

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



9. 1988



ЗАЛ РАФАЭЛЯ САНЦИО

ВРЕМЯ ОЖИДАНИЙ И НАДЕЖД

Б. С. УГАРОВ,
президент Академии художеств СССР,
народный художник СССР

День 1 сентября чем-то сродни празднику Нового года — время особой приподнятости духа, светлых ожиданий, надежд и планов. Это начало важного жизненного рубежа и для тех, кто первый раз переступает порог школы, и для тех, кто переходит из класса в класс или заканчивает обучение в училище, техникуме, вузе. И мы, взрослые, в этот день захвачены теми же чувствами, что и наши дети, внуки. Хотя я давно вышел из школьного возраста, но всегда с теплотой вспоминаю свою школу, учителей, родной Ленинградский институт имени Репина, где сначала постигал основы искусства, а затем многие годы обучал студентов и где преподаю по сей день.

Хочу сегодня обратиться — на правах старшего наставника и вечного ученика — ко всем ребятам, которые обдумывают дальнейшую судьбу, их учителям, и поговорить о проблемах школы, о том, что мы в ней утратили и что должны обрести вновь.

Известно, что именно в школе закладывается фундамент личности, дается ключ к усовершенствованию, самостоянию человека на всю жизнь. Школа раскрывает интерес ученика к определенной области знаний, выбору профессии. К сожалению, сегодня программа воспитания гармонической личности стала однобокой, похожей на флюс. В ней акцентированы технические предметы — физика, алгебра, геометрия — и мало внимания уделено дисциплинам гуманитарным. Изобразительное искусство, музыка, танец, даже литература (не говоря об истории) оказались отнесенными на задний план. Преподаванию гуманитарных дисциплин надо вернуть их былую роль, придать государственное значение. Не одни учителя рисования — наши художники обязаны взять на себя миссию культурного образования юного поколения. И не только в Москве, столичных городах или областных центрах — по всей стране, во всех ее далеких уголках должен возгореться светоч художественного просвещения. Так же, как мы ставим проблему дорог в нашем государстве, так должно обстоять дело с культурой: при культурном «бездорожье» социализма не построить.

Когда я ознакомился с разработками программ, кандидатскими и докторскими диссертациями о том, как учить рисовать, меня не покидало ощущение парадоксальности ситуации: люди говорят и спорят о предмете, которого в школе, по существу, нет. Один час в неделю на урок изо — это ничтожно мало, если учесть, что у педагога в классе 30—40 учеников. Мы много спорим о том, какая программа по изо лучше — Академии художеств или Союза художников и Академии педагогических наук, и забываем, главное не в программе, а в том, кто ее будет воплощать — в учителе.

Каждый год художественно-графические отделения пединститутов выпускают сотни специалистов, которые не доходят до школы, до своего рабочего места. Почему? Нагрузка учителя изо по количеству часов так мала, что он вынужден иметь дополнительную работу, бегать по нескольким школам, чтобы набрать зарплату в 140 рублей. А если это сельская местность и до соседней школы надо на машине или вертолете добираться, страна-то у нас огромная?!

Другая причина — в отношении к этому предмету: рисование считается дисциплиной второго, даже третьего сорта, его могут вести и учитель труда, и физкультуры — кто угодно. А вот в наиболее развитых капиталистических странах поняли, что уровень экономического и социального благосостояния общества напрямую зависит от развития культуры, а стало быть, от занятий искусством в школе. И снова повторюсь: пора вернуть гуманитарным предметам подобающее место в общеобразовательной программе.

Сегодня, в период перестройки, мы знаем, какие ошибки допущены в этом архиважном государственном деле. Наша задача — исправить положение. Звание учителя рисования, его престиж должны быть подняты на надлежащую высоту, обеспечены материально. Его заработок может быть увеличен комплексной нагрузкой: учебные часы, ведение студий при школе, оформительские работы, кружки, — например, по изготовлению игрушек, — постановка театральных школьных спектаклей, в ряде случаев для этого стоит использовать уроки труда. Ведь не секрет, что занятия трудом нередко организованы формально и проходят «для галочки».

Другой вопрос — оборудование кабинетов рисования в школе: не просто классных комнат с портретами художников на стенах или репродукциями их картин, а настоящих кабинетов, студий, где были бы гипсы, где можно расписывать театральные декорации, делать костюмы. Вы скажете: маниловские мечтания. Совсем нет. В ленинградской школе, самой обыкновенной, на Мойке, 108, где я учился до войны, все это было. В классе для рисования вдоль стен стояли шкафы с гипсовыми слепками, висели прекрасные репродукции картин Репина, Серова, Борисова-Мусатова — помню их до сих пор. Здесь же рядом находилась маленькая комнатка учителя рисования — святая святых, куда нам иногда разрешали входить и посмотреть, как он работает в свободное время. Многие из ребят влюблялись в этот предмет и нашего преподавателя Юрия Михайловича Яковлева, они оставались вечером в кружках, вместе оформляли школу к праздникам, ставили спектакли. Была настоящая жизнь и работа коллективной

семьи. Создание такого коллектива разве можно запрограммировать, обеспечить методиками? Наверное, прежде всего надо ценить и поощрять творческую самостоятельность педагога. Мы живем в эпоху перестройки, а это время массовой инициативы. Она идет изнутри народа, не дожидаясь указаний сверху. Так почему лишать этой инициативы учителя?!

Много нареканий и к материальной базе художественного образования. Неприятно об этом говорить, но приходится: какую бы область мы ни взяли, нигде не можем сказать — сделано хорошо. Элементарный вопрос — снабжение красками. Еще по инициативе С. М. Кирова в Ленинграде была создана фабрика на Черной речке, которая выпускала прекрасные краски. Мои детские воспоминания: коробочки светлого или коричневого дерева, в которых лежат краски и кисточки — их можно было купить в любом писчебумажном магазине. Сегодня это недоступная многим роскошь.

Академия художеств и Союз художников прилагают усилия для решения всего комплекса проблем художественного образования. Конференция по эстетическому воспитанию, проведенная недавно, лишней раз подтвердила: число учебных часов на рисование надо увеличивать, обеспечить материальную базу. Надеемся, что выводы и рекомендации конференции найдут поддержку в правительстве. А рисование будет сопутствовать большинству школьных дисциплин — это же все звенья единой цепи культуры. Вспомним — как занимались в Лицее, да и в тех же классических гимназиях! Мы должны взять на вооружение все лучшее из опыта отечественной педагогики.

Именно нам, старшему поколению мастеров, развивать чувство творчества и в учителях, и в детях. По собственному опыту знаю, как запоминается на всю жизнь первая встреча с настоящей картиной или с человеком, который хорошо рисовал. В тебе возникает стремление — научиться рисовать так же. Важно не дать заглухнуть желанию творчества в детской душе. Пусть в дальнейшем ребенок не выберет путь художника, но оно одухотворит его работу в любой другой области — станет ли он рабочим, колхозником, ученым. Обычно с чувством творчества приходит и осознание красоты.

Когда мы видим резьбу на деревенских домах, народную вышивку или старинные расписные прялки, то понимаем, как органично входило искусство в человеческий быт, какой высокий художественный вкус воспитывал он с детских лет. И как сегодня тяжело смотреть на наши однообразно застроенные города, улицы и квартиры с похожей мебелью, посудой.

Прикосновение к подлинному искусству в детстве дает стойкий иммунитет против всякого бездушия, жестокости, учит дорожить теми ценностями культуры, которые достались нам от предыдущих поколений. Нередко приходится читать в газетах, как пропадают ценнейшие памятники, разрушаются уже не войной, а чьим-то варварским отношением. Мы должны учиться с рождения дорожить красотой, нашей историей, дорожить памятью.

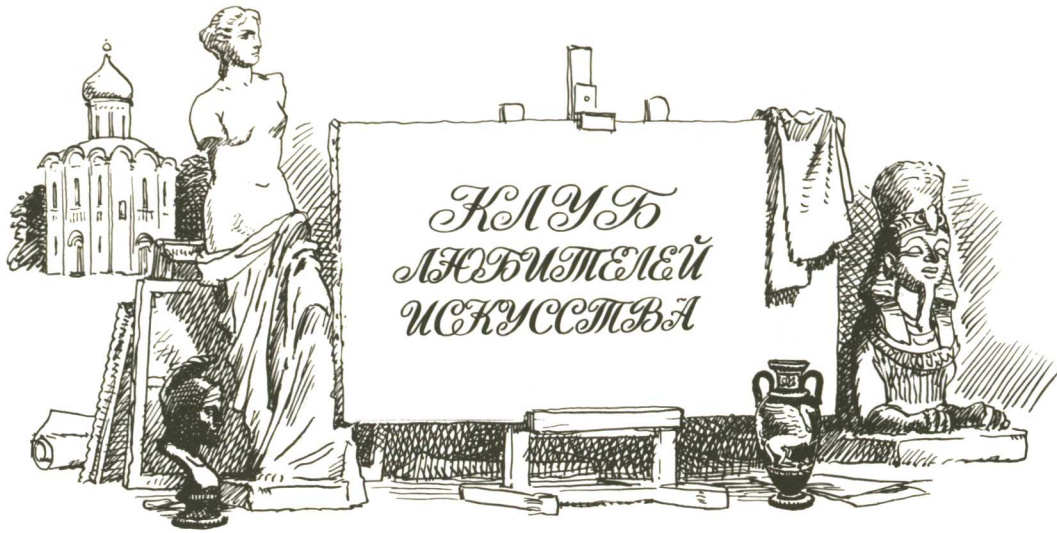
Давайте вспомним — много ли у нас хороших областных музеев, достойных художественных выставок в районных центрах? А это все необходимые слагаемые культурного уровня нашей жизни. Кроме

того, мы живем в семье братских республик, в каждой из которых существует понятие народной культуры. Необходимо привлечь к делу художественного образования наш общий исторический опыт, национальные традиции, строить обучение, исходя из благотворного взаимообогащения культур.

Стоит более внимательно присмотреться к бесценному опыту прошлого. Например, передвижников, которые стремились своими выставками активно приблизить искусство к народу. Это был акт гражданского служения. Видимо, весь комплекс учреждений культуры — центральных, республиканских, областных, передачи по радио и телевидению — должен работать на каждого человека. Необходимо целенаправленно вести издательскую деятельность: может быть, создать альбом по истории государства, используя классику советского изобразительного искусства. До революции выходило аналогичное собрание в издательстве Кнебеля, где были представлены исторические картины Репина, Серова, Сурикова, Рябушкина, Клавдия Лебедева. Раньше русская интеллигенция — врачи, учителя, священники — шла в народ, чтобы помочь ему обрести культуру, «сеять разумное, доброе, вечное». Сегодня эта традиция должна быть продолжена на качественно ином уровне. Кто придет нам на смену завтра, продолжит творческие завоевания в культуре, науке, искусстве? Чтобы подготовить достойную смену, учителям, наставникам придется вложить немало сил и труда.

Разумеется, никто не преследует цели — из каждого школьника сделать художника. Но рисование пригодится всем, в человеке должен жить творец. А тем, кто мечтает посвятить себя изобразительному творчеству, хочу сказать, что художник определяется не только профессиональным освоением рисования или живописи, но и знанием жизни, пусть хотя бы и небольшим жизненным опытом. И еще повторю: многое значит пример для подражания. Вот для меня всегда образцом был Валентин Серов. Я знал, что рисовать он начал мальчишкой, брал уроки у самого Репина — выпало ему такое счастье. И Репин оставался для него высочайшим идеалом.

Значит, готовить себя к серьезному творчеству ты должен не только на уроках рисования, но и в познании жизни, в расширении своего кругозора. Не может быть художника, который не знает историю, литературу, родной язык. И математику с физикой. Хотя бы в пределах школьной программы. Все это дает ту образованность, интеллигентность, без которых немислим настоящий творец. Надо много читать, знать, какую жизнь прожили большие мастера, какие идеи у них возникали, как они претворяли их в жизнь. Встречаются художники, что не читали дневников Делакруа, переписки Чистякова с Савинским, писем Крамского, Сурикова, воспоминаний Репина, книг замечательных мастеров Серова, Грабаря, Нестерова. Их наследие побуждает к творчеству, подвигническому служению своей профессии. Ты призван выражать интересы общества, быть его глазами и душой, нести людям светлые идеи, красоту, подобную той, что открывается нам в произведениях Левитана, Сурикова, Эдуара Мане, Ренуара. Помни: искусство имеет высокое предопределение. и все мы — умудренные опытом и только начинающие, люди к нему причастные — не смеем, не можем этого забывать.



Наверняка наши постоянные читатели — если спросить — сразу назовут имя любимого художника. Есть у них и заветные произведения, знакомые по музейным экспозициям, репродукциям, книгам. Многие, судя по письмам, проявляют живой интерес к мировой и отечественной классике, стремятся высказать свою точку зрения на явления современного изобразительного искусства.

Хотим вас обрадовать, дорогие ребята: именно для того, чтобы были широкие и разнообразные возможности обсуждать волнующие вопросы искусства, обмени-

ваться мнениями о понравившихся работах с выставок, о вечной высокой классике, о художниках, которые или очень близки, или совсем непонятны, чтобы знакомиться с творческой лабораторией известных мастеров, секретами различных художественных профессий, редакция организует клуб любителей искусства. Названия у него еще нет, пока нет и собственной эмблемы, которая должна сразу же привлекать внимание к страницам журнала. Это ваш клуб, дорогие ребята, и ваша забота придумать выразительное название и яркую эмблему, может

быть, даже сочинить запоминающийся девиз. За вами и выбор очередных тем, которые вы хотели бы обсудить.

Ждем писем, предложений, активного участия в новом, думаем, полезном начинании. Среди планируемых мероприятий клуба — посещения музеев, дискуссии в «Юном художнике» (на его страницах и в его холле), знакомство с художниками на выставках, у картин, встречи и беседы в мастерских. Сегодня на первое заседание клуба мы приглашаем в мастерскую художника-графика.

ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ ХУДОЖНИКОВ КНИГИ?

У каждого со времен детского сада есть любимые книги. Сначала тонкие, с одними картинками, которые можно понимать без слов, или книжки-раскладушки с вырезанными фигурами. Их очень интересно открывать и закрывать — настоящий театр. Мы растем, и картинок в книгах становится все меньше, а слов больше. Но даже став взрослыми, любим книги, к которым прикасалась рука талантливого художника. Знаем ли мы имена тех, кто делает сказки, рассказы, сборники стихов веселыми и красочными? Вот это вопрос на



засыпку. На него и десятиклассник не всегда ответит. А жаль. Художник-иллюстратор первый знакомит нас с миром изобразительного искусства. Потому и первую встречу в новом клубе решили провести в мастерской известного художника книги Владимира Петровича Панова.

В гости к нему пригласили ребят из самой обычной московской средней школы № 996. Находится она в новом районе и с виду ничем не отличается от других типовых зданий. Но это только с виду. А зайдешь внутрь и поймешь — здесь дети любят искусство. Стены коридоров украшены рисунка-

Ю. Васнецова, И. Билибина, Д. Шмаринова. В настоящую мастерскую они попали впервые в жизни, потому все им было интересно. И старинные гравюры, развешанные на стенах, и огромный мольберт, и даже цветы на подоконнике. Но особенно интересны были книги, которые художник приготовил для встречи. Оказалось, у многих есть дома точно такие — Владимир Петрович Панов много лет сотрудничает с издательством «Детская литература». Иллюстрировал сказки, русскую классику. Потому и беседа сразу оживилась, ребята вопросы задавали, и художник их кое о чем

старайся запомнить все, что о нем говорится. Художнику необходимо много знать. Вот в сказке Андерсена «Дикие гуси» действие происходит в старинном датском городе. Пытаешься представить, как он выглядел, какие были дома, фонари, сани, как одевались люди. Конечно, бывают задачи потруднее — вы нигде не узнаете, как запрягать лебедей, как выглядела снежная королева. Здесь поможет фантазия. Но даже самые фантастические сани должны быть санями, а не каретой.

— Откуда же вы все это узнаете? Путешествуете по разным городам?



ми и панно, к оформлению столовой юные художники тоже руку приложили, отчего она стала уютней. В холле первого этажа разместился музей народного быта, экспонаты которого ребята собирали вместе с родителями. Ну а самая большая их гордость — кабинет изобразительного искусства, где пахнет краской, как в мастерской художника, а на полках — чего только нет! Фигурки зверей и макеты древних храмов, посуда, расписанная под гжель и хохлому, акварели, гравюры, рисунки. Всем этим занимается со школьниками увлеченный человек, учитель рисования Ирина Эмильевна Кашекова.

К встрече с художником ребята подготовились основательно, рассказали не только о любимых книгах, но и вспомнили фамилии известных мастеров иллюстрации:

спрашивал. Вот какой у них шел разговор.

— Кто решает, какие рисунки будут в книге?

— Их темы художник определяет сам. Сначала он прикидывает, сколько и какого размера будет рисунков. Если всего одна картинка, то она должна выражать главное. Как это ни странно, самое трудное сочинить, а не нарисовать картинку. Делаются эскизы. Рисуешь то, что знаешь. Нельзя нарисовать того, что не можешь себе представить.

— А что такое эскиз?

— Это черновик, рабочий материал, набросок того, о чем хочу рассказать в иллюстрации. Основная трудность для иллюстратора — не вступить в разногласие с автором книги. Ее надо внимательно прочитать, и не один раз. Если рисуешь героя повести, по-

— Из жизненного опыта. Хотя ездить тоже полезно, когда есть возможность. Кроме того, существуют бесценные хранители памяти о прошлом — музеи, старые книги, работы других художников, рисовавших эти города. У них можно многому научиться.

— В какой технике вы любите работать?

— Художник книги должен владеть всем: пером, карандашом, акварелью. Мне больше нравится гуашь. Акварель — очень сложная техника. С ней справляются только маленькие дети и великие художники.

— А каких писателей вы иллюстрировали?

— Тургенева, Чехова, Достоевского. Пушкина люблю читать, но ни разу не делал иллюстраций к его книгам. Это огромная величи-

на. Мне кажется, что я до него не дорос.

— Какие ваши любимые краски?

— Те, которые нужны для воплощения замысла.

— Сколько платят художнику?

— Когда хорошо работаешь, платят хорошо. Когда плохо — вообще не платят. В других профессиях иногда получают деньги, не делая ничего. В нашей это невозможно.

— Вы любите рисовать просто так? Не только для книг?

— Конечно. Всегда стараюсь рисовать все, что вокруг меня. Ехал по Волге, рисовал пейзажи,

точно. После этой встречи у меня появилось желание иллюстрировать книги».

Гладкова Люда, 6-й класс: «Люблю рисовать, но не знала, какой труд лежит за рисунками, которые видим в книгах. На этой встрече я узнала много нового, но кое-что уже звучало на уроках изо. В пятом классе мы делали книгу-альбом по искусству. Сами подбирали материал, сами оформляли всю книгу. Эта работа была очень интересна».

Чубанова Таня, 6-й класс: «Мы ходим на выставки и в музей. Были в Музее искусств народов Востока; на выставке,

очень понравилось в мастерской настоящего художника!»

Кадышева Анна, 5-й класс: «Когда смотришь иллюстрации в книге, не задумываешься над тем, кто их рисовал. А когда увидела оригинал, выполненный рукой художника, то поняла, сколько труда, любви и мастерства вкладывает он в книгу. На уроках изо нам рассказывали об этапах работы над станковой картиной, об историческом жанре. Я работала над темой «Казнь Жанны д'Арк». Так же, как рассказывал Владимир Петрович, много времени потратила на подбор материала, изучение архитектуры, кос-



гуляю по Москве — рисую улочки, портреты, интерьеры. Все это пригодится, к тому же рисование обязательно для поддержания формы, как для спортсмена — каждодневная тренировка.

— А вы любите рисовать? — в свою очередь спросил художник. Вот что рассказали ему ребята.

Суриков Андрей, 5-й класс: «Я пробовал рисовать гуашью, акварелью, углем, делал линогравюру. Мне больше нравится пастель. Узнал об этой технике, когда мой папа рисовал пастелью. Я очень долго смотрел и хочу сам научиться рисовать».

Лагуткина Саша, 6-й класс: «Я хожу в художественную школу и хочу стать художником. Но так как эта профессия многогранна, не знаю — каким

посвященной 50-летию мультипликации. На ней больше всего запомнился эскиз к первому рисованному мультфильму. Мне нравятся художники эпохи Возрождения: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль. В их произведениях привлекают манера живописи, игра света и тени, композиционное построение. Надеюсь, что увижу еще много музеев, выставок и сама научусь хорошо владеть кистью».

Шатайло Андрей, 6-й класс: «Я тоже увлекаюсь искусством, хожу в музей. Но и не знал, что художники могут столько книг оформить! Думал, они все рисуют по памяти, а оказывается, делают наброски к рисункам. Не знал, что они рисуют старинную мебель, одежду, лодки. Еще понял, что надо хорошо знать историю, культуру, архитектуру. Мне

тума того времени. Рада, что побывала в мастерской художника. Хотелось бы, чтобы таких встреч было больше».

Итак, первое заседание состоялось. Участником клуба может стать каждый, кто любит искусство. Предлагаем ответить на несколько вопросов:

1. К какой книге вам хотелось бы нарисовать иллюстрации?
2. Как понимаете слова художника: «Самое трудное — сочинить, а не нарисовать картинку»?
3. С кем из художников книги хотели бы встретиться на страницах журнала?

Ждем ваших предложений по названию и эмблеме клуба. Победитель получит приз.

Заседание клуба вела
Н. КОЛЕСНИКОВА



НАРОДНОЕ ИСКУССТВО НА УРОКАХ КОМПОЗИЦИИ

Перед нами яркое по-го — национальное женское нагрудное украшение. На голубом фоне серебром светятся глаза, в улыбке растянут рот, и кажется, как чуть слышно позвякивают и переливаются подвески. Такой представила и нарисовала древнюю богиню-матушку Умай, охранительницу детских душ, Уля Ковалева. Пристально всматривается в зрителя богиня на эскизе Люды Бадмотсоновой. Эти работы — результат знакомства учащихся детской художественной школы с хакасским народным искусством.

Обращение к национальной теме на уроках композиции не случайно. Наша школа находится в городе Абакане, областном центре Хакасии, коренное население которой — древний тюркоязычный народ, хакасы.

Первая встреча юных художников с памятниками национального искусства состоялась в



музее. Непосредственное общение ребенка с культурным наследием прошлого обогащает его духовный мир, активизирует творческие способности. Учащиеся выполняли наброски с натуры и по памяти и на их основе создавали композиции.

В школе проводились беседы учителя, доклады и сообщения учеников, встречи с художниками-прикладниками. Интересной формой урока стало «путешествие в века». «Путешественники» захватили с собой альбомы, цветные карандаши, фломастеры, тетради для записей.

Мужской и женский национальные хакасские костюмы.
Гуашь.

Костюм свахи.
Карандаш.

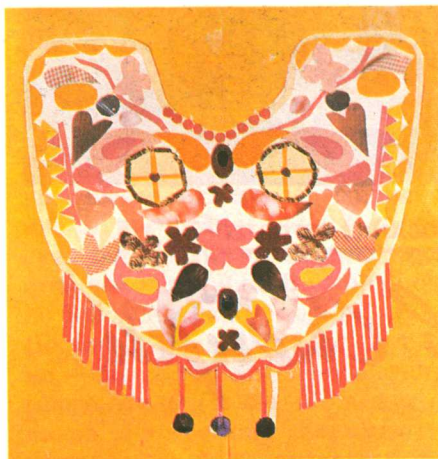
Костюм невесты.
Карандаш.

И вот дети стоят на древнем хакасском кургане, окруженном со всех сторон «каменными бабушками». Так хакасский народ называл изваяния, которые устанавливались в память о предках. Все здесь окружено атмосферой таинственности. Соприкосновение с древностями ошеломило ребят, вызвало у них целый ряд вопросов: кто поставил эти каменные стелы и сколько им лет? Кто на них изображен и как выполнялись рельефы? Ответы были даны позже, а пока дети внимательно рассматривали стелы, надгробия; древние гончарные изделия, которые найдены под жертвенным алтарем. Одновременно они делали зарисовки этих предметов.

Заканчиваются занятия по разделу древнейшего искусства просмотром творческих работ.

С интересом изучают ребята традиции и обычаи своего народа. Так, обряд старинной свадьбы всегда был связан с богатыми художественными атрибутами. Юные художники узнают, что в зимнее время наряд невесты состоял из шубы, украшенной различными мехами и вышивкой. В узорах преобладали цвета сочные, насыщенные: красные, малиновые, оранжевые, желтые, синие, лиловые. Они особенно звучны на темном фоне. Национальная одежда прекрасно гармонирует с природой Хакасии: простота кроя, колорит, узор вышивки южных районов отражают плавные ритмы степей, невысоких холмов, а в орнаменте костюмов северной, подтаежной зоны можно различить очертания цветов, растений, листьев.

Существенным дополнением к женскому наряду были серебряные серьги, украшенные крупными кораллами. Они так тяжелы, что крепились не в ушах, а на голове тесьмой. Пожалуй, самым необычным и загадочным является пого. По форме оно напоминает почку. Большие перламутровые пуговицы образуют глаза, нос, рот, уши фантастической личины. Иногда можно увидеть на лбу третий глаз. Остальное пространство пого



Пого — нагрудные украшения национальной хакасской женской одежды.
Гуашь, аппликация.

Эскизы выполнены учащимися детской художественной школы г. Абакана.

украшалось бисером, кораллами, раковинами «каури», которые привозились с далекого Индийского океана. По преданию, пого изображает богиню Умай. Надеть его имела право только замужняя женщина.

Национальный костюм украшают вышивкой и в наше время. К сожалению, все меньше становится мастериц этого жанра декоративно-прикладного искусства. Тем интереснее была встреча с одной из них, бабушкой ученицы. Мы пригласили ее в школу, и вышивальщица рассказала о своей работе, показала, как создается узор, рождается мотив.

После экскурсий и встреч со специалистами решено было создать коллекцию национального хакасского костюма в школе. Когда оказалось, что подготовительного материала недостаточно, школьники пошли в Хакасский научно-исследовательский институт языка и литературы и познакомилась с трудами этнографов. Дети поняли, насколько серьезно стоит проблема сохранения национального искусства и продолжения традиций, как тщательно собирается материал по этой теме. Очень важно, что они почувствовали себя причастными к такому полезному и ответственному делу.

Проанализировав форму и характер орнаментов старинных пого, ребята придумывали их новые варианты. Они выполнили в технике коллажа красочные эскизы, ставшие основой для изготовления пого на уроках декоративно-прикладного искусства. Правда, дорогие раковины и кораллы мы заменили менее ценными украшениями, которые гармоничностью цветовых сочетаний могут соперничать с настоящими.

Знакомство с национальным искусством на уроках композиции благотворно отражается на формировании у ребят бережного отношения к отечественной культуре, углубляет их знания об истории своей Родины.

Абакан

И. ЛЕЛЬЧИЦКАЯ,
преподаватель ДХШ



ОРАЕНА ЛЕНИНА
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
СССР

СИБИРСКО-
ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ СЕГОДНЯ

Академия в Сибири



В январе этого года в Красноярске произошло событие, которого все ждали: открылось Сибирско-Дальневосточное отделение Академии художеств СССР. всю значимость случившегося, далеко идущие последствия этого мероприятия еще предстоит осмыслить и оценить. Новое отделение послужит комплексному развитию художественной культуры на родине великого Сурикова, повышению роли искусства и архитектуры в коммунистическом воспитании трудящихся и прежде всего подрастающего поколения.

Сибирской Академии отводится ответственная роль в художественном образовании. Сегодня в регионе два художественных вуза и более десяти училищ. На базе одного из них создается Красноярский художественный институт, в котором будут заниматься 400 студентов. При нем откроется средняя школа-интернат на 200 учащихся. Со всей Сибири и Дальнего Востока будут собираться сюда наиболее одаренные мальчишки и девчонки, обстоятельно готовиться, чтобы после успешной учебы открылись для них двери в вуз — свой, сибирский, чтобы новые Суриковы не уезжали за тридевять земель в поисках образования, а получали его здесь, на родной земле.

Руководителем Сибирско-Дальневосточного отделения Академии назначен Л. Н. Головницкий, замечательный советский скульптор, хорошо знакомый нашим юным читателям прежде всего по памятникам «Орленок» в Челябинске и «Фронт и тыл» в Магнитогорске. Какая поставлена задача? Существенно повысить качество обучения, чтобы оно не уступало по уровню столичному, поднять авторитет создаваемой новой художественной школы. Поэтому подготовку будущих мастеров предполагается начинать уже со школь-

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

А. Рыбкин.
Залив Креста. Сопки.
Масло. 1986.

ной скамьи: наладить методическую помощь детским специальным учебным заведениям, оказывать всемерное содействие в эстетическом воспитании общеобразовательным школам.

Не менее ответственная и трудная работа предстоит по пропаганде изобразительного искусства. В основе ее — утверждение принципов реализма и их творческое развитие, очищение этого высокого понятия от всего наносного, чуждого гуманистической сущности искусства.

Многое предстоит сделать для улучшения выставочной деятельности. Разве допустимо, к примеру, когда шедевры Эрмитажа, Третьяковки, других прославленных музеев везут за рубеж, в Японию — транзитом через Сибирь. Надо, чтобы и сибиряки могли видеть эти экспозиции, чтобы крупнейшие города региона включались в орбиту всесоюзных и международных выставок.

У сибиряков создание собственной академии — давнее, горячее желание. Сама жизнь подсказала необходимость такой организации, отвечающей за духовную составляющую нашего бытия. Но не следует полагать, что культура пожалует сюда только с образованием Сибирско-Дальневосточного отделения. Сибирь богата одаренными и смелыми людьми, оставившими заметный след в отечественной истории, науке, просвещении. Вот несколько имен: композитор Алябьев, известный всем автор «Конька-горбунка» Ершов, писатели Мамин-Сибиряк и Шишков, великий ученый Менделеев, живописцы Перов и Суриков — это лишь часть людей, прославивших свой край. Огромный вклад в духовное становление Сибири внесли декабристы, политические ссыльные от Радищева до революционеров — соратников Ленина. А такие всемирно известные советские писатели — В. Астафьев, С. Залыгин, А. Иванов, В. Распутин, В. Шукшин — весом и значителен их вклад в творческую жизнь Отечества. Так что культура здесь не на новом месте, ее важно продолжать и развивать, сделать вездесущей — от большого города до таежного поселка, донести до каждого человека.

Да и наука дает сегодня пример плодотворного освоения производственных и интеллектуальных мощностей края. Распространение фундаментальных академических исследований, открытие отделения Академии наук СССР в Новосибирске и филиалов в Якутске, Магадане, Бурятии ставит на службу людям несметные богатства региона.

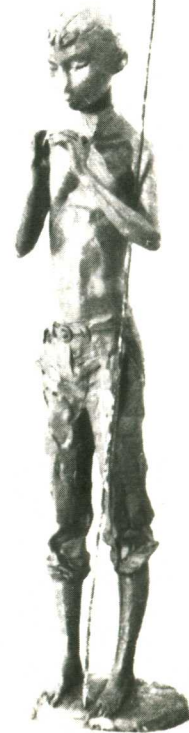
В состав Сибирской Академии вошли мастера изобразительного искусства из Красноярска, Томска, Иркутска, Якутска, Улан-Удэ, Челябинска, Ленинграда и Москвы. Впереди у них много работы, самое трудное во всяком деле — его начало. Проблем достаточно, и, естественно, как бы ни активны были сибирские академики, одним им такого дела не поднять. Нужна опора, помощники — их-то и будет готовить, собирать вокруг себя открывшееся отделение. Привлечение и воспитание новых творческих сил — одна из главных задач, стоящих перед ним. В Сибири около 500 художников, да на Дальнем Востоке — 350. Всего же по стране — более 20 тысяч. Вот и судите: много это или мало — 850 художников на регион, занимающий почти две трети территории Советского Союза.

Такой опорой для мастеров-профессионалов, кузницей художественных кадров края станут открытые одновременно с Сибирско-Дальневосточным отделением творческие мастерские Академии художеств СССР. Сейчас уже вовсю работают живописцы и скульпторы, готовы к приему молодых художников мастерские графики и синтеза изобразительного искусства и архитектуры (первые в стране!). Как утверждают специалисты, таких великолепных условий, какие созданы в Красноярске для творческой деятельности, нет ни в одном другом городе. Ребята получили прекрасные помещения для работы, город выделил им квартиры, они обеспечены материалами, стипендией, имеют широкие возможности поездок. В академические мастерские старались отобрать преимущественно тех, для кого сибирские земли родные, кто после трехлетней напряженной работы останется здесь навсегда, творить и учить других искусству.



А. Васильев.
Мужской портрет.
Карандаш. 1987.

Э. Пахомов.
Рыбак.
Пластлин. 1988.



Главное для молодых художников — обрести самостоятельность, высокий профессионализм, выработать гражданскую и художническую позицию, определить свое место в созидательной жизни края, всей страны.

Требования к зачисленным в мастерские достаточно серьезны: все они прошли конкурс, их умение и мастерство, тематическая направленность работ будут ежегодно оцениваться, и если не обнаружится соответствия поставленным задачам, такие художники отчисляются, их место займут другие. Так кто же они — новобранцы Сибирско-Дальневосточного отделения, которым предстоит обживать мастерские и, хотя бы они того или нет, войти в летопись Сибирской Академии. Вот питомцы Льва Николаевича Головницкого: он не только академик-секретарь отделения, но и руководитель мастерской скульптуры.

Азат Баярлин — наиболее опытный, пожалуй, в этой мастерской. Окончил Алма-Атинское художественное училище и Репинский институт в Ленинграде. Вернулся в Алма-Ату. Затем жил и работал в Томске: создал памятник Аркадию Гайдару для школы, носящей имя писателя.

Иван Зеленков — староста скульпторов, уроженец здешних мест, в свое время строил Красноярскую ГЭС. Занимался в Саратовском училище и Строгановке у А. Н. Бурганова.

Из Якутии приехал Эдуард Пахомов. Выпускник республиканского художественного училища, он окончил Ленинградский институт имени Репина. Здесь выбрал обширную тему: «Якутия предреволюционная и социалистическая», с увлечением трудится над детскими образами.

Юрий Злотя — из Молдавии. После республиканского училища пошел в цех художественного литья, хорошо освоил это ремесло. Занимался в Высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой, работал в Хабаровске. Сам сделал плавильную печь, отливал мелкую пластмассу: друзья хотят у него это перебрать.

Виктор Войнов — родился в Новосибирске, жил в Казахстане, во



Л. Семенов.
День в Оронгое.
Масло. 1987.

А. Дугарова.
Тунка. Осень.
Масло. 1986.



флоте служил на Камчатке — многое успел повидать. В 1985 году окончил Репинский институт.

Много внимания и сил отдал созданию живописной мастерской А. П. Левитин — академик, народный художник РСФСР (кстати, давний друг «Юного художника»: в годы юности Анатолия Павловича журнал был для него самым первым помощником, а однажды

даже выручил его на экзамене по истории искусств).

Старостой живописцы избрали Анатолия Выбкина. Он родился в Чувашии. Призвание нашел не сразу: учился в ПТУ на краснодеревщика, работал на заводе. В 20 лет пошел в Чебоксарское художественное училище. Затем занимался в Репинском институте. Успел поехать по стране, дважды



Ю. Злотя.
Абонент.
Пластлин. 1988.

А. Баярлин.
Девушка на коне.
Пластлин. 1988.

Ю. Заварзов.
Отчий дом. На побывке.
Масло. 1984.



ды побывал на Чукотке. Лауреат премии ленинградского комсомола.

Артур Васильев окончил Дальневосточный институт искусств. Преподавал в Якутском художественном училище. В мастерские пришел с массой интересных задумок: будет развивать тему «Люди Якутии».

Из Улан-Удэ приехал Леонид Семенов — тоже выпускник Дальневосточного института искусств. Занимается сельской тематикой. Рад, что удалось попасть к А. П. Левитину, считает его своим наставником: он и раньше работал

в домах творчества под руководством Анатолия Павловича.

Из Владивостока приехал Валерий Максимов — также получивший художественное образование в этом городе. Естественно его увлечение морем, в мастерских мечтает создать, как он говорит, сюиту на рыбацкую тему.

Саратовское художественное училище, а затем институт имени И. Е. Репина окончил Юрий Заварзов, уроженец Омска. В мастерской пробует силы в детской теме.

И наконец, единственная в коллективе мастерских девушка — Александра Дугарова. Она выросла в Улан-Удэ, занималась в художественной и музыкальной школах. Окончила Иркутское художественное училище, завершила художественное образование в Ленинграде у Е. Е. Моисеенко.

На плечи этих ребят, помимо творческих дел, легли заботы по обустройству мастерских, многие неудобства, с которыми приходится сталкиваться первопроходцам. Почему так подробно знакомим с каждым из них? Наверное, есть смысл года через два снова вернуться к этим художникам на страницах «Юного художника», рассказать об их пути, творческом опыте, трудностях, успехах и достижениях. Тем, кто придет после них, будет легче. Со временем состоится переезд в новое, постоянное помещение. Уже разработан проект комплекса, в который войдут здания Сибирско-Дальневосточного отделения и творческих мастерских Академии художеств СССР, средней художественной школы-интерната, большого выставочного зала. Так что обживаются художники основательно. С пониманием того, что, как бы ни было велико значение этого края для судеб страны сегодня, завтра роль Сибири и Дальнего Востока неизмеримо возрастет. Об этом говорилось и на XIX Всесоюзной партийной конференции, делегатом которой посчастливилось быть Л. Н. Головницкому. Гармоничное развитие огромного региона невозможно без активной культурной жизни. С учетом этого и приступает Сибирская Академия к своей ответственной работе, обращенной в будущее.

В. ШУМКОВ



НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ

1824 год. В Лондоне открывается долгожданная «Национальная галерея живописи». Дело в том, что Англия была чуть ли не единственной крупной страной, не имевшей к началу XIX века художественного музея. Что предшествовало этому событию? Основой собрания стала первоклассная коллекция банкира и мецената Ангерстейна, насчитывавшая 38 картин. Тициан, Рубенс, Клод Лоррен — творениями таких мастеров мог гордиться любой собиратель. Сюда же входила и известная серия из шести композиций У. Хогарта «Модный брак». По настоянию художественной общности Англии, в том числе президента Академии художеств Т. Лоуренса, парламент вынес решение о приобретении коллекции, выделил деньги на нужды галереи. Прошли годы. В 1838 году музей переехал в специально построенное здание на Трафальгарской площади, в самом центре Лондона, где размещается и по-

ныне. Он рос, приобретал популярность; появились первые каталоги с описанием картин и их гравированными воспроизведениями. В 1850-х годах его директором стал художник и историк искусства Ч. Истлейк. Благодаря его художественному чутью и колоссальной энергии коллекция обогатилась ценнейшими произведениями, в особенности старых итальянских мастеров.

К началу XX века число картин Лондонской галереи превысило три тысячи. Ее залы украшал ряд подлинных шедевров мировой живописи, таких, как «Чета Арнольфини» Яна ван Эйка, «Соломенная шляпка» Рубенса, «Венера с зеркалом» Веласкеса. Галерея

Национальная галерея.
Гравюра середины XIX века.

Т. Гейнсборо.
Портрет актрисы С. Сиддонс.
Масло. 1780-е годы.
126 × 99.

по праву заняла одно из первых мест среди художественных музеев мира.

Среди самых известных картин собрания — серия «Модный брак» выдающегося английского художника У. Хогарта (1697—1764). Одна за другой проходят перед зрителем сцены из жизни молодой супружеской пары. Цикл завершается смертью обоих героев, но, как ни странно, этот трагический конец не особенно печалит зрителя. Мастер сознательно избегает психологических характеристик. Его персонажи напоминают марионеток, невольно сравниваешь их с теми безделушками, которыми переполнен богатый, но холодный дом, где разворачивается действие. Их жизнь, силою обстоятельств превращенная в светскую игру, называемую браком по расчету, прожита никчемно. Впервые в живописи середины XVIII века за изящной легкостью проступает социальный смысл. «Я старался разрабатывать свои





М. Хоббема.
Аллея в Миддельхарнисе.
Масло. 1689.
100 × 141.

сюжеты как драматический писатель. Картина была для меня сценой, мужчины и женщины — моими актерами», — писал Хогарт.

Обращение к театру, привнесение в изобразительное искусство элементов театрализации типичны для XVIII столетия. Театр моден, имена актеров у всех на устах. Художники почитают за честь написать портрет того или иного кумира сцены. Не все такого рода полотна были апофеозами. Дошли до нас и такие искренние произведения, как портрет Сары Сиддонс кисти Т. Гейнсборо (1727—1788).

Это не единственное изображение прославленной актрисы. В той же галерее находится работа Д. Рейнольдса, где она представлена в виде музы трагедии. Портрет Гейнсборо лишен каких бы то ни было мифологических атрибутов. Сара Сиддонс изображена в обычном платье, непринужденной позы. Она словно ненадолго заглянула в мастерскую художника, присела, побеседовала с ним. Лицо актрисы не отличалось тонкостью черт, скорее наоборот. Во время работы над портретом живописец ворчал: «Мадам, вашему носу просто нет конца». И тем

не менее перед нами гордый профиль; образ покоряет внутренней силой, свойственной незаурядной личности.

Отвлечемся на миг от нашего рассказа. Когда музей приезжает в гости к музею, это всегда интересно. Но подчас обстоятельства дарят зрителям дополнительные впечатления от неожиданных встреч: между собой «беседуют» картины. Не упустите редкой возможности это понаблюдать. Портрет Сары Сиддонс «встретится» в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина с произведением нашего собрания — портретом ее дочери Салли кисти Т. Лоуренса. А разве не произойдет своеобразный диалог между пейзажем Д. Констебля «Вид на Хайгет» (кстати, единственным полотном этого мастера в нашей стране) и двумя его картинами из Лондона?

Одна из них, «Хлебное поле», относится к лучшей, зрелой поре творчества мастера. Она была в свое время недоброжелательно

встречена публикой. В правдивом изображении родной природы зрители увидели низменность вкусов. Грубой, неряшливой оказалась смелая манера письма. Истинное значение творчества Констебля, его роль в развитии английской, да и всей европейской живописи оценены позднее. После смерти художника в 1837 году почитатели его таланта купили по подписке пейзаж «Хлебное поле» и преподнесли в дар Национальной галерее. К слову, картин английских художников там в настоящее время хранится немного. Большая часть работ была передана в Галерею Тейт, основанную в конце XIX века. Долгие годы она служила филиалом главного музея и лишь в 1954 году обрела самостоятельность.

Работы Рембрандта всегда и везде вызывают особый интерес. Для выставки были отобраны три его полотна, в том числе портрет Саскии в виде пастушки. Художник писал жену множество раз, порой одевая ее в фантастические костюмы. Фигура Саскии словно выплывает из таинственной глубины темного фона. Она воплощает богиню цветов Флору, вообще женскую красоту. Плавно ниспа-



Рембрандт.
Саския в костюме
пастушки.
Масло. 1635.
123×97.

Т. Гейнсборо.
Портрет дочерей
художника
с кошкой.
Масло. Около 1759 года.



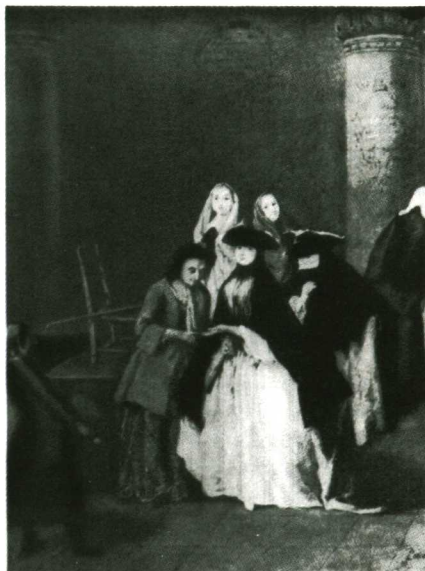
дают складки одежды. И в то же время улыбающиеся глаза, чуть приоткрытый рот придают ей вид обычной счастливой женщины. Портрет написан в 1635 году, в самую светлую пору жизни Рембрандта, когда ничто не предвещало скорую смерть жены, лишения и одиночество, которые выпадут потом на долю великого художника.

В ряду замечательных произведений голландского пейзажа — «Аллея в Миддельхарнисе» М. Хоббема (1638—1709). Это лучшая картина живописца. В ней остро подмечен облик страны с ее плоскими равнинами, аккуратно возделанными полями и огородами, обведенными каналами, бескрайним облачным небом, нависшим над землей. Уходящая вдаль дорога завораживает, зовет. Это словно символ бесконечной жизни, увы, имеющей для каждого смертную точку отсчета и конец.

Голландской живописи XVII века вообще была присуща любовь

к символике. Современный зритель почти утратил умение ее «читать», воспринимая в картине то, что лежит на поверхности — лю-

П. Лонги.
Венецианская гадалка.
Масло. Около 1753 года.
59×48.



буется колоритом и умело построенной композицией и, конечно, восхищается мастерством передачи фактуры предметов, в котором голландцы достигли совершенства. В картине Я. Вермера Делфтского «Девушка за клавесином» он отметит типичный облик юной северянки — полноватой блондинки со светлой кожей, круглолицей, с пухлыми губами и большими выпуклыми глазами. С интересом рассмотрит старинный клавесин, на крышке которого изображен пейзаж, детали интерьера — картину, висящую над головой юной музыкантши, ее платье, роскошную портьеру. Заметит и виолу на переднем плане слева. Короче — перед нами сценка из жизни обитателей пресуспевающего бюргерского дома. Однако иначе понимали подобные композиции современники Вермера. Они видели здесь символическое изображение любви. Ключ к такому пониманию — виола, которая не просто отставлена в сторону, а приготовлена спе-



Ф. де Шампень.
Тройной портрет кардинала
Ришелье.
Масло. 1637.
58×72.

циально для возлюбленного, которого с нетерпением ожидают. Недаром художник изобразил девушку, обращенную словно навстречу входящему, лицом к зрителю. Вот-вот кавалер появится и начнется дивный музыкальный дуэт. Так обыденный, незамысловатый на первый взгляд сюжет обретает глубокий поэтический подтекст...

Картина, которая неизменно привлекает внимание,— тройной портрет кардинала Ришелье, написанный Ф. де Шампением (1602—1674). Фламандец по происхождению, Шампень приехал в Париж юношей и начал работать как мастер-декоратор, но очень скоро смог стать портретистом при дворе Людовика XIII. В 1637 году ему заказывается тройной портрет кардинала. Дело в том, что он предназначался для передачи Л. Бернини, знаменитому итальянскому скульптору, и должен был заменить «живого» кардинала при работе над его мраморным бюстом.

Тройные портреты — явление редкое в европейской живописи. Интересно отметить, что подоб-

ного типа портрет для Бернини исполнил в те же годы в Лондоне А. Ван Дейк, только модель была иная — английский король Карл I. Видимо, ваятеля могли удовлетворить и наброски, но и Ван Дейк и Шампень исполнили полноценные полотна. В портрете короля Ван Дейк избрал такие повороты головы, при которых взгляд портретируемого направлен в разные стороны. У Шампеня, наоборот, два строго профильных изображения помещены симметрично. Кажется, что два Ришелье внимательно рассматривают друг друга, а третий словно оценивает реакцию зрителя, ставшего невольным свидетелем этой загадочной, мистической дуэли взглядов. Случайно ли такое ощущение или мастер сознательно подчеркнул в произведении оттенок некой интриги? Ведь мастерство интриги — второе «я» Ришелье. Широко образованный, умный, энергичный, вникший во все дела государства,

он фактически управлял им почти двадцать лет. Беспощадно расправлявшийся со своими врагами кардинал заставлял трепетать при одном упоминании его имени.

Галерея обладает одним из лучших в мире собраний итальянской живописи. Оно составляет почти половину фондов музея. Особенно много здесь работ мастеров эпохи Возрождения. Имя венецианского художника Л. Лотто (1480—1556) известно не столь широко, как имена великих современников Тициана и Джорджоне. И все же его творчество обогатило культуру Венеции, осталось яркой страницей в истории искусства. Мастер писал преимущественно картины на религиозные и мифологические темы, а также портреты. Семейный портрет его кисти впечатляет строгой уравновешенной композицией, а главное — чувством гармонии. Фигуры помещены в интерьере, откуда сквозь окно виден пейзаж. Тишина и покой царят в природе. Во всем ощущение уюта, умиротворенности. Это достигается и композиционным построением.

Линии, очерчивающие силуэт отца и матери, образуют некий овал, внутри которого в бережно огражденном взрослыми пространстве заключены дети. С трогательной нежностью пишет Лотто девочку, сидящую на столе, малыша, который тянется к руке отца, держащей вишни. Живость их движений, жестов еще сильнее подчеркивают застылость поз родителей, их задумчивость. На лицах — тревога за будущее детей, легкая грусть от понимания того, с какими тяготами придется столкнуться этим очаровательным малышам, когда они подрастут. Лотто не ограничивается портретным изображением конкретных людей; перед нами образы, исполненные глубокого смысла, как бы живущие во времени.

Яркое представление о жизни Венеции XVIII века дают полотна П. Лонги (1702—1785). В его небольших композициях отразились многие стороны быта и развлечения горожан: кукольные представления, показ экзотических животных, игра в карты (сцены в

ридотто — игорном доме), гадания. Большинство персонажей Лонги — люди-маски, образы, привычные для Венеции с ее многодневными карнавалами. Как правило, лишь одного героя художник наделяет индивидуальным характером. Здесь это гадалка, лицо которой резко выделяется среди застывших кукольных личиков молодых женщин особой выразительностью. От старой плутовки не ускользнуло внимание, с которым прислушивается к ее словам стоящий рядом с дамой спутник. Остается только догадываться, кому больше предназначены ее слова — даме или кавалеру. В этой композиции, как и в ряде других картин Лонги, присутствует интрига; подобный сюжет вполне мог лечь в основу комедии знаменитого драматурга К. Гольдони, друга и почитателя таланта Лонги.

Испанская живопись представлена в галерее не слишком обширно, но почти все произведения — шедевры. Среди них портрет Исабели де Порсель, написанный Ф. Гойей (1746—1828). Художника покорила ее молодость, красота. Он изобразил донью Исабель в costume махи. Перед нами — гордая, темпера-

ментная испанка; глядя на портрет, невольно вспоминается Кармен. Как знать, не видел ли произведение писатель П. Мериме, создавший этот яркий, цельный характер? Восхищает смелая и в то же время изысканная манера, в которой исполнено полотно. Блестящие карие глаза, нежный румянец щек, золотистые волосы, покрывающая их черная кружевная мантилья, розоватый атлас платья — все соединяется в сочный живописный букет.

Большинство картин, которые приедут в нашу страну, давно украшают залы Лондонской национальной галереи. За более чем два столетия ими восхищались миллионы посетителей. Когда вы возьмете в руки журнал, эти всемирно известные произведения будут радовать московских зрителей — в столице выставка уже откроется. Хочется надеяться, что встречи с шедеврами из музеев «туманного Альбиона» состоятся еще не раз.

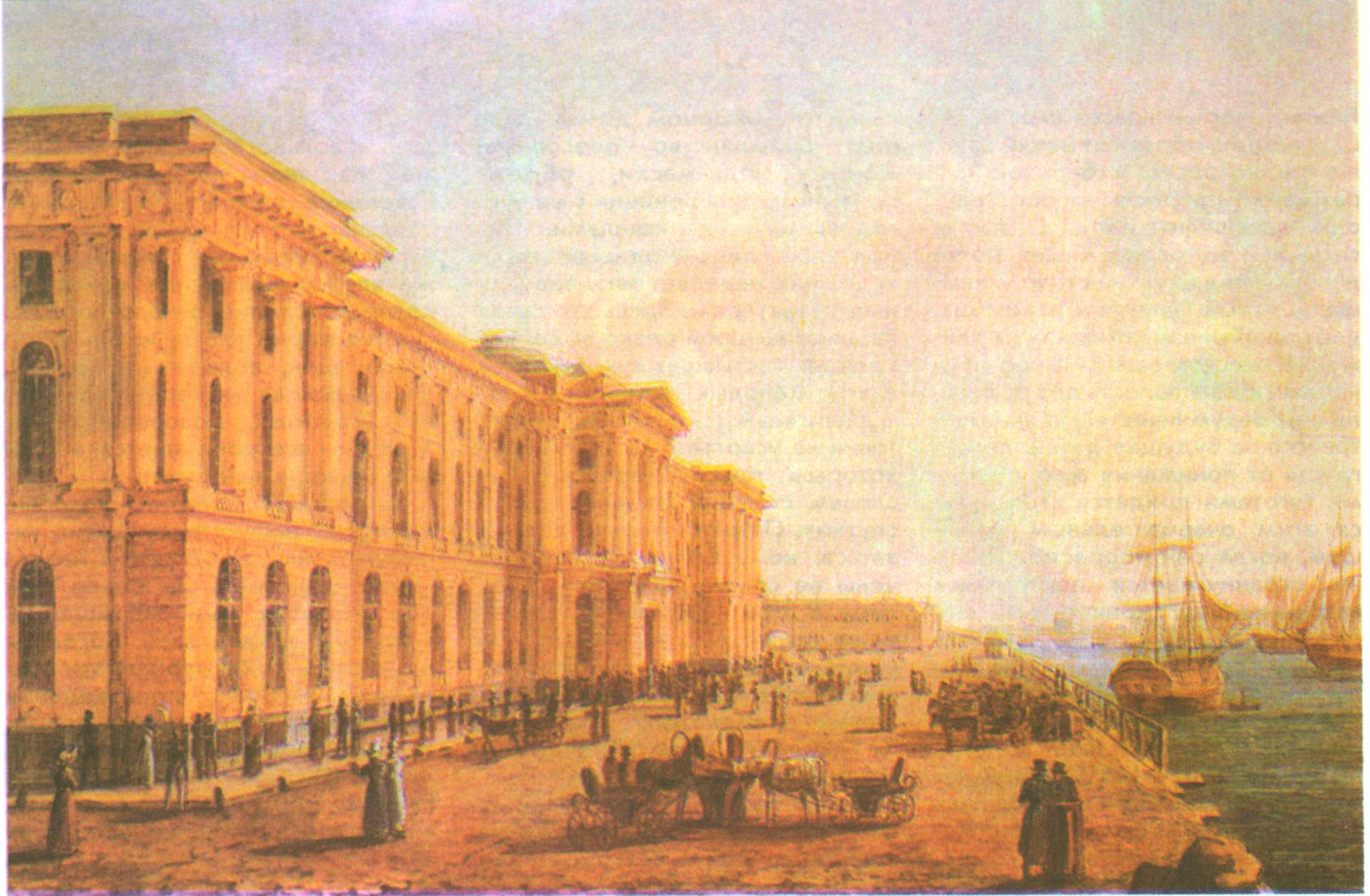
О. МАЛИНКОВСКАЯ

Д. Констебл.
Хлебное поле.
Масло. 1826.
143×122.



Ф. Гойя.
Портрет И. де Порсель.
Масло. Около 1806 года.
82×54.





ШКОЛА В ЗЕРКАЛЕ СТОЛЕТИЙ

Будни ученика Академии

Открываем новую рубрику «Школа в зеркале столетий». В ней будет рассказано о старейших художественных учебных заведениях, замечательных педагогах и их талантливых учениках, системе преподавания в прошлом и настоящем.

Учеба в Академии художеств известного русского гравера прошлого века Федора Ивановича Иордана (1800—1883) началась в период, который назван «золотым веком» академии. Это было время расцвета русского классицизма. Академия уже располагалась в здании, специально построенном выдающимися архитекторами А. Ф. Кокориновым и Ж.-Б. Валлен-Деламотом. Здесь преподавали живописцы Г. И. Угрюмов, А. И. Иванов (отец Александра Иванова), А. Е. Егоров, в твор-

честве которых закладывались традиции национальной школы исторической живописи; скульптор И. П. Мартос — создатель памятника Минину и Пожарскому в Москве; архитекторы А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, Тома де Томон, чьи произведения определили облик Петербурга, достаточно вспомнить Казанский собор, Адмиралтейство, Биржу. Почти все выдающиеся зодчие, скульпторы, живописцы, а также граверы, мастера прикладных искусств, преподававшие в Академии художеств начала XIX века, являлись и ее выпускниками. Это определило тесную связь обучения с художественной практикой.

Судьба привела Федора Иордана в Академию художеств как бы случайно. Он родился в 1800 году в семье немецкого мастера обоев в Павловске, под Петербургом. Отец умер, когда Федору

было восемь лет. «Начались хлопоты размещать нас сирот. Старшую сестру отдали в Мариинский институт, старшего же брата Александра обучать золотых дел мастерству, а я на следующий 1809 год, по повелению императрицы Марии Федоровны, отдан был в Академию художеств».

При Академии существовало Воспитательное училище, куда принимали детей, еще не получивших общего образования. Оно возникло вместе с академией, когда ее создатели и прежде всего Екатерина II, по-своему стремясь к распространению в России идей просветительства (конечно, со всевозможными ограничениями), решили «на началах воспитания вполне французского... образовать породу людей, свободных от недостатков общества». Методы преподавания и время пребывания в Воспита-

Н. Чернецов.
Петербург. Академия
художеств.
◀ Масло. 1826.

И. Иванов.
Вид парадной лестницы
Академии художеств.
Масло. 1829.

тельном училище менялось: с 1764 года сюда принимали мальчиков с 6 лет, с 1800 года — с 9, с 1811 — с 12 лет. И только в 1840 году Воспитательное училище было упразднено, так как в стране появились школы, осуществлявшие начальное художественное образование. В академии ввели конкурсные экзамены, выявлявшие будущих одаренных воспитанников; и со временем она стала напоминать высшее учебное заведение, в котором способные юноши готовились к профессиональной деятельности. Во второй половине XIX века они проводили в ее стенах 6 лет, в первой половине — 12—15.

Здесь мальчики познавали грамоту, арифметику, азы художественного образования в процессе приобщения к разным видам творчества, и, что очень важно, они учились трудолюбию. Вот как это описывает Иордан: «День наш начинался с пяти часов утра, когда мы вставали; до шести часов утра мылись; в шесть часов шли на молитву, где сначала пели: «Царю небесный», затем читалась утренняя молитва, вновь пели какую-либо из молитв, и затем читалась одна глава из Евангелия, которое лежало на аналое, имея в изголовье крест с отлично написанным К. Брюлловым распятием; затем вызывали по списку ученика, который делил их по росту, начиная с малого роста, и им доставались всегда горбушки хлеба, чему ученики большого роста всегда завидовали. У первых двух возрастов были гувернеры (то есть у учащихся Воспитательного училища), у старших же двух возрастов были подинспекторы. Малые возрасты шли в рекреационный зал, старшие имели также свой зал».

Представьте себе атмосферу, окружавшую учеников. Находясь на утренней молитве, мальчики любовались работой Карла

Брюллова, своего одаренного сверстника (великий художник был годом старше Иордана), проходя по залам академии, они невольно приобщались к красоте античного искусства, из окон здания открывалась панорама пробуждающегося Петербурга.

«В семь часов утра, — продолжает Иордан, — шел звонок, и все четыре возраста отправлялись в научные классы до девяти часов, после чего старшие два возраста отправлялись в специальные художественные классы, младшие же два возраста — в классы рисования, которые и продолжались до одиннадцати часов; затем в 11.30 был обед; после обеда прогулка продолжалась до первого часа; после чего в младших классах были вторичные учебные классы, а у старших двух возрастов — занятия в специально художественных классах; затем два часа отдыха, по раздаче младшим классам по куску полубелого хлеба, как то было утром; в пять часов вечера

рисовальные классы для всех четырех возрастов; после чего ужин, и в девять часов шли по своим спальням, где и спали до пяти часов утра».

Учащиеся первых двух возрастов (Воспитательного училища) в классах рисования учились изображать простейшие геометрические фигуры и тела. Затем переходили к копированию оригиналов — рисунков и гравюр мастеров прошлого, а порой и наиболее удачных работ воспитанников академии. Учащихся старших возрастов ожидали более сложные задачи в «специально художественных классах», где они копировали гипсовые модели, точно воспроизводившие знаменитые античные скульптуры. Эти слепки в скором времени составили огромную коллекцию, вошедшую в академический музей. Высшей ступенью обучения рисованию являлся натурный класс, где ученикам позировали натурщики. В Воспитательном училище преподавали и ремес-

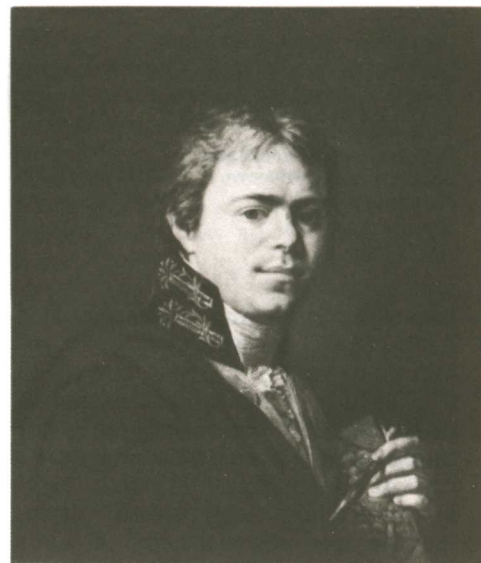


ла — в основном для тех, кто не обнаружил способностей в рисовании. Старшие подростки, успешно заканчивающие училище, имели право посещать специальные художественные классы.

В «научных классах» изучалась русская словесность, французский и немецкий языки, мифология, перспектива, теория теней, оптика, анатомия; с начала XIX века особое внимание уделялось преподаванию новых предметов; «эстетика, или теория чувствований, производимых изящными искусствами»; «история художеств и художников»,

археология, которая трактовалась как разбор «древних обычаев народов», и священная история, излагаемая в виде «истории знатнейших происшествий, извлеченных из священных и евангелических бытописаний для живописных и ваятельных сюжетов». Каждый день учебы становился напряженным.

Среди педагогов были замечательные личности, проявлявшие чуткость к детям. Воспитанники конца XVIII — начала XIX века с нежностью и нотками иронии вспоминали «достопочтенного инспектора Кирилла Ивановича



А. И. Иванов.
Автопортрет.
Масло. 1800.

Ф. Иордан.
Преображение. С оригинала
Рафаэля.
Гравюра резцом. 1850.
83,7×57,5.

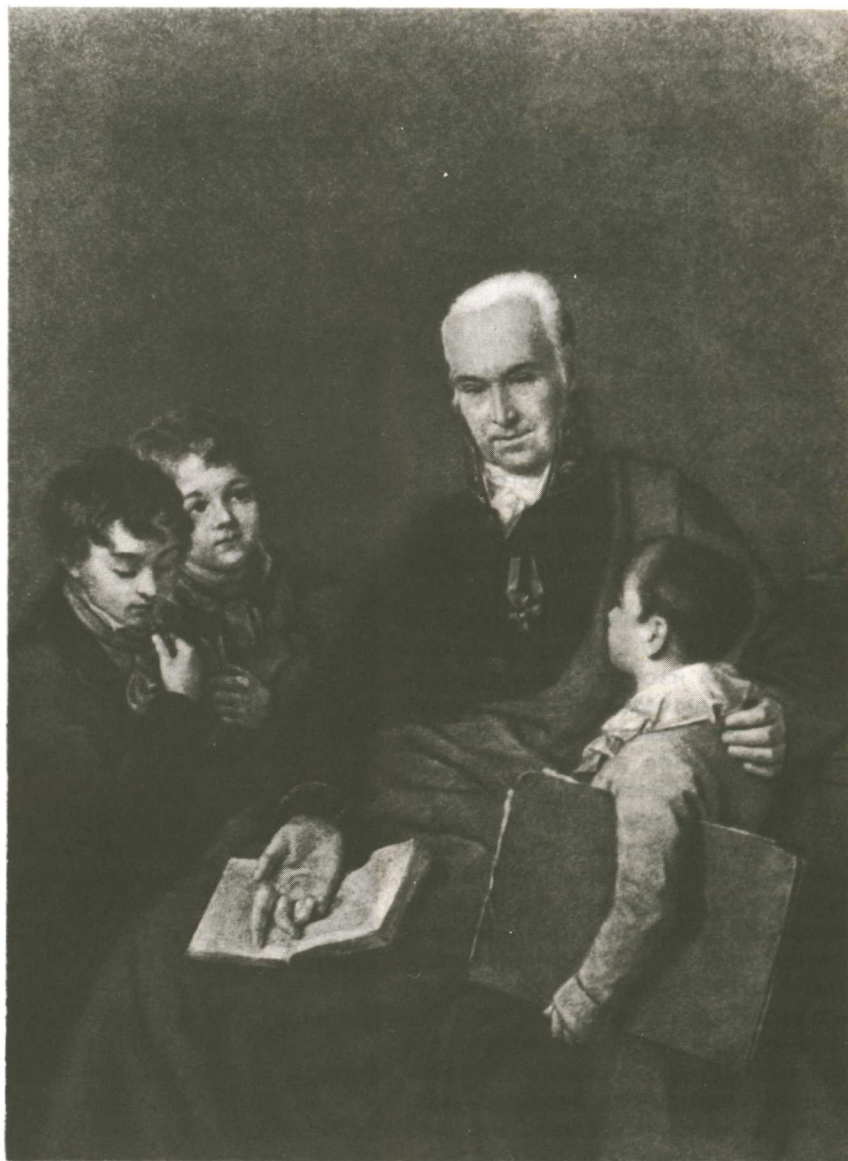


Головачевского, бывшего товарища Лосенки, Левицкого и других, которые будучи сначала придворными певчими в царствование Елисаветы Петровны еще до основания Академии художеств были уже художниками, и он (Головачевский) имел звание академика по портретной живописи. Все его манеры и одежда принадлежали к первому времени основания Академии... Он был крайне учтив и ласков, и мы его любили».

В жизни воспитанников происходили счастливые события, связанные с участием в академических выставках, спектаклях, музицированием в оркестре, пополнением коллекций академии.

Яркие воспоминания связаны с появлением новичков, многие из которых прославили в будущем отечественное искусство. В 1817 году в академию поступил Александр Иванов. Спустя два десятилетия после смерти великого художника Ф. И. Иордан писал: «Я живо помню, как он в первый раз пришел в класс, где мы сидели и рисовали. Это был мальчик небольшого роста, коренастый, широкоплечий, с прекрасно вьющимися русыми волосами и голубыми глазами; ру-

мяный, в курточке и с большим отложным воротником рубашки, широко лежавшим на шее и груди... Достаток выражался не только в костюме, но и во всей обстановке Иванова: так, например, у него была прекрасная папка и рисовальная бумага в изобилии; у него было гораздо более, чем у нас всех, — карандашей и т. д. Иванов был еще дома подготовлен к рисованию своим отцом, профессором, очень любимым и уважаемым всею Академией. Маленький Иванов (11 лет) уже и тогда прекрасно рисовал, — конечно, по летам



А. Егоров.
Голова юноши. Портрет
В. П. Суханова.
Масло. 1812.

А. Венецианов.
Портрет К. И. Головачевского
с тремя воспитанниками
Академии художеств.
Масло. 1811.

своим, и стал делать быстрые успехи, и даже в такой мере... что академические профессора нередко заподозревали его в том, что отец выполняет ему дома его рисунки, впоследствии и композиции. Но это было совершенно несправедливо — Иванов всегда работал сам... Я с ним скоро сошелся; его добрая, тихая и симпатичная натура привлекла меня

к нему уже в этих годах. Впоследствии, когда мы снова встречались в Италии, молодыми людьми... старинная привязанность превратилась в дружбу, продлившуюся до самой кончины Иванова».

Академия художеств, а также Общество поощрения художников предоставляли возможность наиболее одаренным выпускникам некоторое время работать за рубежом, проводя так называемое пенсионерство, как правило, в Италии. Здесь у талантливых молодых художников раскрывалось особое стремление к самосовершенствованию и самообразованию, воспитанное, по-видимому, в академии. В них просыпалась неудовлетворенность полученным в России образованием, сознание его по-

верхности и недостаточности. Александр Иванов пришел к выводу: «Живописцу надобно быть вполне образованным человеком. Если я получу какое-либо влияние на искусство в России, я прежде всего буду хлопотать об устройстве такой школы живописи, где молодые люди, готовые быть художниками, получали бы основательное общее образование».

Демократические порывы художников были созвучны духу времени, прогрессивным устремлениям русской культуры, реальным процессам, происходившим в жизни страны за стенами Академии художеств.

Н. ФОМИНА,
кандидат педагогических наук

СКУЛЬПТУРА КАК МИФ

В любой художественной студии можно видеть гипсовые слепки с античных скульптур. Они не просто украшают помещение, а представляют собой образцы классического искусства. Что же привлекает художников в этих застывших формах, чем они особенно интересны для изучения?

Первым и основным достижением античного искусства является реализм изображения человеческого тела. Именно в Древней Греции он стал главным, именно здесь возникло понятие «художник и его модель» и сформировался классический треугольник: модель — художник — произведение. Искусство скульптуры как создание объемного изображения модели есть изобретение греческого гения. Все античные мастера высокой классики работали с модели. Достаточно вспомнить миф о Пигмалионе и Галатее. Эта традиция сохранялась на всех этапах последующего развития реалистического искусства. С тех пор профессиональная подготовка художников неотделима от работы с моделью. Однако этот способ таил в себе своеобразную загадку. Чем ближе и точнее художник нового времени воспроизводил стоящую перед ним модель, тем дальше он уходил от классических образцов античного искусства, которое избрал в качестве идеала. Еще большие противоречия возникали при проведении опыта со слепками с живой модели. Документальный отлив человеческого тела, поставленного в позу античной статуи, значительно отличался от классического образца, несмотря на явное тождество форм и сходство поз. Слепок показывал, что скульптурная форма отличается от форм живого тела и представляет собой не буквальное тождество, а соединение реализма с некоторой обобщающей условностью.

Чтобы подробнее узнать об



Статуя женщины с плодом граната.
Древняя Греция.
Около 375 г. до н. э.
Белый аттический мрамор.
Высота 193. Государственные музеи Берлина. ГДР.

особенностях развития античной пластики, совершим небольшой исторический экскурс к истокам зарождения искусства Древней Греции, которое служит для нас примером и идеалом совершенства. Как ни удивительно, но мир античной скульптуры и мир наших представлений о ней практически несовместимы. Прекрасные статуи, образцы чистой, возвышенной красоты, расставленные сегодня в залах музеев, на самом деле были идолами, и в соответствии с этим их кормили и одевали. Многие статуи Фидия имели целый гардероб, и платья торжественно надевались на них по праздникам. Древние верили, что статуи могут двигаться, поэтому во время войны и осады города неприятелем статуи приковывались цепями к столам, за которыми их кормили, чтобы они не могли улизнуть, если противнику вздумается переманить их более вкусным обедом. Наконец, бывали случаи, когда статуи «умирали». На Крите известна могила Зевса, и там, по преданию, похоронена его статуя, которую обманула и умертвила Медея.

Классические статуи олимпийских богов, которые мы рассматриваем изолированно и самостоятельно, на самом деле были парными. Рядом с изображением бога-человека в храме всегда находился его «двойник» в виде бесформенного куска камня, обрубка дерева или какого-либо предмета, который назывался таким же именем и так же почитался. Рядом со статуей Афины Фидия на Акрополе находилась Афина в виде обрубка бревна, который, по преданию, упал с неба. Его натирали маслом, одевали в одежды, а по праздникам выносили из святилища. Так было в каждом храме Древней Греции вплоть до разрушения античной культуры.

Греческий путешественник II века н. э. Павсаний в своем знаме-



Глиняная лошадка.
Древняя Греция.
XII—XI вв. до н. э.
Национальный
археологический музей.
Афины.

Воин. Статуэтка из Фессалии.
Геометрический стиль.
IX—VIII вв. до н. э.
Национальный
археологический музей.
Афины.

Идол-колокол.
Древняя Греция.
Около 700 г. до н. э.
Глина. Высота 39,5.
Париж. Лувр.

Мосхофор. Статуя гражданина
Ромвоса, принесшего в Афины
жертвенного тельца.
570 г. до н. э.
Музей Акрополя.

Культовые фигурки в форме
виолончели.
Мрамор.
Бронзовый век. III в. до н. э.
Национальный
археологический музей.
Афины.



нитом «Описании Эллады» приводит многочисленные примеры одновременного почитания богов в виде прекрасных статуй и бесформенных камней. На основании наблюдений он делает вывод, что «в древние времена божеские почести у всех эллинов воздавались простым камням». Простой камень и прекрасная статуя — ведь это начальный и конечный этап развития классической скульптуры. Почему же древние так бережно сохраняли то, что, казалось бы, можно отбросить, во всяком случае, не почитать в равной степени? Следует заметить, что перед нами две совершенно различные стадии мифологии. Пер-

вая и древнейшая — предметный этап: обожествление камней, обрубок дерева и орудий труда. Противоположен ей олимпийский этап греческой мифологии с его героикой человеческого тела и реалистическими тенденциями в искусстве.

Предметный пантеон древней мифологии, уходящей своими корнями в неолит, состоял из камней, палок, стволов деревьев, которые одновременно являлись и первыми примитивными орудиями, ставшими в Древней Греции символами сверхъестественных сил. Главным символом Зевса был обоюдоострый топор, Афина почиталась в виде копья, Аполлон — в виде колонны. Особое место отводилось сосуду. Амфора с вином олицетворяла Диониса, с оливковым маслом — Афины, чаша с ячменной похлебкой — Деметру. Чтобы придать

магическую ценность человеку, его тело сознательно уродовали, подражая форме предметов обихода. Так, перетягивали талию на Крите, чтобы придать торсу вид амфоры; вставляли кольца и серьги в уши, сплющивали затылки, деформировали ступни ног, татуировали кожу. Можно сказать, что объектом скульптурного творчества был сам человек. Он стал живым материалом для создания произведения искусства. Согласно этой древней мифологии предметы жили самостоятельной жизнью, охотились, готовили пищу, ели и между делом помогали людям.

Со временем главным символом олимпийской мифологии

Гера Самосская.
Древняя Греция.
Вторая половина VI в. до н. э.
Мрамор.
Высота 192.
Париж. Лувр.



Поликлет.
Диадумен.
Около 420—410 гг. до н. э.
Римская копия.
Национальный археологический музей. Афины.



Статуя, называемая
«Молящийся мальчик».
Древняя Греция.
Около 300 г. до н. э.
Бронза.
Высота 128.
Государственные музеи
Берлина. ГДР.



становится человеческое тело героя-предка и героя-вождя. И вот здесь происходит удивительное: обе мифологии соединяются. Среди ритуальных предметов в собрании Национального музея в Афинах имеются так называемые «идолы в форме виолончели», сделанные из мрамора и повторяющие форму ручной лопаты или топора. И рядом с ними можно увидеть топорик, у которого уже «отросли» коротенькие ножки, а на ручке наметилась голова. Далее следуют идолы, у которых нарисованы сложенные на животе руки. Перед нами уже изображение человека. Подобный процесс превращения происходит и в сосудах, у которых ручки становятся руками, а само вместилище сосуда раздвигается, как бы превращаясь в ноги и живот. Есть много примеров «очеловечивания» бревна-колонны. Наиболее характерны — знаменитая Гера Самосская в Лувре и «Богиня с плодом граната» в музее Берлина.

В античном мире придавали первостепенное значение спорту как средству воспитания молодого гражданина и воина. Образ обнаженного атлета стал ведущим в скульптуре, олицетворяя собой понятие «героической наготы».



Каламис.
Голова Аполлона.
Древняя Греция.
V в. до н. э.
Мрамор.
Высота 29. Копия.
Париж. Лувр.

Римский саркофаг
с изображением мифа о Мееде.
Фрагмент.
Древний Рим.
Около 170 года.
Мрамор.
Высота 65, длина всего саркофага 227.
Государственные музеи Берлина. ГДР.



Девушки Древней Греции в отличие от юношей не участвовали в Олимпийских играх, но прекрасное тело, как у юношей, так и у девушек, считалось божественным даром и составляло предмет гордости и почитания всей общины.

Реализм изображения человеческого тела в искусстве в те времена не мог быть только технической или художественной задачей усовершенствования глаза и руки художника. Главное состояло в согласовании каждого нового приема реалистического изображения с древними безликими силами, незримо присутствующими в блоке камня, дерева или теле предмета.

Архаические Аполлоны стоят в застывших позах не потому, что художники Древней Греции не видели или не могли изображать движение, а потому, что в этот период всякое движение статуи противоречило статике магических предметов. Процесс развития античного реализма был не только радостным, но и сложным для его творцов в силу мучительности разрушения старых дедовских обычаев и представлений о незыблемой мощи предметных фетишей. В этом состоит одна из неразгаданных тайн классической скульптуры.

Сегодня мы вновь открываем для себя классику. Бывая в музеях и на выставках, внимательно приглядитесь к тем или иным скульптурным изображениям. Чтобы изваять фигуру человека из твердого, неподвижного материала, скульптор не только должен прекрасно знать анатомию, но и уметь передать увиденную натуру как художник, то есть построить ее по законам архитектоники.

Потому так важны для начинающих копии с произведений античного искусства — гипсовые фигуры и слепки; они необходимы для ежедневной упорной работы: совершенствования навыков рисунка и живописи, развития глазомера и наблюдательности, изучения истории искусства.

А. БУРГАНОВ,
скульптор, лауреат
Государственной премии СССР

В следующем номере журнала мы продолжим беседы о скульптуре и расскажем о том, с чего начинать практические занятия лепкой.

Акварельная палитра

Начинающему живописцу рекомендуется пользоваться одним и тем же набором красок. Располагать их на палитре следует также в одной, раз и навсегда установленной последовательности. Не гонитесь за большим числом красок. С восемью-десятью самыми надежными цветами вполне можно браться за исполнение пейзажа, натюрморта, портрета.

Чтобы легче было разобраться в свойствах акварельных красок, расскажем подробнее о некоторых из них.

Многочисленные красные охры и марсы (искусственно воспроизведенные охры) обладают прочностью, разнообразны по оттенкам от ярких до красно-коричневых и фиолетовых. Охры широко применялись в Древнем Египте, в наши дни они используются во всех техниках живописи.

Современная акварель использует кадмий красный. По своим качествам эта краска вполне светоустойчива, но в смеси с другими темнеет и разрушается.

Кармин, краплак, алая, красно-фиолетовая. Названия этих материалов, выпускаемых Ленинградским заводом художественных красок, отмечены одной звездочкой, что означает их умеренную светоустойчивость.

К прочным синим относятся кобальт и ультрамарин. В прошлом ультрамарин изготовлялся из камня лазурита. Лучшие его сорта отличались красотой глубокого бархатного тона, и ни одна из синих красок не могла с ним сравниться. Изготовление природного ультрамарина обходилось очень дорого. В 1821 году был найден заменитель — искусственный ультрамарин, который

быстро вытеснил природный из широкого употребления.

Тон искусственного ультрамарина близок природному, однако не так бархатист и несколько жестче. Прочность к свету у заменителя тождественна подлинному ультрамарину, но он несовместим со всеми свинцовыми красками. У природного и искусственного ультрамарина есть еще одно невыгодное свойство — неспособность давать тонкое измельчение частиц, поэтому они легко выпадают в акварельной живописи, особенно при большом разбавлении водой, в виде порошкового осадка.

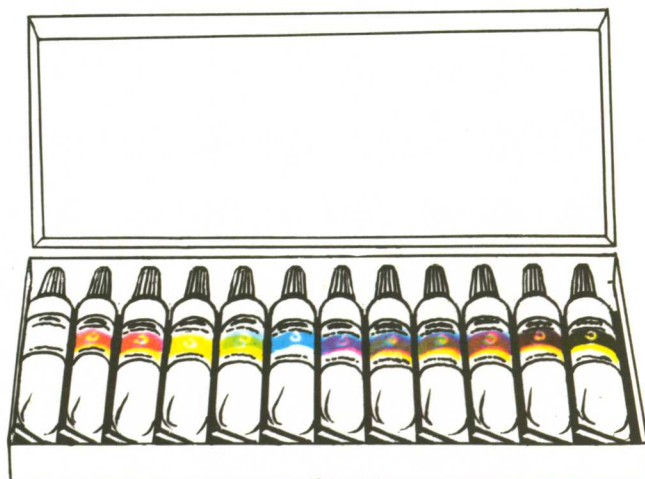
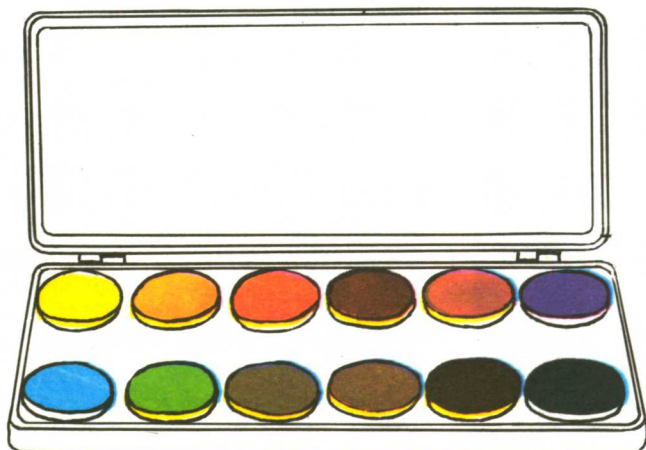
Кобальт синий — краска похожа по цвету на ультрамарин, менее глубокая по тону, зато прочностью превосходит его.

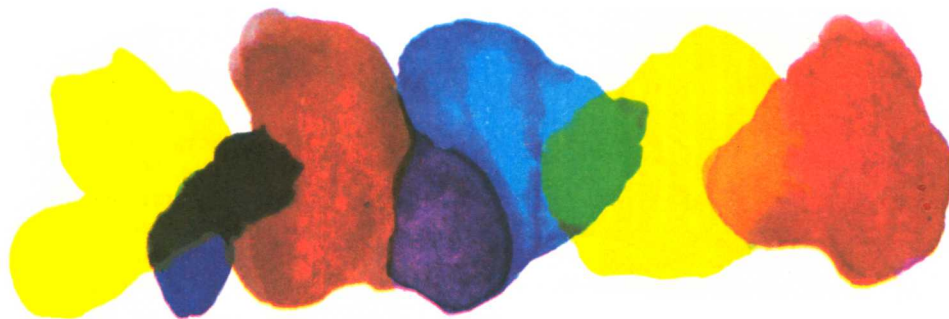
Важно отсутствие изменений кобальта в смешениях с другими красками. Кобальт подобно ультрамарину не допускает тонкого измельчения частиц, дает осадок и так же, как ультрамарин, легко смывается с бумаги.

Ультрамарин особенно красив, когда положен на бумагу насыщенным тоном, в этом случае и выпадение частиц не так заметно.

В вашей палитре кобальт и ультрамарин, обладающие прочностью, незаменимы при передаче голубизны далей, неба, поверхности воды.

Холодного тона голубая ФЦ обладает отличными лессировочными свойствами, прочно закрепляется на бумаге, проникая в глубину волокон, поэтому смыть ее почти невозможно. Эта краска сильная по тону, ее яркость смягчается в тонких слоях. Она не выдерживает сме-





шений с кадмием красным и красками земельного происхождения (охрами различных оттенков). С желтыми дает легкие тепло-зеленые тона.

Кобальт фиолетовый не может быть заменен другими пигментами, такой чистоты и яркости тона нельзя получить путем смешения прочных красных и синих пигментов.

Достаточно яркие смеси крапалаков и синих кобальтов уступают в прочности фиолетовым кобальтам. К недостаткам можно отнести неустойчивость в смеси с кадмиями, а также некоторую трудность наложения кобальта на бумагу.

Яркие желтые краски, близкие к спектральным, появились лишь в последней четверти XIX века. К ним относится **кадмий желтый** — превосходная по силе, чистоте, яркости и прозрачности краска разных оттенков — от лимонно-желтого до оранжевого.

Охра имеет много оттенков, от самых темных до коричневых, она незаменима по светопрочности, способна к тонкому раздроблению, поэтому вполне пригодна для акварельной живописи. Этими качествами особенно отличается **натуральная сиена**, которая несколько прозрачнее охры натуральной.

О зеленых красках, получаемых путем смешения синих с желтыми, говорить нет необходимости. Таких смесей может быть бесчисленное количество, и качество их зависит прежде всего от исходных материалов — желтых и синих пигментов.

Акварель всегда стремится к чистым спектральным

тонам, в ней сравнительно мало применяются темные глубокие пятна. Ее стихия — цвет и свет.

Изумрудная зеленая — превосходная по колориту и высокой прочности краска широко вошла в живопись во второй половине XIX века. Она обладает глубоким бархатистым тоном, для акварельной палитры особенно хороша красочной силой и прозрачностью, светостойкостью.

К прочным зеленым краскам относится **окись хрома**, травянистого цвета, мало прозрачная, поэтому в акварельной технике используется реже. Эта краска обладает большой кроющей силой, способна давать, как и зелень изумрудная, в смеси с желтыми и синими многочисленные оттенки тонов.

Из коричневых красок во всех отношениях превосходна **жженная сиена** красивого красно-коричневого тона. Она прозрачна, но боится смесей (кроме кадмия), с синими дает красивые теплые глубокие тона.

Все **черные** краски в акварели — продукт пережигания в уголь растительного или животного материала. Это сажа с содержанием дегтя и смол. Все эти краски прочны к свету, особенно если уголь хорошо прожжен.

Что касается **белых** красок, в классической акварели их не должно быть. Отказ от белил в акварельной живописи явился одним из успехов ее расцвета, как самостоятельной прозрачной техники водяных красок.

А. МИХАЙЛОВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР



лимонная



светло-алая



зеленая



охра желтая



ультрамарин



умбра



оранжево-желтая



голубая ФЦ



красно-коричневая



охра красная



изумрудно-зеленая



нейтральная черная



Повязка девичья.
XIX век.
Духовщинский уезд,
Смоленская губерния.

«Между смоленскими бабами есть большие искусницы вышивания. Их узоры на редкость художественны и разнообразны. Они выполняют заказы с трогательным старанием и любовью», — писал в 1905 году известный художественный критик С. Маковский, знакомясь с Талашкинскими художественными мастерскими. Эти слова вспоминаешь каждый раз, изучая образцы вышивки в собрании Смоленского областного музея-заповедника.

Своими корнями смоленские узоры уходят в глубокую старину. Об этом говорит уже то, что основу здешних вышивки и ткачества составляет геометрический орнамент, который, как известно, отражает раннеземледельческие представления об устройстве мира. Почти всегда ведущая его фигура — ромб. Крупнейшие исследователи славянской старины считают, что самая ранняя вещь с ромбическим центром происходит из длинного кривичского кургана VI—VII веков из Ярцева Смоленской области. Самая ранняя! А ведь ромб как символ солнца был известен повсеместно.

К седой старине восходят и другие узоры, вышитые на тканях, найденных археологами в Рославльском, Духовщинском, Дорогобужском районах: крест, квадрат, треугольник, круг. Ныне эти ценнейшие находки тоже хранятся в Смоленском музее и в Государственном Историческом музее в Москве.

Все мотивы археологических вещей встречаются и в более позднее время. Известно, что обстановка жизни Смоленска уже на рубеже XII—XIII веков обуславливала отражение в живописи народных вкусов. В росписях этого времени использованы мажорные цвета — красный, голубой, желтый, позже столь любимые крестьянскими вышивальщицами. И опять ромб. Да и струйчатый орнамент монументальной живописи не навеян ли все тем же плетением народной вышивки?

* Наметка — по В. И. Далю, бабий головной убор, из белой режи в южной и западной России; з а т ы л ь н и — затыльная часть головного убора, покрывающая иногда и зашеек, загривок.

СМОЛЕНСКИЕ «УКРАСЫ»



Испокон веков славится Смоленщина льном. Приезжайте в гости — вам покажут целый музей под названием «Смоленский лен». Эти-то льняные ткани с незапамятных времен украшают мои земляки тканым либо вышитым орнаментом. По-

нятно теперь, что такое наши украсы? Разнообразные узоры на сером, неотбеленном, или белом, как кипень, холсте: нарядные рубахи, фартуки, полотенца, наметки, затыльни* и многое другое, сотканное и вышитое руками крестьянок.



Рубаха женская.
XIX век.
Юхнов уезд,
Смоленская губерния.

Рукав женской рубахи.
XIX век.
д. Лопино,
Кардымовский район.

Край полотенца.
XIX век.
Смоленская губерния.

Фрагмент фартука.
XIX век.
д. Наречино,
Смоленская губерния.



Ромб и ромбический меандр становились символами жизненности и благоденствия, первой в истории человеческой мысли идеограммой Жизни и Блага. Крупный квадрат заполняют обычно квадратики-точки — древний символ засеянного поля. Ученые считают, что такой ромботочечный узор имеет самое прямое отношение к свадебному обряду и быту молодой замужней женщины, а все в целом связано с магией плодородия.

Так было в древности. А ныне... Приезжают наши экспедиции в глухие смоленские места и просят женщин показать старину. Достают старушки из сундуков и шкафов поневы, сарафаны, рубашки, фартуки — венчальный наряд их бабушек и мам. И живо можно представить поэтический свадебный обряд русской деревни, ко-



торый обычно игрался осенью, когда убраны поля, то есть собраны те точки-семена с поля-ромба.

Смысл каждого узора старушки уже не могут объяснить, но ученые он понятен. Здесь и полоска-земля, и крест-огонь, и крючковатый крест — знак плодородия, и ромб городчатый — возможно, символ деревенского сруба, и треугольник-тведь... А ведь некоторые рисунки встречаются на более ранних памятниках! Да, это и узоры родосского сосуда из кургана Темир-Гора (VII век до н. э.), и вазы дипилонского стиля (VIII век до н. э.).

Удивительно: перед нами изделия XIX столетия, а все орнаменты связаны с древними культами земледелия. Вертикальные косые линии в древности символизировали дождь. Вдруг в узоре рубах из Демидовского района встретится миниатюрная фигурка человека, вытканная столь же условно, как рисовались подобные фигурки на вазах трипольской культуры. Конечно, крестьянка, исполнившая этот орнамент, не ведала о далеком Триполье, но для нее были столь же желанны и струи дождя, и хлебные зерна. Или еще совпадение. В древности четыре линии означали, что из тучи льются на землю четыре потока — по числу сосцов у вымени небесной оленихи. И смоленская мастерица из четырех узких полосок соткет единый узор, а по сторонам от него расположит мелкие точки — капли дождя.

Орнаменты браного ткачества из Демидовского района — черные на белом поле — особенно красивы. Это так называемые крюковые узоры. На Смоленщине они часто имеют местные, своеобразные названия. Так, в Духовщинском районе их называют «козюльками». Рисунок здесь составлен из ряда ломаных линий, входящих одна в другую. Иногда эти козюли получают отметы — это уже гребенка. Такой узор особенно сложен, так как отметы встречаются и крюковые — свастика. Знак этот, опорооченный фашистами, имеет очень древнее происхождение и относится к солярной — солнечной символике. В смоленских украшениях он встречается в разнообразных и сложных очертаниях, с двумя, тремя загибами, крюковыми

отметами и получил название «завивастый хрест».

Между прочим, сам крестообразный мотив, как и четырехкратное повторение узора в раппорте, выражали представления древнего человека о пространстве, которое его окружало. Недаром говорят: «Солнце светит всем» — на все четыре стороны света.

Но самый распространенный мотив смоленской вышивки и ткачества, конечно, ромб — во всевозможных комбинациях он составляет основу орнамента. Казалось бы, такой простой и не слишком выразительный. Но в том-то и секрет народного искусства, что, применяя разнообразные членения внутреннего узора, мастерицы добивались необыкновенной выразительности, настоящего совершенства!

Разные варианты ромба с крючками не только образуют богатый декоративный узор, но опять же складываются в сложную смысловую картину. Тут и посев, и возвращение, и уборка урожая. Недаром смоленские крестьянки одевали на жатву самые красивые наряды. Представьте на ржаном поле группу женщин с серпами. Медленно передвигаются они по полосам. Труд тяжкий, изнурительный, но какое почтение к земле, которая и кормит, и одевает! Конечно, в XIX веке магическое значение обрядов все больше ослабевало, орнамент постепенно стал фактом именно искусства. Оттого, наверно, он резко усложнился.

Различных вариантов основных узоров не счесть! Плотными полосами затканы концы полотенец, фартуков, полики — нашивки в верхней части рукавов рубах, а иногда и все рукава, как в бывшем Юхновском уезде. И что интересно, смоленский орнамент часто обратим — контуры изображения и фона соответствовали друг другу. Выполнение двухсторонней — «двуличной» вышивки было, конечно, делом более трудным, но крестьянку это не останавливало.

Любовное отношение к каждому кусочку вышивки говорит о стремлении самый простой предмет сделать красивым, нарядным. Как многоголосью смоленское хоровое пение, так многоузорна здешняя народная вышивка. И вот еще о чем надо сказать. Худо-

жественный облик каждой вещи индивидуален, в то же время он опирался на веками складывавшиеся традиции. Именно они позволяли создавать разнообразные мозаичные композиции: традиционное служило плодотворной почвой для нового.

Сколь сложны порой орнаменты наших украшений, столь разнообразна техника их исполнения. Древнейшим способом шитья, насколько удалось проследить, была продержка, то есть удаление некоторых нитей и обвивка остальных другими какими-либо, преимущественно красного цвета, что и носит название поводка.

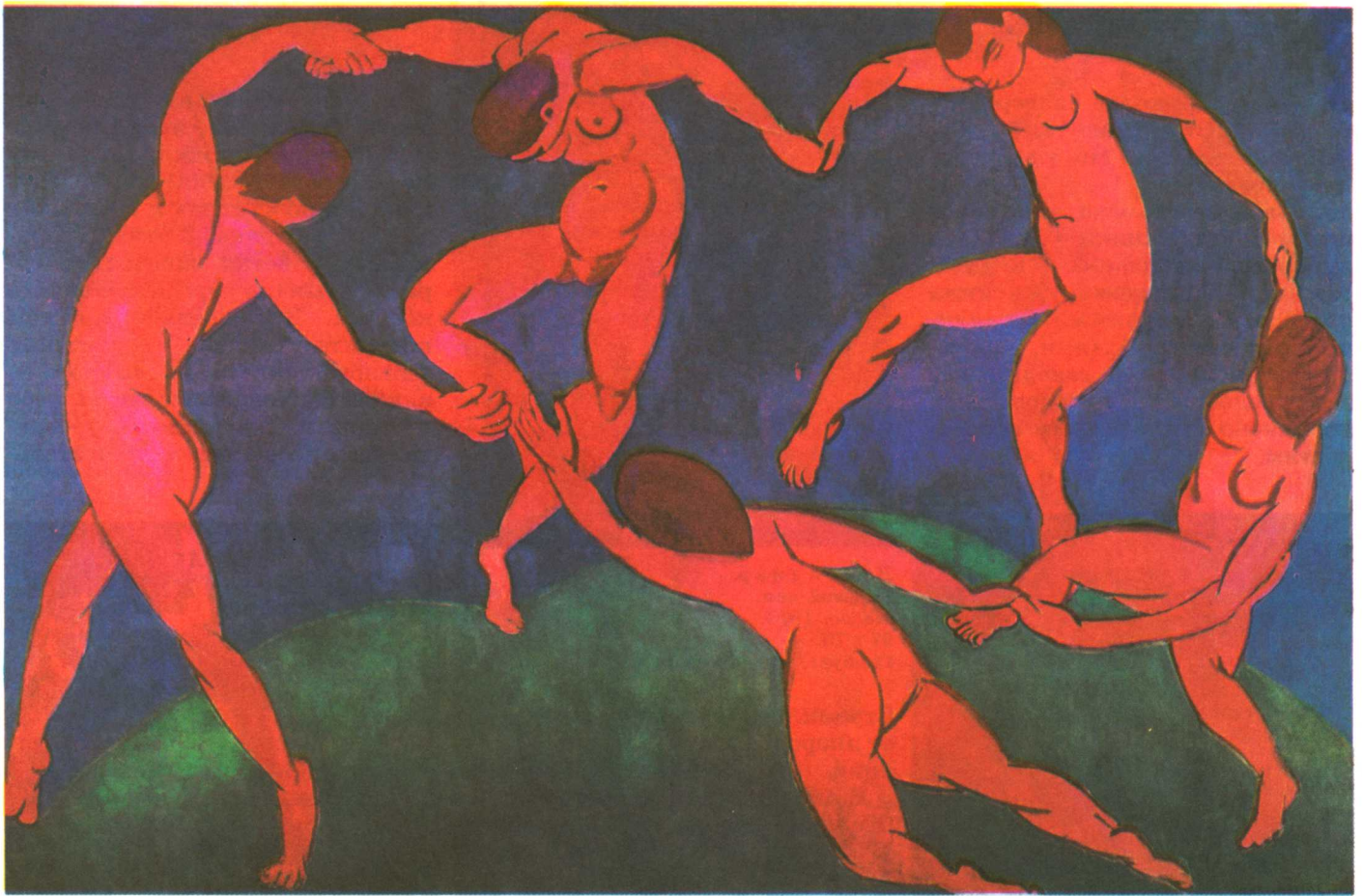
Действительно, вышивка перевитью, или, как еще ее называют, строчкой очень характерна для Смоленщины. Узоры из больших и малых ромбов, гребенок, крестов набивались цветными нитками. Получалась как бы мозаика. Основной красный цвет «поваживался» — подчеркивался другими цветами. Выделялся таким образом не только цвет, но и определенный узор. Например, «расковка» — треугольник, поставленный на угол или грань, зубчатый или ступенчатый ромб (то есть испускающий лучи, создающие что-то вроде гребенки). Когда концевые отметы на углах соединялись треугольным перекрытием, образовывался маленький ромб. Эта фигура называлась городок.

Помимо перевити, распространена была на Смоленщине и настетка. Здесь вышивка тоже двухсторонняя, но без продерживания ниток. И третий способ — набор, или настил, где узор также накладывается поверх ткани.

Многие восторгались смоленскими «украсами». Николай Константинович Рерих, побывав в Талашкине в начале века, писал: «Фигурные, звериного и цветочного рисунка ворота, столбы, фонари. Сказочные теремки. Вышиванья. Чаща узоров: острые «городки», пухлая «настетка», прозрачная «рединка», набор «Москва», «строчка», «кресты»... Сукманина, рядно-дерюги, бранина, нацепина... ткани простые, на глаз бархатистые, мягкие».

Приезжайте и вы в Смоленск посмотреть местные украшения. Не пожалеете.

Л. ЖУРАВЛЕВА



XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА

ИСКУССТВО 1900 • 1914 годов

Сегодня, на пороге нового столетия, культура XX века подводит итоги. Невольно задаешься вопросом, где она ярче воплотилась: в искусстве Матисса, который уже в тридцатые годы разошелся с авангардными художественными течениями? Или в движении фовистов, во главе которого он стоял в начале века? В упруго закручивающейся спирали творческого пути Пикассо, разрушившего одно за другим им же созданные течения? Или в кубизме, порожденном его же гением на заре столетия? Встает и другой вопрос: добавили ли что-нибудь существенное эти и другие мастера к своим же открытиям в более поздние годы или на склоне лет превратились в почетных патриархов? Ответ где-то рядом, но до однозначных утверждений пока далеко. История искусства еще не вынесла окончательных приговоров.

По-иному мы оцениваем события художественной жизни начала века. Прошла пора детских

восторгов перед абстрактными полотнами Кандинского или загадкой «Черного квадрата» Малевича. И вместе с тем — нет огульного их отрицания. Время расцвета течений кажется все более притягательным. У современников даже возникла своего рода грусть по этим исчезнувшим школам; как будто они умерли до срока, еще полными сил.

Век горделиво открылся Всемирной выставкой в Париже, где на огромной территории перед глазами любопытной толпы была развернута история мировой культуры. Пожалуй, впервые новая эпоха праздновала рождение на ярмарке. Пестрота выставочных павильонов, где этнография соседствовала с роскошью стиля модерн; африканская и средневековая азиатская скульптура — с гигантскими мраморными и

бронзовыми группами салонных мастеров; фотография — с кустарным ремеслом; все задавало праздничный тон. Разностилие заявило о себе со всей очевидностью. Выставка поставила под сомнение саму возможность создания стиля, способного примирить противоположные эстетические каноны. Впервые, пусть еще робко, зрели ростки недоверия к непогрешимости европейской культурной традиции. Бегство Гогена из Франции на Таити стало первым симптомом разочарования в ней. В сознании художников разрушались казавшиеся незыблемыми идеалы европейской классической гармонии.

Подлинную гордость начавшегося века представлял резкий взлет техники. Инженерные диковины впечатляли на выставке не меньше, чем многометровые статуи, холсты, виртуозно исполненные мастерами Салона. Над парижской выставкой господствовала Эйфелева башня; над ней еще смеялись, обвиняли в нелепо-

А. Матисс.
Танец.
Масло. 1910.
260 × 391.
Государственный Эрмитаж.

сти, уродстве, порче благородного ландшафта древнейшей европейской столицы. Но уже через пять-шесть лет башня станет символом нового века, ее воспоют поэты и художники. Горожане лицезрели невиданную индустриальную архитектуру, ходили по мостам с ажурными металлическими конструкциями, работали на фабриках и заводах, где все предельно функционально, подчинено утилитарным потребностям.



О. Кокоска.
Портрет О. Фореля.
Масло. 1908.
Мангейм, Кунстхалле.

Живописцы на старте века пытались противопоставить неотвратимому натиску техники мир природы в новом, мифологическом облике. В какой-то мере эту задачу ставили перед собой символисты, художники модерна. Их утонченности бросили вызов молодые французы, объединившиеся вокруг Матисса. Они стремились воплотить в искусстве более энергичное, грубое начало. Открывшие для себя мощное воздействие интенсивного колорита Ван Гога, Матисс и его друзья сохранили верность цвету, как основному носителю эмоций в картине. Они специально ездили на южное побережье Франции, в Коллиур, где свет ослепителен, а тени резче, чтобы не робеть перед самыми дерзкими цветовыми сопоставлениями.



Л. Мейднер.
Угловой дом.
Масло. 1913.
97×75.
Гамбург, частное собрание.

Стремились очистить живопись от инородных литературных влияний.

В только что учрежденном Осеннем салоне в Париже в 1905 году А. Матисс, А. Дерен, Ж. Брак, М. Вламинк, А. Марке, Ж. Руо, К. Ван Донген, Р. Дюфи выставили полотна в отдельном зале, заявив тем самым о рождении нового творческого объединения. Как и в случае с импрессионистами, критики начали осыпать их бранью, придумав кличку «фовисты» («хищники»), намекая на «дикий» колорит полотен. Правда, судьбы членов группы вскоре разошлись. После шумевшей выставки они собирались вместе редко, но на протяжении нескольких лет продолжали работать в размашистой манере, намеренно огрубляя рисунок и обобщая формы. Для Матисса, Дерена, Вламинка фовизм стал лишь этапом большого творческого пути. К. Ван Донген и Р. Дюфи остались верны напряженно-эмоциональному цвету до конца жизни, сохранив задор молодости, оптимизм, несмотря на ужасы двух мировых войн. Напротив, такой мастер, как Ж. Руо, изначально изгнал мажорные, светлые тона из своего искусства. Острый драматизм — вот его программа.

Пейзажи фовистов радовали глаз и будоражили воображение, но и утомляли однообразием: казалось, что от нагнетания красочной стихии напряженность цвета стала убывать. Необходим был выход за пределы интимного

разговора «внутри» сочетаний цвета. Такой шаг сделал Матисс в 1910 году, исполнив по заказу московского мецената С. И. Щукина панно «Танец» и «Музыка» для его особняка. В этих декоративных работах запечатлен образ ритмично организованного космоса. В предельно простом колорите «Танца» — сочетаниях зеленого, синего и красного — как бы воплощаются земля, небо и огонь; языки пламени превратились в несущиеся в стремитель-



Э. Нольде.
Пророк.
Гравюра на дереве. 1912.

ной пляске фигуры. Панно «Танец» и «Музыка» — первые образцы монументальной живописи XX века, которой предстояло создать в разных странах произведения огромной силы звучания. Сам Матисс в конце творческого пути распишет капеллу в Вансе; но художественные откровения первых лет столетия так и останутся непревзойденными.

Дерзкий язык фовистов сразу стал универсальным среди авангардных направлений. Здесь нельзя не сказать о творчестве так называемых «великих наивов» — художников-самоучек, рожденных улицей: француза А. Руссо, по прозвищу Таможенник, затем Н. Пирсманашвили в России. Увлечение «наивным» творчеством совпало у русских и французских живописцев с открытием искусства первобытных

народов: полинезийской, иберийской и негритянской скульптуры. Работая чистым цветом, как на средневековых миниатюрах и фресках, смело обращаясь с пропорциями фигур, эти самоучки явились своеобразным связующим звеном между живописью XX века и древним искусством. С ними связан расцвет примитивизма в профессиональном искусстве того времени. Осознанное огрубление творческой манеры — в картинах Дерена и идолообразных фигурах Пикассо, в «Косарях» Н. Гончаровой, в витбеском цикле картин М. Шагала.

С наибольшей силой черты примитивизма воплотились в живописи одного из самых оригинальных художников XX века, П. Филонова. К середине 1920-х годов этот фанатично преданный искусству мечтатель создал лучшие полотна. Его монументальные, как бы вырубленные из камня фигуры с мощными головами — то приземистые, как первобытные идолы, то с вытянутыми, как на средневековых фресках, пропорциями — слиты в многоглавую толпу. Люди на его картинах мучительно проходят земной путь, устремляясь в «мировой расцвет». Творчество Филонова иногда сопоставляют с экспрессионизмом, хотя заметна близость к приемам Пикассо,



П. Пикассо.
Авиньонские девицы.
Масло. 1907.
244×233.
Нью-Йорк, Музей современного искусства.

Ф. Марк.
Синий конь.
Масло. 1911.
112,5×84,5.
Мюнхен, Городская галерея.

методу аналитического кубизма. Недаром сам Филонов называл свою живопись «аналитической». Его искусство несло не меньше открытий, чем произведения Матисса и Пикассо; по трагическому стечению обстоятельств мы начинаем изучать наследие этого выдающегося мастера XX века только сегодня...

...1905 год. Дрезден. Одновременно с фовистами Л. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф и Ф. Блейль объявили о создании группировки «Мост». В Дрездене, где в отличие от Парижа господствовала академия, картины молодых, написанные в духе Мунка и Ван Гога, даже еще более огрубленные по цвету и рисунку, произвели впечатление

разорвавшейся бомбы. Вскоре к ним присоединились Э. Нольде, М. Пехштейн, О. Мюллер.

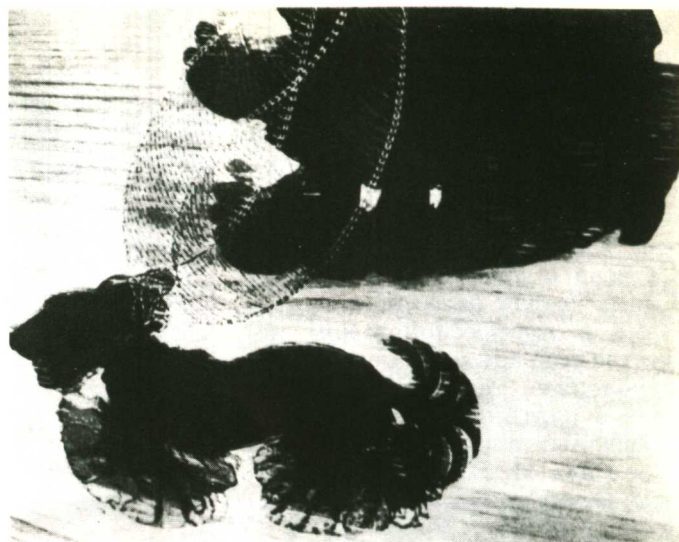
Через четыре года подобное художественное объединение возникло в Мюнхене. Любопытно, что его инициаторами стали русские художники В. Кандинский и А. Явленский; в группу вошли Ф. Марк, А. Макке, П. Клее, позднее — австрийцы А. Кубин и О. Кокошка, русские братья Бурлюки, М. Шагал. Кандинский начал издавать иллюстрированный альманах «Синий всадник»; его заголовок стал названием объединения. Интересно, что молодых немецких живописцев и их соратников из других стран отличали пристальный интерес к человеческой личности, высокий уровень философских знаний, литературная одаренность; они зачитывались Ф. М. Достоевским, интересовались открытиями в области психологии, психиатрии, в том числе теориями З. Фрейда.

Излюбленными жанрами этих живописцев стали портрет, пейзаж, населенный людьми и фигурами очеловеченных зверей. Термин «экспрессионисты» проник на страницы альманаха «Си-





Н. Гончарова.
Косари.
Масло. 1910.



Д. Балла.
Динамизм собаки на сворке.
Масло. 1912.
Нью-Йорк, частное собрание.

ний всадник» и закрепился за направлением, постепенно приобретая все более широкий смысл¹. За объединяющими группировки принципами скрывалось многообразие тем, индивидуальных почерков. Так, для Л. Мейднера характерно изображение зданий, как бы охваченных чисто человеческим душевным порывом, тревогой; Ф. Марк предпочитал писать животных, олицетворяющих величие, красоту природы; О. Кокошка был одним из тончайших мастеров психологического портрета.

По инициативе В. Кандинского художники принялись за изучение культуры первобытных народов, творчества живописцев-самоучек, устраивая выставки, собирая редкие коллекции. В те годы он работал над теорией происхождения пластических искусств, стремясь определить первоэлементы, лежащие в основе мировой изобразительной культуры. Его собрат П. Клее обратился к изучению детского творчества. Сам Кандинский вскоре пришел к выводу, что точно выразить эмоциональное состояние человека можно только в беспредметной живописи. По его мнению, право выбора художественного метода должно принадлежать творцу. Абстрактные композиции Кандинского демонстрируют, как из хаоса первичных элементов рождается нечто космическое: кажется, что зритель присутствует при самом процессе этого воплощения. Абстрактное искусство достигнет

В. Кандинский.
Композиция № 3.
Масло. 1914.
162×94.
Нью-Йорк, Музей современного искусства.



расцвета позднее, но ранние полотна мастера предвосхищают главные его направления.

Подобными проблемами занимался другой русский живописец-новатор — К. Малевич, исповедовавший придуманный им «супрематизм»: особое состояние художника, в котором он чувствует себя как бы в пустыне, свободным от всех привычных форм и образов. Задачи, которые ставило искусство Малевича, выходили за рамки живописи; он был уверен, что супрематические формы перейдут в архитектуру. Его предсказания сбылись...

Кандинский и Малевич создавали программные полотна уже в канун первой мировой войны. Им предшествовал творческий поиск П. Пикассо. Это время для него — расцвет творчества, пора создания шедевров, исполненных в классической манере: «Девочка на шаре», «Семейство странствующих комедиантов». И вот, после взлета — желание все разрушить, дабы приобрести головокружительное ощущение пространства, созданного вне всяких правил. После 1905 года его также волнуют проблемы «чистого» пространства, где «вырастают» краски и формы, рождается духовная суть явлений. 1907 год для Пикассо и для всего европейского искусства — время коренных перемен. «Я увидел, что все было сделано. Надо было сломать себя, чтобы совершить свою революцию и начать с нуля».

Закрывшись в мастерской и никому не показывая холст «Авиньонские девицы», Пикассо искал художественный язык, живописную формулу, отличаю-

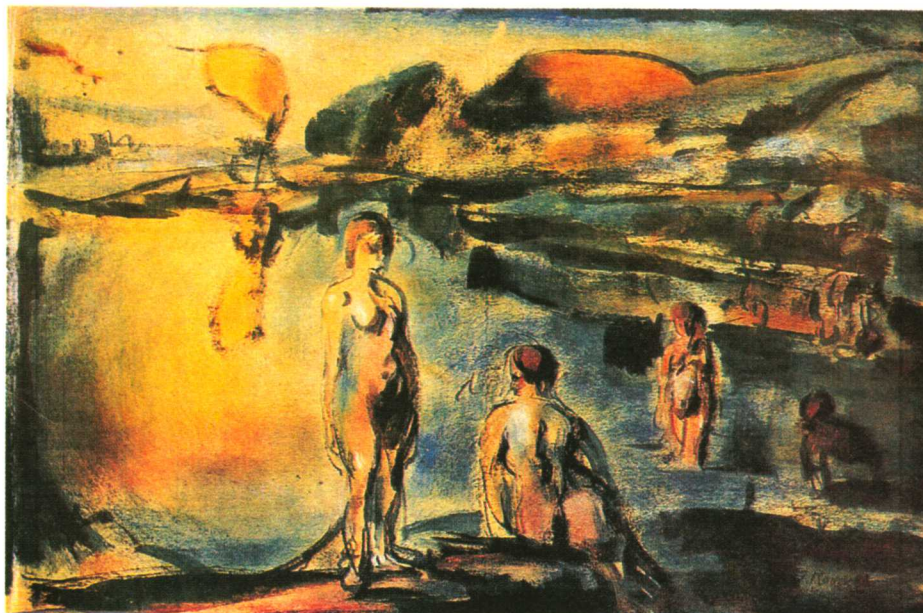
¹ Экспрессионизм — от лат. expressio — выражение.

щуюся от реальности, но не противостоящую ей, подобно тому, как поэтическая речь не похожа на прозу, хотя совсем ее не отрицает. Этот язык, поразивший необычностью даже ближайших друзей мастера, окрестят «кубизмом». Здесь — намек на кристаллы, кубики, из которых складывались формы в его картинах. Человеческие тела, предметы кажутся разложенными на сумму простых геометрических форм. С кубизмом в европейское искусство пришел метод, незамедлительно проникший во все живописные школы. Былработан условный изобразительный язык, на котором западное искусство говорит и сегодня.

Параллельно с Пикассо работал Ж. Брак, к ним присоединились испанец Х. Грис, француз Ф. Леже, ряд художников из других стран, в том числе России и Италии. Так возник кубо-футуризм в России и футуризм в Италии¹.

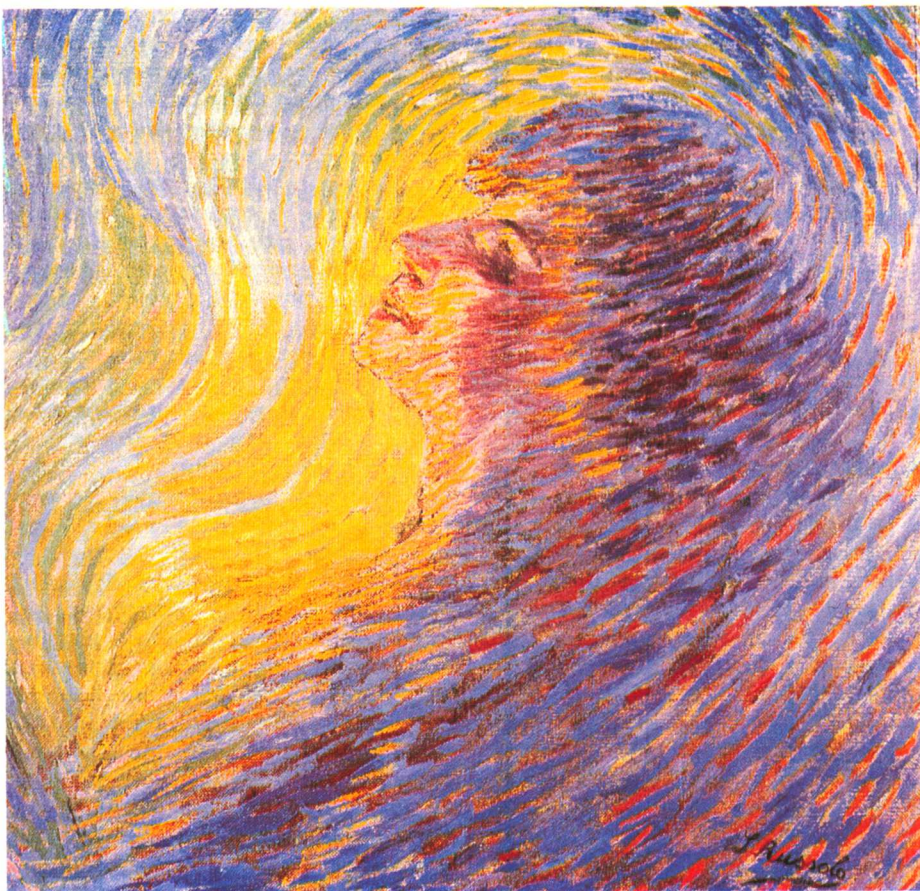
Идеологом этой итальянской ветви стал литератор Ф. Мари-

¹ Футуризм — от лат. futurum — будущее.



Ж. Р у о.
Купание в озере.
Акварель, пастель. 1907.
65×96.
Государственный музей
изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина.

Л. Руссо л о.
Аромат.
Масло. 1910.
63×65.
Бирмингем, частное собрание.

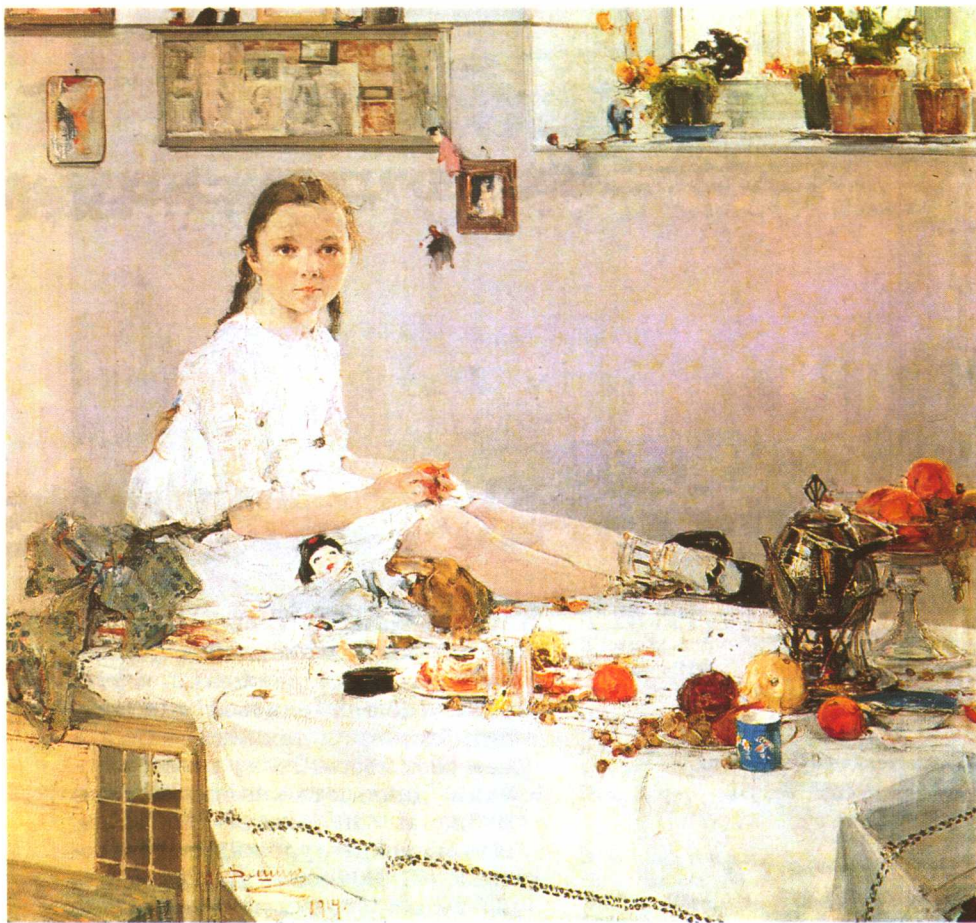


нетти, провозгласивший в 1909 году манифест движения. Футуризм спешил слиться с грядущим царством техники, найти в нем свое место. Этому способствовали динамические построения кубистов и экспрессионистов. Итальянские художники Л. Руссо, У. Боччони, Д. Северини, Д. Балла стремились воспевать мир машин: здесь и рычащий гоночный автомобиль, и всемогущее электричество. Более того, ставили цель воплотить на холсте такие абстрактные понятия, как движение, свет, аромат, смех.

Активность футуристов, как, впрочем, и других направлений начала века, прервала первая мировая война. Она подвела черту под расцветом ранних группировок. Детство современной культуры кончилось. Жизнестойкости новаторских открытий предстояла проверка в окопах, под рвущимися снарядами. Поэт авангарда Г. Аполлинер получит в этих окопах тяжелое ранение, от которого уже не оправится. Немецкий мастер Ф. Марк не вернется с полей сражений. Кубисты Ф. Леже и О. Цадкин привезут с фронта окопные рисунки. Европе предстояло расколоться на два враждующих лагеря...

XX век полностью вступил в свои права. Вскоре придет время новых художественных объединений. Но мятежный и интернациональный дух первого авангарда, его бескорыстное служение искусству будут всегда осеять истоки молодой культуры, вызывая уважение даже к наиболее дерзким ее проявлениям.

М. БЕССОНОВА



МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА

Фешин — ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЦУ

Осенью 1908 года в Казанской художественной школе ждали новых преподавателей. Академия поставила ультиматум: повысить качество обучения или школа лишается субсидий. А тем временем продолжалось паломничество учеников в Москву, к «святым угодникам»: Пикассо, Матиссу, Дерену. Щедро мазали краской, осваивая свободную манеру, раскрашивали розовым и зеленым волосы на портретах, злоупотребляли раздельным мазком во славу импрессионизма. Те, кто придерживался традиций, честно копировали натуру. Тогда-то и вернулся в родную школу преподавателем

живописи и рисунка молодой выпускник академии Николай Иванович Фешин.

О нем мы вроде бы знаем много: родился в Казани в семье столяра-резчика; за выдающиеся способности принят в Академию художеств и учился у самого Репина; в 35 лет был удостоен звания академика, его любили ученики, а популярность и славу снискал себе еще при жизни. И одновременно мало — ведь все это лишь «вешки» на длинном и бесконечно трудном жизненном пути...

На вид Фешин был самый обыкновенный, никаких примет художественно-поэтической натуры: стройный блондин с быстрой походкой, невысокого роста, тихий и молчаливый. Походил скорее на ученика, чем на преподавателя. На первое занятие явился с большим холстом и палитрой. Поставил натурщицу в русской шали на фоне побеленных досок, повернулся к окружавшим его ученикам и тихо проговорил: «Вот теперь давайте познакоимся. И для начала поработаем вместе».

Н. М. Никонов, впоследствии один из основателей АХРР, учился у Фешина с 1908 по 1913 год: «Только однажды мне посчастли-

вилось видеть, как Фешин рисует. На одном уроке он подошел ко мне, сел на мой табурет и начал рисовать на моей бумаге... моим углем в лист... обнаженного натурщика. На моих глазах в полчаса совершилось чудо! Легкими движениями, почти незаметными касаниями, пронеслся уголь над бумагой, и на ней возникли дыхание жизни, форма, свет, очарование. То мощный удар плашмя, то молниеносный зигзаг острием угля, то легкие касания тряпкой — и рисунок готов».

Что еще запомнилось? Как всколыхнулась жизнь школы после приезда Фешина: стали интересоваться музыкой, театром, литературой, яростно спорили о направлениях в искусстве; читали журналы «Аполлон», «Мир искусства», «Весы». В преподавании был немногословен: садился за рисунок каждого по очереди и проверял построение фигуры. Поправлял работу углем энергичными линиями; сразу же выявлялась большая форма, уходили мелочи, тщательно проштудированные учеником в ущерб целому. «Разве так держат кисть? Вот как надо ее держать, как смычок!» — говорил Фешин ученикам. Очень любил музыку и хотел учиться играть на рояле. «Показав гаммы до мажор и ля минор, я была удивлена, когда Николай Иванович проиграл самостоятельно все мажорные и минорные гаммы. На мой вопрос: «Как же вы составили гаммы?» — «По аналогии с красками!» — ответил Николай Иванович». Это из воспоминаний С. К. Шакуловой, преподавателя школы. А как он ставил натюрморты! Так красиво сочетал предметы по цвету и фактуре, что все звучало единым музыкальным аккордом, даже такую мелочь, как складку драпировки, невозможно было изменить.

Известный театральный режиссер А. Д. Попов в 1911—1912 годах учился в Казани. «Чудо!» — отзывался он о работах Фешина «Портрет отца» и «Портрет неизвестной», увиденных на школьной выставке. «Ученики толпами собирались около этих работ, рассматривая блестящую, непостижимую технику. Когда мы подходили к портрету вплотную, чтобы разгадать эту технику, то видели лишь хаос красок. Кадмий и краплак, которыми был написан

рот, от широкой небрежности художника оставались даже где-то на подбородке, на щеке; но стоило отойти на несколько шагов от портрета, и, неизвестно каким образом, появилось тонкое изящество очертаний девичьего рта».

Вот он на старой фотографии 1909 года: сидит в кожаном кресле, опершись локтем о колено, молодой, двадцативосьмилетний, зорко всматривается прямо перед собой. А на обратной стороне снимка надпись: «На добрую память учительнице и ученице Надежде Михайловне от признательного ученика и учителя».

Они познакомились в Казани. Н. М. Сапожникова училась у Фешина. Сама оригинальная художница, ее работы выделялись на казанских выставках какой-то особой культурой живописи. По воспоминаниям современников, женщина деятельная, волевая, умная. Она обучала Фешина языкам, материально поддерживала в трудное время. Они были очень дружны. Вместе в 1910 году ездили за границу. Сестра Надежды Михайловны вышла замуж за профессионального революционера, соратника Ленина, В. В. Адоратского, и отец лишил отступницу своего благословения. Сестры очень дружили. У Сапожниковой Надежды Михайловны была большая и светлая мастерская — позади отцовского магазина. Здесь любил работать Фешин. Как-то сразу образовался тесный кружок единомышленников; собирались художники, рисовали, спорили об искусстве; поэты читали стихи. Фешин, обычно немногословен, больше слушал, изредка вставлял короткие реплики. Как-то возник разговор об использовании в портрете плоскостного фона. Н. Сапожникова, учившаяся в Париже у Ван Донгена, прибегала к этому приему. Фешину он казался условным. Позднее же, в «Портрете Вари Адоратской», племянницы художницы, исполненном в лучших репинских традициях, создал чистый образ девочки, и выбор ровной серой стены в качестве фона здесь оправдан.

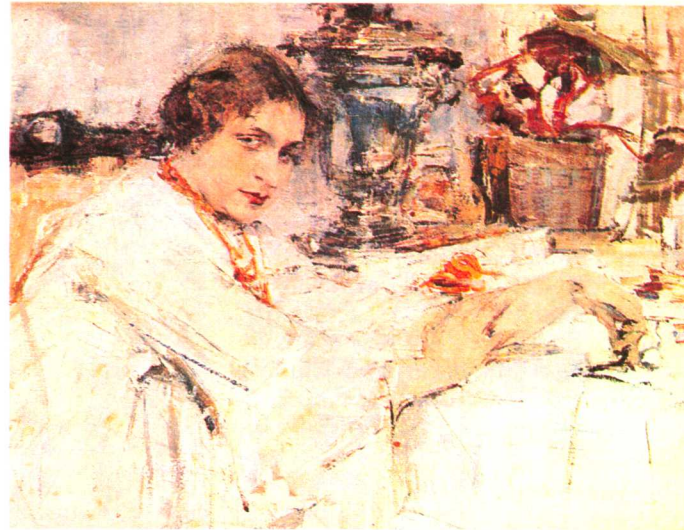
В начале века в Казани часто гастролировали знаменитые музыканты: скрипач Я. Кубелик, пианист А. Б. Гольденвейзер, композитор С. В. Рахманинов. Современник вспоминал, что часто

Н. Фешин.
Портрет Вари
Адоратской.
Масло. 1914.
135 × 145.
Музей
изобразительных
искусств, Казань.

Н. Фешин.
Автопортрет.
Масло. 1920.
66,7 × 64,2.
Музей
изобразительных
искусств, Казань.

Н. Фешин.
Портрет неизвестной
(Дама в лиловом).
Масло. 1908.
102 × 79.
Государственный
Русский
музей.





Н. Фешин.
Ия в крестьянской блузе.
Масло. 1920-е годы.
США, частное собрание.

Н. Фешин.
Портрет скульптора
С. Коненкова.
Уголь, мел. 1929. ▷

Н. Фешин.
За самоваром
(Портрет О. Ясеновой).
Масло. 1913. 81×98.
Кировский областной
художественный музей
им. А. М. Горького.

Н. Фешин.
Девушка с распущенными
волосами.
Уголь. 1930-е годы. ▷

встречал художника в зале дворянского собрания на концертах: «Для Фешина посещение таких концертов не было развлечением. Для него это была серьезность работы... над качеством живописи. Следствием любви Фешина к музыке было то, что в мастерской Н. М. Сапожниковой появился великолепный рояль...»

Он написал много ее портретов: этюды у окна и за чтением, а портрет 1908 года имел успех на международной выставке Института Карнеги в США в 1910 году, хотя здесь экспонировались работы К. Моне, Сислея, Писсарро, Ренуара. Фешинский портрет называли самым оригинальным произведением выставки, и отсюда началась его международная слава. Лучшие портреты Н. М. Сапожниковой относятся к 1916 году. Тот, где она сидит у клавиша в специально сшитом бальном платье, выставлялся в Москве в 1917 году и пропал. И гораздо позже, когда Фешин был уже в Америке, куда уехал, пережив тяготы гражданской войны и страшный голод, полотно это В. В. Адоратский обнаружил и купил в комиссионном магазине где-то в году 1927 или 1928.

Изячно повернув голову, смотрит на нас женщина за клавишном. Она артистична, молода. Красивые полные руки перебира-

ют клавиши, она вся во власти музыки, вот взглянула — и опять туда, в стихию звуков. Момент, безвозвратно ушедшее мгновение, которого никогда уже не будет.

Он был прирожденным портретистом, но интересно, что И. Репин склонял своего ученика к созданию жанровых картин, находя у него дар к построению многофигурных композиций. Кстати, связь фешинского мазка с поздней нервной, широкой техникой Репина бросается в глаза. Интерес художника к этнографии не случаен. Так, сюжет картины «Капустница» связан с обычаем «подмоги», когда осенью, перед Воздвижением собирались целыми семьями для рубки капусты, и все это носило праздничный характер.

Но несколько особняком в его творчестве стоит картина «Бойня». Ее сюжет навеян сибирскими впечатлениями 1904 года. Художник работал над ней вплоть до 1920 года, но так и не закончил ее. Большой, красивый, сильный зверь обречен на смерть. Кровь, «дымящееся мясо» — все раздражает своей красно-черной экспрессией. Художника упрекали за чувство горечи и отвращения, которое картина могла вызвать у зрителя. И в то же время современники явно услышали, как

«драматизированные ноты четко звучат в картине, которая вся пронизана запахом крови, придающей ей какой-то кошмарный, жестокий характер». Уже приближался год 1914-й. На том роковом рубеже безвозвратно уходило что-то для всего человечества, само того еще не зная, оно отплывало в эпоху мировых войн. И, может быть, вечное животворное начало искал художник в обычаях народа, торопился запечатлеть ощущение неповторимого праздника жизни перед лицом грядущих социальных катаклизмов.

Сестра Д. Д. Бурлюка, художница Л. Д. Бурлюк, знала Фешина еще по академии: «Как-то Фешин пригласил меня посмотреть его работы... все написано той бурной техникой, которой он... всю жизнь писал, любовно задерживаясь на лице портретируемого и работая почти рубанком на фоне, на платье... Глядя на живопись Фешина, невольно подумала, что лицо на его портретах написано гладенько, а окружено каким-то хаотическим вихрем...»

Пройдет совсем немного времени — и закружились, завертелись вихри времени, переломились надвое людские жизни. Судьба человека тех лет порой была горька и трагична. Недаром мотивы стихии, ветра, снежной бу-



ри явно слышны в искусстве того времени — как символ эпохи, закружившей отдельную человеческую судьбу как песчинку. Фешин своим зорким взглядом пристально вглядывался в человека, пытаясь запечатлеть богатство внутреннего мира, который таила в себе эта «песчинка». И не потому ли так тщательно и любовно подбирал мастер костюм, аксессуар, позу, стремясь наиболее полно выявить образ, неповторимое своеобразие личности?

Время гражданской войны в Казани было тяжелым. За город велись жестокие бои — он оказался важным стратегическим пунктом. В августе 1918 года Казань ненадолго заняли белые. Потом — разруха. Голодно, холодно. Город почти опустел. Но все равно шли занятия в художественной школе. Краски пытались делать сами: при помощи курантов растирали пигмент с подсолнечным маслом. От мороза в подвале лопнули трубы и богатейший склад художественного реквизита — сосудов, мебели, тканей, оружия — был безнадежно испорчен. Для натюрмортов приносили из дома кто что мог, натурщиков ставили около раскаленной печки. Николай Иванович над большими полотнами не работал — «Бойня», «Обливание» так и остались незаконченными. Написал портреты В. И. Ленина и А. В. Луначарского; его полотно «Карл Маркс» использовали как транспарант на митингах и де-

монстрациях; расписывал миниатюрные коробочки для продажи в магазине кустарных товаров. Потом живописец тяжело заболел — сказался перенесенный голод, обострился туберкулез легких. Жена настаивала на отъезде за границу. Одна из учениц в последний раз видела учителя весной 1923 года в Москве: «Он говорил, что ехать ему не хочется, что неизвестность, чужой уклад жизни его не привлекают, но жена настаивает, изучила язык, хлопчет визу...»

В Америке Фешин имел шумный успех. Его сразу же пригласили преподавать в Нью-Йорке в Академию художеств при «Гранд-сентрал галлери», картины раскупали за хорошие деньги. Газеты звали увидеть чудо — выставку русского художника. А он всегда остро осознавал свою трагическую ошибку. С. Коненков, так высоко ценивший фешинские импровизации и встречавшийся с художником на чужбине, вспоминал о том, как, покинув из-за болезни душный Нью-Йорк, Фешин переселился на западное побережье Америки, в город Таос, сам украсил дом крылечком и резными наличниками. «Дорогой Паня! — писал он брату в 1949 году —...Я часто думаю о прожитом и прихожу к заключению, что люди искусства не должны покидать своей страны, что бы то ни случилось с ней. Весь духовный фундамент человека закладывается с самого детства и растет вместе с окружающим до самого конца. В чужой стране он только существует физически, находясь в постоянном одиночестве, не понимая смысла жизни. Одно утешение, что судьба поделила мою жизнь между двумя великими народами...» А на родине, где всегда помнили о художнике, ученики разыскивали его работы, хлопотали об устройстве выставки, надеялись на встречу...

«Вчера я узнала от Бурлюка, который гостит здесь... что Н. И. Фешин умер в феврале месяце этого года, что он очень тяжело болел. Последний раз Бурлюк его видел в 1944 году, и тогда уже он был безнадежно болен туберкулезом. Работал он последнее время мало — больше лежал», — сообщала в письме В. В. Адоратская в 1956 году.



Мастер два раза хлопотал о возвращении, в 1928 году и, кажется, в 1944, но ничего не добился. Ия Фешина-Бренхем так рассказывала о последних годах жизни отца: «Незадолго до смерти художника Джон Бенхем, близкий друг, в течение многих лет (впоследствии один из самых крупных коллекционеров Фешина) убедил... устроить большой ретроспективный показ в двух местах одновременно: в музее искусств и в музее Сан-Диего. Это был воистину большой успех, и Фешин радовался возможности снова увидеть свои работы, которые давно уже находились у коллекционеров».

Художник всегда говорил дочери, что хочет вернуться на Родину. Его желание исполнилось уже после кончины. На старом казанском кладбище стоит скромный памятник. На нем надпись: «Николай Иванович Фешин». Дочь привезла на родину прах отца. В Казанском музее есть фешинский зал — лишь малая часть наследия мастера, разбросанного по музеям и частным собраниям в разных концах света. Его картинами восхищаются зрители, говорящие на разных языках, разделенные социальными, классовыми барьерами. У подлинного искусства один язык, понятный всем. О духовной красоте человека писал свои картины наш соотечественник, русский художник Н. И. Фешин.

О. МАСЛЕННИКОВА



Живописные берега излучины Москвы-реки, где расположено Кунцево, были когда-то близким пригородом столицы. Вековые деревья, уступами спускающиеся по крутому холму, красота ландшафтов, усадебный парк, облагороженный рукой садовника, с романтическими беседками и часовнями, памятными обелисками и скульптурой, небольшой деревянный барский дом, построенный в конце XVIII века в стиле раннего классицизма и возобновленный после наполеоновского нашествия, придавали этому месту неповторимость и привлекательность, способствовали росту

популярности Кунцева, ставшего излюбленным местом для отдыха и творчества. Пребывание здесь для многих не проходило бесследно: писатели вводили описание Кунцева в ткань повествования, как, например, И. С. Тургенев в романе «Накануне», археолог З. Я. Доленга-Ходаковский нашел следы древнего славянского городища, известный естествоиспытатель

К. А. Тимирязев рассказал в книге «Жизнь растения» о знаменитом тысячелетнем кунцевском дубе. П. И. Чайковский записал мелодию песни «Соловушка», которая зазвучит затем в ряде его произведений.

Местные достопримечательности, выразительные виды послужили источником вдохновения для многих поколений русских и советских художников. В Кунцеве на летних дачах жили меценаты и коллекционеры. С каждым из них связана интереснейшая страница истории. Благодаря собирательской деятельности русских меценатов мы теперь имеем прекрас-

В. Раев.
Вид Москвы со стороны
Кунцева.
Масло. 1860.
Государственный Исторический
музей.



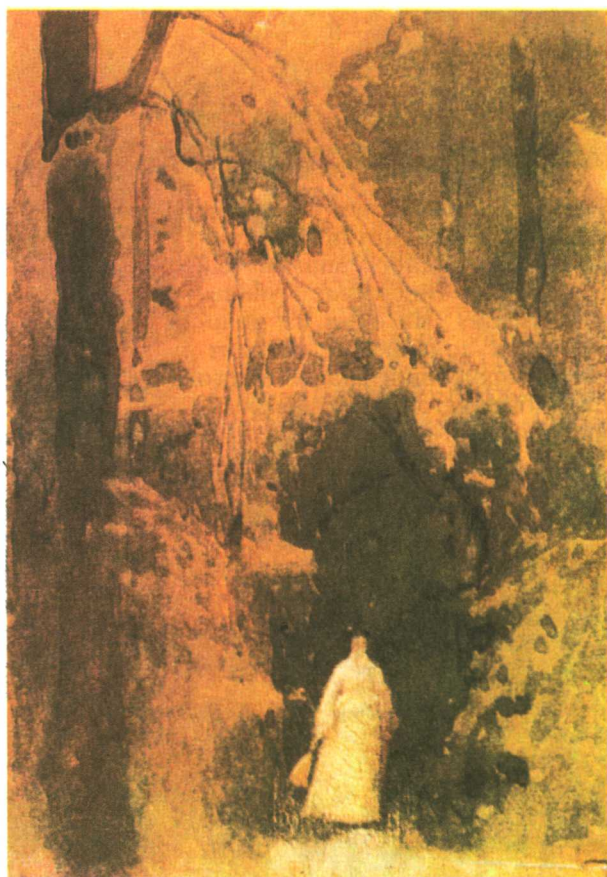
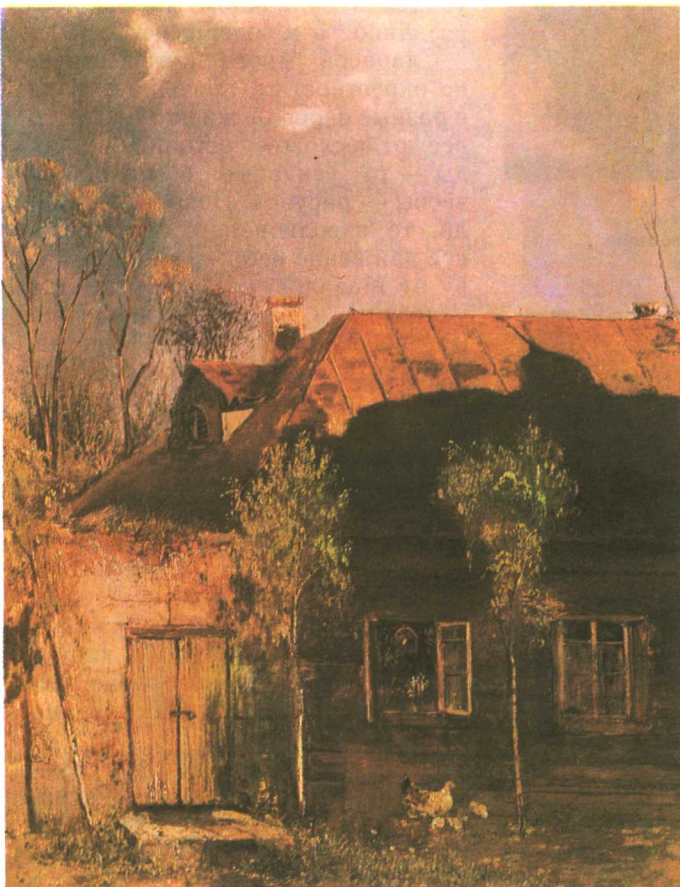
Виды усадьбы Кунцево.
Фото начала XX века.

ные коллекции отечественного искусства, западноевропейской живописи.

Кунцево, видимо, притягивало не только своеобразием окружающих пейзажей. Существовали определенные духовные нити, кровные связи. Не случайно на этой земле деятели культуры завещали

А. Саврасов.
Домик в провинции. Весна.
Масло. 1878.
Частное собрание. Москва.

И. Крамской.
В. Н. Третьякова. Эскиз
портрета.
Акварель. 1875.
Государственный Русский
музей.



В. Пукирев известен многим картиной «Неравный брак». Мало кто знает сейчас, что он автор ряда интересных пейзажей, среди них — «Вид имения Давыдково вблизи реки Сетунь». Это место находилось всего в нескольких верстах от Кунцева. В то время летом там можно было нанять да-

себя похоронить. Возле церкви Знамения погребен академик живописи, мозаичист В. Раев, возле храма Спаса на Сетуни покоятся останки семьи книгоиздателя С. В. Сабашникова; известного исследователя гравюры, первооткрывателя русской народной картинки-лубка Д. А. Ровинского.

Обращаясь непосредственно к творчеству художников, бывавших здесь, можно найти не только интересные иконографические свидетельства, но и проследить тенденцию меняющихся вкусов, увидеть разнообразие творческих поисков.

Наиболее ранние работы художников демонстрируют умение найти эффектный вид, скомпоновать пейзаж в определенных правилах искусства того времени. «Вид Мо-

сквы со стороны Кунцева» В. Раева, имеющий форму неправильного овала и парный к картине «Останкино. Вид со стороны пруда», когда-то, возможно, висел над дверным проемом усадебного дома. Затемненный, покрытый лесом передний план контрастирует с широкой панорамой древнего города, где возвышаются шпили колоколен, сияют купола церквей и объемы светлых зданий, самый дальний план теряется в дымке, сливаясь с голубым небом. Живопись тщательная и немного суховатая. Пирамиды кудреватых елей выделяют центр, точные отдельные мазки обозначают Большой Кремлевский дворец, храм Христа Спасителя, строения Новодевичьего монастыря...

чу значительно дешевле, чем у Москвы-реки. Пространство небольшого холста построено таким образом, что кулисы из деревьев обрамляют края, направляя взгляд зрителя вглубь, в растительно-лесную даль равнины с несколькими домами в центре. В этом театрализованном мире определенный масштаб задают фигуры людей на переднем плане. Можно предположить, что сидящий на скамье мужчина с листом бумаги и карандашом — сам автор. Люди всматриваются в даль, любуются открывающейся перспективой, и ничто не мешает ощущению тишины и спокойствия, зафиксированного, остановившегося мгновения.

Несколькими годами ранее, в



1855 году, А. Саврасов, тогда еще начинающий двадцатипятилетний художник, создает знаменитый впоследствии «Вид в селе Кунцево под Москвой». Ни одна из монографий о художнике не обходится без репродукции графического листа, донесшего до нас композицию этой несуществующей ныне

В. Пукирев.
Вид имения Давыдково вблизи реки Сетунь.
Масло. 1860-е годы.
Музей В. Тропинина.

А. Осмеркин.
Лес в Кунцево.
Масло. 1910-е годы.
Горьковский государственный художественный музей.



картины, знаменовавшей утверждение реалистического пейзажа, становление таланта мастера. В этой работе художник отказывается от сложившихся канонов конструирования исключительного, красивого, но лишённого трепета жизни пространства. Он обращается к правде обыденного русского пейзажа, полного неповторимой притягательности и поэзии, увидев в будничном мотиве первозданность и совершенство.

Саврасов много путешествует по окрестностям, приезжает сюда в разные периоды жизни. Его интересуют несхожие состояния природы — то уснувшее в ожидании весны — рисунок Покровское-Фили, то взволнованное предгрозовое движение неба «Вид на Москву от Мазилова». Но всегда есть удивление и радость от увиденного, непосредственность чувства.

В картине «Домик в провинции» резкая, глубокая тень усадебного дома ложится на красную крышу деревянной избы. Граница проходит сквозь обобщенные контуры контрастных по цвету масс, дающих рубеж смены дня и ночи, света и тьмы, призрачного и реального. Не теряется внимание к деталям повседневного — сквозь распахнутые ставни окна видна клетка с канарейкой, а немного ниже расположилась хлопотливая курица со своим выводком.

Особая страница истории Кунцева связана с пребыванием основателя картинной галереи П. М. Третьякова, жившего здесь летом со всей семьей начиная с 1869 года. Старейший сотрудник галереи Н. А. Мудрогель в воспоминаниях писал: «Своей дачи у Третьяковых не было; они нанимали какую-нибудь дачу в Солдатенковском парке — с большими цветниками, с массой деревьев. Кунцево мне казалось сказочным местом — так много цветов росло возле дач и так красив был парк над Москвой-рекой. В воскресенье он (Третьяков. — Прим. ред.) оставался на даче; но обычно после завтрака брал маленький чемодан с бутербродами, бутылкой молока и книгами, один уходил в лес до вечера и, забившись в глушь, весь день читал».

У Третьякова на даче часто гостили художники, многие, как В. Перов, с семьей. Сюда для работы над портретом В. Н. Третьяковой, жены собирателя, приез-

жает И. Крамской, лидер и идеолог «Товарищества Передвижных выставок», ставшего во второй половине XIX века выразителем наиболее передовых художественных идей и устремлений. Со времени создания портрета начинается тесная дружба семьи Третьяковых с Крамским.

Художник решает написать Веру Николаевну во время прогулки по парку — в ее «любимейшем местечке возле Москвы». Работу предваряла небольшая, мастерски и легко выполненная акварель, донесшая до нас чудо случайной встречи в лесу с хрупкой маленькой фигурой в белоснежном платье и алеющей накидке среди чащи высоких вековых деревьев. Склоненные ветви словно берут ее в свои объятия, охраняя и защищая. Чувствуется теплое, бережное отношение автора к модели. В осуществленном портрете ветви деревьев помогали писать другой замечательный художник — И. Шишкин.

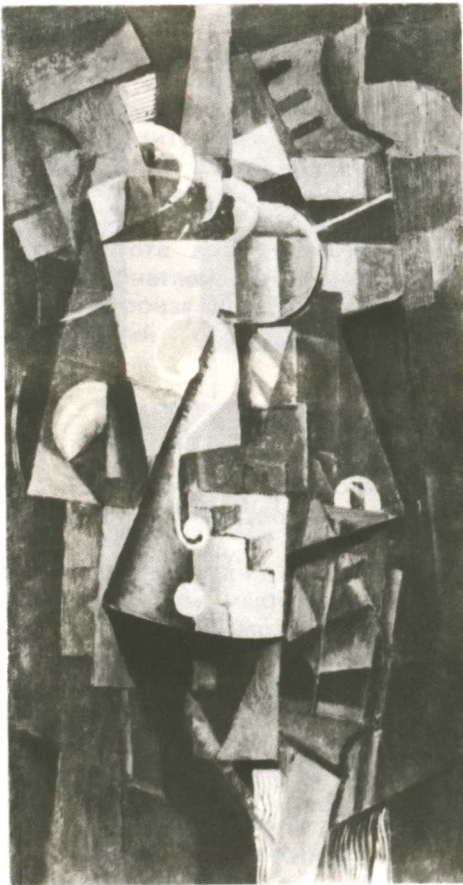
25 июня 1877 года П. М. Третьяков пишет И. Крамскому: «Что за художественное произведение наше Кунцево! Удивительное дело, вот уже 8 лет каждую осень я думал: ну на будущий год уже мало интересу жить здесь, все слишком знакомо, и каждое лето мне кажется, что в прошлом году не было так хорошо... Вы не знаете Кунцева... каждый день видишь что-нибудь новое и иногда не узнаешь места, виденного вчера или даже сегодня,— так изменяет различное освещение. Кунцево мне кажется может вдохновить хороший талант на поэтические картины, не пейзажи, а картины».

В Кунцево был создан один из немногих прижизненных портретов П. М. Третьякова. Третьяков тогда был болен, лечащий врач запретил ему работать и ездить в Москву. Во время прогулок и бесед Крамской решает написать человека, много делающего для развития русской национальной культуры. Созданный быстро, за несколько сеансов погрудный портрет передает одухотворенное состояние изображенного, его пронизательность и целеустремленность.

Владелец усадьбы «Кунцево» К. Т. Солдатенков также коллекционировал произведения искусства. Картины и этюды А. Иванова, П. Федотова, К. Брюллова, Н. Ге, Ф. Васильева, скульптуры М. Ан-

токольского, Н. Чижова по примеру П. М. Третьякова подарены городу Москве и помещены в Румянцевский музей.

В начале XX века меняется природа края, все больше появляется промышленных предприятий, вырубаются лес, расчищая пространство для дачного строительства. Александровская железная дорога пересекает местность надвое. Но популярность Кунцева не уменьшается, слава загородного места остается неизменной. Сюда приехал К. Малевич, открытием кото-



К. Малевич.
Станция без остановки.
Кунцево.
Масло. 1911.
Государственная
Третьяковская галерея.

рого в области пластики, цвета, формы было суждено предвосхитить новые направления в архитектуре, живописи, прикладном искусстве.

Если для А. Саврасова природа служит источником вдохновения и создания удивительных по полноте ощущений реалистических пейзажей, то К. Малевич работает

здесь совершенно иначе. Небольшое произведение «Станция без остановки. Кунцево» заполнено ритмами индустриального времени. С первого взгляда трудно уловить логику и ясность в нагромождении плоскостей, геометрических мотивов, но сразу же притягивает осязаемый зрительно какой-то нарастающий ритм движения, лязгающего и бряцающего звука. Всмотревшись, можно уже разглядеть знак вопроса, ступени, паровозную трубу, кольца дыма, фрагменты цифр и механизмов. Таким образом виделись тогда художнику блага цивилизации, за которыми стоит будущее.

В 1913 году В. В. Маяковский в Кунцево писал трагедию «Владимир Маяковский». Порыв в будущее, стихия свободы характерны для строчек: «Мы солнца приколем любимым на платье, из звезд накуем серебряных брошек. Бросьте квартиры! Идите и гладьте — гладьте сухих и черных кошек». Эти образы хотя и отдаленно, но перекликались с творчеством Малевича, который в то время готовил оформление футуристической оперы «Победа над солнцем».

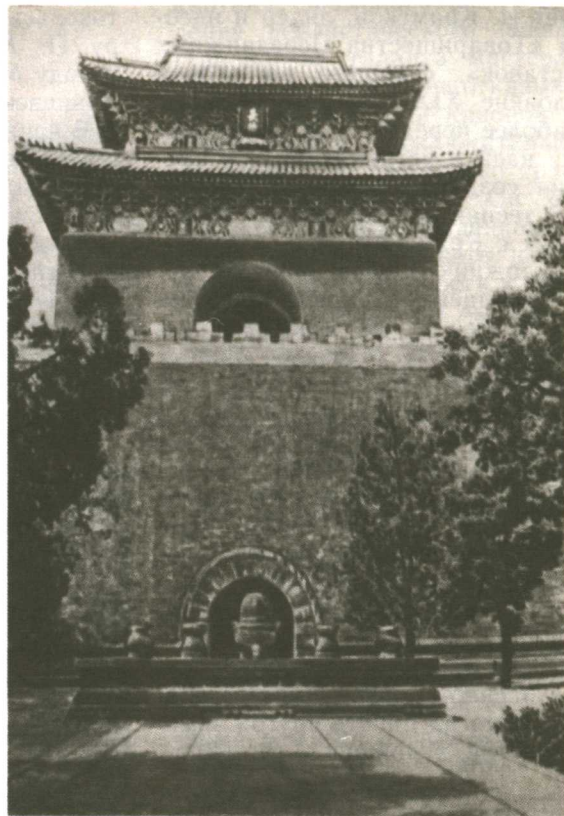
Но эксперименты не могли заслонить неповторимую притягательность реального, видимого мира. Художники по-прежнему обращаются к действительности, хотя их изобразительные приемы далеки от излюбленных средств XIX века. Пейзаж приобретает героизированные, монументальные черты. Обобщенные объемы, мерцающие кристаллические массы зелени даны в живописном произведении А. Осмеркина «Лес в Кунцево».

Этюд А. Лентулова, построенный на эффектах освещения и имеющий приглушенный цвет, донес до наших дней несохранившиеся приметы времени — на берегу Москвы-реки видна церковь в селе Крылатском, завершенная традиционным пятиглавием и шатровой колокольней.

Сейчас Кунцевский район является частью Москвы. Дачные места отхлынули дальше за черту города, построены новые современные магистрали, жилые кварталы, и теперь лишь зеленый клин Филевского парка да таблички в выставочных и музейных залах напоминают о былой известности здешних мест.

А. ШУМОВ

КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ



«Т армония — вот что лежит в основе всех видов искусства на протяжении человеческой истории». Эти слова крупнейшего советского зодчего И. Жолтовского относятся и к архитектуре Китая и Японии — наиболее древней, своеобразной в мире. Ей свойственны в высшей степени оригинальные сооружения: жилые дома, храмы, укрепления и целые города. Зодчество обеих стран неоднократно испытывало влияние других архитектур, но эти воздействия оставались чисто внешними и быстро растворялись в типичных формах и композиционных приемах. Отличительные черты стиливой устойчивости сохранялись вплоть до XIX века.

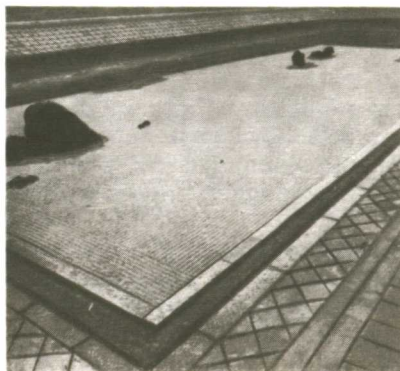
Архитектура Китая и Японии не знала ордера как элемента строгой тектонической системы. Колонна здесь изобразительна и символична. Основная идея — «растворение» зданий в природе, размещение в садовых ансамблях. Это легкие павильоны, формы которых восходят к древним конструкциям из деревянных балок. Внутреннее пространство от окружающего мира отделяют лишь раздвижные стены. Дом

имеет только одно помещение, которое в случае необходимости делится перегородкой или ширмами.

Современный процесс стандартизации, с которым мы сталкиваемся на каждом шагу, много столетий назад был уже известен и использовался в жилище с художественным совершенством. Объем дома определяется количеством матов одного размера — «татами». Передвижные внутренние перегородки, а также «одо» — полированные деревянные стойки, несущие крышу, — находятся на стыках между матами. Легкие передвижные «сёдзи» — стены-ширмы, так же как и

маты, снимаются со своих мест для чистки. Планировка японского дома — результат математического расчета. И тем не менее люди не чувствуют себя скованными, а умудряются пользоваться такими домами и с удобством жить в них.

Снаружи традиционной постройки по периметру — довольно широкий обход — терраса — на тонких, широко расставленных столбах, над которыми высокая кровля. Этот обход — архитектурный прием, связывающий здание с пространством: стоя на террасе, человек еще не в доме, но уже под крышей.



Тайхэдянь.
Зал для государственных церемоний в ансамбле Запретного города в Пекине.
XV—XVII века.

Башня гробницы Чанлин в погребальном ансамбле Шисаньлин близ Пекина.
XV—XVII века.

Сад Рёандзи в Киото.
Общий вид.
Начало XVI века.

Кровля в китайской и японской архитектуре не имеет аналогов в зодчестве других народов и эпох. Крыша не только защищает постройку от дождя и снега, она служит декоративно-художественным элементом. Отличительная черта кровли — ее сложность и загнутые вверх углы. В ряде случаев их завершают изображения драконов, размер которых в крупных сооружениях достигает трех метров. Форма крыш разнообразна: двускатная или четырехскатная. Часто в одном здании применяют различные типы кровель.

В основе китайского и японского храма — тип легкого жилого дома. Это маленькое изображение мира в целом. Крупнейший памятник китайского зодчества — храм Неба в Пекине. Другой знаменитый храм в Изумо (Япония). В культовых ансамблях основной осью является дорога, по которой идет человек. Чем длиннее к нему путь, тем длительнее подготовка к его восприятию,

больше отдален он от повседневной жизни.

Индийский башнеобразный храм превратился в пагоду, легкую ярусную башню, похожую на гигантское дерево, с многочастной слоистой кровлей, словно воспроизводящей листву. Одна из древнейших китайских пагод построена в Ост-Паима-Шу (VI—VII вв. н. э.), высота которой достигает пятидесяти метров. Здание покоится на каменных террасах с лестницами и балюстрадами. Неповторимый вид им придает окраска цветными лаками. Они не только украшают постройку, но и предохраняют деревянные конструкции от гниения.

Сад — основной специфический элемент китайской и японской архитектуры — воздвигается согласно целой системе правил, изложенных в специальных теоретических сочинениях. Главная забота архитекторов — создать впечатление, будто он является произведением природы. Блестящий образец подобной

архитектуры — Императорский сад в Пекине. Начиная с VII века н. э. в Японии широко воспроизводят в миниатюре существующие в действительности пейзажи. Особое место занимает символика камней, которые представлялись живыми существами. С их помощью, как считали древние зодчие, можно выразить определенную философию, религиозные и эмоциональные представления о мире.

Устойчивые стилевые особенности китайской архитектуры, сказавшиеся на зодчестве всего региона Юго-Восточной Азии, можно в известной мере назвать китайским стилем. Примечательно, что наиболее характерные внешние его признаки, например крыши, в той или иной мере используют и в современных общественных зданиях вплоть до многоэтажных отелей Китая, Кореи, Гонконга, Сингапура.

Г. ИСКРЖИЦКИЙ,
кандидат архитектуры



Пагода Шицзята
храма Фогунсы в Инсяне.
Провинция Шаньси.
1056 год.



Ансамбль
Кацура.
Общий вид.
XVII век.



В Ленинградском Эрмитаже открыт школьный центр, а при нем есть изостудия. Сюда приходят учащиеся младших классов и те, кто только собирается стать школьником.

Руководитель изостудии художник-педагог Борис Константинович КРАВЧУНАС специально для вас, самые юные читатели, подготовил несколько статей-уроков.

Прочитав их, вы узнаете, что такое композиция, пропорции; как готовиться к новому году, как навалу и нарисовать открытку маме к Международному женскому дню 8 Марта. Много интересного вас ждет в уроках на темы «Праздник», «Сказка и ее герой», «Зоопарк», «Лето».

Итак, приступаем к первому занятию.

ЗНАКОМСТВО С МАТЕРИАЛАМИ И ИНСТРУМЕНТАМИ ХУДОЖНИКА

Чтобы сделать какую-нибудь работу, необходимо иметь материалы и инструменты. Для художника это правило не является исключением. Расскажем о самых простых и доступных материалах для рисо-

вать? Для работы красками, карандашами, фломастерами или мелками понадобится белая плотная бумага, которую называют чертежной.

Рисуют на ней карандашами черными и серыми — их называют

Те из вас, кто любит рисовать фломастерами и цветными жирными мелками, наверное, замечали, что фломастер дает только тонкую линию, а мелком можно нарисовать тонко — острым кончиком и широко, если



вания, а о более сложных вы узнаете, когда подрастаете.

В первую очередь для рисования нужна бумага. Она бывает всякая: тонкая и толстая, мягкая и жесткая, гладкая и шершавая, белая и цветная. Еще бумага может быть мятая, грязная и рваная. Но разве на такой захочется

еще простыми — и цветными. Простые карандаши бывают твердые и мягкие. Возьмем для рисования мягкий карандаш, потому что он дает четкую линию, не царапает бумагу, легко стирается резинкой. Важно, чтобы он был хорошо заточен, поменьше падал на пол и не крошился от этого.

положить его плашмя. Эти материалы имеют яркие цвета, и работы получаются особенно нарядными.

Но собственно живописные произведения создаются красками. Юные художники пользуются чаще всего красками, которые разводятся водой: гуашью и аква-

релью. Лучшая гуашь называется «Художественная», а акварель — «Ленинград». Кстати, французское слово «акварель» означает: водяная краска.

Советуем использовать для воды пластмассовую баночку, а не стеклянную, так как от неловкого движения она может упасть и разбиться, а художник — пораниться. Чтобы цвет у красок был чистый и звонкий, воду часто меняют.

Ваша работа будет красочной и цветной, если краски содержатся чистыми. Когда же художнику нужно смешать их, он делает это на палитре — так называется специальная дощечка. Ее можно заменить и плотной бумагой.

Для работы красками необходимы кисти. От умения пользоваться ими зависит результат труда художника. Кисти бывают разные: круглые, острые и плоские, большие и маленькие, жесткие и мягкие. Мягкие кисти делают из тонкого волоса, и ими удобно работать акварелью. Жесткие кисти — из щетинки, они больше пригодны для гуаши. Чтобы выполнить тонкую работу, нужна маленькая кисточка с острым кончиком, а для того, чтобы закрасить лист бумаги, берите большую кисть. Кисточка портится, если ею трут, как щеткой. От такого обращения она теряет волоски и становится непригодной. Ею надо гладить бумагу. Если погладить самым кончиком — получится тонкая линия, а нажмешь посильнее — широкая. Чтобы не появилось кляксы (оттого что на кисточке много воды), проведи кисточкой несколько раз по краю банки. Если клякса все же появилась — не беда. Надо дотронуться до кляксы кончиком отжатой пальцами кисти, и она «выпьет», впитает влагу.

Хранить кисти нужно в чистоте, волосками вверх, и тогда они долго будут тебе служить. Еще может потребоваться тряпочка для ухода за рабочим местом, руками и кистями.

Теперь вы имеете представление о самом необходимом для работы, и мы надеемся, что смело возьмете краски и кисти и попробуете поработать. А на следующем уроке будет продолжен рассказ о том, что вы должны знать и уметь.

Вера Апанченко, 6 лет.
Чудище лесное.
Гуашь.
Ленинград.

Агнесе Рудзите, 6 лет.
Ряженные.
Гуашь.
Рига.

Артем Желтов, 6 лет.
Кот в сапогах.
Фломастер.
Ленинград.

Настя Данич, 5 лет.
Колобок.
Цветные карандаши.
Ленинград.



ИЩУ ДРУЗЕЙ

Мы, учащиеся СПТУ-34 города Тарусы, создаем интерклуб и хотим переписываться со своими ровесниками из разных республик нашей страны и из других стран. Наша будущая специальность — роспись и резьба по дереву. И мы очень интересуемся искусством.

*Сковородько Н.,
249810, Калужская обл.,
г. Таруса, ул. Пролетарская, 63*

Я собираю материалы о Саманте Смит. Надеюсь услышать рассказы тех, кто ее видел или был знаком с нею. Особенно хотелось бы, чтобы на мое письмо откликнулись бывшие артековцы 1983 года.

*Малая Илона,
322010, Новомосковск
Днепропетровской обл.,
ул. Советская, 32, кв. 175*

Хочу иметь друзей, которым 10 или 11 лет. Перешел я в пятый класс. Люблю рисовать — поступил в ДХШ, собираю открытки по искусству.

*Байдин Костя, 11 лет.
680033, г. Хабаровск,
ул. Руднева, 56, кв. 77*

Мне 15 лет, учусь в 8-м классе. Отличник. Много рисую и мечтаю стать художником. Очень хочу иметь друзей в разных городах нашей страны.

*Новрузов Фазиль,
374320, Азерб. ССР, г. Баку,
р-н Барда, ул. Колхозная, 5*

Мне 13 лет, учусь в ДХШ. Люблю графику, резьбу по дереву, живопись. Хочу подружиться с ребятами, которые также любят искусство.

*Данилов Сергей, 13 лет
211440, г. Новополюцк,
ул. Ктаторова, 8, кв. 44*

Мне 13 лет. Люблю рисовать. Очень хочу иметь товарища. Неважно, сколько ему лет. Ведь не это главное.

*Янкович Елена,
211840, БССР, Витебская обл.,
г. Поставы, ул. Заслонова, 5, кв. 3*



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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

9. 1988

В НОМЕРЕ

- | | | |
|----|--|-----------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
Время ожиданий и надежд | Б. С. Угаров |
| 3 | КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА
Знаете ли вы художников книги? | Н. Колесникова |
| 6 | В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ
Народное искусство на уроках композиции | И. Лельчицкая |
| 8 | ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ СЕГОДНЯ
Академия в Сибири | В. Шумков |
| 12 | МУЗЕИ МИРА
Лондонская национальная галерея | О. Малинковская |
| 18 | ШКОЛА В ЗЕРКАЛЕ СТОЛЕТИЙ
Будни ученика Академии | Н. Фомина |
| 22 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
Скульптура как миф | А. Бурганов |
| 26 | ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ
Акварельная палитра | А. Михайлов |
| 28 | НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО
Смоленские узоры | Л. Журавлева |
| 31 | XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА
Искусство до первой мировой войны: 1900—1914 | М. Бессонова |
| 36 | МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА
Фешин, знакомый незнакомец | О. Масленникова |
| 40 | ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ
Кунцево в творчестве художников | А. Шумов |
| 44 | РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ
Китайский стиль | Г. Искржицкий |
| 46 | УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ
Материалы и инструменты художника | Б. Кравчунас |

ОБЛОЖКИ:

1. Я. Вермер Делфтский и. Девушка за клавесином. Масло. 1671. 51×45. Лондонская национальная галерея.
2. П. Шиллинговский и. Академия художеств. Зал Рафаэля. Ксилография. 1924.
3. Микеланджело. Капелла Медичи. Статуя Джулиано Медичи с его гробницы. Мрамор. 1526—1533. Флоренция.
4. Н. Фешин. Портрет отца. Масло. 1918. 162×96. Музей изобразительных искусств, Казань.

Главный редактор Л. А. Шитов.

Редакционная коллегия: Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов (отв. секретарь), Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабужева, В. 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. Сысов, А. П. Ткачев, В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

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

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 14.07.88. Подп. к печ. 19.08.88. А01121. Формат 60×90¹/₃. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 145.

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

«Юный художник». 1988 г., № 9, 1—48.

