

Юный ХУДОЖНИК

11 '91

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

НАША ПОЧТА

Еще раз о «Черном квадрате»

1

ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

М. Лебедевский
Агитационный фарфор

2

МОЗАИКА-91

5



В. Шумков
Академия в Сибири:
первый выпуск

7



XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА

В. Турчин
Василий Кандинский

12



ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЭРМИТАЖУ

О. Неверов
Римские фалеры

17

НАШИ УТРАЧЕННЫЕ ЦЕННОСТИ

Ю. Герасимов
Сухарева башня

20



КАРИНЫ ПО РУССКОЙ ИСТОРИИ

С. А. Князьков
Съезд князей

24

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В. Логинов
Гризайль

28

РИСУНОК НОМЕРА

Л. Дьяконицын

31

АЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ

Т. Самойлова
Иконография
Богородицы: Оранта,
Знамение

32



МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА

Ф. Заничев
Эль Греко

36



А. Шмакова
Московский гобелен

41

ВОПРОС — ОТВЕТ

И. Волков
Мой метод

44

НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ

В. Корешков
Природа в интерьере
школы

47

НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ

Л. Головач

48

ОБЛОЖКИ:

1. *А. Шмакова.*
Слава Баженова.
Гобелен. Фрагмент.
Шерсть, ручное ткачество. 1989.
300×420.
4. *Эль Греко.*
Благовещение.
Масло. Около 1600.
114×67.
Собрание Тиссен-Борнемиса.

УЧРЕДИТЕЛИ:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ-ИЗДАТЕЛЬ — ИЗДАТЕЛЬСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «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. И. Шаманов,
С. В. Ямщиков
Главный художник
А. К. Зайцев

Макет художника
Ю. И. Киселева
Фотограф
С. В. Майданюк
Технический редактор
Е. А. Забелина

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

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 13.09.91. Подп. в печ. 14.10.91. Формат 60×90^{1/8}. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 135 000 экз. Заказ 2177. Цена 1 р.

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

ISSN 0205—5791. «Юный художник». 1991 г. № 11, 1—48.

ПРИГЛАШАЕМ К РАЗГОВОРУ

ЕЩЕ РАЗ
О «ЧЕРНОМ
КВАДРАТЕ»

Уважаемый «Юный художник»! Прошу опубликовать мое письмо. Не бойтесь прослыть консервативным журналом: в конце концов, можно затем предоставить слово и приверженцам противоположной точки зрения. Уж сколько копий сломано вокруг «Черного квадрата», и кажется, всем ясно, что в вопросах, касающихся вкусов, вряд ли можно переспорить и переубедить оппонента. И все же не могу удержаться от нескольких примеров, построенных на принципах абсурда.

Представьте себе такую картину. В солидном театре дается спектакль. Собирается респектабельная публика. Оркестр занимает место на сцене. Дирижер взмахивает руками, и звучит симфония, состоящая из одного звука «до». Публика, затаив дыхание, целый час слушает этот звук, изыскивая глубокий смысл, а затем бурными овациями награждает автора гениальной симфонии «До». Трудно представить? Конечно. Так же, как, скажем, и стихотворение «Буря», в котором было бы долгое-долгое «У-у-у-у».

Кое-кто уже представил меня ограниченным обывателем, ретроградом, любящим Рафаэля, Шишкина и Шилова, не способным понимать Малевича и Пикассо. В ответ хочу привести один эпизод из книги Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель».

Ландграф, сделав Тилля придворным живописцем, заказал ему групповой портрет своей семьи и придворных. Буду е герои — толстые, горбатые, уродливые — хотели видеть себя на холсте верхом совершенства и с угрозой предупредили об этом художника. Ландграф же сказал: «Если ты вздумаешь лукавить и нарисовать хоть чуточку в чьем-нибудь лице не так, как есть, я прикажу отрубить тебе голову». «Лучше просто никого

не рисовать», — подумал Уленшпигель. Два месяца он провел в праздности, а когда настало время показывать работу, заявил: «Прекрасные дамы, доблестные воители, вы все, у кого в жилах течет благородная дворянская кровь, сможете видеть мою картину. Но если бы кто-нибудь в вашей среде оказался низкого происхождения, он не увидит ничего, кроме белой стены».

Все смотрели в упор, все притворялись, что видят. Вдруг шут загремел бубенчиками и закричал: «Пусть я буду самый низкий, низость унижающий мужик, но я не вижу ничего, кроме голых, белых, пустых, стен!»

Остается только сказать вслед за шутком, но уже словами из сказки Андерсена: «А король-то гол!» Художественных достоинств в картинах, подобных «Черному квадрату», я не нахожу никаких. Может, надо искать в них что-то другое. Какой-то тайный смысл. Например, есть утверждение, что авангардизм противостоит официозному искусству. Но официозность заключается в тематике, идеологии, а не в форме, стиле. Стало общепринятым, и совершенно справедливо, отрицать социалистический реализм. Однако как-то автоматически это отрицание иногда переносится на оба слова, как будто второе виновато в первом! Разве реализм не существовал до социализма и параллельно с ним — сам по себе?

Я кратко выразил свое мнение. Может быть, кто-то захочет дополнить его или опровергнуть? Было бы интересно, ибо я далек от желания устраивать нечто вроде суда над авангардом. Но меня действительно удивляет феномен его расцвета на протяжении всего нашего века. В этом веке родился сомнительный, как мне кажется, культ оригинальности, стремление выделиться, не быть похожим на других стало самоцелью, главным критерием в определении ценности творчества.

Александр ПЕТРОВ

Новгородская область

ШКОЛА
И НИЧЕГО БОЛЕЕ

В прошлом году в одной из журнальных передовиц была напечатана дискуссия о том, что важнее в журнале — академические традиции или больше рассказывать о современных тенденциях. Я уверена — все академическое пусть будет в стенах академий, а в современной жизни должно быть понятно современное искусство, потому что академизм — школа и ничего более. В нашем же обществе полное непонимание современной живописи, только и слышишь: вот раньше. Надо объяснять детям, чем современный живописный язык отличается от старого, привычного...

Инна ТРЕГУБ

Москва



ОТ РЕДАКЦИИ. Выдержки из этих двух писем выбраны для публикации не случайно. Проблемы развития современного искусства, отношение к реализму и авангардизму, судя по почте, волнуют наших читателей. Они отмечают, что в последние годы происходит смена ценностей в обществе: реализм из господствующего направления превратился в объект критики и отрицания, а то, что прежде отвергалось и запрещалось, стало предметом всеобщего восхищения и подражания. Как к этому относиться, как разобратся, что истинно, а что навеяно модой и сиюминутно, — вопрос нелегкий не только для молодых, но и для взрослых. Нам кажется, что обмен мнениями между читателями будет полезен, ведь, отстаивая свои убеждения, человек внутренне растет. Приглашаем всех, кого волнуют эти проблемы, продолжить дискуссию. Ждем ваших писем!

АГИТАЦИОННЫЙ ФАРФОР

Это — необычное явление в художественной жизни послереволюционной поры. В период необычайных трудностей, разрухи, хозяйственной неразберихи возникает дорогостоящее, изящное и технически сложное искусство, как будто весенняя мимоза появилась в январе в заснеженном и холодном Петрограде.

После октябрьских событий бывший императорский, а ныне Государственный фарфоровый завод оказался в ведении Наркомпроса, и А. В. Луначарский внимательно занимался организацией его работы. Художественную часть завода возглавлял известный график С. В. Чехонин. До революции он занимался работами в Абрамцевской мастерской С. Мамонтова, работал на облицовке фасада гостиницы «Метрополь», в 1913 году принял заведование финифтяной фабрикой в Ростове Великом, где создал серию миниатюр на эмали. Приход Чехонина на завод был естественным продолжением его деятельности в русской художественной промышленности.

Во время гражданской войны предприятия фарфоро-фаянсовой промышленности пришли в упадок. Только на Государственном фарфоровом заводе положение оказалось получше, благодаря большим запасам «белья» — белых

нерасписанных форм, предназначенных для дальнейшей обработки. Это «белье» сразу и пошло в дело.

Перед Чехониным встал главный вопрос — что рисовать на советском фарфоре? Старые изобразительные мотивы, символика никак не подходили. Чехонин взялся за создание новой эмблематики и рабоче-крестьянских символов, за действительную агитацию идеалов революции в формах наиболее хрупкого искусства. Так родился уникальный агитационный фарфор первых лет Октября.

Темы и сюжетные мотивы мастера завода брали из арсенала агитационно-массового искусства, лозунгов и политических плакатов, элементов монументальной пропаганды. Одной из первых советских фарфоровых статуэток была работа В. Кузнецова «Красногвардеец», а затем его талантливейшая ученица Н. Данько создает серию работ в так называемой мелкой декоративной пластике: «Партизан в походе», «Работница, вышивающая знамя», «Работница-агитатор», «Милицонерка», «Матрос со знаменем». Если сравнить статуэтки бывшего императорского завода с этими фигурками, не уступающими им по техническому исполнению, тонкости линейного рисунка и



С. Чехонин.
Тарелка «Красная лента».
1919г.

Н. Данько.
Вышивающая знамя.
1922.

С. Чехонин.
Тарелка «РСФСР».
1921.

красоте цветовых сочетаний, то мы воочию увидим, как живые образы современного мира раздвинули сюжетные границы сложного жанра фарфорового искусства.

Среди художников, сотрудничавших с заводом, были мастера, которые, работая в стиле кубизма, футуризма, супрематизма, решили изменить целиком облик изделий. К. Малевич создает необычайной формы чашки и чайники. Его ученик Н. Суетин смело использует геометрические приемы супрематической живописи. Работа 1923 года — чашка с



блюдем — так и называлась «Супрематизм».

В очень ограниченных, по существу, коллекционных экземплярах был все же налажен выпуск столовых приборов — тарелок и блюд. Действуя самостоятельно, а также принимая заказы от ВЦИК, мастера завода украсили тарелки лозунгами революции. Их тексты исполнялись в окружении орнаментов с исключением серпа, молота, аббревиатуры РСФСР. Порой на тарелках мы видим портреты политических деятелей, фигуры рабочего,



В. Белкин.
Тарелка «Сеятель».
1920.

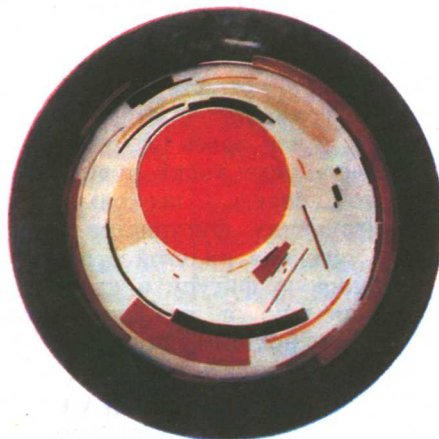
С. Чехонин.
Тарелка «Кубистическая
с молотком».
1919.

П. Вычегжанин.
Тарелка.
1920.

К. Малевич.
Чайник.
1918.

Н. Суетин.
Блюдо «Супрематизм».
1923.

К. Малевич.
Чашка.
1918.



ГОТОВИМ ВЫПУСК
СЛАЙД-БИБЛИОТЕКИ
ПО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ!

колхозницы, матроса или красноармейца. Они умело комбинируются с текстом и декоративными мотивами, переключаются с росписями и оформлением агитпоездов и агитпароходов, революционных празднеств, шествий, массовых действий.

В этой работе первое место по

фтов составляли главную часть его рисовального мастерства. Да и белое поле фарфора подобно полю чистого листа бумаги, на котором график делает свои рисунки. Поэтому все тарелки, оформленные Чехониным, представляют высочайший образец искусства. Ему достаточны



А. Самохвалов.
Идущая девушка.
1930-е годы.



В. Кузнецов.
Красногвардеец.
1918.

праву занимал С. Чехонин. Он не только был художественным руководителем, но и высокоодаренным и наиболее технически подготовленным мастером-исполнителем. Сохранилось немало расписанных им тарелок. Заметим, кстати, что от первых лет Октября никакого оформления, кроме эскизов, не осталось, многие плакаты поблекли и пожелтели, скульптуры и мемориальные доски погибли, и лишь хрупкий фарфор не потерял яркости и сочности красок.

Графическое дарование С. Чехонина, воспитанного в кругу мастеров «Мира искусства», к которому он принадлежал до революции, сказалось в полной мере. Основу его росписей составляли декоративные элементы, шрифт, умело скомпонованные на простых формах тарелок. Чехонин был мастером графических заставок и концовок, различные написания шри-

простейшие мотивы, например, красная лента флагов по ободу тарелки, в центре — серп, молот, пшеничный колосок. Тарелка, названная им «Красная лента», гармонично и просто передает символику революции.

В 20-е годы известный художественный критик А. Эфрос, характеризуя С. Чехонина и его искусство на фоне творческой жизни первых послереволюционных лет, писал о самом художнике и о времени, в котором он жил: «И тогда социолог воочию увидит все то, о чем здесь было сказано: отвернувшиеся толпы художников на том берегу, несколько шаманствующих футуристов у начала подъема на этой стороне — и одинокую фигуру в старинном мундире, но с советскими эмблемами, поднимающуюся в гору вместе с революцией».

М. ЛЕБЕДЯНСКИЙ,
доктор искусствоведения

Редакция журнала совместно с малым государственным предприятием АРТ при Ленинградской копировальной фабрике приступает к производству комплектов цветных слайдов по специальному тематическому плану. В условиях острого дефицита литературы по искусству эта продукция послужит хорошим подспорьем преподавателям детских художественных и общеобразовательных школ. Тематика комплектов формируется в русле программ по ИЗО в этих школах, хотя и не преследует цели полностью соответствовать той или иной методике. Первые выпуски будут посвящены следующим темам:

1. Русские художники первой половины XIX века (А. Венецианов, О. Кипренский, С. Щедрин, К. Брюллов, П. Федотов, А. Иванов).

2. Жанры и виды живописи (пейзаж, портрет, натюрморт, историческая, батальная живопись, бытовой жанр).

3. Святые русские места. 6 рассказов о знаменитых памятниках нашего Отечества.

Как видно, данные выпуски могут быть полезны и интересны широкому кругу любителей изобразительного искусства.

Каждый комплект содержит 6 слайд-книжек, в одной книжке — 12 слайдов и текстовый материал. Цена комплекта 30 рублей, одной слайд-книжки — 5 рублей. Всех, кто заинтересуется этим начинанием, просим направлять заявки по адресу:

Ленинград, 2-я Березовая Аллея, 13/15, Диастудия АРТ.

В заявке вы должны указать:

— Название комплекта или слайд-книжки, которую вы хотите заказать.

— Количество комплектов.

— Полный обратный адрес.

Денежный расчет будет осуществляться после выполнения заказа.

Напишите нам, заинтересовали вас эта инициатива журнала. В ближайших номерах мы опубликуем бланк заказа.

Ждем ваших писем и предложений!



РИМ — МОСКВА

В Москве прошла выставка работ итальянских детей на тему «Как я представляю себе Советский Союз». Ответная экспозиция «Как я представляю себе Италию», составленная из рисунков советских юных художников, одновременно с успехом демонстрировалась в Риме.

Джампало Баркези, 11 лет.
 Беатриче Монези, 11 лет.
 Тамара Джордиери, 11 лет.
 Флора Мари Витори, 11 лет.
 Зима на Красной площади.
 Гуашь, фломастер.
 Нарни, Италия.

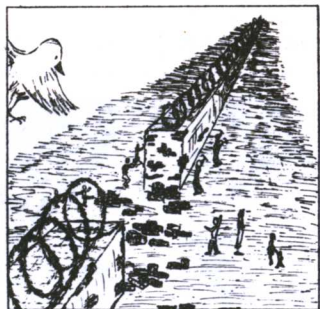
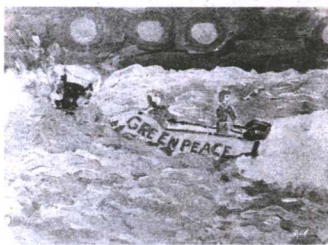
Микеле Галуцци, 12 лет.
 Наше Возрождение.
 Акварель, фломастер.
 Солерно, Италия.



Безгранична фантазия детей, красочны их композиции. Мы воспроизводим два рисунка итальянских школьников, которые по-своему представили жизнь нашей столицы.



ГОСТЬ ИЗ ГОЛЛАНДИИ



Гунтенар Биеке, 13 лет.
 Охрана окружающей среды.
 Акварель.
 Хилверсум, Голландия.

Клаудиа ван Рейен, 12 лет.
 Дума о Восточной Европе, я вижу...
 Тушь, перо.
 Хилверсум, Голландия.

Рисунки, которые вы видите на этой странице, привез в редакцию нашего журнала Хенк Роос — молодой учитель изобразительного искусства средней школы в Голландии.

У себя в стране он начал изучать русский язык, ускоренный курс обучения прошел в Москве, путешествовал по

Советскому Союзу, интересовался постановкой художественного образования в школах.

В скором времени в журнале появится его статья о системе эстетического образования детей в Голландии.



ВЫСТАВКА В РУССКОМ МУЗЕЕ

О том, что могут выполнить своими руками мальчики и девочки с ограниченным слухом, зрением, находящиеся в больницах и интернатах и потому лишенные многих радостей детства, рассказывала экспозиция, развернутая в Русском музее в Ленинграде.

Яркие краски, любовь к животным, природе, стремление участвовать в жизни, общей для всех их здоровых ровесников, помогли ребятам, увлекающимся рисованием, создать живописные и графические листы, различные поделки, игрушки, которые с интересом разглядывали зрители и специалисты в области детской психологии.



НАГРАДЫ В ПОЛЬШЕ

В Польше, в городе Плоцке, проходил международный конкурс детского творчества под девизом «Природа — наш общий дом». В нем приняли участие дети школьного возраста из двадцати стран, в том числе из Советского Союза.

Участницами конкурса были ученицы Ялтинской детской художест-



Учащиеся ДХШ города Ялты
 Лада Ковалева,
 Катя Татарикова,
 Оксана Мельник —
 победители международного конкурса «Природа — наш общий дом».

венной школы Катя Татарикова, Лада Королева, Оксана Мельник. Их работы «Прогулка в парке», «Морское дно», «Среди цветов» удостоены почетных дипломов, девочки награждены ценными подарками.



ДИВА БЫЛИННЫЕ

В дни весенних школьных каникул в городе Бийске собрались ребята Сибири, Горного Алтая, Монголии. Сюда приехали лучшие детские коллективы танцоров и певцов, юные мастера народного художественного творчества для участия в между-

Декоративное панно.
 Резьба по дереву.
 Коллективная работа.
 Дворец пионеров, Горно-Алтайск.



народном фестивале «Дива былинные».

Организатором фестиваля, который проводится второй год, является творческое объединение «Сирин», созданное активными борцами за сохранение народной культуры и экологии. Главная цель организаторов — создание международного лагеря в горах Алтая. Горный воздух оздоровит детей, укрепит их физически и морально, изучение истории прошлого поможет восстановить народную культуру.



ЮБИЛЕЙ ДЕТСКОЙ СТУДИИ

Студии керамики Красноярского Дома детского творчества исполнилось пять лет. Здесь студийцы делают глиняные расписные горшочки, настенные тарелки из шамота, фаянсовые светильники. Летом путешествуют по Енисею на теплоходе в близлежащие деревеньки, рисуют речные пейзажи, бревенчатые избы с резными наличниками, копируют росписи кухонной утвари, вышивки и рушники. Свои впечатления о поездке воплощают в творческих работах, которые постоянно экспонируются на выстав-

На занятиях в студии керамики. Красноярск.



ках «Енисей — река дружбы», «Подснежник».

В этом году ребята побывали на Дальнем Востоке во всеоюзном пионерском лагере «Океан», где приняли участие в смене «Школы народной культуры».

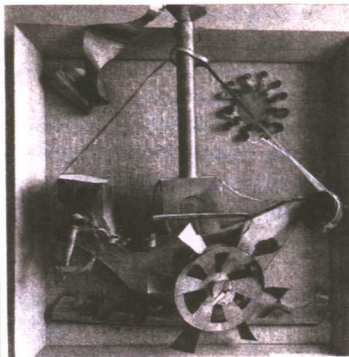


РОДНИЧОК

Небольшая комната Дворца культуры производственного объединения «Дормашина» города Орла всегда полна ребят. Здесь занимается детская студия изобразительного и декоративно-прикладного искусства «Родничок».

На стенах линогравюры, маски и объемно-пространственные композиции из бумаги, керамические панно, рельефы из металла. Юные творцы трудятся за общим столом. Под руководством опытного педагога Геннадия Арсентьевича Пяткина они занимаются керамикой, с увлечением лепят сказочных лошадей, выполняют декоративные композиции из цветного стекла на керамической плитке.

А начиналось все с небольшого кружка изобразительного искусства. В 1980 году кружок перерос в студию, где занимаются дети от 6 до 17 лет. Их работы постоянно демонстрируются на областных выставках детского творчества, и заметно, что профессиональный уровень учащихся возрастает. Недавно студии «Родничок» присвоено высокое звание образцовой.



Кораблик.
Бумажная пластика.
Коллективная работа.
Студия «Родничок», Орел.

Андрей Пяткин,
10 лет.
Рыба-Кит.
Керамика.
Студия «Родничок», Орел.

Тамара Бабочкина,
12 лет.
Колобок.
Керамика.
Студия «Родничок», Орел.

НОВЫЙ ЦЕНТР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

В городе Владивостоке, одном из крупнейших портов на Тихом океане, открылась детская картинная галерея. Уже действует постоянная экспозиция, а со временем будет создан эстетический центр.

Устроители галереи стремятся сделать все, чтобы ребенок, входящий в этот дом, чувствовал атмосферу добра, любви к творчеству. Здесь начнет работать изостудия. Главная цель педагогов — приобщить детей к пониманию прекрасного.

Поздравляем читателей-дальневосточников с открытием детской картинной галереи! Надеемся, что многие изостудии страны пополнят ее фонды своими работами. Адрес галереи: 690106, г. Владивосток, Партизанский проспект, 12.

ПСИХОЛОГИ ИЗ США

Педагоги общеобразовательных школ и изостудий Москвы побывали на лекциях американских психологов Фрэна Мэнси и Натали Роджерс. Особый интерес вызвал цикл выступлений, посвященных занятиям рисованием.





Академия в Сибири

Постоянные читатели журнала помнят, наверное, рассказ об открытии в Красноярске Сибирско-Дальневосточного отделения Академии художеств СССР¹. Тогда мы познакомились с планами сибирской Академии на будущее, ее участием в культурном строительстве региона, художественном образовании. Об интересе к этому событию свидетельствуют письма, полученные редакцией. Тогда же сообщили и о начале работы творческих мастерских Академии художеств СССР, представили молодых живописцев и скульпторов, которым предстояло обживать мастерские, стать первыми их выпускниками. И пообещали снова встретиться с ними, посмотреть, что они сделали за эти годы, как сложилась их творческая судьба.

И вот пришло время выпуска, отчетной выставки. Помнится, три года назад мастерские представляли собой пустые практически помещения — ряд похожих друг на друга комнат, где и присесть-то было не на чем. Сегодня это по-настоящему оснащенные студии, пропитанные ароматом красок, увешанные этюдами и эскизами, готовыми картинами и еще на мольбертах, заставленные глыбами мрамора и гранита, краями дерева, деталями гипсовых форм, бронзовыми отливками. Во всех мастерских собрались приличные библиотеки — иногда в несколько стеллажей, появился тот налаженный сообразно натуре и привычкам каждого художнический быт, который помогает трудиться, настраивает на творческий лад.

— Думаю, эти годы имели немалое значение для роста молодых художников, — говорит руководитель мастерской живописи академик А. П. Левитин. Ребята имели возможность максимально проявить себя творче-

ски, участвовали в выставках, развивались каждый в своем плане. Но в целом — в реалистическом духе. Я исповедую это неукоснительно. Не согласен — пожалуйста, есть другие мастерские. Но для меня, моей мастерской реализм — единственно плодотворное направление, потому что он неисчерпаем, как сама жизнь. Если человек верит в нее, он менее подвергнут вторичности, которая, разумеется, может иметь место и в реализме — я называю это «реалистическим формализмом». Если не верит, не видит жизни — он неизбежно кому-то подражает. Чаще всего это проявляется в абстракционизме — подражание пятну, форме, линии — там вовсе не нужно школы.

И действительно, Анатолий Павлович сумел собрать вокруг мастерской единомышленников. В большинстве своем это выученики Суриковского и Репинского институтов, убежденные приверженцы реализма: годы совместной работы с Левитиным еще более укрепили их в этом.

Александр Покровский появился в мастерской живописи последним. Окончив в 1980 году Репинский институт по мастер-

ской Б. С. Угарова, два года преподавал в художественном училище в Чебоксарах и по конкурсу прошел в творческие мастерские в Красноярске. Здесь не пришлось ему искать темы — она как бы жила в нем с детства, от общения с землей, привязанности к русской деревенской прозе — сильное влияние на него оказали Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин. В стадии завершения большое полотно «Вдовый праздник» — итог его пребывания в мастерских. Ну а «Воспоминание о Марии» — лирический холст, написанный художником в память о бабушке. Здесь все о прошлом: вязаные кружева скатерти, старинная шаль, высохшие цветы в плетеной корзинке. И на фоне этой как бы ушедшей жизни — портрет современницы: жива память — живы и мы.

Заметных успехов добился Артур Васильев из Якутии — живописец своеобразный, крепкая реалистическая форма у которого сочетается с психологическим проникновением в тему. Он более всего не похож на других, особенно колоритом своих полотен. И все его вещи имеют философский подтекст. Как и картина-посвящение «Сыновья вдовы»: на холсте — размышления о жизни и смерти, судьбе человеческой. Художник изобразил отца и трех его братьев — последних из рода «очо». Все они не в пожилом еще возрасте ушли из жизни, и автор поместил их за изгородью, как бы в другом временном измерении.

А вот работа Валерия Максимова — тот же, по сути, групповой портрет — решена в иных, сугубо конкретных реалиях. Здесь художника интересовали более пластические задачи, нежели тонкая разработка характеров. Еще в годы учебы в Дальневосточном художественном институте он бывал на Курилах, плавал на сейнере — помогал

Здание Сибирско-Дальневосточного отделения и творческих мастерских Академии художеств СССР.

¹ «Юный художник», 1988, № 9.

рыбакам ловить сайру. С рыбацкой темой пришел в мастерские, осуществил ее в нескольких картинах, одна из которых — «Рыбаки» — экспонировалась на зональной выставке.

Анатолий Рыбкин — самый опытный и старший по возрасту в мастерских. Очень много и плодотворно работает. Единственный из всех сделал персональную выставку.

— Рыбкин у меня возмутитель спокойствия, — рассказывает А. П. Левитин. — Он остро воспринимает современность, чувствует характер, в самых простых предметах умеет неожиданно выявить смысл, художественную содержательность.

Вещи на холстах Рыбкина как бы одушевляются, становятся равноправными участниками человеческого бытия. Как тот же выдавший виды, навевающий тоску колодец в «Туманном утре», глядящий вослед похоронной процессии.

Остался верен избранной теме и Юрий Заварзов: судьбам ребятшек, оставшихся после войны сиротами, слоняющихся по развалинам, занятых играми в разбитых автомобилях, остатках военной техники. Творческий замысел осуществил в нескольких картинах: «Зимний день», «Подсолнухи», «Дороги войны». Интересна по замыслу последняя: зритель как бы оказывается за баранкой грузовика. Сквозь расчищенный «дворником» сектор заляпанного грязью лобового стекла, в слепящем свете фар видна фронтальная дорога, двигающиеся по ней люди. Уже будучи в мастерских, Заварзов работал на Камчатке, привез много этюдов. Один из них — «Вулкан Алинский».

— Картина «Августовский день» была у меня на зональной выставке, — рассказывает Леонид Семенов. — Она входит в серию из шести полотен, которую назвал «Моя Бурятия». Это рабочий итог моего пребывания в мастерских. Но есть еще и житейский результат: я много почерпнул не только у Левитина, но и у друзей; мы все учились друг у друга и в профессиональном, и в человеческом плане.

Симпатичный, добрый, неунывающий человек — и это очень



Ю. Злотя.
Салон.
Бронза. 1988.



И. Зеленков.
Мысль. Портрет первого
ученого Хакасии
Н. Ф. Катанова.
Гранит. 1990.



А. Баярлин.
Степная мелодия.
Пластелин. 1991.

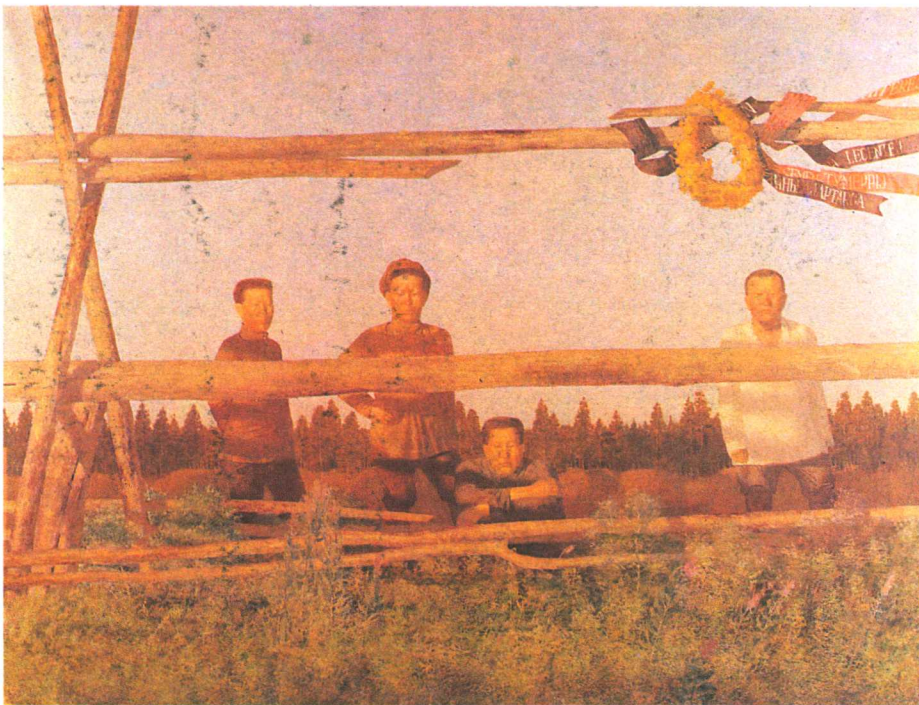
заметно по его работам, жизнеутверждающим, полным воздуха, радостным по цвету, — Леонид хорошо чувствует пейзаж Бурятии, его родных мест, знает быт и культуру народа. Его картины — своеобразное олицетворение гармонии природы и человека.

Удовлетворен итогами работы своих подопечных и руководитель скульптурной мастерской Л. Н. Головницкий.

— Ребята пришли с хорошей школой, интересными задумками и желанием творить, — говорит Лев Николаевич. — В Красноярске им были созданы все условия для продуктивной работы. Они были обеспечены стипендией, жильем, материалами, имели возможность много ездить. Мастерские позволили совершенствоваться, крепко стать на ноги, утвердиться в собст-

венном творческом кредо.

Ведущее место среди выпускников-скульпторов занимает, по общему мнению, Юрий Злотя. «Это человек ищущий и находящий, — характеризует его Л. Н. Головницкий, — что само по себе прекрасно, но совсем не просто». Юрий в одном лице и мастер, и хороший ремесленник, умеющий самостоятельно довести вещь до готовности в материале. По приезду в Красноярск соорудил плавильную печь, и у него, естественно, больше всех работ, отлитых в бронзе. Но работает он и в камне. До поздней ночи горит свет в окнах его мастерской. Злотя создал серию скульптур, посвященных городу и его обитателям. Вот, например, характерная группа с названием — «Салон»: это всего лишь сценка в парикмахерской, выхваченная наблюдатель-



ным глазом художника из чреды суетных городских будней.

Самая, пожалуй, монументальная работа выполнена в мастерских Иваном Зеленковым: вырубленная из глыбы черного гранита голова. Это портрет Николая Федоровича Катанова — известного языковеда, этнографа, археолога, первого хакасского ученого. В решении образа автор попытался передать напряженное движение мысли: в композиции работают и само изображение, и массивная подставка-плит с надписью на древнем тюркском языке. Хакасскую тему Зеленков развивает и в эскизе для памятника по мотивам народного эпоса «Алтын Арыг» в Абакане.

В творческой мастерской познакомился со своей землячкой — студенткой медицинского института — якутский скульптор Эдуард Пахомов. С вдохновением, всего два-три сеанса лепил он портрет девушки. «Работа спорилась, шла легко, доставляла удовольствие, — вспоминает художник. — Так бывает, наверное, когда общаешься с хорошим человеком». И действительно, образ получился привлекательный, располагающий к себе естественностью и непринужденностью, обаянием модели. Пахомов удачно пробует силы в работе с разными материалами. Пытаясь сочетать традиции национальной резьбы с классикой, он выполнил несколько рельефов из красного дерева, показанных на зональной выставке.

«Хоть ты сейчас в Сибири, но ты — казах и должен петь о своем народе», — сказал три года назад Л. Н. Головницкий Азату Баярлину. Напутствие руководителя мастерской утвердило молодого скульптора в стремлении разрабатывать национальную тему. «Степная мелодия» — тому подтверждение, осуществление давно задуманной идеи. Автор старался создать как бы символ



А. Васильев.
Сыновья вдовы.
Масло. 1990.
160×190.

В. Максимов.
Рыбаки.
Масло. 1989.
175×140.

бескрайней казахской степи. И наверное, это ему удалось. Баярлин и народный архитектор СССР А. С. Демирханов стали победителями республиканского конкурса на памятник поэту и писателю Сакену Сейфуллину в Целинограде.

Позже других приступили к работе мастерские графики, которые возглавил В. Н. Петров-Качатский. Красноярец Валентин Теплов и якут Алексей Евстафьев, выпускник Суриковского института Виктор Кравцов, Тамара Кузьмина и Виктор Барткович из Киргизии, Максим Ванданов из Кяхты — художники все очень разные, ищущие, своеобразные по творческой манере. Хорошо чувствуя природу, предлагая свои ходы и решения, работает Теплов. Новым словом в якутской графике стали акварельные листы Евстафьева, тонкие по цвету, как бы сотканые из прозрачных, легких мазков. Блестяще рисует с натуры, экспериментирует с цветом Кравцов. Исполнены лиризма литографии и гравюры Кузьминой, умеющей найти метафору, сказать о будничном на языке поэзии.

Завершая рассказ о первых итогах работы академических мастерских, необходимо отметить и еще немаловажную сторону их практической деятельности: они превратились в настоящую кузницу педагогических кадров — почти все теперешние выпускники стали преподавателями, доцентами кафедр Красноярского государственного художественного института. В этом новом, образовавшемся три года назад вузе два факультета: академический и декоративно-прикладного искусства. Деканом первого, куда входят кафедры живописи, скульптуры и станковой графики, стал Валерий Максимов, кафедру живописи возглавил Александр Покровский. Эту просветительскую традицию наверняка поддержат живописцы, скульпторы, графики нового набора творческих мастерских. Положено начало собственной — сибирской школы воспитания мастеров изобразительного искусства.

В. ШУМКОВ

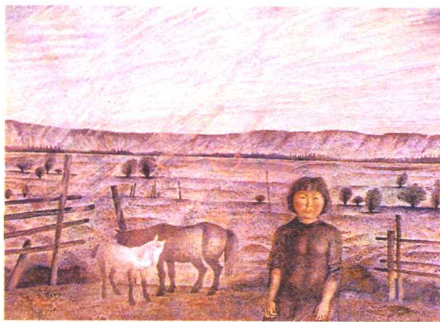


А. Покровский.
Воспоминание о Марии.
Масло. 1988.
80×100.

А. Рыбкин.
Туманное утро.
Масло. 1990.
100×120

Ю. Заварзов.
Вулкан Алинский.
Масло. 1989.
50×65.





А. Евстафьев.
Май. Из серии: «Якутские мотивы».
Акварель. 1991.



В. Кравцов.
Предрассветный натюрморт.
Акварель. 1991.



Т. Кузьмина.
Золотой дождь.
Гравюра на картоне. 1991.

Л. Семенов.
Августовский день.
Масло. 1990.
◁ 102×160.

В. Теплов.
Южно-Курильск.
Пастель. 1991.



ПРИЕМНЫЕ УСЛОВИЯ

ДЛЯ ПОСТУПАЮЩИХ
В КРАСНОЯРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ

ПО СПЕЦИАЛЬНОСТЯМ:

1. Живопись.
2. Художественная керамика; упаковка и пром. графика.
3. Художественное проектирование.
4. Скульптура.
5. Станковая графика.

Каждый поступающий обязан подать заявление на имя ректора института. К заявлению:

1. Документ о среднем специальном или общем образовании (подлинник).

2. Выписка из трудовой книжки, заверенная администрацией предприятия или учреждения.

3. Медицинская справка (форма № 286).

4. Четыре фотографии размером 3×4 см.

Паспорт и военный билет предъявляются лично.

Одновременно с документами все поступающие должны представить не менее 10 работ по живописи и рисунку.

Приемная комиссия имеет право не допускать к экзаменам лиц, представивших домашние работы, свидетельствующие о недостаточной художественной подготовке, а также абитуриентов, в ходе собеседования с которыми установлено отсутствие у них надлежащих данных для избираемой специальности.

Лица, допущенные к вступительным экзаменам, должны иметь при себе необходимые материалы для выполнения заданий по специальным дисциплинам (краски, акварель, гуашь, темпера — по выбору, карандаши, резинки, кнопки, кисти, чертежные принадлежности).

Документы принимаются с 5 июня по 5 июля. Консультации проводятся с 1 по 5 июля. Экзамены с 6 по 25 июля.

Вступительные экзамены проводятся по дисциплинам:

ЖИВОПИСЬ.

1-е задание: этюд обнаженной фигуры человека (24 часа) 4 дня по 6 часов. Размер: 80×60 см.

2-е задание: этюд головы человека с плечевым поясом (16 ча-

сов) 4 дня по 4 часа. Размер: 60×40 см.

Материалы: холст, масло.

Для специальности графика материалы: бумага, акварель, гуашь, темпера (по выбору).

КЕРАМИКА, ПРОМГРАФИКА, ПРОЕКТИРОВАНИЕ

1-е задание: натюрморт (12 часов) 3 дня по 4 часа. Размер: 0,5 листа. Материалы: бумага, акварель, гуашь, темпера (по выбору).

СКУЛЬПТУРА.

1-е задание: этюд обнаженной фигуры (24 часа) 4 дня по 6 часов. Материал: глина. Размер до 70 см.

2-е задание: этюд головы человека (16 часов) 4 дня по 4 часа. Материал: глина. Размер — натуральная величина.

Для специальности керамика:

1-е задание: этюд маски с античной скульптуры (8 часов) 2 дня по 4 часа. Материал: глина. Размер — натуральная величина.

КОМПОЗИЦИЯ

(для специальностей живопись и графика).

1-е задание: эскиз на заданную тему (6 часов).

2-е задание: эскиз на свободную тему (6 часов).

Материал: холст, масло. Размер не более 60 см по большей стороне. Для специальности графика материал — акварель, гуашь, темпера (по выбору).

Для специальности скульптура:

1-е задание: эскиз на заданную тему (6 часов).

2-е задание: эскиз на свободную тему (6 часов).

Материал: глина, пластилин.

Для специальности керамика:

Композиции на заданные темы (12 часов) 2 дня по 6 часов.

Для специальности упаковка и пром. графика:

Композиции на заданные темы (18 часов) 3 дня по 6 часов.

Материалы: бумага, гуашь, темпера (по выбору). Размер 0,5 листа.

ЭКЗАМЕНЫ

ПО ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ:

1. Русский язык и литература (письменно).

2. Собеседование с включением вопросов по истории русского и советского искусства.

АДРЕС ИНСТИТУТА:

660049, г. Красноярск, проспект Мира, 98. Тел.: 27-08-45.

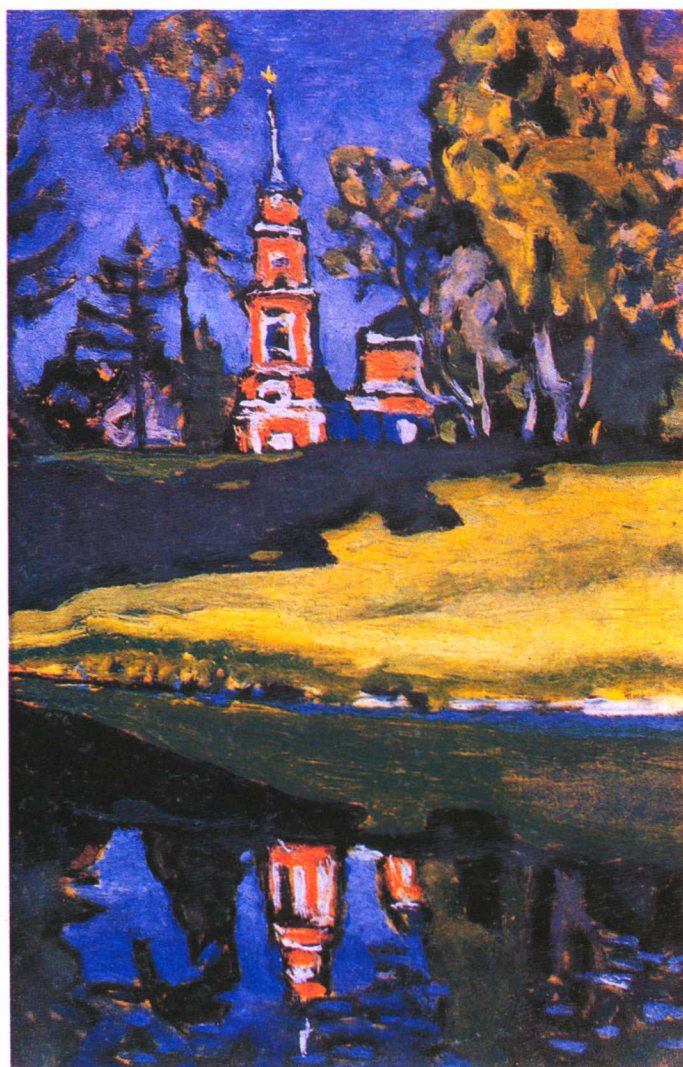
Василий Кандинский

Василий Кандинский принадлежит к числу открывателей нового художественного языка XX столетия и не только потому, что именно он «изобрел» абстрактное искусство, но и смог придать ему масштаб, цель, объяснение и высокое качество. Для этого, конечно, понадобилось многое: и одаренность, и учет разных худо-

жественных и философских традиций, и собственная концепция творчества, и определенные социальные и культурные условия.

Для раннего творчества Кандинского были характерны разные манеры. Первая, несколько импрессионистическая, отмеченная густо положенными маз-

ками, в основном воплотилась в небольших натуральных этюдах, начатых в 1901—1903 годах в Швабии и подмосковной Ахтырке, продолженных в 1906 году в Сен-Клу и завершенных в 1908 году в Мурнау близ Мюнхена. Это были незамысловатые мотивы усадеб и пригородов, пляжей и деревенских проселков, гор и





озер. Чуть позже сложилась «вторая» манера, мирискусническая по своему характеру, близкая И. Билибину и Н. Рериху. Кандинский работал темперой в «мозаичной» технике декоративной пуантили, столь типичной для эпохи модерна. Преимущественно он выбирал русские сцены базаров, прогулок на древних парусных судах, гуляров и грустящих красавиц в лесу, иногда перемежавшиеся различными стилизациями. Последние произведения «второй» манеры создавались в 1907—1908 годах. Существенными оказались занятия гравюрой на дереве. Обращением к технике продольной резьбы в ксилографии Кандинский обязан примеру Поля Гогена и Эдварда Мунка, которых высоко ценил. Здесь проявляется особая экспрессионистичность, умение обо-

В. Кандинский.
Дамы в кринолинах.
Масло. 1909.
Государственная
Третьяковская галерея.
96,3×128,5.

В. Кандинский.
Одесский порт.
Масло. Конец 1890-х годов.
Государственная
Третьяковская галерея.
◁ 65×45.

В. Кандинский.
Красная церковь.
Масло.
Государственный Русский
музей.
◁ 28×19.

бщать, находить отношение между пятном и свободным пространством, что так пригодились ему в дальнейшем. В эпоху модерна гравюра на дереве, как плакат и карикатура, помогала определять возможности формализации художественных средств, границы условности. Примерами могут явиться гравюры из Третьяковской галереи: «Игра на гусях» и «Свет Луны». Их стиль близок самым современным исканиям тех лет.

Посетив в 1906—1907 годах Париж, увидев произведения Анри Матисса, Робера Делоне и Пабло Пикассо, Кандинский по-другому стал оценивать собственные опыты тех лет. Он был поражен картиной Матисса «Радость жизни» и другими его произведениями. Чуть позже прочитал статью Матисса «Заметки о живописи». Мыс-

ли о композиции как об искусстве размещать различные элементы и о чистом цвете непосредственно войдут в круг размышлений русского мастера, матиссовские краски будут жить в абстрактных композициях Кандинского; они экспрессивны, выражают и цвет, и саму идею

Хельцель, который в 1905 году разрабатывал теории абстрактной живописи. Понятно и закономерно само обращение художника к немецкой культуре: в то время многие увлекались германской премудростью, будь то гегельянство, кантианство, Шопенгауэр, Ницше. Интерес к Германии подо-

го, прочно связать себя с ней. Характерно, что, обратившись к отвлеченным формам, художник в 1911 году написал картину «Романтический пейзаж». После завершения своих основных теоретических работ Кандинский намеревался засесть за сочинение «Романтизм в абстракции». Он полагал: «Смысл, содержание искусства — романтика». По его мнению, «романтизм глубок, красив, его содержание радостно; это кусок льда, в котором сияет огонь». Романтизм начала прошлого века, собственно, уже предчувствовал возможность существования «абстрактной, фантастической, музыкальной, поэтической» живописи (Ф. О. Рунге). С романтической традицией связаны представления художника о синтетичности искусств, иначе говоря, об их глубокой внутренней связи и переносе специфики одного вида на другой. Его знаменитые «Звуки» 1913 года — синтез поэтического, музыкального и живописного (это 38 поэм с 12 цветными и 54 черными гравюрами).

Кандинский, как все крупные мастера нового времени, был универсален в своей художественной деятельности. Он занимался не только живописью и графикой, но музыкой (с ранних лет), поэзией, теорией искусства. Художник оформлял интерьеры, делал эскизы росписей по фарфору, проектировал модели пла-



цвета, «працвет» синего, красного, белого, зеленого. Даже манера наложения красок на холст порой напоминает приемы французского художника. Благодаря Клоду Моне, а затем и Матиссу Кандинский стал осознавать, что форма и цвет не нуждаются в предметной мотивировке.

Столицей югендштиля, названной Кандинским островком духовного в громадном мире, в начале столетия был Мюнхен. Здесь издавались ведущие журналы «Югенд», «Ди Кунст», «Симплициссимус», «Декоративе Кунст». В этом городе работали Август Эндель — теоретик нового искусства, Герман Обрист — создатель отвлеченных пластических композиций. В кружках Мюнхена и Штутгарта выделялся Адольф

гревался и происхождением, так как в Кандинском наряде с русской была и немецкая кровь.

Среди художественной интеллигенции на рубеже веков крайне популярной была теософская литература, оккультные и спиритические трактаты. Многие термины, впоследствии появившиеся в теоретических работах Кандинского, — вибрация, созвучие, космические лучи, восхождение и другие — взяты из этих работ. От Штейнера он позаимствовал идею борьбы трех миров: высшего духовного, среднего астрального и низшего материального.

Имело значение и воздействие на Кандинского идей русского символизма. Символизм и теософия помогли ему открыть романтическую традицию, более то-

В. Кандинский.
Пейзаж.

Масло. 1913.

Государственный Эрмитаж.
88,5×100.

В. Кандинский.
Гусляр.

Цветная линогравюра. 1907.

Государственная
Третьяковская галерея.
18,5×18,9.

В. Кандинский.
Маленькие миры VI.

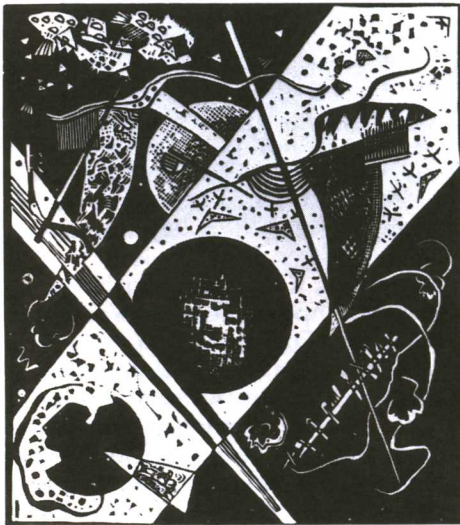
Гравюра на дереве. 1922.

Городская галерея Ленбаххауз,
Мюнхен.
27,2×23,3.

В. Кандинский.
Картина с островами.

Масло. 1919.

Государственный Русский музей.
126×95.



тьев, создавал эскизы аппликаций и мебели, занимался фотографией, интересовался кинематографом.

Все мысли Кандинского направлены к будущему, его активная деятельность организатора ряда художественных объединений, педагога, творца predetermined стремлением его приблизить. Свидетель больших социальных переворотов, он считал, что скоро появятся «новые люди» и «великое Помело истории сметет сор с внутреннего духа». Первое объединение «Фаланга» (лето 1901 года) виделось ему как сообщество мастеров, объединенных кооперативными формами сотрудничества. Затем последовало создание «Нового художественного общества Мюнхена», «Синего всадника», работа в культурных и научных учреждениях Советской России, в Баухаузе, создание «Общества Кандинского» и «Синей четверки». Сам он с гордостью писал, что «никогда не чуждался общественных дел», организаторская и преподавательская деятельность его радовала.

При создании объединений он не предъявлял требований эстетического единства, подключая к общему делу художников разных направлений. У Кандинского, кроме того, имелась принципиальная установка на интернационализацию передового искусства. Это вообще было свойственно богеме рубежа веков, наследующей традиции международных связей, сложившихся в предшествующее время. Но при этом художник всегда оставался глубоко верен своей родине. Вилла в Мурнау не случайно называлась «русской»: интерьеры ее были расписаны народными орнаментами, по углам висели иконы. В письме 1922 года, только что покинув Россию, Кандинский пишет: «...меня часто тянет в Москву». Только в 1928 году — срок, как мы понимаем, предельный — он принимает немецкое подданство, осознав, что связи с родиной оборваны. Много внимания Кандинский уделял контактам немецкого и русского авангарда, «Синего всадника» и отечественного «Бубнового валета». Через все перипетии он пронес «любовь к глубокой сущности народной», в понимании которой он был близок к Л. Н. Толсто-

му. У него имелась мистическая вера, что «постепенное освобождение духа» грядет из России.

Итак, в известной степени предпосылки для сложения новой манеры Кандинского ясны. Традиционный «пейзажизм» и поиск «синтетического» стиля, взаимодействуя, постепенно образовывали новые жанры: импрессионизм, импровизации и композиции. Сам художник считал, что «импрессионизм», то есть впечатления, передают эффект видимости природы, «импровизации» выражают впечатления внутренние и «композиции» (самое важное) представляют их синтез. Слово «композиция» для Кандинского звучало как молитва и вызывало в нем «внутреннюю вибрацию». Чаще всего композиции были самыми большими по размерам и самыми отвлеченными по мотивам. Но практическая система жанров оказывалась сложнее. Некоторые работы, как «Лирическое», «Романтический пейзаж», «Обнаженная», имели самостоятельное значение. С 1914 года некоторые произведения Кандинского стали называться не по возможным ассоциациям, типа «Концерт» или «Пастораль», а по господствующим элементам формы, вроде «Пейзаж с красным пятном».

Хотя по традиции произведения 1909—1914 годов, особенно живописные, называются абстрактными, в них легко угадываются изобразительные элементы, пусть и трактованные как некие символические знаки. Узнаваемые с большей или меньшей степенью отчетливости иконографические мотивы: всадники, казаки, ню, пальмы, лодки, острова в море, горы, радуги, колокола, звери, кладбища, дома, храмы, башни, облака, деревья, пушки, озера, дамы в кринолинах, фонтаны — сплетались с чисто абстрактными формами. Сам Кандинский считал возможной известную «прислоненность» к реальности. Особенно открыто она проявлялась в области, чрезвычайно для него важной: это преимущественно сцены Апокалипсиса, христология, жития святых.

В живописи Кандинского пятна, некие цветные облака, мягкие, словно биологизированные, часто оконтуренные в стиле ар

нуво, образуют сложнейшие сочетания. Среди них, словно молнии разного цвета, зигзагами мелькают линии, чтобы создать эффект ухода в глубину, чтобы заманить зрителя вовнутрь. Эти пятна то бегают, то отступают, они то больше, то меньше, что, впрочем, не является знаком их реальной величины или удаленности; как космос, такая живопись пространственно и хронологически неоднородна. Это — «хор красок, врывающихся в душу из природы», по выражению самого художника. Главное, чтобы зритель самозабвенно растворился в картине, жил в ней. Тут важна не форма (почему Кандинский не любил «искусства для искусства»), но переживание, «внутреннее влечение», «сверхчувственная вибрация». Известно, что Кандинский был влюблен в краски мира. Он много путешествовал (русский Север, Германия, Австрия, Франция, Швейцария, Голландия, Швеция, Бельгия, Италия, Тунис, Сирия, Египет, Турция, Греция) и хотя не использовал в своих работах непосредственных впечатлений от поездок, но «вливал» их в свои колористические оркестровки. Краски виделись Кандинскому одушевленными и странными существами. В борьбе с белым холстом они рождаются как миры и люди. Краски эти должны вызывать определенные ассоциации. Опираясь на учение о цвете Гёте, художник разработал концепцию, гласящую, что определенные краски вызывают и определенные эмоции: так, желтое — земное, напоминает звуки флейты; синее — небесное, спокойное и печальное, напоминает виолончель; зеленое — неподвижное, антиэмоциональное. Для него важны также разные качества красок — бархатистость, гладкость, блеск, они дают ощущение осязания, благоухания, звука. Кандинский считал, что абстрактные комбинации действуют словно музыка, имеют, как и она, временное художественное бытие, запрятанное внутри произведения. Все приемы, используемые художником, создавали сильный поэтический образ. Характерно, что стихи его, написанные в крайне своеобразной манере, лучше всего словесно передают ощущения от его произведений.



В. Кандинский.
Решительный розовый.
Масло. 1932.
Музей Соломона
Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
80,79×100.

В. Кандинский.
В черном квадрате.
Масло. 1923.
Музей Соломона
Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк.
97,5×98.

Кандинский принадлежал к числу «пишущих» художников. Параллельно новому живописному стилю складывался текст книги «О духовном в искусстве», которую он писал в течение пяти-шести лет и завершил к 1910 году. Начиная с 1901 года он публиковался не менее ста раз, а многое осталось в черновиках, в архивах. «О духовном...» стало евангелием нового искусства. Его теоретические работы станут основой для размышлений и деятельности в ИНХУКЕ (Институт художественной культуры в Москве) и Баухаузе.

После возвращения в Москву с началом первой мировой войны Кандинский словно находится в раздумье. За редким исключе-

нием, он не обращается к абстрактным композициям, а как бы идет в эволюции своего стиля обратно, вновь появляются полумпрессионистические виды, в ранней манере исполнено полотно «Красная площадь» 1917 года, хранящееся в Третьяковской галерее. Особенно удивляют своей реалистической направленностью виды Суворовского и Смоленского бульваров, написанные из окна. И только к 1920 году он вновь берется за абстрактные сочинения. Появляются геометризованные элементы, намечающие переход к «четвертой», «золотой», как ее называют критики, манере. Впрочем, живописью Кандинский в то время занимается мало, больше внимания уделяя организационной, исследовательской и преподавательской деятельности. В конце 1921 года, получив командировку от Государственной академии художественных наук (ГАХН), Кандинский уезжает в Германию.

Живопись Кандинского к этому времени претерпела сильные изменения. Это «холодный», как он сам говорил, стиль. Уже в графическом цикле «Малый мир» (1922) видна последовательная геометризация формы. Порой в живописи появляется некоторая сухость, чертежность, важнее, что в Баухаузе Кандинский ведет курс стенной живописи, что связано с его концепцией «монументального искусства», которое объединяет все остальные. Опыт своей преподавательской деятельности художник обобщил в работе «Пункт и линия к плоскости. Прологомены в науке об искусстве» (1926). Самое интересное пространственное решение он исполняет в связи с проектом зодчего Мис ван дер Роз «Музыкальный салон» (1931 год, абстрактные композиции в керамике).

После прихода в Германии к власти нацистов Кандинский переезжает во Францию. Более или менее остроумная игра формами продолжалась до конца жизни, включая последние гуаши 1944 года.

Что хотел дать людям Кандинский? Ответ в его словах: «Вызвать радостную способность переживать духовную сущность в материальных и абстрактных вещах».

В. ТУРЧИН,
доктор искусствоведения

РИМСКИЕ ФАЛЕРЫ



Александр Македонский.
Фалера.
Стекло. I век.

Рома.
Фрагмент фалеры.
Стекло. I век.



Фалеры, или фалары, — этим наименованием древние обозначали металлические бляхи на груди и на лбу боевого коня. «Кони в золотых и серебряных фаларах» отмечены Полибием на военных парадах сирийского царя Антиоха. Когда Ганнибал при Каннах захватил римский лагерь, то, как пишет Тит Ливий, добычу карфагенян составило «серебро, что находилось преимущественно на конских фалерах». Об обыкновении римских солдат украшать коней из военной добычи вспоминает поэт Ювенал:

*И неотесанный воин, не знавший еще восхищенья
Перед искусствами греков, когда при дележке добычи
Взятого города в ней находил совершенной работы
Кубки — ломал, чтоб фалерами конь у него красовался.*

Упомянут древние источники фалеры из раковин и цветных камней.

Из богатой добычи римские военачальники наделяли солдат, обнаруживших храбрость, знаками отличия: это были гривны, снятые с побежденных варваров, запястья, железные галльские копы и фалеры — диски из драгоценного металла. Историк Полибий оставил подробное описание римских воинских наград: «Римляне также умеют прекрасно возбуждать отвагу в солдатах. Так, если была какая-либо схватка и некоторые солдаты отличились в ней храбростью, консул созывает на сходку все войско и ставит подле себя тех солдат... Сначала он произносит похвальное слово о заслугах каждого воина... затем дарит солдату, ранившему неприятеля, копы, солдату, убившему врага и снявшему его доспехи, дарит фиалу-диск, если он пеший, или фалары, если — конный... Золотым венком консул награждает солдат, которые при взятии города первыми взойшли на стену... солдаты, удостоенные подобных наград... участвуют в торжественных процессиях со знаками отличия, носить подобные украшения может лишь тот, кого консул наградил ими за доблесть».

Награды «за воинскую доблесть» вручались от имени императора. Сотни надгробных надписей, изученных историками, привели их к заключению, что фалеры, гривны и запястья были низшими наградными знаками, давались преимущественно солдатам. Высшим офицерам вручались золотые венки и копы. Стремлением к популярности в широких солдатских массах объясняется следующая характеристика первого императора Августа у его биографа: «Из воинских наград он охотнее раздавал фалеры и гривны и всякие золотые и серебряные украшения, нежели почетные венки за взятие стен и валов: на них он был крайне скуп». Во время торжественных богослужений солдаты надевали свои воинские награды.

Римский народ мог видеть свое войско во всем блеске во время триумфов. Тацит так описывает триумфальное шествие солдат Вителлия во время гражданской войны 69 года: «Центурионы, сверкая оружием и знаками отличия, шли каждый впереди своей центурии;



Друз и его дети.
Фалера.

Стекло, бронза. I век.

Друз Младший.
Фрагмент фалеры.

Стекло. I век.

фалеры и гривны солдат блистали на солнце». Один римский солдат, отмеченный многочисленными наградами, прославлен историком Валерием Максимом: «Люций Сициний Дентат... отличился, говорят, в 120 сражениях... 9 раз он следовал за триумфальной колесницей своих полководцев, привлекая взгляды всего Рима, благодаря блеску многочисленных воинских отличий. Перед ним несли 8 золотых венков, 14—гражданских, 3—башенных, 1—осадный, 143 гривны, 160 запястий, 18 копий, 25 фалер: можно сказать—награды для целого легиона скорее, чем для одного солдата».

Наиболее полное представление о римских наградных знаках дала находка 1858 года в Германии в местечке Лауерсфорт комплекта из 9 серебряных фалер, помещенных в медную круглую коробку. На крышку коробки было нанесено имя владельца фалер—Гая Флавия Феста. Это имя повторено еще раз на одной из фалер, а на трех других обозначено имя мастера Медама, изготовившего награды. Они имели вид выпуклых чеканных дисков около 11 см в диаметре с рельефными бюстами мифологических персонажей. С обратной стороны каждая пластина насажена на плоский бронзовый диск с тремя петлями для продевания ремней, система которых для сходного набора из 9 фалер воспроизведена на одном из надгробий римского воина.

Много подобных памятников обнаружено в развалинах военных лагерей на Рейне. Они отмечены также в Англии, Голландии и Швейцарии. Известны находки на территории Италии, недавно найден один экземпляр в Болгарии.

К сожалению, эрмитажная коллекция состоит из покупок. Почти все фалеры происходят из дрезденского собрания художника Ж.-Б. Казановы, приобретенного Екатериной II в 1792 году, и мы лишены сведений о месте их находки. Изготовлены они, за исключением двух экземпляров, в эпоху ранней Империи начала I века. Многие напоминают о запутанных политических событиях этого времени. Так, на одном из эрмитажных медальонов изображен Германик—близкий родственник Августа.

В 14 году, после смерти этого императора, произошли волнения и открытые мятежи в легионах, стоявших в Германии. Германику удалось подавить их и отвлечь внимание солдат новым походом против местных племен. Вместе с ним в германских лагерях находились его малолетние дети и жена Агриппина. Все они портретированы на медальонах-фалерах, которые в это время распространялись для укрепления позиций династии Юлиев—Клавдиев. Изображения на традиционных воинских наградах приобретают личный и, несомненно, династический характер, став важным средством монархической пропаганды.

Вскоре Германик и Агриппина впали в немилость к императору Тиберию. Германик был отправлен в трудную миссию на Восток и там отравлен, она сослана и уморена голодом в ссылке. На солдатских фалерах в это время одно лицо заменяется другим—появляются сын императора Друз и его дети-близнецы, а после смерти Друза, вмешавшегося в придворные интриги и устраненного могущественным фаворитом Сеяном, ненадолго появляются медальоны с портретами подросших сыновей Германика. Все эти события, отразившиеся в портретных фалерах, дают точные даты их сериям: 19 год—год смерти Германика, 23-й—год гибели Друза, 29-й—ухода с политической арены матери императора Ливии и начала серии политических процессов против жены и детей Германика.

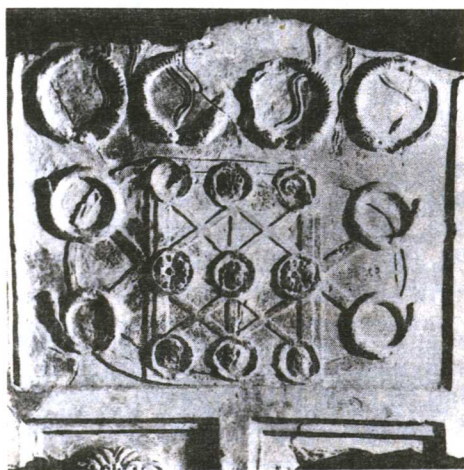
В изображениях на фалерах, помимо династической традиции, можно выделить темы триумфального шествия Вакха, Александра Великого и римского триумфа. Образ Вакха, совершившего легендарный поход в Индию и одержавшего победы без оружия, чудесным магическим путем, наиболее широко представлен в эрмитажных фалерах. С этой тематикой, уводящей зрителя в мифические



Фалеры и наградные венки
римского легионера.

Рельеф.

Мрамор. I век.



времена, незаметно, но тесно переплеталась идея походов исторического полководца, повторившего путь Вакха — Александра Великого. На почве Рима представления о вакхическом триумфе над Востоком получили новую жизнь. Так, Помпей принял дарованное ему прозвище Великий и во время триумфа появлялся перед народом в пурпурном плаще Александра, захваченном у побежденного Митридата. Горделивые надписи называли его «новым Александром, равным Вакху». Император Август предпочитал, чтобы его сравнения с Александром и богами облекались в туманные пророчества и замысловатые параллели. Но такие образы, как Юпитер-Аммон, появляющийся в императорской символике, или сфинкс, повторяются в фалерах неспроста. Парные сфинксы изображены на панцире самого Августа в знаменитой статуе из Прима Порта. На печати первого императора находилось изображение такого же существа. Аммон и сфинкс по ассоциации напоминали то знаменательное предсказание, которое некогда в Египте получил Александр, названный жрецами сыном бога. «Сын божественного Юлия», подобно своему предшественнику, также претендовал на мировое господство.

С идеей победы и римского триумфа связаны изображения богинь Ромы и Виктории, которые встречаются на стеклянных фалерах эпохи ранней Империи. Когда осторожный Август уступил настоянию подданных из восточных районов Империи, желавших его обожествления, он позволил воздвигать себе храмы, но только в ассоциации с Ромой, олицетворением мощи римской державы, но ни в коем случае не одному себе, хотя им поклонялись у одного алтаря. Что же касается Виктории, то она получает недвусмысленный эпитет: «Августова Победа». Ибо кто бы и где бы ни одерживал отныне победы, они относились к тому, под чьими ауспичиями (т. е. гаданиями жреца об исходе) они совершались.

Выбирая сюжеты и приемы исполнения своих работ, авторы фалер обращались к произведениям тех мастеров, которые составляли верхушку ремесленной иерархии. Это были резчики по цветному камню, работавшие по заказам двора. В I веке многие из них, как Диоскурид и Эпитюнхан, входили в число приближенных к императорской семье. Мастер Гилл, сын Диоскурида, подписал свою гемму с Тритоном и Нерейдой, ныне хранящуюся в Бостоне. Мастер, изготовивший ленинградскую фалеру с этим сюжетом, как нам кажется, исходил из его работы. Эрмитажная камея резчика Евтиха, второго сына Диоскурида, могла быть использована мастером, создавшим фалеру с портретом Тиберия. Точно так же нельзя отрицать большого сходства эрмитажной камеи того же резчика с изображением в фас императора и серии медальонов из стекла с портретами Германика, его сыновей и Друза, исполнявшихся ремесленниками типа Гиларуса. Камея с изображением Калигулы, хранящаяся в Ватикане, лежит в основе фалеры с портретом юного императора-жреца в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

Этих примеров достаточно, чтобы показать, как заимствовали сюжеты и композиции ремесленники, создававшие декор римских фалер из материала, легко поддающегося тиражированию, — стекла. Цветное стекло, то глухого синего, голубого, бирюзового тонов, то прозрачное или аметистовое, зеленоватое, изумрудное, оправленное в сверкающие бронзовые рамки, в соседстве с кожей ремней и металлическими частями панциря создавало яркие, контрастные блики. Персональный, личный оттенок, вносимый династическими портретами, и эта строго продуманная феерия красок, создававшаяся комбинацией 3, 5, 7, 9 фалер на панцире воина, составляют отличительные черты римских наградных знаков, дальних предков европейских орденов, медалей и жетонов.

О. НЕВЕРОВ



Септимий Север.
Фалера.
Стекло. I век.

Медуза.
Фалера.
Стекло. I век.



Надгробие Мания Целия.
Мрамор. I век.
Провинциальный музей, Бонн.

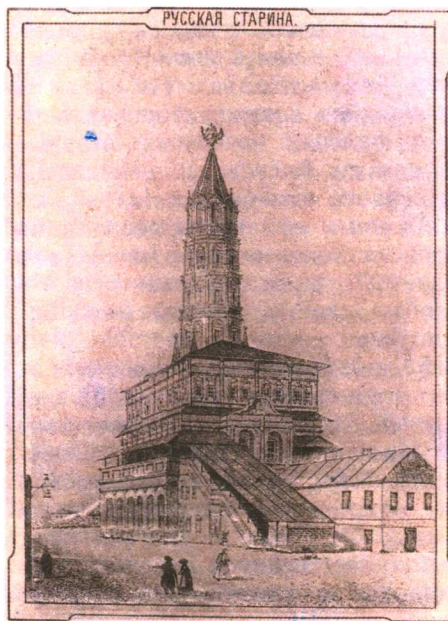


СУХАРЕВА БАШНЯ

Что за чудная, право — эта зеленая башня!
Высока и тонка; а под ней, как подножье, огромный Дом в три жилья, и примкнулось к нему на откосе под крышей Длинное своку крыльцо, как у птицы крыло на отлете. Кажется, им вот сейчас и взмахнет! — Да нет, тяжельенька!

М. Дмитриев. «Московские элегии»

Москва в конце XVII века была одним из самых крупных городов мира, столицей огромного Московского государства. По количеству жителей (250 тысяч человек) она превосходила Рим, Париж, Лондон, Стамбул и уступала лишь Пекину. В многовековой истории архитектуры Москвы это был один из счастливых периодов, когда возводилось множество высотных, башнеобразных сооруже-

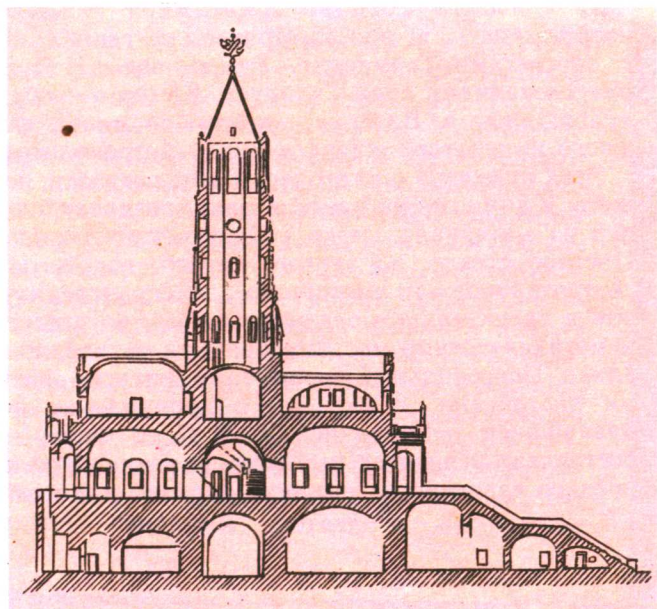
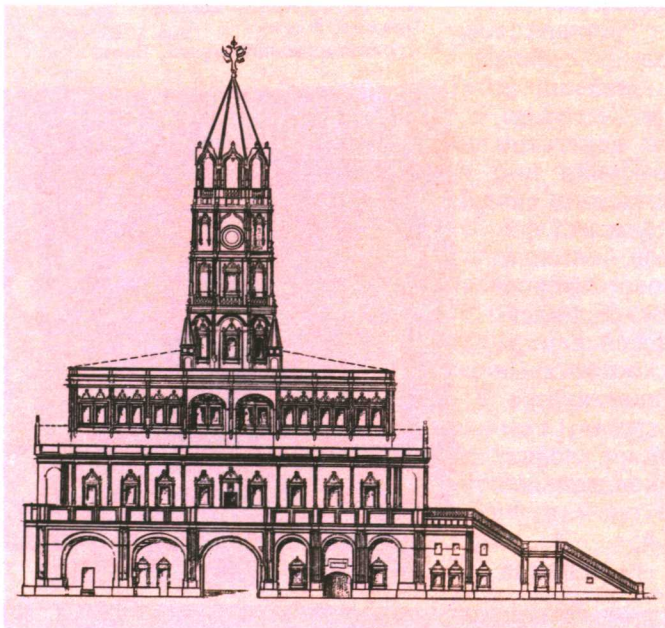


Сухарева башня. Фасад со стороны улицы Сретенки. Обмерный чертеж. Кровля над третьим этажом показана пунктиром.

Сухарева башня. Вид с юго-востока. Литография первой половины XIX века. Видны скатные кровли над лестницей-входом, гульбищами и третьим этажом.

А. Саврасов. Сухарева башня. Масло. 1872. Государственный Исторический музей. ▷

Сухарева башня. Продольный разрез по лестнице-входу на гульбище и по оси башенной надстройки.



ний: соборов и церквей, поставленных на высокие подклеты, многоярусных колоколен, проездных ворот, увенчанных надвратной церковью или высокой башней с шатровым покрытием. Назовем ряд сохранившихся архитектурных памятников: собор Богоявленского монастыря в Китай-городе и церковь Знамения на Шереметевом дворе в Белом городе, церковь Воскресения в Кадашах, две надвратные церкви и колокольня Новодевичьего монастыря, усадебные церкви в окрестностях Москвы — Покрова в Филях, Троицы в Троицком-Лыкове, Спаса в Уборах, «Передние» ворота с «часобитной» башней в Коломенском, двое проездных ворот «Государева двора» подмосковной царской усадьбы Измайлово.

К сожалению, перечень несох-



1872. A. Chippendale.

ранившихся памятников этого круга значительно шире. К наиболее известным из них относится Сухарева башня — последнее крупное сооружение XVII века в Москве, которое вобрало в себя типические черты русской архитектуры этого периода и послужило завершающим звеном в развитии типа монументальных въездных городских ворот.

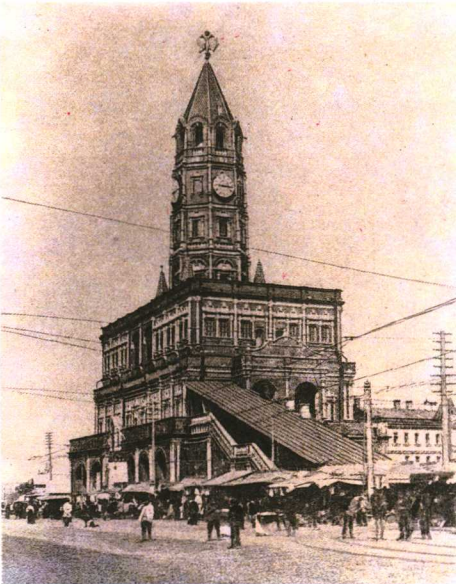
История создания Сухаревой башни такова. В 1689 году молодой царь Петр I, спасаясь от взбунтовавшихся стрельцов, подстрекаемых царевной Софьей, был вынужден бежать из Москвы в Троице-Сергиев монастырь. Один стрелецкий полк под командованием стольника Лаврентия Панкратьева Сухарева, располагавшийся близ Сретенских ворот Скорохода (современная Колхозная площадь) в Земляном городе, последовал за Петром и охранял его вплоть до низложения Софьи и заточения ее в монастырь. В память об этих событиях Петр приказал построить на месте деревянных Сретенских ворот новое въездное сооружение с обширными каменными палатами над проездом, которые могли бы использовать в качестве своего рода «полковой избы».

Строилась башня с 1692 по 1701 год. Сначала был построен нижний этаж с аркадой и гульбищем и второй этаж в виде традиционного сочетания двух палат с сенями между ними. Над сводчатым перекрытием сеней покоился постамент шатра с «боевыми» часами. По углам постамента были поставлены четыре пинакля (остроконечные башенки), напоминающие аналогичные формы в надстройках Спасской и Троицких башен Кремля.

В последующие годы под руководством мастера М. И. Чоглокова был надстроен третий этаж, как бы поглотивший основание существовавшей невысокой башни. В связи с этим она была увеличена до четырех ярусов. Общая высота сооружения с шатровым покрытием башни и двуглавым орлом на шпилье достигла 64 метров (30 каменных сажень), к великой радости Петра, который ко времени окончания работ уже издал указ о роспуске всех стрелецких полков и решил использовать помещения над воротами для Школы навигацких и математических

наук, готовившей штурманов для флота и геодезистов. Уровень верхнего яруса башни обеспечивал «смотрение горизонта», что способствовало проведению астрономических наблюдений. Можно предположить, что именно в этих собственноручных учебных целях и была надстроена башня — и тем создана первая на Руси астрономическая обсерватория.

Сухарева башня занимала одно из самых высоких мест в городе, на водоразделе между реками Неглинной и Яузой. Поверхность земли к югу и северу от башни, по трассе древней Ростовской дороги (современные улицы Сре-



Сухарева башня. Вид с юго-востока после снятия кровель над гульбищами и третьим этажом. Фото второй половины XIX века.

тенка и проспект Мира), почти горизонтальна, но приподнята по отношению к уровню Соборной площади в Кремле. Зато к западу и востоку пояс рвов и валов Скорохода, следуя рельефу, стремительно понижался. Если учесть, что к началу XVIII века вдоль дороги, идущей на север, широко раскинулись слободы пушкарей, печатников, дворы тяглецов Сретенской черной слободы, за Земляным валом — избы и лавки Мещанской слободы, а еще дальше сады и огороды, то можно себе представить, насколько безраздельно господствовала Сухарева башня над низкой застройкой тогдашней Москвы.

В городских же панорамах Сухарева башня зрительно была со-

поставима с ярусными шатровыми верхами Спасских и Троицких ворот Кремля. Тем более что благодаря превышению земли у Сретенских ворот на 11—12 метров по отношению к Боровицкому холму в Кремле верхние ярусы названных башен находились примерно на одном уровне. При этом отчетливо проступало сходство основных членений, форм и даже деталей Сухаревой и кремлевских башен, обнаруживая особенность творческого метода Михаила Чоглокова. Он, несомненно, использовал приемы надстройки башен Кремля при возведении Сухаревой башни.

Как там, так и здесь башенные завершения сооружены настолько умело, с таким пониманием законов архитектуры, что трудно поверить в то, что нижние и верхние части строились в разное время. Для пропорциональной связи нижнего массивного объема и вырастающей из него башни мастер применил простое целочисленное отношение: высота трех этажей (25,5 метра — 12 сажень) относится к высоте башни с шатром и эмблемой (38,4 метра — 18 сажень) как 2:3.

В архитектурной композиции Сухаревой башни ощутимо сказались новые для того времени тенденции к регулярности, строгой симметрии фасадов, геометрической четкости отдельных объемов, стандартизации повторяющихся белокаменных деталей. Все эти особенности заметно отличают новое художественное направление от живописного узорочья архитектуры середины столетия. Особую роль начинает играть классический ордер, то есть формы, изображающие колонны, стоящие на массивном основании и несущие горизонтальные перекрытия — так называемые антаблемента — с четкими линиями междуэтажных карнизов. Изящные белокаменные колонки с коринфскими капителями — форма, излюбленная московскими зодчими, — присутствуют на всех трех этажах и на ребрах четырех восьмигранных ярусов Сухаревой башни. Это напоминает приемы архитектуры итальянского Возрождения. Вот почему следовало бы отнести этот памятник к своеобразному стилю «русского предвозрождения» (термин

академика Д. С. Лихачева), в дальнейшем прерванного петровскими преобразованиями и не получившего развития, а не к «нарышкинскому барокко», как это иногда встречается в литературе по русской архитектуре.

Осевая симметрия сооружения была строго выдержана на всех ярусах и этажах, кроме нижнего: здесь асимметричное расположение лестницы-всхода на гульбище уравнивалось разными арками — двумя большими к западу от центральной проездной и тремя малыми — к востоку от нее. Такое смелое решение, безошибочно найденное мастером, опиралось на давнюю архитектурную традицию. Все это позволяет считать Сухареву башню, с одной стороны, своеобразным итогом развития древнерусского зодчества и важным звеном перехода к русской архитектуре нового времени.

Математическая и навигационная школа размещалась в башне вплоть до 1715 года, когда ее перевели в Петербург и преобразовали в Морскую академию. На третьем этаже остались арифметические школы, готовившие кадры для академии.

С Сухаревой башней связана деятельность известного сподвижника Петра I, генерал-фельдмаршала Я. В. Брюса, который преподавал математику, астрономию, артиллерийское дело и жил неподалеку, в доме 14 по 1-й Мещанской улице. Он регулярно проводил астрономические наблюдения с помощью подзорных труб, под его «смотрением» был составлен В. Киприяновым в 1709 году «Вечный календарь» с временами восхода и захода Солнца и Луны на многие годы вперед.

В народе были распространены легенды о Брюсе-колдуне и черно-книжнике, который якобы гадал по звездам, летал на собственноручно сделанном орле, производил гром и снег в ясные летние дни и ставил опыты с мертвой и живой водой, руководствуясь «черными книгами», которые после его смерти остались замурованными в стенах башни.

Еще с 1829 года на третьем этаже Сухаревой башни начали размещать резервуары с водой, а после упразднения в 1859 году Адмиралтейской конторы вся башня была передана в ведом-

ство Московского водопровода. На этажах башни установили емкости для воды, что, разумеется, способствовало обветшанию строительных конструкций. Поэтому в 1900 году все резервуары были разобраны, сооружение передано в ведение города.

После проведения внешних и внутренних ремонтных работ и приспособления помещений в январе 1926 года в здании был открыт Московский коммунальный музей, предшественник нынешнего музея истории и реконструкции Москвы. Его заведующий П. В. Сытин, известный историк планировки и застройки Москвы,



Сухарева башня. Вид с севера, со стороны 1-й Мещанской улицы.
Фото из альбома
Н. А. Найденова, Москва,
1880-е годы.

с энтузиазмом принялся за дело, размещал фонды, готовил выставки, хлопотал о подъеме на шпиль литого двуглавого орла, сбитого в 1919 году.

Много сил и энергии Сытин отдал разработке проекта благоустройства территории вокруг памятника и разбивке скверов на месте шумевшего вокруг башни Сухаревского рынка, тянувшегося от Курского вокзала до Угольной площади — на расстоянии более трех километров. Но дни Сухаревой башни уже были сочтены, и в 1934 году она была разобрана, как «мешающая уличному движению»...

В 1980-х годах в связи с проектами реконструкции Колхозной площади был поставлен воп-

рос о воссоздании Сухаревой башни. Площадь в наше время превратилась в напряженный транспортный узел. Вот почему большинство проектировщиков предлагали устройство тоннеля по направлению Садового кольца шириной более 20 метров и длиной более 100 метров. Это крайне осложнило задачу.

В 1986 году был объявлен ГлавАПУ Москвы и Союзом архитекторов СССР конкурс на лучшее градостроительное решение ансамбля Колхозной площади с учетом восстановления Сухаревой башни. Было разработано десять проектов. Первая премия была присуждена коллективу Московского архитектурного института в составе: доктор архитектуры Н. В. Оболенский (руководитель), кандидат архитектуры Ю. Н. Герасимов, кандидат архитектуры П. В. Панухин, с участием студентов института.

Согласно этому проекту восстановление Сухаревой башни предполагается на старом месте, над сохранившимися в глубине земли белокаменными фундаментами, которые необходимо сохранить в неприкосновенности и расчистить для показа пешеходам, следующим в подземных переходах. Транспортный тоннель разделяется на два самостоятельных направления в обход сохранившихся фундаментов Сухаревой башни. Над фундаментами возводится мощное железобетонное перекрытие на опорах, которое и служит основанием для восстанавливаемой башни. Проект предусматривает также полную реставрацию памятников архитектуры — Странноприимного дома и церкви Троицы в Листах XVII века с последующим их включением в ансамбль посредством восстановления в отдельных местах 2—4-этажной застройки, формирующей границы площади и улиц Сретенки и проспекта Мира.

Воссоздание Сухаревой башни, разумеется, дело не близкого будущего, но сохранение древних фундаментов при строительстве транспортного тоннеля — вопрос чести и совести современных архитекторов и инженеров, показатель нашей градостроительной культуры.

Ю. ГЕРАСИМОВ,
кандидат архитектуры

СЪЕЗД КНЯЗЕЙ

Съезды князей—явление, характерное для Киевской Руси конца XI—начала XII века. Они собирались для того, чтобы предотвратить усобицы, кровавые столкновения и убийства в борьбе за лучший город, княжество, киевский стол. Здесь же князья обсуждали свои дела, договаривались на будущее, чтобы все было по справедливости, по отчине, по дедине. Все это хорошо изображено на картине и изложено в объяснительном тексте.

Надо лишь добавить, что княжеские распри превосхищали удельную раздробленность, что и случилось буквально через несколько десятилетий, когда произошел распад относительно единой Киевской державы на ряд самостоятельных земель и государств.

Удельная раздробленность, конечно, сильно ослабила Русь в политическом и военном отношении, что и закончилось татаро-монгольским игом. Однако, обосновываясь на постоянном месте, тот или иной князь, зная, что это его земля на веки вечные, уже больше заботился о ней. В местных центрах появлялись свои архитектурные, иконописные школы, процветало летописное дело. Создавались лучшие условия для развития культуры, хозяйства, торговли.

В. И. БУГАНОВ,
доктор исторических наук

На картине изображен съезд русских князей, одно из частых событий в Киевской Руси, особенно в XI веке. Это была пора, когда по смерти Ярослава род его, размножаясь все более и более, княжил в Русской земле, и княжеская власть постоянно делилась и дробилась между князьями.

В этих бесконечных переделах можно, однако, установить существование известного порядка, на основе которого эти переделы происходили. Порядок этот основывался на «родстве» князей, на их общем происхождении от одного родоначальника и устраивался на степени старшинства князей по отношению к родоначальнику. Таким образом, можно представить себе, что князья — потомки Рюрика княжили в Русской земле всем родом, имея старшего во главе. Все вместе, целым родом, охраняли они Русскую землю от ее врагов: все одинаково «творили суд и правду людям». При жизни отца сыновья его сидели князьями в главных городах земли. Когда князь-отец, старший во всем княжеском роде, умирал, на его место становился следующий по старшинству князь. Он становился для всех «в отца место». Как отец, старший князь должен был блюсти выгоды своего рода, думать-гадать о Русской земле, о своей чести и о чести своих родичей. «А ты, брате, в Володимери племени старей еси нас,— говорили младшие князья, обращаясь к старшему,— а думай-гадай о Русской земле, и о своей чести, и о нашей!»



Старший князь судил и наказывал младших, наблюдал, чтобы каждый князь сидел в своем городе и не зарился на братнее добро; старший князь заботился об осиротелых семьях князей, выдавал сирот дочерей княжеских замуж и женил сирот сыновей.

Младшие князья должны были оказывать старшему глубокое уважение и покорность, иметь его себе отцом «в правду», «ходить в его воле», яв-

ляться к нему по первому зову, выступать в поход, когда старший велит.

Младший князь, как тогда говорили, «ездил подле стремени старшего», «был в его воле», «смотрел» на него. «Ныне, отче, кланяются, прими мя, яко сына своего... тако же и мене,— говорил младший, обращаясь к старшему,— отъ ездить (сын твой) подле твой стремянь по одной стороне тебе, а аз по другой стороне подле твой стремянь ежду всеми своими полкы».



Но если младший должен был иметь старшего отцом «в правду» и слушаться его, как отца, то и старший был обязан любить младшего, как сына, вообще «иметь весь род как душу свою».

Пока была крепка эта родовая связь князей, они дружно княжили «за один» и слушались старшего, но, как только доверие и любовь к старшему исчезали, младшие говорили ему: «Ты нам брат старший, но если ты нас обижаешь, то мы сами будем искать (правду)». Раз старший князь, раздраженный непослушанием младших, приказал им выехать из их городов и идти, куда хотят. Тогда младшие послали сказать старшему: «Ты нас гонишь из Русской земли без нашей вины... Мы до сих пор чтили тебя, как отца, по любви, но если ты прислал к нам с такими речами, не как к князьям, а как к простым людям, то делай, как знаешь, а Бог за всех»... и подняли оружие на старшего.

Вообще же старший не предпринимал ничего важного, не посоветовавшись с младшими, если не со всеми, то с ближайшими к нему по старшинству.

Обыкновенно, сделавшись старшим, князь «делал ряд» с младшими о том, кому в каком городе сидеть. Дела, касавшиеся всех князей, какие-либо предприятия сообщались князьями предварительно на съездах, которые созывались старейшим, и тут уже старший князь был скорее председателем съезда, и все дела вершились с общего согласия.

Старейший в княжеском роде князь назывался великим. Слово «великий» значило в то время — старший.

Для расчета старшинства среди князей существовал целый ряд точно определенных правил. Так дядя считался старше племянников, старший брат старше младших, тесть старше зятя, муж старшей сестры старше младших шурьев, старший шурин старше младших зятьев и т. д.

Когда великий князь-отец умирал, то старший его сын заступал место отца, становился великим князем только в том случае, если у покойного не оставалось в живых брата. Но все же сыновья умершего великого князя становились выше своих двоюродных братьев, считались братьями своих дядей, переходили в высший ряд в роде, переходили как бы из внуков в сыновья, потому что над ними не было больше деда, и старшина рода — великий князь — был им отцом; дядья так и зовут своих старших племянников — братьями.

Дети младших братьев покойного великого князя, двоюродные братья его сыновей, оставались по-прежнему на ступени внуков, потому что над ними по-прежнему стояли две

С. Иванов.
Съезд князей.

степени: 1) старший в роде, их старший дядя, который, как великий князь, считается отцом их отцов, и 2) их собственные отцы.

Таким образом, мало-помалу все молодые князья через старшинство своих отцов сами приближались к старшинству в роде и достигали великого княжения.

Но если какой-нибудь князь умирал раньше, чем до него доходила очередь сделаться старшим в роде, великим князем, то дети такого князя оставались навсегда в степени внуков. Каких бы почтенных лет ни достиг такой князь, отец которого умер, не бывши великим князем, над ним все равно всегда стояли две степени родства: его дядя, брат покойного отца, который, став великим князем, делался «в отца место» своему осиротелому племяннику, и сыновья великого князя, племянники по родству осиротелому князю, которые становились теперь как бы его дядями. Дети же этих сыновей, внуки великого князя, по степени княжеского старшинства оказывались на одной ступени с преждевременно осиротелым князем.

При этих условиях такие князья — сыновья отцов, умерших не на великом княжении, — никогда не могли достичь старшинства и выпадали из рода, становились, как тогда говорили, «изгоями».

Такой порядок восхождения до великокняжеского стола по старшинству принято называть очередным или лестничным восхождением (от слова «лествица», то есть лестница).

Так, всем родом и княжили потомки Рюрика в Русской земле тех времен.

По смерти старшего князя не разделялись между собой раз навсегда и не передавали своим детям доставшихся им областей. По смерти старшего они, по очереди старшинства, передвигались из одной волости в другую. Для этого все города были разделены по степеням их доходности и населенности, и каждой степени родового старшинства соответствовала своя волость.

Старейший в роде, великий князь, всегда сидел в самом обширном и богатом городе тогдашней Руси — в Киеве. От него же обыкновенно зависел и верхний конец великого водного пути — Новгород. Кажется, было в обычае, что великий князь посылал княжить в Новгород своего старшего сына.

Когда умирал старший в роде, великий князь, сидевший в Киеве, на его место должен был перейти следовавший за ним по старшинству князь, княживший во втором по значению и доходности городе страны. Таким вторым городом долгое время считался Чернигов.

На место второго должен был передвинуться третий по старшинству князь, княживший до того в третьем

по богатству и доходности городе, и так далее.

Таким образом, существовало требование, чтобы всякий князь, подымаясь на одну ступень выше по лестнице родового старшинства, получал и более богатый город, соответствовавший этой степени старшинства.

Этот порядок княжения всем родом и размещения князей в городах земли по степени старшинства и доходности городов в конце концов, с ростом княжеского рода и изменения доходности городов, привел к большой запутанности княжеских отношений в киевское время. Читая рассказы летописи о событиях X—XIII веков, только и узнаем, как один князь поссорился с другим, пошел на него войной, прогнал его из того или иного города, самый город разграбил, увел множество пленников, не оставив в городе «ни челядины, ни скотины», сам сел на место выгнанного, но тот воротился с другими князьями, выгнал, в свою очередь, обидчика, взял его в плен и ослепил или подослал к нему убийцу. Вот события, которые наполняют историю Русской земли тех времен.

Чтобы лучше понять причину этих кровавых княжеских усобиц, при господстве которых Русская земля все же оставалась единой и нераздельной, надо посмотреть, что произошло на Руси по смерти Ярослава.

Сыновья его по смерти отца разместились по городам, как указал им отец. Старший — Изяслав — стал княжить в Киеве и Новгороде. В его руках очутились, таким образом, оба конца великого водного пути, а следовательно, и все нити русской торговли. Это делало Изяслава самым богатым и могущественным из князей и позволяло ему с честью держать свое старшинство.

Второй сын Ярослава — Святослав — занял второй по достоинству город — Чернигов. Третий Ярославич — Всеволод — стал княжить в Переяславле. Четвертый — Вячеслав — в Смоленске. Пятый — Игорь — во Владимире-Волынском.

Кроме сыновей, у Ярослава был еще внук Ростислав, сын старшего его сына Владимира, умершего еще при жизни Ярослава. Ростислав в силу того, что его отец умер, не бывши великим князем, становился изгоем, выпадал из лестницы старшинства и не мог занять ни одного города. Но Ростислав — воинственный и предприимчивый князь, собрал дружину, бросился на Тмутаракань (у Азовского моря), захватил этот город и остался там княжить. В это же время другой изгой, полоцкий князь Всеслав (внук Владимира Святого и Рогнеды), напал на Новгород, разграбил город, снял даже колокола с храма св. Софии. Еле одолели старшего князя Всеслава; потому что

он был опытный и храбрый воин. Обманом взяли его в плен и посадили в Киеве в тюрьму.

На время все успокоилось. Как вдруг в степях появились тучи новых кочевников — половцев, и начались их опустошительные набеги на пределы Русской земли. В 1068 году половцы разбили русских князей и рассыпались по всей южной Руси, неся всюду огонь, смерть, гибель. Князья затворились по городам. Киевляне потребовали у великого князя Изяслава коней и оружия, говоря:

— Половцы рассеялись по земле; дай нам, князь, оружие и коней, хотим еще биться с ними!

Изяслав заупрямился. Тогда вече зашумело, закричали, что не надо князя Изяслава, пусть Всеслав будет князем. Киевляне освободили из темницы Всеслава, а Изяслав убежал. Меж тем половцы, опустошая Русь, дошли до Чернигова, здесь их встретил Святослав, князь черниговский, и разбил. Половцы бежали в степь, земля очистилась, и Изяслав опять мог вернуться в Киев по приглашению самих киевлян. Сев опять на княжение, Изяслав стал жестоко мстить всем, кто способствовал удалению его из Киева. В народе поднялся ропот на великого князя Изяслава; с братьями — Святославом и Всеволодом — он тоже рассорился, и кончилось дело тем, что ему снова пришлось покинуть Киев, и на этот раз уже надолго. Изяслав бежал за границу, и все думали, что он пропал без вести, погиб. Его место в Киеве занял тогда следовавший за ним по старшинству брат, Святослав черниговский. Святослав и прокняжил в Киеве до своей смерти.

По смерти Святослава вернулся Изяслав и опять стал великим князем. В 1054 году Изяслав погиб в борьбе с племянниками своими, сыновьями Святослава, и великим князем сделался третий сын Ярослава — Всеволод.

Всеволод был последним, оставшимся в живых из сыновей Ярослава. Вторым по старшинству следовал за ним старший из внуков Ярослава, то есть сын Изяслава — Святополк. Всеволод послал его княжить в Новгород, а в Чернигове посадил сына своего Владимира, прозванного Мономахом, третьего по старшинству внука Ярослава. Вторым же по старшинству внук — старший сын Святослава, остался без города. Всеволод счел его изгоем и не хотел дать ему Чернигова. Всеволод припомнил, что Святослав занял киевский стол при жизни старшего брата, которого он же и прогнал, занял великое княжение, значит, незаконно и умер раньше старшего брата. Следовательно, если бы Изяславу не пришлось покинуть Киева, Святослав никогда не подал бы на киевский стол, не сделался бы великим князем, и тогда дети его были

бы несомненными изгоями. На этом-то основании Всеволод и не дал Чернигова старшему сыну Святослава.

Но в таком поступке Всеволода было много спорного, особенно не могли согласиться с ним сыновья Святослава. Ведь их отец сел в Киеве и стал великим князем потому, что Изяслава не было, он убежал, и одно время, можно полагать, все думали, что он погиб. Если бы Изяслав был в то время налицо, Святослав, может быть, и не сел бы на киевском столе. Тогда бы он и умер, не побывав великим князем, и сыновья его действительно выпали бы из родовой лестницы, стали бы изгоями, но теперь, когда их отец сидел в Киеве и считался до самой смерти великим князем, Святославичи не хотели признать себя изгоями и заявили свои права на старшинство перед сыном Всеволода — Владимиром Мономахом.

При жизни Всеволода Святославичи не рисковали поддерживать свои притязания оружием, но когда Всеволод умер, они стали смелее.

По смерти Всеволода великим князем стал старший внук Ярослава, сын Изяслава, Святополк, княживший до того в Новгороде. Он и занял киевский стол, в Чернигове же остался Владимир Мономах. Вот тут-то Святославичи, считая себя старше Всеволодовича Мономаха, потребовали, чтобы в Чернигове сел старший сын Святослава, а Владимир Мономах занял бы менее важный город.

Началась распря. Спорами князей воспользовались прежде всего половцы, нагрянули из своих степей и стали жечь и грабить Русскую землю. Поднялись и князья-изгои, сыновья младших сыновей Ярослава, которые перемерли раньше своих старших братьев, не достигши великого княжения. В свое время Всеволод успокоил их тем, что дал им небольшие города, теперь они потребовали большего.

Поднялась всюду война, и не было порядка. Великий князь Святополк был человек слабый и бесхарактерный; его никто не слушался, а он еще больше ронял себя во мнении младших князей, постоянно вмешиваясь в их взаимные дразги, и держал слишком явно сторону одних против других, руководствуясь корыстью да личными расчетами.

После смуты, длившейся четыре года, князья решили наконец покончить все распри миром, уладив все с общего согласия. Ради этого все спорившие съехались в городе Любече (1097 год).

— Зачем губим Русскую землю, поднимая сами на себя вражду? — говорили князья. — А половцы землю нашу разоряют и рады, что между нами идут усобицы. Станем же теперь жить в одно сердце и блюсти Русскую землю.

На съезде князья прежде всего признали права Святославичей на старшинство перед Мономахом и отда-

ли Черниговское княжество старшему Святославичу. За князьями-изгоями утвердили данные им еще Всеволодом города на Волыни. Уладившись, князья целовали крест блюсти уговор — «каждому держать отчину свою».

— Если теперь кто-нибудь из нас подымет оружие на другого, — говорили они, — то мы все встанем на зачинщика, и крест честной будет на него же.

Все повторили:

— Крест честной на зачинщика и вся земля Русская!

Затем князья братски перецеловались и разъехались по своим княжениям.

Мир длился недолго. Одному из князей-изгоев — Давиду — показалось, что другой князь-изгой, Василько, не только получил лучшую волюсть, но еще думает присвоить себе и волюсть Давида.

Василько был известен своей предприимчивостью и воинскою отвагою, но он был человек честный и неспособный на клятвопреступление. Давид все-таки стал нашептывать великому князю Святополку, что Василько замышляет зло против него, Давида, неспроста и не сам от себя, а умыслил вместе с Владимиром Мономахом, которому хочется выгнать из Киева Святополка и сесть на его место. Святополк поверил, допустил Давида не только схватить врасплох Василько, когда тот приехал на богомолье в Киев, но и ослепить несчастного князя.

Весть об этом преступлении всполошила всех князей. Мономах, когда узнал, что Василько ослеплен, ужаснулся, заплакал и сказал:

— Такого зла никогда не бывало в Русской земле, ни при дедах, ни при отцах наших.

Все князья поднялись на попустителя зла Святополка. Готова была разгореться жестокая война, но киевляне умолили старших князей не враждовать. Изгой меж тем уже начал резню. Старшие князья заставили было Святополка схватить Давида и прекратить тем борьбу князей-изгоев. Но Святополк не сумел этого сделать, был разбит Давидом и бежал в Киев.

Тогда князья опять решили съехаться и устроить порядок. Съезд состоялся в городе Уветичах или Вятичеве (1100 год). Собрались Святополк, Владимир Мономах и Святославичи. Пришел и зачинщик зла Давид Игоревич. Он дерзко спросил собравшихся князей:

— Зачем меня призвали? Вот я! Кто на меня жалуется?

Владимир Мономах отвечал ему за всех:

— Ты сам присылал к нам: хочу, говорил, братья, прийти к вам и пожаловаться на свою обиду; теперь ты пришел и сидишь с братьями на од-

ном ковре, что же не жалуешься? На кого тебе из нас жалоба?

Давид не отвечал на эти слова.

Тогда все князья встали, сели на коней и разъехались по своим шатрам, каждый к своей дружине, а Давид сидел один: никто не хотел быть с ним, и никто не пускал его к себе.

Посоветовавшись, князья послали к Давиду доверенных дружинников и велели сказать ему от имени всех князей:

— Не хотим дать тебе стола Владимирского (на Волыни), потому что ты бросил нож между нами, сделал то, чего не бывало доселе на Русской земле; мы тебя не посадим в темницу и не сделаем тебе никакого другого зла, а ступай, садись в Бужске и Остроге.

У Давида, следовательно, отняли лучшую волюсть и дали незначительную и бедную.

Съезды киевских князей, на которых они «рядились», то есть условливались в старшинстве и городах, — одно из интереснейших явлений жизни тех времен. В этих съездах наиболее отчетливо выразилось своеобразное положение княжеской власти в стране — княжение всех князей сообща, всем родом. Это княжение в порядке старшинства при разрастании рода вело к большой путанице и затруднениям в определении самого старшинства. Когда порядок старшинства нарушался между князьями после того, как оружием не удавалось утвердить старшинство, они утверждали его путем договора, когда ко взаимной выгоде и удобству решали с общего согласия признавать старшинство в установленном силою вещей порядке.

Съезд князей был средством и выражением их братского единения для распоряжения волостями, для суда над виновными сородичами, для установления братского мира среди князей; на съездах устанавливались законы, которые князья уговаривались соблюдать; так, Изяслав, Святослав и Всеволод, собравшись со своими дружинниками, отменили убийство за голову (месть), заменив его выкупом; на съездах обсуждались князьями вопросы о защите Русской земли от поганых, от половцев, нещадно грабивших и опустошивших тогдашнюю Русь.

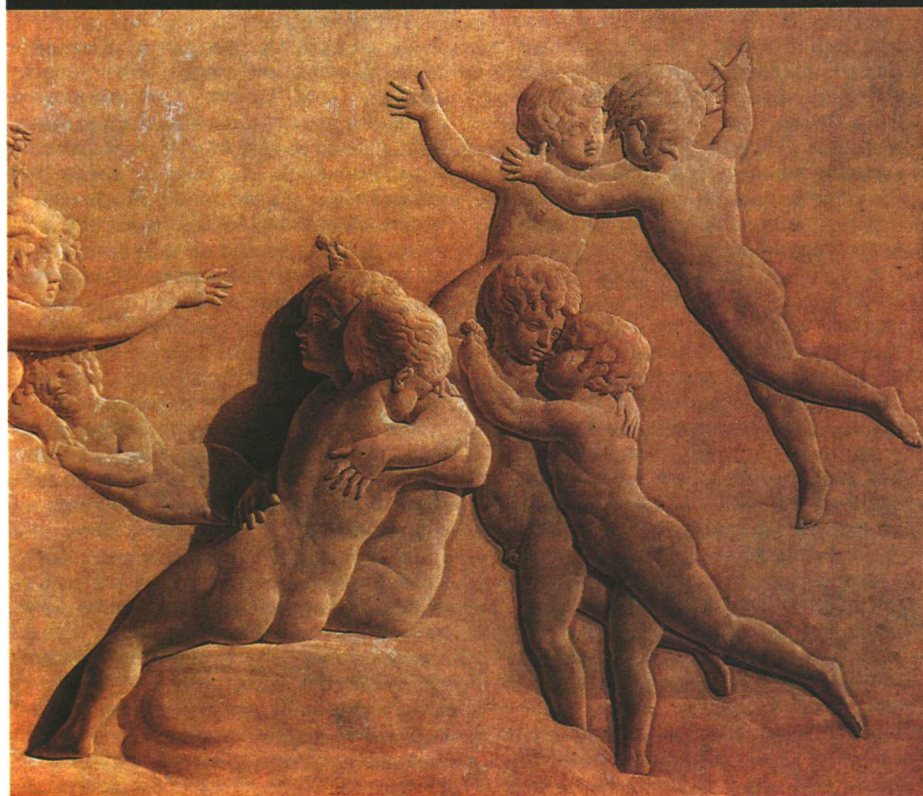
Летопись сохранила нам живое описание съезда князей, когда в 1103 году Мономах решил воспользоваться миром, установившимся среди князей после съезда в Вятичеве, чтобы устроить поход сообща против половцев. Он обратился к старшему, великому князю киевскому Святополку, уговаривая его поднять всех князей весной против поганых. Святополк сказал об этом предложении Мономаха своей дружине. Дружина отвечала: «Не время теперь отнимать поселения от поля». Святополк сообщил

это мнение своей дружины Мономаху, но, соглашаясь с его предложением больше, чем с мнением своей дружины, звал Мономах поговорить об этом деле обстоятельнее. «Надобно нам где-нибудь съехаться и подумать с дружиною», — послал сказать Мономаху Святополк. Согласились съехаться в Долобске (при озере того же имени), выше Киева, по левой стороне Днепра; съехались в условленное время и сели в одном шатре: Святополк со своею дружиною и Мономах со своею; долго сидели молча, наконец Владимир сказал: «Брат! Ты старший, начни же говорить, как бы нам промыслить о Русской земле!» — «Лучше ты, брат, говори первый!» — ответил Святополк. «Как мне говорить? — начал Владимир. — Против меня и твоя и моя дружина; скажут, что я хочу погубить поселян и пашни; но дивлюсь я одному, как вы поселян жалуете и лошадей их, а того не подумаете, что станет поселянин весною пахать на лошади, и придет половчин, ударит его самого стрелюю, возьмет лошадь, и жену, и детей, да и гумно зажжет — об этом вы не думаете?» — «А ведь в самом деле так!» — сказали дружинники. «Я готов!» — сказал Святополк и встал. «Великое, брат, добро ты сделаешь Русской земле!» — сказал Мономах. После этого стали разговаривать о том, как звать других князей, обсуждали начальные действия, и в результате организовался победоносный поход в степь.

На картине и изображен один из таких съездов. Князья собрались в светлый летний день под развесистым дубом, на берегу озера. Отроки соорудили навес от солнца, разостлали ковры, положили седла, на которых и уселись князья. Старший как бы председательствует, идет оживленный общий мирный разговор об интересующем князей вопросе. Дружина собралась вдали. Наготове держат княжих лошадей. С делом скоро покончат, а погожий день так манит заняться удалой потехой — соколиной охотой или охотой на буйного тура или дикого вепря. Не один день проведут на этом озере князья и разъедутся в сознании, что теперь они будут действовать и жить заедино... до новой ссоры. Может быть! Может быть, один из присутствующих «бросит нож меж братьев», но другие тем решительнее станут на обидчика и нарушителя крестного целования. В том и заключается великое значение съездов, что они если не устраняли совсем зла усобиц «братии», то все же сокращали возможность их возникновения и, во всяком случае, выражали объединенную и тем самым парализующую проявление единичной злой воли силу.

С. А. КНЯЗЬКОВ

ГРИЗАЙЛЬ



Победа Амура.
Гризаиль.
Масло. 1801.
Гамбург, музей искусств.

В истории европейской станковой и монументальной живописи есть примеры, когда художники выполняли тематические фигуративные и орнаментальные композиции в технике гризайль, при этом изображаемые на плоскости объемные предметы решались с использованием градаций тонов от черного до бе-

ляной живописи» называет гризайль изображенным скульптурным объемным камнем.

В качестве примеров гризайли можно привести весьма живописный «Барельеф Бушардона» из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина Антуана Шардена, фреску «Всадник на коне» Паоло Уччелло во флорентийском ка-

Музей искусства Востока.

Гризайлью очень часто пользовались при декоре интерьеров русских дворцов стилей классицизма, ампира, образцы которых сохранились до наших дней, особенно в Москве, Ленинграде, Ярославле, Калуге.

Нужно отметить, что итальянские художники эпохи Ренес-



Роспись плафона в бывшем доме Талызина на Воздвиженке (ныне Музей архитектуры в Москве).
Фрагмент.
Гризайль, полихромная роспись.
Начало XIX века.

лого. Гризайль — от латинского слова «гриз», что в переводе значит серый, и серые тона в этой технике преобладающие, но при этом они могут иметь большую шкалу градаций. Исследователь техники живописи старых мастеров немец Эрнст Бергер в книге «История развития техники мас-

федральном соборе «Санта Мариа дель Фьоре», в московских дворцах — «Странноприимный дом» — ныне Институт скорой помощи имени Склифосовского, «Петровский дворец» — Военная академия ВВС имени Жуковского; плафоны клеевыми красками в «Доме Лунина», ныне

санса, работая над буон-фресками — по сырой штукатурке, сначала переводили рисунок с рабочего картона на штукатурку припорохом (на бумаге по рисунку делают дырочки, затем прикладывают припорох к стене и проводят по контурам мешочком с угольной пылью) или нажимом

по контурам рисунка на картоне острым предметом: гвоздем, колесиком с зубчиками, после этого писали на стене мягкими кистями однотонными черно-серыми пигментами, разбавляя их водой. Потом по гризайли наносили белые блики известковой водой, а затем уже прописывали цветными лессировками кусок стены до среза-шва. Объем работы на 1—2 часа до затвердения штукатурки, когда она уже не принимает известк и твердеет, а стенопись становится не прозрачной, как во фреске, а мутно-грязной. Постепенно вводили цветные пигменты мазками в разбавлении с известковой водой, при этом фигуры и предметы в тенях прописывали акварельно, лессировочно, а освещенные — корпусно, пастозно мазками. Таким же методом писали фрески древнерусские живописцы Андрей Рублев, Дионисий и другие. Важно отметить, что обязательным этапом этой работы была гризайль.

А создатели высокохудожественных, виртуозных по исполнению альфрейных стенописей в XVI—XIX веках в интерьерах зданий (Останкинский дворец, Архангельское, Кусково, Братцево, актовый зал МГУ на Волхонке, музей Льва Толстого на улице Кропоткинской, Музей Революции, бывший Английский клуб в Москве) писали клеевыми красками, накладывая их корпусно плотной массой, а не лессировочно, причем составляли основные колера разбеленных тонов от черного к серому и белому или от коричневого до белого. Делалось это для того, чтобы в стенописи раскрывать сразу огромные плоскости в технике темперы или фреско-секко по сухой штукатурке. Таким образом получалась гризайль. При такой технике не нужно было ограничивать работу художника одним-двумя часами до затвердения штукатурки, как в «буон-фреске» (по сырому), когда штукатурка со временем перестает принимать пигменты, связываясь с известью. К тому же составление основных колеров и работа ими объединяет колористическую гамму всей стенописи, исключая дробность в цвете, когда «выскакивают» из общего цветового решения гризайли отдель-

ные яркие пятна, что особенно важно при создании больших плоскостей. Это не значит, что художники альфрейной живописи писали только колерами. Они вводили отдельные дополнительные цвета, например, при изображении серо-белой гризайли для изображения рефлекса в тенях — желтую охра, английскую красную, зеленую и другие цвета, что придавало живость и разнообразие колориту стенописей.

Художники XVIII—XIX веков, работавшие в станковой живописи масляными красками, во многих случаях переводили рисунок композиции на холст, затем на первом этапе делали гризайль или серо-белую, или сепией, охрой красной, английской красной тонкими слоями лессировочно с прокладкой освещенных частей фигур белилами. Таким образом в живописи выявляются сразу объем, рельефность, соотношение частей композиции в тоне. После просыхания красок в конце этого этапа живописи художник приступал к работе различными цветами, к полихромной живописи. Так писали Александр Иванов — сохранились его этюды гризайлью к картине «Явление Христа народу»; Карл Брюллов выполнял гризайлевые эскизы к картинам, портретам; Павел Федотов, Никола Пуссен, Доминик Энгр и другие (в музеях есть их гризайлевые подготовки — замесы к картинам).

В последующем, начиная с XIX века, некоторые художники-живописцы стали писать маслом на холсте методом «а ла прима», то есть сразу без предварительного этапа гризайли и даже без подмалевка. Такие мастера «снайперской» живописи, как швед Цорн, немец Ленбах, русские живописцы К. Коровин, Ф. Малявин, А. Архипов и другие, достигли больших успехов в передаче быстро изменяющейся действительности и особенно активной фактуры живописной поверхности. Сейчас в художественных училищах и вузах некоторые задания по живописи и рисунку даются на объемную передачу натуры и обнаженной модели методом гризайли. Такие задания, как длительный рисунок на несколько сеансов, пред-

лагается выполнить гуашью по бумаге, причем сначала делается детальный, но не тональный рисунок карандашом, затем переходят к работе красками над гризайлью. В работе маслом или темперой по холсту или картону тоже сначала делается хорошо проработанный рисунок на бумаге, затем переводят его на холст, грунтованный картон. Эти задания на гризайль имеют цель подробнейшим и методичным образом, без отвлечений цветовыми поисками достичь полного изучения объемных соотношений тона; самому светлому тону нужно подчинить другие тона, чтобы ни один не вырывался из цельной гаммы, как в хорошем оркестре. При этом не следует впадать в черноту, необходимо передать воздушную среду постановки вокруг натурщика или натюрморта. Можно также составить 3—4 основных колера серых или коричневых тонов, вроде пентограммы, для того, чтобы удержать целостность, тональный строй на холсте или бумаге, особенно если размер работы большой. Но в основные, составленные заранее тона, нужно вписывать другие — серые, черные и белые прямо с палитры, чтобы не получилось лишь сухой расколеровки, а была передана живописность изображаемого. Такая тональная гармоничность лучше всего достигается в гризайли.

Иногда в черно-белом варианте живописец может взять настолько точно тональные отношения и вместе с тем так разыграть все нюансы, что полностью начинаешь ощущать и колорит произведения, и окраску каждого предмета. Мало того, гризайль дает возможность пофантазировать, представить картину в собственной цветовой интерпретации.

Это хорошо знали выдающиеся художники прошлого, поэтому начальный этап работы над живописными тематическими произведениями они и вели методом гризайли.

В. ЛОГИНОВ,
профессор МВХПУ (бывшее
Строгановское)

Рисунок номера

Перед вами работа ученика 5-го класса Московской средней художественной школы Дмитрия Евтушенко. Сравнительно небольшая — 40×50 см, она достаточно емкая в своем живописном пространстве. Спокойное расположение предметов наилучшим образом знакомит нас со средой натюрморта. Движение глаза зрителя направлено по кругу: от стопки кистей к античному бюсту и альбому с тюбиками красок. В компоновке найден ясный ритм форм, их весовые характеристики, что прослежено даже в легких, струящихся и более «застылых» драпировках.

Но движение глаза — это и наше мысленное путешествие. Замкнутая, параллельная зрительской позиции, «переключка» предметов рождает ощущение сосредоточенности, «разговора» вещей, отрешения от суеты

повседневности. Словом, начинающий художник в полутеатральном пространстве возвышает натурную постановку до торжественного звучания.

Грамотно разработан колорит сближенных земельных красок в созвучии с тепло-серыми, тепло-зелеными в тенях и глубине. Материальность предметов подчеркнута густыми пастозными ударами на свету и полупрозрачными лессировками в тенях. Учитывая сложность работы масляными красками, это задание можно было бы назвать образцовым. В натюрморте использован почти весь арсенал классической школы живописи. А можно ли от подростка, да еще в рядовой учебной работе, потребовать большего? По старым меркам — пожалуй, нельзя, но в искусстве нет скидок на возраст, тем более оправданий сугубо учебным характером вещи.

Какие же творческие резервы остались в данном случае невостребованными? Чтобы ответить на вопрос, подумайте, почему нас радует и рисунок ребенка, и творение зрелого

мастера. А ведь привлекают они искренностью, темпераментом, личным смелым отношением к миру, а значит, и ко всему нас окружающему. С этой позиции формально правильный по композиции и колориту натюрморт Димы вызывает некоторую скуку. Прямое следование академическим канонам приближает его к робкой копии. Становятся заметными и однообразие в рисунке гипсовой головы, книг, и вялая, растертая фактура мазков, и глухие места в колорите. Но, может быть, эта усредненность постановки и исполнения не просчет автора, а недостаток требований всей нашей художественной школы, которая видит в учениках прежде всего исполнителей, а не творцов? Над этим следует подумать. Ну а самому начинающему художнику, у которого есть бесспорный талант, мне хочется пожелать больше смелости и самобытности в новых работах.

Л. ДЬЯКОНИЦЫН,
искусствовед





ИКОНОГРАФИЯ БОГОРОДИЦЫ

ОРАНТА, ЗНАМЕНИЕ

В искусстве стран православного мира самыми любимыми были иконы, изображающие Богоматерь. Исключительное ее почитание объясняется тем, что из всего человеческого рода Мария первой достигла обожения, полного преобразования всего человеческого естества. Вместе с Христом она правит судьбами мира.

В молитвах христиане обращаются к Марии как к матери Бога, но верят также, что ее материнская любовь распространяется на каждого, обратившегося к ней за помощью. В то же время Мария сохранила девство, целомудрие, которое дает ей духовную стойкость, крепость, непобедимость. Именно поэтому к Деве Марии обращались и как к заступнице, защищающей от врагов государства, города, монастыри. Богородичные иконы становились палладиями — особыми охранительными иконами. Через всю историю Византии проходит образ Богоматери Влахернской, защитницы великой христианской державы.

В Византии истинными художниками, творцами икон считались богословы. «Умными очами» они прозревали образ в мире идей. Делом иконописца было прорисовать, выявить, материализовать его. Интересно, что согласно распространенной легенде первое изображение Богоматери создал именно богослов — евангелист Лука. Предание утверждает, что Богоматерь не только одобрила икону, но и сообщила ей свою благодать и силу. Существует и другая легенда, по которой первый портрет Марии выполнил один из волхвов, приходивший с дарами поклониться новорожденному Иисусу Христу. Мы не можем судить о том, насколько достоверны эти легенды (не сохранилось ни одной иконы Богоматери древнее VI века). Тем не менее содержание их говорит о том, как важно было для христиан подчеркнуть «порт-

ретность», историческую достоверность принятых изображений Богоматери.

Действительно, самые древние иконы поражают живостью портретных, неидеализированных черт лица, так много в них конкретного, земного, чувственного. С течением времени лик Богоматери приобретал идеальные черты, сходные с тем литературным портретом, который приведен в «Житии Богородицы» монаха Епифания (XI—XII века): «Мария была среднего роста, с лицом цвета пшеничного зерна, волосы светло-русые, взор острый, зеницы, подобные масличным плодам, брови черные и дугобразные, нос некороткий, уста подобные розе, лицо, руки и пальцы

Икона Божьей Матери
«Знамение».
Прорись.

Оранта.
Мозаика в алтаре
Софии Киевской.
Около 1037.

Евангелист Лука, пишущий
икону Богоматери.
Темпера. Середина XVI века.
Псковская икона.



продолговатые». Часто тип лица Богоматери зависит от того, где и кем создавались иконы. На византийских образах Богоматерь подобна строгой императрице с утонченными чертами лица. С сирийских икон на нас смотрит Дева с округлым ликом, огромными темными глазами, прихотливо очерченными дугами бровей. Портретность же, понятая как историческая достоверность, выражалась прежде всего в характере одеяния. Мария всегда изображается в пурпурном мафории — покрывале замужней женщины. Пурпур одежд, как и красная обувь на ногах, говорят о царском достоинстве Девы, происходящей из рода царя Давида. Мафорий оторочен золотой каймой и украшен тремя звездами — на челе и плечах, символом чистоты Богоматери, ее троякого девства: до рождения, в рождении Иисуса Христа.

Русская православная церковь насчитывает до 260 икон Богоматери, прославленных чудесами. Чтобы ориентироваться в таком количестве изображений, существует понятие иконографического типа: Среди богородичных икон выделяется шесть основных типов: «Умиление» (Мария изображается склоненной к Младенцу, прижавшемуся щекой к ее щеке); «Одигитрия» — «Путеводительница» (Мария с осанкой императрицы, Младенец восседает у нее на руках, как на троне); «Млекопитательница» (Мария, кормящая Младенца грудью); «Взыграние» (запечатлен момент взаимного ласкания Матери и Младенца); «Оранта» (Богоматерь с воздетыми в молитве руками) и «Знамение» (Богоматерь в позе Оранты, на груди — медальон с изображением Иисуса Христа). Остальные иконы — своеобразная редакция основных типов или, как говорили иконописцы, извод.

Сложение иконографического типа процесс сложный, обуслов-



ленный всей культурно-исторической ситуацией. Но вхождение нового образа в историю в православной традиции связывается с чудом — явлением иконы. Такие иконы творили чудеса и исцеления, их почитали, любили и называли чудотворными. Они принимались за образец, с которого делалось бесчисленное множество повторений. Все значимые детали типа фиксировались каноном, заносились в виде прорисей в иконописные подлинники, которыми пользовались художники. Поэтому когда речь идет об иконографическом типе в искусстве православных стран, важно все: поза и положение персонажа, одежды, окружающие его атрибуты, жесты рук, надписи. Только зная сюжет, символику каждой детали и культурно-исторический контекст, в котором создавался и пребывал образ, мы можем его прочесть и осмыслить.

Распространение типа Богоматери Оранты относится ко времени византийского императора Константина Мономаха (1042—1058), а самое раннее из сохранившихся изображений датируется IX веком. На таких иконах Богоматерь изображается в рост с разведенными в стороны, воздетыми в молитве руками. Жест рук Богоматери очень древний по происхождению, восходит к молитвам ветхозаветных праведников. В Библии рассказывается, что во время битвы израильтян с амаликитянами Моисей поднял руки в молитве за свой народ, и пока он удерживал руки в воздетом положении, побеждали израильтяне, а когда руки Моисея невольно опускались, одолевали враги. Момент телесного усилия и волевой непрёклонности, который присутствует в этом жесте, делает изливающимся в нем доброту родственной по духу доброте воина. «Взбранной воеводе победительная» — так называет Марию одно из песнопений Акафиста, гимна в честь Богоматери.

История иконографического типа Оранты уходит корнями в раннехристианскую эпоху. Слово «оранта» по-латыни означает «молящаяся». В христианских катакомбах рядом с захоронениями часто помещали изображения женской фигуры в тунике с покрывалом на голове, воздевшей в молитве руки к небу. Согласно некоторым сохранившимся надгроб-

ным надписям это образ души умершего, которая молится об оставшихся на земле, дабы и они достигли блаженного упокоения. Раннехристианская идея оранты — осуществления в молитве связи мира земного и небесного — со временем трансформировалась в образ Богоматери Оранты, ко-

след возносящемуся на небо Христу. Момент расставания Иисуса Христа с учениками и матерью, его последнее благословение были осмыслены как основание земной церкви. Богословские формулировки, сопоставляющие Богоматерь и церковь, были со временем перенесены на образ Богоматери



Богоматерь Знамение.
Темпера. XVI век.
Псковская икона.

Битва новгородцев с суздальцами.
Деталь верхнего регистра.
Темпера. XV век.
Новгородская икона.

торая молится за весь человеческий род. Богословы часто сравнивали Богоматерь с церковью: Христос, воплотившись в теле Богоматери, освятил его, подобно священнику, освящающему храм. Через освящение чистой плоти Богоматери совершилось соединение несоединимого — земного и небесного, плоти и духа, а сама Богоматерь удостоилась святого права молиться и предстательствовать перед Сыном за всех христиан.

Богословские идеи не сразу нашли воплощение в зрительном образе. Вначале в позе Оранты стали изображать Марию в композиции «Вознесение»: Богоматерь стоит среди апостолов, вздевает руки во-

Оранты, который в этой композиции постепенно выделился из обычного перевода «Вознесения» и стал существовать самостоятельно. Особое значение он имел в системе декорации византийского храма: фигура Богоматери Оранты помещалась в центральной апсиде, в алтаре. Здесь яснее всего раскрывалось значение образа как символа христианской церкви, возносящей молитвы к Небесному Царю — Иисусу Христу, изображение которого помещалось в куполе храма.

В 1037 году образ Богоматери Оранты занял традиционное место в алтаре только что построенного Киевского Софийского собора. В русской традиции образ получил

наименование «Богоматерь Нерушимая стена». Лик киевской Оранты ясный, человеческий и непреклонный; у нее сильные плечи и широкие ладони, устойчиво стоящие ноги, твердо прорисовывающиеся под складками хитона. Мастеру, работавшему в Софии, удалось передать настроение победы

жить — как возникла идея поместить Младенца Эммануила в медальоне на груди Богоматери. Христианское искусство, как известно, вобрало в себя традиции Востока и античной культуры. В Древнем Риме, где был развит культ императора, существовал обычай изображать его на особом

идею прославления Бога, его вечной власти над миром, и нематериального света, как бы исходящего от него. Если же мы вспомним еще и римский обычай ношения эмалевых и живописных императорских портретов высшими чиновниками на их придворных «мундирах», то станет понятным, как могла возникнуть мысль поместить медальон с образом Младенца на груди Богоматери. Такой образ Оранты наглядно являет упомыняющую выше символику, представляя «освящение храма» — тела Богоматери: «Бог среди нее...» Не случайно и название образа Великая Панагия — Всевсвятая.



Богоматерь Оранта.
Мозаика церкви Успения
Богоматери в Никее.
1065—1067.



Фрагмент композиции
Вознесения.
Мозаика церкви св. Софии
в Салониках.
Около 843—880/885.

На Руси Великую Панагию называли Богоматерь Воплощение и чаще изображали в поясном изводе. Русское название напоминает еще об одном важном нюансе значения этого образа: держа на груди медальон с Младенцем Эммануилом, Богоматерь являет миру воплощающегося в ней Мессию и, таким образом, дает предзнаменование о рождении Спасителя по слову пророка Исайи: «Господь сам даст вам знамение: се дева во чреве зачнет и родит сына и нарекут имя ему Эммануил (с нами Бог)». Позднее, когда в храмах появились высокие иконостасы, образ Богоматери Воплощение нередко занимал центральное место в пророческом ряду. Поясной вариант этой иконы известен на Руси с XI века. В XII столетии за ним закрепляется особое название «Знамение», что по-старославянски значит «чудо».



носной и яркой для русской истории эпохи, когда молодое киевское христианство осознало свое приобщение к глубинам эллинской мудрости.

В византийской иконографии известны также иконы Богоматери Оранты, на груди которой в складках мафория или в медальоне помещен образ Младенца Спаса Эммануила. Такие иконы греки называли «Богоматерь Великая Панагия». Сейчас трудно проследить исторические пути и богословские предпосылки, которые предопределили появление нового иконографического типа, однако некоторые связующие нити его развития все-таки можно обнаружить. Например, предпо-

ложено, что в византийском типе круглого щита с каймой по краю. Круг в данном случае символизировал вечность и власть императора над миром. Такие портреты несли идею прославления. В сценах триумфа императора портрет его, выполненный на щите, держит богиня Виктория.

На Востоке в первые века нашей эры в раннебуддийском искусстве круг или овал, на фоне которого помещали изображение, имел значение не плоского щита, а мистического сияния, ореола, окружающего фигуру Божества. Обе традиции сливаются воедино в византийском образе Младенца Христа, заключенном в круглый медальон, который в контексте уже иной культуры одновременно несет

Чудо от этой иконы произошло в 1170 году в Новгороде. Город осадили войска суздальского князя. Архиепископу Новгорода Иоанну во сне был голос, указавший путь спасения. Иоанн пришел в церковь Спаса на Ильине улице, где хранилась икона Богоматери Воплощение и, помолвившись перед ней, перенес ее на Софийскую сторону Новгорода и утвердил на крепостной стене. Когда суздальцы начали осаду, одна из стрел попала в икону и исторгла слезы из глаз Богоматери. Сразу же тьма покрыла суздальцев, и победа осталась за новгородцами. С этого времени икону стали называть Знамение и почитали как священный палладий Древнего Новгорода.

Т. САМОЙЛОВА

ЭЛЬ ГРЕКО



Творчество этого мастера, столь известного и любимого в XX веке, до этого было почти забыто в течение трех столетий. Объясняется это тем, что слишком отличались его приемы, манера от норм искусства нового времени, того магистрального направления, по которому начиная с XVI века развивалась западноевропейская живопись.

Настоящее имя художника — Доменико Теотокопули, а Эль Греко — прозвище, возникшее из-за его греческого происхождения. Интересно, что уже само это прозвание несколько странно — оно двуязычно: итальянец сказал бы — «Иль Греко», а испанец — «Эль Гриего». Родился художник на Крите, принадлежавшем тогда Ве-

нцианской республике. Здесь в искусстве господствовали традиции византийской средневековой живописи, и впечатление юношеских лет во многом определили особенности творчества Эль Греко. Так, даже техника мастера весьма отлична от других художников Европы того времени. Он применяет многослойную живопись с активным использованием белильных прокладок. Поэтому сегодня в музейных залах с плохим освещением или в темное время дня, когда гаснут краски на картинах замечательных мастеров XVI—XVII веков, полотна Эль Греко сохраняют светоносную силу и интенсивность цвета. Причина тому в расчете мастера — вслед за своими ви-

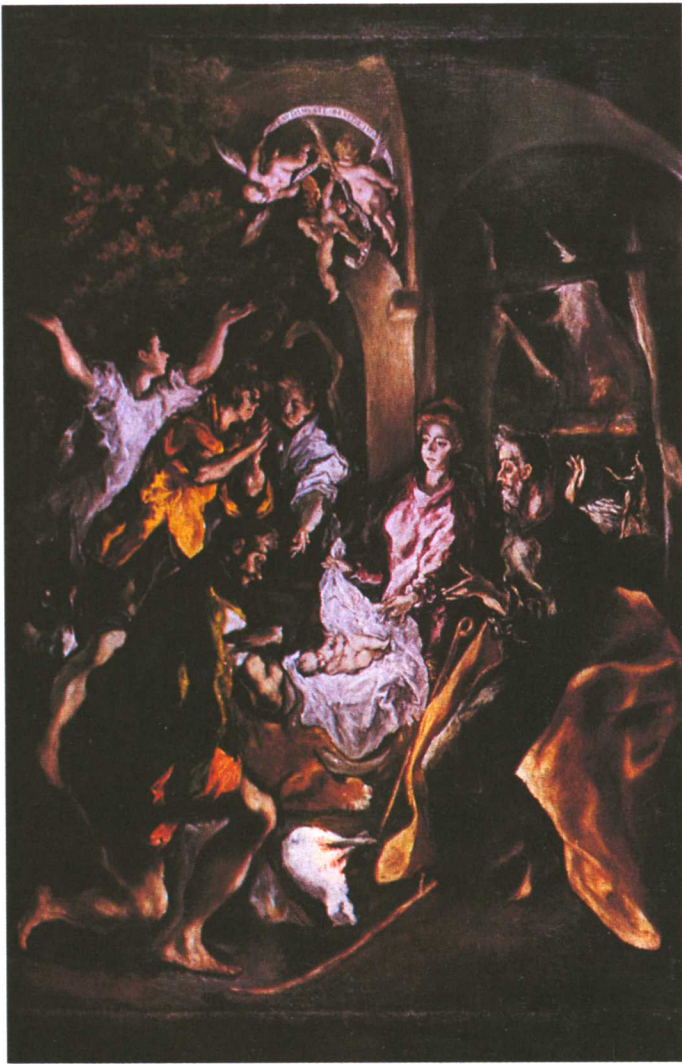
зантийскими учителями — на сумеречные церковные интерьеры.

В 1566 году Эль Греко переезжает в Венецию. Здесь, судя по его ранним работам, он испытывает большое впечатление от поздней манеры Тициана с ее свободным мазком и рыжеватым колоритом. Композиционные построения и особенно архитектурные перспективы указывают также на увлечение Тинторетто. В 1570 году Эль Греко переселяется в Рим. Ко времени его пребывания в городе относится любопытный эпизод. Молодой художник публично заявил, что если сбить знаменитую фреску Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле, то он напишет более целомудренную и подходящую, при этом не уступая в

Эль Греко.
Моление о чаше.
Масло.
102×132.
Национальная галерея.
Лондон.



Эль Греко.
Погребение графа Оргаса.
Масло. 1586—1588.
487×360.
Толедо.



Эль Греко.
Поклонение пастухов.
Масло. 1604—1614.
163×107.
Музей Метрополитен.
Нью-Йорк.



Эль Греко.
Кардинал де Тавера.
Масло. 1609—1614.
102×82.
Толедо.

мастерстве. Здесь, кроме определенной самоуверенности художника, очевидно, проявились и его глубинные вкусовые пристрастия. Наследник традиций византийской школы, изначально ориентированный на особое внимание к цвету и свету, оказался потом под сильнейшим воздействием таких великих венецианских колористов, как Тициан, Веронезе, Тинторетто, Бассано. Он не воспринимал манеру римско-флорентийских мастеров с их преимущественным пристрастием к пластике и рисунку. Известно, что Эль Греко считал их работы «раскрашенной скульптурой». Возможно, что описанный случай, сочный римскими художественными кругами оскорбительным, послужил одним из поводов к тому, чтобы в 1576 году Эль Греко уехал в Испанию.

Первоначальное местопребывание художника в этой стране неизвестно, но в 1577 году он приезжает в Толедо и остается там на всю жизнь. Город, который сла-

вился замечательным шелком и оружием, был старой столицей Испании, традиционным церковным и культурным центром. Даже во время завоевания полуострова маврами Толедо сохранил свои храмы, свободу отправления богослужения. Культурная жизнь Толедо меньше, чем где-либо в Испании, подверглась арабскому влиянию. С другой стороны — в стране столь фанатической веры самый глубокий отпечаток на общественную и духовную жизнь религия накладывала именно в Толедо. Во второй половине XVI — начале XVII века мистические учения здесь достигли особенного расцвета. Такая ситуация, очевидно, как нельзя лучше совпадала с внутренними настроениями Эль Греко и его творческими поисками, давала возможность раскрыться глубокой религиозности и специфическим художественным навыкам, полученным на Крите.

Явные следы средневековых традиций во многом определяют

своеобразие одной из лучших работ Эль Греко раннего испанского периода — «Срывание одежд с Христа». Художник не увлекается нюансировкой цвета, наоборот, живописный эффект построен на сопоставлении больших ярких пятен. При этом краски Эль Греко действительно сияющие. Мастер, однако, не упускает случая передать красивейшую игру рефлексов от красного хитона Христа на латах стоящего рядом воина. Художник не заботится о правильном построении перспективы — одного из важнейших завоеваний Возрождения — его пространство сугубо условно, а персонажи располагаются не друг за другом, как в реалистической живописи, но как в иконописной традиции — друг над другом. Жесты людей носят замедленный, демонстративный характер, что придает им символическую значительность. Присутствие Святого Духа, которое имитировалось в современной Эль Греко живописи силь-



Эль Греко.
Иоанн Евангелист.
Масло. Около 1600.
102×77.
Толедо.



Эль Греко.
Срывание одежд с Христа.
Масло. 1579.
285×173.
Толедо.

ным, но жизнеподобным светом, у него обозначается ирреальными светлыми полосами, пронизывающими небо над головами толпы. Эль Греко имел претензии со стороны церкви-заказчика из-за того, что изобразил выше головы Христа голову других персонажей. Нарекания были по поводу отсутствия нимба и присутствию в работе на переднем плане фигур трех Марий, которых не должно быть в этой сцене согласно евангельским текстам. Совет экспертов, собранный для разрешения конфликта, признал достоинства работы и присудил церкви выплатить гонорар. Будучи во многом наследником духа средневекового искусства, мастер, обладавший могучей творческой индивидуальностью, не всегда считался с канонами.

В 1586—1588 годах Эль Греко создает одно из значительных произведений «Погребение графа Оргаса». На похоронах графа, пожертвовавшего церкви большие

средства, в 1312 году, согласно легенде, чудесным образом присутствовали святые Августин и Стефан. Композиция резко делится на две части. В нижней на глазах у собрания толедской знати двое святых спокойно и без усилий несут тело графа в богато украшенных доспехах. В верхней изображен рай, куда ангел несет душу покойного в виде спеленутого младенца. Художник последовательно создает впечатление контраста между небесным и земным мирами. В нижнем ярусе господствуют черный и золотой цвета, в верхнем набор цветов гораздо многообразнее. Земное пространство представлено узкой зоной перед рядом фигур толедских грандов, небесное же раскрывается в неизмеримой глубине, населенной огромным количеством святых, праведников и ангелов. Фигуры земного мира статичны, их жесты при всей выразительности крайне скупы, персонажи наверху даны в более динамичных и разнообраз-

ных позах и разворотах. В земной зоне статична вся композиция, небесный ярус пронизан мощным спиралеобразным движением снизу вверх, подчеркнутым заметным перепадом масштаба.

Такое нагнетание противопоставлений между зонами композиции или персонажами вообще характерно для Эль Греко. Например, контраст Христа и стоящего рядом воина в «Срывании одежд» проявляется в трактовке их одеяния, направленности взгляда, выражении лиц, освещении. Последовательно проводимые контрасты подспудно создают напряжение, драматизм образного строя произведений Эль Греко, чему способствуют и яркие цвета, экспрессивная манера, смелые ракурсы.

Особый интерес в «Погребении графа Оргаса» представляет изображение толедской знати. Умные, благородные лица с тонкими, нервными чертами сочетают спокойное достоинство аристократа с

печатью интенсивной духовной жизни, мощного интеллекта. Лица почти всех изображенных являют скрытые портреты современников Эль Греко. Действительно, каждый человек индивидуален, но, пожалуй, еще важнее то, что их объединяет: вера, благородство, напряженные духовные поиски.

Специфический подход к воссозданию человека ярко проявился в портретном творчестве Эль Греко. Кардинал де Тавера кажется воплощением подавления человеческого начала. Поза скованная, напряженная, лицо аскетическое, некрасивое, трактовка рта, взгляд говорят о жестокости вплоть до изуверства. Почти кричащие контрастные цвета, прежде всего красный, усугубляют это впечатление. Наоборот, написанный в то же время портрет Фра Ортенсио Парависино раскрывает творческое начало и полную внутреннюю свободу доминиканского монаха и поэта. Поза его непринужденна, произволен поворот головы, свободно расположены руки с длинными артистическими пальцами, светло и спокойно в своей задумчивости открытое благородное лицо. Цветовая гамма, на сей раз приглушенная, состоящая из черного и коричневого оттенков с белыми фрагментами. Кажется, нет более противоположных образов, чем поэт и кардинал. И, однако же, поверх отличий их объединяет свойственная всем портретируемым Эль Греко интенсивность духовной жизни, интеллектуальное напряжение, внутреннее горение. В разных проявлениях: от жестокости и самоограничения до творческой свободы, но всегда одной из главных составляющих духовной жизни персонажей художника остается глубокая христианская вера. Подобное стремление к выявлению в героях общих черт отличает Эль Греко от величайших портретистов XVII столетия. Рембрандт, Веласкес всегда пытались найти конкретные, сугубо индивидуальные внешние и внутренние особенности человека, отличающие его от других, отказываясь для этой цели от более общих характеристик персонажей.

Стремление драматизировать образ или сцену, передать в них печать воздействия сверхреально-го, не поддающегося разуму, осо-

бенно развилось в последние десятилетия творчества мастера. Это проявляется даже в сюжетах, которые традиционно трактовались в спокойном, идиллическом духе. Так, в «Поклонении пастухов» атмосфера ночной сцены пронизана острым драматизмом. Законы реальности искажаются: не соблюдена перспектива — композиция опять-таки «вывернута» на зрителя, фигуры расположены друг над другом, контуры их колыхаются, нарушены пропорции и анатомия. Персонажи сдвинуты друг к другу и подчинены некоей высшей силой общему вибрирующему движению. Ракурсы резки, движения экспрессивны. Явственно ирреальное освещение, создающее подчеркнуто драматическую игру светотени, сочетающуюся с яркими, насыщенными, мерцающими красками.

Когда же сюжет предполагает прямое вмешательство неземных сил, принципиальные отличия Эль Греко от развития европейской живописи XVII века становятся еще более очевидными. Так, в «Молении о чаше» изображен разговор Христа с ангелом перед взятием под стражу. Начиная с эпохи Возрождения, художники всячески стремились выявить характерные особенности изображаемых предметов и материалов, подробности их свойств и фактуры. У Эль Греко же облако, на котором прилетает ангел, обретает твердость и острые края гранитной плиты, при этом удивительным образом не теряя своих летучих свойств. Наоборот, скала за спиной Христа становится мягкой, оплывающей, аморфной массой. И это не кажется диссонансом, так как здесь действуют иные законы, силы, имеющие власть трансформировать все по своему произволу. В вариантах этого сюжета Эль Греко даже изолирует спящих апостолов в особую капсулу, что подчеркивает их отрешенность от происходящего. Подобное пространственное образование, конечно же, не имеет никакого реального объяснения. Кстати, то, что у Эль Греко существует иногда более десятка вариантов одной композиции, — тоже средневековая византийская традиция работы «по образцам».

В работах из мадридского собрания и одном из вариантов коллекции Тиссен—Борнемиса сцена Благовещения, изображаемая обычно как камерная и интерьер-

ная, трактуется Эль Греко как все-ленский катаклизм (ведь в этот миг происходит зачатие спасителя этого мира — Христа). Пропорции фигур удлинены, движения экстаичны. Гавриил стоит на спустившейся на землю твердокаменной облачной глыбе. Впрочем, вторжение небес является здесь и в виде нагромождения других облаков с бесчисленными головками херувимов и крупными фигурами музицирующих ангелов. В композиции нет деления на ярусы, как в «Погребении графа Оргаса», сверхреальный мир заполнил все пространство и диктует свои неведомые законы. В центре облака разверзаются, и из ослепительного сияния вырывается в стремительном полете белоснежный голубь Святого Духа, еще более яркий, чем божественный свет, служащий ему фоном. Между Марией и Гавриилом прорастает неопалимая купина (горящий и негорающий куст — символ Богородицы). Остатки земного мира представлены, пожалуй, лишь книгой на подставке. В то же время в другом варианте, также находящемся в собрании Тиссена и написанном приблизительно в те же годы, образный строй значительно спокойнее. Очень красиво и в правильной перспективе написан пол с шахматным рисунком. Это показывает, что мы имеем дело не с неумением художника строить перспективу или реалистически воспроизводить натуру, но с сознательной творческой установкой.

Отношение Эль Греко к таким важнейшим составляющим живописи, как построение композиции, понимание пространства, пластики, сочетания цветов, жизнеподобия, наконец, образу человека, изначально отличались от большинства мастеров его времени. Поэтому неудивительно, что при большой популярности при жизни он фактически не имел последователей. Не обладая мощью его дарования, ученики не могли двигаться по пути, столь уводящему в сторону от общего развития искусства. Новую известность Эль Греко обретает, когда законы искусства, незывлемые в течение четырех веков, начинают подвергаться сомнению, и художники ищут новых средств выразительности.

Ф. ЗАНИЧЕВ,
кандидат искусствоведения

МОСКОВСКИЙ ГОБЕЛЕН

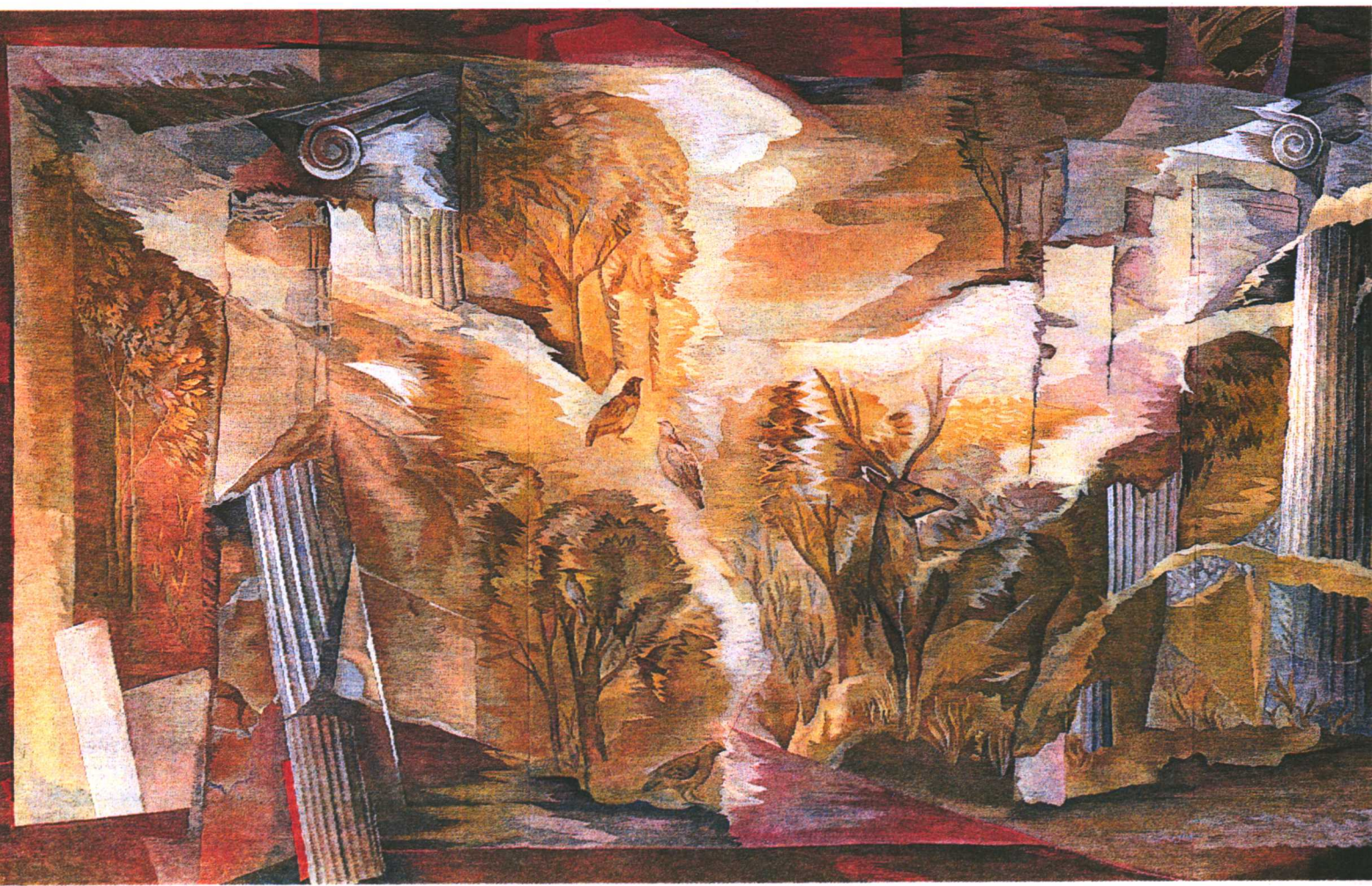
Эти слова стали не только названием выставки, прошедшей в Москве и за рубежом с большим успехом. Они также обозначали заметное явление в художественной жизни последних лет. Работы наших мастеров текстиля уже давно украшают интерьеры клубов, гостиниц, государственных учреждений, фойе театров. Но разрозненность нахождения мешает окинуть их общим взглядом, понять единое творческое устремление. Выставки восполняют этот недостаток. Так, на последней отчет-



А. Шмакова.
Слава Баженова.
Шерсть, ручное ткачество.
1989.

С. Гавин.
Тишина.
Шерсть, ткачество. 1990.

ной выставке на Кузнецком мосту можно было увидеть все разнообразие почерков авторов, творческую индивидуальность, и в то же время осознать то общее, что составляет главное отличие московского гобелена, скажем, от прибалтийского или грузинского. Об этом рассказывает Алла ШМАКОВА, один из ведущих мастеров текстиля. Ее работы украшают интерьеры зданий советского представительства в ООН в Женеве, гостиниц «Октябрьская» в Москве и других.



А. Шмакова.
Воды забвения.
Шерсть, ручное ткачество.
1990.



Р. Горячева.
Возрождение.
Шерсть, лен, ручное ткачество,
1990.

По бокам скульптуры
В. Малолеткова.

На первый взгляд наши гобелены кажутся излишне традиционными, в них нет смелых экспериментов с фактурой, введения необычных для текстиля материалов. Мы отдаем предпочтение классическому гладкому ткачеству.

Эти качества составляют особенность «московской школы». Они проявились не случайно и в значительной мере обусловлены подготовкой художника в вузе. Старшее поколение мастеров почти все вышло из стен Московского текстильного института. Им посчастливилось учиться у прекрасных художников А. Шевченко, А. Куприна, которые и привили им высокую общую и живописную культуру.

Русский гобелен идет от фрески, традиций монументальной древней живописи, в этом его отличие, например, от прибалтийского текстиля, где сильны народные традиции ткачества.

Гобелен — особое искусство. Оно говорит поэтическим языком, присущим ему от рождения. Для художников-текстильщиков недосягаемым образцом всегда была знаменитая серия французских шпалер XVI века «Дама с единорогом». Она символизирует шесть основных чувств, которыми человек воспринимает мир. Сначала поэту были заказаны стихи на данную тему. Потом художник продумывал композиционную основу, затем картоньер-миниатюрист делал картон, где подробно прорисовывались детали, а по нему ткачи выполняли работу. Так раньше усилиями нескольких творцов рождалась шпалера. Теперь автор — и поэт, и картоньер, и ткач. Эскиз, картон, исполнение в материале — все делает своими руками художник.

Гобелен создается длительное время и требует больших физических усилий. Одному человеку ткать его тяжело и по той причине, что не видишь быстрой отдачи. Поэтому часто художники помогают друг другу, иногда нанимают помощников.

За последнее время в наши ряды влилась молодежь, которая привнесла в искусство гобелена свежесть и остроту восприятия. Я целиком согласна с известным мастером гобелена С. Заславской в том, что чем более индивидуально, лично подходит художник к произведению, тем больше он вно-

А. Мадекин.
Тайная вечеря.
Шерсть, ручное ткачество,
1990.



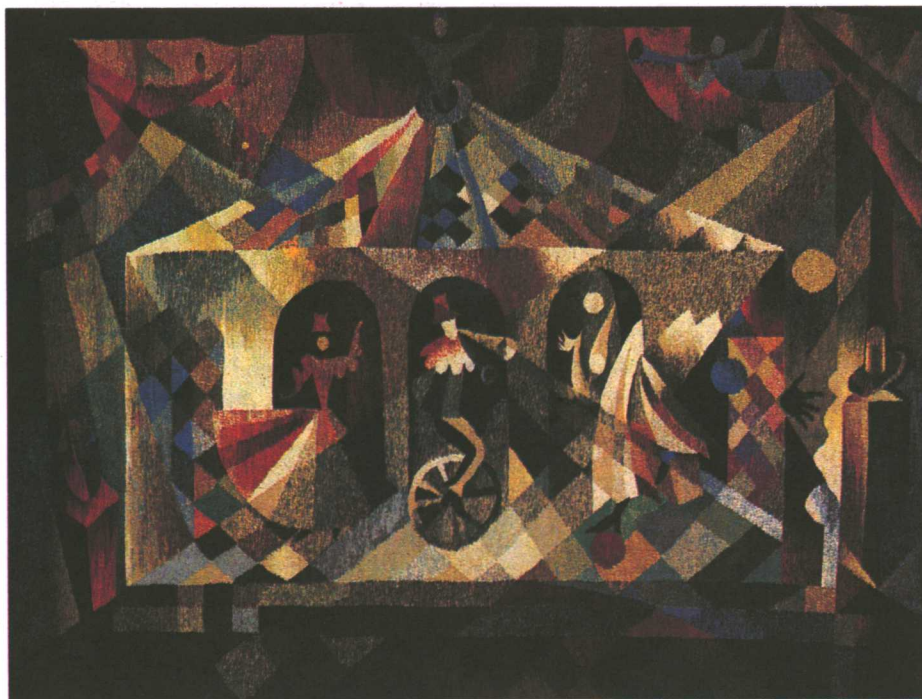
М. Кручинина.
Ноктюрн.
Шерсть, ручное ткачество,
1990.



сит в общее художественное направление. Чем глубже автор «уходит в себя», погружается в свое понимание и переживание жизни, тем меньше он подвергается сторонним влияниям, а значит, больше ценного вносит в общее дело. Так образуется единство «многообразия», которое и отличает московский гобелен.

Взгляните на опубликованные репродукции — перед вами произведения авторов, действительно «хороших и разных». Гобелен М. Кручининой «Ноктюрн» напоминает о пластическом стиле модерна с его пристрастием к формам растительного мира. Другая художница — Н. Хмель идет от традиций народного творчества, его красочность воссоздает в памяти лоскутные одеяла. Молодой художник А. Мадекин создал серию гобеленов на библейскую тему, здесь ясно прослеживаются приемы и дух наивного искусства с его монументальной пластикой.

Искусство гобелена на первый взгляд далеко от злобы дня, но оно несет отпечаток времени в своей глубинной сути. Во многих произведениях можно без труда увидеть



Н. Хмель.
Шапито.
Шерсть, ручное ткачество,
1991.

мотивы беспокойства за сохранение нашей цивилизации, мира природы. Гобелен Лины Соколовой, одного из ведущих мастеров текстиля, словно взывает к сердцу каждого: сохрани природу, живую тварь, еще оставшуюся красоту!

Более непосредственный взгляд

архитектурный пейзаж. Я думала о трагической судьбе гениального мастера, который столкнулся с глухим неприятием своих новаторских идей, невозможностью реализовать данный от Бога дар, воплотить свои замыслы. Трагический подтекст мне хотелось подчеркнуть

Вопрос - Ответ

Прошу Вас рассказать об учителе рисования из города Реутова Игоре Павловиче Волкове. Он, как я слышала, вывел 14 правил рисования. Возможно, не все одобряют его методику, но знать ее надо.

**Г. Кулешова,
с. Алмалы, Казахстан**

Я проработал в школе учителем рисования 39 лет, параллельно занимался цветной линогравюрой. В школе вел самые различные кружки: рисования, фото, кино, делал с ребятами модели и макеты, даже был у меня струнный оркестр и секция тяжелой атлетики. Это позволило накопить опыт руководства творческой деятельностью учащихся. Наши работы демонстрировались и на Всесоюзной выставке детского творчества в Манеже, и на ВДНХ, и в Музее Революции. В 1974 году я организовал в обычной общеобразовательной школе художественную студию. Какая была цель? Очень люблю русское классическое искусство XIX века и хотел найти ребят, которые тоже это искусство любят, и дать им начальную профессиональную подготовку. По замыслу, к окончанию студии ученики должны были уметь рисовать композиции-картины с соблюдением основных академических правил.

Ребята любят приключенческие рассказы, увлекаются историей, интересуются экзотикой дальних стран. Их воображение открыто к созданию невиданных, сказочно-фантастических сюжетов. Представляете картину «Выезд фараона на колеснице»? Солнечный свет, яркие краски, фараон на золотой колеснице, вдалеке пирамиды. Или: джунгли, полуразрушенный индийский храм, и среди цветущей природы — яркие образы диких животных. Еще — бой гладиаторов или бал во дворце французского короля... Это направление выбра-



Е. Нестерова.
Большой помет.
Шерсть, синтетическое
ткачество, 1990.

на мир выражен в работе Ирины Королевой, где творчески преобразились реальные впечатления автора. Интересен ее рассказ о рождении замысла: «Люблю писать этюды с натуры, и обычно на живописной основе рождается гобелен. Так было и на этот раз — еду в электричке на дачу, а за окном мелькают то дома, то перелески, то солнце, то туман. Делаю наброски, и такое желание, чтобы эти впечатления и сама динамика движения сохранились в гобелене. Хочется выйти из зажатости прямоугольника, дать гобелену свободную форму, чтобы было в нем больше непосредственности, творческой свободы».

Мой гобелен «Слава Баженова» посвящен любимому мною Царицыну — знаменитому творению русского архитектора. Но меньше всего хотелось ткать идиллический

не только передачей чувства заброшенности, запустения, но и построением пластического пространства, где линейная перспектива как бы взламывается огромной плоскостью, а реальность преобразуется словно в фантастическом зеркале.

Московские мастера гобелена — люди ищущие, и я уверена, что наши поиски будут плодотворны. Вероятно, они пойдут в области пластических средств, рисунка, цвета. Обращаясь через журнал к юным читателям, призываю их полюбить прекрасное, древнее искусство, продолжить и развить традиции классического гобелена. И главное — не только в обретении ремесла, но и в умении слушать, понимать свое время. Без этого качества ваше творчество никогда не избавится от мертвечины, не найдёт отзвука в сердцах людей.

Мой метод

ли для того, чтобы детей приобщить к мировой культуре и чтобы зрители в той или иной степени с ней ознакомились. К тому же работа на исторические темы открывает безграничный простор для общего развития, для проявления фантазии. Но, как показал опыт, в рамках общеобразовательной школы широкую тематику взять невозможно, и мы ограничились сказочными сюжетами и темами по русской истории. Из прилагаемых иллюстраций видно, как работали наши 13—16-летние студии.

Таня Котельникова,
13 лет.
Иллюстрация к сказке «Али-Баба и сорок разбойников».
Акварель.

Чтобы научить делать композиции такой сложности, допустим, уже через 3—4 года обучения, мы вынуждены были идти «скоростными» методами. Проанализировав картины мастеров (ранний Репин, Васнецов, Суриков), определили ведущие признаки их творчества. Первый — совершенное владение ремеслом. Второй — передача в произведении самого характерного как для бытовой сценки, так и для значительного исторического события. В каждой мастерски выполненной картине условно прослеживалось 14 компонентов, кото-

Света Шишкина,
16 лет.
Иллюстрация к «Сказке о рыбаке и рыбке».
Акварель.

рым и старались следовать. Опишем эти компоненты.

1. Компоновка в листе — целесообразное расположение в формате листа элементов картины.

2. Построения. Обычные построения: от обобщенных и геометрических форм — к конкретным очертаниям, рисование по осям и т. п.

3. Тон. Различается общий и местный. Общий — насколько один предмет темнее или светлее другого в целом; местный — разница в степени освещенности частей предмета.

Таня Гроховская,
14 лет.
Иллюстрация к сказу «Каменный цветок».
Акварель.



4. Цвет. Колерный (общий) цвет предмета; многообразие цветовых оттенков в пределах одного цвета.

5. Мазок. Не должно быть в одной картине двух мазков, одинаковых по форме, цвету, площади. Мазок подчеркивает форму, способствует передаче фактуры предмета.

6. Гармоничное сочетание красок. Краски должны быть сгармонированы, как аккорд в музыке, и неповторимы в различных композициях.

7. Штрих. Тонирующий: параллельный, перекрещивающийся; набросочный — круглый — ломаный, сплошной — прерывающийся, толстый — тонкий.

8. Светотень. Пять частей светотени на предмете: свет, полутень, тень, рефлекс, блик. Тень от предмета.

9. Перспектива. Линейная (фронтальная, угловая); воздушная (цветовая, тоновая).

10. Анатомия и пропорции человека и животных.

11. Закономерность образования складок одежды.

12. Правила составления композиции. Изображается какая-то сценка, событие, в которой фигуры взаимодействуют (Перов «Охотники на привале», Пукирев «Неравный брак»). Если в картине одна фигура, то действие может быть внешне незаметным, но выражаться в другом качестве (Крамской, «Христос в пустыне»).

13. Технология наложения красок. Для каждого случая требуется свой способ наложения красок, особенно в работе маслом: густо, лессировкой, полусухой кистью, разными инструментами; своя последовательность наложения слоев (например, для изображения воды и травы нужны различные технологии).

14. Степень образности в изображаемой сцене. Талантливый художник передает самое характерное для сценки, события, эпохи, а посредственный, что видит, а и рисует. Рисунок же с натуры и художественная композиция-картина — не одно и то же.

Для того чтобы быстро продвигаться вперед в мастерстве, научитесь анализировать свои и чужие работы по названным

компонентам. Этим самым вы будете достаточно объективно контролировать свой рост, уровень по отношению к другим учащимся. Предлагаем способ, который мы применяли и который с успехом используется в спорте и различных конкурсах.

Вы сделали жанровую картину или иллюстрацию (пока учитесь, лучше выполнять композиции большого размера — четверть или пол-листа ватмана, на сказочные и исторические темы — большой простор для фантазии). Анализировать именно композицию следует потому, что в ней, как в фокусе, сходятся все знания и умения, и сразу видно, в чем у вас пробел. Так вот, если оценивать работу, как это обычно принято: «...неплохо, но вот тут бы немножко усилить, а здесь чего-то не хватает...», то при подобных неопределенных критериях можно сто лет учиться и оставаться недоучкой. Обучение же может идти быстрыми темпами только тогда, когда имеются четкие ориентиры. Тогда ученику становится абсолютно ясно, в чем ошибка, насколько она серьезна, как ее исправить.

Рассмотрим иллюстрирующую статью работу Тани Гроховской «Каменный цветок» (размер 70×50) и попробуем определить ее уровень. Для этого на отдельном листочке выписываем все 14 компонентов и анализируем композицию, оценивая каждый компонент по 10-балльной системе (как, например, в фигурном катании): компоновка в листе — 10 баллов, построения — 6—7, тон — 7—8, цвет — 7—8, мазок — 8—9, гармоничность сочетания красок — 6—7, светотень — 5—6 и т. д.

Среднее арифметическое число всех 14 пунктов и покажет ваш уровень на данном этапе обучения. Композиция Тани, если мы продолжим анализ, будет примерно где-то на уровне 6—7-го «разряда».

Несколько слов о нашей методике. Обучение велось по трем равноценным направлениям: рисование со специально изготовленных таблиц, рисование с натуры, работа над композицией. В начале пути (первые несколько месяцев) преобладает срисовывание с таблиц. Из подборки учеб-

ных пособий, например, «Грибы», начинающий выбирает одну из таблиц и копирует ее. Наша цель — освоение правил рисования. Мы считаем, что высококвалифицированный специалист — это тот, кто знает правила и умеет применять их на практике. Поэтому учитель постоянно напоминает новичку о компоновке в листе, о построениях, о цвете, штрихе... Затем берется таблица с другими изображениями, а преподаватель опять: «компоновка, построения, штрих, мазок...» Наконец, ученик рисует с натуры, а наставник ведет его в русле установленных правил. То же самое учитель требует и при работе над композицией. Уже через полтора-два года начинающий знает и хорошо усваивает все правила и поэтому композицию в большинстве случаев делает без предварительных эскизов. Просто берет лист бумаги в размер будущей работы и сразу набрасывает общие контуры задуманного. Когда композиция «утраилась», он переводит ее через стекло на чистый лист и выполняет акварелью.

У нас в школе на стене висит примерный перечень заданий (около ста), которые надо выполнить, чтобы дойти до учебной композиции нашего плана и уровня, и каждый ученик, как начинающий, так и «мастер», часто сам определяет по этому перечню, что ему делать.

И. ВОЛКОВ,
заслуженный учитель РСФСР,
кандидат педагогических наук



Дорогие друзья! В редакции данный материал воспринят неоднозначно. Однако письма читателей с просьбами рассказать о педагогическом опыте И. П. Волкова говорят об определенном общественном интересе к его идеям.

Мы будем признательны всем, кто поделится впечатлениями от статьи. Конечно, хотелось бы услышать мнение художников-педагогов, узнать об особенностях методики преподавания изобразительного искусства в школе.

ПРИРОДА В ИНТЕРЬЕРЕ ШКОЛЫ

Художественный интерьер включает не только росписи стен и мозаики, предметы и материалы декоративного искусства (о чем мы рассказывали ранее), но и оформление помещений цветами, зеленью, элементами природы.

Школу трудно представить без комнатных растений и композиций из всевозможных материалов, которые обогащают, облагораживают ее, делают более уютной. Нет людей, равнодушных к природе, с ее бесчисленным разнообразием форм, красок и запахов, пробуждающих самые прекрасные чувства. В скучные, казенные помещения вносит она радость и тепло, улучшает микроклимат. Художественно-эстетическая организация среды бедна без умелого использования ее элементов. Например, цветы не только украшают интерьер, но и делают человека добрее, благотворно воздействуют на психику, эмоциональное состояние.

Элементы природы широко применяются для планировки и организации в интерьере различных функциональных зон. Они решают задачи связи его с окружающей средой, играют важную декоративную роль. Достаточно вспомнить зимние сады Дворца пионеров на Ленинских горах или Кремлевского Дворца съездов.

Цветы доступны каждой школе для внутреннего убранства. Занятия интерьерным цветоводством — один из видов развития творческих способностей, где простыми средствами создается неповторимая, уникальная обстановка, решается задача удовлетворения эстетических потребностей.

Широко распространенным

Вестибюль художественной школы № 5 Москвы. Фрагмент.



Зеленый уголок Тимирязевской ДХШ Москвы.

Декоративная перегородка светового кармана.



приемом озеленения школы стало создание декоративных зимних садов. Организация природных островков позволяет включать в композицию не только различные по размерам, окраске и форме цветы, кустарники, карликовые деревца, но и камни, небольшие водоемы, аквариумы, клетки с певчими птицами. Посмотрите, какой зеленый уголок создали учащиеся и педагоги Тимирязевской ДХШ Москвы. Они использовали части ствола спиленной во дворе старой липы. На разновысоких пеньках расположили цветы. Получилось интересное композиционное решение. Одновременно хорошо работает и фактура коры древесины, сочетаясь с гравием и камнями, устилающими пол живого уголка, обрамленного невысоким мозаичным бордюром.

По-иному украсили вестибюль ребята художественной школы № 5. Здесь другая архитектура здания, меньше объем помещения, но гораздо светлее, а потому и больше зелени. Ее очень деликатно поддерживают декоративные керамические вазы, выполненные из шамотной глины. Тематика ваз соответствует идее зимнего сада, и они предназначены также для разновысоких композиций из цветов. Удивительно красивый зеленый интерьер естественно перекликается с буйной растительностью улицы, а низкорасположенный подоконник как бы объединяет их, создается впечатление единства интерьера с окружающей средой.

Для создания зеленых зон в помещении используются стенки, перегородки различной высоты, барьеры, ширмы, которые выполняются из металла, дерева, пластика. Один из примеров такой перегородки на снимке светового кармана современного учебного здания. Декоративная деревянная конструкция одновременно выполняет функции подставки для цветов, располагающихся на различной высоте. На столе — пример создания композиции из засушенных растений, которые особенно облагораживают скупые официальные кабинеты. Такие букеты хорошо смотрятся в больших напольных вазах и корзинах. Умело составленные, они оживляют

интерьер любого помещения, радуют глаз, создают уют. Искусство аранжировки цветов — большая и серьезная тема, но следующего разговора.

Зеленые зоны и зимние сады иногда желательно подсвечивать электролампами (лучше дневного света). Это способствует росту растений и делает их еще более выразительными.

Забота о художественно-эстетической среде, украшение школы зеленью объединяет в дружный коллектив ребят с различными интересами и склонностями. Создавая уют, мы привлекаем к работе вместе с юными художниками и юных биологов, натуралистов, физиков и других умельцев.

Наиболее удачными для устройства зимних садов и композиций из элементов живой природы являются первый этаж, рекреации, холлы, стеклянные переходы. Много зависит от архитектуры здания, но практически любой интерьер прекрасно декорируется природными материалами.

Приступая к озеленению, необходимо подобрать растения по размерам, форме листы, цвету. Следует подумать и о кашпо, которые вполне возможно сделать своими руками из самых доступных материалов. Учтите также, что основным моментом в решении данной задачи является определение функционального назначения помещения. В зависимости от этого меняются не только виды озеленения, но и сами группы растений.

Создавая зимние сады, посмотрите не только декоративные эффекты, но и природное окружение, климатические особенности, ландшафт местности. Растения в композициях располагайте так, чтобы максимально раскрывались их декоративные качества, чтобы они органично вписывались в пространство интерьера. Наиболее высокие, с густой кроной размещаются на втором плане, выходящие — среди камней или на «альпийской горке» ближе к зрителю. Следует помнить, что красивый букет, удачная композиция развивают у ребят художественный вкус, воспитывают любовь к родной природе.

В. КОРЕШКОВ

На третьей обложке

Сразу после безвременной кончины от чехотки на двадцать третьем году жизни Федора Васильева (1850—1873) его верный друг и заботливый наставник Иван Николаевич Крамской сказал с горечью: «Я полагаю, что русская школа потеряла в нем гениального художника».

Всего-то довелось Ф. Васильеву творчески поработать около пяти лет. Но сколько за этот недолгий срок создано шедевров, какой заметный след оставлен в истории! Ослепительным метеором сверкнув на небосклоне отечественного искусства, опередив своих современников в художественных открытиях, Ф. Васильев предвосхитил дальнейшее развитие русской пейзажной живописи, вдохнув в нее живую, трепетную душу, поэтическое чувствование «всякого вида природы». «Феноменальным юношей» называл его И. Е. Репин.

Технические приемы живописи, разнообразие и новизна средств его искусства озадачивали друзей Ф. Васильева.

«Как это ты справляешься с небом такими маленькими кистями?» — восторгаясь «дивно вылепленными» кипами облаков, спрашивал Репин.

«О, я всегда работаю маленькими колонковыми, ими так хорошо лепить и рисовать формочки... А мазать квачами, как заборы, какая гадость, ненавижу мазню...»

Ф. Васильев много рисовал: графитным карандашом, пером, серой акварелью, сепией. Но рисунки его лишены познавательной рассудочности, линейности. Они, как и живописные его полотна, отличаются взволнованностью, индивидуальной трактовкой и, что очень важно, тонкой нюансировкой свето-воздушной среды. Всегда в графических произведениях Ф. Васильева подразумевается присутствие цвета, красочное состояние природы.

Этими особенностями характеризуется и предлагаемая сегодня на третьей странице обложки композиция, выполненная сепией и кистью в Ялте уже смертельно больным художником. Эта работа вся пронизана светом, атмосферными рефlekсами. Как деликатно уравновешены тональные пятна, какая согласованность задач живописных и рисовальных! Тончайшие вариации оттенков, воздушность, как бы мы сегодня сказали: пленэрность — при полной натуральности изображения. Может, поэтому рисунок столь пленителен, высокоталантлив, содержательно значим. «Из простора этого, — говорил поэт Я. Полонский, — некуда бежать, душа с ветром носится, ветра не догнать...»

Это произведение Ф. Васильева — словно мечта о счастье и гармонии, о единстве мира природы и души человека.

Л. ГОЛОВАЧ

Ф. Васильев.
Водяная мельница
на горной речке. Крым.
Сепия. 1871—1873.



