказки.

Мурер был счастлив, когда узнал, что его работы находятся в

Эрмитаже рядом с произведениями Гуттузо, Греко, Мессины. Но произведения этого самобытного мастера не теряются, не отступают в тень при сравнении с творче-



Ф. Мессина.
Портрет Массимо Лели.
Бронза. 1938.

Д. Манцу.
Распятие с генералом.
Бронза. 1942—1947.



ством более именитых соотечественников.

Недавно коллекция Эрмитажа пополнилась работами еще одного итальянского мастера. Небольшой зал Джакомо Манцу вместил в себя три статуи, два рельефа из знаменитой серии «Христос — человек среди людей», живописное

полотно «Художник и модель». Таким образом, в новом эрмитажном собрании, как в миниатюре, раскрываются различные грани его дарования. Он создал одно из самых значительных, поражающих философской глубиной творений нашего времени — «Врата смерти» в соборе св. Петра в Риме. Его «Девочка на стуле», серии «Кардиналы», «Танцовщицы», портреты жены художника Инге концентрируют многие пластические достижения современной скульптуры: простоту и выразительность, лаконизм формы и внутреннюю динамику, сложные взаимодействия объемов и пространства.

Манцу родился в 1908 году в Бергамо. Уже его ранние работы отражали стремление творить независимо. «Мой долг, художника, — считает Манцу, — всюду следовать за современником, жить его заботами. Отображать его человеческие радости и печали...» Группа рельефов «Распятие» — отзвук второй мировой войны, выраженный через образ страдающего Христа. Манцу начинает работать над серией еще в 1939 году, постоянно возвращаясь к ней вплоть до середины 60-х годов. Художник дарит Эрмитажу два рельефа из цикла, в том числе и вариант прославленного «Распятия с генералом». Лаконично его композиционное решение: расположенный в центре крест делит пространство почти пополам, подчеркивая контраст между фигурой замученного, повешенного за руку человека и нелепым до карикатурности образом толстого коротконокого палача, — обнаженного, но в каске и с мечом, достигающим земли. В эту фигуру Манцу, кажется, вкладывает весь скопившийся за годы войны едкий сарказм, всю горечь и ненависть, которые вызывал в нем фашизм.

Заканчивая рассказ об итальянских скульпторах XX века, хотелось бы вспомнить слова одного из критиков — поклонников творчества Франческо Мессины: «Это образы, рожденные темпераментом, влюбленным в солнце!» В какой-то степени эти слова можно отнести ко всем произведениям итальянских скульпторов.

С. КУДРЯВЦЕВА

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЭРМИТАЖНОЙ ГАЛЕРЕИ

Мы не знаем сейчас, когда и как зародилась мысль о создании эрмитажной галереи, как не можем сказать, в какой мере она явилась результатом осуществления заранее намеченного широкого плана.

Насколько можно судить по имеющимся данным, далеко не дающим исчерпывающего представления о первых шагах художественного собирательства Екатерины, она приступила к созданию галереи не только без какого-либо разработанного плана, но, вероятно, и без сколько-нибудь ясного сознания тех масштабов, в которые оно выльется.

Первый толчок к созданию галереи дал случай, представившийся на второй год ее царствования, случай, дававший возможность помериться силами и на этом поприще с Фридрихом II, с ко-



И. Шарлемань.
Вид Зимнего дворца с Невы.
Карандаш, акварель. 1853.
30,2×40,5.

Лукас ван Лейден.
Исцеление иерихонского слепца.
Триптих.
Масло. 1531.

Центральная часть
115,5×150,5,
боковые створки
89×33,5.

торым Екатерина уже вступила в соревнование, завязывая отношения с Вольтером.

В конце 1763 года берлинский купец Гоцковский обратился к русскому послу В. С. Долгорукому с предложением принять в возмещение числившегося за ним долга составленное им собрание картин.

Доложенное Долгоруким Екатерине предложение было принято — оно давало возможность и нанести удар самолюбию Фридриха, и выставить в выгодном свете состояние русской казны, не менее потрепанной на деле, чем прусская. 11 февраля был подписан указ о принятии собрания Гоцковского, которое летом 1764 года было отправлено в Петербург и поступило в ведение Бецкого.

Насчитывавшее 225 картин собрание Гоцковского отличалось довольно пестрым качественным уровнем — сам Гоцковский от-



нюдь не обладал сколько-нибудь серьезными познаниями в области искусства — и состояло преимущественно из картин голландской и фламандской школы наряду с несколькими произведениями итальянских художников XVII века. Но в его составе находился и ряд картин крупного музейного значения (в том числе три — Рембрандта) — среди них «Неверие Фомы», «Семейный портрет» Иорданса, «Рынок в Амстердаме» Хельста, «Мужской портрет» Хальса. Начало галерее было положено достаточно прочно. Вслед

за этим началом следует ряд приобретений, носящих уже все черты планомерного собирания крупной галереи, долженствующей занять в короткое время одно из первых мест в Европе.

Шпалера «Охота на оленя».
Шерсть, шелк, золотые нити.
Конец XV — начало XVI века.
Германия, Эльзас.
77×87.



Рембрандт.
Даная.
Масло. 1636.
Переписана автором
в 1646—1647.
185×203. >

Во всей этой бурной коллекционерской деятельности меньше всего было, пожалуй, подлинной любви к живописи. Екатерина сама неоднократно признавалась, что она ничего не понимает ни в живописи, ни в музыке. При всей погоне ее за картинами ее увлекали по-настоящему, составляли ее истинную коллекционерскую страсть резные камни, которые она могла часами перебирать и рассматривать. «В отношении кар-

тин она подвержена страшным и внезапным болезням, подлинному обжорству», — говорил ее постоянный корреспондент Гримм. В ее обширной корреспонденции — в письмах к Гримму, через которого велись переговоры о покупках, или к Фальконе, который в годы его пребывания в Петербурге являлся посредником между ней и Дидро и к которому Екатерина часто обращалась за советами, — мы почти не находим замечаний, которые позволяли бы судить о ее художественных вкусах, о впечатлении, произведенном на нее той

активную роль играет в этом отношении назначенный в 1765 году послом в Париж, а с 1768 года переведенный в Гаагу Д. А. Голицын, один из наиболее образованных людей екатерининского царствования, прекрасный знаток искусства, друг Дидро и Фальконе, ученый минералог и издатель сочинений Гельвеция. Он следит за всем, что появляется на рынке, пытается не упустить ни одной возможности сделать значительное приобретение, будь то на аукционах в Париже, Гааге или Амстердаме, будь то путем непосредственных переговоров с владельцами. Дидро отдает этому делу всю свою кипучую энергию, проявляя столь значительную инициативу, что далеко не все его предложения встречают горячее сочувствие и благосклонный прием.

1750—1780-е годы — время очень большого оживления на художественном рынке Парижа. Художественное собирательство становится повальной модой, и им занимаются не только настоящие любители искусства, как это было в первой половине века, но все, кому это позволяют средства. Крупные финансисты конкурируют с аристократией; в этой борьбе активно участвуют торговцы и комиссионеры. Особенным спросом пользуются картины голландских и фламандских художников, мода на которых прочно держится почти в течение всего XVIII века. Воспроизведенные в гравюрах лучшими мастерами репродукционной гравюры, они приобретают широкую популярность и каждый стремится приобрести по возможности те вещи, которые происходят из получивших известность собраний. Метсю, Мирис, Терборх, Доу, Берхем и Дюжарден, Поттер, А. ван де Вельде, Тенирс и Воуверман — наиболее популярные имена, наиболее дорого ценящиеся художники, их картины достигают рекордных цен, часто оставляя позади себя Рембрандта и Рубенса.

Первые приобретения в Париже делаются на аукционе собрания крупного промышленника Жака де Жюльена, тонкого знатока искусства, друга Ватто, составившего в процессе длительного собирательства превосходно подобранное собрание живописи, гра-

вю и рисунков. Все крупные парижские коллекционеры выступают покупателями на этой распродаже, Фридрих II покупает вазы, бронзу, скульптуру и картину Лересса, которая ценится втрое

большей картинной галереи. Он предлагает в 1767 году покупку гравюрных досок Леба, сопровождая свое предложение следующими соображениями: «Невозможно, чтобы в России когда-либо

ки. Тогда Дидро пытается заполучить богатое собрание гравюр скульптора Каиё, но получает отказ собирателя, гордо заявляющего, что он предпочитает сохранить шестьдесят тысяч разных гра-



дороже «Старушки с книгой» Рембрандта, приобретенной для Екатерины. Кроме Рембрандта, через комиссионера Реми Голицын покупает для Екатерины «Больную» Метсю, «Кермесу» и «Свадебный пир» Тенирса, «Читающую старуху» Доу и картины Берхема, Воувермана и Остаде.

Дидро не верит вначале в возможность создания в Петербурге

скопилось достаточное количество картин, способное внушить подлинный вкус к искусству. Мне кажется, что гравюре надлежит помочь в этой нужде. Гравер своего рода апостол или миссионер: надо читать переводы, когда не имеешь подлинников». По совету Фальконе, предостерегавшего от покупки изношенных досок, Екатерина отказывается от покуп-

вю, чем получить шестьдесят тысяч одинаковых монет...

Покупки совершаются не только на аукционах; в эти первые годы приобретается и ряд единичных вещей у коллекционеров и торговцев. Непосредственно перед отъездом Голицына из Парижа в Гаагу ему удается купить «Блудного сына» Рембрандта в собрании некоего господина



д'Амезюна. «Блудный сын» остался не проданным на аукционе, на котором картины шли очень дешево, и д'Амезюн приобрел его за 5400 ливров, дав в придачу картину Луки Джордано, оцененную в 600 ливров. По-видимому, за немногим бо́льшую сумму, то есть значительно ниже, чем целый ряд картин Тенирса, Воувермана, Остаде, ее приобрели для Эрмитажа. Это не значит, однако, что эту картину не умели ценить.

Внимательно следя за голландским рынком, Голицын не пропускает по возможности ни одного случая сделать ценные приобретения. В 1771 году ему удается купить ряд первоклассных голландских картин на аукционе известной галереи Браамкампа, из состава которой происходит несколько шедевров, украшающих лучшие европейские собрания.

В этот же год по инициативе Троншена, горячо поддержанного Дидро и Голицыным, происходит самое значительное пополнение Эрмитажа, имевшее решающее значение для общего характера галереи,— приобретение знаменитого собрания Кроза. Из всех парижских собраний, составленных в первой половине XVIII века, коллекция Кроза, начало которой было положено еще в конце XVII века, была самой замечательной. Пьер Кроза (1665—1740), составивший себе в молодые годы миллионное состояние финансовыми операциями — он начал свою деятельность со сбора налогов и пошлин в провинции Лангедок, — прозванный современниками «бедным Кроза», в отличие от брата, обладавшего еще большими миллионами, около 1704 года переехал в Париж и отдался исключительно собирательству, начало которому он положил еще будучи юношей. Кроза собирал произведения искусства не ради помещения средств или тщеславия. Это был настоящий, глубокий знаток искусства, тесно связанный с художественным миром, посвящавший составлению своего собрания, собиравшегося им не только во Франции, но и в Италии, всю свою огромную энергию. В его великолепном особняке в Париже, построенном специально для размещения накопленных сокровищ, хранилось 400 картин, 19 000 рисунков, около 1500 резных кам-

ней и ряд других произведений искусства, в том числе собрание итальянской майолики, отнюдь не привлекавшей в это время усиленного внимания любителей. Широкой известности собрания Кроза способствовало то, что дом его был широко открыт для худож-

Собрание Кроза обогатило Эрмитаж прежде всего рядом выдающихся шедевров великих мастеров и наряду с этим большим числом первоклассных картин. Оно сильно подняло уровень собрания итальянской живописи, влив в него «Св. семейство»

рания фламандской школы, обогатившегося, в частности, «Портретом камеристки», «Вакхом», «Изгнанием Агари» и рядом эскизов Рубенса, шестью портретами и «Неверием Фомы» Ван Дейка. Из семи Рембрандтов собрания Кроза два принадлежат



Франс Халс.
Мужской портрет.
Масло. До 1660.
◁ 84,5×67.

Давид Тенирс
Младший.
Обезьяны в кухне.
Масло. Середина 1640.
36×50,5.

Тинторетто
(Якопо Робусти).
Рождение Иоанна Крестителя.
Масло. 1550.
181×266.

ников и любителей искусства. В его доме нашел себе приют в течение года Ватто, погружавшийся в изучение Рубенса и Тициана; Шарль де ла Фосс, писавший плафоны в особняке Кроза, прожил здесь до своей смерти, и тут же нашла себе пристанище его вдова. В доме Кроза жила и приезжавшая из Венеции Розальба Карриера, пастели которой пользовались таким огромным успехом.

Рафаэля, «Юдифь» Джорджоне, шедшую в то время за произведение Рафаэля, «Даная» Тициана, «Снятие с креста» Веронезе, «Мужской портрет» Каприоло, «Рождение Иоанна Крестителя» Тинторетто, «Портрет Р. Поля», приписывающийся Себастьяну дель Пьембо, «Юпитер и Ио» Л. Сустриса, «Давида» и «Портрет актера» Фети. Не менее замечательны были пополнения соб-

к самым замечательным шедеврам нашего собрания—«Даная» и «Св. семейство». Это же собрание в значительной мере положило основание и собранию французской живописи, пополнив его рядом произведений Ленена, Пуссена, Миньяра, Ларжильера, Ватто, Ланкре и Шардена.

В. Ф. ЛЕВИНСОН-ЛЕССИНГ.
История картинной галереи Эрмитажа
(1764—1917). Л., «Искусство», 1985.

ПО СЛЕДАМ ДЖУЛИО ЛИТТЫ



...Эта история началась более пятисот лет назад, когда в конце 1482 года прославленный итальянский живописец и ученый Леонардо да Винчи переехал в Милан и поступил на службу к правителю города Лодовико Моро. По-видимому, именно в те годы им была закончена картина «Мадонна с младенцем Иисусом». С этого времени и начинаются странствия полотна. Сначала оно оставалось у самого Леонардо, после его смерти некоторое время кочевало по мастерским учеников. Где находилась картина в течение XVI—XVII веков, точно неизвестно. В 1784 году ее приобрел итальянский князь Бельджойзо, от которого, в свою очередь, она в начале XIX столетия перешла в коллекцию графов Литта, дальних родственников князя.

Однако на этом приключения прекрасной картины не закончились. В декабре 1864 года барон Кюне, советник по ученой части Императорского Эрмитажа, получил из Италии письмо следующего содержания: «...В силу политических обстоятельств и результата событий 1848 года и следующих лет, я принужден реализовать все, что могу, чтобы исправить свои дела. Поэтому я охотно продам мои картины, и это будет действительно большой удачей для того, кто приобретет их... Я предлагаю их Вам, и буду счастлив, если галерея моих предков будет принадлежать его величеству императору Александру, в память о преданности, которую питал к императорской семье мой дядя, граф Жюль-Рене Литта. Император же русский окажет, осуществив эту покупку, большую услугу потомку того, кто провел и окончил свои годы на службе России».

Подпись под этим документом гласила: граф Антуан Литта, Милан, 19 декабря 1864 года.

Джулио, или как его называли в России, Юлий Помпеевич Литта родился в Милане в 1763 году. Род графов Литта уходил корнями в глубокую древность; он шел от Висконти-Арезе, знаменитых средневековых кондотьеров и правителей Милана.

Чем занимался в ранней юности блестящий отпрыск рода Висконти-Арезе-Сфорца, мы точно не знаем, но в 1785 году Джулио

Литта можно было видеть на острове Мальта, где он командовал орденой галерой. В то время былое могущество Мальтийского ордена постепенно клонилось к закату, а в 1789 году войска революционной Франции, только недавно лишившие рыцарей-монахов многих их владений в Западной Европе, захватили и саму



О. Кипренский.
Портрет Ю. П. Литты.
Масло. 1813.
Москва, Музей В. А. Тропинина.

Леонардо да Винчи.
Мадонна с младенцем (Мадонна Литта).
Темпера. Около 1490—1491.
42×33.

Мальту. В этих условиях Джулио Литта решил срочно сменить службу и переехать в Россию. В январе 1789 года в петербургских гостиных появился молодой человек огромного роста, с темными вьющимися волосами, бархатным голосом и учтивыми манерами. Он недолго оставался в безвестности. 7 марта Екатерина II подписала указ о принятии Литты на русскую военную службу с чином капитан-командора. Вскоре началась война со Швецией, и Балтийский гребной флот вышел в открытое море. На одном из судов, ожидая встречи с неприятелем, плыл и Джулио Литта.

12 июля русские корабли подошли к Роченсальму, где их уже ждал неприятель. Балтийцы решительно двинулись в атаку, и к вечеру следующего дня шведский флот отступил в полном расстройстве, понеся большие потери в судах и людях.

Императрица щедро наградила участников сражения, в числе которых оказался и молодой Литта, показавший себя опытным и отважным моряком. Он был произведен в контр-адмиралы, получил золотую шпагу и орден св. Георгия 3-го класса.

Вскоре он оставил карьеру флотоводца и начал искать новое поприще, решив, что религия и дипломатия — лучшее поле деятельности, на котором он может преуспеть. Принялся за дело Литта успешно. Но судьба распорядилась по-своему: по окончании Отечественной войны 1812 года Литта был уволен в отставку.

В 1826 году Литта, как верный царедворец, снова попал в милость к Николаю I и был назначен им обер-камергером царского двора. К тому времени граф, будучи уже в преклонном возрасте и обладая умом, дипломатической выдержкой и громадными богатствами, занимал видное положение в высшем свете. А. С. Пушкин, в то время камер-юнкер, подчинялся ему по статусу придворной службы и часто терпел выговоры за отлучки на балах, церковных службах и праздниках. Д. Н. Гончаров, брат Натальи Николаевны Гончаровой, рассказывал, однако, о том уважении, которое питал старый вельможа к великому поэту. По его словам, именно Литта однажды при всех отозвался о Пушкине: «Он имеет божий дар...»

Сибарит и эпикуреец, граф Юлий Помпеевич Литта мирно скончался в своем петербургском дворце 23 января 1839 года, завещав все громадное состояние племянникам в Италии, а также своей любимой внучке — графине Ю. П. Самойловой, чье имя неразрывно связано с именем великого русского художника К. Брюллова.

А что же стало с картиной Леонардо да Винчи? С ней все обстояло благополучно. После письма Антуана Литты вопрос о покупке картины решался недолго, и в 1865 году, с согласия Александра II, директор Эрмитажа С. А. Геденов купил у потомка Юлия Литты за 100 тысяч франков четыре картины, в том числе и знаменитую «Мадонну с младенцем Иисусом».

Алексей ИСУПОВ. Судьба и творчество

В нынешнем году исполнилось сто лет со дня рождения Алексея Владимировича Исупова (1889—1957). Это имя мало известно у нас. Судьба художника сложилась так, что половину жизни из-за тяжелой болезни он вынужден был провести в Италии.

Алексей Исупов принадлежал к древнему вятскому роду. Прадед художника — Александр Андреев Исупов — из всех предков, пожалуй, самый знаменитый. Каменщик, штукатур и лепщик, он был подрядчиком по штукатурной части при возведении Троицкого храма в городе Яранске по проекту академика К. А. Тона и Александро-Невского собора в Вятке по проекту сосланного сюда архитектора А. Л. Витберга. Вятский собор он украсил лепными и резными пилястрами «пряничной формы». Дед — Петр Александрович тоже был штукатуром. А вот отец, Владимир Петрович, — прекрасный резчик и позолотчик иконостасов, работал в церквях Вятки, Казани, Самары, Бугуруллана. Вслед за ним и семья перебиралась из города в город. Несколько лет Исуповы прожили в Самаре, где будущий художник закончил приходское училище.

Естественно, что работа отца возбудила у маль-

чика интерес к художественному творчеству. А первые серьезные живописные уроки Исупов получил в Вятке, куда семья вернулась в 1903 году. Учителями юноши были «казанский цеховой живописец» Анастасий Максимович Черногоров и Василий Иванович Кротов — крестьянин Владимирской губернии, слободы Мстеры, прибывший в Вятку с артелью палешан расписывать Успенский собор Трифонова монастыря. Занятия у Кротова прервались в 1908 году, когда девятнадцатилетний Исупов уехал в Москву поступать в Училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь его сердечно встретил Аполлинарий Михайлович Васнецов, который поддержал земляка, ввел в круг художников, устроил кое-какие заработки, привлекал как экспонента на выставки.

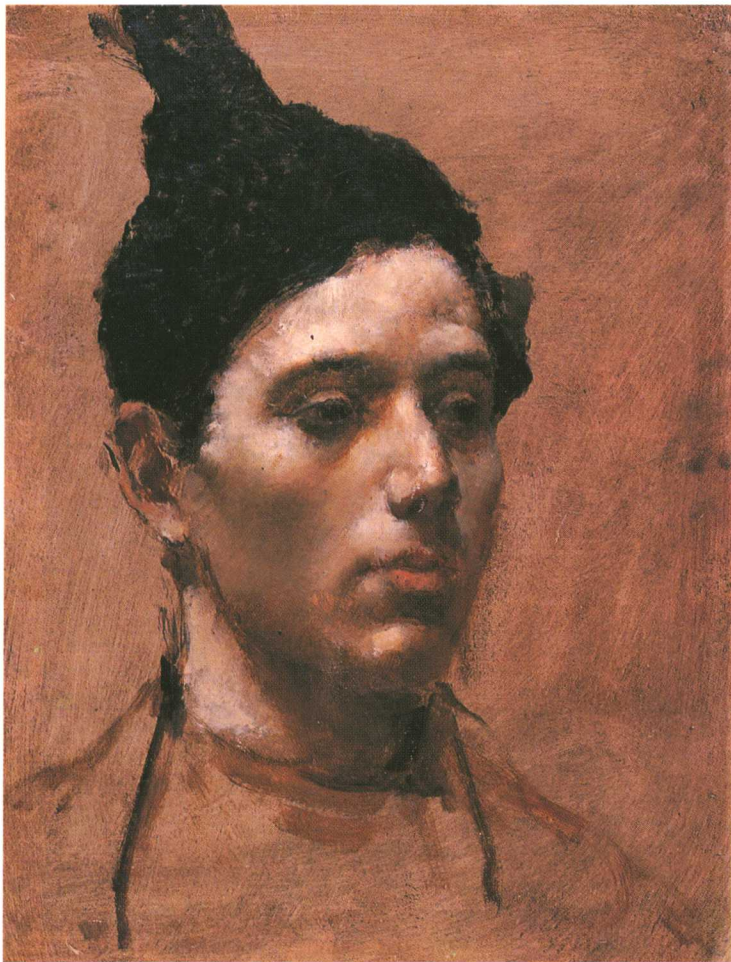
Он быстро стал хорошим рисовальщиком и живописцем. Отдавая предпочтение пейзажу, смело работал в других жанрах. В первых рисунках, обращаясь к портрету, Исупов подходил к модели уже как художник: стремился добиться не только сходства, но передать и состояние, характер натуры, выразительность силуэта, линии. Скоро, еще будучи учеником, Исупов начинает принимать участие на выставках.



А. Исупов.
Под вечер.
Масло.
70×90.

А. Исупов.
Этюд головы.
Масло.
39×30. ▷

А. Исупов.
Женщина в черной шляпке.
Сангина, уголь. 1951.
68×50. ▷



На раннем этапе творчества молодого художника ощутимо сказывалось влияние его педагогов — А. Васнецова и К. Коровина. Васнецов, утверждавший красоту, мощь и величие природы, передал такое отношение к ней и своему ученику. Он стремился к созданию обобщенного, эпического пейзажа-картины.

Переход Исупова в класс Коровина вызвал недовольство Васнецова. В одном из писем вятскому художнику Н. Хохрякову он сомневался в своем авторитете для Исупова: «А что насчет моего влияния, то верит ли он еще в мой авторитет? Не даром он выбрал не пейзажную мастерскую, а коровинский класс». Но Исупов в письме к учителю признавался: «Я о Вас, Аполлинарий Михайлович, был и буду хорошего мнения, так как знаю, что Вы для меня очень много сделали, и дорожу тем, что Вы мой учитель». И в дальнейшем именно Васнецову писал письма из Средней Азии, Италии, делился с ним мыслями, бедами, радостями.

Окончив в 1912 году училище, Исупов отправился на Урал. По мотивам уральской природы создал ряд пейзажей.

С началом империалистической войны художник был мобилизован. Но по состоянию здоровья не мог находиться в действующей армии, а проходил службу во втором запасном Сибирском стрелковом полку в Туркестане. К этому времени Алексей Владимирович уже известен как живописец, участник конкурсов в Москве и Петрограде, устраиваемых для поощрения молодежи, международных выставок в Америке, Чехословакии.

В армии он не терял времени. «На днях начал писать портрет полковника, — сообщал он в письме Васнецову. — По размеру очень большое. И для меня дорого то, что я начал писать в хорошем настроении. И думаю так же хорошо закончить... Делал много набросков с лошадей карандашом, но у себя в альбоме не имею ни одного... Желающих позировать находится очень много». Натурная работа была хорошей практикой для художника и несколько компенсировала отход его от активной художественной жизни, по которой он очень скучал. Поэтому болезненно перенес свое неучастие на выставке «Союза русских художников», где не было выделено места для экспонирования произведений художников, служащих в армии. «С нами поступили, как с погибшими, — горестно делился Исупов с Васнецовым. — Ведь публика будет думать, что нас выгнали из Союза...» Но вскоре обида приглушилась более важными событиями — революцией и демобилизацией, хотя возвращение в Москву пока не представлялось возможным. Правда, до этих событий художник наведывался туда в отпуск, для лечения — обострилась болезнь суставов.

Художник умел удивительно передать солнечный свет, прозрачный воздух. Этими качествами обогатились его работы в период пребывания в Средней Азии, где он с интересом знакомился с народным искусством, изучал древнюю восточную миниатюру, архитектуру. Восторгался ее великолепием, игрой изразцов под ярким солнцем. И создал наполненные светом и воздухом архитектурные





А. Исупов.
Автопортрет.
Масло. 1915.
84×74.

А. Исупов.
Пейзаж с монастырской стеной.
Масло. 1910.
46×56.

А. Исупов.
Итальянки с детьми.
Масло.
54×38.



пейзажи с тонким гармоничным колоритом, обилием прозрачных теней, в которых сумел передать дух древней культуры. Писал он и жанровые картины, где проявился внимательный взгляд художника к различным сторонам жизни народа.

В Средней Азии Исупов прожил несколько лет. Принимал участие в организации первой Туркестанской высшей художественной школы. Работал в Комиссии по реставрации и охране памятников Самарканда.

В октябре 1921 года окончательно возвратился в Москву. Здесь его ждали неустроенность с жильем, материальные трудности. Художественная жизнь на время замерла. Ни у кого не было времени и желания думать об искусстве. Но постепенно все входило в свою колею. От художников потребовались картины, отражающие труд рабочих и крестьян. Исупов стал членом Ассоциации художников революционной России. Заказные работы давали возможность существовать, сохранить мастерскую, которую то и дело хотели «уплотнить». Конечно, заказы отнимали много времени, но удивительная работоспособность художника, тогда уже тяжело больного, позволяла выкраивать минуты для творчества. В 1923 году русские художники организовали выставку в Америке, где были представлены и одиннадцать картин Исупова. И все проданы. Средства от их продажи пригодились для поездки в Италию. Врачи настаивали на этом.

И вот в феврале 1926 года Исупов покинул страну. Открывался новый этап в его жизни — счастливый и мучительный. Он не думал, что придется навсегда расстаться с Родиной, несмотря на тяжелый недуг, был полон сил и энергии.

Устроившись в Риме, сняв мастерскую, сразу же приступил к работе. Знакомился со страной, народным бытом, восторгался памятниками. Но главным богатством Италии считал музеи. С профессиональным интересом смотрел выставки, радуясь встречам с произведениями русских художников, особенно близких ему по духу Филиппа Малявина, Абрама Архипова, Бориса Кустодиева.

Первые же выставки Исупова в Италии были тепло встречены публикой. В 1929 году он писал на Родину: «Выставка в Милане имела крупнейший успех, как моральный, так и материальный. Писали о ней в газетах. Успех ознаменовался тем, что одну картину приобрели в национальную галерею в Милане. Уже устроил три персональные выставки, и все прошли с большим успехом. Мое имя в Италии теперь знают очень хорошо». По словам Сергея Тимофеевича Коненкова, Исупов «приобрел невиданную для художника популярность». Его называли «маэстро Исупов».

В Италии его живописная палитра обогатилась чистыми звучными красками, тонкой гармонией. И этому, несомненно, способствовало прекрасное знание западноевропейской школы, особенно искусства Возрождения. Усложнилась живописная фактура произведений — легко, свободно ложился мазок, то пастозный, то мелкий или широкий, разнонаправленный, придающий живописи особую трепетность.

Всего этого художник добивался благодаря своей необыкновенной работоспособности, присущей ему с юношеских лет. Он очень дорожил временем, ка-

залось, торопился жить. Подолгу закрывался в мастерской, даже не ходил на открытие своих выставок. «Работаю очень много, иногда до одури. Это бывает тогда, когда работаю, что называется, запоем,— писал он в 1936 году другу, врачу П. И. Постникову.— Теперь приучил себя так, что работаю свободно при огне. Эта потребность явилась в силу того, что когда начинаю писать новую композицию и мне не удается ее прописать в продолжение дня, то ночь для меня будет кошмарной... приходится пользоваться вечерним светом. Для меня процесс начала работы является самым интересным, называю такую работу кухней художника».

Среди многочисленных произведений Исупова, созданных в Италии, значительное место занимал портрет. В основном — женский. Казалось, женщина воплощала для него красоту жизни. Может быть, поэтому женские образы давались им в сочетании с красивыми вещами — шляпой, перчатками, которые наполняли произведения ощущением реальной жизни. Художник создал свой тип «исуповской» женщины — мягкой, изящной, элегантной. Значительное место отводил он и автопортрету, к которому обращался в различные периоды жизни.

Несмотря на то, что творческая судьба Исупова складывалась удачно, да и здоровье улучшилось благодаря теплomu климату, его с каждым днем все непреодолимей тянуло на Родину. Но жизненные обстоятельства не позволили осуществить мечту. Уже невозможной стала переписка с родными, друзьями. Все сильнее одолевала тоска. Она нет-нет да и проявлялась в его произведениях на русские темы. Исупов оживлялся лишь при встречах с соотечественниками. А виделся он в Италии с Максимом Горьким и Паоло Трубецким, Давидом Бурлюком, Коненковым, Александром Герасимовым.

Особенно тяжело переживал Исупов годы войны. Но не оставался в стороне от борьбы. В своем доме, расположенном как раз напротив фашистских казарм, он и его жена Тамара Николаевна укрывали бежавших военнопленных, передевали, кормили, заботились о них. Один из участников итальянского Сопrotивления вспоминал: «...Страшные это были дни. За укрывательство — расстрел, а А. В. даже не думал об этом. Он выражал неудовольствие, когда я приходил за бежавшими из плена борцами». И конечно, художник продолжал работать. Уже после войны он принимал участие в выставке «Искусство против варварства».

Все послевоенное время Исупов жил ожиданиями возможности вернуться домой. Свои лучшие произведения не продавал с выставок, завещал их Родине. Но только после смерти Алексея Владимировича вдова художника, выполняя волю мужа, в 1967 году привезла в Москву оставшееся наследие мастера, большая часть которого передана на его родину в Кировский художественный музей.

Время убирает «белые пятна» из истории, в том числе и из истории изобразительного искусства. К ним относится жизнь и творчество Алексея Владимировича Исупова. Он по праву должен занять свое достойное место в русской художественной культуре.

Киров

И. ЛЮБИМОВА



ПАМЯТНИК ФРИДЕРИКУ ШОПЕНУ

История этого памятника так же непростая, полна неожиданностей, как и судьба великого Шопена. Сын польки и француза, осевшего в Польше, он стал одним из выдающихся композиторов с мировой славой. Все его творчество проникнуто духом музыкальных традиций польского

народа. И это несмотря на то, что большинство произведений Шопена создано в эмиграции, за пределами родины, главным образом во Франции...

Он скончался в Париже и похоронен на кладбище Пер-Лашез. Хотя прах двух других великих польских романтиков — поэтов

Адама Мицкевича и Юлиуша Словацкого, — также умерших на чужбине, перевезен на родину и торжественно захоронен в пантеоне королевского замка Вавель в Кракове.

В соответствии с последней волей Шопена его сестра Людвика привезла сердце композитора в Польшу. Оно было замуровано в одной из колонн столичного костела Святого Креста. Во время Варшавского восстания 1944 года возле костела шли тяжелые бои. Здание сильно пострадало. Но сердце Шопена чудом уцелело и после войны вернулось на свое место в восстановленном костеле.

Долгое время этот памятник был единственным в Варшаве — городе, где Шопен прожил почти половину своей короткой жизни, учился искусству игры на фортепьяно, композиции, где встретил первую любовь и появились его юношеские, а затем зрелые произведения.

Идея создания памятника Шопену в Варшаве возникла в 1876 году. Выступило с ней Варшавское музыкальное общество. Однако петербургские власти усмотрели в этой культурной инициативе проявление опасного для царизма национального патриотизма.

И все же 28 августа 1901 года канцелярия генерал-губернатора в Варшаве была вынуждена дать разрешение на образование Комитета по сооружению памятника Шопену. Организация действовала активно, но материальная помощь поступала медленно: существовал запрет на публикацию объявлений в прессе. Не имея возможности действовать публично, комитет не мог объявить и конкурс на сооружение памятника. Примерно в 1904 году он обратился к одному из видных скульпторов того времени — Вацлаву Шимановскому — с предложением разработать проект. Мастер с воодушевлением принялся за работу.

Когда после 1905 года сняли запрет с разных форм общественной деятельности, все же решили объявить открытый конкурс, который возглавило международное жюри. К участию в конкурсе допустили только представителей художественных кругов Польши. Всего поступило 66 работ, причем авторами их оказались поляки, живущие не только

на родине, но и в европейских странах и США. Огорченный таким ходом событий Шимановский, который уже давно подготовил свой проект монумента, поначалу решил отказаться от участия в конкурсе. И все же верность самой идее создания памятника великому композитору оказалась сильнее собственных амбиций. Он представил уже готовый, заказанный ему ранее проект. И выиграл конкурс.

Перед началом воплощения в жизнь проект Шимановского необходимо было утвердить в Академии художеств в Петербурге. Царские власти, естественно, не торопились с открытием памятника. Тогда автор добился аудиенции у княгини Марии Павловны, тетки царя, которая была почетным попечителем Академии художеств, и заручился ее поддержкой, несмотря на негативное отношение академии к его творению. Николай II, убежденный Марией Павловной в необходимости создания памятника, поддержал мероприятие.

Только в 1910 году сдвинулись наконец с мертвой точки подготовительные работы. Предстояла отливка памятника, которую предполагалось выполнить в Париже, куда автор отправил часть модели.

1 августа 1914 года началась первая мировая война. Создание памятника опять отодвигалось на неопределенное время. А две части модели как бы разделили фронты: одна осталась в мастерской скульптора в Кракове, другая — в Париже.

После получения Польшей независимости в 1918 году неутомимый мастер снова предпринимает усилия для осуществления своих замыслов. Его действия привели к тому, что возобновилась работа комитета по сооружению памятника. Скульптор закрыл мастерскую в Кракове, продал все свои работы и перебрался в Варшаву, чтобы целиком посвятить себя нелегкой работе.

К счастью, обе части модели памятника пережили войну. Началась отливка монумента. В то же время объявили конкурс по обустройству той части варшавского парка Лазенки, где должен был появиться памятник Шопену. Торжественное открытие состоялось 14 сентября 1926 года.

Вацлав Шимановский скончал-



ся в 1930 году. Его творение навсегда стало неотъемлемой частью варшавского пейзажа. Умирая, он даже не мог предположить, сколь трагичной окажется судьба памятника.

Сразу же после нападения гитлеровской Германии на Польшу 1 сентября 1939 года оккупанты развернули массовые акции по уничтожению польской культуры, физическому истреблению интеллигенции. Уже в 1939 году запретили музыку Шопена. Его имя исключили из всех музыкальных программ, радиопередач, изданий, наложили запрет на продажу нот с его музыкой. С особой яростью захватчики уничтожали памятники Шопену. В октябре того же года был разрушен памятник композитору в Познани, деревянную модель которого, хранившуюся в Варшаве, тоже постигла трагическая участь — фашистские варвары разрубили ее на куски. По чистой случайности удалось спасти только голову. 31 мая 1940 года был взорван памятник в Варшаве. Отдельные его фрагменты пошли в переплавку. Осталось только основание памятника, на котором неизвестный — а варшавяне даже в самые тяжелые времена не теряли чувства юмора — написал: «Кто снял ме-

ня — не знаю, но знаю почему: чтоб не сыграл ему траурный марш».

Кажется странным, но немцы (вероятно, по недосмотру) сами стали распространять... изображение уничтоженного памятника. На банкноте достоинством в 10 злотых, выпущенной оккупационным банком, был изображен... памятник Шопену в Варшаве. В такой необычной форме он как бы существовал все годы фашистского рабства. Есть в этом, наверное, добрый знак судьбы.

По окончании войны сразу же взялись за восстановление памятника. Оригинальная модель уже не существовала, не удалось найти и частей самого памятника. И снова сам Вацлав Шимановский как бы пришел на помощь — на развалинах его дома в Варшаве нашли бронзовую миниатюру памятника. На одном из разрушенных металлургических заводов во Вроцлаве обнаружили голову уменьшенной скульптурной копии. На основе этих находок и фотодокументов была воссоздана модель памятника. Отлили его на сей раз в Польше. 11 мая 1958 года бронзовый Шопен вернулся на прежнее место.

Площадь перед памятником в Лазенках сразу же превратилась в летний музыкальный салон в Варшаве. В этом месте каждое воскресенье с весны до осени, на свежем воздухе, в окружении ухоженной зелени проводятся концерты известных музыкантов, исполняющих произведения великого композитора. Здесь же выступают и молодые участники международных конкурсов пианистов имени Фридерика Шопена, которые проводятся в Варшаве раз в пять лет. Присутствие на послеобеденном или вечернем концерте из произведений Шопена у его памятника стало доброй традицией варшавян.

Памятник Шопену как бы сростся с образом Варшавы — городом, восставшим из пепла, стал символом культурной жизни страны. Мы видим его и на заставке к телепрограммам из Польши, транслируемым по системе Интервидения.

Анджей Мария ВТОРКЕВИЧ

Перевод с польского
В. Аксенова

К этой просьбе присоединяются многие наши читатели. На их вопросы отвечает ведущий реставратор Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря, автор ряда книг Адольф Николаевич ОВЧИННИКОВ.

— Меня очень порадовало внимание к профессии, которой я отдал тридцать три года жизни. Несколько лет назад реставрацией интересовались только специалисты, а сегодня она волнует многих. Фигура реставратора стала модной, вокруг нее витает ореол детективности и романтизма. Немало людей начинают заниматься реставрацией, а потом года через два-три куда-то исчезают. Оказывается, их романтические надежды не сбываются, эта работа, как и всякая другая, прежде всего труд, ежедневный, сосредоточенный, жертвенный, а результат достигается спустя годы. Лишь немногие открытия реставраторов становятся достоянием общественности и приносят лавры, в основном же наш труд безымян.

У нас в стране накоплено колоссальное художественное наследие, мы даже сами не осознаем, насколько мы богаты! Но хранилось это богатство не всегда бережно, порой к нему относились просто варварски. Даже собранные в музеях произведения гибнут от неправильного хранения, что же говорить о тех, что были сложены в подвалах и сараях, оставались в заброшенных церквях. В каждом художественном музее есть или должен быть реставратор, при этом Центр имени Грабаря перегружен работой, просьбами музеев о помощи. Мы выезжаем в экспедиции по поводу различных происшествий, а также в поисках новых памятников. Зарплата реставратора такая же, как у инженера и учителя. Трудностей и сложностей

Мне 11 лет, я учусь в четвертом классе и мечтаю стать художником-реставратором. Мне очень нравится иконопись. Я даже стараюсь срисовывать с икон. Но моя бабушка говорит, что ничего из этого не выйдет, никакого толка. Уважаемая редакция! Объясните моей бабушке, что это за профессия — реставратор, и растолкуйте мне, какие знания для этого нужны.

**Стасик Бескровных,
Екабпилс Латвийской ССР**

О ПРОФЕССИИ РЕСТАВРАТОРА

хватает, но люди, пришедшие в реставрацию осознанно, остаются в ней навсегда. Она становится не профессией в обычном понимании, а смыслом жизни.

Есть две стороны профессии: консервация памятника, то есть предохранение от дальнейшего разрушения. Здесь достаточно уважать чужую работу и быть аккуратным. А настоящая реставрация — это полное прочтение памятника, проникновение в образ мыслей автора. Только тогда сможете понять, кто и как испортил икону, как вернуть ей первоначальный облик, вмешиваясь и одновременно не вмешиваясь в работу мастера.

Можно ли выучиться на реставратора? — спрашивают ребята. Выучиться добросовестному исполнению любого ремесла можно, ведь, грубо говоря, реставрация — это снятие грязи и укрепление грунта. А вот чтобы стать настоящим мастером, тут без призвания, очевидно, не обойтись. Реставрация — занятие мировоззренческое, так же, как и писание икон было занятием мировоззренческим. Если современному молодому человеку дать икону, он ничего в ней не поймет. А как же можно, не понимая, реставрировать? Как, скажем, делать операцию человеку, не зная анатомии? За три года в училище этому не научишься.

Обучение искусству — дело индивидуальное. Я стою за средневековый метод обучения, когда ученик жил в семье мастера, работал подмастерьем и перенимал искусство из рук в руки, глаза в глаза. Больше двух учеников мастеру иметь нельзя, толку не будет. Но теперь, к сожалению, такое не практикуется... Потому мой рецепт «как стать реставратором» довольно сложен. Прежде всего человек должен иметь художественное образование, окончить специальное учебное заведение. И в зрелом возрасте, когда он проверит все свои данные — хочет ли он быть свободным художником, осуществляя себя, или таким, кто будет осуществлять другие души, то есть реставрировать, — уже в качестве «аспиранта» прийти в наш центр. Найти мастера и учиться у него, дорожа каждым часом. Зрелая философская оснастка необходима для реставратора, любовь к отечественной истории тоже. И еще — мужество.

Но прежде всего нужно понимать, что такое икона. Не просто предмет культа или произведения искусства. Икона — это сумма духовного опыта народа. Все, что накопила нация, в ней сосредоточено. Человеку, понимающему язык иконы, открываются

глубины народной мудрости. Недаром в старину ее часто называли «письмом». В иконе все говорится до конца, иконописец развертывает функцию предмета до тех пор, пока он не станет совершенно ясен. Так рисуют дети. Потому с позиций академического искусства икону прочитать трудно.

Начинающему реставратору, конечно, следует много читать и исторической, и искусствоведческой литературы. Но нужно помнить, что искусствоведение теоретическое и искусствознание реставратора далеко не всегда совпадают хотя бы потому, что техника и философия для реставратора — понятия неделимые. И технические данные иконы для него имеют решающее значение. Поэтому лучше читать литературу, современную иконам, раскрывающую их смысл. И еще лучше — совмещать это со структурным копированием * подлинных вещей.

Известный австрийский реставратор Руэман так сформулировал основные постулаты нашей профессии: первое — во всем исходи из намерений автора, и второе — если бы мы знали намерения старых мастеров, то избежали бы многих ошибок в реставрации. Ошибки, к сожалению, бывают, и они порой оборачиваются утратой ценных памятников. Поэтому реставратору не грешно советоваться с теми, кто опытнее, когда находишься в затруднении.

Все знают, что иконы писались по установленному канону. Но за годы своей работы я не встретил ни одной одинаковой иконы. Что же такое канон? Канон — это ноты, из которых складываются разные мелодии. Канон — это свобода. Если вы обучены нотам, вы сыграете любое произведение, если нет — рояль разобьете.

У древних иконописцев существовало множество тщательно разработанных модульных систем, как линейных, так и цветовых. Геометрическая структура построений являлась ключом для сложного, насквозь символического языка средневековой живописи. Подчинение изображения законам композиционной ге-

ометрии позволяло художнику постигать мироздание как единый гармонический замысел. Выверенность этой системы давала возможность мастеру приводить в согласие с законами природы свой собственный дух и сохранять «энергию убеждения». Геометрические принципы построенный древнего искусства должны



стать грамматикой для будущего реставратора. Именно в них раскрывается во всей полноте «иерархия целей и классификация замыслов» старых мастеров.

Однако вся эта тончайшая разработка линейных и цветовых соотношений иногда бывает настолько разрушена, что даже искусственный исследователь может превратно истолковать намерения древнего художника. Здесь на помощь реставратору приходят изучение иконографии, житийной литературы, старых трактатов по технике живописи, привлечение химиков для анализа состава красок, подбор идентичных минералов и пигментов, изучение предварительного рисунка в инфракрасных лучах. Все эти сведения необходимы для выявления специфики реставрируемого памятника.

Если сравнивать под микроскопом структуру и оптические свойства пигментов современной живописи с минеральными пигментами древних художников, имеющих не только яркий цвет, но и блестящую стекловидную по-

верхность, активно отражающую свет, разница становится очевидной. В иконописи в подборе соотношений пигментов видно особое понимание элементов, составляющих колорит живописи, желание обозначить каждым минералом стихии мироздания — огонь, воду, воздух. Естественно, далеко не все мастера вкладывали в этот метод мистические и философские понятия. Однако ведущие иконописцы крупных художественных центров видели в них олицетворение стихий, способных изобразить подобие божественной гармонии. Главной целью художника с древнейших времен было наглядное раскрытие идеи света как одной из субстанций бога. Отсюда подбор именно таких минералов, частицы которых наполняли живописную поверхность постоянным свечением и связывали разнородные пигменты в единую идею. Характер материала определял характер образа и делал его сущность причастной вселенской гармонии.

Познание иконы — процесс бесконечный, тут никогда не будешь знать все. Я приоткрыл дверь только в наш цех реставрации икон. А ведь есть еще реставрация картин, костюмов, мебели, оружия, книг, архитектуры. Но на словах все не объяснишь. Тем, кто всерьез интересуется этой профессией, нужно воочию увидеть, как работает реставратор, задать ему вопросы лично. Как это сделать? Школьников водят на экскурсии по различным предприятиям. Почему бы не привести их в центр имени Грабаря? Только ради тех, кому это действительно нужно и интересно.

Многое, конечно, зависит от учителя. Но гораздо большее — от ученика. Если хочешь чему-нибудь научиться, надо забыть про себя. В искусстве важно послушание, умение слушать. Задайте себе вопрос: способны ли вы быть учеником? И тогда — приходите в реставрацию.

От редакции. Дорогие ребята! Если хотите подробнее узнать о технике древнерусской живописи, напишите нам. Специалисты-реставраторы готовы рассказать об этом. Ждем ваших писем и вопросов.

* Полное соблюдение техники подлинника.

Пьер Пюже.

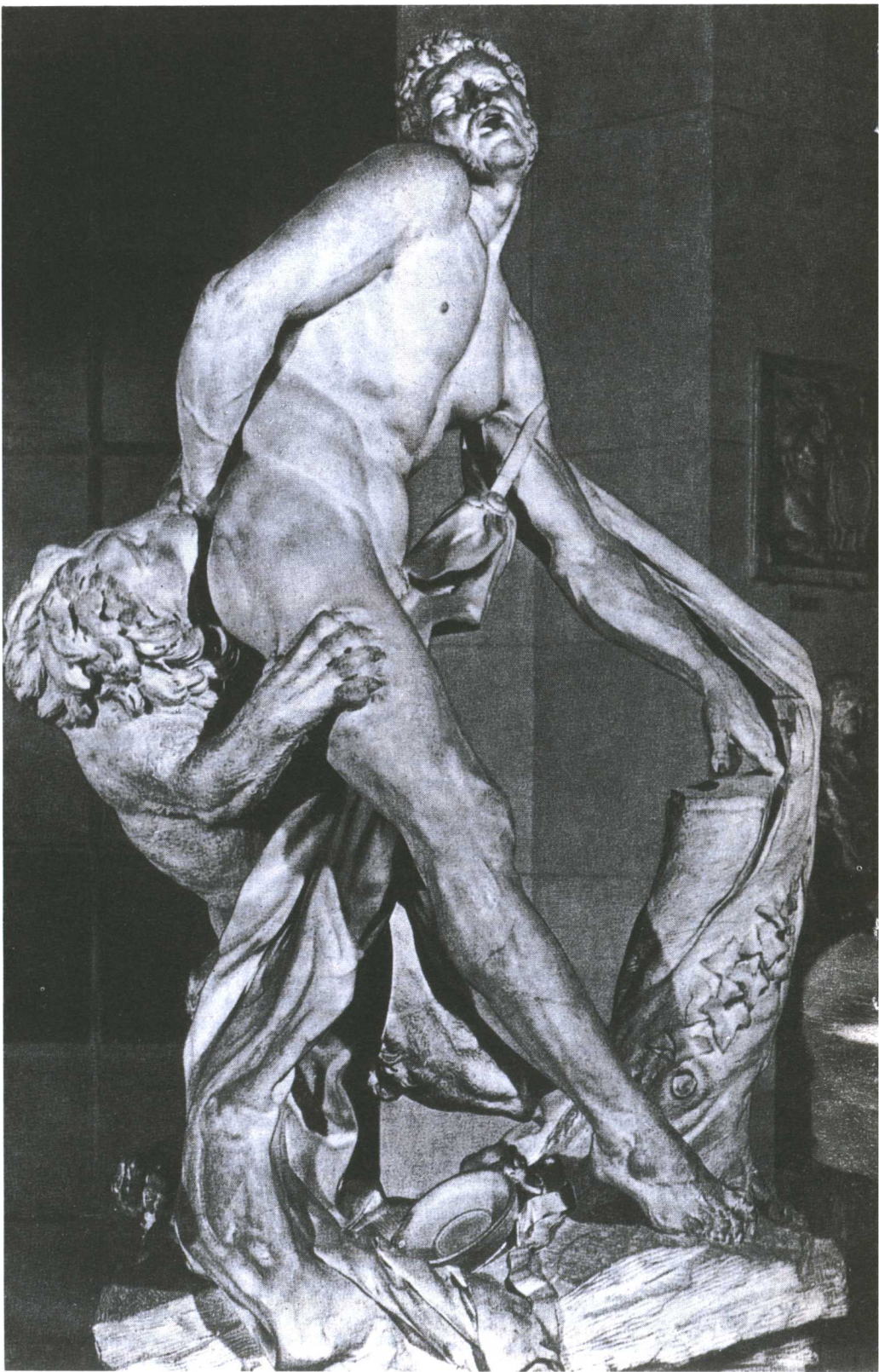
Мастер «Милона Кротонского»

Когти льва вонзились в человеческое тело. Милон Кротонский — герой, которому еще недавно рукоплескала Эллада на Олимпийских играх, не может вырваться, не может достойно, повернувшись к врагу лицом, отразить нападение. Левая рука силача накрепко зажата в расщепе дерева, и оно предательски держит, не пускает. Кажется, все силы природы ополчились против героя. Болью сведены мышцы могучего тела, мукой искажено лицо, и трудно понять, какая боль мучительнее — физическая или нравственная, — от сознания собственного бессилия. Кажется, еще секунда — и тело атлета распрямится, как стальная пружина, и герой схватится со зверем в жестокой борьбе.

Трагическая древнегреческая легенда о гибели славного атлета стала сюжетом скульптурной композиции замечательного французского скульптора XVII века Пьера Пюже. Он сумел наполнить фабулу старого мифа живыми человеческими чувствами, и они волнуют нас сегодня, спустя много веков. Пюже в драматической судьбе древнегреческого героя увидел вечную борьбу человека с враждебной стихией, гордость человеческого духа и воли. А может быть, в легенде он чувствовал созвучность со своей судьбой и это размышления о ней?

Мастеру было 62 года, когда он создал самое знаменитое произведение. Пожалуй, для большинства художников такой возраст является временем подведения итогов, однако в творческой биографии Пьера Пюже сложилось так, что его лучшие произведения оказались созданными на закате долгой, наполненной трудом жизни.

Пюже родился в 1620 году на юге Франции в солнечном портовом городе Марселе. Отец его по



П. П ю ж е.
Милон Кротонский.
Мрамор. 1682.
Париж. Лувр.

профессии каменщик. Сословная замкнутость, цеховая ограниченность очень сильны в это время, и, конечно же, юноше нужно было обладать недюжинными способностями, чтобы вырваться из ремесленной среды. Уже в возрасте 15—16 лет Пюже работает в мастерской скульптуры для галер, куда его определяет отец. Он очень скоро овладевает мастерством резчика по дереву и вскоре уже сам руководит подмастерьями. Проявив способности столь рано и так определенно, он стремится учиться дальше. Путь юного марсельца, мечтавшего обучиться искусству, естественно, лежит в Италию. Шестнадцати лет он приезжает в Рим, затем во Флоренцию. Здесь ему удается стать учеником Пьетро Берретини да Кортоне, известного мастера декоративных росписей. Пьетро да Кортоне известен как живописец, творивший в стиле барокко. Ему принадлежат огромные многофигурные композиции, насыщенные движением и цветом. Молодой Пюже проходит у знаменитого художника великолепную школу композиционного мастерства, которой он остается верен всю жизнь. Вернувшись в Марсель, Пюже занимается некоторое время живописью и рисунком, но вскоре осознает, что его главное дарование в сфере пластики. В 29 лет Пюже создает свою первую скульптурную композицию — резной золоченый алтарь для собора города Тулона. Следующая крупная работа выполнена также для Тулона.

Городские власти заказали Пюже оформление портала ратуши. Скульптор создал две фигуры атлантов, поддерживающих балкон портала. Это произведение принесло мастеру славу, которая уже не ограничивалась лишь Тулоном и Марселем. Весть о талантливом художнике долетела до Парижа, и его покровителем становится министр финансов Франции могущественный Фуке.

Фуке — влиятельнейший человек в стране, его богатство было едва ли не большим, чем богатство королевской семьи. Дворец Фуке в Во ле Леконт выстроен лучшим зодчим эпохи — Лаво, а для его украшения приглашались самые блестящие скульпторы и живописцы Франции. Пьер Пюже оказался среди приглашенных. Ему по-

ручают интереснейший заказ, для выполнения которого Пюже должен снова направиться в Италию, в Геную. Здесь из каррарского мрамора ему предстояло высечь статую Геркулеса. Наверное, это был счастливейший, полный надежд период жизни скульптора. Могущественный покровитель, интересная работа, относительная творческая свобода. Но тут в жизнь вмешивается сама История.

Молодой король Людовик XIV начинает забирать власть в свои руки. Одной из первых акций по упрочению королевской власти стала расправа с бывшим суперинтендантом Франции. Фуке обвинили в злоупотреблениях, посягательстве на авторитет власти короля и заточили в крепость на 19 лет.

Дворец и парк были разорены, а все самое ценное, от гобеленов до экзотических растений, перевезено в Версаль, где молодой король начал строительство резиденции.

Весть о свержении Фуке застала Пюже в Генуе. Зная, что немилость, павшая на господина, не минует и его слуг, Пюже решает остаться на время в Италии. Только по личному приглашению короля, последовавшему в 1667 году, Пюже начинает новую работу на родине, заняв много лет, и может быть именно она принесет очень большое разочарование скульптору.

Пюже получил заказ на создание украшений для военных кораблей. Данная затея — пышное украшение военных кораблей — была, очевидно, нелепой с самого начала. Однако для утверждения абсолютной власти логика не является аргументом. В указе, который подписал новый министр Франции Кольбер, говорилось: «Слава короля требует, чтобы наши корабли превосходили своим украшением корабли других наций».

Пьер Пюже вырезает в дереве целый ряд превосходных, очень сложных декоративных композиций, но, установленные на военные корабли, они являются прекрасной мишенью для вражеской артиллерии, и новый приказ министра отменяет все работы.

Трудно представить себе разочарование, которое охватило

Пюже, отдавшего столько сил, энергии и вдохновения на воплощение этой идеи. Впереди были новые заказы, и именно их осуществление обессмертило имя Пьера Пюже.

Лучшие произведения французской пластики XVII века связаны с Версалем. В украшении скульптурой версальского парка участвовали Жирардон, Куазевокс, Тюби и другие. Зарождается слава версальского парка, который позже назовут «музеем под открытым небом». Версальский парк был насыщен скульптурой, органически вписывавшейся в его «зеленую архитектуру». Сотни скульптур служили не только украшением парка, они должны были прославить короля-солнце Людовика XIV. Каждая статуя олицетворяла собой определенное понятие, образ, входивший в общую аллегорическую систему, вмещавшую в себя сюжеты религиозные и мифологические.

В 1681 году определяются заказы, которые получает Пюже, и утверждаются эскизы произведений. В 1682 году был создан «Милон Кротонский», а через десять лет рельеф «Встреча Александра Македонского с Диогеном». Сюжет рельефа является иллюстрацией к известной легенде, в которой повествуется о встрече полководца с философом. Желая проявить особую милость, Александр Македонский предложил Диогену исполнить все, что тот только пожелает, — в ответ вместо изъявления благодарности он услышал: «Отойди, ты мне загораживаешь солнце». Знаменитая фраза послужила ключом для развития сюжета рельефа Пьера Пюже. И власть, и богатство переходящи, временны, как бы говорит нам скульптор. Лишь спокойная мудрость, отрешенность от земной суеты способны по-настоящему возвысить человека.

Рельеф «Встреча Александра с Диогеном» так же, как и статуя «Милон Кротонский», находится в Лувре. И сейчас, спустя три века после создания, они продолжают волновать нас, потому что несут в себе живую творческую мысль, сильные эмоции. Лишь произведения, наделенные такими качествами, остаются жить во Времени.

Китоврас-Кентавр-Полкан

Перед нами старинный сундучок «теремок», отчасти повторяющий форму древнерусской постройки. В основе его — куб с четырехскатной кровлей-крышкой. Приподняв ее, увидим загадочную роспись: слившиеся в одно целое всадник и конь. В другой такой же росписи автор сообщил нам и его имя: Полкан.

Несколько иное изображение человека-коня можно увидеть на предмете из древнего Новгорода. В XIV веке во главе новгородской церковной епархии стоял энергичный человек и тонкий ценитель искусства — архиепископ Василий. Украшая Софийский собор, он в 1336 году повелел сделать особо изукрашенные двери. Их выполнили из дуба и с лицевой стороны покрыли медными золочеными листами. Основное место заняли сюжеты из церковной истории, лишь на одной пластине то, что нас интересует. Исполненные в технике «золотой наводки» контуры изображения буквально сверкали на черном фоне! Васильевские (по имени создателя) врата находятся сейчас в Троицком соборе города Александрова.

Вот на этих дверях, внизу, снова наш таинственный герой. В отличие от первого он изображен с крыльями, а в руке — маленькая фигурка человека. Оба персонажа в коронах, следовательно, персоны царственные. Надпись над изображением гласит: «Китоврас мече (бросает) братом своим на землю обетованную». Дальше неразборчиво. Мы узнали, что таинственное существо называлось еще Китоврасом, а братом его согласно средневековым легендам являлся царь Соломон.



Чтобы понять, каким образом герои эти попали на Русь и что они собой представляли, обратимся к древнерусской литературе. Она состояла из произведений самого разного характера, как отечественных, так и переводных, которые переписывались от руки и расходились по церквям и монастырям, попадали и в частные руки. Переписывались подчас с ошибками или же с дополнениями и вариантами. В процессе доделок пришлые герои приобретали близкие русскому читателю черты, характер, свойственный русской сказке или былине.

Для большей сохранности отдельные сочинения сшивались вместе, образуя сборники самого пестрого содержания. Церковные служебные книги соединялись в них с выдержками из исторических произведений, переводные повести — с библейскими сказаниями или нравоучительными записями. Некоторые сборники приобретали относительно цельный характер и в соответствии с преобладающим содержанием статей получали свои названия. Так, в Хронографах и Космографиях читатель черпал сведения по всеобщей и

русской истории (с «сотворения мира»), библейские сказания перемежались здесь с рассказами из летописей. В Бестиариях и Физиологах реальные сведения о разных народах и животном мире дополнялись легендами, например о возрождающейся из пепла птице Феникс или Грифе — крылатом льве с головою орла.

Таким же сборником была и Палея, состоявшая из библейских и апокрифических (отступавших от официальных церковных) сочинений. В одной из таких книг (кстати, тоже новгородского происхождения) мы и находим легенду, раскрывающую содержание интересующего нас изображения. Центральная ее фигура — знаменитый царь Соломон, правление которого (972—932 годы до нашей эры) стало блестящим периодом в истории древнего Израиля. Прославившийся своей мудростью Соломон стал героем многих легенд и сказаний. В некоторых он действует вместе с Китоврасом. Когда они «встретились» — сказать трудно, но от объединения их повесть становилась еще занимательнее. В сказаниях о Соломоне Китоврас выступает то как его брат и сподвижник, то как враг и соперник.

Одно из сказаний Палеи XV века знакомит нас с особо прославившим Соломона строительством Храма, где должен был храниться «ковчег завета» — ценнейшее сокровище культа израильского народа, можно сказать, основа его жизни. Уже заготовив огромное количество камней (переносило их в Иерусалим с горы Офил 70 000 рабочих!), Соломон вдруг подумал, что у него ведь нет приспособления, с помощью которого

можно тесать и резать эти камни. Говорят, правда, есть какое-то чудесное средство, но его знает только Китоврас. И вот, узнав, где тот обитает, Соломон решил пленить его.

К захвату он тщательно подготовился: приказал сковать прочную железную узду, а посланцам дал с собой овечьих шкур, запасы вина и меда. В далекой пустыне, где жил Китоврас, было три колодца, из которых он часто пил. По указанию Соломона «бояре» вычерпали из них воду и, заткнув дно овечьими шкурами, заполнили два из них вином и один медом. Сами же спрятались невдалеке.

Почувствовав жажду, Китоврас пришел к колодцам. Содержимое их так понравилось ему, что он выпил все сразу и крепко уснул. Воспользовавшись этим, Соломоновы посланцы железной уздой привязали чудище и привели к царю. Три дня Соломон не допускал его к себе, а потом наконец объяснил, зачем тот так понадобился. Пленнику пришлось свою тайну раскрыть. Есть птица, сказал он, зовут ее Страфиль. Перья ее крепче стали и булата, и режут ими кости и камни. Живет Страфиль на синем море. Когда она встрепенется, все сине море всколеблется. Она так велика, что держит белый свет под правым крылом.

Перья этой птицы, видимо, и помогли Соломону успешно закончить строительство. Семь лет Китоврас оставался в его царстве. Возгордившись своею мудростью, позвал его к себе царь и сказал: вот, мол, я хоть и человек, а сумел справиться с тобой, мощным зверем. Обиделся Китоврас и ответил: «Силу мою, Соломон, ты еще не видел. Если же хочешь узнать ее — сними с меня узду и дай мне с руки твоей перстень». Не ведая беды, Соломон так и поступил. Китоврас же, проглотив перстень, распростер крылья и закинул Соломона на самый конец земли, где потом с трудом нашли его израильские книжники.

Эту-то сценку мы и видим на Васильевских воротах. Данное крупным планом мифическое существо держит за ноги маленькую фигурку царя, а высоко поднятое крыло готово нанести сокрушительный удар. Не случайно художник изобразил их такими разными по величине: в народном искусстве значимость персонажей всегда подчер-



Китоврас с царем Соломоном.
Васильевские ворота
Покровского собора.
Фрагмент.
Медь, золотая наводка. 1336.
◀ Александров.

Легендарный богатырь
Полкан.
Роспись крышки
сундука-теремка.
XVII век.
Великий Устюг.

История о храбром и славном
витязе Бове-королевиче
и о смерти отца его.
Фрагмент.
Гравюра на меди. XVIII век.

Полкан и попугай.
Роспись коробы.
XVII век.
Район Великого Устюга.



квивалась местом и размером. А ведь здесь именно Китоврас превзошел Соломона и хитростью, и силой.

Сказание имело несколько вариантов, пополнялось другими персонажами. Мы видели, что оба героя показаны в коронах. В одном из вариантов и говорится о царях: Соломон правил в Иерусалиме, а соседним городом Лукорьем управлял Китоврас. Днем он царствовал над людьми, а ночью над зверями. В этой легенде правители представлены как соперники.

Проведав, что у Соломона красивая жена, Китоврас решает ее похитить и посылает своего человека в Иерусалим. Тот проник во дворец, дал Соломоновой жене «сонного зелья» и увез ее в царство Китовраса. Узнав об этом, Соломон решает отомстить. Переодевшись нищим старцем, он проникает во дворец Китовраса. Жена сразу узнает его. «Соломоне, ты пошто еси сюды пришел?» — спрашивает она так, словно дело происходит не в далеком государстве — во времени и пространстве, а в соседнем с рассказчиком селе. «Пришел убо я по твою главу», — отвечает Соломон.

Он оказывается на этот раз победителем: укрывает приведенное войско в лесу и в то время, как Китоврас уже готовится его казнить, три раза трубит в рожок. Войско врывается в город, побивает жителей и казнит Китовраса и Соломонову жену.

Слово «Китоврас» греческого происхождения, однако истоки самого образа на Востоке, в древней Индии. Такое же мифическое существо называлось здесь Гандарву, откуда скорее всего второе имя Китовраса — Кентавр. По индийским легендам Гандарвы — темные демонические существа — духи, способные легко перемещаться и принимать любой облик. Своим волшебным пением и игрой они могли вызывать из моря страшных чудовищ, топить корабли. Похоже, именно от них получил Китоврас крылья и волшебную силу.

Полюбившееся у нас сказание о Китоврасе к XVI—XVII векам заметно обрусело. Переосмысливая иноземные повести и легенды, наш предок оставлял лишь тех героев, которые были близки ему по духу. Китоврас-Кентавр привлекал не только своей невиданностью: ведь

и в русском фольклоре конь и человек так тесно между собою связаны, словно слиты в единое существо. Причислив Коня-Человека к своим героям, наши предки наделили его всеми достоинствами русского богатыря: он потерял крылья и злую силу, став мужественным и благородным, сильным и смелым. Он вошел в самые популярные сказки, сражаясь бок о бок с Ерусланом Лазаревичем и Бовой Королевичем. Конь-Человек в этих широко распространенных сказках описывается так: «Сильный богатырь, а имя ему Полкан, по пояс — песьи ноги, а от пояса — что и прочий человек, а скачет он — каждый скок по семь верст».

Как видим, даже имя свое иноземное наш герой сменил на более близкое русскому читателю — «Полкан» (Полу-конь?).

Его-то мы и видим в росписи сундучка XVII века. Обрамленный круглой рамкой, мчится во весь опор Конь-Человек. На нем кольчуга, на голове опущенная мехом шапочка — точно такая, как у новгородских бояр того времени. Откинувшись назад и наклонив голову, чтобы лучше прицелиться, он сильно натянул тетиву лука: вот-вот спущенная стрела со свистом рассекает воздух и пронзит врага! Как и другие богатыри, он один справляется с целыми полчищами. Здесь чувствуется рука опытного рисовальщика: стройная фигурка юноши-стрелка плавно переходит в корпус коня, удачно передано движение Полкана, каждым прыжком остающегося позади семь верст. «Цветущее» вокруг поле создает впечатление свободы, а окружающие рамку растения символизируют населенную зверями и птицами природу.

Образ Полкана был знаком и деревенскому художнику. Вот перед нами коробья — лубяной сундучок, в котором хранили самое ценное имущество, например приданое невесты. Приподнимаем крышку — перед нами снова Полкан, исполненный не очень опытным художником: изображения всадника и коня как бы приставлены друг к другу под прямым углом. Но движение коня передано удачно: передние ноги его высоко подняты в воздух, а задние крепко уперлись в землю для могучего прыжка. Хуже с движением всадника: похожий на столбик стрелок сидит прямо, спокойно целясь в ог-

ромного попугая. Окруженное травами изображение словно повисло в воздухе, и роспись кажется более фантастичной.

В дальнейшем судьба повести и ее героев как бы расслоилась. Притчи о премудростях Соломона вошли в сборники поучительного характера, где соединились с житиями святых и другими подобными произведениями. Наш же герой примкнул к самым популярным персонажам народного творчества и вместе с Ерусланом Лазаревичем и Бовой Королевичем перешел в лубочные иллюстрированные издания, широко распространенные в XVIII—XIX веках. Их охотно читали и в городе, и в деревне. Еще в прошлом веке известный исследователь Севера П. С. Ефименко среди наиболее популярных книг встретил и книжку «О сильном богатыре Полкане».

В лубке герой «повзрослел»: вместо безусого юноши перед нами крепкий, бородатый мужчина. Изображен он в момент, когда стрелой и палицей поражает Бову так, что меч падает у того из рук, а сам он до половины уходит в землю. Здесь Полкан по величине не превосходит человека, но в былинке вдруг становится гигантом. В одном из вариантов рассказа об Илье Муромце фигурирует и наш Конь-Человек. После многочисленных подвигов, говорится там, Илья едет в Киев и по дороге узнает, что город захватил страшный богатырь Полкан Полканович: «Голова у него с пивной котел, глаза как хлебные чаши, промежду бровей пядень большого человека (около 25 см), а уши отстоят от головы на величину каленой стрелы. Ест он по быку, а пьет по котлу...» Сердце Ильи, естественно, «возгорелось», и, поспешив в город, в палатах князя Владимира он одним взмахом своей шляпы побеждает Полкана.

Такую сложную жизнь прожил на Руси наш «невиданный» герой.

Придя в образе крылатого, хитрого и сильного существа, за пять с лишним веков Китоврас-Кентавр утратил свои злые чары, превратившись в доброго полупса — Полкана. Своих исконных героев россиянин все же предпочитал: не случайно с такой завидной легкостью победил пришельца Илья-богатырь.

С. ЖЕГАЛОВА,
кандидат исторических наук

Рисунок в первом классе ДХШ

С давних пор замечена любовь детей к изобразительному творчеству, не ослабевает она и в наш век телевизоров, видео, стерео и компьютерных игр — век научно-технической революции. В чем причина стремления к рисованию? Прежде всего в том могучем познавательном заряде, который реализуется через изобразительную деятельность и его естественное благотворное влияние на всестороннее, гармоничное развитие личности.

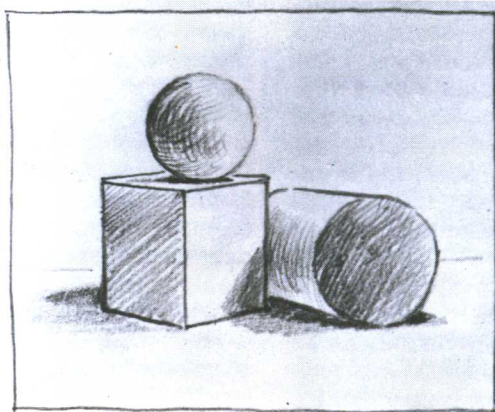
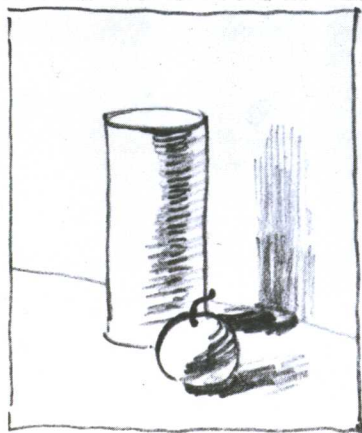
Важнейшая составная часть изобразительного искусства — рисунок — фундамент, на котором базируются все виды художественного творчества. Дать начальное профессиональное образование по основным дисциплинам изобразительного искусства у нас в стране призваны детские художественные школы и художественные отделения школ искусств, но даже в них существуют противоречивые взгляды на преподавание основ профессиональной грамоты. Некоторые педагоги считают, что обучать детей не нужно, что изучение законов и способов объемного построения предметов, перспективы и других секретов ремесла отобьет у них желание рисовать. Для кого-то, конечно, выполнение таких заданий и упражнений покажется скучным проведением времени, но с давних пор известно, что, только пройдя серьезную школу умения рисовать простые предметы, можно приблизиться к пониманию задач полноценного учебного рисунка высокого класса. Я

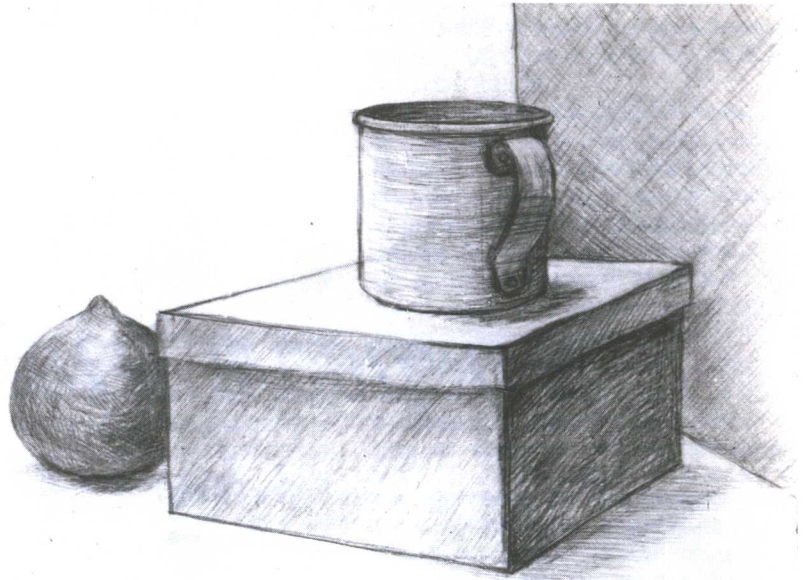
считаю, что рисунку надо учить с первого дня занятий в ДХШ. На примере больших художников можно убедиться, что штудирование природы с раннего возраста не сnivelировало их индивидуальность, не убило способности к творчеству, а наоборот, помогло. Выработало свободное владение техникой рисунка, точность глазомера, твердость руки, умение быстро схватывать характер и движение природы, ее тончайшие тональные и цветовые нюансы, пропорции, позволило легко работать по памяти и представлению.

За первый год обучения ребята без особого напряжения могут овладеть приемами компоновки, конструктивного построения простых предметов, элементарными навыками передачи объема светотенью, познакомиться с основными материалами: карандашом, углем, сангиной, тушью.

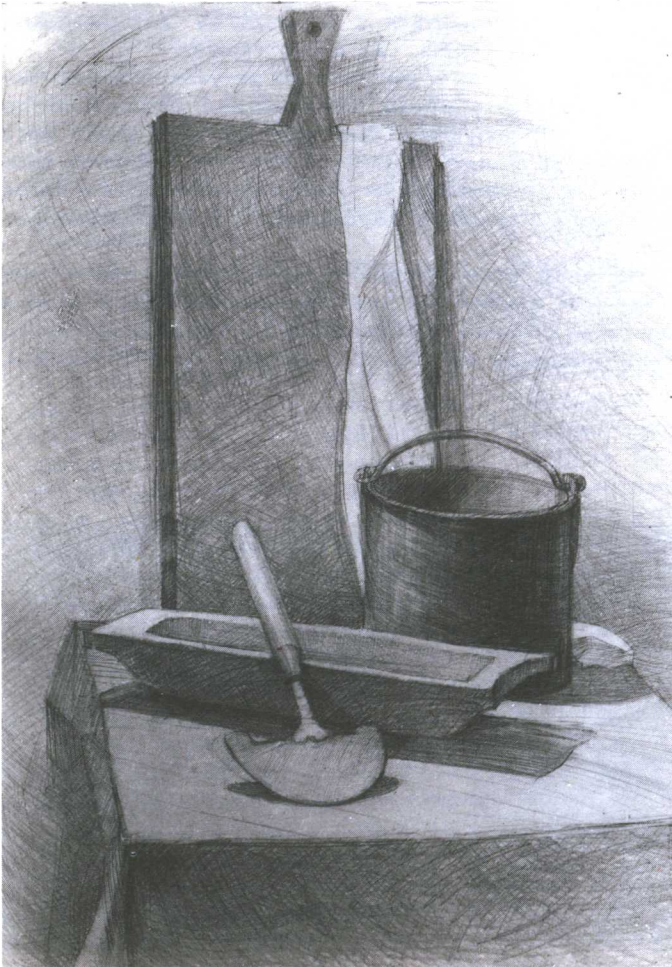
Чтобы интерес к рисунку не затухал, хорошо использовать в учебных постановках различные по форме, конструкции, фактуре, цвету и даже весу предметы, менять акценты в задачах, рисовать различными графическими материалами. Длительные задания желательно чередовать с кратковременными.

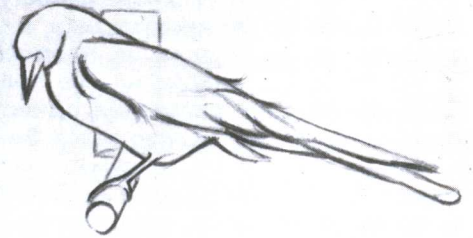
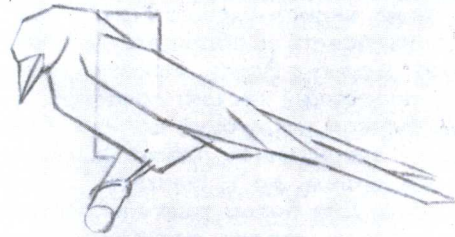
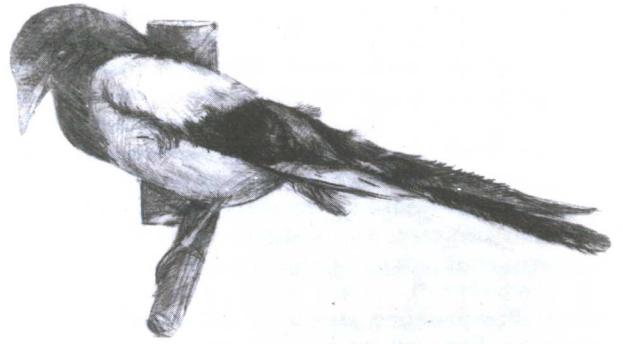
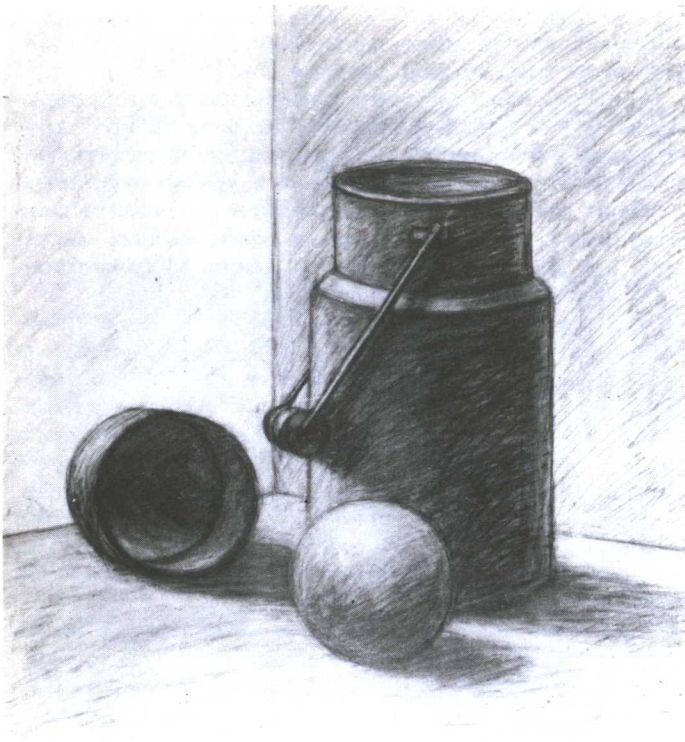
Неплохо, если каждый учащийся будет иметь специальный альбомчик для зарисовок. Каждый день в альбоме должно прибавляться хотя бы по наброску, выполненному не только с натуры, но и по памяти.





Статья проиллюстрирована работами учащихся ДХШ № 2 Москвы. (Натюрморт с разделочной доской выполнен учеником Пензенской ДХШ.)





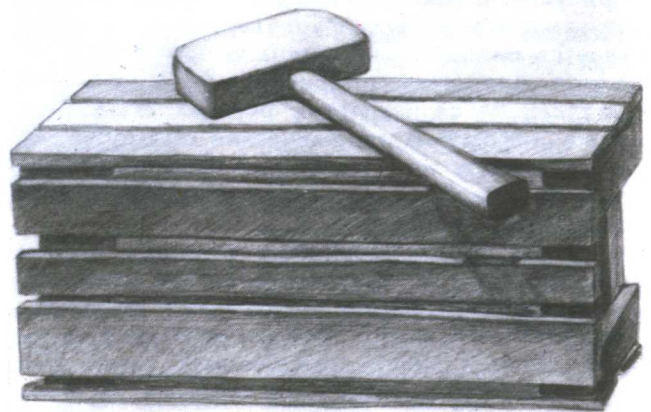
Все это оживляет учебный процесс, делает его более действенным.

Ваша цель — научиться понимать природу, познать законы грамотного ее изображения, уметь строить последовательность работы от простого к сложному, от элементарных упражнений к задачам более разнообразным и глубоким. Основные задания учебного года — несложные натюрморты.

За первое полугодие в школе выполняется пять-шесть заданий: вначале — ряд технических упражнений на изучение возможностей материалов, видов линий, тональных растяжек, способов штриховки, перспективы плоскости, куба, цилиндра и других геометрических тел. Далее — тщательный рисунок одного бытового предмета (крынки), рисунок чучела птицы, а если возможно, живой природы. Итоговый натюрморт полугодия составляют обычно из двух-трех предметов, близких по форме к геометрическим.

Умение понимать и рисовать основные геометрические тела дает достаточно знаний для изображения любого бытового предмета, которые при анализе формы обнаруживают сходство с геометрическими телами или состоят из их сочетаний. Учебные постановки направлены на познание основ перспективы, умение понимать конструкцию предметов, светотенью выявлять объем. Задания выполняются на четвертушке ватманского листа мягкими карандашами: ТМ, М, 2М.

Даже выполняя рисунок крынки, в общем несложного предмета, необходимо соблюдать определенную последовательность. Начинаем с изучения формы, разбираемся в строении, фактуре поверхности.



Затем вкомпоновываем изображение в формат и приступаем к конструктивному построению. Проверяем правильность рисунка, вертикальность оси, симметричность правой и левой сторон крынки, устойчивость на плоскости: нет ли ощущения, что предмет заваливается вперед или назад. Если есть, значит, неточно намечены лежащие горизонтально части крынки или другой вещи относительно уровня глаз. (У крынки — овалы, у куба — грани.) Работая, можно отставлять мольберт с рисунком к постановке для сравнения изображения с натурой. После исправления неточностей и ошибок приступаем к характеристике объема. Прокладываем самые глубокие тени, учитывая отсветы, падающие на теневую сторону (рефлексы), затем переходим к полутеням и светам. Выполняйте рисунок равномерно по всей плоскости. Если он получился слишком черным, тональность можно ослабить ластиком или, положив работу на стол и накрыв мягким листом подсохшего белого хлеба, затем покатав крошки по листу, заметим, как осветлился рисунок. После чего работу можно доводить до завершения.

Рисуя чучело птицы, которое желательно поставить на белом фоне, знакомимся со строением птицы, учимся анализировать и обобщать нестандартную природную форму. Здесь важное значение имеет точность пропорций частей: головы, туловища, хвоста, ног. Всякое искажение ведет к неузнаваемости птицы. В законченной работе неплохо передать не только объем, но и фактуру оперения, читаемость силуэта. Для более тщательного изучения полезно порисовать сороку, ворону или других птиц в разных ракурсах. Опыт данного задания пригодится во время летней практики, в программу которой входят зарисовки и наброски различных птиц в условиях зоопарка или на воле.

При переходе от рисования одиночных вещей к натюрмортам задача усложняется. Ведь рисунок постановки — это не просто сумма частных, один предмет подрисован к другому. Это тоже нечто целое, но включающее в себя несколько предметов. Здесь необходимо позаботиться о взвешенности композиции, пластическом единстве всего рисунка.

В статье о живописи подробно было сказано, как поставить натюрморт, о его компоновке и других моментах. Все это подходит и для рисунка, ведь обе дисциплины идут в ДХШ параллельно и тесно связаны. Во многом совпадают по задачам, но у каждого есть присущие только ей качества. Здесь также необходима и цветовая, и тональная гармония, но особо учитывается пропорциональность и четкость форм предметов. Для начала подбирайте объекты с простой, поддающейся изучению формой. Не берите оплывшие, расписные керамические сосуды, вазы, подсвечники и другие экзотические вещи. Поставьте натюрморт с коробкой, кружкой и яблоком, но возможны и другие сочетания.

Обычно подобная постановка является итогом первого полугодия. В ней показываем все, чему научились. Моделируя форму предметов и добиваясь цельности рисунка, важно обратить внимание на тональную разницу между предметами, иначе они получатся одинаково серыми или черными. Не ленитесь во время работы вставлять, отходить от мольберта, издали проверять относительные размеры, перспективу, симметричность и общую тональность ри-

сунка, сравнивать его с натурой. Не торопитесь закончить все за один сеанс, обычно задание выполняется за три, четыре занятия (9—12 часов).

Не стесняйтесь смотреть работы товарищей, принимать у них удачные стороны, помогайте друг другу искать и исправлять ошибки. Ищите полезную информацию по рисунку в нашем и других журналах, учебных пособиях. Рассматривайте и изучайте репродукции с рисунков старых и современных мастеров, это будет сопутствовать росту художественной культуры, вкуса, мастерства.

Во втором полугодии закрепляются знания, полученные в начале обучения. В основном рисуем натюрморты из бытовых предметов, количество заданий уменьшается, но требования к качеству возрастают. С удовольствием ребята рисуют комнатные растения. Здесь интересно сочетание живых, ажурных по пластике листьев с жесткой формой горшка. Довольно трудно передать объем и пространство уходящих в разные стороны частей цветка, неоднородность светотени, характерные особенности растения.

Если в живописи в первый год обучения не рекомендуется контрастное боковое освещение, то в рисунке это можно применять. Эффект бокового света заостряет роль композиции в учебном рисунке, оживляет восприятие, ритм постановки. Компоную такой натюрморт, приходится учитывать не только массы и силуэты предметов, но и их освещенность, падающие тени. Во время работы помните об ограниченных возможностях тональных градаций карандаша, разнообразии оттенков природы, поэтому рисуйте только отношениями, от общего к частному. Следите, чтобы не было одинаково светлых, одинаково темных или одинаково серых тонов.

Завершается год несложной экзаменационной постановкой из двух-трех предметов, в которой следует показать умения, полученные за период обучения в первом классе.

Два примера итоговых заданий — натюрморт с ящиком и киянкой, а также постановка с разделочной доской — приведены рядом.

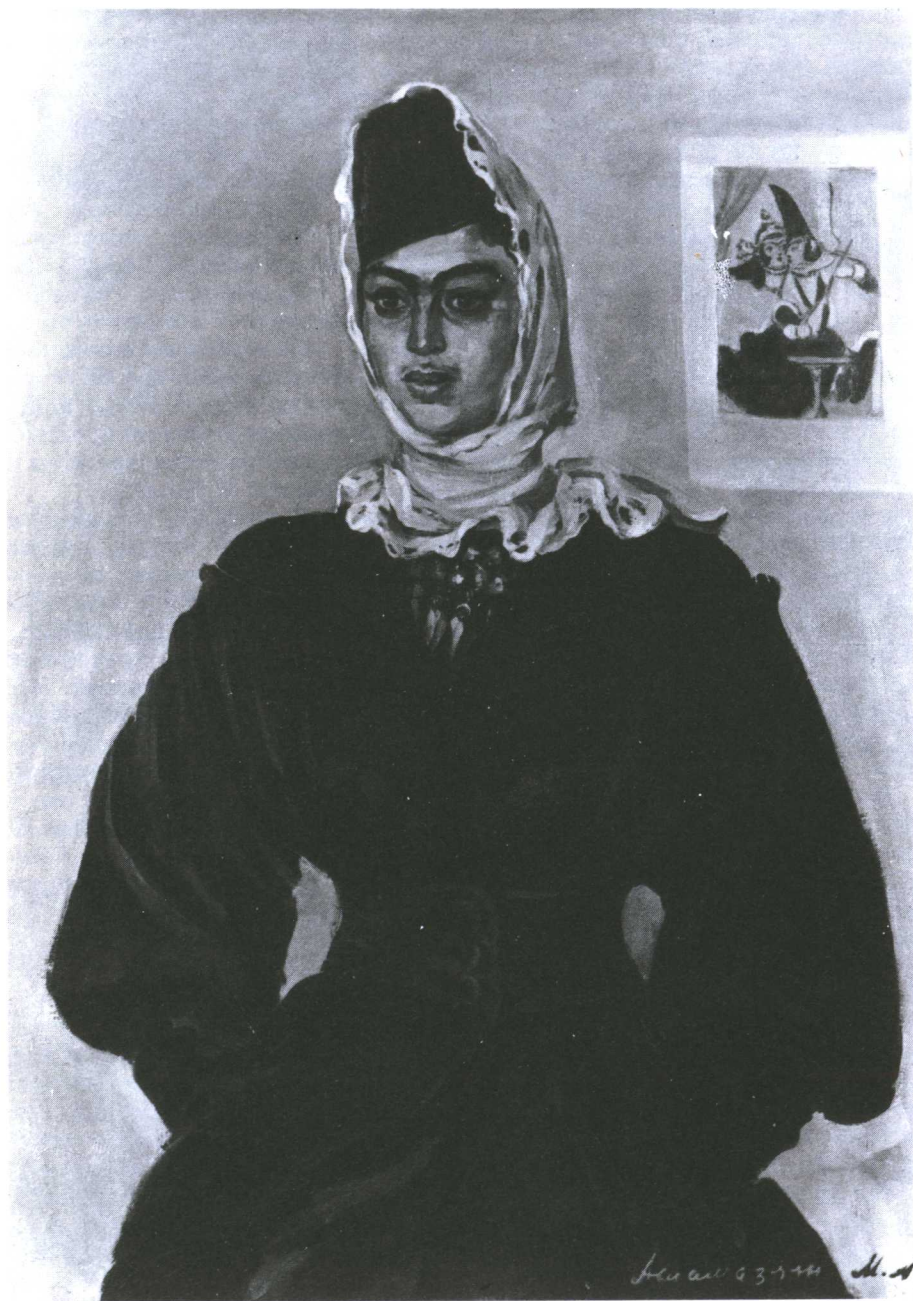
Выполняются на четверти ватманского листа за 9—12 учебных часов. К экзаменационной работе подходите с первого сеанса ответственно. Следует выбрать в классе наиболее удачную для рисования точку. Строго соблюдайте последовательность ведения рисунка, это несложно. Труднее завершить работу. Не спешите, времени достаточно, иначе в оставшиеся часы начнется перечисление всех деталей, трещин, сучков и задоринки предметов. Бывает, что отдельные дефекты подчеркивают характер природы, и можно какие-то из них наметить, но делать это надо так, чтобы подробности не разрушали целостного впечатления от рисунка.

Итак, первый год обучения рисунку в ДХШ завершен. Он не менее, а может, даже более важен, чем последний, выпускной. Ведь он формирует отношение ко всему учебному процессу.

За этот год можно многому научиться, конечно, прилагают достаточно старания и прилежания. Заметим, что ребята, которые успешно освоили курс элементарной грамоты, хорошо и с большим желанием учатся дальше.

М. БАБЕНКОВ,
художник-педагог

СПАСИБО ЗА ПРАЗДНИК!



Весной нынешнего года в одном из центральных уголков Москвы царил солнечный праздник Армении. Выставка народного художника республики Мариам

Аршаковны Асламазян радовала посетителей многоцветьем палитры, щедрым светом душевного тепла, доброты, таланта. Сначала такое счастливое буйство красок немного смутило:

ведь недавняя рана Армении еще обильно кровотоцит. Но автор представленных работ рассеяла все сомнения и даже попутно сформулировала свое творческое кредо:

— Потрясение от случившегося на моей родине не оставляет всю нашу «московскую колонию» армян. Пожертвования, душевное участие, деловая помощь не отменяют нашего творческого отклика на трагедию. Я работаю над печальной картиной «Скорбящая мать Ленинакана», задуман еще ряд мемориальных вещей. Но я сознательно оставила за пределами этой выставки все минорные работы. Этим солнцем, светом, простором мне хотелось показать, что народ наш нестигаем, мужествен, непобедим, что люди его талантливы и оптимистичны, а земля красива и неповторима. Несмотря на колоссальные жертвы и утраты, народ наш будет жить и радоваться звону весны, смеху детей, очарованию женщин. Много лет назад, когда я работала над темой Великой Отечественной войны, мне также удалось решить ее неожиданно, нетрадиционно: с победой возвращается герой в тепло и уют родного дома, радость близких безмерна, хотя война не была для героя веселой прогулкой. Однако жизнь продолжается — и это надо ценить!

На выставку Асламазян пришла молодая грустная девушка. Еще недавно она счастливо жила в Спитаке со своими родными. Теперь у нее никого не осталось, ее поселили вместе с другими пострадавшими от землетрясения в подмосковном пансионате. Когда она увидела на выставке свою Армению — гордый Арарат, голубой Севан, тутовые рощи, скромные селения, щедрый урожай земли, — на лице ее впервые заиграла улыбка, она подошла к художнице, долго беседовала с ней, вновь и вновь подходила к ярким по-

лотнам, портретам и натюрмортам.

— Если я хотя бы одному человеку дам такое утешение,— говорит Мариам,— мой труд не напрасен, мой долг перед людьми выполнен...

Всем известно, как пострадал от землетрясения Лениакан — город, который Мариам считает своей родиной. Здесь, близ бывшего Александрополя, в селе Бар-Ширак, родилась будущая художница. Вместе со своей младшей сестрой Ерануи, также видным живописцем, они ходили в школу в Лениакане. Теперь город постигла тяжелая участь. Но, уничтожив высокие бетонные дома, судьба пощадила добротный старинный дом, где расположена картинная галерея сестер Асламазян. Мать же художницы родом из Спитака — там под обломками погибла вся ее многочисленная родня, люди хорошие, честные, трудолюбивые. Таких Асламазян писала в течение своего более полувекового творческого пути. Таких пишет и сейчас, особенно удаются ей женские образы. Портреты молодых курдянок, женщин Зангезура, цикл образов матерей Армении написаны и с натуры и по памяти. Эти острохарактерные, лаконичные, с долей благородной суровости изображения доносят до нас самую соль древней земли. Но героини Мариам не только жители Армении, это женщины многих городов и селений планеты, от Парагвая до Конго.

Изысканны по цвету, естественны и эмоциональны по состоянию портреты Лавинии, многие автопортретные изображения и целая галерея разных по национальности, но равных по обаянию моделей — это полотна «Весна», «Воспоминание», «Женщина из Асуана», «Девушка с острова Мадагаскар», «Индianка в гостях». Вообще интернациональная тема — одна из главных и плодотворных в работе Асламазян. Не случайно она удостоена международных премий имени Неру и имени Насера.

В 1957 году художница впервые побывала в Индии. Ее очаровали высокое достоинство и нравственная сила дружественного народа, тронули искренность, добросердечие и скромность индийских женщин, взволновали

жизнелюбие и внутренняя красота молодежи, подчеркнутые неизъяснимым внешним изяществом. С тех пор еще не раз Мариам Асламазян совершала творческие поездки в Индию. Изучала ее быт и искусство, присматривалась к особенностям культуры и жизненного уклада. Сходство разнообразного и яркого индийского материала с красками, мотивами, живыми интонациями родной Армении обеспечило успех воплощения масштабной темы «О людях и жизни Индии». Далекую страну Асламазян преобразила проникновенной, емкой по образному строю живописью в близкую и понятную.

Так же близок и понятен ей стал Египет, где она побывала трижды. В результате была создана серия темперных работ, запечатлевших строителей Асуанской плотины, берега Нила, долины Луксора. Любовь к Армении не отняла у художницы зоркости и интереса к многочисленным странам мира, которые она посетила. Произведения, навеянные впечатлениями от Турции и Афганистана, Италии и Японии, Алжира и Мексики, составили монументальное живописное повествование, где нашлось место и красоте, и тревожному раздумью.

Для серьезной тревоги у современного художника есть все основания. Загрязнение атмосферы, одичание культурных памятников, опасность экологической катастрофы наводят на грустные мысли. Первый раз Асламазян писала Севан еще в молодости, он волновал ее могучим полноводьем, живыми, свежими красками. Свою новую работу она назвала «Умиравший Севан», пропев торжественный реквием великому древнему озеру.

Но такие грустные страницы скорее исключение, чем правило, в искусстве Асламазян. Ученица, младший товарищ и последовательница традиций Мартироса Сарьяна, Мариам Аршаковна, как и дорогой ее памяти «варпет» (Мастер с большой буквы), ценит в жизни и в живописи щедрый, неэкономный напор энергии, полноту и богатство чувств, она предпочитает особенную атмосферу праздника, утверждающие, мажорные ноты. Даже в отчетливо сложившейся сегодня неве-

селей экологической ситуации художница красноречиво говорит нам своими картинами и портретами: еще не все потеряно, посмотрите — как прекрасны, умны, благородны мои современники! И многочисленные натюрморты как бы вторят этому: вот какие роскошные плоды родит наша земля, какие дивные цветы и деревья украшают наши сады, какую удобную и совершенную по форме посуду делали наши талантливые предки!

Мариам Асламазян и сама привычна к кропотливому ремесленному труду, одухотворяя его светом настоящего искусства. Из-под ее рук выходят необыкновенные керамические объемы, великолепные декоративные блюда, заполненные живописными миниатюрами все на те же заветные для автора темы: портреты индианки и армянки, сцены отдыха и материнства, гранаты и маки, ананасы и бананы.

Нередко керамика Асламазян входит составной частью в ее же натюрморты, начиная звучать еще более рельефно и изысканно на фоне пышных драпировок, струящихся тканей, красочных вертикальных плоскостей. К этим натюрмортам пристраивают так называемые этнографические композиции — то со старинной скульптурой Египта, то с масками Нигерии и Окинавы, то с губастым африканским божком, то с разноцветными русскими матрешками. Умение сплавлять воедино чуждее и близкое, находить интересные сопоставления и эффектные переключки у разных культур, исторических эпох, наконец, разных национальных самосознаний — счастлирое качество этого художника.

Калейдоскоп пейзажей Асламазян бесконечен и пестр: вид сфинкса в пустыне и пирамиды Хеопса на закате, весна в Ереване и уютный дворик в Лениакане. Простая человеческая радость — пройтись по любимой улице, встретить знакомых, купить фруктов, поболтать с друзьями. Может быть, эта радость и переполнила сердце осиротевшей девушки из Спитака? И она доверчиво сказала художнице Мариам Асламазян: спасибо за праздник!

Н. ИВАНОВ



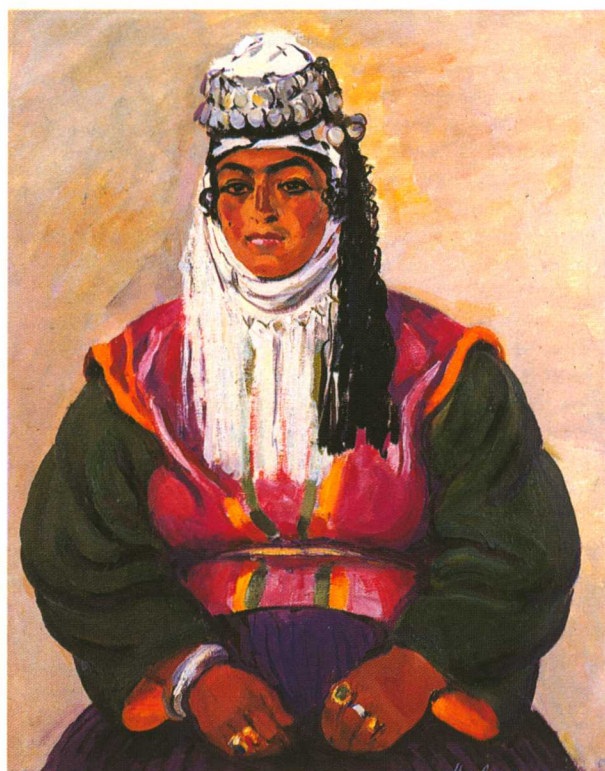
М. Асламазян.
Керамика.

М. Асламазян.
Лавиния в черном.
Масло. 1949.
◁ (стр. 31).

М. Асламазян.
Хостинский натюрморт.
Масло. 1964.

М. Асламазян.
Мариам в 40-е годы.
Масло. 1986.

М. Асламазян.
Курдянка Лейла.
Масло. 1986.



XIII век был веком тяжелых испытаний для всей Руси. Нашествие татар не постигло Новгород, он не был разорен, как другие города, но расплавивался с завоевателями тяжелой данью. Культурная жизнь замерла.

В XIV веке не прекращались военные столкновения со шведами и немцами. Новгородцы продолжали платить дань Золотой Орде, город страдал от пожаров и эпидемий. И все-таки XIV век не случайно называют веком расцвета Новгородской республики. Больших успехов тогда достигло сельское хозяйство, укрепились и расширились торговые связи, быстро развивались ремесла, выросла софийская казна — символ общественного благосостояния. Вновь развернулось широкое храмовое строительство, стали возводиться первые каменные стены детинца, вокруг всего города крепостные стены и башни. Строительство велось на «копления» владык и богатых горожан. В созидательной деятельности человека осознавалась уверенность в собственных силах; росла твердость духа. Это позволило исследователям говорить о предвозрождении русской культуры. Оно не перешло в возрождение, как в Европе, но некоторые признаки его невольно наводят на сравнение с образами Италии.

Личностный характер культуры Новгорода XIV века, особенно в первой его половине, заметен и в архитектуре. Любая возведенная в это время церковь имеет свой неповторимый облик. Своеобразны, наполнены духом самостоятельного творчества и произведений других видов искусства. Один из наиболее красноречивых примеров — иконы праздничного чина из Софийского собора. Двенадцать композиций располагаются на трех иконах, соединенных при помощи крепления в единый живописный фриз. Кажется, закономерно видеть в нем стилистически целостное произведение. Между тем три художника, выполнявшие заказ, не отказались от собственной манеры. Каждый писал порученную ему композицию так, как умел, руководствуясь своим вкусом.

В этих произведениях в полной мере отразился дух эпохи, особенность которой — в сосущество-

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО НОВГОРОДА

Э П О Х А Р А С Ц В Е Т А



Главный иконостас Софийского собора в Новгороде. XIV—XVI века.

Икона «Битва новгородцев с суздальцами».

Середина XV века.

Новгородский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. ▷

Вынос реликвии «Богоматерь Знамение».

Фрагмент иконы «Битва новгородцев с суздальцами». ▷

Фрагмент иконы «Битва новгородцев с суздальцами». ▷

вовании разных имен и характеров, неповторимых индивидуальностей. Это относится как к общественным деятелям, так и к художникам.

XIV столетие богато именами великолепных художников, среди которых — византийские мастера, в первую очередь ослепительный в своем творчестве Феофан Грек. Его пребывание в Новгороде при-

ходится на 70-е годы, когда противоречия в общественной и духовной жизни становятся все более очевидными и острыми. Отрицая богатую церковь, появляются еретики-стригольники. Они открыто говорят о порочности духовенства, о несостоятельности основных положений христианской религии. Главный символ триединого божества — Троица — подвергается яростным нападениям еретиков. Однако церковь еще достаточно сильна. Искусство не только убеждает в истинности догмата, но и угрожает сомневающимся. В «грозе и буре» предстают перед молящимися образы Феофановых фресок. Яркое око Спаса освещено гневным светом, ветхозаветные пророки, удалившиеся от мира столпники и пустынные отшельники призывают к смирению, суля через испытания и лишения божественное откровение немногим избранным аскетам.

В церкви Спаса Преображения на Ильине улице, расписанной Феофаном Греком в 1378 году, в обособленной от храма камере, Троицком приделе, роспись сохранилась в первоначальном виде. Темно-коричневый и синий цвета противостоят друг другу, воплощая представление о небесном и земном началах, пребывающих в вечном единстве и борьбе. Все находится в непрерывном движении. Струится фон, переходя от исчерна-синего к пурпурно-лиловому сиянию, создавая впечатлительное космическое пространство. Коричнево-красные одежды сверкают бело-голубыми бликами небесных отсветов. Кисть живописца свободна. Но мастерство осознается не только в широкой кисти, сильных цветовых аккордах, уверенных и точных. Используя «акварельный» эффект водяных красок, Феофан Грек добивается удивительных по тонкости и изяществу цветовых сочетаний.

Главное изображение в приделе — Троица на восточной стене, в алтарной части храма. Композиция помещена в пространстве, ограниченном с одной стороны полукруглым очертанием свода, с другой — прямолинейной вертикалью стены. Феофан Грек строит свое, новое пространство, не считаясь с заданной плоскостью. Расправленные крылья среднего ангела очерчивают собственную



сферу, независимую от реальной архитектуры и от действительного мира. Это небесная сфера, и протекающая в ней жизнь недоступна пониманию и взору обыденного человека. Лишь отблески ее энергии могут быть постигнуты душой, занятой умной, сосредоточенной молитвой.

К концу XIV столетия наступает третий период в художественной жизни Новгорода. В это время на основе опыта предшествующих лет и создается классический стиль новгородского искусства. Преодолевая еретические брожения, общественные разногласия и борьбу боярских партий за власть, город достигает значительных социальных и экономических успехов. Желание стабилизировать их, создать впечатление устойчивости, незыблемости отражается и в духовной культуре. Индивидуальная и последовавшая за ней экспрессивная выразительность образа уступает теперь место образу статичному, бесстрастному.

Икона «Князя Борис и Глеб» в полной мере отражает мировоззрение своего времени. На ней изображены сыновья Владимира Святославича, погибшие в 1015 году в междоусобной борьбе за великокняжеский престол. Он достался их брату Ярославу, прозванному за хитрый ум и дальновидность Мудрым. Ярослав приложил много усилий, чтобы канонизировать Бориса и Глеба. В XI веке они были признаны святыми, и это была первая политическая уступка Византии по отношению к крепнувшему Русскому государству.

Поначалу культ Бориса и Глеба на Руси носил черты миролюбия и смирения. Сказание о мученической смерти братьев призывало к милосердию, уступчивости. Вместе с тем слова его были не лишены и героического пафоса, гордости за духовное мужество человека. Позднее именно эта сторона культа Бориса и Глеба стала преобладающей. Появились их воинские изображения, их образ стал символом чести, бесстрашия, покровительства героям.

Икона из новгородского музея — один из древнейших памятников такого рода. Борис — старший, с короткой бородой, Глеб — юный, с длинными мягкими волосами. Всадники в дорогих княжеских одеждах, в золотых



Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. 1374.



Феофан Грек. Троица. Роспись в церкви Спаса на Ильине улице. 1378.

Феофан Грек. Фрагмент росписи в церкви Спаса на Ильине улице.



пластинчатых доспехах. Красное корзно Бориса и зеленое Глеба расшиты золотым узором. На головах шапки, опущенные драгоценным мехом. В руках князей пики с воинскими прапорами. Размерен шаг коней, ритуально монотонен разворот рук Бориса и Глеба. Движение представлено и остановлено. Изображение исполнено покоя, величия. Это старый принцип новгородского искусства. Он использован здесь для создания общественно значимого образа воина-победителя.

В иконе, украшенной позднее серебряным басменным окладом, как в гербе, сосредоточилось понятие о величии и силе древнего города. В традиционной уравновешенности ее образа выразилась мысль о вечности прекрасного.

Новгородская республика в XV веке противопоставляет свое право на независимость и вольность усиливающимся притязаниям Москвы. Новгород сохраняет исконное право не судиться у митрополита, не платить ему пошлину, выступает всегда самостоятельно. Никогда прежде Новгород не осознавал так остро своей исторической роли, первоначальности в русской истории. Новгородские летописные своды первой половины XV века полны экскурсов в прошлое, назидательных рассказов, в которых подчеркивается особая судьба города. Культ Богоматери-градодержицы приобретает главное значение в XV веке.

Историческое начало в мировосприятии новгородцев отражается и в духовной деятельности того времени. Архиепископ Евфимий II ведет бурное городское и храмовое строительство. Типичной чертой этого периода является восстановление старых церквей. Возводя здание на прежней основе, зодчие повторяют его план, конструкцию и завершение. Только строительная техника и внешний декор стен выдают реконструкцию постройки.

Для эпохи Евфимия и его преемника Иоанна характерно возрождение и установление памяти новгородских деятелей, местных святых, чья жизнь связана с утверждением самостоятельности Новгорода. Архиепископ Евфимий устанавливает на 4 октября праздник поминовения князей Владимира и Мстислава, архиепис-

копа Иоанна, похороненных в соборе. Тогда же возрождается почитание Варлаама Хутынского, деятеля второй половины XV века. В Евфимиевский летописный свод включено житие Александра Невского, героя битвы 1240 года на Неве, в которой князь получил свое легендарное боевое имя. Описывая подвиги новгородцев Гаврилы Олексича, Сбыслава Якуновича, Миши, Ратмира, летописец не преминул назвать святых Бориса и Глеба, помогавших новгородским воинам.

Особым вниманием в XV веке пользуется древнейшая реликвия — икона «Богоматерь Знамение». По заказу архиепископа Евфимия в ее честь Пахомий Серб написал Похвальное слово и Службу. В них икона выступала поборницей вольности Новгорода, его заступницей.

Не исключено, что приблизительно в то же время была создана икона, которую мы теперь называем «Битва новгородцев с суздальцами». Сюжет ее навеян рассказами о битве 1170 года. По преданию, суздальцы прогневили «Богоматерь Знамение», ранив ее стрелой в глаз. Икона «ослепила» суздальское войско, и новгородцы разбили его. Икона написана ярко, светло, празднично. В ее колорите благородно сочетание изумрудно-синей, малиново-красной, зеленой красок, наполненных дневным светом, соединенных в изысканной холодной тональности. Причудливый контур зданий, движущихся процессий, мерное покачивание копий, стягов находится в строгой ритмической согласованности, позволяющей сравнивать линейную композицию с математической строгостью нотной записи. «Битва» полна реалий. Изображение новгородского храма, моста через Волхов, одежда новгородцев, вооружения воинов — все подтверждается письменными и археологическими источниками.

Композиция иконы разделена на три горизонтальных регистра. В верхнем изображены новгородцы, выходящие из стен кремля навстречу знаменитой иконе «Богоматерь Знамение». Ее несут впереди крестного хода, а справа изображена церковь Спаса Преображения на Ильине улице, где икона была запрестольным образом и откуда архиепископ Иоанн

с диаконами ее выносят. В среднем регистре представлен переговоры послов. Со стороны новгородцев выступают князь Роман Мстиславич, посадник и воевода от суздальцев — князь Мстислав Андреевич «со смолянами, и с торопчанами, и с муромцы, и с рязанцы, и полочский князь с полоччанами». Князья — предводители новгородского и суздальского войск изображены безбородыми юношами. Летопись замечает также о Романи: «бъше бо детеск». Суздальское войско тем временем обстреливает город, «на забрале» которого установлена икона Богоматери. В третьем регистре — завершение битвы. Стройные ряды новгородцев возглавляют святые воины Георгий, Борис и Глеб, Александр Невский. Вверху — разящий врагов архангел. Здесь как бы воспроизводятся слова из летописи о помощи Бориса и Глеба новгородскому войску, об участии на его стороне небесных сил. Между тем суздальское войско смято, тела павших лежат на земле, оставшиеся в живых бегут, рассыпая четкий строй.

Икона «Битва новгородцев с суздальцами» — апофеоз, прославление Новгорода, символом которого был Софийский собор. Изображенный на иконе достоверно, с пятью главами, центральной позолоченной, окруженный кремлевскими стенами, собор вместе с иконой Богоматери является историческим образом, воплощением христианского города. Для новгородцев XV века Софийский собор был святыней четырехсотлетней древности, олицетворявшей героическое прошлое города и республики.

Обращаясь к этому образу, Новгород уже предвидел свой конец. Накопленная прежде казна истощалась, голод, дороговизна, пожары и эпидемии подтачивали силы, а за спиной росла и возвышалась Москва. В битве с войсками Василия II под Яжелбицами в 1456 году новгородцы впервые потерпели поражение, за ним последовали события, в результате которых Новгород потерял свою независимость и в 1478 году был присоединен к Москве, войдя в состав единого Русского государства.

Э. ГОРДИЕНКО,
кандидат искусствоведения

ШКОЛА КАРДОВСКОГО

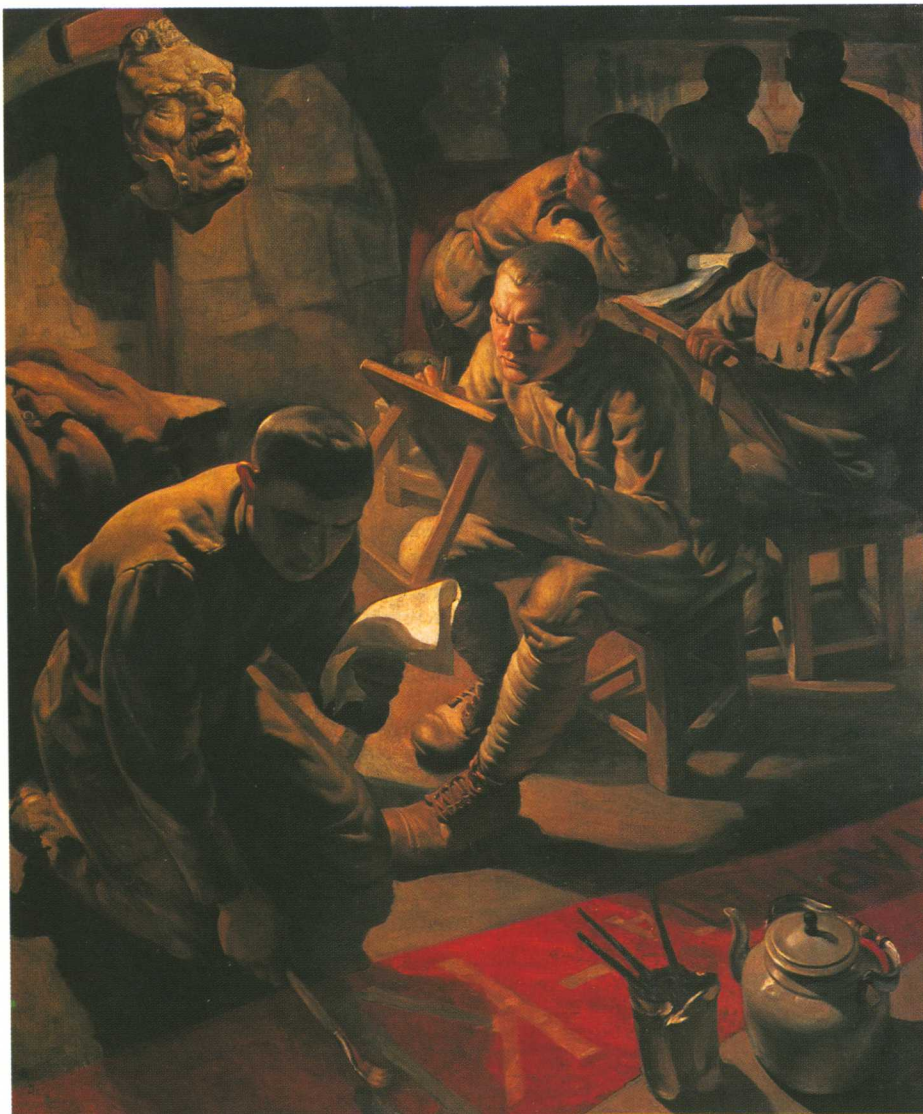
Желающие научиться рисовать нередко задаются вопросом: а возможно ли это, если нет заметной одаренности? Или: а не повредит ли еще не окрепшему таланту, не снивелирует ли его методическая система обучения? Ответом на эти вопросы может послужить рассказ о школе Дмитрия Николаевича Кардовского (1866—1943) — выдающегося педагога, отдавшего бо-

лее трех десятилетий воспитанию молодых художников. Количество его учеников исчисляется сотнями. И каждого, даже не очень одаренного, он поднимал до высокопрофессионального уровня.

Кардовский утверждал: «Мастерству, технике может быть обучен каждый. Хорошая школа явится для таланта только оправой, как для драгоценного камня». Он сознательно отделял ре-

месло от творчества и, подобно старым мастерам, учил ремеслу, полагая, что творчество — дело дарования и личных, без чьей-либо опеки, усилий художника. Своим ученикам он предлагал детально разработанную, опробованную на собственном опыте, твердую и последовательную систему овладения основами изобразительного искусства. Метод Кардовского представлял собой усвоенные на русской академической почве педагогические принципы знаменитого Антона Ашбе, живописца и педагога, работавшего в Мюнхене. В конце XIX века Мюнхен как художественный центр успешно соперничает с Парижем. Здесь работают государственные и частные художественные школы, в которых совершенствовались образование многие выдающиеся в дальнейшем русские живописцы и графики. В школе Ашбе одновременно занимались Кардовский и И. Грабарь, причем настолько успешно, что последний одно время там был преподавателем и студия именовалась «Школа Ашбе и Грабаря». Ашбе, много учившийся в разных европейских академиях, давал своим ученикам квинтэссенцию академизма, оригинально им трактованную как «система шара», то есть выявление в любой форме ее простейшей геометрической конструкции, на которой размещаются свет, блик, светораздел, тень, полутон, рефлекс. Следовало в натуре видеть «большую форму» и «большую линию». Карандаш, более пригодный для кропотливой детализации рисунка, был заменен мягкими материалами. В школе Ашбе рисовали исключительно древесным углем, который позволял работать широко и свободно. Верный ученик Ашбе, Кардовский именно сангинную технику, ставши профессором, ввел в Петербургскую академию. Преемственно у его учеников — А. Яковлева и В. Шухаева — она стала любимой техникой рисунка. Все

С. Рянгина.
Красноармейская изостудия.
Масло. 1928.
155×133.





С. Павлов.
Натюрморт.
Масло. 1927.
86×66.

трое — Кардовский, Яковлев и Шухаев — переработали по-своему принципы Ашбе, на которых и воспиталось целое поколение русских художников. Таким образом, наш отечественный «неоакадемизм» имеет начало в мюнхенской школе. Кардовский, развивая установки Ашбе, сосредоточивал внимание на построении формы, освобожденной от случайностей освещения. «Рисунок, — утверждал он, — это та же скульптура».

Школа Кардовского — прежде всего школа рисунка; неудивительно, что из его живописной

мастерской вышло столько замечательных графиков. Он предлагал ученикам определенную последовательность ведения работы: от общего к частному, причем и в процессе работы обобщение доминировало над детализацией. Вначале намечается легкий абрис предмета, после чего тоном лепится большая, «обрубленная» (выражение Кардовского) форма, затем проводится уточнение пропорций, анализ деталей и последующее — завершающее — обобщение рисунка. Предметность, передача материальности были традиционными для ака-

Ю. Разумовская.
Автопортрет.
Масло. 1934.
173×79.

демизма, новаторство Кардовского — в отказе от копирования гравированных «оригиналов» и рисования с гипсов. Процесс обучения, по его мнению, должен вестись в основном с живой модели.

Живопись вторична по отношению к рисунку. Это, по Кардовскому, «цвет, взятый в тоне». В ее основе тот же тональный рисунок, но проработанный в цвете, с учетом локальной окраски предметов и контраста теплой тени и холодного света. Система живописи разработана Кардовским не столь детально, как рисунок. В ней больше места отводилось инициативе учащегося, своеобразию его восприятия цвета. То же можно сказать и о композиции. Кардовский считал, что это дело сугубо творческое, искусству же научить невозможно: «В области композиции никакой теории не знаю. Я на композицию смотрю как на известную мечту художника».





лось помимо воли художников. Более органично предмет и среда соотносятся в творчестве другого ученика Кардовского — А. Савинова. Пленэром как таковым не овладевали в мастерской Кардовского, это было самостоятельной творческой проблемой для его учеников. Некоторые ученики Кардовского, пытавшиеся двигаться в направлении к пленэру, овладевали им ценой немалых творческих усилий. Следует отметить, что во второй половине 1930-х годов в советском изобразительном искусстве ужесточились требования не только к содержанию, но и к пластическому языку произведений. Была провозглашена ориентация на классику, причем в первую очередь признавалось наследие передвижников. Наибольшего успеха в новых условиях достигали живописцы типа В. Ефанова,

П. Шухмин.
Проводник.
Масло. 1923.
158×158.

В. Ефанов.
Портрет А. П. Суворовой.
Масло. 1953.
50×30.

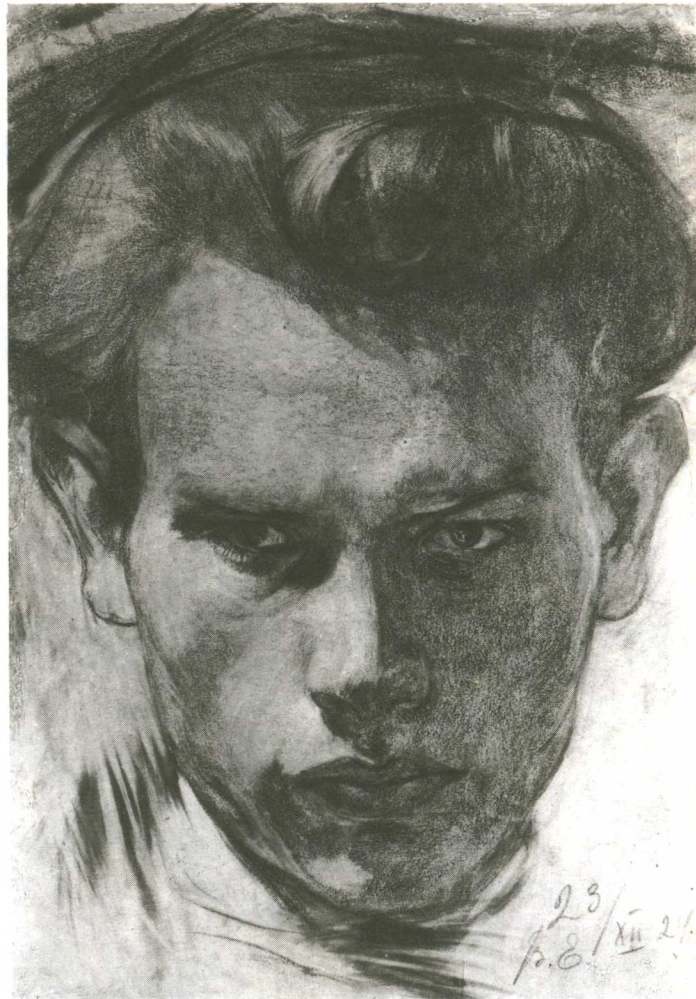
Система Кардовского чужда схоластике, она вполне определена, жизненна и пластически убедительна. В ее основе — построение объемной формы на плоскости, но формы отдельно взятой, вне видимой связи с другими объемами. Это особенно плодотворно проявилось в жанре портрета. Следует отметить, что среди учеников Кардовского немало выдающихся портретистов.

Если бы Кардовский пошел дальше организации «большой формы» в пределах предмета, распространяя это понятие на весь холст, тогда композиция могла быть осмыслена как рельеф. В той или другой комбинации эти составляющие (предметная «большая форма», рельеф и декоративно-плоскостная композиция, пленэр) встречаются в творчестве всех художников рубежа веков.

Ученики Кардовского либо оставались в пределах данной системы (предметной «большой формы»), усвоив ее раз и навсег-

да и в этом русле достигавшие незаурядного мастерства. Либо, как А. Яковлев и В. Шушаев, развивали метод Кардовского, осваивая наследие «старых мастеров», и, несмотря на касания с модернистскими течениями, оставались на принципах учителя. Через все их творчество проходит противоречие между объемной трактовкой предмета и плоскостным характером композиции. Объемный предмет всегда противопоставлен плоскому фону; световоздушная среда, взаимодействие предметов игнорируется. В их творчестве композиция часто строится как декоративное решение плоскости, что особенно заметно в эскизах. В рисунках налицо объемная, скульптурная трактовка предмета. В законченных произведениях эти два подхода, плоскостной и объемный, соединяются, причем трактовка фона противоречит подчеркнуто объемному изображению предмета. Это не было самоцелью, но проявля-





ученика Кардовского по студии К. П. Чемко на Тверской в Москве. Мастерство учеников Кардовского в изображении человека, длительное штудирование портретных постановок позволило им в 1930-е годы успешно работать в области парадного и исторического портрета.

Многие ученики Дмитрия Николаевича, в том числе П. Шухмин, С. Рянгина, Ю. Разумовская, избегая заказных портретов, остались тем не менее верны своей исконной предметной стилистике даже при обращении к жанру пейзажа.

Ряд учеников: Д. Шмаринов, П. Мальков — полностью сосредоточились на графике, чем лишь раз подтвердилось первенствующее значение рисунка в системе Кардовского.

В 1920-е годы многие кардовцы вошли в АХРР, и эта группа учеников Кардовского образовала ядро Ассоциации художников революционной России. Любопытно, что среди ахровцев оказы-

А. Савинов.
Рисунок к портрету
Н. Л. Неслуховской.
Карандаш. 1923.
70×40.

В. Ефанов.
Автопортрет.
Графитный карандаш. 1924.
21×30.

ваются такие ученики Кардовского, стиль работы которых перекликается с живописью немецкой «новой вещественности», — прежде всего С. Павлов и Н. Дормидонтов. Но объяснять этот процесс влиянием немецких выставок, экспонированных в СССР в 1920-е годы, не следует, ибо это сходство вполне естественно вытекает из принципов мастерской Кардовского. Модернистское течение неожиданно смыкалось с современным академизмом, ориентированным на традиции. Это в конечном счете связано с возвращением к предметности, даже с ее утрированны-

ем, что иногда приводило к диспропорциям в отношениях объема и среды. Уроки Кардовского, главные положения его школы остаются и сегодня актуальными. За более чем столетие часто авангардистских противоречивых пластических экспериментов изобразительное искусство, приобретая некоторые выразительные возможности, вместе с тем в значительной степени утратило культуру традиционного изображения, реалистическую выучку, мастерство, академическую систему преподавания. Современное искусство вновь тяготеет к предметной форме, к художественной ясности и стройности. И поэтому сейчас уроки Кардовского, педагогическое наследие, зафиксированное в его трудах и методических разработках, искусство его учеников и последователей, заслуживают самого пристального внимания.

А. МУРАТОВ

ДХШ в Пскове



Двадцать лет назад была создана единственная в нашем городе детская художественная школа. Организатор ее — псковский художник Валентин Михайлович Васильев.

Сейчас здесь занимаются 250 увлеченных искусством детей. И неслучайно школа находится в старой части города. Весной двухэтажное деревянное здание утопает в зелени. Отсюда недалеко до наших любимых мест: прекрасных памятников архитектуры XVII века Слододежни, Дома Печенко, Поганкиных палат. Рядом протекает речка Пскова, которая у нижних решеток Окольного города впадает в широкую и спокойную Великую.

Разнообразный и удивительный мир искусства открывается перед детьми, едва они переступают порог школы. Здесь каждый находит занятие по душе. На прикладном отделении знакомятся с техниками маркетри, резьбой и росписью по дереву; в скульптурной мастерской можно не только полепить из пластилина и глины, но и заняться обжигом, керамикой, а в графическом классе постигнуть тайны гравюры на линолеуме, картоне, в монотипии. Впрочем, кому что! Одним нравится делать

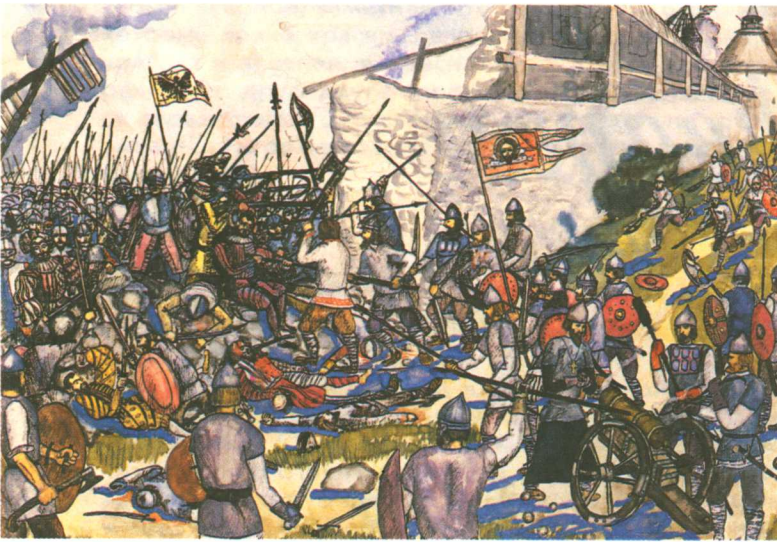
смешных и забавных сказочных кукол, чтобы затем участвовать в кукольных спектаклях, а другим — составлять сложные коллажи, используя цветную бумагу, разнообразные ткани, фольгу, серпантинные ленты. Очень популярен в школе довольно сложный вид прикладного искусства — роспись по ткани, батик. Насколько это увлекательное занятие, мы убедились на празднике города. Прямо на улице наши дети показывали процесс создания батиков холодным способом. Любой желающий, от взрослого до ребенка, мог попробовать свои силы, способности. И таких было немало!

Состоятельность широкого подхода к обучению показала проходившая в выставочном зале Союза художников ретроспективная выставка детского творчества, посвященная юбилею школы. Она включала 400 работ последних лет.

Нарядные, искренние листы 7—8-летних, рассказывающие о мире, в котором мы живем, как бы составили большой красочный ковер. Разделы прикладного искусства, графики, учебного рисунка и живописи демонстрировали степень посвящения учащихся в тайны профессионального мастерства. Но особый интерес вызывала станковая композиция. И это неудивительно, ведь она была основой выставки, а темы, которые нашли свое отражение в работах, связаны и с героической историей, и со сказками А. С. Пушкина, и с современной нашей жизнью. Все они так или иначе посвящены богатому прошлому псковской земли, ее сегодняшнему дню. В самом деле, нельзя, например, справиться с сюжетом «Легенды озера Чудского», если будешь плохо знать историю народных восстаний XIV—XVI веков, кровопролитную борьбу со страшным врагом, шедшим с Запада, — Ливонским орденом, если не узнаешь из летописей о повседневной жизни русских людей средневековья, характерах и доблестных подвигах псковичей. Знакомство с легендами и преданиями, посещение краеведческого музея, многочисленные памятники русской культуры, дух одного из самых русских городов помогают в этой работе.

У детей воспитывается любовь к Отечеству, преданность Родине. Многие дают для нравственного совершенства приобщение к миру поэзии А. С. Пушкина. Мы не раз бывали в селе Михайловском, где поэт провел долгое время в ссылке, где были созданы «Борис Годунов», «Граф Нулин», главы «Евгения Онегина», свыше ста лирических стихотворений. Замечательные описания русской природы, духовное богатство героев пушкинских произведений, их почти осязаемая реальность становятся основой детских иллюстраций.

Работа над композициями почти всегда завершается тематическими выставками. У этих экспозиций большая зрительская аудитория. Их видели в кукольном театре, областной и городских детских



библиотеках, музыкальных школах, Доме пионеров, сельских картинных галереях. Успешно прошла выставка печатной графики учеников нашей школы в Ленинградском педагогическом институте имени А. И. Герцена. В последнее время мы чаще стали устраивать небольшие выставки по различным видам и жанрам изобразительного творчества (коллажи, куклы, наброски, пленэрные этюды). Это дает возможность оперативнее демонстрировать лучшие работы, обобщать накопленный опыт.

Школа постепенно становится центром эстетического и художественного детского образования в Псковской области. У нас проводятся семинары, курсы усовершенствования учителей рисования. Почти нет таких общегородских мероприятий, в которых не участвовали бы наши ученики. Несколько лет при ДХШ существует клуб любителей искусств, где часто можно встретить людей разных



На празднике города.
◀ Фото.

Алеша Беляев,
14 лет.
Осада Пскова. Год 1581.
Гуашь, тушь, перо.

Виктор Жуков,
15 лет.
Звуки прошлого.
Линогравюра.

Юнна Казимова,
12 лет.
На берегу реки Великой.
Линогравюра.

Анаит Арефьева,
12 лет.
Иллюстрация к сказке
А. С. Пушкина о Попе
и работнике его Валде.
Линогравюра.

Таня Сивцова,
13 лет.
Портрет сестры с куклой.
Линогравюра.

профессий: актеров, музыкантов, реставраторов, искусствоведов. Организуются интереснейшие пленэрные поездки в пригороды Пскова.

За два десятилетия из Псковской детской художественной школы вышло много выпускников. Одни из них стали журналистами, архитекторами, дизайнерами, другие трудятся на производстве, и думается, всегда будут стремиться создавать красоту. Для нас же, педагогов ДХШ, главным остается приобщение детей к творчеству. В этом — вся наша жизнь!

Псков

О. ЦВЕТКОВ,
преподаватель ДХШ

Акварель

Первым условием успешных занятий являются хорошие материалы: краски, кисти, бумага. Лучшие наборы красок: «Ленинград» № 1 (24 цвета) и № 2 (16 цветов) или краски «Нева». Краски в тюбиках для удобства пользования лучше выдавить в кюветки и подсушить 2—3 дня в открытой коробке.

Располагаются краски в коробке в одном и том же порядке, сначала желтые, потом оранжевые, красные, фиолетовые, синие, зеленые, коричневые и черная. Определенный порядок нужен для того, чтобы, привыкнув к нему, сразу попадать кистью в нужную краску. Кисти для акварели — беличьи, мягкие, № 6—8 средней величины на первых порах и 14—16, когда увеличится размер выполняемых работ. Очень хороши колонковые кисти, они эластичные, упругие, позволяют делать различные замыски, прорисовывать не только крупные, но и мелкие детали.

Бумагу выбирайте плотную, хорошо проклеенную, с чуть шероховатой поверхностью, чтобы можно было работать длительно, смывать неудавшиеся куски.

Резинкой для исправления рисунка под акварель лучше не пользоваться, но если без этого нельзя обойтись, выбирайте резинку мягкую, без наждачной крошки, чтобы при стирании не портилась поверхность бумаги.

Первое занятие посвятим знакомству с красками, которыми будем работать. Они делятся на две группы — теплые и холодные. К теплым относятся желтые, оранжевые, красные, коричневые, то есть все те краски, которые в основе своей содержат то или иное количество желтого или красного цвета.

К группе холодных — голубые, синие, зеленые и фиолетовые, если в них преобладают холодновато-синие оттенки.

Зеленые, фиолетовые, серые и

черные цвета могут быть как холодными, так и теплыми в зависимости от особенностей колера и влияния окружения.

Цвета синий, желтый и красный — основные, остальные, полученные путем смешения, считаются производными — теплыми или холодными в зависимости от состава красок. Даже такие нейтральные цвета, как серый и черный, содержат бесчисленное множество нюансов, которые подчас трудно определить по качеству цвета. Если возьмем группу теплых цветов, например красных (по ощущению эти краски даже можно назвать «горячими»), и будем сравнивать между собой по

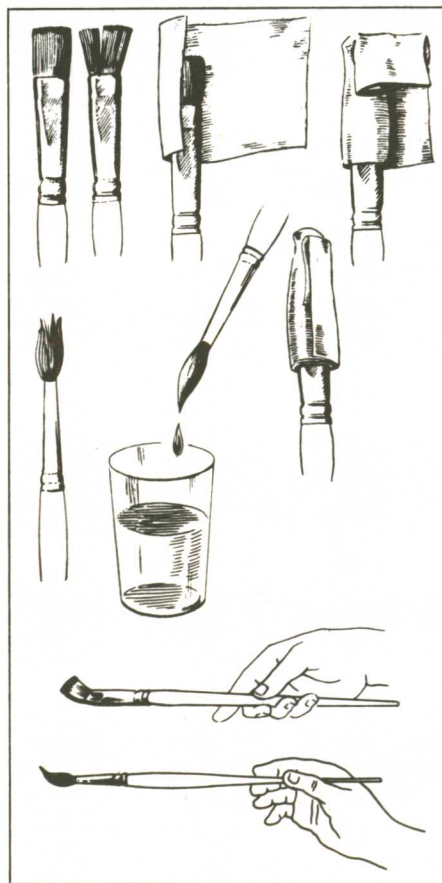
теплохолодности, то заметим, что и в этой группе по отношению друг к другу есть цвета холоднее и теплее. Например, кармин краснее алой. Если к кармину добавить немного холодной синей ФЦ, то цвет будет еще холоднее, и, чем больше добавлять в него синей краски, он становится все холоднее и холоднее, пока не превратится в фиолетовый, сначала фиолетовый относительно теплый, а затем, когда количество синего цвета будет еще большим, фиолетовое станет совершенно холодным, синеватым. Этот пример говорит о том, что трудно определить качество цвета как такового вне зависимости от рядом лежащих цветов. Один и тот же цвет, например зеленый, в одном окружении кажется холодным, в другом, более холодном окружении — теплым. В этом состоит основной закон живописи. Рисуя с натуры, стремитесь увидеть ее целиком сразу всю, не по частям. Цвет же на палитре следует искать такой, каким он кажется по ощущению.

Целостное восприятие приобретается путем длительных тренировок и регулярной работы с натуры. Глаз начинает различать тончайшие нюансы цвета не сразу, к тому же быстро происходит цветовая и тональная адаптация (привыкание), поэтому первые работы могут быть вялыми по цвету и тону. Надо осознать это, понимать причину неудачи и помнить, что накопление цветового и тонального ощущения, совершенствование его происходит постепенно.

А как хочется успеха, и конечно же, побыстрее! Но еще раз: терпенье, упорство и внимание!

Для начала попробуйте сделать цветовую таблицу, смешивая каждую краску со всеми остальными по порядку, сначала по две краски в равных количествах, потом по три. Сколько удивительных цветов и оттенков вы получите!

Статья проиллюстрирована работами учащихся школы.



Вы, наверное, заметили, что некоторые яркие краски, например красная и зеленая, в смеси нейтрализуют друг друга, получается серая краска. Это свойство называется ахроматизацией (обесцвечивание).

оно может дать резкие тени на втором плане, а это затруднит передачу пространства.)

Положите на стол яблоко. Внимательно рассмотрите, как оно освещено. Верхняя часть яркая, лучи падают на нее под прямым

бликом, дает хороший контраст, а все, что контрастно, мы воспринимаем как ближнее. Применяв подобные рассуждения к более сложным формам, можно писать и рисовать практически без ошибок. Именно верхнее освещение



Некоторые из них, например холодные краски, положенные рядом с теплыми, взаимно усиливают звучание друг друга. Эти свойства красок художники широко используют в живописи, когда надо достичь определенного колористического эффекта. Краски могут быть спокойными, лиричными, мягкими, теплыми, холодными, а то и кричащими, дисгармоничными, мрачными, серыми, лишь бы это соответствовало замыслу художника и не противоречило натуре. Цветом можно выразить определенное настроение и передать его зрителю.

Очень большое значение имеет освещение натуры. Опыт показывает, что лучше всего учебный натюрморт для начинающих освещать сверху. (Боковое освещение будем применять позже, так как

углом, но постепенно форма округляется, и лучи скользят по поверхности — яркость уменьшается, начинается область полутона, полутень. По линии самого выпуклого овала возникает тень собственная, лучи света идут мимо предмета и освещают плоскость стола. Под яблоком образуется падающая тень. На границе света и полутона, на ближайшей к зрителю части яблока, обычно бывает блик — самое светлое место предмета, блик особенно хорошо виден на блестящих и гладких поверхностях. На шероховатых и матовых поверхностях яркого блика не бывает, но самое светлое место предмета именно там, где свет начинает переходить в полутон. Блик помогает вылепить форму, полутон, положенный рядом с

помогает понять сложную взаимосвязь света, рефлексов, полутеней и теней.

Ребята, чтобы как следует усвоить прочитанное, попробуйте выполнить задания и рекомендации, которые даны в статье. Сейчас осень, наверняка дома найдутся несколько картофелин, репы, луковицы или другие дары природы. Выберите два-три симпатичных экземпляра, рассмотрите их хорошенько, нарисуйте. Сначала, легко касаясь бумаги карандашом, внимательно проследив форму, а затем — цветом, акварельными красками.

Т. ГАНЖАЛО,
художник-педагог Ленинградской
городской художественной
школы

СКАЗКА ВСЕГДА РАЗНОЦВЕТНАЯ

Лепка и роспись глиняных плиток

Не менее увлекательно, чем лепка и роспись скульптур, оформление веселыми узорами орнамента глиняных плиток. Из них можно составить нарядный фриз, который украсит стену комнаты малышей дома, в детском саду, классе школы.

Вылепить такую плитку несложно. Для этого на фанерке или листе линолеума нужно скатать глиняный шар размером 3—5 см в диаметре, а затем размять его между ладонками в лепешку. Края выровните, постукав со всех сторон по фанерке. Плитка готова. Она делается квадратной или прямоугольной, толщиной 5—6 мм, длиной 8—10 см. Плитка не должна быть «растолстевшей» или слишком тонкой — в этом случае при высыхании она потрескается, а то и развалится.

Заготовьте сразу несколько глиняных шаров и одну за другой вылепите из них плитки по возможности одного размера и толщины; так, составляя узорный фриз, можно выровнять их в одну линию. Затем заостренной палочкой сделайте с одной стороны два отверстия, чтобы подвесить плитку на стену.

После просушки начинается работа гуашевыми или темперными красками. Если вы, ребята, будете следовать колориту и узорам орнамента дымковской игрушки, то плитки предварительно покрываются белилами гуаши или темперы с той стороны, на которую будет нанесена роспись. Если же в росписи предполагается использовать колорит и узоры орнамента филимоновской или козлянской игрушек, плитка сохраняет естественный цвет высохшей глины — розоватый, охристо-коричневый.



Работа над эскизами. Фото.

Сам процесс росписи очень приятен. Одно дело рисовать узоры орнамента на бумаге и совсем другое — украшать ими плитку. Кисть нежно касается чуть шероховатой поверхности, оставляя на ней сочные мазки.

Цвета гуаши звучат гораздо ярче, чем на бумаге, мазок ложится более декоративно и нарядно.

Во время работы кисточку следует держать на весу. Она свободно вращается между большим и указательным пальцами, легко, как бы на лету прикасается к поверхности изделия, оставляя на ней красочный кистевой мазок, точку, тонкий штрих. Такие узоры орнамента, как круг, волнистая или прямая линия, клетка, елочка, рисуются всей кистью. Узоры из точек, штрихов наносятся ее кончиком.

Роспись выполняется вся сразу. Никаких предварительных разметных узоров карандашом не делается, орнамент сразу рисуется кистью. Когда плитки будут расписаны, для каждой придумывается свой узор, составляется композиция фриза.

Роспись косынок и фартучков

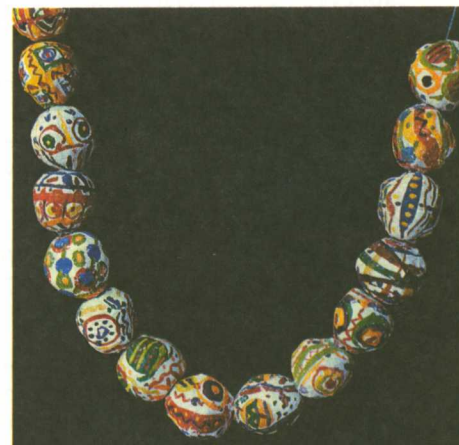
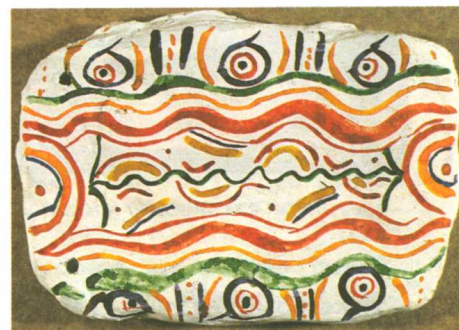
Мотивы узоров росписи игрушек используются в создании

эскизов косынок и фартучков для карнавальных костюмов.

Попробуйте на листах бумаги из альбома для рисования изобразить контуры треугольных косынок и фартучков в виде ромбов, а затем ножницами вырезать заготовки-силуэты. Роспись готовых силуэтов напоминает роспись глиняных плиток. Формы косынок и фартучков требуют фантазии и воображения в сочинении орнаментальных узоров,

Плитки, украшенные орнаментом росписи.

Глиняные бусы расписаны узорами.



ритме их расположения, масштабе. Узоры на эскизах могут быть разновеликими, выступать в контрасте, например крупный узор на фартуке и более мелкий на косынке, и наоборот; выполняться в мягкой гамме или яркой.

Эскизы делают на бумаге гуашью, акварелью, темперой. Какой изобразительный материал вам больше нравится, тем и пользуйтесь! Затем предстоит перенести наиболее удачные на ткань. Здесь вам, ребята, потребуется помощь взрослых. Попросите родителей, педагога детского сада или школы вместе с вами сделать по эскизам выкройку фартучков и косынок из ткани. После этого ее необходимо накрахмалить. Для работы лучше

Косынка и фартучек, созданные по эскизам.

использовать полотняные безрисунчатые материи светлых тонов. Накрахмаленная ткань позволяет выполнять роспись без особых усилий, не промокает под краской. Узоры наносятся кистью больших размеров (№ 11—12). Расписывают ткань мягкими беличьими, применяют и щетинные плоские кисти.

Во время росписи необязательно строго следовать эскизу. Рисунки могут меняться по цвету, расположению отдельных элементов, дополняться новыми вариантами узоров. Роспись выполняется гуашевыми или темперными красками.

В косыночках и фартучках, украшенных орнаментом, девочки могут выступить на празднике в детском саду, школе.

Глиняные бусы. Фрагмент.

Лепка и роспись глиняных бус

Лепка и роспись глиняных бус — увлекательное и несложное занятие. Нужно скатать шарик, пронзить его острой палочкой — вот и готова бусина. Заготовьте их как можно больше. Затем для каждой бусинки придумывается веселый узор. Роспись выполняется как на естественной фактуре глины, имеющей коричневато-розовый оттенок, так и на забеленной или покрашенной в любые цвета, и тогда узоры орнамента наносятся по высохшей краске.

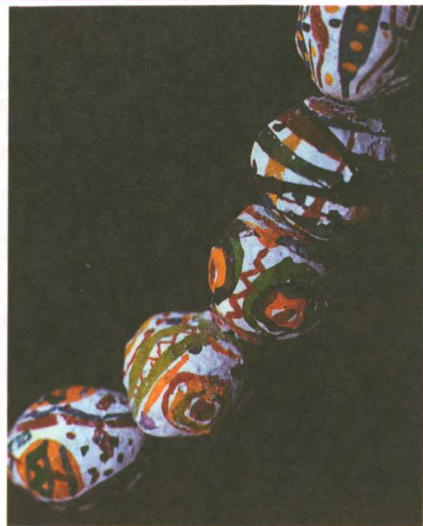
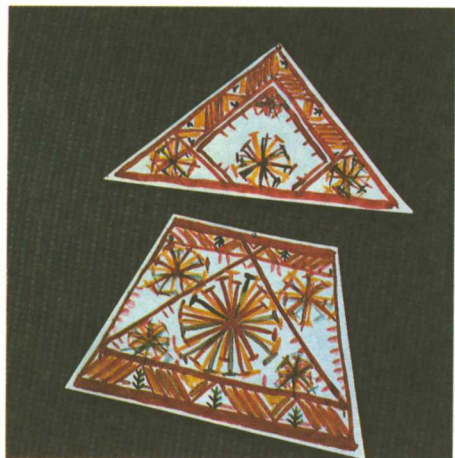
Размеры бусинок невелики, но не менее полутора-двух сантиметров в диаметре, иначе их трудно удержать в руке. Во время работы глиняную бусинку лучше надеть на палочку и, повертывая ее, подставлять под кончик кисти незакрашенный бок шарика.

Украшение бус узорами орнамента — труд, требующий от юного художника не только особой тщательности и аккуратности, но и определенных технических навыков. Бусинка все время вращается в руках. Нужно угадать, где нанести крупный, сочный мазок, провести линию. Все это научиться нетрудно. Чувство ритма, цвета, живописные и графические начала присущи юным художникам, и не бывает практически двух одинаковых по росписи бусин, выполненных детьми.

После того как бусы украшены узорами орнамента и россыпью ложатся на стол, их нужно нанизать на нитку. Каждый из вас, ребята, как и в составлении композиции фриза из плиток, пусть проявит фантазию и изобретательность в подборе орнаментированных бус, в расположении их по величине, ритму узоров. Не понравится эта композиция бусин на нитке, можете рассыпать ее, собрать новую.

Карнавальный костюм на тему орнамента глиняной игрушки, дополненный бусами, расписанными такими же веселыми и яркими узорами, должен получиться у вас на славу. Остается только пожелать вам успехов!

Ю. МАКСИМОВ,
кандидат педагогических наук



В журнале № 4 за 1989 год видел два натюрморта известных художников. Не понимаю, что в них превосходного? Ведь так у нас в ДХШ и дети писать могут, даже лучше.

Хочу понять, какими мерками определяется искусство?

Сергей Чернявский,
Нижний Тагил

Дорогой Сергей! В своем письме, может быть, сам того не ведая, ты затронул серьезнейшую тему.

Единой, принятой на все времена меры измерения искусства не существует. Каждое новое направление порождает иные критерии и оценки. Возникают они с изменениями общественных формаций, под воздействием разнообразных норм. По-своему оценивается искусство специалистами и неподготовленными зрителями. Даже у художников-друзей могут существовать противоположные точки зрения. Но не надо смешивать так называемые «вкусовые» критерии искусства с уровнем профессиональной грамоты. Прежде всего, о каких художниках — авторах непонравившихся тебе натюрмортов — идет речь? О Е. Моисеенко и Н. Тырсе. Друг мой, это художники высочайшего профессионального мастерства. А оно, мастерство это, зависит от сложившихся исторических критериев. К ним относятся владение рисунком, законами живописи, композиции и целый ряд всевозможных профессиональных умений, без которых художник не может решать задач искусства. Не овладев школой, он навсегда обречен на дилетантизм. Конечно, не только школа определяет величину художника. Главное, это его личностные качества, уровень культуры, сопричастность времени, глубина чувств, духовная направленность, умение радоваться жизни и делиться этой радостью с другими. И труд — ежедневный, целенаправленный, без которого не рождается ни одно значительное произведение. Умение отличать настоящее от фальшивого, подлинное — от пошлого и модного, не поддаваться дешевым соблазнам — тоже необходимое качество для художника. Ведь сколько талантливых людей теряли себя в погоне за модой.

В. ПАНОВ



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

**Юный
ХУДОЖНИК**

ОСНОВАН В ИЮЛЕ 1936 ГОДА 10. 1989.

СОДЕРЖАНИЕ:

1	К 225-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА Прошлое, настоящее, будущее	Б. Пиотровский
4	Современная итальянская скульптура в Эрмитаже	С. Кудрявцева
7	Возникновение эрмитажной галерей	В. Левинсон-Лессинг
12	По следам Джулио Литты	В. Коган
14	МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА А. Исупов. Судьба и творчество	И. Любимова
18	Памятник Фридриху Шопену	А. Вторкевич
20	ВОПРОС — ОТВЕТ О профессии реставратора	А. Овчинников
22	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Пьер Пюже. Мастер «Милона Кротонского»	М. Кашуро
24	МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ Китоврас — Кентавр — Полкан	С. Жегалова
27	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Рисунок в первом классе ДХШ	М. Бабенков
31	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА О творчестве Мариам Асламазян	Н. Иванов
34	Искусство древнего Новгорода (окончание)	Э. Гордиенко
38	ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ Школа Кардовского	А. Муратов
42	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ ДХШ в Пскове	О. Цветков
44	ШКОЛА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ Акварель	Т. Ганжалов
46	УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ Сказка всегда разноцветная (продолжение)	Ю. Максимов

Обложки:

1. Икона «Борис и Глеб». Темпера. 1377. 116×92. Новгородский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
2. К. У х т о м с к и й. Лоджии Рафаэля. Акварель, лак. 1860. 42×25. Государственный Эрмитаж.
3. А. М у р е р. Сидящий Арлекино. Бронза. 1979. 140×120×45. Государственный Эрмитаж.
4. Р е м б р а н д т. Возвращение блудного сына. Масло. Около 1633. 262×205. Государственный Эрмитаж.

Главный редактор Л. А. Шитов.

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

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Я. Дургина
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 16.08.89. Подп. к печ. 18.09.89. А00988. Формат 60×90¹/₈. Вумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 185 000 экз. Заказ 255. Цена 70 коп.

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

ISSN 0205—5791. «Юный художник», 1989 г. № 10, 1—48.



