

Юный ХУДОЖНИК

7'91 ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



Войтець
Хотьчуровичи
СА ХХ

СОДЕРЖАНИЕ:

К НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ

1

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

В. Ушакова
Сказка, рожденная
сегодня

2

СОБЫТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЖИЗНИ

Готика Бернара Бюффе
Живописец из Китая
Воздушные змеи
Частная галерея

5—7

МАСТЕРА СОВЕТСКОГО
ИСКУССТВА

Н. Махов
Петр Петровичев

8

ГОДОВОЙ КРУГ
ПРАЗДНИКОВ

В. Сергеев
Благовещение

12

В МАСТЕРСКОЙ
ХУДОЖНИКА

И. Чижова
Сервизы Славиной

17

ИСКУССТВО НАРОДОВ
ВОСТОКА

П. Спиринов
Войско императора
Цинь, Шихуана

20

КАРТИНЫ ПО РУССКОЙ
ИСТОРИИ

С. Князьков
Суд во времена Русской
Правды

24

БИОГРАФИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ОБЪЕДИНЕНИЙ

О. Колобова
Группа «13»

28

МАСТЕРА РУССКОГО
ИСКУССТВА

А. Алехин
О творчестве Н. Рериха.
Окончание.

32

АЛЛЕГОРИИ И СИМВОЛЫ

В. Турчин
Символика цвета

36

УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

Т. Ганжало
Наброски

41

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

Г. Шагинова
Живопись иглой

44

Т. Блынская
Новые имена

46



Анкета

47

НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ

П. Литвинский

48

ОБЛОЖКИ:

1-я. Устюжское Благовещение.
Шитье. Первая треть
XVII века.

Камка, холст,
шелковые, серебряные,
золотые нити.
Строгановская школа.

4-я. Т. Маврина.
Букет в вазе.
Смешанная техника. 1965.
Собственность автора.

УЧРЕДИТЕЛИ:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ-ИЗДАТЕЛЬ:

ИЗДАТЕЛЬСКО-
ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦК ВЛКСМ
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В. И. Ивашнев

Редакционная
коллегия:

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

Макет художника

В. Я. Дургина
Художественный
редактор
Ю. И. Киселев
Фотограф
С. В. Майданюк
Технический редактор
Е. А. Забелина

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 21.05.91. Подп. к
печ. 17.06.91. Формат 60×
×90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и
мелованная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.
Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 130 000
экз. Заказ 2083. Цена 1 р.

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». 1991 г. № 7. 1—48.

К НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ

Время быстротечно. Казалось, давно ли многие из вас решали довольно непростую задачу: что выбрать для чтения на ближайший год, какие журналы или газеты взять себе в спутники, и вот уже новая подписная кампания, и снова тот же вопрос. Впрочем, надеемся, не для всех. Те, кто ежемесячно и тем более на протяжении не одного года получает «Юный художник», кому он действительно стал добрым другом, приятным собеседником и ненавязчивым наставником, без особых затруднений, вероятно, уже сделали свой выбор, несмотря на существующую тенденцию, как и все сегодня, к удорожанию. Для того чтобы журнал мог выходить и дальше, приходится, к сожалению, считаться с этой объективностью нашей жизни.

Но не только об этом хотелось бы говорить сейчас, тем более что это проблемы главным образом взрослых. Важнее содержание журнала, то новое, что ожидает вас в последующих номерах: какое продолжение и развитие найдут в нем уже заявленные рубрики, какие пройдут конкурсы, о каких художниках или творческих объединениях можно будет прочитать на его страницах. К тому же подрастают все новые и новые любители изобразительного искусства — наши потенциальные читатели, и им такая информация тем более необходима. Желанием удовлетворить ваше закономерное и оправданное любопытство и продиктованы эти слова к вам, дорогие читатели.

Многие, вероятно, уже обратили внимание на то, что на страницах последних номеров детский рисунок, детское творчество занимают все больше места среди других материалов. Думаем, такая ориентация журнала оправдана. Ведь мы — «Юный художник». Это, конечно же, не означает, что можно недооценивать огромного влияния классического наследия на формирование юных дарований, теории и истории изобразительного искусства, опыта великих мастеров прошлого и наших современников. Разумеется, нет — это основа основ, без которой невозможно становление художника, развитие его таланта. Мы и впредь намерены с максимальной наполненностью вести традиционные рубрики — «Мастера мирового искусства» и «Рассказы о шедеврах», «Из истории мирового искусства» и «Памятники Родины», «Мастера русского искусства» и другие. Более того, появились и новые рубрики, направленные на углубленные знания как по изобразительному искусству, так и истории, мифологии, религии. Уже несколько материалов опубликовано в новых рубриках «Картины по русской истории», «Азы древнерусской иконописи», «Годовой круг праздников». Не секрет, что, оказавшись перед картиной, иконой или рассматривая репродукцию на библейские сюжеты (а старые мастера, как известно, часто использовали религиозные мотивы), мы далеко не всегда можем понять, что изображено на них, какие сюжеты лежат в их основе. А это означает, что большая часть содержания остается за пределами восприятия. Этот пробел в нашем образовании в какой-то степени и должны будут восполнить такого рода материалы.

Среди художников, о ком мы намереваемся рассказать в ближайшей перспективе, во многом по вашим предло-

жениям и просьбам, будут: А. Васнецов и И. Прянишников, В. Серов и А. Саврасов, В. Перов и И. Крамской, Фальконе и Мазаччо, Б. Торвальдсен и Ж. Клуэ. «Юный художник» — единственный у нас в стране журнал по изобразительному искусству, который адресован юным любителям живописи, и поэтому значительная часть материалов, на наш взгляд, должна быть посвящена детскому творчеству, урокам изобразительного искусства. Ведь рисуют или хотя бы рисовать почти все дети, хотя и немногие пока могут. И кто, как не «Юный художник», наравне с педагогами детских художественных школ, художественными выставками, книгами по изобразительному искусству может помочь вам сделать первые шаги на пути приобщения к большому искусству, понимания его и обретения начальных профессиональных навыков!

Выполнению этой задачи и служат различные материалы журнала в рубриках, адресованных читателям, начиная с самых маленьких (рубрика так и называется: «Уроки для самых маленьких») до учащихся старших классов ДХШ, включающих уже более сложные задания: по композиции, цветоведению, работе художника в различных техниках.

Наравне с картинами великих художников, как вы, наверное, тоже заметили, все чаще стали появляться и детские рисунки, из тех, что вы присылаете к нам на конкурсы (попутно напомним о продолжении в настоящее время конкурсов: «Живая вода», «Под парусами»). Мы отбираем наиболее интересные работы, которые получаем в продолжение всего конкурса, и даем их в рубрике «Рисунок номера». Их анализируют известные художники, искусствоведы, отмечая удачу юных художников и в то же время характерные ошибки, на что прежде всего следует обратить внимание начинающих живописцев.

Более того, редакция отваживается на достаточно рискованный (мы это хорошо сознаем) шаг, планируя один из ближайших номеров полностью посвятить детскому творчеству. Если этот опыт окажется удачным, далее мы введем его в нашу постоянную практику — один из номеров года будет только ваш, дорогие читатели. Так что дерзайте, успех многих наших начинаний во многом зависит от вас, от вашего творческого участия, активности, интересных предложений по совершенствованию ВАШЕГО журнала.

И в дополнение еще одна информация, которая, надеемся, тоже заинтересует читателей. Мы уже сообщали о том, что по многочисленным просьбам редакция планирует издание приложения к журналу «Библиотека юного художника» — своего рода уроки рисования, советы мастеров любителям живописи. В настоящее время подготовлен к печати первый его выпуск: «Акварель. Советы начинающим». Как вы можете понять из названия, он посвящен искусству и технике работы акварелью. Издание хорошо иллюстрировано и в скором времени должно поступить в киоски и на прилавки книжных магазинов.

Планируя последующие выпуски, мы хотели бы учесть и ваши пожелания, дорогие читатели. Поэтому пишите нам, надеемся, такое сотрудничество будет плодотворным.

Сказка, рожденная сегодня

В начале этого года в Центральном выставочном зале в Ленинграде открылась уже ставшая традиционной выставка произведений детского творчества «Юный художник», вместившая более двух тысяч работ.

В самом центре города расцвел небольшой островок, наполненный яркими, веселыми красками, шумом и радостью. Живописные и графические композиции, скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства составили обширную экспозицию. В залах царил праздник, который сопровождался музыкой, песнями и танцами в исполнении ребят из вокально-инструментальных ансамблей. Все это органично вплеталось в зрительный ряд, дополняя изобразительное искусство гармонией звуков и многоцветьем костюмов.

Здесь не было безликих, лишённых вкуса, надуманных работ, каждая по-своему интересна и удивительна. Даже в групповых произведениях не чувствовалось помпезности и парадности. Обращали на себя внимание оригинальные большие игрушки, сконструированные из бумаги, роспись по ткани «Город», выполненная 6—7-летними учащимися эстетической группы ДХШ № 10; батик, его авторы — ребята из ДХШ № 5 Кронштадта; портреты, написанные студийцами Ленинградского Дворца творчества юных.

Юные художники создают пейзажи, натюрморты, жанровые композиции. Их творчество объединено удивительным чувством любви к человеку, природе, умением подметить и передать необычное в обычном. Дети рисуют свой город, их увлекает его история, прекрасная архитектура. В архитектурных пейзажах присутствуют точность и поэтичность.

Хочется верить, что именно для детей, для нашего будущего был проведен в Ленинграде теле-

марафон «Возрождение». Ребята, с малых лет понимающие красоту и умеющие ее изображать, обязательно сохранят наш прекрасный город, а усилия по спасению памятников зодчества не пропадут даром.

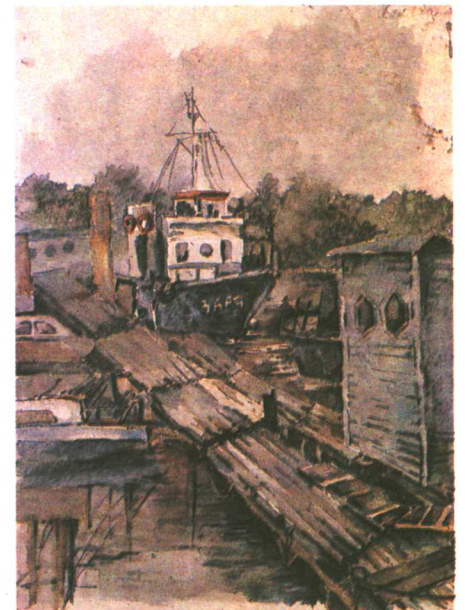
Человек, природа, животный мир служат художнику неиссякаемым источником вдохновения, познания мира. Известно, что правдивость изображаемого достигается упорной работой с натуры. Это помогает детям лучше рисовать, овладевать способами передачи объема, пространства, воздуха. И не случайно рисунки и скульптуры, выполненные с натуры, особенно привлекали внимание зрителей.

Красочен мир детского творчества, яркого, образного, запоминающегося. Широк возрастной диапазон авторов: здесь можно было встретить работы 4—6-летних детей и 15-летних подростков.

Особый интерес вызвали работы учащихся детских художественных школ. Городская школа представила традиционные натюрморты, пейзажи, портреты, жанровые сценки. Техника исполнения самая разнообразная — акварель, гуашь, пастель, карандаш, соус. Впечатляют учебные этюды: сочные, свежие по краскам цветы и композиции из фруктов, ягод, овощей. В них проявилось серьезное, глубокое отношение к натуре.

Рассказывать об этой экспозиции можно много, потому что каждая работа: акварель, рисунок, скульптура, керамика, коллаж, вышивка — примечательна. Эта выставка наглядно раскрывает достижения детей и педагогов, творческие возможности изостудий, детских художественных школ Ленинграда. Подобные экспозиции остаются в памяти зрителей как значительное культурное явление, служат школой по обмену опытом среди педагогов, работающих в раз-



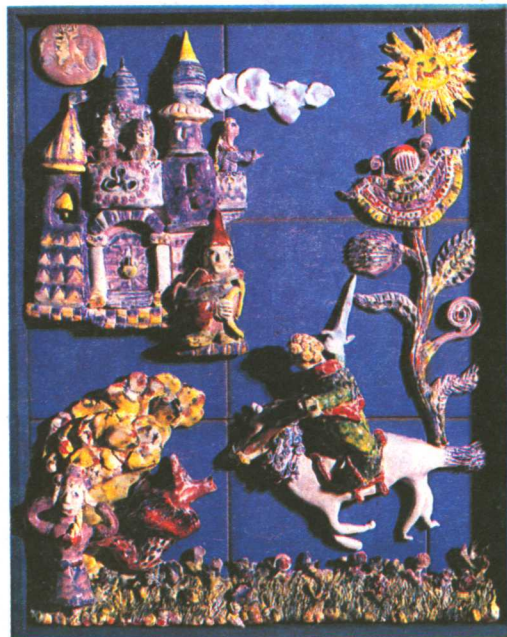


Наташа Лякина, 13 лет.
Георгины.
Акварель.
Городская детская художественная школа.
Ленинград.

Оля Новикова, 8 лет.
Портрет подруги.
Гуашь.
Дом пионеров Выборгского района.
Ленинград.

Леша Лебедев, 9 лет.
Город.
Тушь, перо.
Школа общего художественного образования № 1
Выборгского района.
Ленинград.

Лена Жукова, 15 лет.
Царевна-лягушка.
Ткачество.
ДХШ № 1. Ленинград.



У. Нередов, 13 лет.
Портрет девочки с черным столиком.
Гуашь.
Дом пионеров Кировского района.
Ленинград.

Юля Устюгова, 14 лет.
Пристань.
Акварель.
Городская детская художественная школа.
Ленинград.

Кирилл Любин, 10 лет.
Чудо Георгия о Змии.
Керамическое панно.
Детский этнокультурный центр «Китежград».
Ленинград.



Саха Кондратьев,
10 лет.
По щучьему веленью.
Гуашь.
ДХШ № 8. Ленинград.

Надя Петрова, 13 лет.
Мой город.
Вагик.
ДХШ № 1, Ленинград.

ных системах художественного образования. Не случайно на базе этой выставки прошел семинар-обсуждение, где были затронуты не только достоинства представленных произведений, но и проблемы художественной педагогики. Обсуждались доля участия преподавателя в творческом поиске ученика, взаимосвязь традиционных методов обучения с уровнем развития сегодняшней молодежи, важность воспитания вкуса и целесообразности отдельных форм в декоративно-прикладном искусстве. Не секрет, что некоторые руководители, сами того не ведая, поощряют ребят на создание заведомо бессмысленных поделок. На жюри было отклонено много натюрмортов из соломки, пейзажей из пуха, гобеленов из нитей, в которых ставилась задача почти фотографической передачи природы. На это, естественно, было затрачено много времени и труда, но пользы не принесло.

Высказаны рекомендации более чуткого отношения к психологическим особенностям ребят, их возрастным изменениям. Например, дошкольников интересует не столько результат, сколько сам процесс живописи или лепки, но старшеклассники уже способны добиваться высокого профессионального качества.

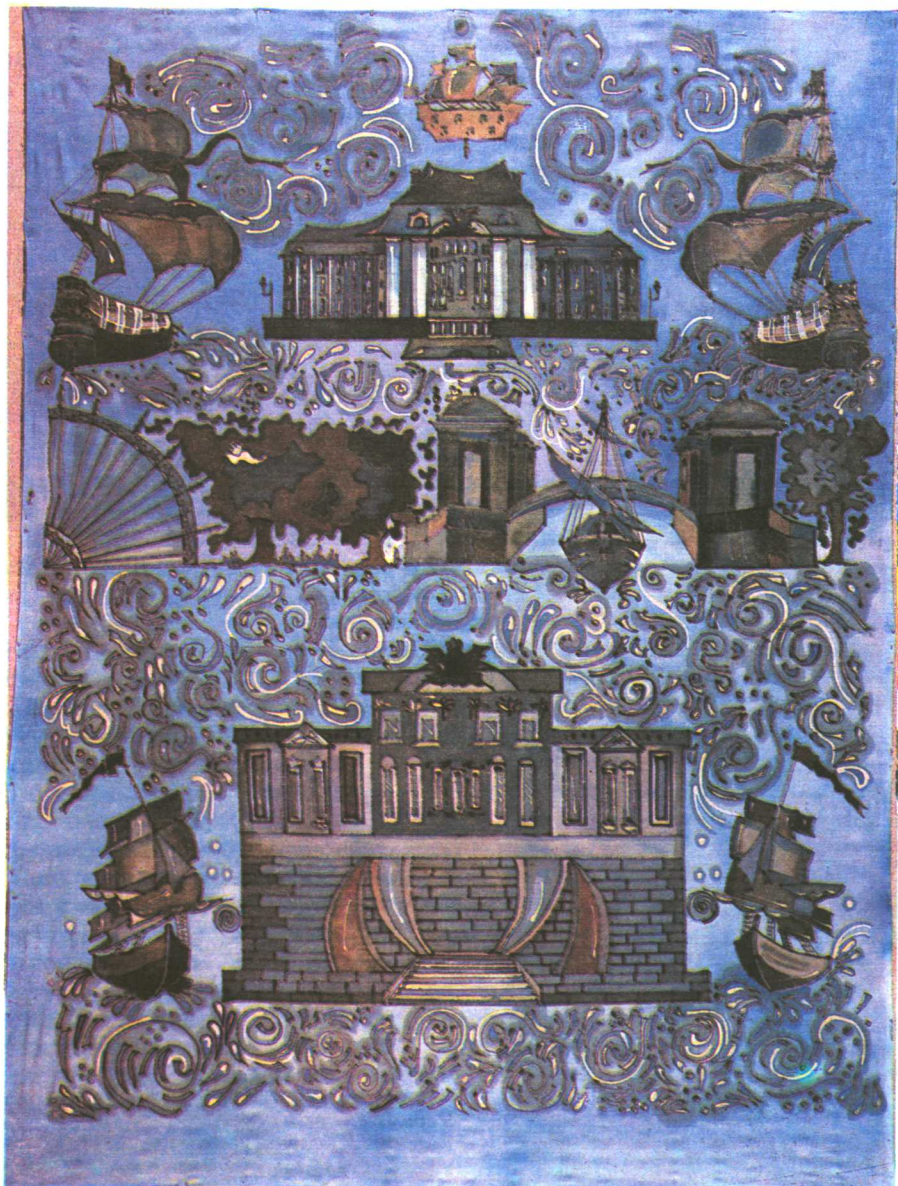
Особая тема — детские дома, где есть способные ребята. Стенд с их творчеством — это крик о помощи, в каждой из работ чувствуется недостаток знаний, культуры, всего, что обычный ребенок получает в семье.

Практически в каждом выступлении поднималась проблема, связанная с созданием в Ленинграде музея детского художественного творчества. История этого вопроса давняя, но, к сожалению, он не решен до сих пор.

Выставка «Юный художник» прошла с успехом. Много добрых слов записано в книге отзывов. Закончу обзор строками ленинградской школьницы: «Работы замечательные. Счастлива, что побывала на этой выставке. Желаю ребятам стать художниками и мастерами. Творите! Спасибо за радость, доставленную встречей с вашим искусством!»

В. УШАКОВА,
директор ДХШ № 10

Ленинград



ГОТИКА БЕРНАРА БЮФФЕ

Вакуум, образовавшийся в художественной жизни, сейчас активно заполняется обильным потоком разнообразных выставок. Однако готовы ли мы воспользоваться предоставившейся свободой выбора? Недостает нам еще подлинной эстетической сосредоточенности и культуры. Экспозиции, нищенские по своему духовному потенциалу, часто вызывают излишний зрительский ажиотаж. И напротив, приходится с горечью отмечать отсутствие широкого интереса к действительно значительным проявлениям художественного творчества.

Не состоялся аншлаг и на показе произведений французского художника Бернара Бюффе (1928). Выставка, организованная в начале нынешнего года в ГМИИ имени А. С. Пушкина, прошла при пустых залах. Между тем мировое мнение уже давно признало талант мастера. Живописным полотнам Бюффе по праву отведено почетное место в самых престижных собраниях Запада.

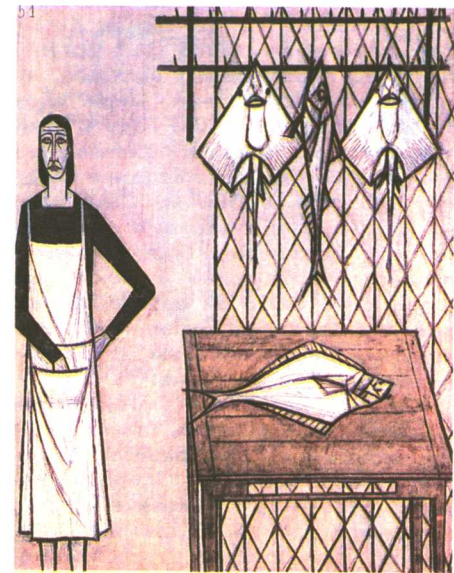
Правда, подобную реакцию общественности во многом можно объяснить веской причиной: сложнейшей структурой визуального образа. Известная парадоксальность творческого метода Бюффе требует от зрителя определенной внутренней работы, пока мы мало знакомы с искусством такого рода. И все-таки противоречивая на первый взгляд поэтика художника имеет свое логическое обоснование.

Графический прием, взятый живописцем за основу формирования образа, когда все детали картины воссоздает жесткая черная линия, поначалу как-то обескураживает. Однако выразительная пластика цветовых отношений действует магически. Гармоничные сопряжения красочных планов отмечены редкостной изысканностью, разыграны художником с безупречным тактом. Едва уловимые, ключевой прозрачности тоновые растяжки овевают поэзией лирического чувства всё, запечатленное кистью — от рядовой жилой застройки парижских кварталов до видов великолепного Версаля. Эта легкость тончайшего колорита несколько смягчает резковатую жесткость графичного остова живописных композиций.

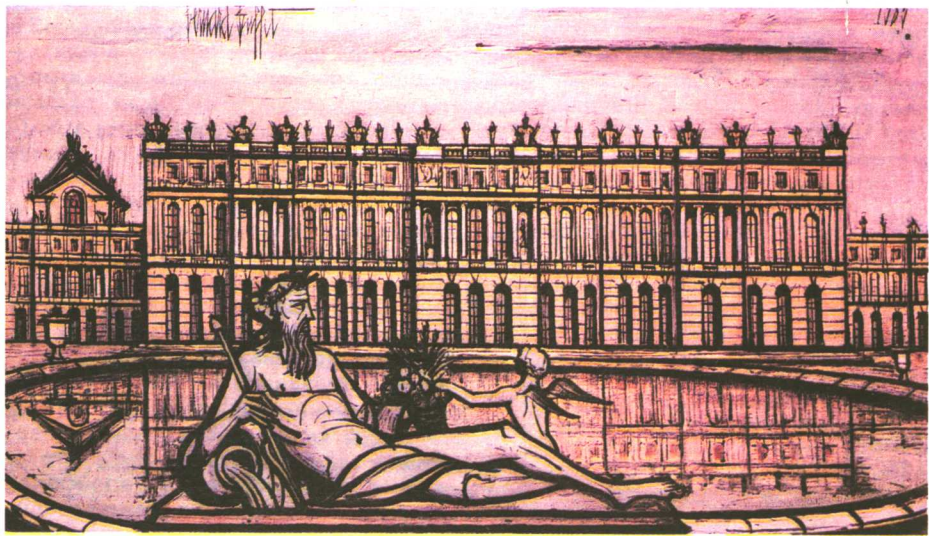
Вместе с тем острота готических ритмов получает необычайную содержательность. Она позволяет упо-



Б. Бюффе.
Голубой кофейник.
Масло. 1956.



Б. Бюффе.
В рыбной лавке.
Масло. 1951.



Б. Бюффе.
Версальский дворец.
Масло. 1989.

добить обыкновенный кофейник монументально-величественной башне или торжественно воспеть повседневный труд продавца рыбы. С другой стороны, колкая экспрессия осевых сломов ярко воплощает личностный драматизм автора, его душевную боль за судьбу человека, заброшенного в наш сложный и неустроенный мир.

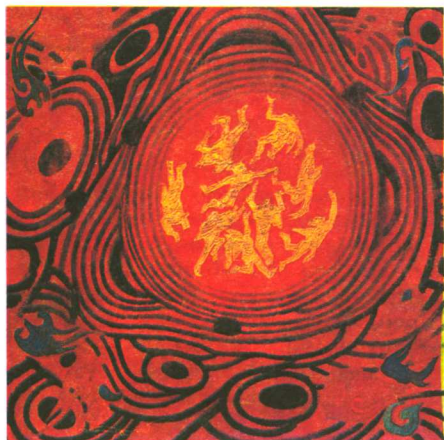
При этом, однако, мир для Бернара Бюффе свят и не подлежит кощунственному поруганию. Его любовь к существу особо убедительно проявилась в сложной системе тонального колорита, восходящего к искусству средневекового витража и наделяющего важным сакральным смыслом все, что попадает в поле зрения живописца.

ЖИВОПИСЕЦ ИЗ КИТАЯ

Впервые в залах Государственного музея искусств народов Востока было показано творчество китайского художника Лоу Цзябэня. Его имя известно не только в Китае, где он начиная с 1965 года организует ряд персональных выставок, но и во многих странах мира. Лоу Цзябэнь родился в 1941 году в Шанхае. Художественное образование получил в Центральной Академии изящных искусств в Пекине. Сейчас он профессор этой Академии, член Китайской ассоциации художников и Китайской ассоциации изучения мифологии. В СССР он привез станковые произведения последнего десятилетия. Они выполнены на бумаге минеральными красками.

Следуя китайской эстетической традиции, Лоу Цзябэнь ставит задачу воплотить в своих работах духовное начало, присущее Природе-Космосу, пробудить в человеке чувство сопричастности ей. Художника интересуют философия и космогонические аспекты бытия, он обращается к мифологическим сюжетам, древним религиозным воззрениям. Эти идеи художник выражает чисто живописными средствами — цветом, линией, ритмом. Отдавая дань увлечению творчеством В. Кандинского, Лоу Цзябэнь часто отходит от предметности. Вместе с тем в его живописной манере четко прослеживаются национальные истоки. В целом стиль Лоу Цзябэня можно охарактеризовать как оригинальный сплав древних и средневековых национальных традиций и европейских художественных течений XX века.

Лоу Цзябэнь.
Магический омут.
Бумага, растительные краски.
1980-е годы.



В Центральном Доме художника в Москве прошла интереснейшая выставка «Картины для неба». Что скрывалось за таким привлекательным названием? Это были воздушные змеи, изготовленные японскими мастерами и по японской технологии из бамбука или дерева и специальной рисовой бумаги «ваши». На сегодняшний день в Стране восходящего солнца существует около трехсот типов конструкций воздушных змеев, но взято было семь самых простых и распространенных. Однако они были расписаны не традиционным способом, а собственноручно 100 современными художниками авангардных направлений из 20 стран мира.

Московская экспозиция была лишь промежуточным этапом в грандиозной художественной акции, которая началась 2—3 мая 1989 года в Токио, близ замка Химейи. Тогда к празднику был написан специальный сценарий, музыка и стихи. В присутствии приглашенных авторов, публики, гостей и организаторов в определенном порядке поднялись в воздух невиданные ранее летающие объекты. Нетрудно себе представить, какое получилось захватывающее зрелище.

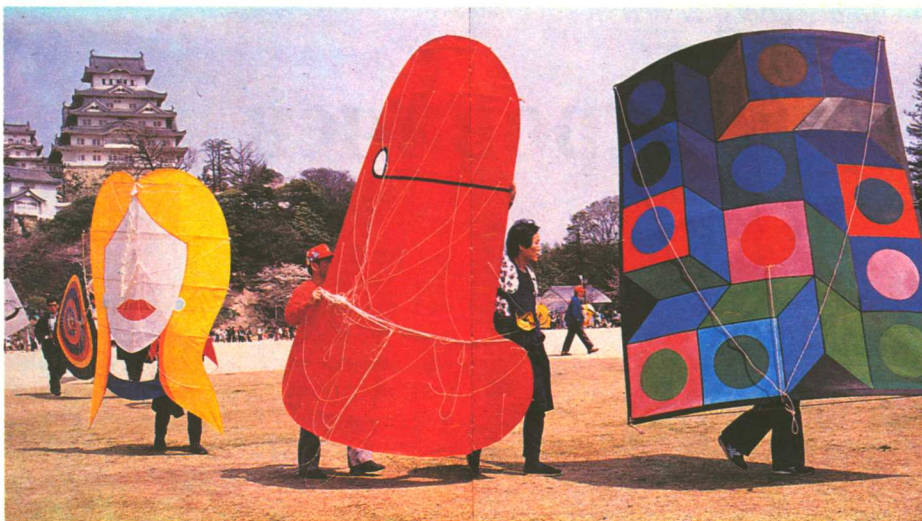
Последующие показы — память об этих днях. Вся акция должна завершиться в Нью-Йорке в 1992 году выставкой и аукционом, средства от которого пойдут пострадавшим от авиакатастроф.

Теперь зададим себе вопрос: «Зачем была придумана такая впечатляющая и великолепная игра для взрослых, хотя дети тоже были рады и счастливы присутствовать при этом?» Начнем по порядку. В традициях культуры любой страны есть обычай запускать воздушных змеев, но особенно этот обычай развит на Дальнем Востоке. Не случайно там такое огромное количество типов воздушных змеев. Практически любой праздник в Японии сопровождается их полетами. Устраиваются даже специальные праздники и состязания. Однако «Картины для неба» — это прежде всего смотр и соревнование ведущих художников из разных стран, и в данном случае с японскими обычаями органично слились традиции иных культур, другого искусства. Произошло соединение Востока и Запада.

Далее. Как уже говорилось, зрелище было чрезвычайно эффектным, но главное — очень красивым. Тем самым разрушался ложный миф о том, что современное искусство авангарда непонятно потому, что оно некрасиво. В небе великолепно смотрелись композиции любого стиля и направления — и фигуративные, и абстрактные, и символические, и змеи-ангелы, и змеи-черты, и змеи новых оригинальных конструкций (были, к общему удивлению, и такие).

ВОЗДУШНЫЕ ЗМЕИ





Н. де Сан-Фалль.
Влюбленная птица.
Краски для ткани.
260×285.

◁ Свободная форма М. Ямагучи.

Ж. де Гимараэш.
Воин.
Акрил, металлическая пыль,
осколки зеркала.

◁ 435×260.

И, наконец, самое главное. В ходе проведения торжества, так же как и потом, при ознакомлении с выставкой, постепенно выяснялось, что художники соревновались не столько между собой, сколько с ветром, и что их воздушные змеи — это послания для неба. Однако не для того неба, которое представляет атмосферу, а того, которое есть таинственный, вечный и непознаваемый Космос. Теперь, если мы вспомним о том, что значит Космос и постижение Неба в истории культуры любой страны, любой исторической общности, то мы поймем, что жизнь неба и жизнь людей таинственным образом связаны. Не случайно в любой культуре люди, а значит, и художники всегда стремились найти ответы на необъяснимое влияние жизни Космоса на судьбы людей, на судьбы целых народов. Не случайно именно на небе и в небе существует нечто такое, что мы почитаем если не в качестве Бога, то высшего мерила добра и зла. Следовательно, история цивилизаций начинается с фиксирования отношения людей с Небом и небесными силами, и один из первых, кто фиксирует и, собственно, изготавливает памятники культуры, — художник (слово «культура» от слова «культ»). Значит, художник — связующая нить между людьми и небом; ему дано (или не дано!) непосредственно общаться с небом, как и с людьми, при помощи произведений искусства.

Парад воздушных змеев перед замком Химейи. Токио.

Р. Лозе.
Тридцать вертикальных систематизированных цветовых рядов.
Акрил.
208×208.

◁ Воздушный змей формы Хамаматцу Сумитайя.

Еще двести лет назад великий философ Иммануил Кант говорил: «Две вещи удивляют меня на белом свете больше всего — звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас». В этом глубоком изречении главное — совпадение законов совести с порядками постижения тайн Космоса. Космос так же непостижим, как и душа человека и его искусство. Поэтому во избежание зла лучше всего проявлять уважение и к Космосу, и к Человеку, и к его искусству, постигать их закономерности в труде и в игре, тем более что сама Земля, земной шар, становится сродни произведению искусства, памятнику культуры.

В заключение несколько слов об организации выставки. Идея, проект, руководство, экспозиция каждого варианта выставки и каталог принадлежат известному культурологу и искусствоведу Паулю Ойбелю. Он долгое время являлся директором Института Гёте в древней столице Японии — Осаке. Институт Гёте — это немецкий культурный центр с отделениями во многих странах мира.

Экспозиция в Москве примерно соответствовала порядку запуска воздушных змеев во время небесного вернисажа в Токио. В первый день выставки два змея были посланы в московское небо. Были пресс-конференция и торжественное открытие.

ЧАСТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Пока это феномен художественной жизни Москвы. Здесь все примечательно. Начать хотя бы с места расположения галереи и принципа ее рекламирования. Она разместилась в перестроенных помещениях бывшей жилой квартиры, на втором этаже скромного московского домика XIX столетия. А само строение находится на уцелевшем острове старинной городской застройки, примыкающей к гранитным набережным Москвы-реки, в районе улицы Димитрова. Особая атмосфера тихих переулков, типичных московских дворишков, еще не утративших память былых эпох, сообщает коммерческому в своей основе предприятию некое привлекательное поэтическое начало. Мы нигде не встретим указателей, пока не окажемся у самого входа в галерею, который украшен скромной никелированной пластиной с выгравированным на ней латинскими буквами именем владельца.

Открыв в 1990 году собственную галерею, Марат Гельман сразу же заявил о своих эстетических пристрастиях в современном изобразительном искусстве. Во главу деятельности своего предприятия он положил поиск и привлечение наиболее интересных явлений и тенденций в нынешнем художественном процессе. Принципиальной заботой Гельмана, выступающего и в роли профессионального коллекционера-эксперта, стала серьезная работа по формированию собственного имиджа. И недаром в число клиентов его галереи вошли такие высокоавторитетные собрания русского искусства, как Третьяковская галерея и Русский музей.

Выставочные площадки офиса отличаются интимной камерностью. Единственный зал небольших размеров предназначен для демонстрации крайне ограниченного числа полотен или произведений скульптуры, что обеспечивает максимальный контакт зрителя с отдельными экспонатами.

Среди опекаемых галереей художников — киевляне Ю. Харовский, А. Савадов, Ю. Сенченко, С. Панич, темпераментный живописец из Одессы А. Ройтбурд, молодой художник с Западной Украины П. Керестей, московский живописец А. Медведев и еще ряд имен.

При необходимости галерея намерена арендовать более обширные площади для организации выставок значительных масштабов.

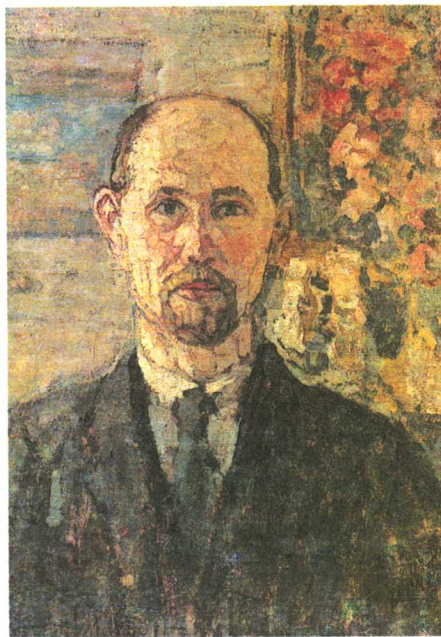
Информацию подготовили:
В. ЛИХАЧЕВА, Н. МАХОВ,
Л. ШМОТИКОВА

Петр Петровичев

На картине «Осень ясная» перед нами самый обыкновенный, столько раз виденный и в действительности, и в искусстве ландшафт средней полосы России. Со спокойными реками, лесами, пологими далями равнин, деревенскими избами, приютившимися у кромки воды, ватагами облаков в голубом небе. Но стоит присмотреться повнимательнее, как окажется, что небольшой по размерам холст обладает чудесной способностью повелевающе остановить возле себя зрителя и заставить его пережить высокое духовное потрясение. В самом деле, пространственный размах пейзажа буквально захватывает вас. Художник широко развернул композиционные планы. В их чередовании, уводящем взор к нескончаемым далям раскинувшегося горизонта, в пронзительной сини речного потока, наконец, в одухотворяющей свежести прозрачного осеннего воздуха живописец убедительно раскрывает перед зрителем эпические размышления о земном бытии людей. Вдумчивый мастер сумел рассмотреть в самом привычном пейзажном мотиве высокую поэзию, скрытую от взоров неискушенного наблюдателя.

Творчество живописца Петровичева по праву занимает заметное место в ряду прославленных мастеров московской школы живописи. Сегодня, к сожалению, значительно подзабыты и имя этого талантливого пейзажиста, и его замечательное художественное наследие, без которого трудно представить развитие отечественного искусства пейзажа.

Петр Иванович Петровичев (1874—1947) родился и провел детство и юность в самом сердце России, в Ярославской губернии, близ города Ростова, в семье крестьянина-огородника. Изначальная почвенность жизненной биографии будущего художника сыграла определяющую роль в становлении патриотической направленности его искусства, наделила



драгоценным умением чутко улавливать ведущую музыкальную тональность природы средней полосы России. Неизгладимое впечатление произвела на юношу неожиданная встреча в Ростове со знаменитым баталистом Василием Васильевичем Верещагиным. Его настоятельный совет: «...Вам нужно заниматься живописью, рисовать нужно учиться» — оказал огромное влияние на судьбу будущего художника. По собственному признанию Петровичева, после этого крупнейшего по значению в его жизни события пришла в голову идея: пойду-ка я в Москву, в училище живописи.

Будучи учеником мастерской И. Левитана по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества, Петр Иванович оказался достойным продолжателем заветов выдающегося мастера пейзажанастроения. Однако в творческом наследии Петровичева нельзя усмотреть признаков какого-либо подражательства. Вдохновленный учителем, художник упорно ищет особый, только ему присущий образный строй видения родной природы, не жалеет труда по отысканию своей пейзажной темы. Вопреки мнению о якобы «импрессиониз-

ме» пейзажных полотен Петровичева, необходимо подчеркнуть отечественные истоки его искусства. Они восходят к традиции русского пленэрного пейзажа таких крупнейших мастеров, как С. Шедрин, А. Иванов, Ф. Васильев, А. Саврасов, В. Поленов, В. Серов.

По словам дочерей, Петровичев всю жизнь упорно трудился, совершенствовал мастерство живописца. Распорядок дня им был спланирован так, чтобы максимальная доля времени отводилась занятиям художественным творчеством. Петр Иванович ежедневно вставал с восходом солнца и отправлялся на этюды, возвращаясь с пленэра только с наступлением темноты. Этому жизненному укладу он оставался верен на протяжении всей жизни. «...Все время продолжал работать. Много ездил по всей стране. Только на три-четыре месяца приезжал в Москву, а остальное время путешествовал», — писал он в автобиографии.

Огромное трудолюбие, постоянное, с самого раннего детства, общение с родной, близкой душевному ладу природой способствовали полному раскрытию большого дарования Петровичева. За свой неустанный труд он был вознагражден уникальным умением ярко и убедительно воплощать в пейзажах характерную мелодику российского ландшафта с его раздумчивой, несколько элегичной эмоциональной интонацией. В удивительной способности одухотворить подчас невзрачный по ритмам и красочной палитре обыденный «кусочек» земного бытия угадываются беззаветная любовь к Родине, страстное желание запечатлеть сокровенное настроение родной природы. На вопрос дочерей, каким цветом он взял тот или иной элемент пейзажа, Петровичев, по их воспоминаниям, в ответ всегда многозначительно прикладывал руку к груди в том месте, где бьется сердце. В своем искусстве мастер добился абсо-



П. Петровичев.
Автопортрет.
Масло. 1920.
Собственность семьи
художника.

П. Петровичев.
Ростов Великий осенью.
Темпера. 1912.
Собственность семьи
художника.

П. Петровичев.
Деревенские хаты.
Масло. 1901.
Собственность семьи
художника.





лютной гармонии, высокой меры слаженности замысла и пластического осуществления. Масштабность эпического размышления о мире, некоторая монументальность образов органично сочетаются с известной долей декоративности.

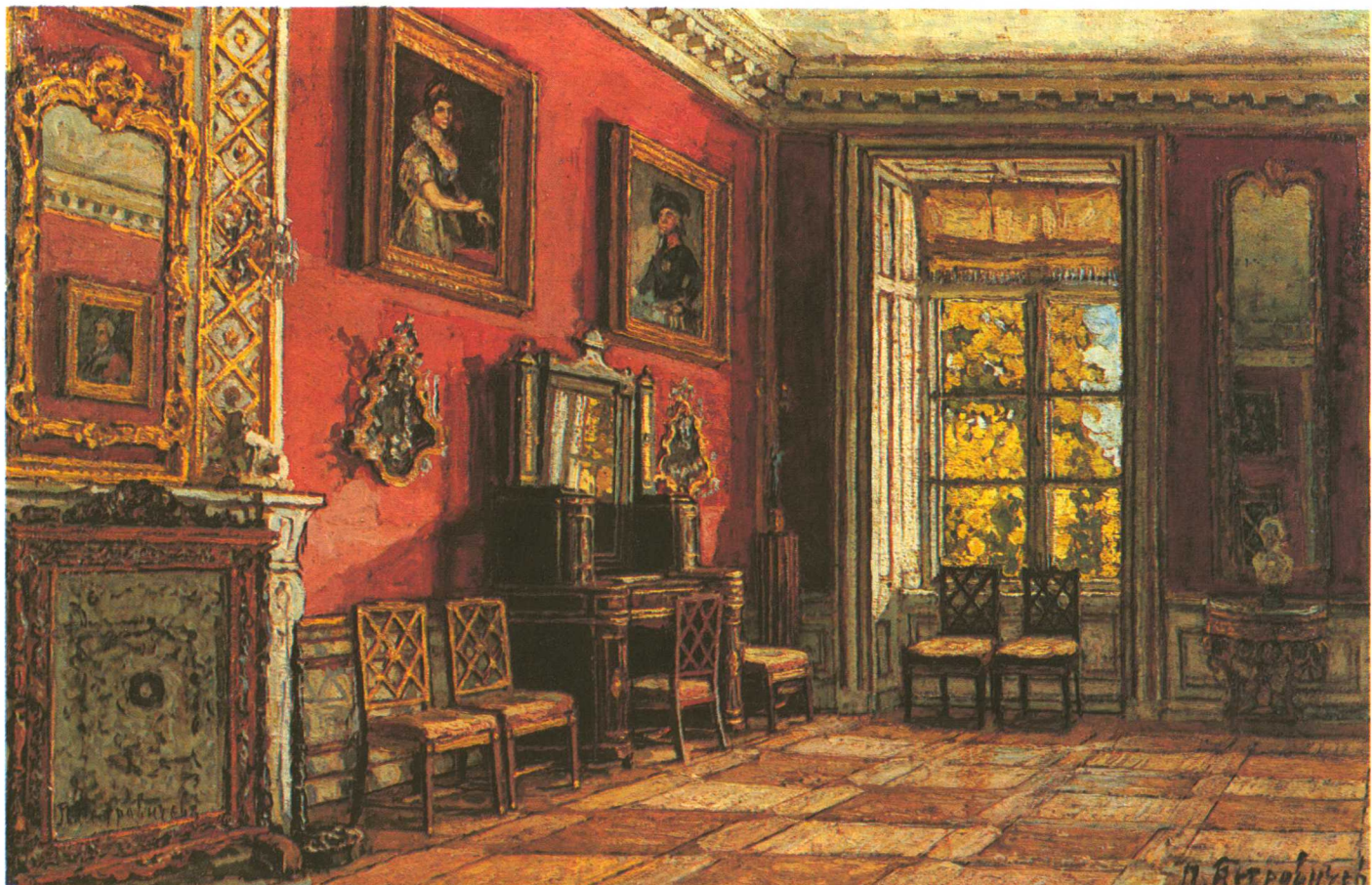
Живописец, словно ваятель, «лепит» на холсте изобразитель-

П. Петровичев.
Осень ясная.
Масло. 1917.
Нижегородский
государственный
художественный музей.

П. Петровичев.
Кусково. Комната Параши.
Масло. 1922.
Собственность семьи
художника.

ный мотив. Цветовая стихия туго сплавленных мазков закрепляется на плоскости строго продуманным композиционным каркасом. Сюжет получает особую значимость благодаря впечатляющему панорамному развороту непосредственно на зрителя.

Выразительный колорит, построенный на смелом сопоставле-





П. Петровичев.
Цветущая вишня.
Масло. 1913.
Государственный Русский музей.

нии крупных цветочных планов, загораясь мерцанием, привносит в пейзажный образ приподнятую, утверждающую интонацию.

Художественное наследие П. И. Петровичева многогранно. Живописец создал обширный круг произведений, включающих жанр чистого пейзажа, многочисленные виды древних городов Верхнего Поволжья и Русского Севера, изображения интерьеров православных храмов и бывших дворянских усадеб Подмосковья, наконец, великолепные натюрморты. В каждом из жанров в соответствии с их специфической природой воплотились те или иные особенности, свойственные таланту Петровичева. Так, например, поэтическая атмосфера лунной ночи в пейзажах «Деревенские хаты» (1901) и «Лунная ночь на Волге» (1917) с таинственными очертаниями контрастно выступающих темных силуэтов деревьев или трогательно прижавшихся друг к другу деревенских строений, о которых, по воспоминаниям дочерей, сам Валентин Серов сказал: «А сарайчики-то спят!..», ярко воплощает задушевный лиризм художника, проникнутый доскональным пониманием жизни родной природы.

А в способности тонко подметить и мастерски воспроизвести, как, например, на полотне «Ростов Великий осенью» (1912), неповторимую красоту мощных скульптурных объемов куполов и башен древнего городского ансамбля Ростова Великого отразилась искренняя любовь живописца к рус-

ской старине. «Древние памятники зодчества знакомы мне с детства. Каждый год я посещал древние русские города: Ростов, Ярославль, Кострому, Нижний Новгород, Новгород Великий, Владимир и другие, писал там этюды», — сообщает Петровичев в своем биографическом очерке. Отсюда понятно, почему ему в полной мере удалось вложить в композиционно-колористический строй произведений на тему внутренних росписей новгородского храма Спаса на Нередице высокий художественный пафос монументальной живописи древнерусского искусства конца XII столетия.

И наконец, натюрморты. Колористический дар Петровичева в изображении излюбленных им роз поистине достигает апогея выразительных возможностей. Букеты, сочно выписанные пастозными мазками, не могут не вызывать большого чувства радости. Мерцание красок, словно впитавшее аромат королевы цветов, кажется, исходит с холстов пряное благоухание.

Пейзажи, виды городских ансамблей, изображения интерьеров, натюрморты — все жанры искусства выступают в творчестве Петровичева в слитном художественном потоке. Художник умел сохранить полноту звучания каждой грани своего таланта. Он как бы соединил их все в единый кристалл. И скрепленные общим смысловым рефреном, эти грани ярко засверкали отраженным светом большой человеческой души.

Н. МАХОВ

В мае 1946 года, вскоре после демобилизации, я попал на большую выставку работ Петра Ивановича в Центральном Доме работников искусств. Пережитое за военные годы подготовило эту до сих пор незабываемую встречу с духовно близким мне искусством. Экспозиция воздействовала чем-то невыразимо сокровенным, обострявшим сопоставление вечного и преходящего. Полотна звучали полным голосом особой колористической красоты. В гармонии и чистоте красок небольших по размерам жемчужин живописи таились целительные тишина и покой, в чем так нуждалась моя душа, уставшая и ожесточившаяся на фронтовых дорогах. Еще свежа была память об истрадавшейся и поруганной земле России, а поэтические мотивы выставки уже вводили в иной мир — мир искусства и творчества. Я знал, что многое в городских сюжетах Новгорода, Торжка, Ржева, Ростова Великого, Костромы и Подмосковья, из того, что успел написать Петровичев, лежит теперь в руинах. И эта вновь обретенная ценность шедевров искусства — ценность художественного документа — делала еще острее горечь утраты многих рукотворных памятников русской культуры — незабываемых свидетельств таланта русского народа.

Вглядываясь в картины и этюды, я был уверен, что передо мной наш национальный классик — так велик был авторитет П. И. Петровичева в дореволюционном искусстве. Каково же было мое изумление, когда сказали, что автор недавно ушел домой! Оказывается, я дышал с этим замечательным живописцем одним воздухом, ходил по тем же улицам... И тем не менее встретиться с ним, к моему сожалению, не пришлось.

Я восхищаюсь умением П. И. Петровичева организовать архитектурный и «чистый» мотив, во многом разделяя его взгляд на природу северных областей, но и его умение выявить характер интерьерных решений мне не менее интересно. Кусково, Останкино, Мураново, Горки, Ульяновск, Клин — все это выбранные места, связанные с личными интересами и привязанностями художника. Его интерьерные сюжеты и социальные и индивидуальные. Он избегал изображать человека в помещении, но при этом созданные им серии интерьеров обжиты, проникнуты вкусами и привычками хозяев. Каждый сюжет в себе содержит некую тайну былой жизни. Тайна есть даже в том, как П. И. Петровичев строит пространство. Его «частный», жилой интерьер так же причастен к большому миру — миру глубинному, духовному, как это у него и в пейзаже.

Е. ЗВЕРЬКОВ,
народный художник СССР



БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Так в древние времена можно было назвать по-старославянски всякую благую весть, извещение о любом добром и радостном событии. Но слово

это утвердилось в нашем языке в одном-единственном значении: как название великого христианского праздника, установленного в память о вести, которую юная Дева Мария получила свыше, вести о будущем рождении от нее Божественного Сына.

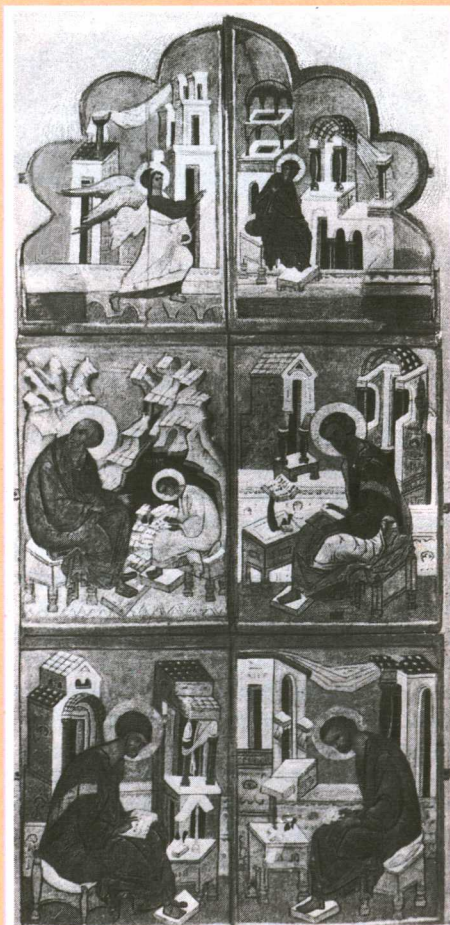
Праздник этот весенний (25 марта — 7 апреля по новому стилю). На Благовещение, по народной поговорке, «весна зиму поборола». Все оживает и обновляется в природе после долгой зимы. Теплее светит солнце, тает снег, длиннее становится день. Среди скорбных дней Великого поста Благовещение — праздник радостный, предвещающий скорую Пасху, Воскресенье Христова, победу жизни над смертью. И уже тысячу с лишним лет в этот день ликующе звучит под сводами русских храмов торжественное благовещенское песнопение в честь Богоматери: «Радуйся, Богородатная, Господь с тобою!» Недаром, по народному поверью, на этот праздник, как и на Пасху, «солнце играет». Ликует природа, веселится и торжествует все творение.

По благовещенской погоде по всей Руси примечали, каким быть лету, судили об урожае хлебов, овсов, грибов и ягод. Крестьяне приносили в этот день из церкви праздничную благовещенскую просфору, но освященный этот церковный хлебец не съедали сразу, а хранили перед домашними образами до поры, когда начиналось сеяние хлебов. Тогда просфору клали в лукошко с семена-

ми, чтобы освятились они, дали обильные и благословенные всходы. Народные представления сливались со смыслом и содержанием самого церковного праздника...

Благовещение.
Темпера. XIV век.
Государственная
Третьяковская галерея.

Царские врата
с изображением
Благовещения и евангелистов.
Темпера. Начало XVI века.
Музей древнерусского
искусства им. А. Рублева.



Протоевангелие Иакова рассказывает о том, что произошло после Введения маленькой Марии в ветхозаветный Иерусалимский храм. Двенадцать лет провела она в этом священном месте. Чтением Писания и рукоделием было заполнено ее время. Но все чаще и чаще, уединяясь в Святой Святой храма, Мария молилась, словно предчувствуя грядущие таинственные, почти не вмещаемые в человеческое сознание, судьбоносные для всего мира события, которые должны произойти именно с ней. Между тем подошло время ее совершеннолетия, и она должна была покинуть храм. По принятому обыкновению, в обязанности священников храма входило избрать для воспитывавшейся там девушки обручника — пожилого вдовца, в доме которого она могла бы поселиться, чтобы, храня обет целомудрия, одновременно вести домашнее его хозяйство. При выборе обручника для Марии жребий пал на некоего Иосифа, жителя города Назарета, человека уже старого, благочестивого, по ремеслу своему — плотника. Иосиф-обручник был отцом взрослых сыновей, одного из которых звали Иаковом. Согласно древнему преданию этот Иаков и был автором Протоевангелия.

Юная Мария живет в доме Иосифа уже четыре месяца, работает, носит воду, готовит еду. Как искусной рукодельнице и чистой, целомудренной девушке, ей вместе с другими поручена еще одна работа, почетный заказ от храма: спрясть пряжу для того, чтобы соткать новую храмовую завесу.

Иосифа давно уже нет дома, по плотничьему своему делу он отправился в дальние места на строительные работы, «зданья здать», как сказано в славянском пере-



анские общины. Во всяком случае, изображение Гавриила, благовествующего Марии, сохранилось в катакомбах Присциллы в Риме и датируется многими специалистами II веком.

По крайней мере, тысячу лет осмыслялась, углублялась, оттачивалась иконография Благовещения в искусстве христианского мира, прежде чем была создана древнейшая из сохранившихся русских икон этого праздника, хрестоматийно известное «Устюжское Благовещение» XII века, названное так по своему происхождению из Устюга Великого и хранящееся теперь в Третьяковской галерее. Этот шедевр древнерусской иконописи хорошо известен читателям «Юного художника» по неоднократным публикациям. Но мало кто знает, что и несколько столетий спустя этот иконографический тип лежал в основе довольно значительного числа произведений. Он привлекал мастеров настенных росписей, иконописцев. Им вдохновлялись мастерицы древнерусского шитья. Он отличается большой статичностью, движение здесь выражено внешне очень скупно. Архангел и Мария не столько общаются друг с другом, сколько созерцают внутренним взором чудо, «от века таинства явление». Спокойны и светлы их лица. Встреча мира божественного и мира земного лишена драматизма.

воде Протоевангелия. В один из весенних дней, на исходе марта, взяв, как она это делала ежедневно, кувшин для воды, Мария отправилась к колодцу. Она уже зачерпнула воду, когда неожиданно услышала таинственный голос. Кто-то, обращаясь к ней, громко и явственно произнес: «Радуйся, благодатная, Господь с тобою!» Мария обернулась, огляделась во все стороны, но кругом никого не было... Испуганная и смущенная, вошла она в дом, поставила на место принесенную воду и села вновь за свою пряжу.

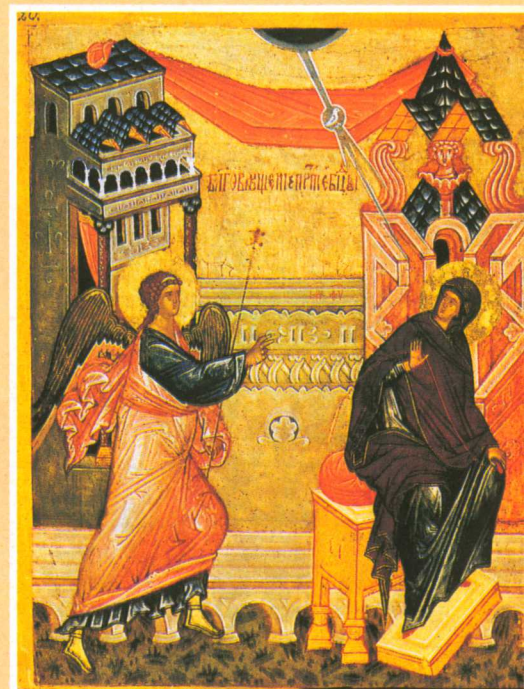
Этот эпизод из Протоевангелия назовут потом Предблаговещением, станут изображать иногда на иконах, но чаще на фресках христианских храмов.

А то, что произойдет дальше, читается не только в повествовании Иакова, но и в канонических

Евангелиях. Здесь рассказывается о небесном посланнике — архангеле Гаврииле, который сообщает Марии высшую божественную волю. Появившись в доме Иосифа, он зримо предстает перед избранницей небес и повторяет слова приветствия, которые, согласно Протоевангелию, Мария уже слышала у колодца. Гавриил говорит, что у нее родится Божественный Сын, которого следует назвать Иисусом. «Мария же сказала ангелу: как будет это, когда я мужа не знаю? Ангел сказал ей в ответ: Дух Святой найдет на тебя... и рождаемое святое наречется Сыном Божиим».

«Да будет Мне по слову Твоему», — согласно с божественной волей ответила Мария.

Возможно, Благовещение было одним из первых праздников, которые стали отмечать раннехристи-



Не сразу заметная, здесь присутствует одна символическая деталь — как бы просвечивающееся сквозь складки одежд Богородицы изображение младенца-Христа, знак воплощения его в теле Богородицы. Иногда, как это видимы на прекрасной шитой пелене XVI века, внизу изображается темная пещера с соответствующей пояснительной надписью — образ будущего Рождества Христова, той вифлеемской пещеры, где он родится ровно через девять месяцев после Благовещения, ночью, в пути...

Но все же большинство русских икон Благовещения отличается открыто выраженным драматизмом, где господствует вдохновенное, празднично-радостное настроение.

Радость эта и в сиянии красок, и в праздничной разделке деталей, и в позе архангела Гавриила, который изображается чаще всего в стремительном движении, только что спустившимся с неба. Как сказано в одном старинном описании, «вид его — вид усердного слуги, стремящегося исполнить поручение своего Господина». Ноги широко расставлены, словно он бежит, в левой руке посох — символ посланничества, правая рука в сильном движении, направленном к Марии. Он благословляет ее — сообщает благое слово.

Луч, спускающийся от небесных сфер к Марии, с трепещущим в нем голубем — символом Святого духа — изображает ту божественную силу, энергию, которой и совершается чудо воплощения. Это зримый образ слов, которые архангел Гавриил говорит Богородице в Евангелии от Луки: «Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя».

Устремленность архангела к Марии, будто второй голос в хоре,

Благовещение с акафистом.
Темпера. Первая половина XVII века.

◁ Благовещенский собор Московского Кремля.

Благовещение.
Новгородская таблетка. Начало XVI века.

◁ Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.

Благовещение.
Темпера. XVI век.
Владимиро-Суздальский музей-заповедник.



подчеркивается и ритмом архитектуры: склоненных палат, подвижных аркад, словно бегущего по стенам орнамента. Палатная архитектура на втором плане икон сама по себе является лишь знаком того, что действие происходит внутри двора или дома. Но в высоком искусстве иконописи архитектура оживает, становится одним из способов выражения духовных состояний человека. Это хорошо видно и на иконах Благовещения. Низко склоняется, согласная с божественным избранием, Мария на иконе конца XIV века. Мягкому, округлому очерку ее фигуры вторят линии изображенного за ней здания, окон и арок, свисающего велюма — тента, ко-

торым завешивали в древние времена открытые части дворов от палящего южного солнца.

Присмотримся к изображению Марии на другом произведении — новгородской иконе рубежа XV—XVI веков. Богородица здесь взволнована и потрясена. Глаза ее устремлены не на архангела, а вверх к божественному лучу. Фигура дана в выразительном движении. Алая нить с золотого цвета веретеном, кажется, рвется из рук Марии. Подиум под ее ногами дан в таком ракурсе, словно он сам собой поднимается. Соответственно с настроением Богородицы формы здания остры, напряжены, как будто на наших глазах меняют свои очертания.

СЕРВИЗЫ СЛАВИНОЙ



Искусство Нины Павловны Славиной неразрывно связано с ленинградским фарфоровым заводом имени М. В. Ломоносова. Она пришла туда, окончив факультет керамики ЛВХПУ имени В. И. Мухиной в 1954 году, и прошла с его коллективом значительный творческий путь. С заводом связана жизнь дедов, отца, матери — художница с детства приобщалась к сказке рождения фарфора, к сложностям его формообразования.

По ее убеждению, сложившемуся за долгие годы работы, в искусстве фарфора нужно найти такое образное решение, в котором традиционное и новаторское становятся способом выражения серьезных философских обобщений времени.

На заводе художники делились на скульпторов (создателей формы) и живописцев (создателей росписи). Славина объединила эти две линии творческой деятельности.

Одна из ее первых форм — сервиз «Аврора» (1967) был связан с образом родного города, с тех пор данная тема является ведущей в творчестве мастера. В композицию в целом и в каждый ее компонент Славина вносила представление о Ленинграде как о городе, где воздвигались не отдельные уникальные здания с их самодовлеющей красотой, а строились ансамбли. Если смот-

реть с Кировского моста на восток, панорама Невы завершается изысканным силуэтом Смольного собора. Напротив Зимнего дворца — стрелка с «античным храмом» — Биржей Тома де Томона и Петропавловская крепость. Три проспекта ведут к Адмиралтейству, а далеко видимый угол Невского и Мойки украшает Строгановский дворец К. Растрелли. Каждое здание оживает и раскрывает свою красоту в цельной композиции, а не само по себе. Славина уловила свойственную Ленинграду фронтальность построения, где явно чувствуется сочетание двух объемов — прямоугольника и круга.

До семидесятых годов нарядная роспись художницы соприкасалась в основном с очень простой по своей архитектонике формой, усложнением конструкции в целом и отдельных деталей. На выставке 1977 года внимание многих привлек совершенно оригинальный по форме сервиз «Белые ночи». Это было новое посвящение художника Ленинграду. Славина говорила тогда, что время создания сервиза правильнее было бы обозначить 1967—1977 годами, потому что она долго шла к своей итоговой работе. Художнице казалось, что она лишь продолжает то, над чем трудилась раньше. Но теперь рядом стояли два верных помощника — выверенное годами знание материала и технологии. Поэтому взялась за

самое ответственное. Дело в том, что сложнее всего в фарфоре сделать прямоугольник — в нем нет линии натяжения, нет упругости. Ровная поверхность дает деформацию при отливке, которая может усугубиться во время обжига. Но все эти опасности неразрешимы для менее знающего, менее опытного художника. Славина справилась с этой задачей.

Она показала воплощенную идею, выраженную в чистой и прекрасной форме. Ей так много хотелось сказать о городе, потому что искренне считала себя (да и многих ленинградских художников) в долгу перед ним.

В поисках идеи сервиза «Белые ночи» Славина обратилась к искусству тех, кто, по ее мнению, был ближе других к творческому познанию Ленинграда. Особенно выделяла она произведения Н. Суетина, бывшего главного художника завода. «Я сразу и безоговорочно приняла его «учение». Так, думаю, принимают актеры систему Станиславского. Но там есть великое наследие — слово, а здесь только его собственные работы и произведения тех художников, которые развивались под его руководством в 1930-х годах», — говорит Славина о воздействии на ее творчество учения о композиции, где так важна ритмика, пропорция цвета и тона, линии и пластики.

Поиск остроты образа в самой форме — вот что стало основой работы над сервизом «Белые ночи». Славина оставила всякую мысль об изображении



Н. Славина
Сервиз «Белые ночи».
Фарфор, роспись. 1977

Н. Славина.
Сервиз «Белый цветок».
Фарфор. 1980—1985.

Н. Славина.
Фото.

Н. Славина.
Сервиз «Базальтовая
роза».
Фарфор, роспись. 1979.



эффектных видов. Роспись предполагалась только как аккомпанемент. Образ города хотелось выразить в единстве форм, игры света и тени. Создавая ансамбль «Белые ночи», Славина помнила о классическом Петербурге, приобщая к видимому миру незримый мир былого. Ясность и «нерушимость» заложены в самой его конструктивной основе.

Поражает торжественность целого, и вспоминаются оды, посвященные «Петрополю», созданные великими поэтами прошлого. Уверенность в будущем, пафос блеска и силы!

Лишь тронув сервиз матовым золотом, Славина словно подчеркнула название. Вспомнилось небо в белую ленинградскую ночь и слова Пушкина — «твоих задумчивых ночей прозрачный сумрак, блеск безлунный...».

Не так давно на заводе появился новый вид материала — костяной фарфор. Название свое он получил не случайно. В его состав входит предварительно прожженная и измельченная кость. Славина какое-то время присматривалась к нему, постигала различия с обычным, «твердым». Вот что произошло, с точки зрения самой художницы: «В нашем фарфоровом деле так много возможностей и проблем, что для того, чтобы решить хотя бы некоторые из них, нужна не одна жизнь. Бывает так — у меня возникает тема, образ, материал приходит на помощь, подсказывает свою форму выражения. Каждый раз по-новому. В данном случае, надо признаться, все было наоборот. Сам материал подсказал мне идею. Идею цветка, выросшего в прекрасной и нетронутой природе».

Как сохранить все лучшее, что накопило человечество, — гуманистическую философию и искусство или такие качества, как доброта и чистота помыслов? Вот как сложно и в то же время образно объясняет Славина мысль, предшествующую появлению своей первой формы из костяного фарфора — «Белый цветок» (1980). Ей хотелось най-

ти свое понимание прекрасного, тонкого и изящного материала и поставить его на службу Природе и Искусству на радость людям.

Белый большой колокольчик, уже прописанный в Красной книге, исчезающий на нашей планете, должен был возродиться в фарфоре, еще раз доказать свою волшебную красоту и чистоту. Выражению этой идеи могли послужить качества материала. Без постижения материала успех в работе над образом Цветка был бы невысказан. Славина считала, что нужно изучать не только имеющиеся возможности, но и открывать новые.

Конструкция и здесь должна быть очень четкой. И художница создает десятки рисунков каждой формы, каждой детали. Она находила пропорциональные соотношения между предметами и все ансамблевые пропорции тоже.

Есть одна особенность в сервизе, говоря о которой мы выявим еще одну грань творчества Нины Павловны. Особенность эта заключается в его пластической сущности. Можно без преувеличения сказать, что сервиз вылеплен. Славина вылепила его, не забывая, конечно, что это сосуды, то есть предметы сервиза, но каждый из этих предметов был создан рукой художника-скульптора.

Создание сервизов начинается с работы пластического характера. Формы «Белого цветка» рождались постепенно. Белоснежные, чистые и прекрасные,

они выходили одна из другой из обжига. Рука художника так осторожно касалась изысканного материала, что эта осторожность касания, почти дунновения, осталась и в форме. Использовалось основное качество материала — его прозрачность, тонкость черепка, то, что дает ощущение «неколебимого колебания», игру света и тени.

Создавая сервиз, в котором в единый хор сливаются голоса множества предметов, от маленькой изысканной чашечки до торжественных канделябров, Славина не копировала природу, а раскрывала ее тайны, выражая ее характер.

В бытии вещей, в глубоко продуманном создании предметов, призванных ежедневно окружать человека и вносить в его жизнь прекрасное, Славина открывает гармонию мира. Она всегда стремится к идеалу. А для того чтобы достичь его, надо иметь глубокие, неослабевающие, сильные чувства любви к своему Отечеству, своему городу, его людям, его природе. И нужно найти момент наивысшей выразительности, волнующей современников идеи для того, чтобы придать ей реальные формы высокой одухотворенности, свойственной школе русского фарфора. В работах Сластиной есть грани истории и современности, которые соприкасаются, дают ноту звонкую и оптимистичную, дают веру в будущее.

И. ЧИЖОВА,
кандидат искусствоведения



ВОЙСКО ИМПЕРАТОРА ЦИНЬ ШИХУАНА

В марте 1974 года в центре Китая, среди долин и холмов лёссового плато, произошло одно из самых удивительных событий в истории археологии. Здесь, неподалеку от города Сианя, местные крестьяне, проводя земляные работы, случайно наткнулись на «подземную армию». Она состояла из терракотовых фигур древних воинов, их слуг, лошадей, запряженных в боевые колесницы, вылепленных неизвестными мастерами в натуральную величину. Часть изваяний в казавшихся бесконечными подземных тун-

нелях рассыпалась, но другие, слегка наклоненные, положе, готовились ожить под первыми лучами солнца и, повинувшись команде военачальников, двинуться в поход.

Весть о находке облетела весь мир. Она привлекла внимание одной поразительной особенностью. Свет карманных фонариков, падая на фигуры, выхватывал из темноты подземелья множество непохожих друг на друга, почти живых — с такой тщательностью они были вылеплены — лиц. Значительный «возраст» и явная порт-

ретная индивидуальность скульптур натолкнули некоторых специалистов на сравнение их с произведениями искусства других цивилизаций прошлого, и прежде всего с амарнским портретом, появившимся в один из самых интересных периодов в истории Древнего Египта — эпоху фараона Эхнатона.

Дальнейшие исследования добавили оснований для подобных аналогий. Оказалось, что, как и многие древнеегипетские изваяния, устанавливаемые в гробницах фараонов и знатных вельмож,



фигуры китайских воинов предназначались для иного мира и представляли собой грандиозный, состоящий из шести тысяч скульптур погребальный эскорт первого императора Китая Цинь Шихуана. Это означало, что «подземной армии» ни много ни мало — около 2000 лет.

Извлеченные на свет терракотовые фигуры во многом изменили представления об искусстве Китая, и прежде всего о скульптуре. Чем же на самом деле являлось древнейшее искусство этой страны, какова степень его приверженности канонам и догмам религиозного мировоззрения, как относились к нему сами современники? Прежде чем ответить на эти вопросы, следует, видимо, рассказать немного о времени, в которое жил Цинь Шихуан.

Положив конец междоусобным войнам, которые вели между собой китайские царства, циньский ван (князь) И Чжэнь в 221 году до нашей эры провозгласил себя первым императором Поднебесной — Цинь Шихуаном. Его энергичные реформы отвечали насущным потребностям единого государства и зачастую проводились в жизнь жестокими, насильственными методами. В борьбе с инакомыслием были сожжены сотни конфуцианских книг, а сторонники философа Конфуция обезглавлены. При Цинь Шихуане началось осуществление грандиозных даже по нынешним масштабам проектов, таких, например, как создание Великой стены, которая протянулась более чем на шесть тысяч километров. Правда, несмотря на такую огромную длину, она не смогла впоследствии защитить Китай от набегов кочевников — они просто обошли ее. Тем не менее строительство Чанчэн —

так называют Великую стену в Китае — потребовало колоссального напряжения сил всей страны и навеки осталось в памяти народа.

Цинь Шихуан ввел единую денежную единицу, унифицировал иероглифическую письменность, поставил под строгий контроль чиновников всех рангов. Наиболее почитаемыми слоями общества

стали крестьяне и воины. Первые кормили солдат, а те завоевывали новые земли — и все подчинялось неограниченной власти деспота.

При дворе императора соперничали две философские школы: конфуцианская и легистская. После кровавой расправы над конфуцианцами среди знати и чиновничества Древнего Китая распространились идеи мыслителя Хань Фэйцзы, виднейшего представителя легизма. В своих трактатах он призывал к этической независимости от норм человеческой морали. В политике это приводило к жестоким расправам и круговой поруке, в искусстве — к представлению о человеке как о послушном, безвольном материале в руках избранного, отмеченного неким «небесным знаком». При этом в отличие от конфуцианцев, которые смотрели на личность как на инструмент в прекрасных ру-

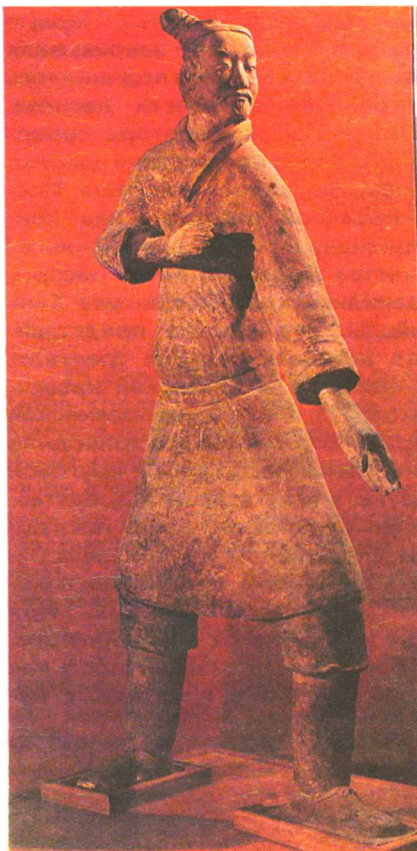
Скульптурный портрет. Означает ли это, что каждая фигура из погребального эскорта Цинь Шихуана имела своего прототипа? Могли ли мастера Древнего Китая собрать 6 тысяч воинов и создать их изображения? Вряд ли. Скорее всего художники лепили по памяти; вполне возможно, что наряду с реальными воинами моделями являлись сами скульпторы и их подмастерья.

Шеренга пехотинцев.



Сиань, город на северо-западе Китая, сегодня место паломничества туристов, которых в первую очередь привлекает «подземная армия» первого китайского императора Цинь Шихуана. Для удобства посещающих это историческое место построили огромный павильон — прямо на месте раскопок. Его ажурная крыша поднимается на высоту 22 метра и защищает от непогоды территорию площадью в 16 тысяч квадратных метров.

Вид на ряды воинов с галереи павильона.



Фигура стрелка из лука.

Фигура генерала.

Китайские археологи ведут работу сразу в трех точках. Длина одного из раскопов превышает километр, ширина достигает 60 метров, глубина — 5 метров. Здесь найдено более тысячи глиняных фигур воинов, высота которых в среднем составляет 1,8 метра, восемь деревянных колесниц, три боевых барабана и 32 фигуры лошадей. Одновременно обнаружили большое количество оружия — бронзовые мечи, топоры, луки и стрелы, а также секачи, устанавливаемые на колесницах. Многие находки оказались практически не тронутыми временем.

Фигуры пехотинцев в боевом порядке.

ках Неба-Бога, легисты утверждали о крамольности свободного творчества в любом виде. Главным для них стало следование во всем, в том числе и в искусстве, строгому общепринятому правилу, закону.

Такая на первый взгляд «твердолобая» позиция обернулась совершенно парадоксальным результатом: она не низвела китайское искусство до уровня ремесла, а наоборот, послужила отправным пунктом для формирования реалистического направления, ставившего целью достичь максимального правдоподобия в изображении человека и окружающего мира. Для решения этой задачи требовались настоящие художники. «Собаку и лошадь трудно изображать, — писал Хань Фэйцзы. — Поскольку люди видят и знают их, нельзя нарушать сходство. Чертей же изображать гораздо легче, ведь черти и духи бесформенны, их нельзя увидеть, поэтому легко рисовать».

Древние циньские ваятели блестяще справились со всеми трудностями при выполнении императорского заказа. «Похоже, что в скульптурах воинов подземной армии гораздо больше реализма, чем это бывает в настоящей жизни, больше холодного рассудка, чем эмоций, есть почти научная точность в изображении характеров» — так описал свои впечатления известный китайский искусствовед Лю Сяочунь после поездки под Сиань.

Отмечая большое эмоциональное воздействие «подземной армии» на современного зрителя, китайские специалисты выделяют

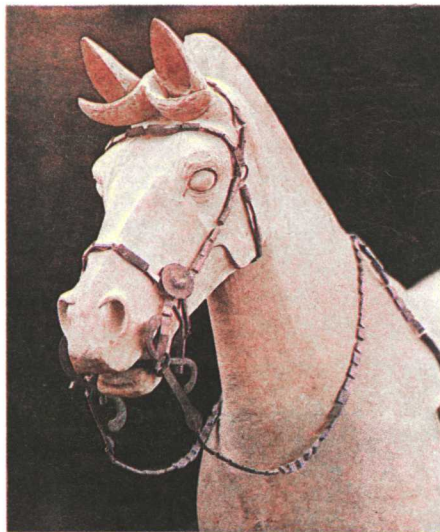


ряд приемов, за счет которых древние скульпторы достигали нужного эффекта. Во-первых, это связано с воплощением величественности и грандиозности общего замысла. Для этого циньские мастера использовали довольно простой, но обычно избегаемый художниками метод — персонажи, прототипы которых стоят на одной и той же социальной ступеньке общества, изображены ими с повторяющимися жестами. Воины замахиваются на невидимого врага, слуги смиренно припадают, командиры ждут приказаний.

Не менее важную роль играет и композиция всего ансамбля, которая отличает его от обычных скульптурных групп, устанавливаемых на площадях или в нишах храмов. Скорее всего ее можно сравнить с городской застройкой китайских кварталов времен средневековья или со сказочным китайским драконом, показывающим сначала только голову и скрывающим хвост. Чтобы по-настоящему рассмотреть и оценить произведения древних мастеров, надо самому пройти среди фигур воинов, каждая из которых чуть выше человеческого роста, стать как бы частичкой «подземной армии».

Сегодняшнего зрителя поражают динамизм и мощь, которые он ощущает, находясь среди терракотового воинства. Отчасти такой эффект достигается за счет чередования в композиции вертикальных линий, создаваемых строем пехотинцев, с горизонтальными, которые образованы фигурами лошадей и боевых колесниц.

Но главное, что усиливает общее впечатление, — уже упомянутая индивидуальность скульптурного портрета, передающая пространственный во времена Цинь Шихуана тип человеческой природы. Неизвестные художники изобразили людей, не просто облеченных всеми атрибутами общественного и служебного положения, но прежде всего — характеры, открытые переживаниям своей эпохи. В чертах многих лиц видна сила и храбрость солдата, слегка волнующегося перед боем, застенчивость и лукавство слуги, саркастическая улыбка стражника, необычайная энергия и властность в глазах офицера. Мы как бы получаем возможность воочию уви-



Древние китайские скульпторы лепили лошадь практически с анатомической точностью.

Фигуры лошадей, как и людей, выполнены почти в натуральную величину. Их высота — 1,5 метра, длина — 2 метра. Что же касается колесниц, то они не копия, а оригинал, по которому можно с большой точностью судить об уровне развития техники в Древнем Китае.

детей людей, которые жили в глубокой древности, проникнуть в их мысли и чувства, сопереживать их настроениям. Наверное, такие «послания» из прошлого ценнее сокровищ, скрытых в гробницах и курганах.

Находку под Сианем часто сравнивают со знаменитыми открытиями в Египте или Мексике. Видимо, это оправдано. Провинция Шэньси теперь настоящий рай для археологов, методично прочесывающих подземные гробницы, полные царских сокровищ. Усыпальница Цинь Шихуана среди них — несомненно, самая интересная. В точных, как современные телефонные справочники, исторических хрониках Китая есть упоминание: «Как только первый император вззошел на трон, начались земляные работы в горе Ли. После того как он завоевал империю, в недрах горы трудилось свыше 700 тысяч человек, собранных со всех концов страны. Они рыли водоемы и разбивали парки, устанавливали модели дворцов, павильонов, домов, гор, кораблей... Они воссоздали в миниатюре реки Хуанхэ и Янцзы, которые впадали в такой же миниатюрный океан».

Подземные миры ждут открывателей. Но китайские археологи еще не приступали к раскопкам, хотя местоположение Ли известно — она возвышается неподалеку от найденного крестьянами погребального эскорта Цинь Шихуана. Пока не разработаны достаточно надежные методы и оборудование для подобных работ, всегда существует опасность разрушения памятников прошлого. Такие случаи происходили в мировой практике. Тем не менее рано или поздно, но произведения искусства, созданные при первом императоре Китая, будут извлечены на свет и станут достоянием общечеловеческой культуры.

П. СПИРИН

СВА ВО ВРЕМЕНА

Русская Правда — очень сложный исторический памятник, состоявшийся с первой половины XI и до XIII века. Существуют различные ее редакции: Правда Ярослава, Правда Ярославичей. Есть и другие варианты, которые составлялись позднее, — Устав Владимира Мономаха, сокращенная редакция Русской Правды, пространная Русская Правда.

Замечательный русский художник И. Билибин хорошо изучил эти источники, летописи и подробно изобразил ход судебного процесса в ту далекую эпоху. Однако необходимо отметить следующее: автор текста, сопровождающего картину, считает, что Русская Правда при Ярославе Мудром — это запись обычных законов для иностранцев-судей, своеобразное руководство для первых греческих епископов, прибывших на Русь из Византии в связи с принятием христианства. Такой взгляд несколько устарел. Русская Правда выросла на своей родной почве. И побудительной причиной для составления древнейшего свода, кодекса законов — Правды Ярослава, как считает современная наука, — явились события 1016—1019 годов в Новгороде Великом, когда местное население, доведенное до отчаяния притеснениями пришельцев-варягов, восстало против них. Княживший в то время в Новгороде Ярослав усмирил горожан, перебив многих из них. А затем в связи со смертью отца в Киеве запросил тех же новгородцев о помощи в борьбе за великокняжеский престол. И хотя жители Новгорода были в обиде на него, все же оказали Ярославу помощь. В этой обстановке он и дал свод законов, в котором обещал судить-рядить по правде.

Важен вопрос и о соотношении обычного права, идущего из глубины веков, и права писаного. Правда Ярослава и ее последующие редакции — писаное право. Но в течение многих столетий существовало и неписаное, народное право и его нормы. И все это, естественно, вошло в Русскую Правду, о чем имеется множество книг, авторы которых детально выясняют, откуда берут начало те или иные статьи и положения.

И еще одно обстоятельство нужно иметь в виду: существовавшая система наказаний носит (и от этого никуда не уйти, хотя сейчас и не модно о таких вещах говорить) ярко выраженный классовый характер. Например, штрафы за убийство огнищанина (приближенного князя) и смерда. И подобный подход пронизывает всю Русскую Правду.

В. БУГАНОВ,
доктор исторических наук



Русской Правды



На картине изображен княжой двор в тот момент, когда внутри его крепкой ограды происходит суд. Судятся люди давних времен, XI — самого начала XII века, как это видно по одеждам и обстановке. Князь сидит, опираясь на богато украшенный меч. На плечи накинуто у него «корзно» из плотной византийской ткани. Корзно имело форму плаща, сделанного из целого четырехугольного куска широкой ткани, и по краям было обшито позументом или «кружевом золотым». На конце корзна, покрывавшем плечо, бывали вышитые фигуры орла или крест. Застегивалось корзно богатой запоной. У груди вшивался богатый плат, расшитый драгоценными камнями и золотом. Корзно было одеждой преимущественно княжеской. Старшие дружинники носили подобие корзна, менее драгоценное по своим украшениям. Корзно носили и сверх вооружения. Под корзно князь носил богатый кафтан, кажется, с прямой спиной, подпоясываемый золотым кованым или мягким шелковым поясом. Верх шапки и сапоги отличались богатой вышивкой.

Люди простые и младшие дружинники носили одежды более легкие и простые: длинную рубаху и порты, сверх которых, надо думать, надевали для тепла короткие, до колен, кафтаны с прямой спиной, подпоясанные кушаками. В теплую погоду ходили без кафтанов. Отроки — младшие слуги князя и вообще молодежь — шили себе рубахи из дорогих тканей, украшая их богатыми вышивками. Для описываемого времени очень характерны рубахи, расшитые по груди кругами, обыкновенно пятью. Ворота, «опястья», то есть нарукавники, тоже были украшены вышивками очень красивой и тонкой работы; это труды жен и дочерей в их долгие зимние досуги. Одежда, в общем, была одного покроя у богатых и бедных, различаясь только материалом и украшениями.

Время, к которому относится сцена, изображенная на картине, принято называть киевским периодом нашей

И. Билибин.
Суд во времена Русской Правды.
1907.

истории. В этом периоде создавалась Русская земля, и в жизни ее выработывались те правила жизни, которыми обуславливается отношение людей друг к другу, всех к каждому и каждого ко всем на основе общей пользы и выгоды ради всеобщего мира и тишины; создавалось, другими словами, право страны, которое прежде всего и больше всего выражается в суде, разбирающем те столкновения отдельных лиц друг с другом, которые эти лица не в силах помирить своими средствами и обращаются к силе, власти и значению которой признают. Пока государства не было и люди жили отдельными родами и племенами, судьей всех споров и разногласий, карателем всех преступлений и проступков был: в роде — старейшина рода, в племени — старейшина племени — один или сообща с наиболее старейшими главами отдельных семей. Этот суд творился на виду у всех и сводился к тому, что устанавливал вину преступившего обычая человека и отдавал его в распоряжение того, кто потерпел от обиды. Обычай установил и степень взыскания с виновного. Если виновный нанес кому-либо материальный ущерб, то должен был возместить сделанную им кражу, потраву, порчу скота или оружия равноценным из своего запаса; если виновный был убийцей, то сам платил жизнью, падая от руки родственников убитого. Таким образом, в суде древних времен участвовали и лица, всеми признаваемые за судей, и сами судившиеся, потерпевшие, получившие от суда право взыскать свой ущерб с обидчика.

Когда земли восточных славян распались на городские области и в каждом городе во главе власти стали князья и веча, то князь и вече сделались источниками суда и расправы. С появлением князей суд делается даже более княжеским, чем вечевым. И наша летопись, когда рассказывает о признании князей, отмечает как главное назначение князя держание суда людям. «Пошцем себе князя, иже бы володел нами и судил по праву», — говорили будто бы новгородцы, посылая гонцов к Рюрику и братии его. Суд становится доходной статьей князя, потому что за суд он получает особые взносы с ищущих суда и потому, конечно, всячески старается это свое право суда сохранить только за собой и оградить его от всяких покушений со стороны веча. Это удается князьям, и в XI—XII веках мы читаем в летописях о суде как явлении княжеского обихода. Владимир Мономах в своем «Почении» приказывает своим детям каждый день держать суд людям. Князь Ростислав хотел постричься в монахи, и печерский игумен уговаривает его не делать того, а лучше деять свое княжеское дело — «в правду суд судити».

Князь сам, конечно, не мог судить

все дела во всем княжестве и поручал обыкновенно вместо себя держать суд по городам своим наместникам и управителям — тиунам. Эти доверенные князя, его тиуны, оставили по себе недобрую память. То обстоятельство, что суд являлся доходной статьей князя, которую он поручал в заведование своим доверенным, за что сулил им часть дохода, распяло в этих доверенных хищничество. Летопись как только заговорит о тиунах, то больше всего рассказывает о том, как «начаша тиуны грабити, людей продавати, князю не ведущу». Такое поведение тиунов было столь обычным, что возникали вопросы: где им быть на том свете за их несправедное житие и поступки? Конечно, на тиуна можно было жаловаться князю; но, во-первых, частенько и сам князь был лаком до «кун», а во-вторых — это нам теперь легко говорить, что можно жаловаться князю, когда к нашим услугам организованный порядок жалоб, пути и средства сообщения, а ведь тогда часто за дверь своего дома нельзя было выйти без топора или рогатины в руках, а всякое путешествие являлось подвигом.

Каждую зиму князь отправлялся обыкновенно на «полюдье», то есть за сбором дани с подвластных ему городов и местностей. Останавливаясь на погостах, куда отдельные семьи и роды свозили дань, князь тут же и творил суд. У себя дома, в том городе, где считалась резиденция, князь творил суд у себя на дворе, сидя на крыльце своего дома. Кругом собирались дружинники. На дворе задолго до появления князя толпились уже тяжущиеся и обвиняемые, свидетели и просто любопытные.

Один за другим подходили тяжущиеся и обвиняемые к крыльцу, рассказывали князю, в чем заключается тяжба или какое преступление совершил обвиняемый, и князь, поговоря с дружинниками, выслушав хорошо знающих старые обычаи людей, стариков и свидетелей-послухов, ставил свой приговор «по старине и по пошлине», то есть по обычаю, какой пошел от предков. Кроме наказания, виноватая сторона платила штраф в пользу князя.

Писаного закона тогда не существовало, и приговор ставился на основании обычая, устно передававшегося от отца к сыну, из поколения в поколение. Обычай основывался на естественных побуждениях человеческой природы и мало считался с какими-либо нравственными ограничениями. Убьет кто-нибудь человека, близкие родичи убитого из естественного чувства мести старались убить погубителя. Побьют кого — побитый чувствует зlobу и стремится выместить ее на обидчике. Украдут у кого-либо, потерпевший, понятно, старается отыскать вора, отобрать у него похищенное, да еще постарается причинить

вору какое-либо зло, чтобы отплатить ему от воровства.

Такого рода побуждения и легли в основу судебных обычаев древности. «Око за око, зуб за зуб, кровь за кровь» — вот основной смысл их.

Принятие и распространение христианства нанесло решительный удар такому положению дела. Христианство учило людей любить друг друга, воздавать добром за зло, прощать врагов. Христианское учение говорило, что преступление, зло, нанесенное брату-человеку другим человеком, есть не только ущерб, наносимый одним другому, и нарушение обычая людей, но и грех перед Богом. Благодаря христианству и стали исчезать жестокие обычаи вроде кровавой мести за убийство.

С распространением христианства на Руси судебную власть получили и епископы. Они, во-первых, судили всех людей по всем церковным делам; им подведомственны были, например, такие дела, как святотатство, развод и тому подобное; во-вторых, их суду подлежали по всем делам все люди церковные, то есть священники, монахи, клирошане, а также нищие и врачи.

Первые епископы на Руси были иностранцы — греки, не знавшие русских судебных обычаев, а меж тем им приходилось судить по чисто светским делам целые разряды людей.

Тогда-то вот для сведения иностранцев-судей и потребовалось записать судебные обычаи. Первая запись обычных законов была сделана, вероятно, уже во времена княжения Ярослава, сына Владимира Святого, поэтому эти первые русские записанные законы и называются Ярославов суд или Русская Правда, то есть русский закон.

С течением времени обычай забывался, самых обычаев накопилось так много, что трудно стало держать их в памяти. Тогда и княжеский суд начал пользоваться, вероятно, записями судебных обычаев.

В дошедших до нашего времени списках Русской Правды, кроме записей старинных судебных обычаев, находим уставы и узаконения князей киевских — Ярослава, его сыновей, Владимира Мономаха.

Князья давали свои уставы, когда возникала в жизни такая потребность, которую в судебном отношении нельзя было подвести ни под один обычай. Так, например, сыновья Ярослава отменили кровную месть — обычай, не вязавшийся с утвердившимся уже к тому времени на Руси христианством. Отменили они также убийство раба за оскорбление свободного человека. Владимир Мономах дал устав о взимании процентов по займам, более милостивый к задолжавшим.

В Русской Правде всякое дело называется «тяжбой» или «тяжей». В

настоящее время то лицо, которое что-либо ищет на суде, которое вчиняет дело, называется истец, а тот, против которого иск направлен, который должен отвечать по тому, что с него ищут, называется ответчиком. В киевское время и то и другое лицо называли истцом.

Суд времен Русской Правды никогда не начинает судить сам. Пострадавший, истец, должен был сам начать следствие, собрать свидетелей, улики и привлечь ответчика к суду. Так было даже в случаях убийства. Положим, находили около села мертвое тело. Если убитый был человек никому не известный, то никакого следствия или суда не начиналось. Начать судебное дело могли только люди, близкие убитому, его родственники. Родственники убитого требовали от села или от улицы, в пределах которой было совершено убийство, помощи для разыскания убийцы. Если находились «видоки», то есть люди, видевшие факт убийства или знавшие о нем, то родственники убитого находили виновного и звали его на суд. Обвиняемый, со своей стороны, искал «послухов», свидетелей своего доброго поведения. Затем все шли на суд. «Послухов» надо было представить семь человек. При производстве суда случалось, что «видоки» и «послухи» «налезали», то есть являлись сами.

Суд начинался с того, что путем допроса истца и ответчика, их присяги, поединка, суда Божия между ними путем испытания их железом и водой подтверждалось преступление, которое подлежало суду. Затем происходил самый суд. В заключение князь или его тиун произносил приговор.

Клятва при присяге называлась тогда «ротою». По договору Олега с греками известно, что язычники клялись Перуном, слагая с себя щит и оружие. После утверждения христианства присяга заключалась в целовании креста и Евангелия при произнесении слов, призывающих имя Божие во свидетельство истины. Присягать мог и истец и ответчик. Отказ от присяги вел за собой обвинение. Если обе стороны шли на присягу, то спор их должен был разрешаться поединком. В некоторых случаях, не довольствуясь показаниями «послухов», тогдашний суд часто прибегал к таким мерам, как испытание огнем или водою. Состояло это испытание в том, что обвиняемый, но не признающийся в своей вине человек, должен был взять голыми руками из огня кусок раскаленного железа. Эта сцена и изображена на картине. Если рука оставалась невредимой — обвиняемого оправдывали. Для решения спора между двумя сторонами, когда ни одна не хотела уступить, а показания свидетелей разнились, прибега-

ли к жребию. Жеребья клались в определенном месте, и слепец должен был взять один из них. Оправдывали того, чей жребий попадался под руки слепому.

В тех случаях, когда у кого-нибудь украли какую-либо вещь и обокраденный находил ее у другого лица, а это лицо утверждало, что купило эту вещь у третьего, собственник вещи вместе с тем, у кого он находил ее, шел к тому, у кого держатель вещи купил ее, если этот продавец купил ее еще у кого-нибудь, то шли втроем к тому, у кого она была куплена продавцом, и так далее до тех пор, пока не находили вора. Это хождение со двора во двор называлось «сводом». Обокраденный должен был производить его до суда, сам, и только в некоторых случаях полагалось судье дать потерпевшему на помощь при своде «отрока», то есть, по-нашему, полицейского солдата, низшего служителя при судье.

Исполнение приговора принадлежало торжествующей стороне: обиженный холопом свободный человек мог «бити его развязавше», несостоятельного должника кредитор прямо с суда сам вводил к себе домой или вел на торг для продажи, спорную вещь собственник сам брал у ответчика.

Установив преступность виновного или неправоту одного из тяжущихся, тогдашний суд налагал наказание, состоявшее в штрафе. В некоторых случаях тогдашний закон полагал лишь вознаграждение в пользу потерпевшего, в других, сверх того, еще и штраф в пользу князя.

Штраф, который уплачивался преступником князю, назывался «вирой». Та сумма, которую преступник платил потерпевшему от причиненного зла, носила название «головничества».

Штраф вимался тогдашними деньгами — гривнами кун. Гривной кун назывался слиток серебра различной формы, обыкновенно продолговатой и сплюсненной. Гривна кун разделялась на 20 ногат, на 25 кун, на 50 резан; резана делилась на векши — на сколько именно, точно неизвестно. Слово «куны» значит деньги.

Тогдашний обычай точно и аккуратно расценивал, когда и сколько должен платить обвиненный или неправый. Вира за убийство, например, была тройкая: двойная, равнявшаяся 80 гривнам, шедшая за убийство «князя мужа», простая — в 40 гривен — за убийство простого свободного человека, и половинная — за убийство женщины, а также за отсечение руки, ноги, носа. Головничество не было определено так последовательно; убитый «князя мужа» платил его родственникам двойную виру, родственникам же убитого смерда, то есть земледельца, уплачивалось всего 5 гривен. Если преступник скрывался, то виру должна была уплачивать за него

вся община, членом которой он был, то есть все село или, если это был горожанин, вся улица, где жил убийца. Такой штраф назывался «дикая вира».

Конокрадство и поджог карались «потоком и разграблением». Это значит, что преступника выгоняли из села или из города и отымали у него имущество. За все прочие преступления закон наказывал «продажею» в пользу князя и «уроком за обиду» в пользу потерпевшего.

Так тогда было оценено и переведено на деньги всякое преступное деяние и дошедшая до нас запись тогдашних судебных обычаев. Русская Правда почти вся состоит из таких оценок различных преступных деяний. Рассматривая назначаемые по Русской Правде наказания, проф. В. О. Ключевский говорит, что хотя Русская Правда и умеет отличать обиду, причиненную лицу, от ущерба, причиненного его имуществу, но и личную обиду рассматривает преимущественно с точки зрения хозяйственного ущерба. Она строже наказывает за отсечение руки, чем за отсечение пальца, потому что в первом случае потерпевший становился менее способным к труду, то есть к приобретению имущества. Смотри на преступления преимущественно как на хозяйственный вред, Правда и карала за них возмездием, соответствующим тому материальному ущербу, какой они причиняли. Когда господствовала родовая месть, возмездие держалось на правиле: жизнь за жизнь, зуб за зуб. Потом возмездие перенесено было на другое основание, которое можно выразить словами: гривна за гривну, рубль за рубль. Это основание и было последовательно проведено в системе наказаний по Русской Правде. Правда не заботится ни о предупреждении преступлений, ни об исправлении преступной воли. Она имеет в виду лишь непосредственные материальные последствия преступления и карает за них преступника материальным же, имущественным убытком. Тогдашний закон как будто говорит преступнику: «Бей, воруй сколько хочешь, только за все плати исправно по таксе».

Понятия о преступлении как о грехе, не только перед людьми, но и перед Богом, заботы об исправлении преступника наказанием нет в Русской Правде. Она вся еще проникнута верованиями и представлениями людей-нехристиан, язычников, и очень отчетливо отделилась в ней та жестокость, сухость, какую сообщала тогдашнему человеку его бурная, опасная военно-торговая жизнь и деятельность.

Группа „13“

В 20—30-е годы художественная жизнь Советской России была необыкновенно богата событиями, сложна и многообразна. Возникло множество обществ и объединений самых разных направлений, со своими программами и задачами. Одним из них была группа «Тринадцать», включавшая в основном художников-графиков. Группа просуществовала недолго — всего три года, состоялись две ее выставки: 1929 и 1931 годов. Она не принадлежала к числу крупных и широко известных художественных сообществ тех лет. Большинство их, такие, как ОСТ (Общество Станковистов), АХРР (Ассоциация художников революционной России), «4 искусства», возникли раньше, существовали более долгое время и имели значительное число выставок, но короткая история «Тринадцати» тоже достаточно интересна. Хотя долгие годы в литературе встречались лишь редкие упоминания о ней, ряд художников, входивших в группу, до сих пор мало известен.

Группа названа «Тринадцать» по числу участников первой выставки, потом состав ее несколько изменился. В действительности объединение насчитывало большее количество участников. Не было опубликовано ни манифеста, ни программы, как у других художественных объединений тех лет. Первая выставка была организована тремя друзьями, сотрудниками газеты «Гудок», — Н. Кузьминым, В. Милашевским и Д. Дараном. Они пригласили талантливую молодежь из группы «Рост» — сестер Кашиных, Т. Маврину, Л. Зевина, М. Недбайло, Б. Рыбченкова, а также одаренных ленинградских художников-любителей — артистку О. Гильдебрандт и литератора Ю. Юркуна. Из сотрудников «Гудка» к ним присоединился С. Расторгуев. Случайно набралась чертова дю-

жина, и в Доме печати в феврале 1929 года открылась выставка рисунков «Тринадцати».

Состав получился пестрым и неоднородным. В. Милашевский, Н. Кузьмин, Д. Даран — художники старшего возраста, уже сформировавшиеся. Кузьмин и Милашевский уже тогда крупные мастера книжной и станковой графики. Именно они определили цели и задачи объединения. Входила в группу и молодежь — выпускники ВХУТЕМАСа, и талантливые дилетанты — словом, художники разные по творческой манере, пристрастиям, масштабу дарования, степени живописной культуры. Они были единомышленны в одном: в отношении к рисунку. Наметилась определенная стилистическая линия; после выставки появился даже специальный термин — «стиль «Тринадцати». Это манера свободного, быстрого рисунка, основанного на непосредственном впечатлении от природы, невымученного, некалькированного.

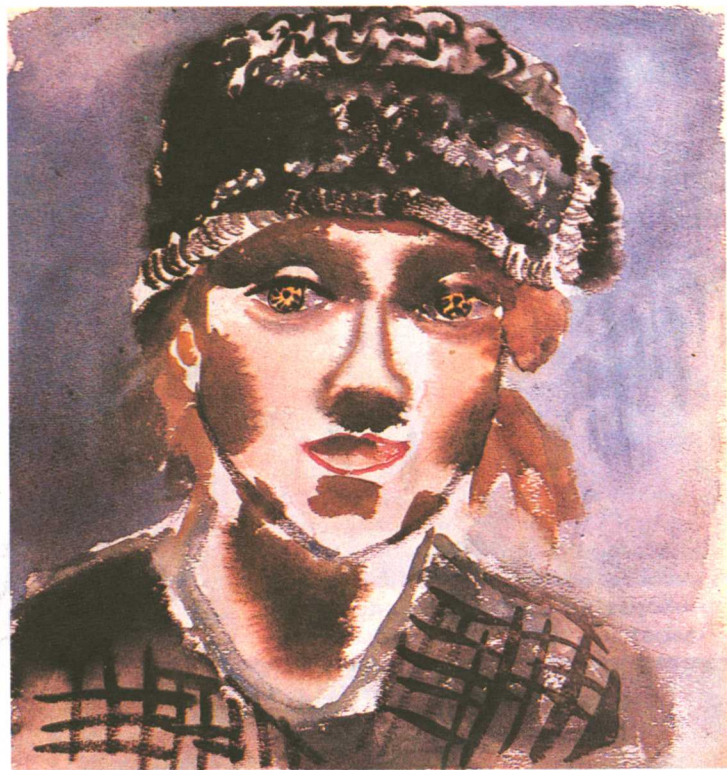
Вот что пишет о специфике понимания рисунка, свойственной «Тринадцати», Милашевский: «Мы заставляем любоваться темпом изобращения. В неподвижное пластическое искусство мы вносим новый фактор эстетического воздействия — время. Ясно ощущаемое время исполнения художественного произведения является качеством его». Кузьмин как бы продолжает эту мысль: «Рисовать без поправок, без ретуши. Чтобы в работе рисовальщика, как и в работе акробата, чувствовался темп! Чтобы рисунок не только казался выполненным с величайшей поспешностью (этого можно достигнуть и калькированием), но чтобы действительно был выполнен в быстром темпе. Здесь предпочтительнее «ошибаться», чем сбиться с ритма. Кажется, только XX век научился ценить в рисунке эту непосредствен-

ность первой мысли, брошенной на бумагу, прелесть намека... Всего лишь недавно мы научились понимать ценность графики Пушкина, очарование ее «небрежностью».

Истоки стиля «Тринадцати» очень разнообразны. На его формирование влияли традиции разных мастеров прошлого. Проявления темпа работы, которые чувствуются в рисунках многих знаменитых художников — Калло, Домье, Рембрандта, Делакруа, составляют, по мнению Кузьмина, одну из главных прелестей их творчества. В рисунках процесс творчества не засекречен, в них бьется пульс живой жизни. Это было объединение единомышленников, свободно воспринимавших и обогащавших свое творчество традициями французского искусства. Сам подход к натуре, стремление передать мгновенное впечатление от нее отчасти роднит их с импрессионистами.

В. Милашевский первый начал писать историю, изложил основные принципы группы. Понятие о темпе рисунка как факторе эстетической выразительности было внесено Милашевским. Будучи неутомимым импровизатором, он постоянно искал новые приемы, материалы: пробовал работать палочкой или спичкой, обмакнутой в тушь, писал акварелью «по живому», без предварительного наброска карандашом. Прекрасный рисовальщик, он пытался передать прелесть и неповторимость каждого мгновения в быстро меняющемся мире.

Н. Кузьмин, старший из «Тринадцати», сформировался как художник еще до революции. Учился в Обществе поощрения художеств у И. Билибина. Его ранние произведения увидели свет в лучших журналах того времени — «Весы» и «Аполлон». Кузьмин участвовал в империалистической и гражданской войнах, потом ра-



ботал в «Гудке», где собрался коллектив талантливых писателей и художников. На первой выставке группы были представлены рисунки тушью «пушкинской» серии — ставшей впоследствии темой творчества Кузьмина. Его иллюстрации к литературным произведениям создают ощущение импровизационной легкости, но за ней стоят бесконечные поиски, долгая, упорная работа. Так, иллюстрации к «Евгению Онегину» 1933 года, признанные классикой советской книжной графики, выполнены без предварительного карандашного рисунка, без кальки — сразу пером по бумаге, в той же беглой манере, что и наброски Пушкина на полях его рукописей. Милашевский и Кузьмин оставили нам интереснейшие воспоминания о своем времени, о людях, размышления об искусстве. Оба — талантливые рассказчики, они мастерски владели пером как графики и как литераторы.

В творчестве Д. Дарана принципы «Тринадцати» воплотились во всей полноте. Постоянные его темы — цирк, балет и спорт. Даран — поэт мгновенного, подвижного, пленительно зыбкого впечатления. Акварель «Пляж» 1932

В. Милашевский.
Москва. Маросейка.
Тушь, спичка. 1930.

Т. Маврина.
Автопортрет.
Акварель. Начало 1930-х годов.
Собственность автора.

года проникнута настроением жаркого летнего дня на взморье. Мелькают загорелые отдыхающие в ярких разноцветных купальных костюмах; солнце заливают светом песок, людей. Кажется, еще миг — и все изменится, как в калейдоскопе: позы, жесты людей, освещение. Даран рано ушел из жизни и в памяти друзей навсегда остался жизнелюбивым, веселым, вечно молодым художником.

Б. Рыбченков до того, как был приглашен в группу «Тринадцать», открыл для себя стиль свободного, быстрого рисунка. Поэтому его пребывание в группе было естественно и органично. Рисунок тушью «Городская улица» сделан широкими, быстрыми росчерками, местами тронут белыми — и вот уже перед нами перспектива уходящей вдаль, сужающейся

улицы, ряды домов, фигурки людей, повозки. Художник известен как мастер прочувствованных городских пейзажей — лирических, поэтических и в то же время остро эмоциональных, проникнутых каждый особым настроением. Работал Рыбченков и в области книжной иллюстрации — им оформлено около 10 книг. Его собственная манера ни на кого не похожа. Рыбченкова можно назвать верным хранителем творческих традиций группы. Спустя почти 50 лет в гуашах и акварелях 80-х годов, выполненных по памяти (художник потерял зрение), принципы стиля «Тринадцати» были воплощены с новой силой.

Работы Т. Мавриной (Лебедевой) отмечены раскованной, смелой и широкой манерой письма, острой наблюдательностью, тонким юмором, артистичным владением техникой. Интерес к традициям народного искусства и свободная импровизация органично сочетаются в иллюстрациях к сказкам. О ее творчестве конца 20-х — начала 30-х годов вспоминает О. Гильдебрандт: «Из работ Мавриной — был ли это «русский Матисс» ее ранних работ, ее «ню», которых она извлекала, посещая



бани; ее московские пейзажи — будь они серые или яркие — всегда какие-то веселые, будто смеющиеся, даже смешные. И всегда все — очень русское и совершенно свое...»

Эти пять художников — участники всех трех экспозиций группы — были наиболее верны ее программе. Все они оставили заметный след в истории советского искусства — живописи, книжной графике.

На выставках участвовали двое ленинградцев: Ю. Юркун и О. Гильдебрандт. Рисунки Юркуна узнаваемы, полны юмора, забавны. Гильдебрандт обладал своеобразным, романтическим видением мира. Изысканные дамы в парке, современные и в ста-

ринных костюмах, акварельные пейзажи Ленинграда и южных портовых городов — все полно изящества, мечтой о красоте. Поэтическая метафора А. М. Эфроса в применении к изобразительному творчеству О. Гильдебрандт — «белая лебедь» — удивительно точна.

Ядро группы оставалось неизменным, для некоторых же художников участие в выставках «Тринадцати» было эпизодическим, в силу того, что направление их творческих поисков в тот момент совпало с ее программой и принципами. Одним из таких «временных попутчиков» был саратовец В. М. Юстицкий. Режиссер, художник театра, композитор, он получил прекрасное худо-

жественное образование, преподавал в Саратовском художественном институте. Мотив скачек был его любимым многие годы. Художника привлекала неповторимая красота каждого движения лошади, единение ее со всадником. Судьба Юстицкого сложилась нелегко, он был репрессирован, потом вернулся в Саратов. Наследием художника начали интересоваться лишь недавно.

Отзывы о первой выставке весьма благожелательны. Вступительную статью к каталогу написал известный критик Б. Терновец. «В чем можно искать оправдания возникновению новой художественной группировки? Не в новом ли восприятии мира, не в желании ли выразить его, произнести не высказанное другими слово? Если

- М. Недбайло.
Царицыно-дачное.
Акварель, гуашь. 1933.
Государственный Русский музей.
- Б. Рыбченков.
Окраина. Светлый вечер.
Масло. 1933.
Государственная
Третьяковская галерея.
- Н. Кашина.
Новый Самарканд.
Акварель, белла. 1929.
Государственный Русский музей.
- О. Гильдебрандт.
Феодосия. Порт.
Акварель. 1932.
Государственная
Третьяковская галерея.
- В. Милашевский.
Интерьер.
Акварель, тушь. 1929.
ГМИИ имени А. С. Пушкина.



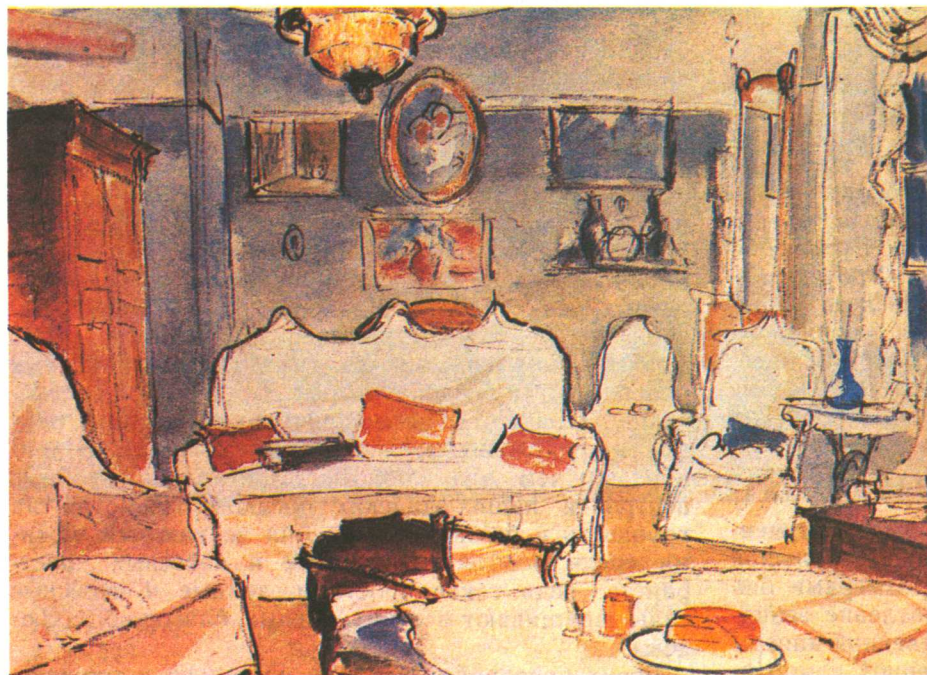
ризма, живший в то время в Америке, хорошо известен. Он прислал на выставку несколько своих работ. Но его участие оказалось скорее случайностью, так как истинной близости с «Тринадцатю» у него не было.

А. Древин и Н. Удальцова, преподаватели ВХУТЕМАСа, выставились вместе со своими недавними учениками. Их близость к «Тринадцати» внутренняя, глубокая — с группой их объединяли поиски нового пластического языка.

А. Софронова органически воплощала поэтическое дарование живописца. Ее небольшие по размерам картины Москвы и Подмосковья монументально красивы, убедительно сдержанны в колорите, волнующе образны, вспоминает Рыбченков. Она участвовала на выставках «Бубнового вальта», «Мира искусства». Ее акварели, картины ясные, легкие, светлые, кажется, не стоили художнице труда. Но за этой легкостью стоит большой труд, прекрасное художественное образование и изысканный вкус.

На выставку 1931 года появились совсем другие отзывы. Вульгарно-социологическая критика грубо и несправедливо обвинила группу в формализме. Суровая оценка сыграла свою негативную роль. Конечно, не все работы, показанные на выставке, заслуживали внимания — можно отметить и промахи, и неудачи. Но в целом уровень мастерства «Тринадцати» довольно высок; они восприняли лучшие традиции русского и французского искусства. Художникам группы присуще чувство красоты и неповторимости каждого мига жизни. Они отстаивали свой артистичный, мастерский рисунок, как самостоятельное направление искусства.

После третьей выставки намечалось открыть четвертую. Возможно, было дальнейшее развитие, новые находки и удачи, но это не осуществилось. Постановлением 1932 года распущены все творческие объединения и образован единый Союз художников. Между тем советскому искусству, страдавшему плакатной монументальностью, излишней патетичностью, всегда была необходима камерная, лирическая линия — та, что шла от «Тринадцати».



так, то не заслуживает ли внимания эта молодая группировка, ибо в богатую, сложную, многообразную ткань искусства русского рисунка оно вносит свою свежую и красочную струю... Еще другое наблюдение родилось во мне: ощущение общей культурности этой молодежи, тонкого, порой уверенного вкуса, воспитанного на знакомстве с мастерами Запада, в частности, Парижа». В небольшой статье в «Правде» В. Федоров-Давыдов положительно отметил работы Кузьмина, Милашевского, Рыбченкова, Мавриной, Расторгуева, Нины Кашиной. В «Новом мире», «Прожекторе» и других изданиях выставка также получила положительную оценку. Работы почти всех участников группы были закуплены для музе-

ев страны.

Но не все было гладко в самой группе — между ее членами возникли разногласия. Вторая выставка, уже собранная, с отпечатанными афишами, каталогами, не состоялась. Сказались различия в творческих задачах художников, конфликты в личных взаимоотношениях.

Состав «Тринадцати» немного изменился. Третья выставка открылась в апреле 1931 года в актовом зале 1-го МГУ в новом составе. К постоянным участникам присоединились Бурлюк, Древин, Удальцова, Софронова, Стефанский, Ижевский.

Давид Бурлюк, поэт, художник, общественный деятель, друг Маяковского, один из лидеров футу-

„КРАСОТА ДОЛЖНА БЫТЬ ДЕЙСТВЕННОЙ“

С 1907 года начинается период деятельности художника в области театрально-декорационной живописи. Бородин, Римский-Корсаков, Стравинский, Островский, Вагнер, Метерлинк, Ибсен — композиторы и драматурги, чьи произведения его вдохновляют. Рерих не вникает в специфику театрального дела, подробности режиссерского замысла: его эскизы — одновременно и станковые картины. Они отображают эмоции и представления, возникшие под впечатлением оперы или пьесы, но в то же время удивительно соответствуют их содержанию, духу, неразрывны с идеей постановки.

Очень любил Рерих «Снегурочку». В этой подлинно русской сказке, уносящей воображение во времена почитания славянами сил природы, он находил элементы влияния на Древнюю Русь культуры Византии, Скандинавии, Индии. «Урочище» — эскиз декорации для сказки А. Островского. Ложбина, заросшая нарядными березами, урочище — межевой знак берендеева царства. Трава и цветы, напоенные соками земли, свежи и не примяты ногами людей; на небе — нежное кружево облаков, озаренных желтовато-розовым светом. Образ задушевной, спокойной среднерусской природы.

По характеру дарования Рерих был монументалистом. Смотри на репродукцию даже небольшой его картины, можно подумать, что размерами она равна панно или фреске. Такое впечатление возникает благодаря своеобразию художественной манеры мастера: легко читаемой, уравновешенной композиции, ясному делению глубины пространства на планы, минимальному количеству подробностей, четкости изображения, использованию ясной палитры насыщенных цветов.

Поэтому естественно обращение художника к монументально-декоративной живописи. Ратуя за ее развитие, Рерих утверждал, что со временем этому виду творчества будет принадлежать неизмеримо большее место в изобразительном искусстве: ведь фрески, панно, мозаики, витражи долговечны, рассчитаны на самого широкого зрителя. Замечательные работы Рериха в этой области живописи связаны с Талашкином, что под Смоленском. Там в 1914 году он завершил роспись церкви св. Духа. Над входом художник поместил большую смальтовую мозаику, чудесно вписав каждый ее сантиметр в общий строй композиции, а все изображение умело сгармонизировав с масштабами и архитектурными формами постройки, окру-

жающим пейзажем. Основную часть мозаики занимает образ Нерукотворного Спаса. Глубокую скорбь и заботу выражает лицо, обрамленное темными волосами и золотым нимбом.

Святые Рериха — его идея вечности жизни, духа, разума и доброты, идея высшего призвания каждого из людей и всего человечества. Независимо от того, православные ли они, мусульманские, буддийские, его святые неразрывны с землей, а земля Рериха одухотворена, наделена разумной жизнью.

Рерих — прежде всего певец земли очеловеченной, служащей прекрасным лоном для дел людских. Он стремится запечатлеть ее в целом. Таков «Небесный бой», открывающий безграничные дали родного пейзажа во всем его величии и многоликости. Над волнистыми очертаниями холмов нагромодились этажи облаков — то клубящихся, то прямых и острых, как стрелы. Движение и ритм их подчеркнуты не только графическими средствами, но и контрастом теплых и холодных, светлых и темных красок. Лучи солнца вырывают из этой бесконечной массы отдельные причудливые формы, придавая происходящему еще больше живости. В правом нижнем углу полотна притаились свайные постройки наших далеких предков. Несмотря на хрупкость и незащищенность, они не кажутся чужими среди необъятных земных и небесных пространств: ведь такие просторы, земные и небесные силы возвращают могучих, смелых, благородных людей.

Рерих прославлял природу не только в торжественных и возвышенных гимнах — он посвятил ей много задушевных, сердечных картин-песен. Это «Ункрада», «Человечьи праотцы», «Звездные руны».

Художник всегда и во всем был убежденным реалистом. Верил, что наука всемогуща, откроет любые тайны, объяснит любые чудеса. Мало того, с юных лет Рерих понял, что искусство и наука неотделимы друг от друга. Ему очень понравилось высказывание Л. Н. Толстого: «Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать».

В 1912 году начинается цикл символических произведений Рериха, вызванный мрачной атмосферой надвигавшихся на страну и весь мир событий, связанных прежде всего с угрозой войны. Эти работы — не отступление от реализма. Языком вполне реальных форм и образов они правдиво говорили о самом что ни на есть животрепещущем. Недаром А. М. Горький, увидев их, назвал Рериха «великим интуитивистом».

В 1916—1918 годах художник почти безвыездно



Н. Рерих.
Кулута.
Темпера. 1937.
91,5×122.

Н. Рерих.
Небесный бой.
Темпера. 1912.
66×95.

Н. Рерих.
Крик змия.
Темпера. 1913.



живет в Карелии, в Сердоболе (Сортавале), куда его направили врачи для излечения от тяжелой болезни. В 1918 году Рерих оказался отрезанным от родины. Среди множества работ карельского периода — поэтические виды Валаама, Тулолы, окрестностей Сердоболя. Затем он перебирается в Выборг, где живет без денег и чьей-либо поддержки. А когда, наконец, приходит от друзей помощь, ничего не просит, кроме выставки, которая вскоре и открывается в Стокгольме. Потом — Финляндия, Норвегия, Дания, Англия... С 1920 по 1923 год с неизменным успехом показывает свои работы в десятках городов Америки. И ежегодно пишет около ста картин!

Имя мастера становится известным за океаном настолько, что ему удается организовать экспедицию в Индию, философия, культура, природа которой всегда были для него полны притягательной силы. «Уже давно мечтали мы об основах индийского искусства,— писал он еще в 1913 году.— Невольно напрашивалась преемственность нашего древнего быта и искусства от Индии... Конечно, могли говорить нам: мечты неосновательны, предположения голословны, догадки полны личных настроений. Нужны были факты».

С конца 1923 года Рерих находится в Восточных Гималаях, в княжестве Сикким, расположенном у подножия Канченджунги. Проводит научные исследования и пишет полотна, за которые его окрестили

«мастером гор». А еще через два года, побывав в Европе и Америке, он снова в пути: сначала отправляется в Дарджилинг, отсюда — в Сринагар и в марте 1925-го начинает вторую экспедицию по маршруту Лех — Хотан. В горах на большой высоте идет носом кровь, стынут пальцы, но Рерих все время рисует, начинает серию работ, посвященных Майтрейе. В философских буддийских мифах Майтрейя — грядущий Будда, владыка Шамбалы; с его именем народ связывал приход нового, светлого и счастливого времени.

В Хотане 14 октября 1925 года Рерих получает долгожданную весть: ему разрешен въезд в Советский Союз. В Москве он прожил два месяца. Затем покинул столицу, как был уверен — ненадолго, пробыл несколько недель на Алтае, где искал подтверждение своим гипотезам о великом переселении народов, и в сентябре 1926 года выехал из Верхнеудинска в Улан-Батор. Впереди было продолжение экспедиции и новый переход через Тибет. Лишения и невероятные трудности испытали Рерих и его спутники, прежде чем достигли в конце мая 1928 года Дарджилинга. По этому пути не проходил ни один исследователь Центральной Азии. Был собран богатейший научный материал, кроме того, Рерих привез пятьсот картин и этюдов, множество зарисовок.

В этом же году он основывает Институт гималайских исследований «Урусвати» — в долине Ку-

Н. Рерих.
Чернези.
Темпера. 1931.
74,5×117.



«МИР ЧЕРЕЗ КУЛЬТУРУ»

лу в Западных Гималаях, где отныне находит и свой дом. Здесь, в Индии, проходит последний период жизни Рериха.

Картины его теперь не так разнообразны. Это большей частью горные пейзажи, написанные широко, открыто, вдохновенно. Напряженный, насыщенный, словно осязаемый цвет еще явственней соединяется с графичностью, четкостью силуэта, чеканностью линий. Художник стремится не к фиксации едва уловимых явлений природы, а к передаче настроения, достижению образности. Не сиюминутное и преходящее влечет Рериха, но величественное, вечно прекрасное. Отсюда и форма его монументальных произведений, пренебрежение подробностями, отсутствие интереса к показу быстрых движений и неустойчивых форм. Эта статичность характерна даже для произведений, в которых показаны движущиеся массы, предметы и живые существа: облака, вода, ладьи, люди, звери.

Пейзажи Рериха призваны нести людям радость, вести к размышлению, дерзаниям. Главная цель его творчества — пропаганда и воспитание красотой. Изобразительными, педагогическими и всеми другими средствами он прививал любовь к родной истории и культуре, природе и искусству, ибо без этой любви прекрасное не может войти в душу. Красота же в понимании Николая Константиновича должна быть действенной, то есть побуждать к творческому труду, созданию новых ценностей.

В годы войны художник создает патриотические полотна — «Князь Игорь», «Александр Невский», «Единоборство Мстислава с Редедей», «Партизаны», «Борис и Глеб», «Настасья Микулична». Узнав о разрушении новгородской церкви Спаса Нередицы, по памяти воспроизводит ее чудный облик. В дни победы над гитлеровцами пишет радостную, красочную картину «Весна Священная», полную звучных тонов, мелодичных линий, свежести, жизнеутверждения.

Рассматривая искусство как воплощение всего лучшего, что создано человечеством, Рерих не мыслит без него существования, продвижения вперед. Поэтому, полагал он, необходима надежная охрана культурных ценностей. И вот в течение многих лет работает в сотрудничестве с деятелями различных областей искусства и науки над созданием пакта о защите культурных ценностей, который впоследствии стали называть «Пактом Рериха».

Много повидал Рерих, странствуя по Европе, Америке, Азии, но никакие самые прекрасные, экзотические пейзажи не затмили в его памяти простых и милых картин русской природы, где, как писал он, «причудны леса всякими деревьями. Цветочны травы. Глубоко сини волнистые дали. Всюду зеркала рек и озер»... Уже были упакованы вещи, готовы к отправке на родину картины, книги, рукописи. Рерих с волнением думал о скором возвращении в Россию, о встрече с друзьями. Но в начале июля 1947 года тяжело заболел и через пять месяцев скончался...

Гуманист, общественный деятель, писатель, педагог, ученый, художник, Николай Константинович Рерих — явление исключительное в культурной и общественной жизни XX столетия. Его наследие останется близким многим будущим поколениям.

А. АЛЕХИН,

кандидат искусствоведения

Э тот лозунг Н. К. Рериха, получивший практическое воплощение в соглашении, названном «Пактом Рериха», поддержали многие передовые люди нашего времени: Р. Тагор и Г. Уэллс, Б. Шоу, А. Эйнштейн, Ф. Рузвельт. В связи с пятидесятилетним юбилеем подписания этого пакта и проведением в 1985 году Всемирного года мира почта Мексики выпустила памятную марку, сюжетом которой стала эмблема рериховского Знамени Мира, символизирующего прошлое, настоящее и будущее человечества, неразрывно заключенное в кольцо Вечности. «Знамя Мира является нужным не только во время войны, — был уверен Рерих, — но может быть еще более нужным каждодневно, когда без грома пушек часто совершаются такие же непоправимые ошибки против культуры».

Вот почему традиционный выпуск отечественных марок прошлого года, отмечающих деятельность Советского Фонда культуры, был подготовлен по мотивам картин художника. Интересны и рериховские почтовые карточки, выпущенные по инициативе филателистов Центрального Дома работников искусств в Москве. Их сюжетами стали фотопортреты художника, относящиеся примерно к тем годам, когда были созданы репродуцированные полотна.

Конвертом первого дня и оригинальной маркой отметили 100-летие со дня рождения Рериха в Индии. К этому же юбилею в нашей стране выпущена марка с репродукцией «Заморских гостей».

А. СТРИГИН



Наш журнал принимает заявки на публикацию рекламы от организаций и коллективов, чья деятельность связана с изобразительным искусством и вопросами культуры. Реклама и объявления оплачиваются по договорным расценкам. За справками обращайтесь по телефону: 285-89-27

СИМВОЛИКА
ЦВЕТА

Мы привыкли, что краски являются эстетическим эквивалентом действительности. Но в то же время цвет может трактоваться как символ, намекающий на то, что порой не может быть показано, будь то образ бога, высших космических сил или потустороннего бытия. Символика цвета опирается на объективные особенности психики, на всевозможные ассоциации, нередко довольно простые: зеленое — весна, пробуждение, надежда; синее — небо, чистота; желтое — солнце и жизнь; красное — огонь и кровь; черное — темнота, страх, неясность, смерть. Такая мотивировка имеет в своей основе обыденный опыт, который дополняется мифологическими, религиозными и эстетическими воззрениями. Сказания, древние тексты, традиции доносят до нас богатый мир, заставляющий художников акцентировать внимание на отдельных символических цветах.

Раньше других, видимо, выделился красный цвет; еще у кроманьонцев кости умерших посыпались красной охрой. Красный обозначал кровь и, следовательно, жизнь; у древних германцев он также цвет силы и войны. В древности большое значение имел и белый — цвет посвященности божествам. Желтый в Древнем Китае — цвет счастья, императора. В Европе же наоборот — это цвет изгоев, отверженных. Разница в цвете могла относиться и к полу. У бушменов самцы антилопы обозначались красным цветом, а самки — светло-желтым. В Древнем Египте мужские фигуры красились в темно-коричневый и красный тон, женские — в желтый. В Древней Греции «мужским» цветом считался синий, которым окрашивались бороды архаических статуй.

Краски могли указывать на страны света: как полагали жители Азии, символ Севера — золото, Востока — серебро, Юга — ляпис-лазурь, Запада — красный ру-



бин. В Греции считалось, что краски обозначают темпераменты: красный — сангвиник, желтый — холерик, белый — флегматик, черный — меланхолик. Таким образом, цвет доносит до нас важную часть представлений о мире.

Особое значение символика цвета приобрела в западном Средневековье. Когда разделяются мир человеческий и божественный, между ними посредством символов устанавливаются своеобразные «мосты». Невидимый мир отпечатывает свои знаки в доступной взору материи, в частности, в цвете. Папа Иннокентий III установил для церковных праздников литургические цвета: белые для рождения, пасхи, вознесения, для Марии и ряда святых, не связанных с кровавыми знаками; красные — для распятия и мученичества, зеленые — для крещения и воскресных дней, синие — событиям из жизни Марии, черные — оплакивания. Красный, синий и зеленый — обозначение святой Троицы.

В изобразительном искусстве иконография закрепляет за отдельными персонажами Нового завета определенные тона одежды. Петр предстает перед нами в белых и синих одеяниях, Павел — в зеленых и красных, Мария Магдалина — фиолетовых, Иуда — темно-желтых, Иоанн Предтеча — в светло-зеленых; херувимы окрашены в голубые тона и серафимы — в красные. Мария-богоматерь часто изображена в голубых одеяниях; в красных одеждах она олицетворяет Царицу небесную. В разных сценах меняются одеяния Христа; они могут быть голубыми, красно-пурпурными, серыми. Францисканские монахи носили коричневые рясы, доминиканцы — черно-белые. Такой выбор цветов предопределен более широкими символическими представлениями о назначении каждой краски.

Все это легко объяснимо, поскольку синий — цвет небес, божественной любви и истины; зеленый — триумф жизни, надежда на воскресение, духовное посвящение в тайну, знак воды и, следовательно, крещения; фиолетовый — страдание и покаяние; коричневый — отречение от мира; серый — смирение и победа духа над телом; белый — святость, чистота, <

невинность, божественный свет; тускло-желтый — деградация, ревность, предательство. Эти широкие представления о цвете были перенесены на облик отдельных героев библейской драмы.

Согласно средневековой эстетике рай обычно представлялся в аккорде золотисто-зеленых и красных тонов. Черный — символ

смерти, цвет князя тьмы и дьявола. Правда, в сочетании с белым он уже имеет иное значение: чистоты (почему рясы доминиканцев были сшиты из материалов подобной окраски) и траура. Большое внимание уделялось фону, который окрашивался в белый, синий и золотой цвета, передающие ирреальное пространство.



Таддео ди Бартоло.
Св. Иоанн Креститель.
Темпера. Начало XV века.

Иоанн Лествичник, св. Георгий
и св. Василий.
Темпера. Последняя четверть XIII века.

В новое время интерес к символике цвета начал пропадать, хотя, конечно, Христос и Мария, апостолы, святые продолжали «носить» одежды, установленные традицией. И только в стиле рококо,



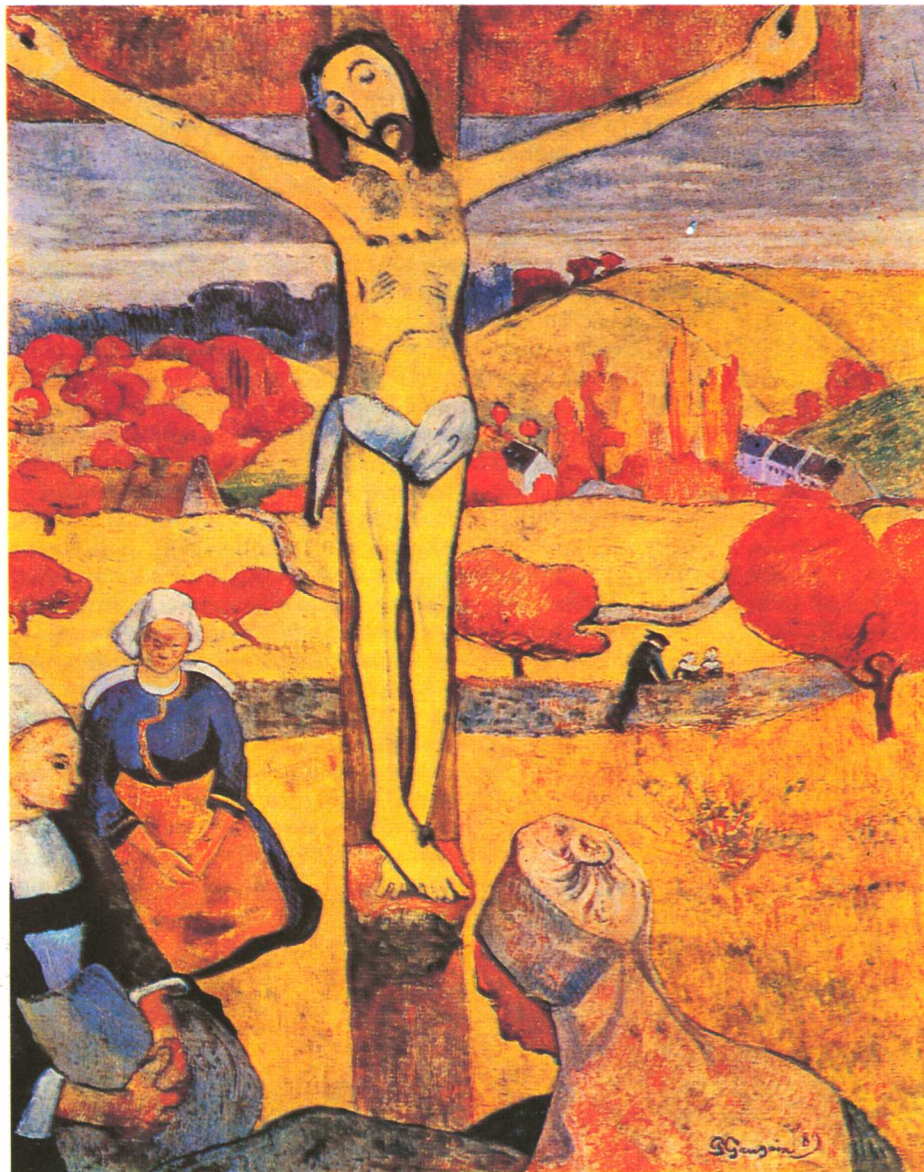
когда придумывались, например, цвета «бедро испуганной нимфы», «голубиная шейка», «опавшие листья», «резвая пастушка», «третья земляника», символика красок начала приобретать светские формы.

Инициатором новых поисков выступил Гёте, который не воспринял научные идеи Исаака Ньютона и даже критиковал их, полагая, что свет не состоит из цветов. Все цвета Гёте делил в своем знаменитом «Учении о цвете» на две группы: теплые, первичные, положительные и холодные, вторичные, отрицательные. Причем отметил свойство определенных красок оказывать влияние «на душу человека». Он говорит: «опыт учит нас тому, что отдельные цвета дают особое расположение духа», так, например, «желтый цвет легко возбуждает, он веселый, добрый, а синий вносит беспокойство». Гёте полагал, что желтый ближе к свету, голубой же от него удаляется.

С Гёте переписывался художник-романтик Отто Рунге, издавший в 1810 году книгу «Шар цветов, или Конструкция отношений цветов друг к другу». В его суждениях слышится голос религиозного мистика и краски рассматриваются через их взаимосвязь с Богом. Идеи Гёте и Рунге восприняли многие живописцы эпохи романтизма: их отголоски чувствуются у немецкого пейзажиста Каспара Давида Фридриха, англичанина Уильяма Тернера. Знаменитый поэт заложил еще одну важную традицию: выбор символической монохромии.

Голубой он представляет как цвет, ассоциирующийся с небом, горными вершинами, холодный и трагический. Немецкий писатель эпохи романтизма Новалис в романе «Граф фон Офтердинген» говорил об этой краске как о символе мира идеального и ввел представление о голубом как о цвете мечты. Английский поэт и художник-прерафаэлит Д. Г. Россетти думал о «голубом мире, далеком от солнца, от шагов всего живого». В живописи романтизма голубой — знак ночи.

Не забывали об этом цвете и в начале XX века. Уистлер писал свои «ноктюрны» с господством серовато-голубого. В России возникает художественное объединение «Голубая роза». В Германии



Неизвестный художник (Германия).
Евангелист Марк.
Темпера. Около 800.

Поль Гоген.
Желтый Христос.
Масло. 1889.
92×73.

Василий Кандинский и Франц Марк, автор картины «Башня синих лошадей», основывают группу «Синий всадник». Свой «голубой» период, где так много печальных персонажей, выколдовывает Пабло Пикассо. Популярный философ Освальд Шпенглер писал о голубом как о цвете «перспективном, близком к темноте, далеком». Он называл его «трансцендентным, фаустовским, духовным». Любили синий и голубой русские поэты, особенно Сергей Есенин и Велимир Хлебников.

Уже Гёте монохромии голубого противопоставлял монохромии желтого, «близкого к свету». Ро-

мантики мало обращали на нее внимания, им дороже были сумерки, чем утро и день. Однако к концу века появляются «Подсолнухи» Ван Гога и «Желтый Христос» Гогена. Эти мастера некоторое время дружили, переписывались и рассматривали желтый как цвет жизни, активности, солнечной энергии, порождающей все живое. Уистлер оформил одну из своих выставок следующим образом: стены были желтого цвета, на полу расстелены соломенные циновки, по углам стояли керамические сосуды с подсолнухами, обслуживающий персонал — в униформе желтого цвета, так же были окра-

шены рамы. Шпенглер называл желтый и оранжевый цвета «аполлоническими», материальными, праздничными, цветами жизни.

Художники-символисты рубежа XIX — XX веков также не могли пройти мимо проблемы колорита. Одилон Редон «реабilitирует» значение черного как важнейшего цвета на палитре: «Он оплот духовного, самый прекрасный цвет, отсутствующий в призме». В черных гармониях работал его современник живописец Эжен Каррьер. Писатель Гюисманс в знаменитом романе «Наоборот» описывал прием в доме у героя романа, когда кушанье сервировано на черной скатерти, столовая обтянута черным бархатом, дорожки в саду посыпаны золой, в бассейн налиты чернила и обнаженные негритянки подают «русскую еду»: черную икру и черный хлеб. Друг Ван Гога художник Анкетен распространил символику цвета на времена су-

ток (зеленое — утро, голубое — ночь, красный — закат, желтый — день). Доминанту одного цвета он открыл для себя случайно, рассматривая пейзаж через цветные стекла веранды. Арман Сегун, художник того же круга, что и Гоген, интерпретировал красный как кровь, которая течет вертикально по венам, синий как небо, и потому этот цвет «горизонтальный», выражает мягкость, покой, мечту; зеленый, по его мнению, дает впечатление движения справа налево, зеленая краска «подруга» фиолетовой, которая «льстит» оранжевой и красной, олицетворяющим золото, солнце, жизнь и силу. Поэт Артюр Рембо написал сонет «Гласные», где наметил «соответствия» между звуками и красками.

«Физиологическую» символику цвета разработали в своей живописи экспрессионисты. Образ женщины, например, выражался через красный цвет; так и появились красные женщины на зеленом фоне травы в картине Людвига Кирхнера. «Грязные» серо-коричневые тона обозначали трагическую без-

надежность жизни. Взрыв желтых и оранжевых должен был будоражить зрителя. Крупнейший представитель этого движения начала века Эмиль Нольде писал: «Цвет — материал живописи: цвета в своем уединении плачут и смеются, мечтают о счастье, о любви, они поют волшебные хоралы, они оживают и умирают».

Итогом длительной традиции явилась книга «О духовном в искусстве» Василия Кандинского, выпущенная в свет в конце 1911 года. Родоначальник абстракционизма полагал, что синий — цвет покоя, красный — активности, желтый — бешенства, черный — смерти, белый — рождения; каждый из них одновременно имеет свое звучание.

В последующее время искусство XX века обращало мало внимания на символику цвета. Но кто знает, не будет ли начало XXI столетия новой эпохой в истолковании богатого мира красочных соцветий?

Мастер из Мулена.
Рождество Христово канцлера Ролена.
Темпера. Около 1480.

В. ТУРЧИН,
доктор искусствоведения



НАБРОСКИ

Самый надежный способ учиться рисовать — это каждодневное занятие набросками, выполнение с натуры обобщенных, без мелких деталей краткосрочных рисунков. Наброски помогают развить наблюдательность, умение остро и точно схватывать самое главное в натуре и отбрасывать второстепенное, несущественное. Острое чувство характера приходит не сразу, и именно наброски пробуждают способность воссоздавать увиденное как яркий зримый образ и долго удерживать его в памяти. Это качество крайне необходимо каждому художнику. Работая с натуры, вы накапливаете впечатления, без которых немислимо создание даже несложных композиций.

Особенно труден для начинающих первый этап, когда ничего не получается, нет навыков быстрого рисования, линия не «живет» на бумаге, трудно передать объем и пространство малыми средствами. Неудачи закономерны, но преодолить. Начинать делать наброски лучше с неподвижной (позирющей) или малоподвижной натуры. Старайтесь целиком охватить ее, сразу почувствовать движение формы и хорошо компоновать изображение на листе. Первые краткосрочные зарисовки делайте небольшого размера, они должны быть лаконичными и выразительными. Основная задача — передать пропорции и характер предмета.

Делать их лучше карандашом 2М или 3М, уделяя внимание разнообразной тональности линии. Проволочная, одинаковая линия уплощает форму, она скучна и мертва. Ее выразительность зависит от силы и разнообразия нажима на карандаш. Контрастные линии и пятна помогают выделить первый план, а легкие уходят в глубину. Линия условна, в натуре ее нет, есть объемы, силуэты которых мы видим в первую очередь.

Рисую контуры объемов, старайтесь почувствовать их в «пространстве листа». Ведь чем точнее и живее линия, тем выразительнее набросок. В зависимости от характера касаний бумаги карандаш оставляет различный по качеству след. Можно заточить грифель лопаткой и во время рисования поворачивать его то тонким, остро заточенным боком, то широкой лопаткой, то почти плашмя проводить мягкие, широкие линии. В освещенной части натуры линии тонкие, легкие или вообще отсутствуют. В тенях можно усилить линию и немного помочь себе тоном, легкой штриховкой по форме.

Почувствовав уверенность в этюдах с неподвижной натуры, можно попробовать силы в рисовании движущейся, непозирющей модели, сначала в простом движении, а затем и в сложных. Особенность здесь в том, что движущуюся модель обычно дорисовывают по памяти. При этом важно почувствовать характер движения и научиться бы-

стро фиксировать или запоминать момент, так как в следующее мгновение движение изменится.

Наброски с живой, движущейся натуры развивают зрительную память и объемно-пространственное мышление. Приобретается навык быстрой работы, благодаря которому художник успевает запечатлеть выразительные ракурсы, краткие пластически интересные мгновения жизни, рука приобретает уверенность, глаз становится наблюдательным и метким.

Постепенно усложняйте задачи; поделайте наброски с группы людей (2—3 человека), пробуйте рисовать людей в интерьере, экстерьере (на открытом воздухе, в пейзаже). Многоплановый, многопредметный набросок сделать значительно труднее, для этого необходимо умелое владение арсеналом изобразительных возможностей материала. Простой мягкий карандаш — это идеальное средство для начинающих.

Работа над набросками обычно носит целенаправленный характер — сбор материала и накопление впечатлений для тематической композиции. Ребятам, постоянно пополняющим альбом памятными заметками с натуры, не представляет особого труда рисовать «от себя», они успевают сделать множество предварительных эскизов к будущей композиции, хорошо komponуют, воображение и фантазия не тормозится неумением воплотить задуманное. Неумение — это «камень преткновения» многих учеников; сознание развивается быстрее, а умение отстает, хочется сделать интересно, броско, но приходится отказываться от замысла из-за недостатка мастерства. Не хватает и впечатлений. Казалось бы, в наш век телевидения, избыточной зрительной информации ребята много знают, и тем не менее оказывается, что эта информация как бы «плоская», поверхностная, недостаточная для художника.

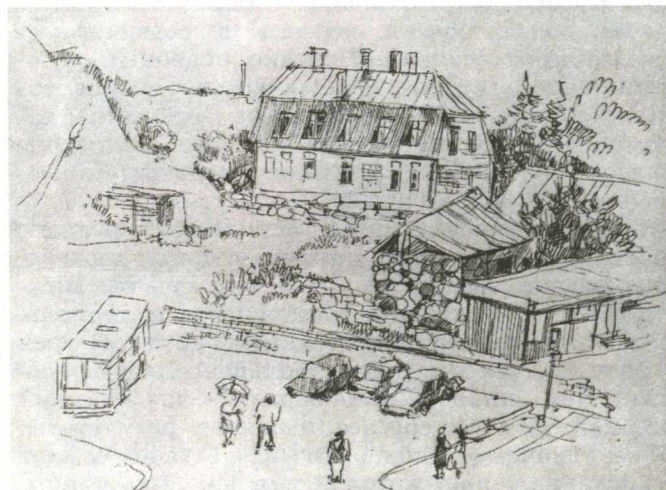
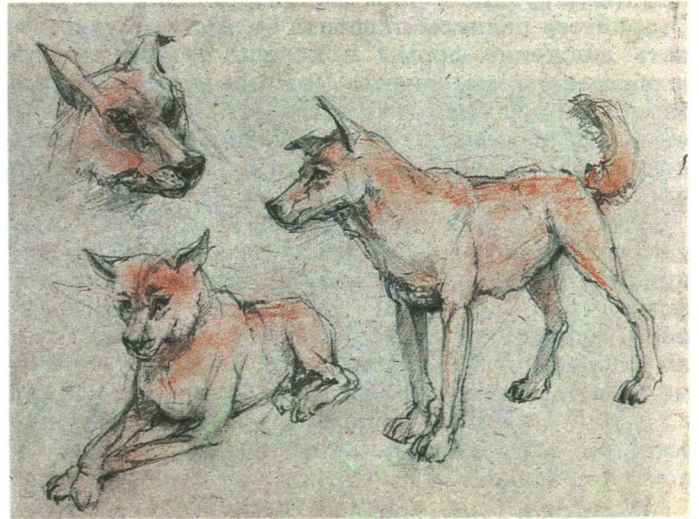
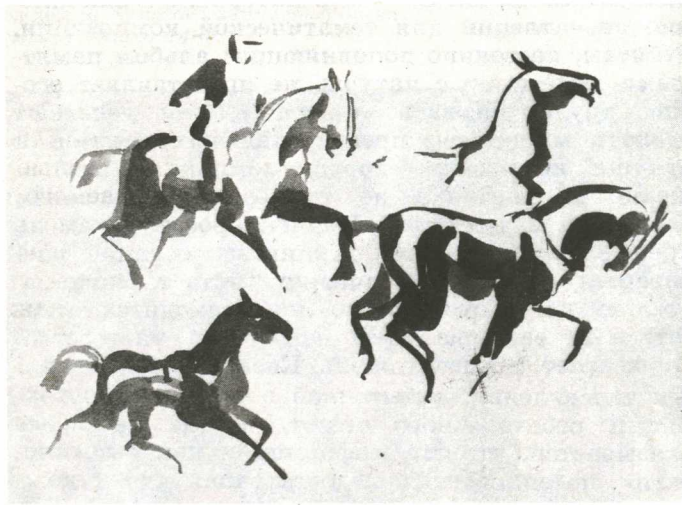
Длительная работа всегда начинается с наброска — это первая, начальная стадия творческой работы, и ее обязан освоить в совершенстве каждый профессионал. Нередко подобный рисунок получается столь совершенным, что становится самостоятельным произведением искусства. А некоторые состояния натуры, например, иллюзию быстрого движения в состоянии передать лишь набросок.

Опытные рисовальщики используют великое множество графических приемов и средств, разнообразные линии, штрихи, пятна, стараясь как можно полнее задействовать возможности материала. Применяют смешанные техники двух и трех материалов для получения большей выразительности. Чем шире и разнообразнее графический материал, тем интереснее и живее результаты.

Имеет значение и подбор бумаги. С успехом идет тонированная, цвет которой должен быть таким,



Статья проиллюстрирована работами учащихся Ленинградской городской художественной школы.



чтобы на нем не пропадал тон основного рисующего материала. Годится и белая, и слегка поддвеченная тонкая бумага. Для некоторых видов набросков подойдет и крафт (коричневая бумага), и обычная оберточная. Бумага должна хорошо сочетаться с графическими материалами в тоне и цвете, не быть препятствием для технических приемов.

Например: на бумаге рыхлой, быстро и легко впитывающей акварель, трудно писать кистью и пером. Шероховатая бумага хороша для акварели, но не годится для работы пером. На гладкой лощеной бумаге бессмысленно рисовать мягкими материалами — пастелью и сангиной, но зато она хороша для перового наброска тушью. Обычно художники подбирают бумагу различного качества. Собираясь на наброски, подумайте, чем и на какой бумаге вы будете их делать.

Выбор материала, графического языка и способ исполнения часто подсказывает сама натура; например, рисунки животных хорошо получаются мягкими материалами — ретушью, углем, пастелью, сангиной и мелом с применением растирок и проработкой поверх мягким цветным карандашом. Можно делать наброски прямо кистью, цветом (без предварительного контура карандашом), акварелью и цветными карандашами «Живопись» по сырой поверхности этюда или по уже высохшей акварели пройтись обычными цветными карандашами.

Если животные и птицы интересно окрашены и это важно подчеркнуть, постарайтесь изобретательнее передать фактуру шерсти, оперения любыми средствами, какие подскажет интуиция, лишь бы достичь главной цели — выразительности. Отнеситесь к себе требовательнее и самокритичнее, если рисунок не удался с первого раза, попробуйте сделать еще и еще раз.

Попробуйте сначала рисовать птиц, понаблюдайте за ними, сравните их между собой по характеру формы, оперения, отметьте для себя их повадки и после этого приступите к делу. Движения часто повторяются и, если вы не успели дорисовать, подождите пока движение повторится, а пока можно начать рядом другой набросок в новом повороте.

Основательно поработав над этюдами с птиц, можно перейти к рисованию копытных животных — буйволов, коров, лошадей, они малоподвижны, и начинающим их рисовать сподручнее. Подберите для этого наиболее подходящий графический материал.

Например, очень хороши наброски с животных и птиц художников-графиков отца и сына Евгения и Никиты Чарушиных. Детские книжки о животных, иллюстрированные ими, продаются в любом городе и есть в библиотеках. Внимательно рассмотрите их, изучите технические приемы исполнения. Хорошо во время работы на пленэре иметь эти книжки под рукой, чтобы учиться у мастеров. Полезно посмотреть очень выразительные наброски В. А. Серова к басням И. А. Крылова.

Если ваш объект, допустим, бизон терпеливо позирует, а набросок вы завершили, можно продолжить работу, уточнить что-либо, подробнее про-

рисовать отдельные детали, таким образом набросок станет зарисовкой. Зарисовка — это продолжение наброска, дополнение его деталями до той степени, которая необходима художнику.

Каждый графический материал обладает своими специфическими изобразительными свойствами; так пером, тушью делают небольшие изящные наброски с тонкой и лаконичной прорисовкой линией и малым количеством тона, в нем как бы любованье этим изяществом, в перовом наброске, как и в карандашном, особенно хороша линия. В наброске кистью лучше «работает» пятно. Делают кистью и линейные этюды, но в этом случае необходимо виртуозное владение ею. Мягкие материалы, дающие широкую линию, лучше подойдут для крупных, обобщенных набросков, здесь могут быть использованы и хорошо смотрятся и линия, и пятно. Для небольших размеров такие материалы не годятся. Удачные наброски мягкими материалами необходимо закреплять лаком для волос или другими фиксативами, так как они могут легко осыпаться, размазаться от малейшего прикосновения.

Делают наброски тушью, деревянными заточенными палочками разной толщины, можно размочалить конец палочки и почти сухим концом растирать тушь или краску, если необходимо передать какой-либо мягкий переход тона или работать торцом палочки, передавая фактуру и особенности натуры. Лишняя тушь с размочаленной палочки снимается на сложенную в несколько слоев газету. Можно использовать старые, вылезшие кисти для акварели. Полусухая обработка рисунка такой кистью создает любопытные эффекты в передаче материала изображаемого объекта. Наиболее удачные наброски можно перевести в технику монотипии.

Особо хочется подчеркнуть, что наброски следует делать регулярно, по возможности каждый день, хотя бы по полчаса, только в этом случае будет накапливаться опыт, умение и появятся хорошие результаты. Занимаясь от случая к случаю, вы теряете то, что успели накопить. Это своеобразное топтание на месте приведет в конечном итоге к потере интереса к занятиям.

Часто на пленэре ребята стесняются прохожих, невольных, иногда назойливых зрителей. Конечно, в мастерской, рядом с единомышленниками трудиться удобнее, но, чтобы ощутить живое дыхание окружающего мира, придется идти на улицу, рынок, в зоопарк, на завод, где раздолье сюжетов для будущих композиций. Привычка работать на людях рано или поздно придет, и вы перестанете замечать любопытные взгляды и болезненно реагировать на всевозможные реплики. А вот собранный материал и памятные впечатления сослужат великую службу в дальнейшей учебе.

В набросках для вас откроются необъятные возможности экспериментировать, изобретать новые сочетания техник и материалов, собственные приемы работы. Это «кухня» художника, в которой воплощаются его идеи и формируется творческая личность.

Т. ГАНЖАЛО,
художник-педагог

ЖИВОПИСЬ ИГЛОЙ

Издавна на Руси славилась своим рукоделием мастерицы-вышивальщицы. Традиции их творчества живы и поныне.

Сегодня наш рассказ об одном из видов вышивки — тамбурном шве, который изучается в ДХШ № 1 города Череповца.

В старину был известен шов «в цепки»; стежки его свободно укладываются по рисованному контуру, а не по счету нитей ткани. Его стали называть тамбурным в XIX веке, когда ввели для вышивки круглые пяльцы; натянутая на них материя напоминала верх барабана, что по-французски — «тамбура».

Технично выполненный шов на лицевой стороне имеет вид ровной красивой цепочки, представляет ряд одинаковых петель, выходящих одна из другой; на изнанке — линию последовательных стежков. Шьют иглой способом «на себя». Ткань и нить могут быть использованы любые, лучше однородные. Для плотной подбирают нити потолще, для тонкой — тоньше, рисунок сложнее.

С чего начать работу?

Чтобы выполнить шов, укрепите на изнанке нить и выведите ее на лицевую сторону, сделайте петлю, перебросив нить налево, и, придерживая ее большим пальцем левой руки, введите иглу, направляя на изнанку в предыдущий прокол ткани или рядом и сделайте стежок. Нить в это время под кончиком иглы образует петлю. Вытяните иглу, затянув нить до прокола ткани, придерживая натянутой рабочей нить, чтобы петелька свободно легла на поверхность материала. Так сцепляем одну петельку за другой, образуя цепочку, направляя иглу по рисунку. Следим, чтобы все проколы иглы были на одинаковом расстоянии. Если вы перетянули

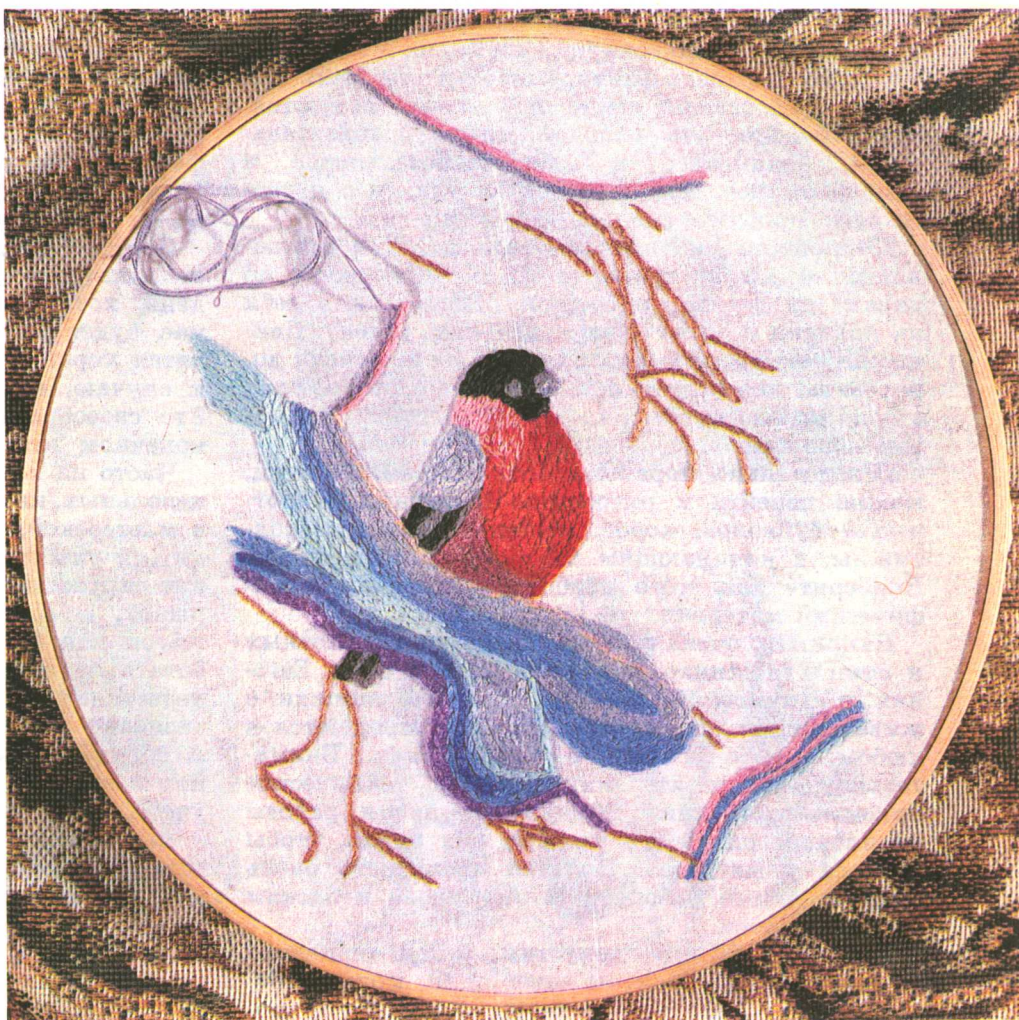
петельку, кончиком иглы надо вытянуть нить, ослабить натяжение и уложить петельку, придерживая большим пальцем левой руки, не допуская перекручивания нити.

Чтобы обратная сторона вышивки была аккуратной, приучите себя закреплять рабочую нить на ткани без узелка. Существуют разные способы, например: в начале шва сделайте несколько мелких тугих стежков вперед, иголку в противоположном направлении, затем перекройте их стежками изображения. Или: рабочую нить сложить пополам, длинный конец — сгиб нити бу-

дет образовывать первую петельку на ткани.

Конец рабочей нити мелкими стежками спрятать под швом и подрезать. Теперь, когда мы освоили технику выполнения тамбурного шва, обратимся к опыту народных мастеров, сравним с другими художественными швами, чтобы наряду с простотой выполнения увидеть его своеобразие и красоту.

Тамбурный шов и его разновидности в каждой местности России имели свои особенности, которые проявлялись в технике исполнения, цветовом строе, символике изобразительных моти-





Вышивка
тамбурным
швом.

Рисунки
для
вышивки,
выполненные
учащимися
ДХШ № 1 города
Череповца
Вологодской
области.



вов. Это один из традиционных швов вышивки русского Севера.

В Вологодской области любили применять белоснежную вышивку в технике тамбур по сетке или «шов по письму» на подарках и полотенцах. В Новгородской линейный рисунок узора использовали в сочетании с поверхностями, сплошь зашитыми тамбуром. Кроме белого и красного, применяли многоцветный тамбур, построенный на сочетании сближенных тонов. У костромских мастериц колорит вышивки строился на увеличении количества цветов за счет оттенков одного цвета, что придавало изделию особую изысканность.

Поскольку назначение вышивки — украшать ткань, одежду, предметы быта, главное в ней — орнаментальность.

Основным содержанием вышитых панно в нашей ДХШ № 1 Череповца стала красота родного края, поэтический рассказ о его природе. Это многообразие растительного мира как среды обитания птиц, животных, человека. Незамысловатые мотивы находим на пленэре.

Убедительность композиции достигается знанием строения растения. Кроме натуральных зарисовок, разрабатываем эскизы в технике акварели. Пластический язык живописи и графики стремимся сохранить в вышивке. Если к колориту в живописи идем путем подбора и смешения красок, то колорит вышивки определяем подбором нитей. Используем ступенчатый переход, выявляя силуэт изображения. Уже в эскизе планируем различные фактуры: зернистую поверхность тамбурного шва в сочетании с гладевыми заполнениями и незакрытой швом тканью; определяем основное направление шва, работая кистью, цветом.

Нанесен контурный рисунок на ткань, перед нами эскизы, нитки — творческий процесс продолжается! Начинаем с контура, постепенно заполняя пятно, плотно укладывая швы. Выполняя задание, не копируем эскиз, а продолжаем поиск максимальной выразительности образа. Занятия вышивкой — это следование традиции и обогащение ее в особой ветви древнерусского искусства — живописи иглой.

Г. ШАГИНОВА, художник-педагог

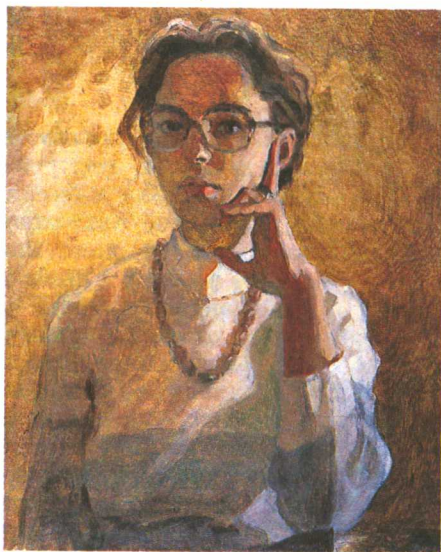
НОВЫЕ ИМЕНА

Пытливый, сосредоточенный взгляд, слегка ироничная улыбка, вихрящаяся, непокорная прядь светлых волос — такой запечатлела себя в момент раздумья Лиза Залегина, выпускница Московской средней художественной школы при институте имени Сурикова. Внешне неброская, ничем не выделяясь среди ровесниц, она как бы обращается к зрителям с волнующим для начинающего художника вопросом: «Как вы воспримете мое искусство, поймете ли меня?»

В прошлом году за серию графических иллюстраций к произведениям М. Булгакова Лиза была удостоена стипендии Международной благотворительной программы «Новые имена», которую проводят Советский Фонд культуры и Советский Фонд мира. Цель программы — выявление и поддержка одаренной молодежи, проявившей способности в музыке, литературе, изобразительном искусстве.

Серьезная и задумчивая на портрете, в жизни Лиза — общительная, живая, милая девушка. Любит путешествовать вместе с родителями, петь в домашнем хоре, поддерживая семейные традиции. Она с удовольствием рассказывает о себе, о первых шагах в творчестве.

Родилась в Москве, в семье военного. С детства плясала, пела, сочиняла стихи. Занималась в литературном кружке, в студии Дома пионеров, но везде понемногу, без особого усердия. Развитием способностей руководил папа. Как-то, после окончания третьего класса, вспоминает Лиза, пошли с ним в Третьяковскую галерею, а напротив школа, МСХШ. Захотелось там учиться, показала свои рисунки и стала посещать подготовительное отделение. Ходила меньше года и в первый класс не пошла. Но решила не отступать — весь следующий год занималась основательно, свободного времени не было. Зато как радовалась, когда увидела свою



Л. Залегина.
Автопортрет.
Масло. 1991.

фамилию в числе принятых!

Это событие сыграло важную роль в жизни юной художницы и во многом определило ее планы на будущее.

Училась с упорством все годы на пятерки. Правда, есть одна четверка по рисунку, но это своеобразный стимул к творчеству — так считает Лиза. Никогда не боялась выходить к доске, всегда шла первая, когда вызывали. Особенно повезло с педагогами. В третьем классе МСХШ под влиянием молодого художника-графика Александра Евгеньевича Смирнова увлеклась иллюстрированием классики, готовила для просмотра эскизы к «Пиковой даме» в технике тушь, перо. Этот педагог, по словам девушки, неравнодушный человек, к ученику подходит как к личности, тактично дает советы, хорошо знает литературу.

Заниматься композицией стало интересно. В прошлом году завершила серию иллюстраций к «Даме с собачкой» Чехова и «Белой гвардии» Булгакова. С «Белой гвардией» было сложно, не могла вжиться, приспособиться к теме, выполнила множество эскизов со слезами и муками. Сделать акцент на главном помогли беседы с учителем. Усвои-

ла основное: иллюстратор должен не только отражать текст, но и создавать самостоятельные станковые произведения, понятные и читателю, и зрителю.

В искусстве оформления книги Лизе помогает любовь к чтению, привитая с ранних лет.

«Читаю классиков и современных авторов, — говорит она. — Рисунки и композиции появляются, когда прочитанное волнует, задевает душу. Чехов, Достоевский... Мне кажется, что я их понимаю. На диплом готовлю три графические серии: «Белая гвардия» Булгакова, «Гадюка» А. Толстого, «Гамлет» Шекспира.

Постоянно пользуюсь натурным материалом. Путешествуя по Волге, Черному морю, Северному Кавказу, Киргизии, делала зарисовки. На юге, на турбазе, рисовала соколов, кабанов, коз; позже организовала выставку «Человек и природа». Много впечатлений от последней поездки по Средней Азии: Ташкент, Самарканд, Бухара. Запечатленные природные мотивы, детали архитектуры, неожиданные характеры людей, встретившихся в дороге, иногда так необходимы для композиционного решения.

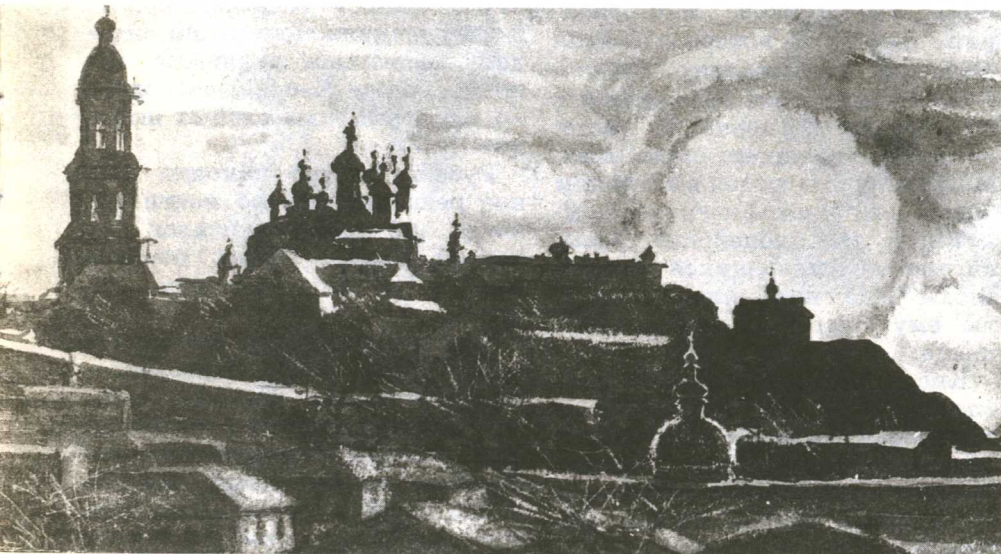
Часто вместе со школьными друзьями бываю на выставках, привлекают работы красивые, изысканные, праздничные во всем. Из русских художников для меня интересен Валентин Серов. Его вещи величественные. В библиотеках и музеях изучаю произведения больших мастеров, особо ценю портреты, рисунки Гейнсборо, Гойи. Молодых художников знаю меньше, но все талантливые люди, к сожалению, имеют возможность выставляться. Для этого зачастую надо «работать локтями». Мечтаю стать художником-иллюстратором, все уметь и знать, чтобы мое творчество нравилось людям», — сказала Лиза в конце беседы.

Она постоянная подписчица

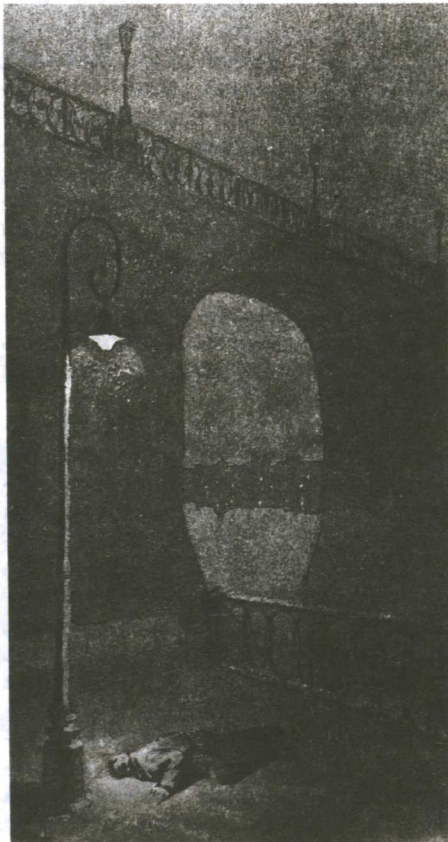
нашего журнала. В первые годы учебы, когда дома еще не было достаточно книг и альбомов по искусству, журнал был незаменимым помощником.

Остается добавить, что выдвижение на стипендию Международной благотворительной программы «Новые имена», презентация выставок в Концертном зале имени Чайковского и Колонном зале Дома союзов не вскрыжили голову юной художнице, она по-прежнему с упорством овладевает секретами книжной графики и готовится поступить в Суриковский институт.

Т. БЛЫНСКАЯ



Л. Залегина.
Иллюстрации к роману М. Булгакова
«Белая гвардия».
Тушь. 1990.



АНКЕТА ЧИТАТЕЛЯ ЖУРНАЛА «ЮНЫЙ ХУДОЖНИК»

Дорогие друзья! Постоянные читатели журнала уже не раз видели нашу анкету и очень активно отвечали на ее вопросы. А тех, кто впервые подписался на журнал, мы просим внимательно ознакомиться с ней. Выбрав нужный ответ, обведите число-код рядом с ним. Если к вопросу нет готовых ответов, напишите коротко свой. После заполнения анкеты отрежьте ее по линии и отправьте по адресу:

125015, Москва, Новодмитровская ул., д. 5а, редакция журнала «Юный художник». Не забудьте на конверте сделать пометку: «Анкета-91».

1. Вы получили этот номер
« » 1991 года
число месяц
2. Каким стал «Юный художник» в 1991 году?
 - 1.— лучше
 - 2.— хуже
 - 3.— без изменений
 - 4.— затрудняюсь ответить.
3. Какие новые рубрики Вам понравились?
 1. Картины по русской истории.
 2. Годовой круг праздников.
 3. Азы древнерусской иконописи.
 4. Наши утраченные ценности.
 5. Вопрос — ответ.
 6. Рисунок номера.
 7. На третьей странице обложки (учебный рисунок)
 Что еще нового Вы бы хотели увидеть в журнале? _____

4. Является ли журнал для Вас единственным средством познания и обучения изобразительному искусству? Если да, то на какие рубрики Вы опираетесь?
 1. Уроки изо.
 2. Уроки для самых маленьких.
 3. Школа для начинающих.
 4. Практические советы.
 Напишите Ваше мнение об этих рубриках, дайте предложения по их совершенствованию. _____

5. Участвуете ли Вы в наших конкурсах и домашних заданиях? («Краски дружбы», «Живая вода», «Мой Пушкин», «Под парусами», «Транспорт: вчера, сегодня, завтра» и др.).

1. Да. Постоянно участвую. Получаю практические знания и навыки.

2. Участвую иногда.

3. Нет. Считаю их бесполезными.

6. Что Вы думаете об освещении современной художественной жизни в журнале? Отвечают ли Вашим интересам рубрики «XX век: время, страны, мастера», «Биография художественных объединений», «В мастерской художника»?

1. Да. Журнал полно освещает проблемы современного искусства.

2. Нет. Предпочитаю другие источники.

7. О каких современных советских и зарубежных художниках Вы хотели бы прочитать? _____

8. Как Вы относитесь к новому художественному оформлению? Ваши предложения по дальнейшему совершенствованию облика журнала. _____

9. Что повлияло на Вашу подписку?

1. Название журнала.

2. Специфика журнала.

3. Мнение и совет педагога.

4. Отзыв знакомых и друзей.

5. Реклама по радио и телевидению.

6. Что еще? _____

10. Пожалуйста, подчеркните то, что относится к Вам.

Вы живете (край, область, район) _____

Республика _____

Вы учитесь _____

Вы работаете _____

Ваш пол: 1 — женский 2 — мужской

Возраст _____

Ваши пожелания редакции: _____

Благодарим Вас за ответы!

Питер Пауль Рубенс, живописец, дипломат, философ, ученый. Художник королей и король художников, многогранная личность которого равна гигантам Возрождения. Рубенс-Счастливый — так называли его современники. Творчество мастера полно бурлящего оптимизма. Мощные торсы людей в активном движении, многофигурные композиции на библейские темы, портреты выдающихся людей эпохи еще при жизни создали ему славу лучшего живописца.

Кисти Рубенса, казалось, подвластно все. На бесчисленных его творениях мы видим вздыбленных, испуганных коней, схватки со львами и тиграми в знаменитых сценах охоты, где животные выполнены с удивительным знанием анатомии, их характера и повадок.

Рисунок играл в творчестве художника разностороннюю роль. Можно сказать даже, что через рисунок, через размышление с карандашом в руке во время копирования сформировался не только Рубенс-рисовальщик, но и Рубенс-живописец, Рубенс-архитектор с его идеалами, вкусами, симпатиями и антипатиями. Спонтанность его рисунков, виртуозное владение пером, карандашом и кистью, страстная влюбленность в жизнь поднимают Рубенса-рисовальщика на невиданную высоту. Рисунки мастера позволяют нам проследить историю зарождения и создания его шедевров.

Да, Питер Пауль Рубенс гениально одаренный человек; но, глядя на огромное наследие, сохранившиеся зарисовки, эскизы композиций, академические студии, поражаешься требовательности мастера к себе, удивительному умению учиться у других, даже менее известных собратьев.

Основой для изучения форм и движения животных в представленном рисунке послужила гравюра теперь мало кому известного швейцарского художника Йоста Аммана. Посмотрите, с

каким вниманием изучает молодой Рубенс штудии своего коллеги. Техника рисунка пером дает возможность точно проследить форму, напряжение мышц, передать энергичное движение. Конечно, копии довольно свободны, но нет случайных слабых штрихов.

Рубенс быстро находил верное решение, однако почти никогда не останавливался на первой удаче. Следы поисков есть и в этом учебном листе.

Бык во время удара. Это как бы живой таран. Мощный позвоночник с крепким рогатым черепом поддерживается в угрожающем положении короткими передними ногами. Сила чрезвычайно упругой пружины задних ног выражена напряженным рельефом создающих форму линий. Рядом, вероятно, не удовлетворившись жесткостью рисунка-штудии, мастер набрасывает легкими штрихами свой вариант сюжета. Прекрасен рисунок оленя. И уже совсем по-рубенсовски изображены группы борющихся львов, медведей.

Примеров того, как учились, совершенствовались и обогащали творческий опыт великие художники, немало. Мы знаем зарисовки Рембрандта с работ Рафаэля, копии молодого Микеланджело с рисунков Синьорелли и Вероккио. А гениальные эскизы нашего Александра Иванова к «Явлению Христа народу»!

Талант шлифуется в постоянном труде, учится на малом и великом, что справедливо подтверждается рисунком-копией, который Питер Пауль Рубенс выполнил в самом начале творческого пути.

П. ЛИТВИНСКИЙ,
проректор Всероссийской
Академии живописи, ваяния
и зодчества

П. Рубенс.
Этюды зверей.
Перо, бистр. Исполнен до 1600
года.
Лувр, Кабинет рисунков.
Париж.



