

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



6. 1986





Your people and kids are the nicest on earth!

PEACE TO ALL!

From Samantha Smits

Ваш народ и дети самые прекрасные на Земле! Мир всем!

Саманта Смит

# Детство — это мир

**П**ервый день лета, 1 июня, в календарях разных народов значится как Международный день защиты детей.

«Дети — наше будущее, наша надежда» — так говорят повсюду на планете, вкладывая в эти слова конкретное содержание, потому что речь идет о том, кто станет наследником всего, что создано трудом и творчеством старших поколений, кто будет беречь и приумножать материальные и духовные ценности общества.

День защиты детей. От чего и от кого надо защищать детей? Неужели есть те, кто посягает на их права: право иметь с рождения имя и гражданство, получать надлежащее питание и медицинское обслуживание, жилище, образование, культурное развитие? Неужели есть те, кто может лишить ребят игр и развлечений, кто эксплуатирует детский труд, старается посеять в юных душах религиозную или расовую неприязнь?

Между тем ежедневно 80 тысяч детей на планете умирают от голода, а в беднейших странах Азии, Африки, Латинской Америки 41 тысяча детей погибает из-за отсутствия лекарств и медицинской помощи, только в одной богатейшей капиталистической стране — ФРГ свыше ста тысяч человек числятся бездомными, и каждый десятый из них — ребенок. В Малайзии на каучуковых и пальмовых плантациях работают десятилетние, порой можно встретить и шестилетних. В развитых капиталистических странах каждый двадцать пятый из работающих — ребенок в возрасте от 10 до 14 лет. Даже в такой богатой стране, как США, свыше 40 процентов чернокожих ребят до 17 лет практически неграмотны. В ЮАР негритянские дети — самая бесправная часть населения, вместе со своими родителями они живут за колючей проволокой. Кто же виноват, что не все дети, жи-



Елеонора Христовова, 13 лет.  
Мы хотим мира!  
Гуашь.  
г. Перник, НРБ.



вущие на Земле, счастливы, что так много детского горя?

Защищая детей от бед, которые несет империализм, в 1959 году Генеральная Ассамблея Организации Объединенных Наций приняла Декларацию прав ребенка. Десять ее принципов утверждают: ребенок должен иметь право на имя и гражданство, пользоваться всеми благами социального обеспечения; он должен быть защищен от всех форм жестокости и эксплуатации, дискриминации. В этом документе подчеркнута, что дети должны воспитываться в духе взаимопонимания, дружбы между народами, мира и всеобщего братства. Глубоким смыслом наполнены строки Декларации об обязанностях человечества предоставить детям все самое лучшее для их духовного и физического совершенства, о гарантиях использования в будущем их энергии и способностей на пользу общества.

Прошло около 30 лет со дня принятия Декларации, но до сих пор еще есть страны, которые не выполняют ее принципов. В этот документ не включено как само собой разумеющееся право ребенка на жизнь. Однако миллионы детей являются жертвами войн и агрессии, эксплуатации и угнетения, фашистских и диктаторских режимов, расизма и апартеида, голода и болезней.

Сейчас прогрессивные силы мира встревожены особенно. Под угрозой существование всего живого на Земле. Предотвратить ядерное безумие, спасти человечество от гибели — к этому стремятся все честные люди планеты.

Укреплять мир, бороться за мир, национальную независимость и безопасность народов, добиваться сокращения вооружений, полного разоружения — значит бороться за счастливое детство. Именно за это активно выступает, последовательно борется Советское государство с

первых дней своего существования. Ты знаешь, юный читатель, с какой мирной программой выступает наша Коммунистическая партия, Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев, с какими заявлениями обращается к народам мира, парламентам других государств высший орган Советской власти — Верховный Совет СССР.

Новая редакция Программы КПСС, принятая на XXVII съезде КПСС, предусматривает всестороннее формирование гармонично развитой, общественно активной личности, сочетающей в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство.

Забота о детях... Для советского человека эти слова весомы и значимы. За ними — социальная справедливость общества, законодательное закрепление прав детей и осуществление этих прав на практике, могущество и щедрость государства, которое в состоянии позволить себе самое важное капиталовложение — воспитание и образование молодого поколения.

Расширяется сеть школ, укрепляются их контакты с производством, новые формы обучения вводятся в связи с реформой общеобразовательной и профессиональной школы. Предметом постоянной заботы партии и государства стало здоровье и отдых детей. Привычное явление в нашей жизни — пионерский лагерь. Пребывание в нем почти полностью оплачивают профсоюзы. Кстати, заметим, что стоимость летнего отдыха ребенка в США обходится родителям в 800 долларов, что практически лишает детей из малообеспеченных семей возможности рассчитывать на отдых.

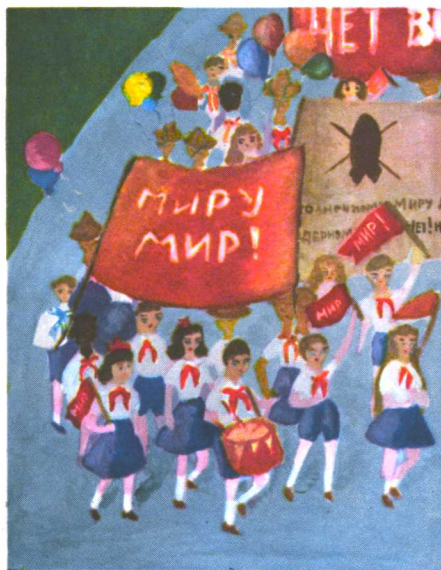
Советская Родина постоянно помогает детям развивать их способности и таланты, расти физически крепкими. В распоряжении ребят почти 25 тысяч различных внешкольных учреждений.

Забота о детях — это забота о мире во всем мире.

С трибуны XXVII съезда нашей партии прозвучало требование советских людей предотвратить ядерную угрозу, прекратить гонку вооружений, осуществить всеобъемлющую программу

Лариса Волкова, 13 лет.  
Рисуем мир.  
Линогравюра.  
Детская школа искусств  
районного поселка Готовка  
Ульяновской области.

Лена Киселева, 12 лет.  
Вспоминая «Артек».  
Гуашь.  
Изостудия «Радуга»  
Куйбышевского района, Москва.



Наташа Позднякова, 10 лет.  
Дети хотят мира.  
Гуашь.  
Дворец пионеров, Смоленск.

всеобщей безопасности. Борьба советского народа и народов стран социалистического содружества за мир вдохновляет своим примером. И миллионы людей в разных уголках планеты блокируют подъезды к военным базам, на которых размещаются американские ракеты, выходят на улицы и площади с требованиями: «Прекратить гонку вооружений», «Предотвратить милитаризацию космоса», «Спасти мир от гибели». Миллионы открыток и писем протеста спешат в США, в Белый дом. Среди них немало написанных детской рукой. В борьбу за мир включились дети. Их голос вливается в общее требование отвести угрозу ядерной смерти.

Маленьким «послом мира» называли 11-летнюю московскую школьницу Катю Лычёву, которая побывала в США по приглашению американской организа-

ции «Дети как миротворцы».

За активную работу в Клубе интернациональной дружбы Московского городского Дворца пионеров и школьников Катю наградили специальной премией имени Саманты Смит — поездкой в Соединенные Штаты Америки.

Выполняя миссию мира, Катя посетила многие города США, встречалась со сверстниками, рассказывала им о нашей стране, о своей школе, о бабушке-фронтовике, о том, как вместе с одноклассниками собирала подписи против «звездных войн», и, конечно же, о самом главном — о желании жить в мире и дружбе с американскими ребятами.

«Дорогой друг, давайте жить в мире!» — эти слова были написаны на крыльях бумажных голубей — посланий советских школьников, которые Катя подарила своим новым друзьям.

«Нет — гонке вооружений!» — под таким девизом проходят митинги протеста пионеров и школьников в разных уголках нашей Родины. Вклад в дело мира ребята вносят, участвуя в трудовых десантах: сборе урожая, лекарственных растений; макулатуры; заработанные деньги перечисляют в Советский Фонд мира.

Проявляя интернациональную солидарность, школьники страны отправляют в дар детям Никарагуа, Ливана, Кампучии игрушки, книги, поделки.

А сколько рисунков советских детей направляется по разным зарубежным адресам! Они стали посланниками мира, их язык понятен без перевода. Рисунки правдиво рассказывают о сегодняшнем дне страны, о том, каким прекрасным представляют ребята будущее, против чего выступают. Темы мира, дружбы детей планеты особенно любимы юными художниками. Призы, медали, дипломы, восторженные отзывы — такова высокая оценка творчества наших детей на многочисленных международных выставках.

1986 год объявлен ООН Международным годом мира. Каждый советский человек вносит в дело мира свою лепту добросовестным трудом. Каждый школьник — хорошей и отличной ученицей!

# Истина жизни и творчества

О СКУЛЬПТОРЕ А. С. ГОЛУБКИНОЙ



Н. Ульянов.  
Портрет А. С. Голубкиной.  
Уголь. 1937.

Уголок музея-мастерской  
А. С. Голубкиной в Москве.



Когда я только поступил в Московскую среднюю художественную школу, мне подарили книгу замечательного советского мастера Анны Семеновны Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора». Книга надолго стала моим добрым наставником и советчиком. В свое время восторженно отозвался о ней Сергей Тимофеевич Коненков: эта книга лучшее, что я читал о скульптуре. Сжатые, энергичные, ясные по форме записки большого художника, обращенные к ученикам, остаются глубоко современными и сегодня.

Помню, как в годы учебы пришел я впервые в музей-мастерскую А. С. Голубкиной в Москве. Она, как и книга скульптора, произвела на меня огромное впечатление. Тогда, в конце 1940-х — начале 1950-х годов, здесь все сохраняло естественный рабочий вид, все говорило о творчестве — разложенные инструменты мастера, ее незаконченные произведения на стеллажах, сама атмосфера неутомимой деятельности, труда, раздумий.

Анна Семеновна представляла себе мастерскую как храм, где нет места праздным словам и безделью. Это чувство она прививала своим ученикам и сама всю жизнь училась, много работала, познавала новое, терпеливо совершенствовала природный дар. Ведь учиться она начала поздно, будучи уже духовно сформировавшимся человеком. До двадцати пяти лет жила почти безвыездно в Зарайске Рязанской губернии, восполняя недостаток знаний чтением и самообразованием. В Москву приехала с конкретной целью: учиться лепке. Недолго занималась в Классах изящных искусств, затем поступила в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Ее первый значительный педагог Сергей Иванович Иванов требовал серьезного отношения к искусству, учил пониманию миссии художника. Много дала пытливому скульптору мастерская Огюста Родена в Париже. Но уроки художника с мировым именем не поколебали самостоятельность Голубкиной. Характерно ее горячее высказывание: «Мне тошны всякие подражания».

Странно иногда слышать и читать о значительной общности ее творческого метода с манерой Родена, о том, что она первый импрессионист в нашей скульптуре. Трудно с этим согласиться. Ведь Голубкина — это явление в искусстве глубоко национальное, русское, прочно связанное с народной жизнью, с лучшими традициями отечественной реалистической школы, чуждой бессодержательности, бес-



А. Голубкина.  
Березка.  
Бронза. 1927.

смысленной изощренности. В работах мастера не замечаешь каких-то особенных новаций, эффектных формальных средств, но сразу чувствуешь истоки этого талантливой, высокогражданственного искусства — сказочность, красоту природы, мудрость людей родной земли.

Еще в юности Голубкина вникала в образный мир поговорок, пословиц, примет, народных обычаев, жизненного уклада людей труда. Она любила свой дом, семью, умела бескорыстно помогать всем, кто нуждался в поддержке и страдал. Поездки на родину всегда были для нее праздником, душевной радостью — в Зарайске она черпала силы и бодрость, работала, действовала, остро переживала новые события.

По воспоминаниям современников, семья Голубкиных была центром, объединявшим революционные элементы Зарайска и его окрестностей. В доме и мастерской Анны Семеновны происходили собрания нелегальных партий, в которых она принимала деятельное участие. Волновала ее и культурная жизнь города. Вместе со старшей сестрой она устраивала театр для рабочих, доставала для этого деньги, вкладывала душу в полезные начинания передовых людей.

Внутреннее благородство, абсолютная честность, бескомпромиссный характер — черты, определяющие искусство Голубкиной. Знаменательно, что интерес к ее творчеству особенно возрастал и заострялся именно тогда, когда в нашей художественной жизни не хватало души, огромного духовного содержания, чувствовался недостаток в искусстве искреннем, порывистом, порожденном любовью к людям, состраданием к чужой боли. Этого мастера нельзя было заставить взять заказ на портрет, если натура не отвечала ее творческому существу, не нравилась ей, была малоинтересна.

Она стала первым нашим художником, выполнившим портрет Карла Маркса. Образ сочетает экспрессию характера и силу разума, а главное, он результат личного, непосредственного восприятия автора, его убеждений, мыслей, переживаний. И другие портреты мастера представляют собой разгадку модели, открытие тайных уголков человеческого характера.

Есть художники, творчество которых подчинено логике и определяется строгой логической системой. Напротив, искусство Голубкиной сопряжено с непосредственным чувством и отражает прежде всего духовную особенность личности. Анна Семеновна подчеркивала, что в процессе создания скульптуры очень важно найти «пропорции духа». Этому была подчинена вся работа мастера. Она подолгу осмысливала характер модели до начала лепки, искала в ней наиболее существенное. «Надо раньше обдумать и решить, как сделать, и тогда ненужных прикосновений к глине не будет. Само все делается», — повторяла художница. И лепила обычно быстро, сноровисто, увлеченно. Возмущаясь холодной работой других, шутила: «Чулки вяжут».

Простотой и благородством форм отмечены лучшие произведения мастера. Их художественному совершенству, безошибочности пластических решений способствовала уникальная требовательность автора. Анна Семеновна не могла примириться с произведениями вымученными, вялыми, ее не устраивала

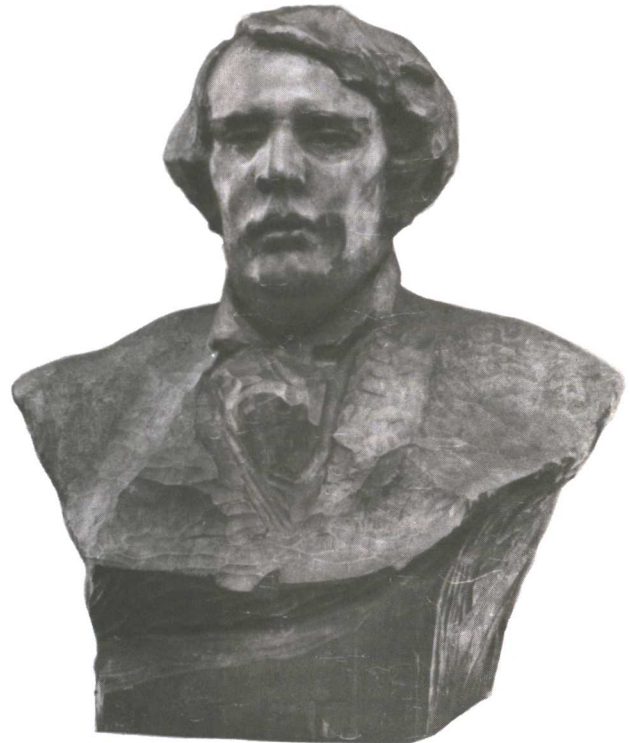


А. Голубкина.  
Спящие.  
Мрамор. 1912.

приблизительность решения, возмущал даже добротный с виду средний уровень. Со свойственной ей горячностью художница разбивала уже оконченные вещи, безжалостно уничтожала все, что не удалось или не отвечало замыслу. Ее требовательность распространялась и на всех работающих с ней — будь то ученики, натурщики, форматоры. Перевод в материал представлялся ей всегда очень серьезным этапом. Не случайно она с удивительным старанием

овладела профессией мраморщика, широко ввела в обиход этот материал, углубляла его возможности.

Взыскательность Голубкиной не была мелочной, характеризовала не только ее творчество, но и отношения с людьми. Она не стеснялась говорить правду, не терпела лести и лжи, лицемерия и пошлости.



А. Голубкина.  
Карл Маркс.  
Гипс. 1905.

А. Голубкина.  
Портрет писателя  
А. Н. Толстого.  
Дерево. 1911.



Непривычную резкость суждений скрашивала необыкновенная скромность. Досадно, что из-за этого хорошего качества мы лишились прекрасного портрета художницы. Да, он наверняка был бы прекрасен, ведь позировать Анну Семеновну просил Валентин Александрович Серов, а она отказалась. Скромность, требовательность, правда — «жить по правде», как говорили в старину, — были основой ее существа, ее искусства.

Но скромность скромности рознь. Выступая против отрицания школы, серьезного профессионального обучения, художница утверждала: «Осторожная скромность незнания превращается в бойкость невежества, да еще при таком расцвете самодовольства, что моста к настоящему искусству и быть не может». Эти слова великого мастера должен помнить всякий, кто хочет стать истинным художником, кто по-настоящему стремится овладеть профессией. Правда жизни и искусства Анны Семеновны Голубкиной — вдохновляющий пример борьбы и дерзания!

Ю. ЧЕРНОВ,  
народный художник РСФСР

## Рабочее настроение товарищества

Из книги А. С. Голубкиной  
«Несколько слов о ремесле скульптора»

**Б**ольшим или маленьким будет художник — никакая техника ничего ему не прибавит и не убавит, это все равно. Важно только отношение художника к работе, к искусству. Здесь он отражается в работе весь, до малейшей отдаленной мысли, и всякая нарочитость, ложь и погоня за успехом в той же мере являют себя провалом в его работе, в какой они применены. И наоборот, конечно. Выявление идеи сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирования деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм...

Все знают, что вначале, то есть когда работают непосредственно чувством, работы своеобразнее, интереснее, жизненнее. Ошибки еще не так заметны, но совсем их не заметить человек не может, потому что в работе начинаются противоречия, которые требуют примирения. Эти ошибки человек начинает сейчас же заменять другими. Конечно, заменять другими, иначе как же бы это случилось, что человек работает, например, голову — месяц, а иногда и три, и больше, тогда как если бы каждое его прикосновение к глине было верно, то достаточно было бы 10—15 минут, чтобы прикоснуться ко всякому месту на работе. Глина как материал препятствий не представляет, — куда же употребил художник месяц или больше? Вот сюда-то, в эти тысячи ненужных прикосновений, и уходят и жизненная техника, и чувство. Чем этих неосмысленных прикосновений меньше, тем работа лучше, и первое условие для этого — никогда не дотрагиваться до глины, не почувствовав и не решив, что и как надо сделать. Если надо снять, то надо дать себе полный отчет, что и как надо снять, а снимая, надо быть так же осторожным, как если бы под этим лишним слоем находилось живое тело, которое нельзя повредить. Если надо прибавить, то почувствуй-



А. Голубкина.  
Идущий человек.  
Бронза. 1903.

те, какой величины и плотности надо взять кусок глины; и осторожно положить ее, восстанавливая форму.

Даже не надо особенно заботиться брать глину точно; нам присуще чувство величины и тяжести, и рука сама это сделает. Не надо преувеличивать значение этой осторожности, надо только просто быть внимательным — не рвать и не хватать, безответственно убавляя, и не мазать сто раз по одному и тому же месту, увеличивая форму. Даже если вы ошибетесь, лучше раз ошибиться, чем сто (какое сто — миллион раз,

наверное); я говорю не о том, чтобы вы делали сразу, а о том, чтобы каждое ваше прикосновение было ответственным.

Не стараясь решить сразу верно, вы заранее соглашаетесь на эти тысячи ошибок. Зачем это? Если вы сразу положите много или мало, то, по крайней мере, видите, что взято неверно, размазывая же сто раз по одному и тому же месту, когда и где вы остановитесь? Вот в этом-то месте и скрывается унылая нерешенность работ и заводится их монотонная утомленность, которая все обесцвечивает.

Надо просто подходить к работе, с простой жизненной логикой. Ни столяр, ни слесарь, ни портной не режут материал, не подумав, и никто ничего не делает для того, чтобы сейчас же переделать. И ни один даже самый маленький ученик не станет слагать или вычитать, не сообразив, зачем и сколько ему надо вычистить, сложить. Да и сами мы в жизни никогда ни в чем не поступаем так странно, как в скульптуре. Например, если надо куда идти, ведь мы всегда сообразим кратчайший путь. Если обратиться к скульптурной работе большинства, то получается впечатление, как будто мы, желая куда-нибудь добраться, бросаемся в первый попавшийся переулок, если он не приводит к цели, то в другой, в десятый, в тридцатый и т. д. Такая пенелопская техника, когда работающий миллион раз снимает и накладывает глину, возможна там, где нет настоящей каменной скульптуры. Кроме глины, которая все терпит (все-таки и глина замучивается), ни в одном материале нельзя работать без расчета. Если бы так работать по мрамору, то от него только бы пыль осталась. И надо думать, что там, где работают мрамор, расчет как следует держат. То же самое и с деревом. Логика одна для всего.

Из всего предыдущего, наде-



юсь, не заключат, что работать надо быстро. Напротив, очень скоро работают те, кто не думает. Обыкновенно у него в один сеанс все готово, а потом начинаются бесконечные переделки. Совсем не важно, как идет работа, скоро или медленно. Важно только все время держать себя в курсе дела и не давать места ни одному не почувствованному и неосмысленному прикосновению. Большая часть начинающих, да и не одних начинающих, работает почти не отрывая рук от глины. Разве это правильно? Как может человек сделать что-нибудь основательно, если он все время бессознательно мнет свою работу? Чтобы решить что-нибудь, надо рассмотреть, сравнить, обдумать, и не только нельзя работать, не отрывая рук, а даже необходимо отойти от работы, и только когда вы ясно увидите и вам несомненно захочется вот именно эту часть исправить, и исправить так, а не иначе, тогда только следует работать руками...

К технике также надо отнести и умение находить и беречь хорошее в своей работе. Это так же важно, как и умение видеть свои ошибки. Может быть, это хорошее и не так уж хорошо, но для данного времени оно лучшее, и это надо беречь как ступеньку для дальнейшего движения. И не надо стыдиться того, что любуешься и ценишь хорошо взятые места в своей работе. Это развивает вкус и выясняет присущую вам как художнику технику. Если же вы одинаково будете относиться ко всему, что вами делается, то не на что будет опереться: одна равнодушная правильность не даст хорошего движения вперед. Бояться же останавливающего самодовольства нечего, потому что то, что хорошо сейчас, через месяц может никуда не годиться. Значит, вы переросли это. Мне кажется, что безразличная сухая правильность скорее может привести к ограниченному самодовольству. Ведь если вы радуетесь своему хорошему, вам еще хуже покажется плохое, в котором недостатка никогда не бывает. Только надо помнить что это плохое надо терпеть до тех пор, пока вы ясно не поймете, чем и как заменить его. Оно же вам и покажет, что нужно сделать.

Может быть, тут уместно сказать о зрении скульптора. Оно со-

стоит в том, что человек определяет глубину впадин и вышину выпуклостей и, почти не справляясь с профилем, глазом прощупывает формы. Такой взгляд сознательно должен развить в себе каждый скульптор. Привычка к рисунку и



А. Голубкина.  
Сидящий человек.  
Гипс. 1912.

картинам делает то, что начинающие долго сбиваются на работу на плоскости. Рано или поздно глаз все-таки привыкает мерить глубину и выпуклости и разбираться в игре поверхностей; но это, если не обратить внимания, будет очень не скоро и тупо. При работе фигуры этот недостаток еще не так бросается в глаза, как при работе головы, когда он дает себя знать плоскими деревянными планами.

Иногда годы так продолжается. Надо осознать и углубить в себе это чувство поверхности.

Теперь относительно инструментов: самый лучший инструмент при работе по глине — рука. Только не надо работать какой-нибудь одной частью руки, а надо извлечь из нее все инструменты, их очень много всяких там заключается. Можно иметь две-три стеки для поправки недобранной формы или для неживого материала вроде одежды — и этого довольно...

К технике можно отнести и настроение мастерской. Когда мы учились, наш глубокочтимый Сергей Иванович Иванов называл мастерскую храмом и в этом смысле ревниво оберегал ее достоинство... Там, где работают сосредоточенно и серьезно, ничто нарушать настроения не должно. Стук, разговоры, своеволие моделей, приход посторонних посетителей и т. д. абсолютно недопустимы.

Если вам хочется работать, но вы не знаете определенно, что и как надо сделать, то лучше удержаться от работы, пока не станет совершенно ясно, что надо сделать. Иначе неосознанное прикосновение спутает работу и труднее будет разобратся. Вообще, чем меньше работать руками, тем лучше. Если вы чувствуете вялость и хорошего желания работать нет, то идите и посмотрите работы товарищей и внимательно их разберите. Мы очень многому учимся у товарищей и на их достоинствах, и на их ошибках. Обдумывая работы товарищей, вы увеличиваете свой опыт и как будто сразу ведете несколько этюдов вместо своего одного. Это очень развивает. При совершенном нежелании ни думать, ни работать самое лучшее уйти домой, потому что это уже переутомление, которое увеличивать нет надобности. Желая пересилить переутомление, вы его только поддерживаете, и оно может надолго овладеть и еще усилиться тем, что работы при таком состоянии удручающи. Как раз в такое время люди впадают в отчаяние. Да такое настроение и для товарищей вредно.

В особенности вредит настроению мастерской торопливое деловитое забегание «на минутку». Самое лучшее от этого удерживаться. Надо всем беречь рабочее настроение товарищества.

## Студенческие работы Виктора Цыплакова

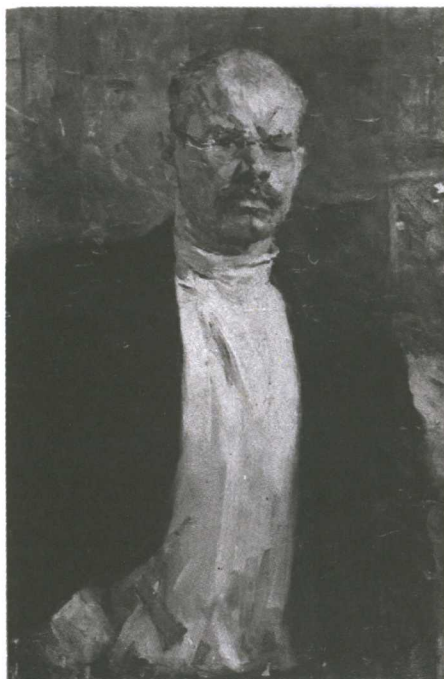
Дорогие ребята! Предлагаем рассказ, посвященный искусству народного художника РСФСР Виктора Григорьевича Цыплакова. Думаем, вам будет интересно познакомиться с работами, относящимися к периоду учебы, становления его как мастера. Они служат наглядным примером огромного трудолюбия, преданности своему делу, любви к природе, людям, живописи.

Недавно институт имени В. И. Сурикова организовал небольшую выставку студенческих работ Виктора Григорьевича Цыплакова, известного живописца, профессора, руководителя персональной мастерской института.

Придя на нее и восхищаясь многими произведениями, я вспомнил, как в конце войны до Москвы доходили вести из Самарканда, куда был эвакуирован институт, о группе очень одаренных студентов, среди которых первым называлось имя Виктора Цыплакова.

Действительно, классные постановки, портреты и пейзажи, представленные на выставке, говорят, каким редким даром живописца наделен молодой художник: столько в них свежего чувства, восхищения красотой окружающего мира, незаурядного мастерства.

Вот классная постановка — этюд натурщицы, стоящей к зрителю спиной. Она прекрасно написана и нарисована. Голова, волосы, шея, вся фигура, одетая в серо-розовое платье, стена, выкрашенная казенной серой краской, и зеркало — все убедитель-



В. Цыплаков.  
Автопортрет.  
Масло. 1941.

В. Цыплаков.  
Самарканд.  
Площадь за Регистаном.  
Масло. 1942. ▷

В. Цыплаков.  
Портрет старика.  
Масло. 1939. ▷

В. Цыплаков.  
Русская печь.  
Масло. 1939. ▷

но и материально, все объединено в гармоническое целое. Тональный строй очень точно передает освещение и воздушную среду, а главное — этюд красив по цвету и тону. Какой-то поэтический подтекст чувствуется в этой работе. Она далеко выходит за рамки задач обычной классной постановки.

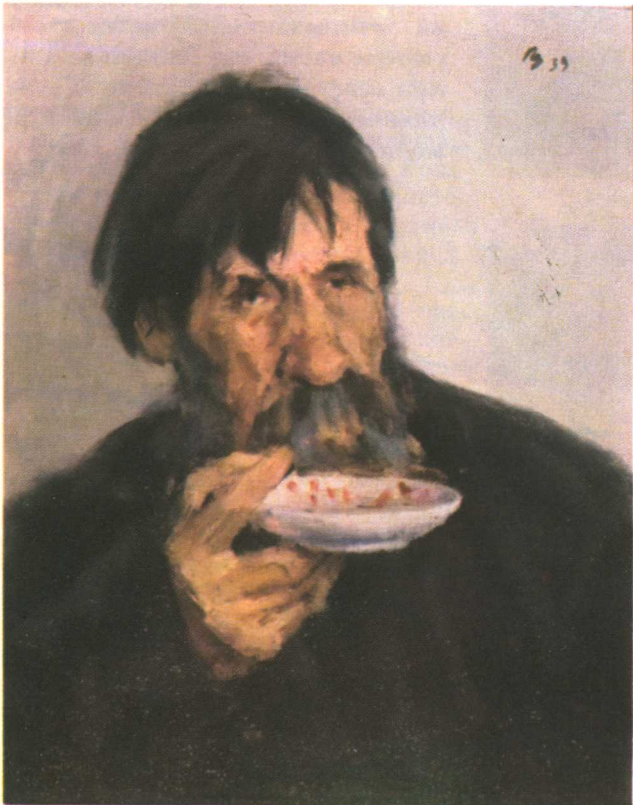
Великолепен этюд летнего дня в Самарканде — улица, залитая южным солнцем. Глядя на него, физически чувствуешь, что солнце не только освещает, но и греет. Как верны и сгармонированы краски, как легко и точно нарисовано! Рядом другой, зимний этюд — совсем иной по колориту, убедительно передающий не только зрительные впечатления, но и сырость, и холод южной зимы.

Под кистью живописца все обретает красоту. Даже угол обыкновенной избы с русской печью и приставленными к ней ухватками или какие-то невзрачные поля, уголок кладбища.

Ему подвластны разные жанры и портретный в том числе. Посмотрите его «Автопортрет». С какой поразительной уверенностью вылеплена голова! Среди работ этого времени выделяется этюд пожилого мужчины, отмеченный И. Э. Грабарем. Написан он мастерски: просто, внимательно, со стремлением глубоко раскрыть характер человека. Ныне портрет находится в собрании Третьяковской галереи.

Работы Цыплакова очень светоносны, это свойство присуще всему творчеству художника. Краски и тон у него не заучены, в каждом этюде они новые, верные натуре, мягкие и одновременно напряженные (он никогда не форсирует цвета), тонко чувствует состояние природы. Живопись и рисунок органически соединены, он рисует кистью, рисует цветом свободно и точно.

Его первые самостоятельные опыты: «Братишка», «Мальчик» — уже убедительно говорят не только о высокой одаренности, но и о том напряженном внимании, с которым юноша жадно вглядывается в натуру,





стремясь ее понять и как можно правдивее передать согласованность цвета, форму, характер модели. В них уже угадывается творческое кредо будущего художника: преклонение перед натурой, стремление отразить ее красоту.

Профессиональное образование Цыплаков начал получать в техникуме Изогиза, где учился у С. А. Матвеева, затем становится студентом первого набора нового художественного института (сейчас МГХИ имени В. И. Сурикова), его учителями здесь были Григорий Михайлович Шегаль, Василий Васильевич Почиталов, Дмитрий Константинович Мочальский — они поддерживали творческие устремления ученика и многим помогли ему. С благодарностью Цыплаков вспоминает И. Э. Грабаря, под его руководством он закончил аспирантуру института.

По совету Игоря Эммануиловича Цыплаков внимательно изучает старых мастеров, восприняв их уроки классической ясности, композиционной завершенности, цветовой согласованности, гармонии целого и детали. Сам художник называет среди своих особо почитаемых «наставников» Тициана, Веласкеса, Рембрандта. Поучительна представленная на выставке копия картины Тициана «Бичевание Христа». Несмотря на то, что Цыплаков сделал ее с репродукции, в ней на удивление удачно передана гармония красок, свойственная ве-



В. Цыплаков.  
На веранде.  
Масло. 1940.

В. Цыплаков.  
Зима.  
Масло. 1943.

В. Цыплаков.  
Утро.  
Масло. 1940. ▷

В. Цыплаков.  
Первый снег.  
Масло. 1943.

ликому живописцу Возрождения.

Сам художник говорит, что в студенческие годы и после окончания института он постоянно бывал в Третьяковской галерее и Музее нового западного искусства (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина), внимательно изучал творчество мастеров. Многие для себя он почерпнул здесь, но при этом всегда оставался самим собой, развивая и совершенствуя свое видение мира. И тени подражательства нет в его работах: одно дело учиться, другое — подражать.

Постепенно складывался изобразительный язык Цыплакова — широкая, стремительная манера письма, выявляющая существенное, свободно и правдиво передающая то, что он хотел запечатлеть. Написанная в 1940 году классная постановка двух обнаженных натурщиков ясно свидетельствует, каким мастерством уже тогда обладал молодой художник, не даром она служила примером для многих поколений студентов, служит примером и по сей день.

Виктор Григорьевич один из ярких живописцев нашего времени. Он владеет высокой культурой цвета и живого трепетного письма, свойственных традиционной московской школе. Автор историко-революционных и жанровых картин, портретов, он одновременно и прекрасный пейзажист. «Я очень люблю природу, — говорит Виктор Григорьевич, — стремлюсь не просто запечатлеть тот или иной мотив, но передать свой восторг перед ней».

Творчество этого большого мастера, естественно, не может быть полностью освещено в небольшой статье. Мы остановились только на его работах студенческой поры, которые могут быть особенно полезны тем, кто готовится или мечтает стать художником.

Скоро в залах Академии художеств будет развернута персональная выставка Виктора Григорьевича Цыплакова, на которой зритель сможет широко познакомиться с его замечательным творчеством.

**А. М. ГРИЦАЙ,**  
народный художник СССР



## МОЛЧА ПРИСУТСТВУЮЩИЕ

**В** романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» загадочный незнакомец, встреченный поэтом Бездомным и редактором Берлиозом на Патриарших прудах, рассказывает им о том, что происходило двадцать столетий назад во дворце Понтия Пилата. Когда Берлиоз выражает сомнение в достоверности рассказа, незнакомец говорит: «Я лично присутствовал при всем этом... но только тайно, инкогнито, так сказать». Как видно из поведения Бездомного в тот вечер, именно «личное присутствие» собеседника на балконе Понтия Пилата произвело на бедного поэта сильнейшее впечатление. Велико гипнотическое действие слов: «я был там», «я это видел своими глазами».

Даже рассказ о заведомо леген-

дарных событиях, если он ведется от первого лица, отождествленно с автором, создает ощущение подлинности. Данте в «Божественной комедии» описывал странствия в загробных царствах как свой личный опыт — и описанное казалось воистину пережитым. Современники Данте, встречая его на улицах Вероны, шептали друг другу: смотрите — вот идет тот, кто побывал в аду.

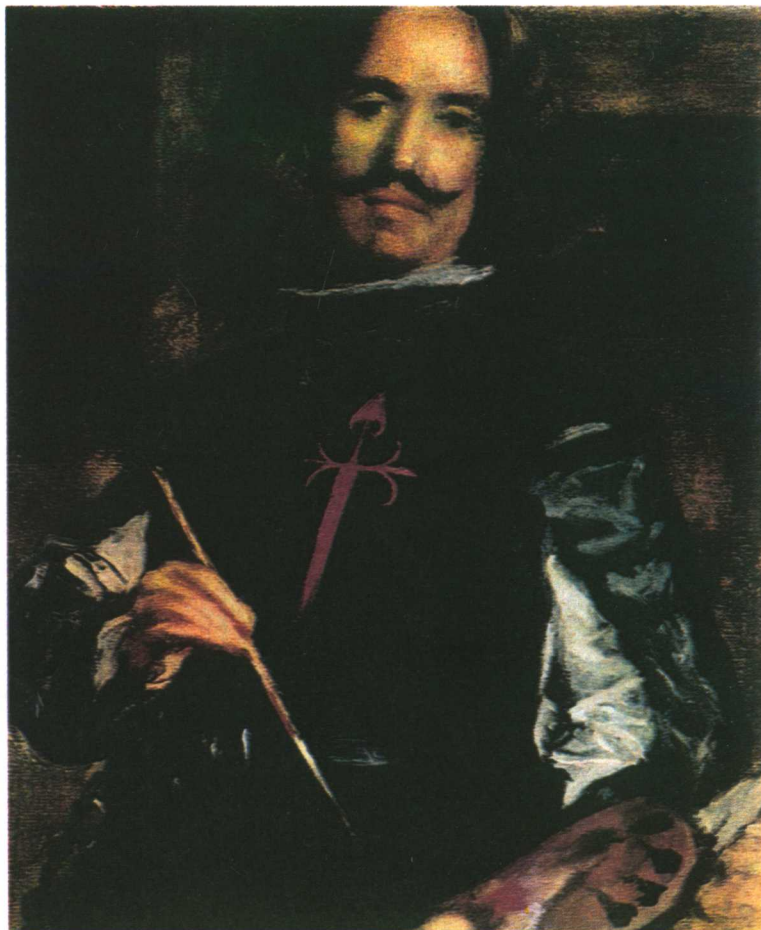
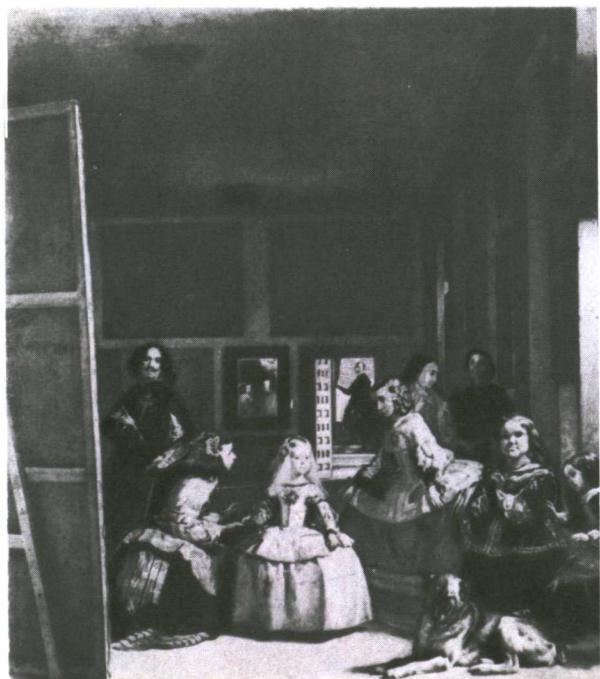
Повествование от лица автора возможно не только в литературе. Его аналогия в живописи — введение в картину автопортрета. Речь пойдет не о той широко распространенной разновидности портретного жанра, когда художник пишет свой портрет, глядя в зеркало. Оставим в стороне и те случаи, когда художник, иногда

неволью, сообщает своим героям некоторое сходство с собой (склонность «делать большую часть лиц похожими на их мастера» замечал у живописцев еще Леонардо да Винчи). Будем говорить только о «повествовании от лица автора».

«Сим свидетельствую: так было» — вот почти непрменный подтекст автопортретов в картине. Но тут могут быть разные установки и разные оттенки смысла. Если попытаться как-то классифицировать такие автопортреты, можно наметить по крайней мере три типа. Первый (назовем его условно документальным): художник изображает себя среди своих современников, в той обстановке, в какой он действительно находился. Второй: художник пишет самого себя с полной портретной точно-

Диего Веласкес.  
Менины.  
Масло. 1656.  
318×276.

Диего Веласкес.  
Менины. Фрагмент.





Лука Синьорелли.  
Фреска «Деяния Антихриста».  
Фресковый цикл «Страшный суд».  
1499—1504.  
Капелла Сан-Брицио собора в Орвьетто.

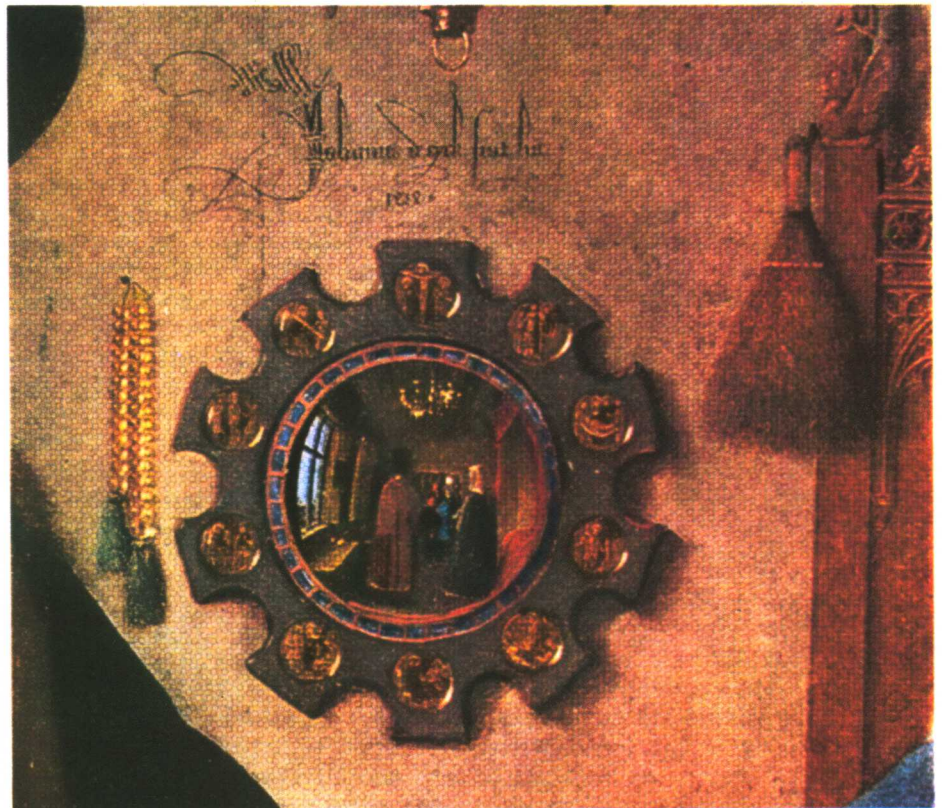
Лука Синьорелли.  
Фрагмент фрески «Деяния Антихриста».

стью, не маскируя этого, а даже подчеркивая, но в обстановке, в которой реально находиться не мог. Чаще всего он в этих случаях представляет себя зрителю как автора, как создателя картины, поэтому можно назвать такой тип автопортрета авторским. И третий: художник пишет себя не только в воображаемом окружении, но и в образе некоего вымышленного персонажа,— это скрытый автопортрет, автопортрет-инкогнито.



Ян Ван Эйк.  
Портрет четы Арнольфини.  
Масло. 1434.  
84,5×62,4.

Ян Ван Эйк.  
Портрет четы Арнольфини.  
Фрагмент.





Рафаэль.  
Фреска «Афинская школа».  
1510.  
«Станцы дела Сеньятура».  
Рим. Ватиканский дворец.

Рафаэль.  
Фрагмент фрески «Афинская школа».

Дирк Боутс.  
Тайная вечера.  
Масло. Около 1464—1467.

Дирк Боутс.  
Тайная вечера. Фрагмент. ▷



Классический пример первого типа — автопортрет Веласкеса в знаменитых «Менинах». Он изобразил себя за мольбертом пишущим короля и королеву, в то время как маленькая инфанта, ее фрейлины и шуты, а также придворные непринужденно располагаются вблизи от художника, занимаясь кто чем или ничем. В 1656 году, когда Веласкес писал «Менины», он уже свыше тридцати лет был придворным художником Филиппа IV, стал почти своим человеком во дворце, обстановка двора была ему знакома в таких будничных чертах, которые обычно не выносились на обозрение. Здесь он показал ее вне официального этикета, обязательного для парадных портретов королевской семьи, — показал «как оно было на самом деле». Он увековечил и свой образ жизни в течение долгих лет — свой ежедневный творческий труд, контрастирующий с праздностью окружающих. Веласкес не обличает их как сатирик, но и не возвеличивает как лывистый придворный, — он изображает их как не-

подкупный свидетель. Его присутствие в картине как бы залог того, что он говорит «правду и только правду».

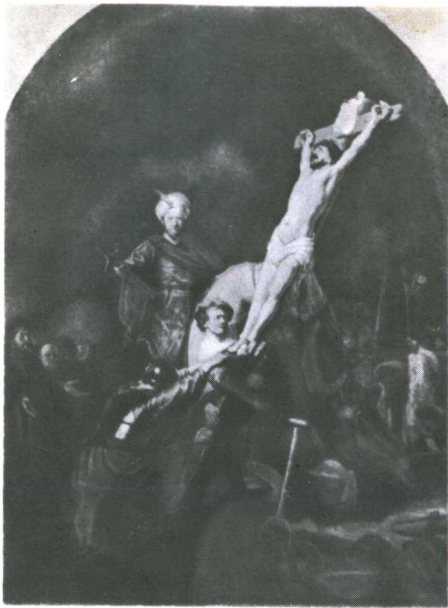
Функцию прямого «свидетельского показания» несет известная картина Яна Ван Эйка «Чета Арнольфини». Художник лично присутствовал при таинстве бракосочетания Джованни Арнольфини с Джованной Ченами, о чем гласит каллиграфически исполненная латинская надпись над зеркалом в глубине комнаты: «Иоханн Ван Эйк был здесь». Не «сделал это» (fecit hoc), а именно «был здесь» (fuit hic), что, очевидно, являлось знаком особого доверия к нему. Новобрачные не просто позируют перед живописцем, а произносят священный супружеский обет перед лицом свидетеля. В круглом зеркале, над которым помещена надпись, смутно отражены двое присутствующих. Один из них — Ван Эйк, другой — может быть, второй свидетель или священник.

К типу документальных, вернее документально-автобиографичес-

ких, можно отнести многие, распространенные и в наше время, групповые и парные автопортреты, где художник представляет себя в семейном кругу, с женой или с друзьями, в мастерской с натурщиками, на прогулке. Независимо от стиля живописи таким произ-







Рембрандт.  
Воздвижение креста.  
Масло. 1633.  
96,5 × 72,5.

Рембрандт.  
Воздвижение креста. Фрагмент.



ведениям свойственна интимная доверительная интонация: художники приоткрывают перед зрителем страницу своего бытия и быта, своих трудов и дней. Достоверность обстановки, портретность лиц — существенный признак таких картин. Можно вспомнить полотно Курбе, названное им «Здравствуйте, господин Курбе!».

В автопортретах, которые мы условились называть авторскими, ставится иная задача: художник изображает себя не в том мире, в каком протекает его повседневная жизнь, а в том (или рядом с тем), который им сотворен. Подобные автопортреты особенно часты в эпоху Возрождения, когда отошла средневековая безмянность и художник, перестав быть смиренным хранителем древних традиций, почитался и ценился как неповторимая творческая личность, достойная увековечения своего имени и своего облика. «Я это сделал», — гордо говорит живописец своим портретом, присоединяя его к картине.

Флорентиец Лука Синьорелли расписал собор в Орвьетто фресками на сюжеты Страшного суда и ада. Вызывающие содрогание зрелища массовой гибели, свирепой расправы; месиво тел, падающих, поверженных, опрокинутых. А на первом плане спокойно стоят в своих обычных костюмах сам Синьорелли и другой живописец, ранее его начинавший работать в Орвьетто, — монах Фра Анжелико. Их фигуры такого же размера, как другие, и придвинуты вплотную к месту страшного действия, но словно бы отделены от него стеклянной стеной. Роль этих фигур двойственна: они присутствуют здесь и как создатели росписей, и вместе с тем как безмолвные свидетели деяний Антихриста.

Джорджо Вазари, младший современник Синьорелли, говорит в «Жизнеописаниях художников», что в Орвьетто Синьорелли «изобразил все истории о конце мира с выдумкой причудливой и прихотливой... вообразив себе ужас этого



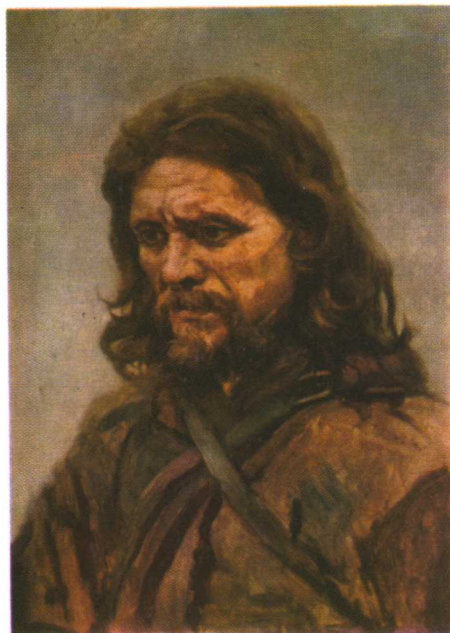
В. Суриков.  
Утро стрелецкой казни.  
Масло. 1881.  
218×379.

последнего и страшного дня». Но только ли прихотливая выдумка водила его кистью? Он жил в жестокое время, когда насильственные смерти были делом почти повседневным. Современники Александра и Цезаря Борджиа, Висконти, Малатеста, поздних Медичей жили в атмосфере тайных и явных преступлений; никто не



В. Суриков.  
Утро стрелецкой казни.  
Фрагмент.

В. Суриков.  
Странник.  
Этюд к картине «Боярыня Морозова».  
Масло. 1885.  
45×33.



чувствовал себя в безопасности от наемных убийц, от бесчинств кондотьеров. По словам Вазари, убит был и любимый сын Синьорелли (причем художник, как говорит Вазари, велел раздеть донага убитого и с «величайшей твердостью духа» написал его обнаженный труп). Моделей для ада было достаточно: Синьорелли как бы подтверждает это своим молчаливым присутствием у преддверия ада. Стоически спокойная поза, горькая брезгливая складка губ, зоркий взгляд — таким он себя написал. Иначе изобразил он кроткого Фра Анжелико, который никогда не писал адских мучений, — только блаженства в раю. Синьорелли показал его самоуглубленным, мечтательно-задумчивым: он смотрит и не видит, созерцая не то, что перед ним, а образы

своего внутреннего мира. Не таков Синьорелли: он трезво видит зло, хотя полон самообладания. Да, он мог написать труп своего погибшего сына. К «авторскому» портрету Синьорелли подошли бы строки Валерия Брюсова: «Всему будь холодный свидетель, на все устремляя свой взор».

Посмотрим теперь на автопортрет Рафаэля в прославленной ватиканской фреске «Афинская школа». С горделивой скромностью Рафаэль ввел себя (и живописца Содому, также работавшего в Ватикане) в собрание античных мудрецов. Прекрасное свободное собеседование, где спорят, но не враждуют, представители философских школ, — идеал гуманистов и художников Возрождения, идеал их стиля жизни. Примечательно, что Рафаэль изображает себя не

за порогом этого идеального сообщества, не вне, но внутри его. Он стоит в группе «геометров», рядом с Птоломеем и Аверроэсом. В «Афинской школе» есть и другие лица, похожие на современников Рафаэля: величавый старец Платон напоминает Леонардо да Винчи, в облике Гераклита узнаются черты Микеланджело. Но они не отождествлены с античными мыслителями, а лишь послужили для них «типажом», тогда как Рафаэль предстает самим собой, безошибочно узнаваемым, в том самом черном берете, который всегда носил. Собственной персоной он присутствует при беседе великих. Его гордость — в том, что он достоин находиться в таком обществе. Его скромность — в том, что он занимает среди них мало-заметное место, всего лишь слушателя, ученика. Если Синьорелли своим портретом говорит: «Я это создал, потому что видел», то Рафаэль: «Я это создал, потому что сам был среди них».

Тем самым автопортрет Рафаэля в «Афинской школе», увековечивая его как автора, одновременно близок к третьему типу, где художник является и самим собой, и кем-то другим.

В этих случаях художник выступает под чужой личиной. Подобно булгаковскому Воланду, он внушает зрителю: я присутствовал там, но тайно, инкогнито. Я тихо стоял в стороне или вмешался в толпу, я был прохожим, странником, слугой. На меня никто не обращал внимания, но я-то видел все. Мотив самоутверждения себя как автора здесь исключается, так как автор предстает не в роли художника, а в образе современника изображаемых событий, их молчаливого соглядатая.

Эти соглядатаи проникают в глубь веков — время и пространство им не помеха. Они присутствуют и при событиях, которые не должны были иметь посторонних свидетелей, — например, на последней трапезе Христа с его учениками, тайной вечере. Нидерландский живописец XV века Дирк Боутс перенес тайную вечерю в интерьер нидерландского дома, с люстрой и камином, с полом, выложенным узорными плитками. Так делали и другие современные Боутсу художники: испытывая простодушную потребность приблизиться к своей жизни евангель-

ские сказания и не помышляя об историзме, они обычно помещали библейских и мифологических героев в обстановку, в которой сами жили, одевали в костюмы, которые носили сами. Дирк Боутс сверх того привел на тайную вечерю четверых слуг — кто-то ведь должен был, по его представлению, готовить и подавать пищу. Один слуга стоит в дверях — пожилой худощавый человек в красной шапке, с очень индивидуальными чертами лица, более индивидуальными, чем у апостолов, участников трапезы. Этот слуга — сам Дирк Боутс. Своим присутствием здесь он создает живую



К. Брюллов.  
Последний день Помпеи.  
Масло. 1830—1833.  
456,5 × 651.

К. Брюллов.  
Последний день Помпеи.  
Фрагмент.



интимную связь между легендарной стариной и днем сегодняшним.

Такого рода автопортретов было, вероятно, больше, чем нам известно, — ведь далеко не от всех художников остались достоверные портреты, позволяющие установить идентичность с тем или иным персонажем картины. В большинстве случаев историки искусства высказывают на этот счет лишь предположительные суждения: возможно, что такой-то персонаж автопортретен. В распознавании «скрытых» автопортретов играет роль интуиция, догадка. Если вы видите среди действующих лиц картины некоего как бы пришедшего со стороны наблюдателя, особенно если он бросает взгляд вовне, апеллируя к зрителю, приглашая посмотреть и вдуматься в происходящее, — есть вероятность, что художник изобразил здесь себя.

Облик великого Рембрандта известен хорошо: он запечатлен им самим в десятках вполне достоверных изображений, поясных и погрудных. Правда, и в них он, если можно так сказать, не равен самому себе: видно, что это один и тот же человек, и вместе с тем кажется, что в нем живут многие и разные люди. То он беспечен, то одержим рефлексией; то неотесан, то элегантен; то мудр и сдержан, то весел и простоват. Страсть художника к передеваниям, к костюмерии еще усиливает изменчивость его облика, дарящего ему новые и новые открытия: человек — многомерное создание, в нем таятся ростки различных характеров. Тем сильнее искушала Рембрандта возможность переселяться в другие времена, вселяться в других людей. Ни разу не выезжая за пределы маленькой Голландии, он жил многими жизнями в своем искусстве. В его картинах и гравюрах на библейские темы много скрытых автопортретов. Он присутствовал при том, как озверевшая толпа побивает камнями несчастного Стефана, сам стиснутый этой толпой. Он преобразился в блудного сына, лихо веселящегося в трактире, прокучивая отцовское наследство. Он был среди тех, кто воздвигал крест для распятия Христа, и среди тех, кто снимал с креста его тело: тоскливый, угрюмый, подавленный царящей в мире жестокостью.

Рембрандт глубоко чувствовал связь времен. Драмы далекого прошлого были для него неисчезающей явью, он находил в них извечно человеческое. Автопортреты появлялись в его картинах как знак сопричастности и сопереживания тому, что он мысленно созерцал.

В исторической живописи XIX века ощущение исторической дистанции преобладает над стихийным чувством единства, слитности прошлого и настоящего, которое было у старых мастеров. Вступает в свои права историзм мышления. Живописцы XIX столетия, если и черпают сюжеты из истории и мифологии, стараются по возможности соблюсти «антиварскую» точность обстановки, антуража, костюмов: никто больше не переносит запросто эти сюжеты в современную среду, как делал, например, Дирк Боутс. Художнику, трезво осознающему дистанцию между прошлым и настоящим, между вымыслом и действительностью, психологически труднее перевоплощаться в свидетеля или соучастника далеких миров. Соответственно, «скрытые автопортреты» встречаются реже. Но все же встречаются. Есть они и в русском искусстве.

Всем памятен автопортрет К. Брюллова в огромном полотне «Последний день Помпеи», вдохновленном видом раскопанного из пепла мертвого города, погибшего в I веке от извержения Везувия. Брюллов живо вообразил себе смятение людей, зловещее пламя вулкана, падающие статуи. Он передал все это романтически-театрально, тем не менее чувствуется, что картина возникла перед его мысленным взором «как наяву». И он отождествил себя с одним из толпы — с молодым художником, который бежит вместе со всеми, держа на голове ящик с красками, и все-таки бросает взгляд невольного восхищения на огнедышащий Везувий. Этот юноша обречен гибели, ему больше не понадобятся его краски и свитки, но художник остается художником до последней минуты: он хочет запомнить необычайное зрелище. То, что уловил его взор, через столетия стало достоянием его собрата по искусству, его двойника — Карла Брюллова: так можно понять смысл этого автопортретного образа.

Изобразить себя непосредственным свидетелем события — значит действительно видеть его, то есть воображать его с такой пронзительной ясностью, как если бы оно в самом деле стояло перед глазами. В психологии это именуется «эйдетическим видением» — способностью яркого и целостного мысленного представления. Среди русских художников ею был в высшей степени наделен Суриков. Творческий процесс у него начинался с визуального образа будущей картины, граничащего с ясновидением. Он говорил М. Волошину, что композиция «Утра стрелецкой казни» внезапно представилась ему при виде Красной площади и храма Василия Блаженного. «Когда я их («Стрельцов») задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветная краска вместе с композицией». Так же была «увидена» «Боярыня Морозова». Это первое видение картины Суриков быстро, стенографически набрасывал карандашом. Потом уже начинался долгий труд поисков нужного типажа и писания этюдов с натуры.

Суриков не очень заботился о «научной» точности своих исторических полотен, за что его не раз упрекали современные ему критики. Он их не слушал, доверяя своему видению, своей интуиции. Русская старина была у него в крови: он происходил из рода сибирских казаков, хранивших древние традиции и предания; быт и нравы среды, где он вырос, оставались старинными. «Сродственниками» Сурикова населены его композиции: боярыня Морозова имеет первым прототипом тетку Сурикова, склонявшуюся к старой вере; чернородый стрелец — его дядя, Степан Торгошин; седой стрелец — сибирский ссыльный; стрельчихи — «Это, знаете ли, у меня и в родне были такие старушки».

Кому же, как не Сурикову, было возможно ощутить и свое собственное присутствие при изображаемых им исторических драмах? Странник с корзиной и посохом, который стоит с правого края картины «Боярыня Морозова», — это он сам. Суриков не подчеркивал и не афишировал автопортретное сходство, в самой картине оно приглушено, но и первый набросок, и замечательный этюд головы странника он делал с себя. В этом нетрудно убедиться, сопоставляя

их с известными автопортретами Сурикова.

Трудно предположить, что художник воспользовался своим обликом только за неимением другой подходящей натуры. Для Сурикова внешнее и внутреннее в человеческом образе неразделимы. Какова же роль странника в концепции картины? Он стоит в группе тех, кто Морозовой сочувствует, но на фанатического приверженца раскола, как юродивый, он не похож. Не похож и на просто любопытствующего. Странник пришел издали и оказался безмолвным зрителем трагедии, заставившей его горестно задуматься. Погруженность в раздумье особенно выражена в этюде странника. Кажется, он спрашивает себя: за что и во имя чего столько страданий? Зачем расточаются силы духа? Зачем так жестоки пути истории? И не находит ответа.

В «Утре стрелецкой казни» тоже присутствует «задумавшийся»: это австрийский посол Корб, который действительно видел казнь стрельцов и потом рассказал о ней в «Дневнике путешествия в Московию», послужившем для Сурикова главным историческим источником. Но с ним Суриков себя не отождествил: умный и вдумчивый наблюдатель, Корб чувствует себя слишком посторонним, чужим тому, что происходит в загадочной и дикой Московии. Зато есть в картине другое лицо — вдали, в глубине (поблизости от кланяющегося стрельца): вот в нем можно заметить автопортретные черты. Это, по-видимому, тоже приговоренный, так как он в белой рубахе, хотя в отличие от других стрельцов безбород. Но нет в его лице ни предсмертного ужаса, ни гнева, а только скорбная вопрошающая мысль, как и у странника в «Морозовой». Отнесенное на дальний план, поэтому не очень ясно различимое, это странное лицо — как бы второе «я» художника; вероятно, не случайно он поместил его в фокусе композиции, в точке пересечения диагоналей картины.

Все большие художники ведут нас от созерцания к размышлению. Молчаливыми и ненавязчивыми проводниками на этом пути становятся автопортретные персонажи.

**Н. ДМИТРИЕВА,**  
кандидат искусствоведения



## ВЛАДИМИР ФАВОРСКИЙ

Этом году мы отмечаем знаменательный для советской культуры юбилей — столетие со дня рождения выдающегося художника Владимира Андреевича Фаворского.

Фаворский родился на рубеже двух эпох и жил в первой половине XX века, когда на смену искусству с устоявшимися традиционными формами пришло новое искусство, несшее в себе гигантский заряд энергии и идей. Вслед за наукой, искавшей новых путей в познании мира, отодвинувшей в сторону классическую физику и механику, пытающейся проникнуть в тайны мироздания и понять структурность материи, искусство, в центре внимания которого всегда был человек с его страстями, со всей присущей ему яростью ринулось на поиски новых форм, нового понимания пространства и времени.

Фаворский противопоставил всеразъедающему духу анализа — дух синтеза, распаду искусства на составляющие его элементы — целостность. Жизнеутверждающее начало в его творчестве — прямой след великой традиции русского искусства и культуры. Совершенство художественной формы, основанной на беспредельной любви и понимании реального мира, — концепция всей творческой жизни этого крупнейшего мастера современности.

Художник широкого диапазона (а он работал и в живописи, и в монументальном искусстве, в театре, скульптуре), он был и крупным



теоретиком, и педагогом. Но более всего Фаворский известен как блистательный мастер гравюры и иллюстратор. Он был знатоком и создателем книги, где новаторский дух проявил себя особенно ярко. Рассматривая книгу как единый, нерасчлененный на отдельные элементы и развивающийся во времени и пространстве организм, Фаворский предопределил развитие искусства книги, создал своего рода школу, которой следуют современные художники, посвятившие себя книге.

За свою долгую творческую жизнь Фаворский создал много

серий иллюстраций к классическим и современным произведениям литературы. И ни одна из них по своей пластике не повторяет другую. Это показательно для Фаворского, ибо его интересовал не столько сюжет, но прежде всего характер и стиль иллюстрируемой книги, ее особое, присущее только

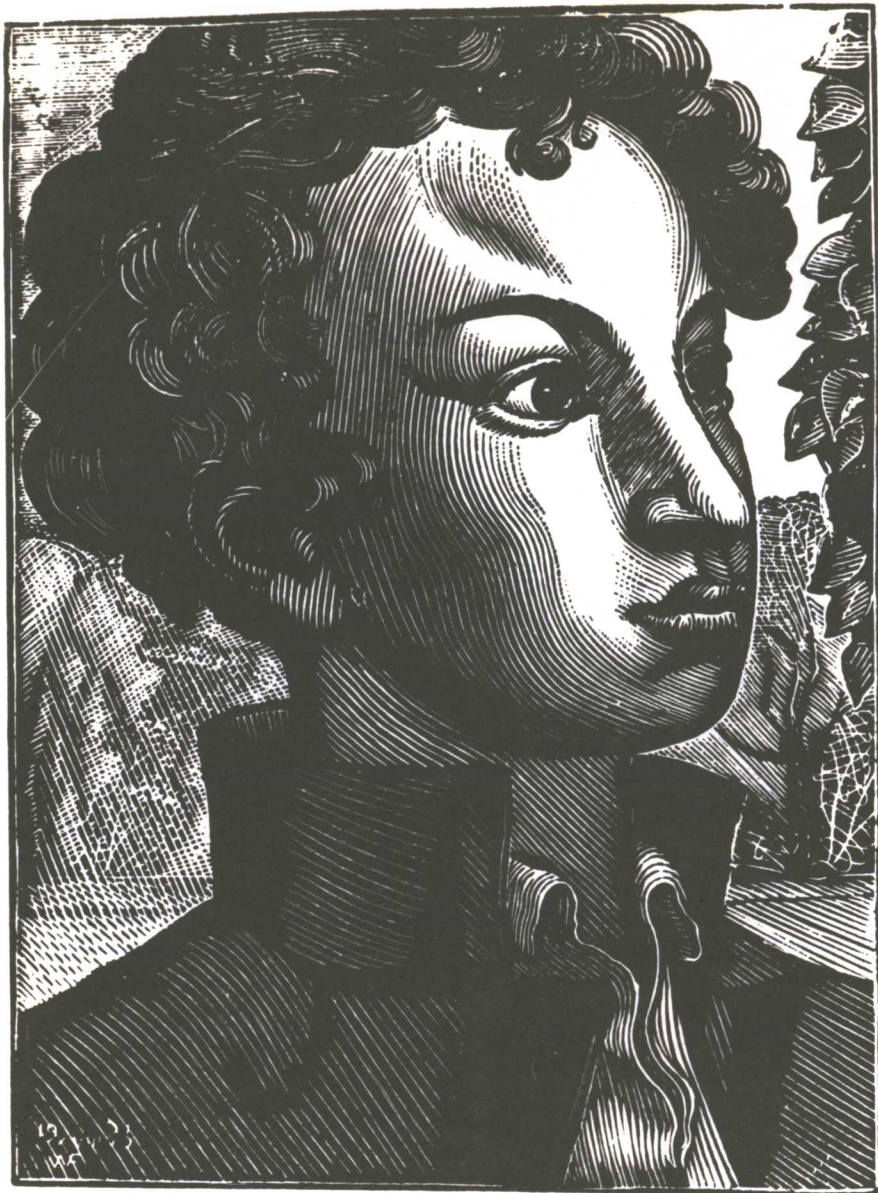


В. Фаворский.  
Заставка к III акту трагедии  
В. Шекспира «Гамлет».  
Гравюра на дереве.

В. Фаворский.  
Натюрморт.  
Гравюра на дереве. 1919.

В. Фаворский.  
Фронтиспис к «Книге Руфь».  
Гравюра на дереве. 1924.





ей мироощущение. В этом тоже сказалось новаторское отношение к иллюстрации — художник выступает как толкователь текста книги, вскрывает ее содержание, проникает в глубь авторской мысли. Фаворский всегда умел найти и передать общечеловеческую значимость содержания через пластическое осмысление материала и формы конкретного писателя, его литературного метода. Его иллюстрации не графический подстрочник текста. Это сотворчество. Каждая гравюра — самостоятельное произведение, вполне живущее вне литературного текста. Это не означает, что Фаворский позволял себе произвол по отношению к тексту. Он всегда глубоко понимал его и давал точный, правдивый ответ зрителю и читателю. Он умел читать!

**В. Фаворский.**  
Пушкин-лицеист.  
Гравюра на дереве. 1935.

**В. Фаворский.**  
Концовка к рассказу  
Л. Толстого «Русаки».  
Гравюра на дереве. 1929—1931.



Но говорить о Фаворском только как о мастере иллюстраций — мало и слишком узко. Он прежде всего видел книгу, книгу в целом. Шрифту, набору, украшению книги, ее переплету, обложке и другим элементам он уделял столь же пристальное внимание, как и самим иллюстрациям. «...я делаю книгу», — говорил Фаворский. И именно поэтому вся книга целиком у него становится высокохудожественным произведением.

Искусство — особый метод познания действительности, утверждал Фаворский. Natura — основа изобразительного искусства. Но natura должна быть осмыслена пластически. Все ее элементы, детали должны быть приведены волею художника в сложную цельность. Второстепенное должно быть подчинено главному и находиться в гармоническом единстве с ним, предмет и пространство должны определять строй произведения искусства. «Нет содержания чистого, совсем без формы, и нет формы без содержания», — говорил Фаворский. Назначение произведения влияет на его пластический строй, с другой стороны, только через форму художник может познать действительность. Слив в единство конкретную форму и содержание, он создает сложную цельность, что и рождает совершенное произведение.

Замечательный художник и мыслитель, стоявший особняком от всех модных течений и веяний, но умевший взять все лучшее из опыта мирового искусства, скромный и бескомпромиссный человек, Фаворский всегда стремился к правде, видя ее только в реализме. «Реализм — стремление в искусстве к правде, а реалист — это тот, кто открывает художественную правду. Правда художественная глубже, чем просто правда».

Значение творчества Фаворского уже давно оценено по достоинству. Художник-новатор в самом высоком смысле этого слова, теоретик, повлиявший на судьбу советского искусства, мастер с мировым именем, гравер такого масштаба, которого не знали со времен Дюрера, Фаворский неисчерпаем в своем искусстве, он вечен.

**Д. БИСТИ,**  
народный художник РСФСР

## Фаворский об искусстве

Искусство существует неотделимо от жизни. Вся наша жизнь связана с искусством, и в нашей повседневной жизни зарождается искусство.

Как это происходит? Любовь к природе, любовь к родному городу, любовь к людям — вот откуда происходит искусство.

Наша природа для людей из других стран может показаться очень скромной, неяркой. Но когда мы что-то любим, то нам открывается внутренний характер этой вещи. Мы видим ее красоту. И это кажется нам всего родней.

Например, наши деревья, окружающие нас. Хотя бы береза. Она стройна, в ней есть что-то женственное с ее тонким стволом, с ее развесистой кроной, с висящими гирляндами веток: не то это косы, не то это платье. А кора! Нам кажется, что нигде на свете нет такого красивого дерева с такой чудной корой.



А дуб? Особенно, когда он вырос на поляне и ему не мешали другие деревья. Какой он могучий и мужественный, какой у него ствол, какие могучие ветви, какая вырезная листва! Он напоминает нам древних богатырей.

А елка! Если взглянуть повнимательней, то откроется, какое это удивительное дерево. Она устремляется вверх, как башня, как пагода, со своими этажами веток, узорно рисуясь на небе. И в то же время у нее есть широкие мохнатые лапы, образующие внизу дом и протягивающиеся к нам, точно руки, здоровающиеся с нами (недаром елку украшают на Новый год). Также и другие деревья.

А наши реки? Их тоже можно очень полюбить, и в то же время они все такие разные и имеют свою физиономию: Ока и Волга, Москва и Клязьма и много других рек.

Если вас увлекает что-либо, то нетрудно понять то глубокое содержание, которое лежит в этой вещи. Например, дорога, простая шоссеная дорога. Как красиво она легла по холмам меж лесов и полей! Она иногда извивается, а иногда ляжет прямо до самого горизонта, и кажется, какой могучий человек ее сделал. Она вас зовет идти по ней, увидеть города и села, леса и реки — весь мир.

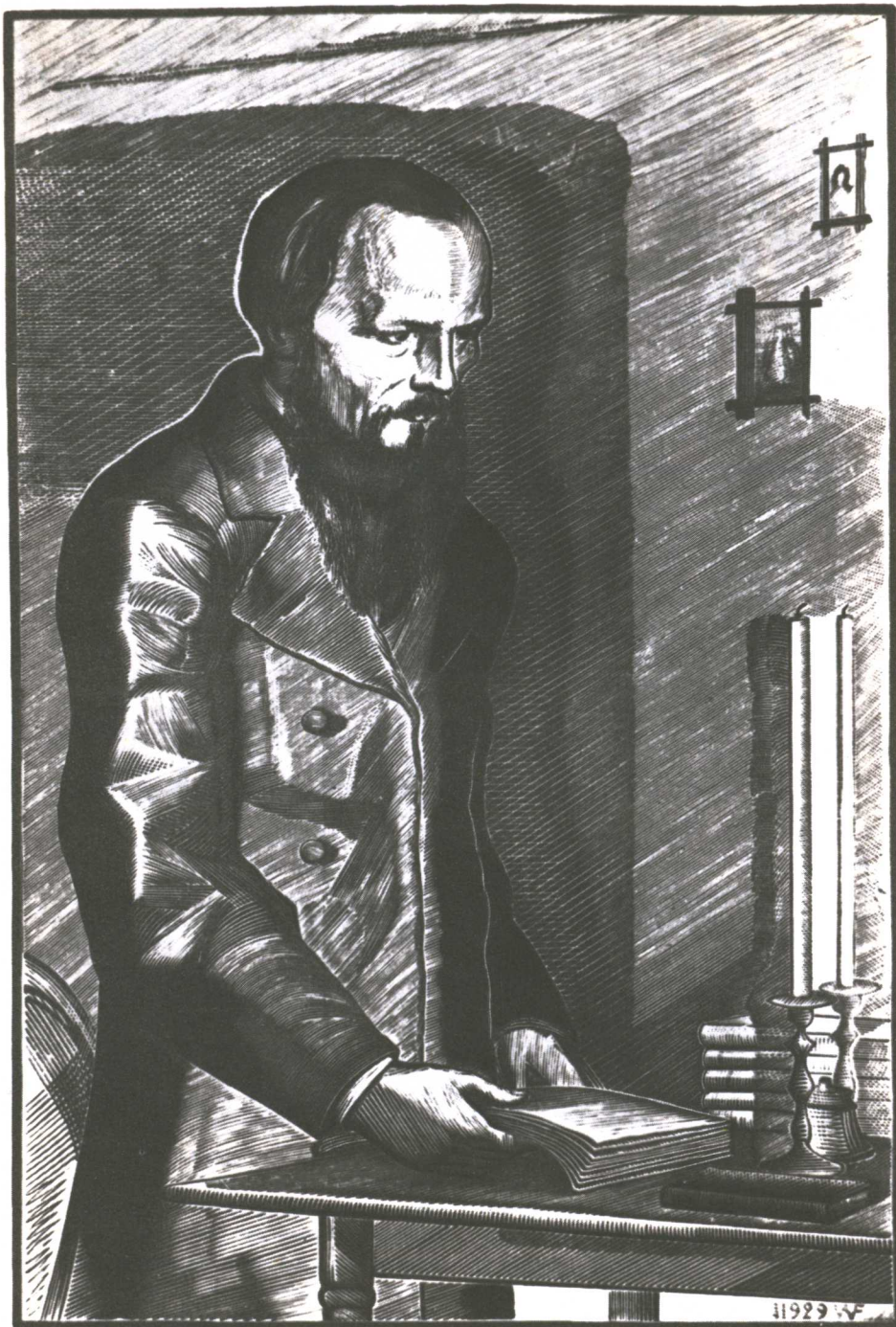
Нужно, чтобы вещи увлекали нас, и тогда мы видим их красоту. Мы видим красоту животных и

В. Фаворский.  
Разговор о порохе.  
Из серии «Самарканд».  
Линогравюра. 1942.

В. Фаворский.  
Мир.  
Линогравюра. 1961:

В. Фаворский.  
Фронтиспис к III действию  
трагедии А. Глобы «Фамарь».  
Гравюра на дереве. 1923.





В. Фаворский.  
Ф. М. Достоевский.  
Гравюра на дереве. 1929.

птиц. Мы видим красоту автомобиля, паровоза, парохода, самолета; так же если мы кого-либо любим, то открывается внутренняя жизнь этого человека, и мы видим его красоту. Например, ваши мамы. Другим они могут показаться очень скромными, а для каждого из вас его мать, наверное, кажется красавицей (я это знаю по себе).

В. Фаворский.  
Иллюстрация к «Рассказам» Б. Пильняка.  
Гравюра на дереве. 1932.

Любовь к окружающему порождает не только искусство, но и науку. Искусство рождается тогда, когда человек любит делать вещи и в этих вещах передавать свою любовь к родной природе и людям...

Я вам сказал, что искусство рождается от любви, но есть искусство, как будто рождающееся из ненависти. Но это тогда, когда

мы что-нибудь любим, например, мир, а есть люди, которые мешают миру и хотят войны. И мы из-за любви к миру ненавидим таких людей...

Меня иногда спрашивают: хотел бы я построить свою жизнь иначе? Например, стать живописцем? И я отвечаю: нет. Прожитые мною семьдесят шесть лет дают право на столь категорический ответ.

В молодости я учился живописи. Мне сулили успех. Возможно, я даже стал бы хорошим живописцем, но предпочел графику. Предпочел как изобразительное искусство, более доступное людям, чем живопись, как искусство массовое.

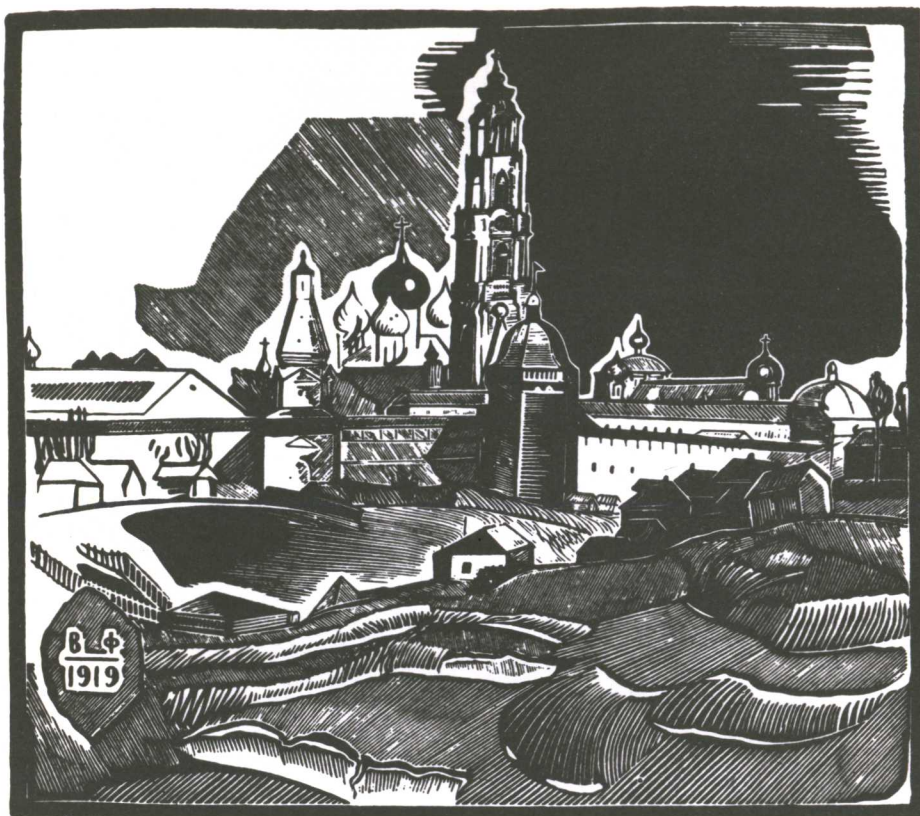
Созданное живописцем полотно могут увидеть только посетители музея. Графика способна войти в каждый дом то в виде книжной иллюстрации, то в виде эстампа (собственноручного оттиска с авторской подписью). И вполне понятно, что в эпоху революций, духовного подъема народных масс, когда неизмеримо вырастает тяга к изобразительному искусству, графика играет важнейшую роль.

Впрочем, не только графика, но и настенная живопись — фреска, мозаика. Этому массовому и любимому виду искусства я тоже некогда уделял немало сил и времени.

Порой раздаются высказывания, что книжная иллюстрация и настенная живопись обкрадывают возможности художника. Убежден, что это совершенно не так. На первый взгляд действительно, художник ограничен в своих возможностях творческими замыслами писателя или архитектора. Но







В. Фаворский.  
Сергиев Посад.  
Гравюра на дереве. 1919.

В. Фаворский.  
Обложка к книге А. Кудрейко  
«Гравюры и марш».  
Гравюра на дереве. 1930.

В. Фаворский.  
Иллюстрация к «Новой жизни» Данте.  
Гравюра на дереве. 1933.



вместе с тем художник становится и соавтором, который, не искажая начального замысла, обязан сделать произведение более прекрасным, гармоничным, доступным еще большему числу людей.

От некоторых молодых художников и писателей мне часто доводилось слышать: как стать оригинальным?

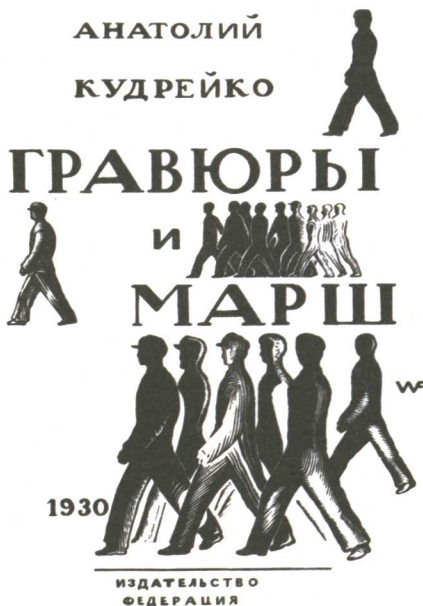
В первую очередь не думать об этом. Оригинальничание обедняет, обкрадывает искусство. Оно обычно идет рука об руку с выхолащиванием чувства, мысли, правды. А ведь индивидуальность художника проявляется в первую очередь в умении видеть натуру.

Вспоминаю такую наивную историю, возможно, слишком наивную для опубликования в печати. Однажды со своим маленьким внуком я впервые отправился гулять в поле. По дороге он увидел теленка и восторженно закричал: «Дедушка, у него четыре ноги!»

Мне думается, что вот так же восторженно, глазами первооткрывателя должен смотреть на окружающий мир художник. Каждая его работа должна предстать перед людьми как откровение, за-

ставляющее их взглянуть на привычные, примелькавшиеся вещи и явления по-новому.

К этому я всегда стремился в своем творчестве. И если хоть когда-то, хоть в чем-то достигал этого, значит, прожитые годы прошли не зря.



## О ГРАВЮРЕ НА ДЕРЕВЕ

В гравюре все состоит из черных и белых пятен и штрихов. Даже серого в ней нет. Казалось бы, что такими средствами можно изобразить только зиму, снег, черные деревья, без листьев, и может быть, еще ворон. Но это не так. Художник разными штрихами и разным соотношением черного и белого стремится изобразить все цвета, все, что он видит.

Белым штрихом на черном легко передать яркую молнию, блеск воды, мелькание освещенных листьев, блеск оружия и кольчуг. Легкими белыми штрихами можно передать туман, идущий от реки, и воздух, заслоняющий от нас далекие предметы.

Передавая живые лучи солнца, их движение, перемешиваешь белые и черные линии, и они как бы шевелятся.

Черным пятном и штрихом передаешь и мрачную тучу, и темную зелень дуба, и масть коня, и плащ воина, и темно-красное знамя. И если приглядеться, то видишь, что черное и белое все время кажется разным: то тяжелым и грузным, то легким и воздушным.



#### ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

## ”ЧЕСТНА, СТРОЙНА, БЛАГОЧИННА”..

### ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА В ФИЛЯХ

**Б**унташным называли современники XVII век. По России прокатились могучей волной народные бунты и восстания. Перемены в общественной жизни сказывались и на развитии культуры: сквозь ее будто бы непоколебимые средневековые устои пробивались ростки новых, светских традиций. Эти традиции проникали с запада через Украину и Белоруссию.

В Москве и ее пригородах в последней четверти XVII столетия возводили сооружения пышные, жи-

вописные по силуэту и, несмотря на богатство декора,— легкие на удивление. Впоследствии архитектурный стиль назван нарышкинским по фамилии главных заказчиков, поклонников западной культуры бояр Нарышкиных. Другое наименование — московское барокко, по мнению ряда современных исследователей, условно. Строения не во всем соответствовали традиционным канонам общеевропейского барокко: на Руси оно только начинало формироваться, проявляясь в отдельных чертах.

Особенно полно и ярко нарышкинский стиль выражен в небольших вотчинных церквях, как, например, Троицы в Троице-Лыкове, Спаса в Уборах, Знамения в Дубровицах. Они отличались камерностью и вместе с тем величавостью. Художественное решение этих церквей, их размеры, внутреннее убранство всецело зависели от вкуса заказчиков. Так, по разумению своего владельца боярина Нарышкина, был выстроен храм, «что в Филях».

Древнее село Фили, центр родовой вотчины князей Мстиславских, располагалось в живописном месте на берегу Москвы-реки. Название оно получило от речки Хвилки, что брала здесь начало. Селенье было скромное: по документу 1622 года в нем насчитывалось «пять крестьянских дворов, а в них двенадцать человек мужского пола, три двора бобыльских, а в них шесть человек бобылей, и сверх того три двора...»

После подавления поднятого царевной Софьей стрелецкого бунта в 1689 году Петр I пожаловал село своему дяде боярину Нарышкину. Лев Кириллович Нарышкин, человек умный, образованный, тонкий политик и дипломат, пользовался уважением и любовью молодого царя. Не случайно он был поставлен во главе посольского приказа, органа политической власти. А отправляясь по странам Европы с великим посольством, Петр назначил Нарышкина первым членом управляющего государством совета из четырех бояр.

Следуя веяниям моды, Лев Кириллович отстроил в усадьбе новые хоромы, разбил обширный регулярный парк с каскадными прудами. А на месте обветшавшей деревянной церкви решил возвести нарядную каменную.

В это время в храмовом зодчестве были приняты восходящие ярусами конструкции «восьмерик на четверике». Мастера возродили старинный тип церкви «иже под колоколы», объединявший в одну композицию и трапезную и колокольню.

В начале 90-х годов XVII века Нарышкин пригласил в усадьбу артель мастеров. В короткий срок, к 1693 году в Филях вырос дивный по красоте, словно на одном дыхании сложенный двупрестольный храм. Старый престол Покрова Богородицы оставался в отапливаемой зимней церкви в нижнем ярусе (подклете). А над ним выстроили новую, обетную (то есть возведенную по обещанию) церковь Спаса Нерукотворного. По преданию, во время стрелецкого бунта 1682 года, когда пострадали многие сторонники Нарышкиных, Лев Кириллович, укрывшись в царских покоях, молился перед образом Спаса Нерукотворного и с этим связывал впоследствии свое избавление от смерти.

На строительство церквей Нарышкин не раз получал деньги из царской казны. Для украшения глав и крестов филевского храма Петр I пожаловал крупную сумму — четыреста червонцев. В знак близости хозяина поместья к царскому дому золотой ажурный крест на центральной главе был увенчан короной, а западного и восточного притворов — двуглавым орлом.

Легко и торжественно высится церковь-сказка, церковь-дворец на берегу Москвы-реки, являя собой живой красноречивый памятник эпохи, ее нового стиля. Русское барокко, по словам академика Д. С. Лихачева, приняло на себя функцию Ренессан-

са и носило жизнерадостный, человекоутверждающий, просветительский характер.

Высокий арочный подклет, охватывающий церковь со всех сторон, представляет собой гульбище. К нему двойным маршем поднимаются лестницы-всходы из белого камня. Четверик хороводом огибают полукруглые экседры. Выразительное противопоставление четверика и верхних восьмигранных ярусов подчеркивает ритм здания. На перекрытом сводом восьмерике устроена колокольня, завершенная куполом. Не одно столетие звоны разносились по окрестностям, возвещая о торжествах и бедах.

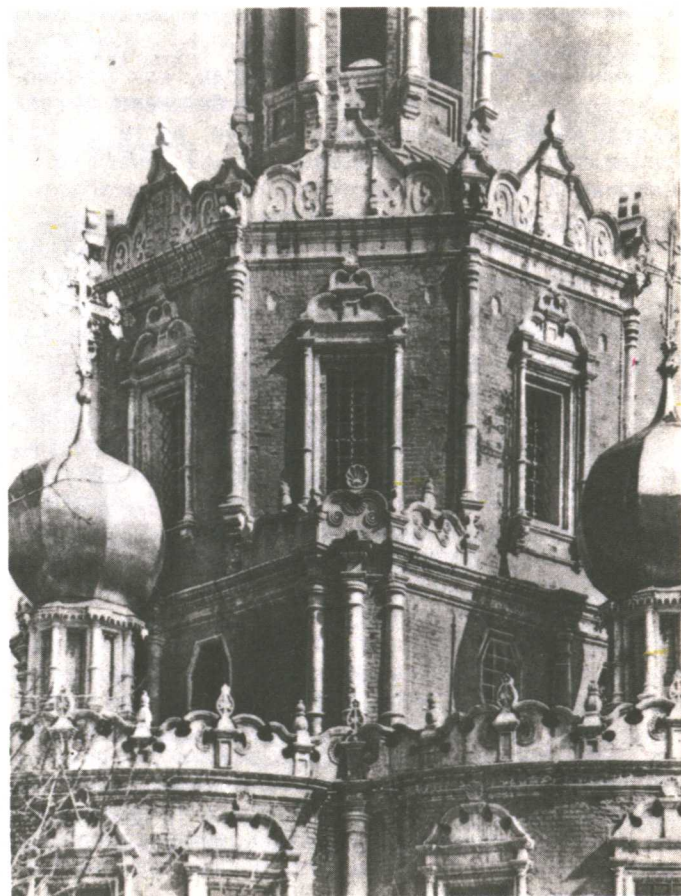
Особая роль в украшении нарышкинских строений отводилась белокаменному узорочью. Будто легкой пеной оно ниспадает по красным кирпичным стенам филевского храма.

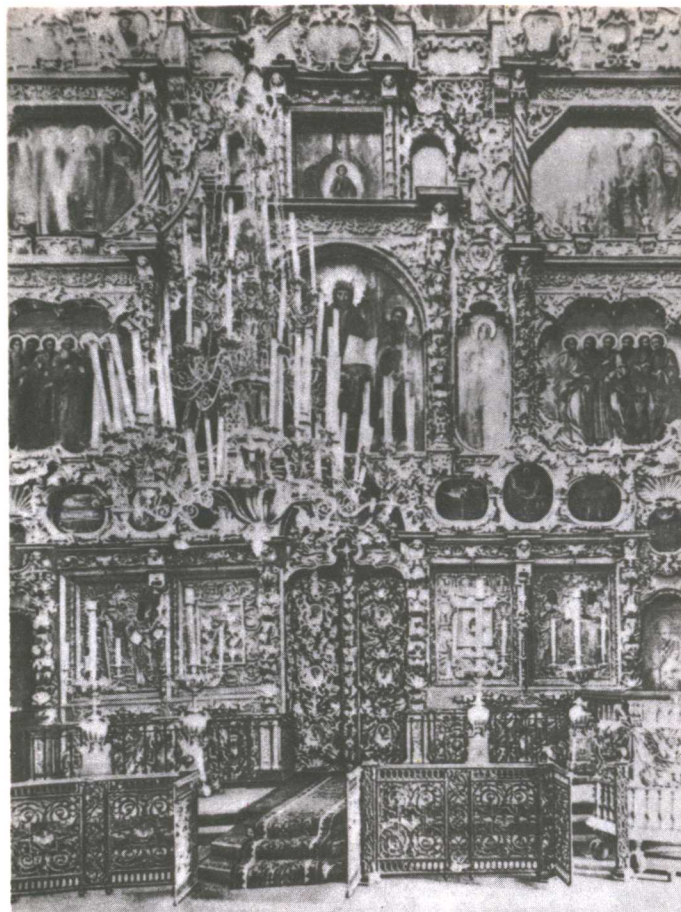
Все декоративные мотивы направлены по вертикали. Чем выше, тем они становятся изощренней. Благодаря изящному обрамлению из колонок и карнизов стены кажутся тонкими перегородками. Созданный из камня массивный храм будто соткан из воздуха и света.

Церковь Покрова стояла посреди регулярного парка с каскадными прудами, спускавшимися к Москве-реке. Причудливые газоны — овальные, квадратные, четырехлепестковые — повторяли архитектурные формы сооружения. И в этом ухоженном цветущем пространстве оно было подобно драгоценному ювелирному украшению.

△ Церковь Покрова в Филях. Конец XVII века.

Фрагмент церкви Покрова в Филях.



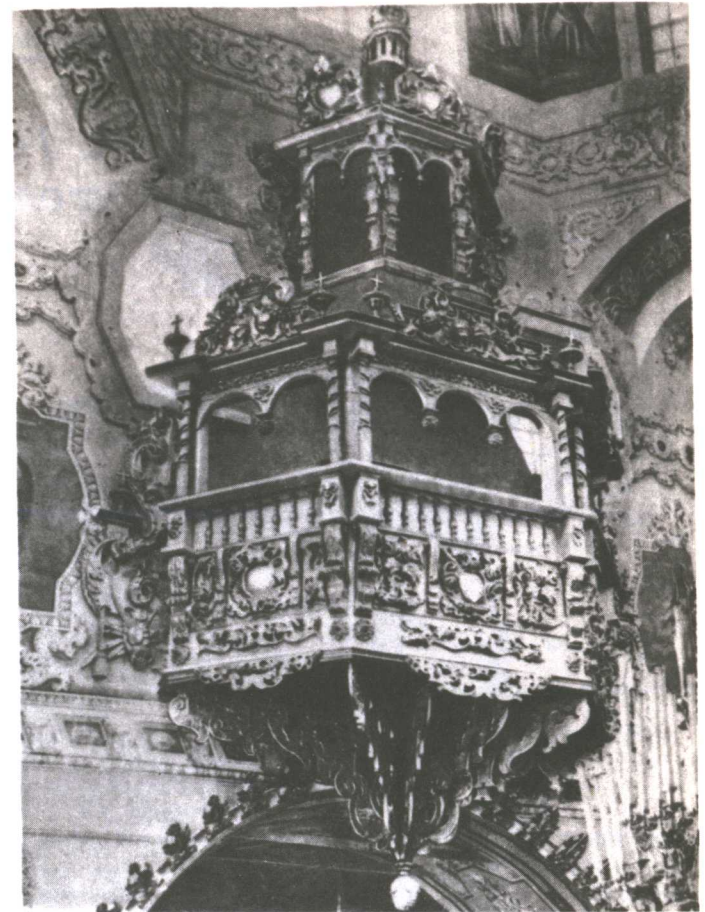


Высокий интерьер собора величествен и прост. За исключением купола, он не расписан, как обычно. В больших окнах — витражи с изображением библейских сюжетов, рыцарских гербов, растительных орнаментов (согласно преданию Петр I привез их из покоренной Нарвы). Проникая сквозь зеленоватое стекло, мягкий приглушенный свет заливал помещение, озарял золото иконных фонов, вспыхивал на иконостасе. Игра бликов продолжалась на богатых киотах, резных обрамлениях арок, на царской ложе, объединяя элементы убранства. Белизна стен нарядно сочеталась с пышной золоченой резьбой, серебряной утварью, дорогими заморскими тканями.

Все это великолепие венчал девятиярусный иконостас. Он представлял собой синтез архитектуры, скульптуры и живописи, причем каждое из трех искусств подчеркивало достоинства другого. Архитектурная композиция храма повторялась в устремленных к куполу формах иконостаса: нижняя его часть соответствовала границе четверика, более узкая верхняя — уровню восьмерика.

Резьба иконостаса богата и разнообразна: тут можно найти растительные орнаменты, причудливых форм картуши и оригинальные волюты, смыкающие ярусы. Мастера создали узоры в виде горельефа, не так давно освоенного в России. Сложность и различная по отношению к фону высота рельефа создавали чудную игру светотени. Созвучность этих декоративных мотивов с оформлением самой церкви словно лишала иконостас четких границ, и казалось, он разрастался на глазах.





◀ Девятирусный иконостас.  
 ◀ Местный ярус.  
 Конец XVII века.

Архидиакон Стефан.  
 Икона.  
 Конец XVII века.

◀ Фрагмент иконостаса.

◀ Резьба иконостаса.

Царская ложа.  
 Конец XVII века.

Особый интерес представляет местный (то есть нижний) ярус иконостаса, где помещены изображения святых, соименных членам царского дома и их родственникам: царю Алексею Михайловичу, царице Наталье Кирилловне, Петру I, самому Льву Кирилловичу и другим. По оставленным в местном ярусе автографам стали известны имена древнерусских живописцев Карпа Золотарева и Кирилла Уланова.

Написанные Карпом Золотаревым иконы далеки от принятых тогда традиций. Это скорее монументальные живописные картины на религиозные сюжеты. Художник рельефно моделирует фигуры и лики святых светом и тенью. Житийные клейма под его кистью преобразуются в запоминающиеся жанровые сценки.

Ближе к традиционной живописи произведения «иконника-мелочника» Кирилла Уланова. Его составленное множеством мелких, ювелирно выписанных фигур и деталей «Успение Богородицы» тяготеет к узорочью и цветистости иконописи XVII века.

Явственные элементы парсуны — предвестницы светского портрета — видны в изображении архидиакона Стефана. В его лице, переданном неизвестным художником, угадываются черты молодого Петра I: сосредоточенное лицо, внимательный взгляд, волевая

складка у рта, решительность и энергичность всего образа.

Против иконостаса, под аркой в западной стене, расположена великолепная царская ложа, повторяющая пирамидальную форму храма. Ложа предназначалась для владельца вотчины и его царственных гостей. Отделение княжеской семьи от остальных молящихся подчеркивалось еще в архитектуре киевского Софийского собора XI века. В филевской церкви эта идея имела особенно пышное художественное выражение.

«Честна, мерна, стройна, благочинна» — такими похвалами наделяли храм современники. Созданный в переломный для отечественной культуры момент, он несет в себе черты и древнерусских традиций, и модного, проникающего с Запада стиля. Сейчас в церкви находится филиал Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева. И всегда в этом памятнике нарышкинской архитектуры нам будет дорого, говоря словами выдающегося исследователя русского искусства И. Э. Грабаря, «творчество народа, прорвавшееся сквозь полувековое запрещение и нашедшее возможный выход в изяществе...».

Г. СВЕШНИКОВА

## М. Горький и изобразительное искусство



ков начал работать в иконописной мастерской нижегородского купца, происходившего из известного села Палеха. Бывший кустарь-«богомаз» привлек в Нижний Новгород около 20 человек земляков-иконописцев из Палеха, Холуя, Мстеры, внедрив фабричный, «конвейерный» способ изготовления икон. На страницах повести «В людях» оживает атмосфера, царившая в мастерской: «Косоглазый столяр Панфил, злой и ехидный, приносит выстроганные и склеенные кипарисовые и липовые доски разных размеров; чухоточный парень Давидов грунтует их; его товарищ Сорокин кладет «левкас», Миляшин сводит карандашом рисунок с подлинника; старик Гоголев золотит и чеканит по золоту узор; доличники пишут пейзаж и одеяние иконы, затем она, без лица и ручек, стоит у стены, ожидая работы личников.

Когда «тельце» написано личником, икону сдают мастеру, который накладывает по узору чеканки «финифть», надписи пишет тоже отдельный мастер, а кроет лаком сам управляющий мастерской, Иван Ларионович, тихий человек». Среди ремесленников Алексей Пешков умел замечать людей, способных к творчеству. С некоторыми из них он продолжал дружеские отношения и в дальнейшем, оказывая им творческую и материальную поддержку. Палешане относились к писателю, как к выходцу из их среды. Известный советский живописец П. Корин вспоминал: «Еще в Палехе, в годы моего учения, я слышал о Горьком, прочитал первые рассказы Горького, и палешане рассказывали об иконописной лавке в Нижнем Новгороде палешанина-иконописца Салабанова, где Горький служил мальчиком».

Там, у нижегородского купца, Алексей Пешков приобрел первые сведения об истории, искусстве, археологии, так как лавка явля-

Однажды в беседе с молодыми советскими художниками Горький заметил: «Собственно говоря, я свои позиции в литературе занял оттого, что с художниками да с артистами близко знался». Писатель, по-видимому, имел в виду прежде всего дружеские кон-

такты с Ф. Шаляпиным, И. Репиным, В. Серовым. Знакомство в юности с пролетарской художественной средой также оказало влияние на эстетическое развитие, формирование гражданской личности писателя.

Осенью 1882 года Алексей Пеш-



И. Шадр.  
Портрет М. Горького.  
Гипс тонированный. 1939.



П. Корин.  
Подготовительный рисунок  
к портрету Горького.  
Карандаш. 1932.

Кукрыниксы.  
М. Горький.  
Дружеский шарж из альбома  
«Лит-ораторы».  
Карандаш, акварель. 1934.

лась своего рода антикварным магазином, куда попадали ценные в художественном и историческом отношении вещи — иконы, древнепечатные и рукописные книги, церковная утварь. Эрудиция Горького в области народного и декоративно-прикладного искусства сказалась в 1896 году в статьях о Всероссийской выставке, организованной в Нижнем Новгороде. Он выступал как один из немногих ценителей и ревнителей русского народного творчества. Более всего привлек его внимание отдел кустарных производств, так как, по его мнению, именно здесь показывалась «доподлинная, оригинальная Россия, самобытно творящая и почти свободная от всяких влияний чужой мысли». Исключительно высоко он ценил те произведения, в которых чувствуется «русский рисунок, русский вкус, нечто типичное для страны», которые имеют действительно русский характер и показывают «трудоспособность коренного русского человека, истинного представителя нации».

Понимание Горьким народного творчества всегда находило действенные формы выражения. Приветствуя образование в 1924 году «Артели древней живописи» в Палехе, писатель выступил в роли пропагандиста искусства палешан

в Советском Союзе и за рубежом. Большое значение он в то же время придавал эстетическому развитию народных мастеров, приобщению их к мировой культуре. Алексей Максимович собрал и подарил «Артели» библиотеку книг по искусству.

Проблема просвещения народных масс, эстетического воспитания трудящихся остро встала в 1917 году. Очевидцы Февральской революции вспоминали: «...вскоре после свержения самодержавия в Петрограде и его окрестностях, в Петергофе, в Ораниенбауме и других местах участились случаи порчи или разрушения памятников искусства. Слухи и сведения о гибели того или иного произведения поступали почти ежедневно. Это вызывало тревожное настроение у художников, у деятелей искусства, среди интеллигенции и передовой части рабочих».

Решающую роль в спасении памятников культуры в этот критический момент сыграл Горький. 4 марта 1917 года он пригласил к себе на квартиру 50 художников, архитекторов, артистов, общественных деятелей. Среди собравшихся были Ф. Шалапин, М. Андреева, А. Бенуа, И. Билибин, М. Добужинский, К. Петров-Водкин. Алексей Максимович предложил выбрать комиссию и

поручить ей составить текст воззвания ко всем гражданам с призывом беречь памятники истории и искусства, затем обратиться в Совет рабочих и солдатских депутатов с просьбой о содействии. Через несколько дней в «Известиях» появилось подписанное Исполнительным Комитетом и расклеенное потом в виде больших плакатов на дворцах, музеях и старинных зданиях Петрограда «Воззвание», в котором было сказано: «Граждане, берегите дворцы, они станут дворцами вашего всенародного искусства, берегите картины, статуи, здания — все это воплощение духовной силы вашей и предков ваших». И далее: «...не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, здания, старые вещи, документы — все это ваша история, ваша гордость!»

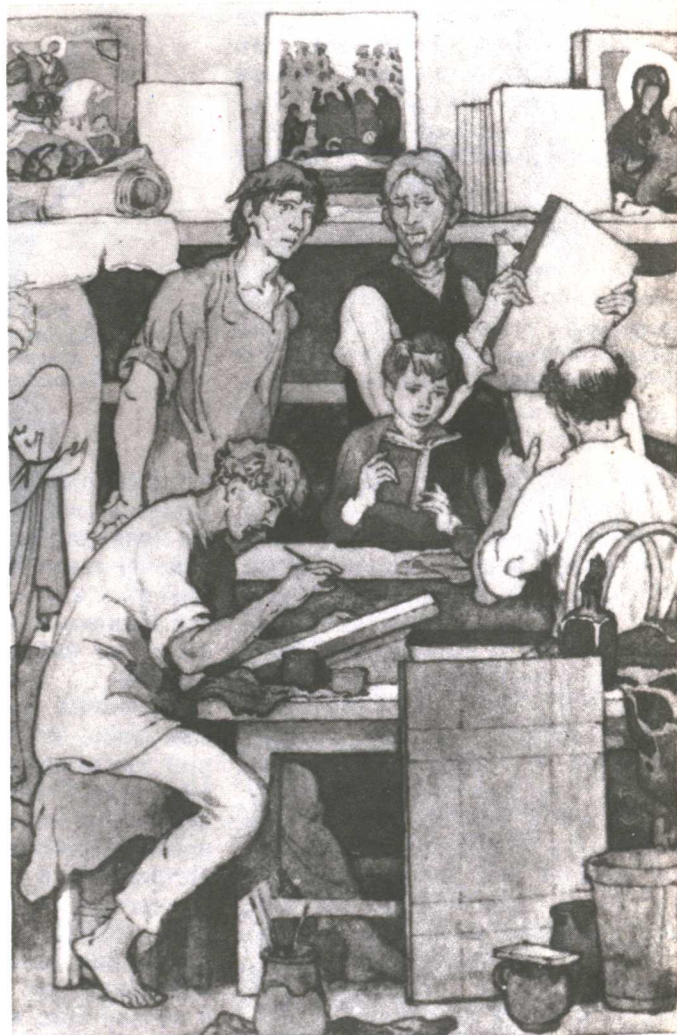
В первые годы после Октябрьской революции Горький активно привлекает художников к общественной жизни. При его содействии ведущие художники включают в работу издательства, журналов, в создание детской литературы. Горький помогает также в организации Петроградского музея Революции, как почетный член совета Эрмитажа способствует приведению в порядок его коллекций, выступает инициатором создания Дома искусств.

Пролетарский писатель участвовал в подготовке правительственного декрета 1920 года о конфискации имущества эмигрантов. В результате музеи страны пополнились многими высокохудожественными произведениями. Созданию и комплектованию общедоступных музеев Горький уделял огромное внимание на протяжении

Б. Дехтерев.  
Иллюстрация к повести Горького «В людях».  
Гуашь. 1972.

Кукрыниксы.  
Иллюстрация к роману Горького «Жизнь Клима Самгина».  
Тись. 1932—1933. ▷

переписке с молодыми художниками и литераторами он рекомендовал книги по искусству, советовал посетить конкретные музеи, коллекции которых могут оказать помощь в работе, обогатить художественные и жизненные впечатления, многому научить. Часто письма завершаются сообщением о посланных книгах.



всей жизни. Замечательные коллекции декоративно-прикладного искусства (в частности, Японии, Китая), произведения, собранные в период пребывания в Италии, картины русских и советских художников, приобретавшиеся писателем часто ради материальной поддержки авторов, послужили основой многих художественных музеев и прежде всего — Нижегородского.

Долгие годы Горький жил за границей, более всего в Италии,

климат которой был благоприятен для его здоровья. Но и находясь вдали от Родины, Алексей Максимович горячо интересовался художественной жизнью России. М. Нестеров, С. Коненков, П. Корин, И. Бродский, Ф. Богородский, Кукрыниксы оставили яркие воспоминания о встречах с Горьким, о его участии в устройстве жизни и условий для творчества этих мастеров. Неустанной была забота писателя о культурном развитии творческой молодежи. В обширной

Контакты с художниками были творчески необходимы и самому Горькому. Искусство помогало развитию писательской зоркости. Неоднократно в беседах с художниками, происходивших обычно в процессе работы над портретом писателя или пейзажами Сорренто, Горький сетовал на свое неумение рисовать. «Между прочим, жалко, что я рисовать не умею! — вспоминал Ф. Богородский слова Алексея Максимовича. — Кабы я знал перспективу, мне бы описы-



вать пейзажи и интерьеры куда легче было. А потом имейте в виду, ежели вы литературой займетесь, не рассказывайте, а изображайте: пишите картинами. Понятно? Сцепляйте эти картины, как звенья в цепь». Обращаясь к молодым писателям, Горький также призывал их развивать наблюдательность, внимание и интерес к окружающей действительности.

Умение видеть, запоминать характерное, обобщать, выявлять типическое, создавая реалистический художественный образ, Горький высоко ценил в произведениях искусства. Давая оценку иллюстрациям Б. Дехтерева к его произведениям, писатель отмечал: «Среди Ваших рисунков меня очень удивили три: портрет бывшего моего хозяина В. С. Семенова, кормление свиней и плач хозяина над тушами отравленных свиней; удивили меня эти рисунки точностью воспроизведения Вами натуры, с которой Вы ознакомились только по описанию».

Круг эстетических интересов Горького был обширен. Многие сферы деятельности художников оказывались в поле его внимания. Оценивая произведение искусства, он учитывал его общественное предназначение и художественную ценность. Так, в статье для каталога выставки Кукрыникова Горький писал: «Карикатура — социально значительное и полезное искусство. Как известно, внутреннее безобразие весьма часто и очень искусно прикрывается внешним благообразием. Острый и меткий глаз карикатуриста отлично умеет вскрыть эти противоречия внутреннего и внешнего...»

Горький, на протяжении всей жизни занимающийся самообразованием и углублением знаний, мечтал сделать культуру достоянием трудящихся масс и прежде всего детей. Задача просвещения и эстетического воспитания особенно остро вставала в моменты социальных катастроф и революционных преобразований. Во время империалистической войны Горький обратился к Ромену Роллану, Герберту Уэллсу, Фритьюфу Хансену с просьбой написать для детей биографии великих людей мира, чтобы «внушить молодежи любовь и веру в жизнь», «научить людей героизму». «Именно сейчас необходимо это сделать, в эти дни

зверства и торжествующего скотства». Горький был уверен в том, что необходимо обращаться именно к детям, «как к людям, перед которыми все мы ответственны за все, что делаем».

После Великого Октября писатель вернулся к этой идее. В редакции Всемирной литературы состоялось совещание, на котором Алексей Максимович предложил обсудить вопрос об издании большой серии биографий замечатель-

Один из корреспондентов писал: «Дайте в книжке всю судьбу героя, какие у него были товарищи, как нашел он в жизни свою дорогу и были ли у него опасности и подвиги».

В 1933 году мечта Горького, подсказанная многочисленными пожеланиями юных читателей, осуществилась: была основана серия «Жизнь замечательных людей». Среди книг, изданных более чем за 50 лет, повести и романы



ных людей всего мира: ученых, писателей, художников, музыкантов. Искусствоведы во главе с Александром Бенуа должны были составить список художников.

Горький стремился учитывать интересы и конкретные рекомендации юных советских читателей, к которым он обратился с вопросом: какие книги им нравятся, о чем они еще хотели бы почитать. В ответ были получены тысячи писем, рисунков, фотографий из самых отдаленных деревень, станций, поселков Советского Союза.

о великих художниках; книги И. Грабаря и К. Чуковского об И. Репине, А. Дживелегова о Леонардо да Винчи и Микеланджело. Так зародившееся в отрочестве внимание и глубокое уважение великого писателя к искусству переросло в убеждение, что процесс художественного творчества — наиболее действенное средство эстетического и гражданского воспитания подрастающего поколения.

**Н. ФОМИНА,**  
кандидат педагогических наук

## Н. Дубовской. «ПРИТИХЛО»

*Настроение от природы мы, пожалуй, умеем передавать, скорее мы наделяем природу своими переживаниями; подходим к ней от субъективного, но такой захват от самой природы, как «Притихло», где чувствуешь не автора, а самую стихию, передать не всякий сможет.*

И. Левитан

Э то было в том возрасте, когда прекрасное открывается как-то вдруг, без всяких усилий, когда работаешь в охотку — в ненастье и в погожий день с этюдником среди природы или в сутолоке города, пристроившись с блокнотом среди спешащих пешеходов.

День, когда я открыл для себя Дубовского, ясно запечатлелся в памяти. Стояла сырая холодная весна. Я бродил по московским улицам, перемешивая ногами мокрый снег. Серое небо, дома и черные линии проводов ложились бледными штрихами на тонкую, набухшую от сырости бумагу. Когда замерзали пальцы и карандаш становился непослушным, отогревался в книжном магазине. И вот с деревянного прилавка из множества дешевых брошюр на меня глянула обложка с воспроизведенной на ней картиной: кучевые серебристые облака, безмолвно застывшие над зеркальной гладью воды, радуга, прочертившая дугу на небе, и маленьким белым пятнышком фигура человека в лодке, замершего перед чарующим фантастическим зрелищем. Притихло... Название возникло как-то сразу, раньше чем я успел рассмотреть репродукцию. Вспомнилась Третьяковка, где среди многих полотен обязательно останавливал, заколдовывал этот пейзаж.

Так вот он какой — Дубовской!

В тот же день, уютно устроившись дома с альбомом, я буквально впивался глазами в каждую репродукцию: летний вечер, над полем тихо выплыл месяц, женщина кормит корову и телят; в сумерках все становится зыбким, мерцающим — трепетные молоденькие березки, колосящиеся травы... За окном незаметно набухали серые весенние сумерки, глаза утомленно закрывались, а впечатление от пейзажа было ярким, даже с закрытыми глазами можно было мысленно перелистывать альбом Дубовского. Сон накатывался неожиданно быстро, и возникала картина: огромное пространство, заполненное уходящей тучей, наклоненное дерево, идущий навстречу ветру путник и раскаты грома. Пространство ширилось, манило в глубину, а гром звучал все сильнее и сильнее...

Знал ли я тогда, что в скором времени нечто похожее предстоит увидеть в жизни. Мы с другом

будем идти с этюдниками по раскисшей от дождя глинистой дороге, а убегающие тучи и всплески света, отраженные в лужах, неожиданно напомнят Дубовского. В другой раз, замороженные необычным зрелищем низко нависшей над полем и рекой тучи, мы будем спасаться бегством от грозы, и в наступившей вдруг тишине товарищ задумчиво скажет: «Притихло...» И без лишних слов станет ясно: «Притихло» — это Дубовской.

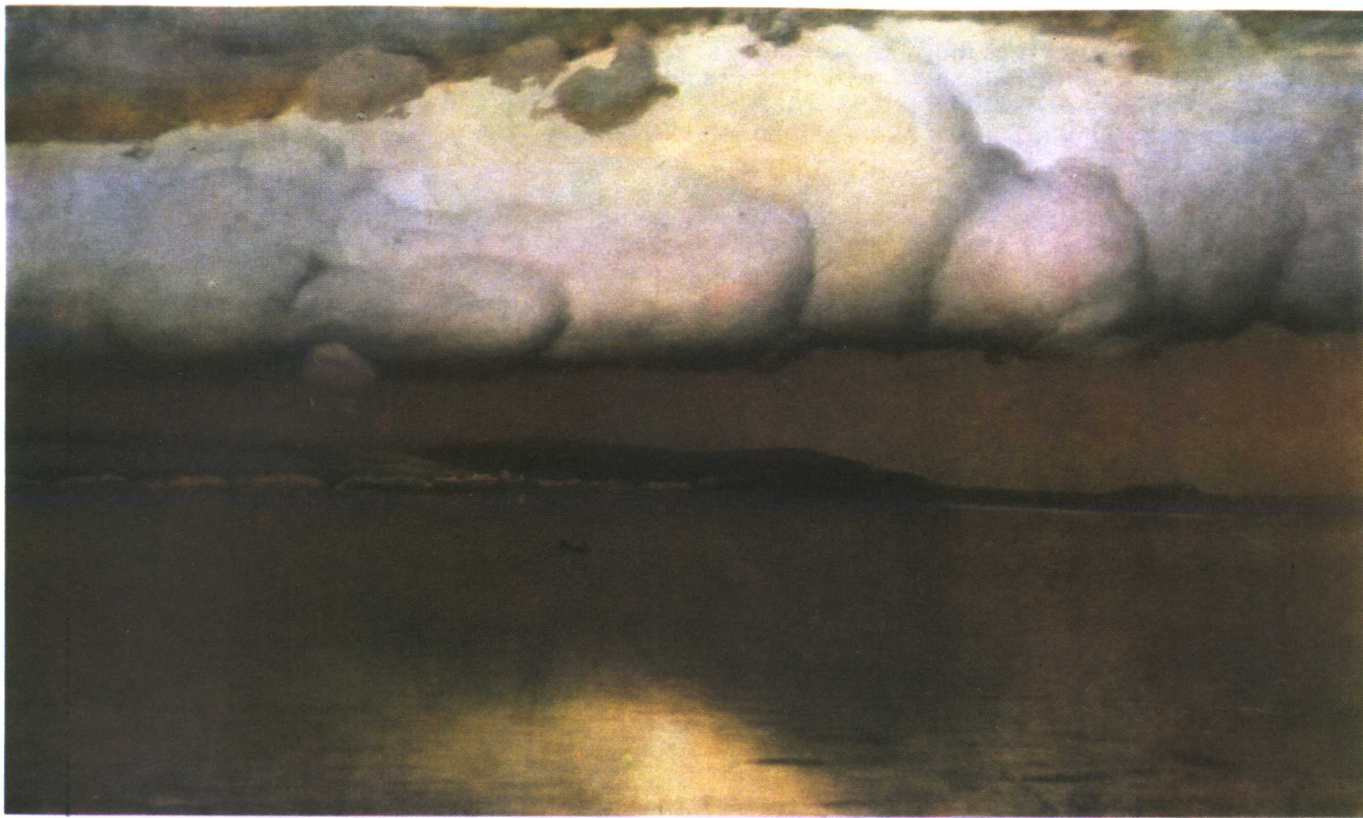
В воспоминаниях Минченкова, одного из членов Товарищества передвижных художественных выставок, есть рассказ о забавном случае с картиной Дубовского. Он записан со слов Каретникова, волжского крестьянина, проработавшего четверть века среди передвижников. «Принесли рабочие картину от Дубовского, завернутую в покрывало, и поставили на мольберт. Что, думаю, прислал нам теперь Николай Никанорович? Вот рабочие развязали веревку, сняли покрывало, а я как глянул на картину, так и присел от страха на пол. В детстве я боялся грозы, особенно над Волгой, где жил, и сейчас мне показалось, что из-под страшной тучи сверкнет молния и ударит гром. И рабочие говорят: «Что, испугался? То-то!»

Интересно, что это произошло с человеком, который видел много различных и достаточно иллюзорных полотен, но среди них именно вещь Дубовского произвела на него столь сильное впечатление. Значит, дело не только в том, насколько иллюзорна картина, но и в эмоциональном заряде, который она несет.

Давайте всмотримся в произведение. Что нас захватывает больше всего? Материальность воды и облаков, напряженный колорит, передающий серо-стальные оттенки предгрозового воздуха, необычное пространственное построение, когда даль, словно сценическая площадка, полускрыта тяжелым припущенным занавесом облаков. А может быть, то напряженное состояние, которое возникает в подобной ситуации? Тот, кому довелось встречать на открытом месте надвигающуюся грозу, знает ощущение зловещей, готовой взорваться тишины.

Художник писал о рождении замысла: «Мотивом для создания этой картины было то захватывающее чувство, которое овладевало мною много раз при наблюдении природы в момент тишины перед большой грозой или в промежутке между двух гроз, когда дышать бывает трудно, когда чувствуешь свое ничтожество при приближении стихии. Это состояние в природе — тишины перед грозой — можно выразить одним словом «Притихло»... Это и есть название моей картины».

Итак, глядя на нее, мы соотносим изображенное со своим жизненным опытом и как бы вновь переживаем нечто знакомое. Для тех, кто работает красками, имеет значение и личный творческий опыт. Но достаточен ли он для полноценного восприятия произведения искусства? Пожалуй, нет.



Н. Дубовской.  
«Притихло».  
Масло. 1890.  
86×143.

Наш взгляд станет глубже, если мы попытаемся провести связующие нити между художником и временем, в которое он жил.

Творчество Дубовского приходится на период расцвета русского пейзажа. Его современниками, друзьями по Товариществу передвижных художественных выставок были Левитан, Серов, Нестеров, Остроухов, Бакшеев. Пройдя выучку у пейзажиста М. К. Клодта, Николай Никанорович на всю жизнь сохранил интерес к скрупулезному и одновременно панорамному воспроизведению натуры. В его картинах как бы соединилась строгая объективность Шишкина с лирической одухотворенностью Васильева. Стремление к философским обобщениям сближает его с Левитаном.

Вспомните левитановскую картину «Над вечным покоем», написанную через несколько лет после холста «Притихло». Мы обнаружим множество несовпадений: разные природные состояния вызывают в нас различные настроения, не похож колорит, манера исполнения. Но вместе с тем улавливаем и сходство в мотиве: единоборство неба и воды, контраст тяжелых облаков и зеркальной водной поверхности, нарушаемой лишь легкой рябью. Заметна и общность темы — человек и стихия. У Левитана присутствие человека выдает маленький огонек в часовне, у Дубовского — едва различимые фигурки рыбаков в лодке...

Приближалась пора революций, чуткое сознание художников улавливало отдаленные раскаты очистительной грозы. Не случайно музыка Бетховена, одного из самых бунтарски настроенных

композиторов, вдохновляла обоих художников. Известно, что Левитан, создавая «Над вечным покоем», просил играть ему симфонию Бетховена. Из воспоминаний Минченкова мы знаем о том, как сильно подействовало на воображение Дубовского бетховенское Седьмое трио. «Я видел, — говорил мастер, — величественную картину: облака как над океаном, и все поднимался выше и выше до беспредельности...» В этих словах угадывается пластический образ картины «Притихло». Впечатления от природы, накопленные в арсенале зрительной памяти художника, под магическим действием музыки обобщались, приобретали законченность.

...Опять передо мной тоненький альбом с черно-белыми репродукциями. Открываю наугад: «Красная площадь». 1910 год. У Воскресенских ворот, что находились у Исторического музея, толпится народ, проезжают экипажи, сидят на снегу вороны. Сколько очарования в этом городском этюде!

Я невольно заглядываю в окно: высотные дома едва отличимы от свинцово-серого неба, снег, как в этюде Дубовского, прилепился к карнизам и подоконникам. Внизу гудят машины, спешат пешеходы, а вдали до самого горизонта тянется подернутый голубоватой дымкой лес. И представляется мне среди этих необъятных пространств человек с этюдником — художник Дубовской, каким запомнил его современник: «...большого роста, с умным выражением лица; высокий лоб его как бы напрягался мыслью».

М. ЭПШТЕЙН



## Разговор о тоне в живописи

— Живопись есть передача тон-  
ном (плюс цвет) видимого мате-  
риала.

— Тонем я называю степень  
светосилы цвета.

— Чувство общего тона есть са-  
мое главное в живописи.

— Передавать на полотне под-  
линную жизнь.

Н. П. Крымов

**П**режде чем коснуться некоторых вопросов о тоне и цвете в живописи, хотелось бы поделиться соображениями по поводу высказываний на этот счет художников, которые они делают исходя из своей практики.

Во-первых, высказываний несметное множество, и они, к сожалению, редко бывают выражены последовательно, как цельная система художественного метода. Чаще мы встречаем отдельные

мысли мастеров и пересказы их слов учениками и друзьями, которые не всегда передают верно суть творческого метода того или иного живописца. Возникает вольность и неточность их толкования.

Во-вторых, высказывания могут приносить пользу, а могут и вред тому, кто им следует. По собственному опыту знаю, как сильно западают в душу слова любимых художников прошлого

или товарищей по искусству и как не все то, что западает, оказывается плодотворным. Иногда горько приходится расплачиваться за ложные советы и поучения. Зная это, сознаю, как осторожно надо их давать, каждый раз предупреждая, что совет, особенно начинающему художнику, подобен лекарству: одному может помочь, а другому нет.

Правда, советы, взятые из художественной практики, не

похожи на обычные лекарства тем, что если самолечение без врачей не очень поощряется, поскольку может навредить здоровью, то в нашей художественной практике «самолечение» есть основа развития. Это не умаляет роль педагога, однако без самостоятельного выбора себе «лекарства» невозможно и самостоятельное творчество.

Начинаю поэтому с предупреждения: все, что будет сказано о тоне и цвете в живописи, не имеет всеобщего значения и может касаться только определенного художественного видения. Говоря о тоне и цвете, я предполагаю, что они зависят от воздушной пространственной среды, в которой находятся видимые предметы и их окраска.

И совершенно естественно, что живопись таких художников, как Боттичелли, Микеланджело, наших древних иконописцев, строилась совершенно по другому принципу, и этот разговор мало приложим к их творчеству.

Необходимо также условиться, что мы будем понимать под словом «тон» в живописи. При употреблении этого слова разные художники вкладывают в него разные понятия. Например, говорят: «Как красива картина по тону» — и подразумевают при этом общий ее цвет — розоватый, голубой, серый. Другие под тоном картины имеют в виду ее особое художественно-духовное содержание.

Не будем сейчас обсуждать, что правильно, а что нет. Важно установить: что мы будем иметь в виду, говоря о тоне в живописи?

Условимся подразумевать под словом «тон» понятия «темнее» или «светлее», то есть светосилу предмета, его цвета, как это делал Н. П. Крымов. Весь дальнейший разговор будет опираться именно на высказывания и на работы этого замечательного живописца и педагога.

Открытие Крымова было связано с опытом мирового искусства, включая опыт импрессионизма, когда цветовоздушная пространственная среда стала предметом пристального внимания художников. Крымов как бы создал завершающую, классическую теорию тона в живописи.

И хотя высшие достижения в тональной живописи, как это по-

нимал Крымов, были созданы далеко в прошлом и связаны с творчеством Рембрандта (по утверждению самого же Крымова), но четко сформулировать и вычленив эту сторону живописи — тон — удалось ему с наибольшей ясностью. Сегодня говорить о тоне в живописи без обращения к произведениям Крымова и его высказываниям просто невозможно.

Не проще ли в таком случае напечатать в журнале высказывания самого Николая Петровича? Но дело в том, что при необычайной ясности высказываний самого Крымова художники их понимают по-разному и практические выводы в своей работе делают не одни и те же. Несмотря на свою классичность, теория Крымова остается живой. Не меняясь по существу, она может быть дополнена опытом других художников.

Я не был учеником Крымова и не общался с ним. Но однажды — еще в годы учения в Московской художественной школе — я в очередной раз пришел в Третьяковскую галерею, и в зале нижнего этажа, так называемом врубелевском, с готической мебелью, проходила лекция о тоне в живописи. Лекцию проводил сам Крымов.

Так я услышал рассказ о тоне самого создателя этой теории. Крымов говорил о своем творчестве и о том, как он подошел к пониманию тона в живописи. По ходу рассказа он иллюстрировал свое определение тона на примерах — работах, находящихся в Третьяковской галерее. Эти примеры также важны для понимания того, что имел в виду Крымов.

В начале лекции он предупредил: «Мы находимся в неудачном зале для иллюстрации тона в живописи». А на стенах висели прекрасные работы Врубеля. Из этого ясно — Крымов не считал произведения Врубеля способными быть примером тона в живописи. Мне, тогда еще ученику художественной школы, это показалось странным. Как же так? Нам-то работы Врубеля казались замечательными по тону, особенно карандашный портрет молодого Аполлинария Васнецова, абрамцевские рисунки, которыми мы увлекались.

Далее Крымов указал на соседний зал, где размещались картины Валентина Серова, и продолжал: «Эти работы также не очень сильны в тоне, а вот на втором этаже, у Репина, в его «Вечорницах», — гораздо выше. Горит свеча, полутемно, и все видно. И совсем высоко — это Рембрандт».

Эти замечания Крымова многое дают для понимания его отношения к градации, степени качества «тона».

На вопрос, кого он ценит из импрессионистов, ответил:

— Ценю больше тех, кто вернее в тоне.

Далее Крымов говорил, как при своем стремлении передать в работах как можно вернее то, что он видит в природе, — пространство, материальность предметов, освещение, передать верно общее состояние вечера, или утра, или природу в дневные часы, при солнце или в серый день, — ему все время чего-то не хватало.

Однажды, будучи на этюдах, желая по привычке закурить, Крымов зажег спичку, и вдруг его осенила мысль, что пламя этой спички может стать камертоном, определяющим степень светлоты или темноты, то есть тона предметов в природе.

Например, перед вами ярко освещенная солнцем белая стена дома. Если пламя спички совместить с освещенной стеной дома в пейзаже, то пламя по светлоте совпадет с этой стеной. Пламя от спички почти не будет видно. А в серый, несолнечный день пламя на фоне той же стены будет казаться гораздо светлее. В данном случае пламя спички как бы постоянная величина светлоты, и им можно проверять, измерять степень темноты неба утром, вечером, ночью и каждый цвет — какой он силы тона.

Так Крымов нашел для себя точку отсчета тональности. Он считал, что все цвета в природе надо видеть в их степени темноты, видеть их тон; правильная передача тоновых отношений в природе дает возможность полноценно, реалистически отобразить видимый мир. Надо не только улавливать разницу предметов по тону, но и, что очень важно, общий тон картины. Общий тон картины, передающей солнечный день или серый или

вечер, должен быть разный.

Если белое сравнить с высокой нотой в музыке, а черное с низкой, то надо видеть, с какой высоты тона начинать работу и на какой низкой кончать. Если перейти опять на музыкальный язык, то важно, в какой октаве создавать свое тональное произведение.

Многие художники часто пишут работы, растягивая тональность, так сказать, на всю гар-

собождать «амплитуду колебания» от самого светлого до самого темного и чтобы эта амплитуда соответствовала состоянию в природе. Увидеть при работе с природы, что соседствующие тона разные, одни светлее, другие темнее, нетрудно, но вот насколько — нелегко. Необходимо постоянно развивать глаз. Все тональное богатство, которое мы видим в природе, мы должны передавать нашими красками, где

в живописи большее значение, чем цвету. Он считал — главное уловить тон видимого предмета, и это важнее даже, чем его цвет. И приводил пример из собственной практики: на одном из пейзажей он сделал часть неба одного цвета, другую — иного, но в тоне обе они были близки, и никто из зрителей не обратил на это внимания.

Важное значение тону придавал Крымов при передаче мате-



Н. Крымов.  
Изменения в пейзаже  
отношений по тону и цвету. (Стр. 34)

И. Репин.  
«Вечерницы».  
Масло. 1881.

мошку, если и не начинают с белил (это будто усвоили — и где надо, и где не надо), а вот до каких пор «тянуть», опускаться по этой шкале вниз — к черной краске, не улавливают. В картине, в которой должна быть своя тональная октава, часто голову человека пишат, начиная от блика на носу белилами и кончая черной краской в темных местах. От этого весь тональный строй картины разваливается. Важно

белила — самое светлое, хоть солнце пиши, светлее белил нет краски, и самое темное — черная краска. Краски — наши тональные клавиши, ноты. Градация от белой краски до черной, можно сказать, богатейшая шкала, и ей подвластно передать все тональное разнообразие природы.

Тональная живопись обладает огромной художественной силой в реалистическом изображении природы. Крымов придавал тону

реальности предмета. Надо сказать, что в вопросе о том, как эта материальность достигается, среди живописцев существуют расхождения. Крымов считал, что материальность предметов в картине достигается верностью передачи тона и цвета и верных очертаний красочного пятна. И только! Ничего другого он не предполагал.

Иллюстрация тому — слова самого художника. Когда он пи-

сал пейзаж, на реке, на другом берегу, под кустами было какое-то пятно, и он никак не мог понять, что это такое. Но, передав это «что-то» верно по тону и цвету, впоследствии, уже показывая картину зрителям, обнаружил, что они увидели под кустами лодочку. И сам Крымов был удивлен: как это он сам не узнал лодочку в натуре?

В своих работах Крымов пишет кусты, деревья, другие предметы, на переднем плане и вдали, передавая только тон, размер и форму пятен. Никаких ни фактурных, ни других приемов передачи материальности нет. «Но, попав на верный тон, он попал и в материал».

Связывая понятие о тоне в живописи с работами Крымова, хотел бы отметить, что качество его произведений только тоном не определяется. Крымов — художник очень емкий, глубокий, и тон даже у него — одно из составляющих художественных средств. Считать, что если тон в произведениях есть, то есть и искусство, нет тона или же он не сильно выражен, то нет искусства, — неправомерно. Ранние работы художника, не обладающие еще той верностью тона, которую Крымов достиг позднее, в художественном отношении не ниже.

Многие произведения мастеров нельзя измерять понятием тона. Мы уже говорили, что ни работы Боттичелли, ни древнерусская икона не нуждаются в тоне. А таким работам, как росписи Микеланджело в Сикстинской капелле, тон, я думаю, противопоставлен. Вообще тон имеет силу только в определенном роде живописи. И там, где он необходим, сила и верность его приобретают большое значение.

На основе высказываний Крымова и его творчества можно делать выводы, которые он сам по разным причинам не делал. Но это право каждого художника.

Существует понятие натуралистического глаза, натурализма в живописи. Представим себе художника, который намеревается написать окно против света, когда темная рама находится в очень контрастном отношении к светлому небу за окном, а у него в распоряжении только краски, но он пытается передать ими та-



Н. Крымов.  
Летний день в Тарусе.  
Масло. 1939—1940.

К. Моне.  
Скалы в Бель-Иль.  
Масло. 1886.

кой же сильный контраст, какой видит в реальной природе.

Он сделает ошибку, если эти контрасты не переведет на наш художественный код, то есть на язык красок, в те отношения, которые они могут дать, а краски не дадут тех же точно контрастов,

какие есть в природе. Ведь нельзя же прилепить к холсту кусочек настоящего неба и в контраст оконную раму.

Иногда художник бывает так увлечен передачей реальной природы, что забывает об этом и, нанося на холст краску, полагает,



## ШАПКА МОНОМАХА

Доводилось ли вам видеть легендарную шапку Мономаха, сокровище Оружейной палаты? Древний венец, состоящий из восьми золотых пластин, затянут изысканным кружевом. Тонкими нитями неведомый мастер сплел прелестный узор из остроконечных звезд и нежного, мягких очертаний цветка лотоса. Если внимательно взглядеться в дробящийся зернью орнамент, покажется, будто он смазан едва уловимым глазу слоем золота.

Крупные, густо окрашенные зеленые изумруды, синие сапфиры, красные рубины и турмалины, нежно мерцающий круглый и продолговатый жемчуг выложены в венце в строго определенном порядке. Низ шапки широким мягким обручем стянул блестящий мех соболя.

Почему шапка названа Мономаховой? Кто исполнил ее и как она попала в русскую сокровищницу? Ученые пока не могут ответить на все вопросы. Но и разгадано немало. Об этом наш рассказ.

Впервые некая «золотая шапка» упоминается в начале XIV столетия в «духовной грамоте» (то есть завещании) Ивана Калиты. Для русского народа это был век Возрождения после долголетней борьбы с монголо-татарским игом. Именно тогда началось объединение княжеств вокруг Москвы — крупного ремесленного центра, по местоположению менее уязвимо для врагов. Возвышению будущей столицы способствовала и умелая политика московских князей.

В 1325 году Москву получает в удел внук Александра Невского Иван Калита. Тонкий дипломат, умный, рачительный хозяин, он сумел добиться звания великого князя, и с тех пор оно твердо закрепилось за его наследниками. Митрополит Петр перенес в этот

будто кладет ее действительно на облака. Или, создавая в портрете объем головы, думает, что кладет блик на живой нос. Это невольно приводит к ложному художественному видению.

Мы водим кисточкой, когда пишем небо, по холсту; когда пишем портрет, водим кисточкой не по лбу человека, а делаем все красками. Вот этого, казалось бы, простого понимания часто не хватает. И отсюда идут существенные разногласия художников в понимании задач и качества реалистической живописи.

Существуют «издержки» и в работе по крымскому методу. Нередко его последователей он приводит к обеднению цветового, живописного начала, к вялости художественного видения. Даже пример со спичкой нельзя абсолютизировать. Сейчас созданы фотографические приборы, которые точно измеряют силу тона любой точки в природе. Или, к примеру, телевизор с его голубым экраном постоянной силы — он может быть еще лучшим камертоном для тона и цвета.

Но не в этих аппаратах сила. Когда один из любимых учеников Крымова сказал ему о том, что происходит адаптация (то есть приспособление) человеческого глаза к свету или темноте и потому нельзя применять на практике его теорию о тоне, тот с горечью ответил: «Учил я вас, учил, а вы «адаптация».

И тем, кто в своей практике будет придерживаться метода Крымова, надо помнить еще об одном: он основан на видении в живописи тона. При этом первенство отдается именно тону, а не цвету. Тон является ведущим, как бы окрашиваясь цветом.

В методе Крымова цвет почти неизбежно ущемляется в своей активности.

Но можно ведь в живописи идти с противоположной стороны — от цвета, считая, что, когда достигается верный цвет, он совпадает с верным тоном. То есть идти от окрашенности предметов в природе.

Казалось бы, не все ли равно, если конечный результат должен быть один и тот же? Однако на практике иной путь, когда в первую очередь передается цвет и дотягивается до верного тона,

приводит к созданию произведений более «цветовых».

Хочу привести пример: у Репина в картине «Вечорницы» и у Сурикова в «Утре стрелецкой казни» горящие свечи написаны краской настолько пастозно, что пламя свеч становится небольшими бугорками на холсте. Художникам как бы не хватало светосилы красок, и они использовали фактурный прием, когда выпуклость краски берет на себя больше света, чем вся остальная плоскость картины, и от этого свечи кажутся еще светлее.

Те же горящие свечи Суриков в своей последней картине «Посещение царевной женского монастыря» написал иначе. Он не прибегал к фактурным хитростям. Он шел не столько от тона, сколько от цвета, цветового контраста, и эффект горящих свечей получился гораздо убедительней.

Заканчивая разговор о тоне в живописи, конечно далеко не полный, хотелось бы дать напутственный совет тем, кто интересуется тоном в живописи: относиться надо к крымской теории тона серьезно, проверяя ее практикой, и не подавлять свое стремление к истине.

Воспроизведенная в журнале показательная таблица создана Крымовым для учащихся, иллюстрирует его понимание тона в живописи. Когда я впервые, еще студентом, увидел эту таблицу в натуре, не сразу оценил ее достоинства. Мне казалось: ну что особенного, да к тому же у своих преподавателей я встречал к ней несколько ироничное отношение. Это, конечно, помешало получить от урока Крымова ту пользу, которую таблица могла бы мне дать во время учебы.

Теперь я восхищен ею. В ней наглядно, убедительно и с мастерством, свойственным только Крымову, показан смысл его теории о тоне. Не знаю, кто из прошлых или современных скептиков мог бы создать на таком уровне наглядные пособия по пониманию тона в живописи? Пожалуй, никто.

Эту таблицу тем, кому она окажется близка по творческим устремлениям, надо внимательнейшим образом усвоить.

Лучшего учебника тона в живописи пока нет.

ВИКТОР ИВАНОВ





город свою кафедру из Владимира. К концу XIV века вера в Москву и силу единства была настолько сильна, что русские полки вышли на Куликово поле и одержали победу.

*Шапка Мономаха.  
Золото, жемчуг, драгоценные  
камни.  
Конец XIII — начало  
XIV века.*

Через сто лет после Куликовской битвы великий князь Иван I(III), дед Ивана Грозного, стоял во главе уже сплоченного и сильного государства. «Изумленная Европа, в начале царства-

ния Ивана III едва ли подозревавшая о существовании Московии, затиснутой между Литвой и татарами, была ошеломлена внезапным появлением огромной империи на ее восточных границах», — писал Карл Маркс.

Между тем в середине XV века пала под натиском турок столица византийской империи Константинополь. Женившись на византийской принцессе, Иван III утвердил для своего обширного государства герб ее родины: двуглавого орла. Русский правитель как бы желал подчеркнуть: Москва — наследница Византии.

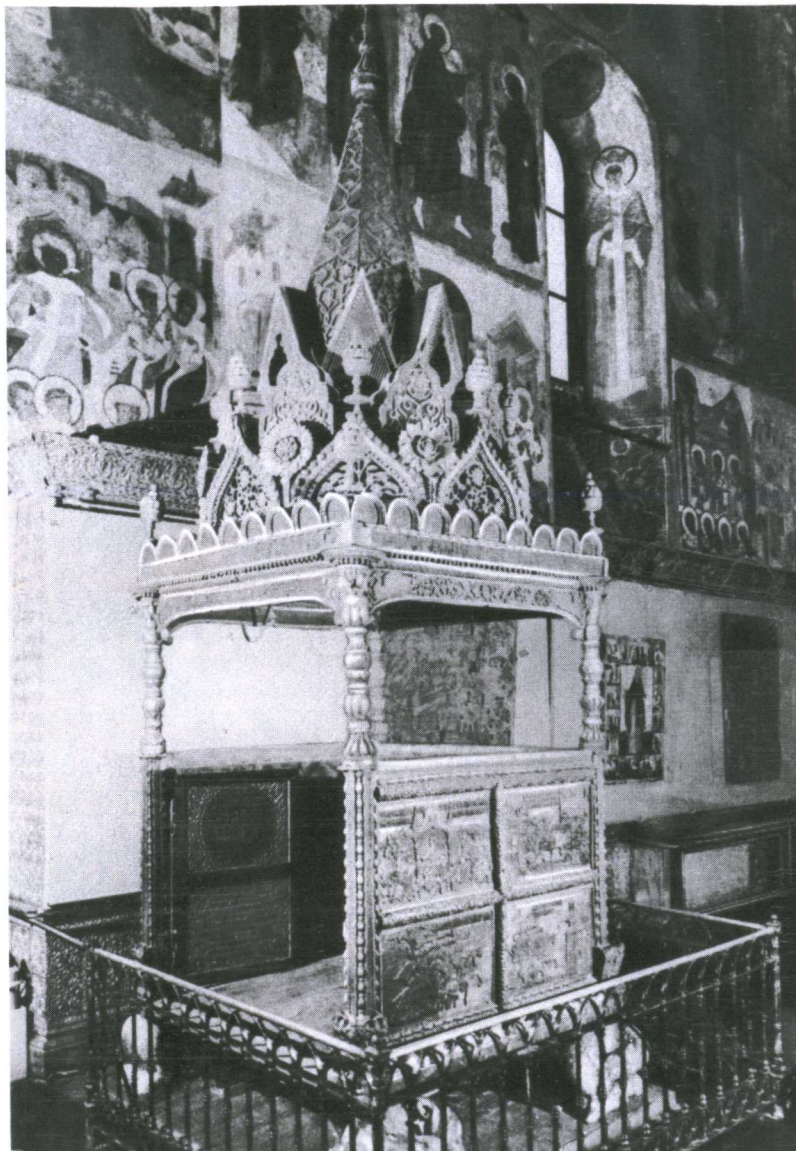
Но хотя Иван III и называл себя царем, официально он по традиции носил титул великого князя, то есть старшего в княжеском роду. Как освободиться от веками сложившихся привычек и преданий? Противопоставить им другие предания.

В конце XV века в Москве написаны знаменитые «Сказания о князьях Владимирских», в которых сообщалось о происхождении русских правителей от византийских императоров. Тогда же появилась легенда, согласно которой киевскому князю Владимиру Мономаху его дед византийский император Константин Мономах подарил знаки царской власти и среди них знаменитую шапку.

Да, такая легенда была нужна. Воссоединение не всегда происходило с согласия удельных князей. Новгород, Тверь, Рязань, происхождением более древние, чем Москва, сами претендовали на звание главного города, а для своего князя — на титул государя. Легенда же подтверждала преемственность власти московских князей от византийских монархов и, значит, ее законность и неоспоримость.

Предание не только повторялось в летописях и всевозможных сборниках, но также получило изобразительное воплощение. В 1551 году в Успенском соборе Московского Кремля установили новое моленное место царю Ивану Грозному. Оно называлось «Мономаховым трон», и не случайно. На деревянных стенках трона в двенадцати клеймах были вырезаны сцены из «Сказаний о князьях Владимирских».

Вот киевский князь Владимир Мономах со своей дружиной направляется в поход во Фракию.



«Мономахов трон». Царское место Ивана Грозного. 1551.

Деталь резьбы «Мономахова трона». ▷

Его войска штурмом овладевают одним городом за другим. Русская дружина берет в плен жителей Фракии; император Константин, напуганный таким сокрушительным ударом, созывает совет. Влиятельнейшие вельможи принимают решение выполнить требования Владимира, вставшего под стенами города. Константин отсылает князю знаки царской власти, и среди них венец. Удовлетворенный Владимир в Киеве венчается на царство этим венцом.

Само время делает легенду священной. В течение трех столетий никому и в голову не приходило усомниться в ее достоверности. А на самом деле имела ли

шапка Мономаха отношение к византийскому монарху и киевскому князю XII века Владимиру Мономаху?

В XIX веке небывало возрос интерес к отечественной истории и культуре. Тщательно изучались и получали новое осмысление древние памятники. Тогда-то и возникли горячие споры о происхождении заветной короны русских правителей.

Во-первых, путем простого сопоставления дат жизни доказали, что шапка не являлась подарком Константина Владимиру Мономаху: византийский император умер, когда русскому князю было всего два года. Значит, легендар-

ный поход во Фракию — чистейший вымысел.

Откуда же попал на Русь царственный венец? Этот вопрос не решен окончательно и до сегодняшнего дня.

Одни исследователи считали, что Мономахов венец византийской работы. Помните, узор шапки кажется как бы слегка смазанным тончайшим слоем золота. Такую скань умели делать только в Византии.

Другие ученые утверждали, что шапка арабского происхождения. Однако самым убедительным нам кажется мнение выдающегося русского археолога XIX века А. А. Спицына, посвятившего шапке Мономаха большое исследование. Еще раз вспомним узор венца: туго закрученные в спираль завитки, звезда и лотос. Изображение лотоса из Индии перешло в орнамент Китая, а затем в Среднюю Азию. Самой близкой аналогией цветку на венце А. А. Спицын считал узор золотого украшения, найденного в 1902 году в Бухаре: те же мягкие очертания, изящный плавный рисунок. Отрицая византийское происхождение шапки, исследователь настаивает на том, что это произведение восточного искусства, скорее всего XIII—XIV столетий, имеет много общего с изделиями Зо-

лотой Орды. А. А. Спицын предполагает, что шапка подарена московскому князю Ивану Калите золотоордынским ханом.

Мог ли хан сделать князю дорогой подарок? Отношения порабощенной Руси с угнетавшей ее Ордой складывались сложно. В условиях жестокого ига нужно было отстаивать свои интересы, копить силы для будущего освобождения. В это время национальными героями стали князья-заступники «за все люди своя и за землю Русскую». Это были и князья-воины, павшие в неравном бою с пришельцами, и князья-страстотерпцы, мученически погибшие, не поклонившись языческим «огню и кусту» и не приняв тем самым условий власти при захватчиках. Позднее сформировался особый тип князя-политика, терпеливого и выдержанного по отношению к завоевателям и облегчавшего участь своего народа. Таким был Иван Калита. Мудрые и влиятельные русские князья заставляли ханов считаться с собой. Бывало и так, что угнетавшие присылали угнетенным дары.

Предположение А. А. Спицына о подарке из Орды подтвердили изыскания советских археологов. Не так давно близ Можайска велись раскопки Тушкова городища, во время которых нашли малень-

кую золотую вещицу, напоминавшую брошь. Цветок в ее узоре абсолютно соответствовал лотосу в Мономаховой шапке. И по форме, и по размеру изображения отличались лишь мелкими деталями, как бывает в изделиях одного мастера.

Что это за украшение? Скорее всего пряжка или большая пуговица. В древности их пришивали по две к вороту одежды друг против друга. Подобные парные пуговицы-застежки часто встречаются в курганах XIV века на Нижнем Поволжье, неподалеку от столицы Золотой Орды — Сарая.

Напрашивается новый вывод: золотоордынский хан XIV века Узбек мог сделать князю Ивану Калите дорогой подарок, включив в него не только шапку, но и одежду, украшенную пряжками.

При тщательном осмотре найденной броши на каждом лепестке обнаружили отверстия, сквозь которые, вероятно, ее пришивали нитками к ткани. И тут же отверстия более крупные, скорее всего для крепления гвоздиками к дереву или к кожаной сбруе.

Становится понятно, каким образом родственник венцу золотой цветок из Москвы попал в отдаленную крепость Тушкова. Дмитрий Донской в своей «духовной грамоте» завещал третьему сыну Андрею Тушков, а также золотой пояс новгородской работы и какую-то «золотую снасть» — так на Руси называли конский убор. Вероятно, к тому времени драгоценные застежки уже спороли с одежды и одну из них приспособили для украшения конской сбруи.

Если все так, то шапка Мономаха работы неизвестного восточного мастера XIII—XIV веков была подарена Ивану Калите и под названием «золотой шапки» значилась в сокровищнице московских князей почти до XVI столетия. Лишь с 1572 года она стала именоваться шапкой Мономаха.

И все-таки многое в истории знаменитого венца остается неясным. Думается, со временем ее тайну разгадают полностью. Может, кого-нибудь из вас, дорогие ребята, увлечет судьба этого удивительного памятника и вы в будущем серьезно займетесь его исследованием.



# Как рисовала Ли́за Кали́тина



— Что же мы будем делать? — спросила Лиза.

— ...Если хотите, давайте рисовать...

Этот разговор происходит на страницах романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо». Идет год 1842-й. Разговаривают дочь помещицы Калиотиной девятнадцатилетняя Лиза и гость — молодой чиновник из Петербурга Владимир Паншин.

Интересно, что же они будут рисовать? Лиза приносит альбом, Паншин раскрывает его.

— Ага! — воскликнул он, — я вижу, вы начали срисовывать мой пейзаж — и прекрасно. Очень хорошо! Вот только тут — дайте-ка карандаш — не довольно сильно положены тени. Смотрите.

И Паншин размашисто положил несколько длинных штрихов...

Оказывается, Лиза копировала. Она послушно срисовывала пейзаж: на первом плане большие распрямленные деревья, в отдаленье поляну и зубчатые горы на небосклоне. Паншин «постоянно рисовал один и тот же пейзаж...».

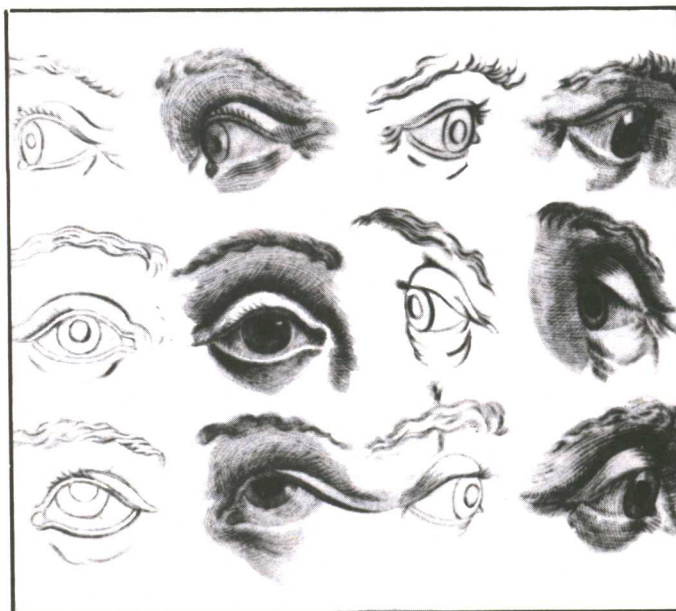
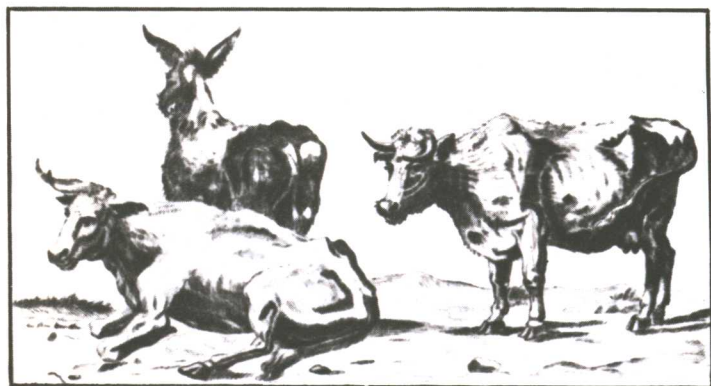
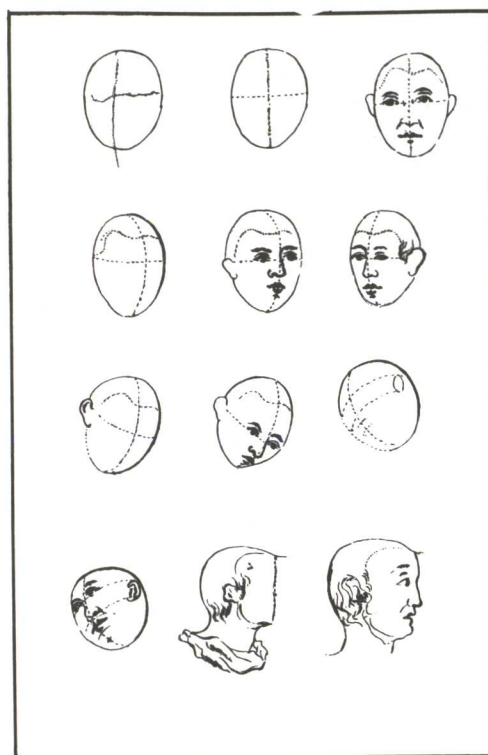
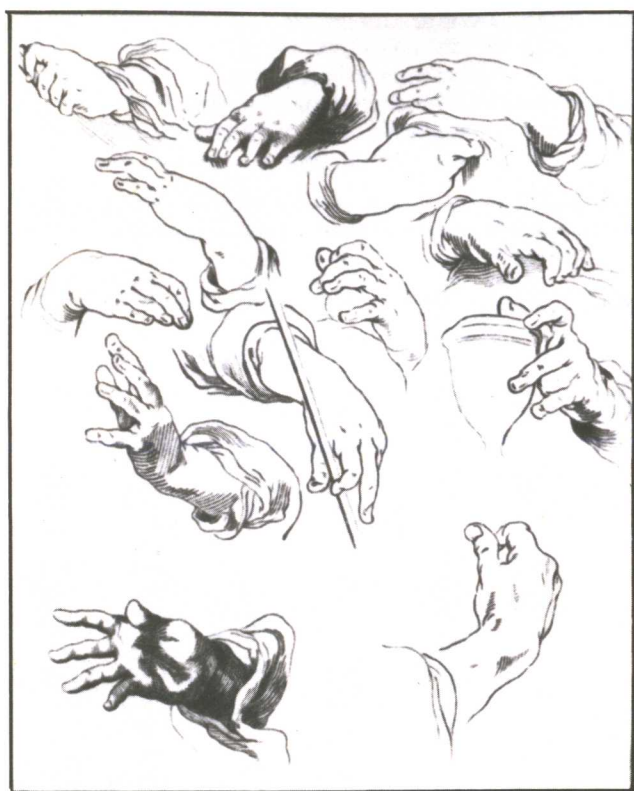
Странные занятия! Один помнит наизусть пейзаж, как помнят стихи, и постоянно рисует его в альбомах знакомых девушек. Другая же этот пейзаж копирует.

А между тем это очень характерная сценка — так в XIX, да и в XVIII веке учились рисовать: тогда много копировали. Образцы для копирования передавались из дома в дом, как рисунки для вышивок. Как зеницу ока хранили редкие учебники рисования. А богатые люди даже заказывали художникам специальные рукописные и рисованные от руки книги. И вот я держу в руках такую книгу: «Рисовальное искусство, или Способ самому собою научиться рисовать, состоящий в разных таблицах из примеров славных художников. Рисована 1788-го и 89 и 90 и 91 и 92 годов».

Толстая, хорошо переплетенная книга с великолепной бумагой. Книга, которая почти двести лет передавалась из рук в руки. Когда Лиза Калитина рисовала с Паншиным, эта книга праздновала свой первый юбилей — в том, 1842 году ей как раз исполнилось пятьдесят лет. А теперь ей уже почти двести. Если бы книга умела говорить! Если бы можно было увидеть барышень и юношей, которые склонялись над ней и терпеливо, с любовью перерисовывали каждую из 84 таблиц? Что же на таблицах? А целый мир! Тут человек и части его лица и тела: отдельно нарисованы глаза, прикрытые волосами уши; руки, ноги, целые фигуры прекрасных людей. Тут же цветы и птицы: сорока и бекас, павлины, козы, коровы, собаки. Вот лошади: ноги с копытами и конская голова...

Рисунки разные: одни поражают красотой уверенной линии, формой, которую вызывает в воображении четкий контурный рисунок; другие сделаны робкой рукою: это рисовали ученики. Фамилии мастера в книге я так и не нашла, но фамилия ученика известна: «Рисовал ученик Борис Албенский 1792-го, октября, 4 числа», «Рисовал 1794-го апреля 20, и 21, и 22...»





Иллюстрации к книге  
«Рисовальное искусство, или  
Способ самому собою  
научиться рисовать,  
состоящий в разных таблицах  
из примеров славных  
художников. Рисована 1788-го  
и 89 и 90 и 91 и 92 годов».

△ Образец рисования женской  
фигуры.

△ Титульный лист.

Образцы рисования рук.

Образцы рисования животных.

Образцы рисования цветов.

Образцы рисования головы.

Образцы рисования глаза.

Для кого же эта книга? Красивым, каллиграфическим почерком почти двести лет назад написано рассуждение о «рисовальной науке» — «благородном и приятном упражнении».

«Я совсем не такого мнения, — пишет автор, — будто бы она служила ко украшению. Ибо, кроме великой пользы, которую она живописцам, архитекторам, инженерам, резчикам и многим другим, кои работают по известным рисункам, приносит; сколь полезно и приятно должно быть для каждого, когда он тотчас план изрядного строения или прекрасного проспекта, какого-нибудь примечания достойного действия художества или редкого явления в естестве начертать может».

Книга настойчиво призывала «получить столь великое познание о сей науке, которое знатный человек или посвятивший себя обыкновенным чинам иметь должен». Короче говоря, это был учебник не для художников, это была книга рисовального искусства для всех.

И автор терпеливо объясняет самоучкам, у которых рисование в жизни «главнейшее упражнение составлять не будет»: «Привыкайте брать карандаш гораздо повыше от конца, нежели перо в писании: вы чрез то оным лучше будете владеть... Когда вы первый рисунок столь исправно, как можно, карандашом начертили, тогда вы можете по справедливейшим крайним чертам, которые вам удались, вороновым пером или китайскими чернилами провести...»

Иногда его поучения выглядят очень наивно: «Если вы хотите рисовать фигуру зверя, то начинайте с передней части головы и рисуйте нос, рот и наконец шею; потом постарайтесь и к верхней части головы приставьте уши; затылок и спину; и так продолжайте рисовать по линии, пока вы задние части изобразили совершенно, потом рисуйте грудь, и приставьте бедра, ноги и все малейшие части».

Иногда его замечания необычайно поэтичны — душа высокого искусства чувствуется в них: «Тициан обыкновенно говаривал, что он никакого лучшего правила к расположению света и тени не знал, как рассматриванье кисти виноградной...»

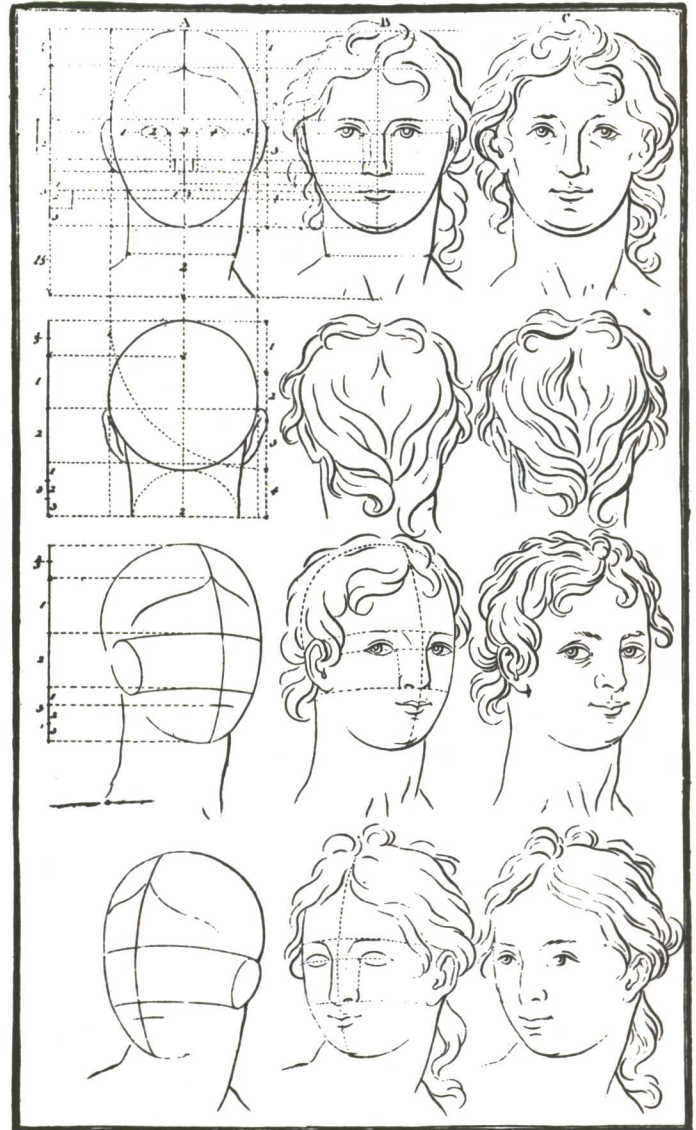
И, посмотрев на кисть винограда, читатели этой книги вспоминали слова Тициана и видели в ней и композицию, и россыпь бликов (из которых один самый яркий), и сложнейшую, окутывающую ягоды светотень. Книга учила рисовать. Не только рисовать — она учила видеть. И, закрыв книгу, кончив занятия по ней, человек смотрел на мир просветленными глазами. Поэтому-то книгу почти два столетия так старательно и берегли...

Но в некоторых семьях, и не только семьях художников, учила рисовать отлично напечатанная типографским способом, переведенная с немецкого и изданная впервые на русском в 1834 году книга Прейслера. Это был серьезный учебник, построенный так же, как самодельное «рисовальное искусство» неизвестного автора.

В этой книге тоже имеются отдельные главы: «О глазах», «О ушах», «О нижней части лица», «О руках», «О ступнях», «О целых руках», «О ногах» и «О теле». В разделе «О движении головы» мы можем прочесть такие слова: «Движения головы суть раз-

личны, потому что она как в низ, так и в верх смотрит и может на правую и на левую сторону поворотиться, и такожде оба движения вместе иметь». И рядом нарисованы головы в различных ракурсах.

С любовью показывает Прейслер учащимся разнообразные движения кистей рук и «целых рук», где



Иллюстрации к книге И. Прейслера «Основательные правила и краткое руководство к рисовальному художеству». 1834.

Образец рисования головы.

Образец рисования мужской фигуры.

важно смещение каждого сустава, поворот каждого ногтя. «Кто малое презирает, тот и великого не достигнет», — поучает он.

Специальное рассуждение посвящает автор точным, красивым и плавным контурам — «О украшении обрисовывания». Красота точного контура высоко ценилась рисовальщиками XVIII и XIX веков, и сама линия, для которой рекомендовано брать «вороново перо», сама эта линия была то толстой, то тон-

кой, она плавно обрисовывала форму и вторгалась внутрь контура, подчеркивая мускулы. Перо вело линию так красиво, так органично, так сложно, как смычок скрипача ведет за собою звук.

Но завершение рисунка — светотень: «Тень и свет суть всего рисования, ибо рисование тем сходнее с

либо в России, и никто уже не думает, что автору было всего четырнадцать лет.

Братья Карл и Александр Брюлловы уже в первом академическом возрасте (с шести до девяти) создавали рисунки, которые зачислялись в «оригиналы», то есть становились подлинниками, их копировали другие ученики, а «первый возраст» в русской Академии художеств изучал грамматику, иностранные языки, арифметику, геометрию и рисовал с оригиналов, гипсов и природы. И у каждого или почти у каждого тогда в доме, как драгоценность, хранился учебник Иоанна Даниила Прейслера, переведенный на русский язык тяжеловесными, устаревшими ныне словами.

Но учебник Прейслера, это отличное руководство к изучению и рисованию природы, стал использоваться и для одного только копирования. Его рассматривали как собрание образцов. Случалось, что даже некоторые художники сдавали экзамен, перерисовывая с книги Прейслера. Что же касается тех, кто, как Лиза Калитина из романа И. С. Тургенева, учился рисовать просто так, для себя, то они были заняты только одним копированием. Срисовывать сложную сценку с оригинала им казалось проще, чем нарисовать лежащий на столике живой, круглящийся, бросающий четкую косую тень грецкий орех.

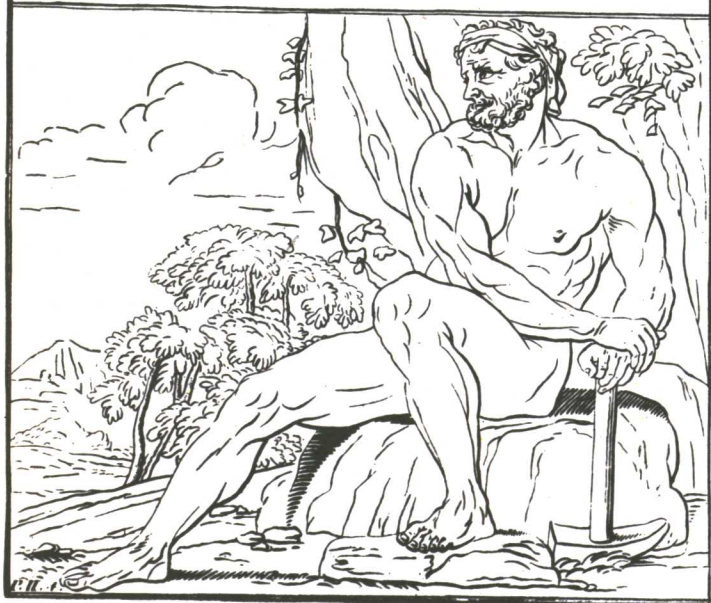
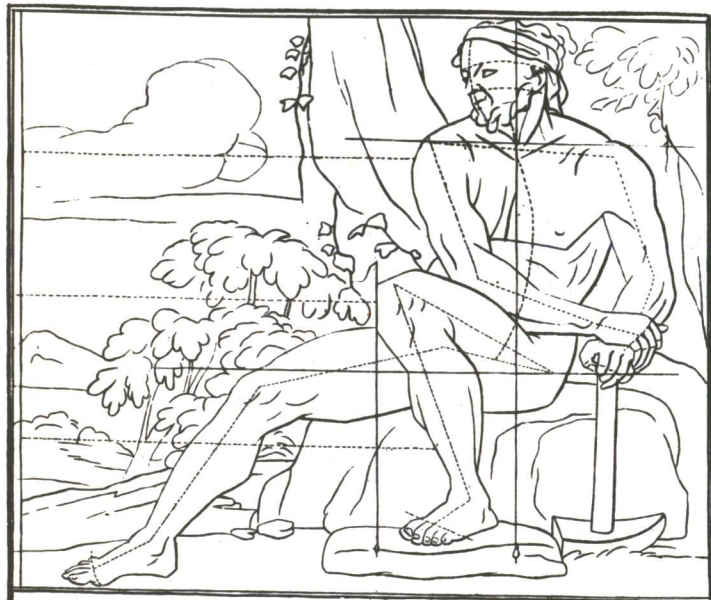
Копирование, только чистое копирование стало единственным занятием учеников и на уроках рисования в школе. И в конце концов нашелся человек, который решительно против него восстал. С жаром описал он положение учеников, занятых копированием: «Ученики показывают свою работу родителям; они до времени остаются довольными; потом начинают видеть, что дети их не только не в состоянии извлечь какой-либо пользы из пяти- или шестилетнего обучения рисованию, но даже не приобрели никаких познаний о сем художестве; в заключение они получают удостоверение, что драгоценное время и деньги, плаченные за такое бесполезное обучение, потеряны безвозвратно».

Эти слова были написаны в 1834 году. Очевидно, с ними был знаком Пушкин, у которого росли дети, и двадцатилетний Лермонтов, много занимавшийся рисунком и живописью. Эти слова, возможно, небрежно прочитал и блестящий, делающий отличную карьеру литературный герой Владимир Паншин — ему, надменному петербургскому чиновнику, они не пошли впрок: он по-прежнему рисовал в альбом барышень пейзаж, выученный им наизусть, и барышни его по старинке копировали, как делала это Лиза Калитина.

Много, много русских людей с интересом, и любовью, и огромной пользой для себя прочитали тонкую книжечку, из которой мы выписали эти слова: «Курс рисования, в котором изложен способ правильно изображать по глазомеру видимые предметы, с практическим изъяснением законов перспективы и освещения для общественного и домашнего образования юношества, составленный А. Сапожниковым. Спб., 1834 год».

Но педагогическая система Сапожникова — это уже совсем другой разговор...

АРИАДНА ЖУКОВА



самую вещь бывает, чем лучше сие делается».

Внимательно рассмотрите воспроизведенные здесь рисунки: их анализировали, копировали, выучивали наизусть лучшие художники России. Вместе с прекрасными учителями и книга Прейслера была учителем, например, Федора Бруни; он в 14 лет нарисовал в натурном классе двух натурщиков да так, что этот рисунок стал классикой, до сих пор воспроизводится в числе лучших учебных рисунков, созданных когда-

**И**скусство помогает лучше взглянуть на жизнь, образно мыслить, любить окружающий мир и беречь его. Мне доставляет радость рассказывать одноклассникам о жизни великих мастеров, их произведениях. Хочу, чтобы товарищи полюбили искусство, а значит, больше полюбили «жизнь», — написала 13-летняя Маша Миронова из Саратова. Немало таких писем с пометкой «Анкета-85» пришло в редакцию. Широка их география: Москва и Ленинград, Сибирь и Дальний Восток, Средняя Азия, Украина и Белоруссия.

Ответы на вопросы традиционной анкеты отражают интересы тысяч наших читателей. В почте рассказы о том, как ребята встретили XXVII съезд КПСС, как помогают старшим претворять его решения в жизнь. В пионерских дружинах прошли сборы «Революционный держим шаг!», встречи с ветеранами войны и труда. Активно участвуют школьники в пятилетке пионерских трудовых дел: собирают металлолом, макулатуру, лекарственные растения, заготавливают корм для скота, работают на фермах. В ходе операции «Живи, книга!» отремонтированы учебники, книги, собранные в дар детским домам и садам.

Вот уже второй год в нашей стране реализуются Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы. Как свидетельствуют письма, делается немало. Например, корреспонденты из Хабаровска, Саратова, Иванова, Коломны Московской области рассказали о появлении нового предмета — информатики. Привычны для сегодняшних школьников различные виды ЭВМ, компьютеров, калькуляторов. Но, к сожалению, никто не написал нам об улучшении эстетического воспитания в средней

школе, изменилось ли положение с преподаванием изобразительного искусства, какие здесь трудности, проблемы?

Читатели с любовью рассказывают о годах учебы в ДХШ, своих учителях, о пользе уроков рисунка, живописи, композиции. «Занимаюсь в ДХШ второй год. С того времени, как посещаю художественную школу, стало интересней жить и учиться. Это сказало и на успеваемости в средней школе: она резко повысилась. Оценка 3 стала для меня редким явлением», — пишет наш постоянный автор Федя Бабушкин (13 лет, Тольятти).

«Занятия искусством помогают быть более собранным, развивают память, наблюдательность, внимание», — считает 11-летний Саша Лукашевский из Одессы.

«Я учусь в физико-математической школе. Но, несмотря на это, почти половина ребят нашего класса занимается в художественной школе. Учебе это не мешает, а только помогает» — мнение 11-летней Тани Мацкеевой из Хабаровска.

Судя по откликам, большую помощь юным любителям искусства оказывают рубрики «Практические советы», «Наши консультации», «Отвечаем на письма читателей» и, конечно, один из ведущих разделов журнала «Уроки изобразительного искусства».

«Согласитесь, что в условиях маленького сибирского поселка, где нет изостудии или кружка, а в единственной школе нет даже учителя рисования, заниматься изобразительным творчеством — задача не из легких. Так что «Юный художник» — единственный мой педагог», — пишет 16-летняя Ирина Шукан из поселка Первомайска Красноярского края.

«Материалы «Уроков» помогают мне в освоении новых видов и жанров изобразительного искусства. Так, например, недавно я начала работать маслом. В этом мне помогли советы мастеров, помещенные в «Юном художнике», — рассказывает Гу-

ля Пашенова, студентка Казахского государственного университета (Алма-Ата).

А вот мнение Евгении Якуб из Ленинграда: «Именно с этой рубрики начинаю чтение вашего журнала и очень рада, когда захожу там новое для себя. Материалы эти очень нужны юным художникам, особенно тем, кто занимается самостоятельно. Ведь пособия по рисунку, живописи и композиции в магазине не купить, да и в районных библиотеках они не стоят свободно на полках».

Материалы «Юного художника» не только помогают в овладении изобразительной грамотой, но и вызывают серьезные раздумья о жизненной позиции художника, духовном совершенствовании личности. «Мне кажется, что у меня нет взаимопонимания со сверстниками, — пишет 15-летняя Наташа Акимцева из Ростова-на-Дону. — И как его достичь, не знаю. Для меня главное в общении с людьми — духовность, а многие мои товарищи, к сожалению, так не считают. Посоветуйте, пожалуйста, как быть?»

Не стесняйтесь, ребята, обращаться за помощью в редакцию. Вам ответят консультанты журнала — опытные художники-педагоги, директора детских художественных школ. Они рассмотрят ваши рисунки, дадут полезные советы.

Свои планы редакция в основном строит, исходя из ваших предложений. А предложения поступают самые разные. Нас просят рассказать об античном искусстве и эпохе Возрождения, о творчестве современных зарубежных мастеров и молодых советских художников, ребята хотят глубже знать русское классическое наследие. Многие читатели интересуются разнообразными практическими советами. Например, как работать маслом, акварелью, пером и тушью; как рисовать фигуру человека; спрашивают о живописи на пленэре; о специфике работы скульптора. Мы постараемся учесть эти пожелания в содержании номеров.



Особенно волнует ребят вопрос выбора профессии, ведь старшие школьники уже задумываются: кем быть? На страницах журнала мы рассказывали о профессиях художника-мультипликатора, модельера, искусствоведа, архитектора, гримера. Познакомим вас и с другими художественными специальностями, лучшими вузами и училищами страны.

Нас, ребята, интересует ваша позиция в жизни — помогают ли полученные вами художественные навыки и знания классу, школе? Как ясно из писем, многие юные художники, несмотря на загруженность в ДХШ, стараются украсить свою школу, родной город, село. По вашим просьбам эту тему мы не раз освещали на страницах журнала. Но, видимо, таких материалов пока недостаточно. Вот что пишет учитель изобразительного искусства из п. Армянска Крымской области А. С. Мантук: «Хочется попросить редакцию почаще печатать лучшие образцы оформления помещений школы, классов, пионерских лагерей, колонн на демонстрациях к праздникам. Только опубликовывать такие элементы, которые могут изготовить сами ребята, а не их родители или учителя. Стремление сделать окружающую среду более красивой тоже дело рук художника, пусть и юного». И в дальнейшем мы продолжим публикации в помощь юным художникам-оформителям, конечно, с учетом ваших пожеланий.

Один из вопросов анкеты касался домашних заданий, конкурсов и викторин. Мнение читателей единодушно: побольше их, разнообразных по тематике, интересных по содержанию. О богатстве фантазии юных художников говорят предложенные темы: труд; будущее нашей планеты; мама за работой; отчий край; пейзаж родного города, села; герои любимых книг; домашние животные и человек. Многие темы обязательно воплотятся на страницах журнала.

Мы просим вас, дорогие ребята, определить лучшие материалы года, назвать любимые рубрики. Предложений поступило немало. «Лучшими публикациями года считаю передовые статьи «Разговор на важную тему», рассказы

о мастерах мирового, русского и советского искусства», — пишет Таня Харина, 16 лет, г. Енакиево Донецкой области.

«Хотя я никогда не была в Эрмитаже и некоторых других музеях страны, но благодаря рубрике «Музеи мира» имею представление о многих из них», — рассказывает 15-летняя Инна Бегали из Донецка.

Но есть в письмах читателей и критические замечания, которые обязывают редакцию серьезно задуматься о содержании журнала, качественной стороне иллюстративного материала, о доходчивости для юных языка статей. Как свидетельствует почта, не все материалы доступны, некоторые кажутся сложными.

Мы должны согласиться с читателями, что публикации о народном творчестве, русском искусстве, музейных коллекциях требуют более глубокого раскрытия. Редакция постарается в дальнейшем эти недостатки устранить.

В анкетировании приняли участие и педагоги. По их письмам можно судить о главнейших вопросах, волнующих преподавателей изобразительного искусства средних и детских художественных школ, изостудий, кружков. Прежде всего это проблема централизованного снабжения ДХШ кистями, красками, различными изотопарами. По-прежнему сложно приобрести гипсы, муляжи, чучела, специальную мебель для занятий искусством. Сложности остались и с комплектованием библиотек литературой методического плана, книгами по искусству. Жалуются педагоги на отсутствие внимания со стороны местных органов культуры, творческих союзов, отделений Художественного фонда. Практически почти повсеместно, кроме крупных городов, отсутствует связь с художественными и краеведческими музеями.

Редакция адресовала подобные просьбы в заинтересованные организации. Надеемся на положительное решение этих проблем в масштабах страны.

Благодарим всех читателей за активный интерес, проявленный к работе журнала, к тому, чтобы он становился более нужным, полезным. Ждем новых писем!

Хочу переписываться со своими сверстниками, которые увлекаются живописью, музыкой или просто любят рисовать. Мне 11 лет, занимаюсь в музыкальной школе (играю на скрипке, фортепьяно и баяне). Очень люблю рисовать, вышиваю, вяжу, с удовольствием леплю из глины и пластилина.

**Наташа Ангелова**,  
460040, Оренбург,  
ул. Мира, 11а, кв. 66.

Думаю, что многие читатели журнала, юные художники, хотят познакомиться друг с другом, поделиться впечатлениями, опытом, планами. Предлагаю свой адрес.

**Ирина Шукан**, 16 лет,  
663420, Красноярский край,  
Мотыгинский р-н, п. Первомайск,  
ул. Партизанская, 28.

Давно ищу людей, с которыми можно поделиться мнением об искусстве. Моих одноклассников это не интересует, у них другие интересы. А я очень хочу переписываться со своими сверстниками, которые любят искусство. Пусть они выскажут свое мнение о картине, прочитанной книге.

**Света Родыгина**, 16 лет,  
учащаяся ДХШ,  
Москва, ул. Абрамцевская,  
д. 12, кв. 100.

Не отрицаю, что у меня много друзей, но все они как-то далеки от искусства. А мне необходим собеседник, чтобы можно было поделиться впечатлениями о прекрасном.

**Наташа Швец**, 15 лет,  
665358, Иркутская обл., г. Саянск,  
микрорайон «Центральный»,  
д. 7ж, кв. 161.

Я учусь в Красноярском художественном училище имени В. И. Сурикова. Кроме рисования, увлекаюсь культурой древнего мира и средних веков. В последнее время появился интерес к Индии.

**Надя Пикулина**,  
660078, Красноярск,  
ул. Свердловская, 5,  
Красноярское художественное  
училище имени В. И. Сурикова

АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО.

ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ДЕВУШКИ

500 лет назад во Флоренции в семье портного («сарто» — по-итальянски «портной») родился мальчик, которому суждено было прославить родной город. На протяжении 1510—1520 годов там нет мастера значительнее, нежели живописец Андреа. Он знаменует своим творчеством последний взлет искусства Возрождения в «прекрасной Фьоренце». Его высоко ценил Микеланджело. Слава Андреа дель Сарто как колориста, рисовальщика, чьи линии певучи, полны изящества, разнеслась далеко за пределы Тосканы. Видимо, недаром Вазари назвал его в знаменитом жизнеописании художников «безупречным»...

Как почти каждый его собрат по искусству, он одинаково хорошо исполнял фрески и станковые произведения. Был сведущ как в многофигурной композиции, так и в портрете. Росписи в монастыре Скальцо, церкви святейшей Аннунциаты, монастыре Сан Сальви выдают руку художника, прошедшего безупречную выучку, не засушившего дарования подражанием образцам, хотя современники не раз отмечали близость его решений, например, творениям Леонардо. Интересно, что Андреа дель Сарто отважился исполнить фреску на сюжет «Тайной вечери», которую молва поставила сразу после прославленной леонардовской композиции. Многочисленные изображения мадонн кисти мастера, в том числе «Мадонна с гарпиями», полны грации, величавых ритмов, в которых ощутима изобразительная культура. Она и в скульптурной пластичности форм, умения дать колористическую оркестровку произведению.

Живописец прославился как портретист уже при жизни. Начиная работу над полотном, как правило, с графических набросков, подчас мимолетных, иногда детально проработанных, многочасовых. Пример тому — «Портрет молодой девушки», выполненный сангиной, который мы воспроизводим. От зоркого глаза мастера не ускользнула человеческая суть модели — образ застенчивой юности. Штрихи мягко моделируют объем. Художник видит малейшие изгибы контура лица, припухлости на девичьих щеках; линия круглится, поет, непринужденно передавая очертания губ, подбородка в непростом ракурсе. Рисунок сделан легко; общечеловечность приведена в гармонию с детальной проработкой формы. Именно эта цельность, соотнесенность всех частей изображения радует глаз, когда смотришь на графический лист «безупречного Андреа»...



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ  
ЖУРНАЛ  
СОЮЗА  
ХУДОЖНИКОВ СССР,  
АКАДЕМИИ  
ХУДОЖЕСТВ  
ЦК ВЛКСМ

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ

6. 1986

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	Детство — это мир	А. В. Федулова
МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА		
3	Правда жизни и творчества (А. С. Голубкина)	Ю. Чернов
6	Рабочее настроение товарищества	А. С. Голубкина
ХУДОЖНИК О ХУДОЖНИКЕ		
8	Студенческие работы Цыплакова	А. М. Грицай
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА		
12	Молча присутствующие	Н. Дмитриева
19	Владимир Фаворский (К 100-летию со дня рождения)	Д. Бисти
21	Фаворский об искусстве	
ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ		
24	«Честна, стройна, благочинна»... (церковь Покрова в Филях)	Г. Свешникова
ИЗ СОКРОВИЩНИЦЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ		
28	М. Горький и изобразительное искусство	Н. Фомина
РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ		
32	Н. Дубовской. «Притихло»	М. Эпштейн
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА		
34	Разговор о тоне в живописи	В. Иванов
СОКРОВИЩА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ		
38	Шапка Мономаха	Г. Кольцова
ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ		
42	Как рисовала Лиза Калитина	А. Жукова
46	Разговор ведет читатель (обзор почты)	
47	Ищу новых друзей	
НА НАШИХ ОБЛОЖКАХ		
48	Андреа дель Сарто. Портрет молодой девушки	

Обложки:

1. Л а д м а н В и л л и, 10 лет. Мир победит. Гуашь. Народная изостудия г. Черновцы.
2. Саманта Смит в «Артеке». 1983. Фото В. Машатина. «Ваш народ и дети самые лучшие на свете! Мир всем! Саманта Смит».
3. А н д р е а д е л ь С а р т о. Портрет молодой девушки. Сангина. 1-я четверть XVI века. 27,3 × 20,9. Школа изящных искусств. Париж.
4. Р е м б р а н д т. Портрет старика в красном. Масло. Около 1652—1654. 108 × 86. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Я. Дургина

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор В. И. Куркова

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.  
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 11.04.86. Подп. к печ. 27.05.86. А 08156. Формат 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7. Тираж 184 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 61.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Суцеская ул., 21.



