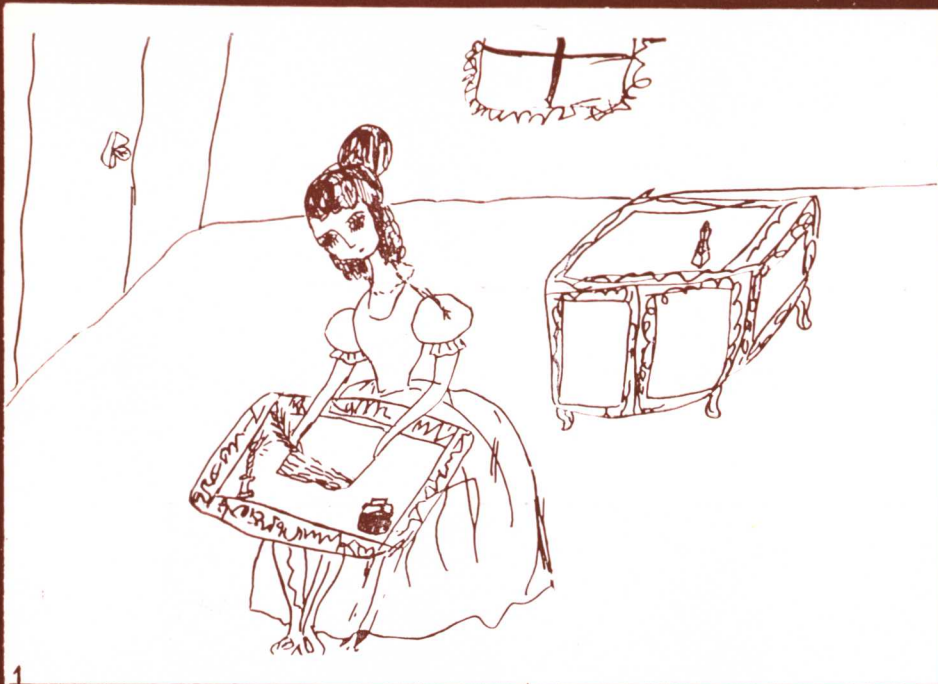


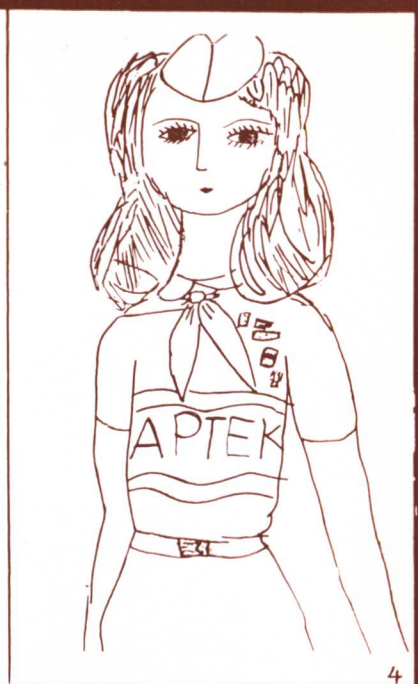
Юный
ХУДОЖНИК

3 '89





1



4



2



5



3



6

Женщина — творец прекрасного

Кто была первая представительница слабого пола, преодолевшая вековые предрассудки и взявшая кисть или резец скульптора? Документы конца XVI века донесли имя Сюзанны Кур, лиможского эмальера из семьи потомственных умельцев. Чуть раньше в Италии творила другая художница — Софонисба Ангисола. Эпоха Ренессанса вызвала к жизни явление, немислимое для искусства древности и средних веков...

Итак, женщина, которая издавна служила моделью, встала по другую сторону мольберта. Можно представить, насколько труден ее путь к вершинам ремесла. Но вот на венецианской почве XVIII века расцветает причудливый цветок творчества Розальбы Каррера. Столетие менуэта и напудренных париков благосклонно к прекрасной половине рода человеческого. В Париже с редким успехом работают «три грации» французской живописи — Элизабет-Луиз Виже-Лебрен, Мари-Анн Колло и Аделаида Лабиль-Гияр. Первые две связали судьбу с Россией, долго жили здесь. Кто знает, приобрел бы образ Петра Великого в знаменитом фальконетовском монументе такую внушительную, гордую силу, если бы его голову изваяла не Мари-Анн Колло.

Традиционно художник перенимал мастерство у отца, родственников. Прославившаяся портретами Гёте и Винкельмана Анжелика Кауффман еще ребенком кочевала с отцом-живописцем по европейским столицам. Дышала воздухом древности в Риме, была в числе основателей Королевской Академии художеств в Лондоне. Семья художников Менгс гордилась живописцем Терезией Менгс. А разве история русского искусства не знает примеров наследования этой профессии? Зодчие А. Кавос, Н. Бенуа, скульптор-анималист Е. Лансере — прадед, дед и отец словно продолжили себя в выдающемся даровании Зинаиды Серебряковой. Солнечный оптимизм ее творчества поражал. Критик начала века признавался: «Самое присутствие художницы в современности может удивить: не призрачно ли оно?»

...1860-е годы. Россия взбудоражена переменами. Идея женского равноправия стала злобой дня. В Петербурге и Москве открываются Высшие женские курсы. Дочь крестьянина Н. П. Суслова — первая русская, получившая диплом медика. Математик С. В. Ковалевская читает лекции в Стокгольме. Имя народоволки В. Н. Фигнер становится известно вскоре за пределами страны.

Время выдвинуло и Елену Поленову — одну из первых женщин, избравших стезю художника-профессионала. Короток ее жизненный путь, стремителен путь к мастерству. Не имея возможности учиться в академии, куда допускались только мужчины, она берет уроки у П. Чистякова. Тот сообщает И. Репину: «Ее этюды акварелью сделали бы честь самому пресловутому мужчине-художнику». «Новый, самостоятельный, оригинальный талант всплывал перед нами на горизонте» — это слова В. Стасова, пораженного

ее иллюстрациями к народным сказкам. Добросердечный взгляд женщины совершил маленькое чудо — вызвал к жизни новый жанр в русском искусстве. Многие восприняла у нее Мария Якунчикова. И прежде всего — труд до самоотречения; смогла войти в московском Училище живописи, ваяния и зодчества до натурального класса. Кстати, эта художественная вольница выпестовала не одну художницу. Отсюда, напутствуемая В. Маковским, шагнула в большое искусство Антонина Ржевская — живописец, член Товарищества передвижников. Пусть при ее имени вспомнится лишь полотно «Веселая минутка»: благодаря тонкости душевного мира автора зритель увидел окружающее чуть иначе, чем прежде. А малоизвестная картина «Музыка» стала попыткой поведать о душе современницы, выразить средствами живописи самое эфемерное — музыкальную стихию.

Даже когда наши соотечественницы волею судеб оказывались за рубежом, как Мария Башкирцева и Елизавета Кругликова (тоже, кстати, выпускница московского училища), их творчество оставалось щемяще искренним, лишенным вычурности. Внутренняя грация, самоотверженность при особой скромности — душевный мир русской женщины. Как всякому российскому интеллигенту, им помогало сознание того, что принадлежат они к общественно полезному цеху мастеров...

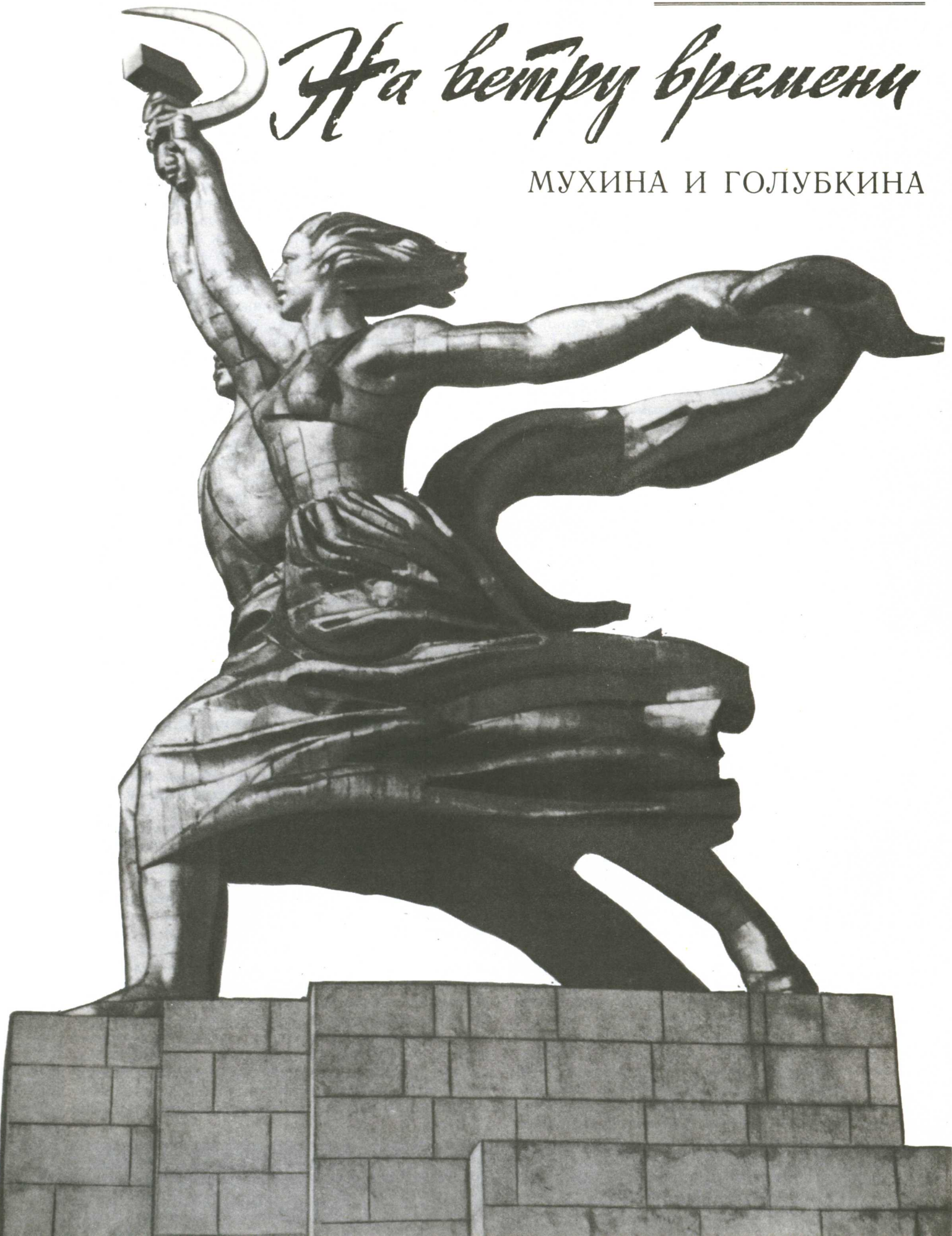
Начало XX века. Новые веяния в искусстве, новые имена. «Этим настоящим амазонкам, скифским наездницам, прививка французской культуры сообщила только большую сопротивляемость западному «яду», — писал, гордясь и удивляясь, критик о современницах. В русское искусство тогда буквально ворвались предприимчивые, сжигаемые огнем творчества Наталья Гончарова, Александра Экстер, Надежда Удальцова, Варвара Степанова, Александра Шеко-тихина-Потоцкая. Возрождение забытых техник, открытие новых выразительных возможностей цвета, формы, материала — все им по плечу. Станковая живопись, театрально-декорационное искусство, агитационный фарфор, дизайн 1920-х годов многим обязаны их разносторонней одаренности.

Ну а «грации» советского многонационального искусства? Их не счесть: работают в любых жанрах, овладели всеми мыслимыми творческими специальностями. Им обязаны наши народные промыслы. Сегодня можно писать многоотное исследование, посвященное их достижениям. Они унаследовали у предшественниц многое и главное — способность отстаивать право на собственное видение мира. Поросль молодых художниц есть ныне почти в каждой республике, творческом союзе. Богатейший спектр художественных почерков! И если когда-нибудь состоится выставка под девизом «Женщина — творец прекрасного», то, честное слово, недостатка в произведениях самого высокого уровня не будет.

МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

На ветру времени

МУХИНА И ГОЛУБКИНА



Ваяние — традиционно мужское занятие, ибо связано оно не только с полным напряжением духовных сил, но и с тяжелым физическим трудом. Но в XX веке две незаурядные русские женщины взяли на свои плечи весь непосильный груз этой профессии и высоко подняли ослепительный факел творческого горения. Анна Семеновна Голубкина и Вера Игнатьевна Мухина — эти имена навечно вошли в историю отечественного, мирового искусства.

Внешне очень несхожие. Голубкина — рослая, гибкая, сильная, строгое нервное лицо. «Все в ней обличает Титаниду, от земли рожденную», — восхищался М. Волошин. Мухина небольшого роста, плотная, «с манерами взыскательной учительницы». Существуют фотопортреты Голубкиной 1903 года и Мухиной 1942 года. Один сделан в канун первой русской революции, второй — в разгар Великой Отечественной войны. Эти два грандиозных события нашего столетия — рубежи в героической, полной драматизма истории нашей страны. Как всевидящ, испытующий взгляд женщин!

Итак, творчество, личная судьба скульпторов теснейше связаны с судьбой народа на различных исторических этапах. Голубкина прямо или косвенно выразила сомнения, боль и надежды человека

В. Мухина.
Ветер.
Бронза. 1926.



В. Иофан, В. Андреев.
Конкурсный проект павильона СССР на Международной выставке 1937 года в Париже.

В. Мухина.
Рабочий и колхозница.
«Нержавеющая сталь». 1937.

предреволюционной эпохи; Мухина — романтику, окрыленность героя нового времени. В этом смысле, несмотря на различия, в их творчестве существует определенная преемственность. Да и внутренне они близки друг другу. При внешней строгости, замкнутости, даже нелюдимости им присущи бескорыстие, жажда самопожертвования. Голубкина, постоянно испытывавшая нужду, никогда не заботилась о своем материальном положении и, как только появлялись деньги, жертвовала их на дело революции, помощь раненым первой мировой войны — на это, например, пошел весь сбор от ее персональной выставки 1914 года. В первые годы после Октябрьской революции мастер сотрудничает с органами Моссовета, целью которых являлось дать «путевку в жизнь» тысячам беспризорников. Часто приводила ребят к себе в мастерскую, кормила, давала ночлег. Мухина в годы первой мировой войны оканчивает курсы сестер милосердия, работает в госпитале, куда прибывали раненные прямо с фронта. «Я работала бесplatно. Пошла ради идеи, и брать деньги мне не хотелось», — писала Вера Игнатьевна. После Великой Отечественной войны бескорыстно помогала раненым, увечным.

Обе фанатично преданы искусству. Для Голубкиной часы работы в мастерской были почти что священнодействием, никто не имел права потревожить ее в это время. «В часы работы к ней нельзя было приходиться даже самым близким людям: мрачнела», — свидетельствовала современница. В полной мере творческое самоотречение присуще и Мухиной. Яркое свидетельство этого — история создания знаменитого монумента «Рабочий и колхозница» для советского павильона на Международной выставке 1937 года в Париже. Модель статуи была исполнена Мухиной в сотрудничестве со скульптором Н. Зеленской и З. Ивановой в предельно сжатые сроки — один месяц. Потом перешли на завод, где модель должны были увеличить в 15 раз. В течение нескольких месяцев Мухина работает вместе с коллективом рабочих и инженеров, стойко перенося поистине нечеловеческое напряжение. «Февраль и март в этот год не были ласковы, солнечных дней почти не было: то мороз, то дождь, то вьюга, — вспоминала она. — Сроки кончались, работа шла днем и ночью, никто не уходил с рабочей площадки домой. У подножия статуи сооружен был небольшой барак для хранения инструментов, в нем на земле, в полуразбитом старом котле, горели дрова, отдыхающая смена сидела и лежала вокруг котла, засыпая на три часа».

А. Голубкина.
«Березка».
Этюд.
Бронза. 1927.





А. Голубкина.
Девочка (Т. В. Россинская).
Мрамор. 1913.

В. Мухина.
Портрет сына.
Бронза. 1934. ▷

В. Мухина.
Юлия.
Дерево. 1925.



Пластические методы Голубкиной и Мухиной отличаются друг от друга и восходят к различным этапам развития европейской скульптуры XX века. Более ранний, возникший еще в конце XIX столетия импрессионистический метод рожден пламенным темпераментом француза О. Родена. Пластическая форма в его произведениях дышит, находится в постоянном развитии. Живописная, богатая светотеневыми переходами, она входит в активное взаимодействие с пространством. Пульсация форм передает богатейший спектр едва уловимых эмоций, переживаний, могучих страстей. В портретных бюстах Роден открыл для скульптуры новые возможности, раскрыл глубины личности. Следующий этап развития пластики — неоклассический — связан с именами А. Бурделя и А. Майоля. Для них характерен поиск обобщенной, монументальной формы, обращение к наследию греческой архаики. Голубкина стала последовательницей Родена, Мухина — Бурделя.

В 1897 году в Париже Голубкина знакомится с Роденом, и живой классик соглашается руководить ее работой. Раз в неделю Анна Семеновна приезжала к французскому мастеру на его виллу в Медоне. Уроки Родена не имели ничего общего с преподаванием в обычном смысле слова, скорее это был обмен мнениями. Он учил видеть и думать, обретать творческую самостоятельность. «В искусстве прекрасно только характерное, — говорил Роден. — Безобразно только безразличное, оно лишено внутренней и внешней правды». Принцип обучения, введенный Роденом, развил его ученик Бурдель. Он консультировал в студии «Академи де ля гранд Шомьер», которую в 1912—1914 годах посещала Мухина. «Все состоит из деталей. И каждая из них существует лишь как частица общего...» — гласила бурделевская заповедь.

Голубкина и Мухина — натуры цельные, волевые, требовательные к себе. И в творчестве они стремились к обретению независимости, искали новые пути. Следование образцам, даже невольное, для них неприемлемо. «Украсть чужое страшно», — говорила, например, Вера Игнатьевна. Восприняв у французских скульпторов



основы пластической системы, они отнюдь не стали подражателями, ибо их выбор — итог глубокого осмысления задач искусства.

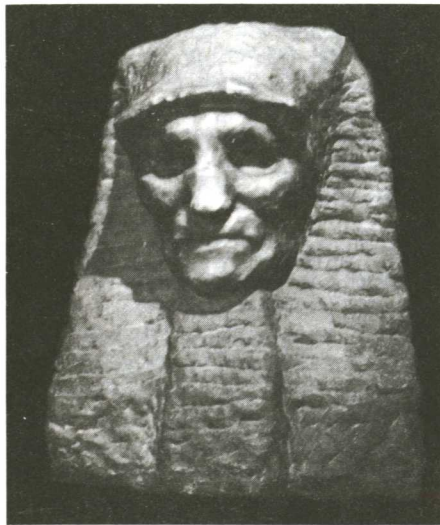
Различие пластических систем у художниц обнаруживается при сопоставлении скульптур, созданных почти одновременно, — «Юлия» Мухиной и «Березка» Голубкиной. Это необыкновенно одухотворенные, проникнутые лиризмом образы юности. Близка эмоциональная тональность, но сколь различна пластическая инструментовка! Хрупкая, тонкая девушка — березка; как крона дерева, трепещет на ветру ее легкое платье, ежеминутно меняя места-



А. Голубкина.
Портрет А. М. Ремизова.
Дерево. 1911.

А. Голубкина.
Портрет Андрея Белого.
Бронза. 1907.

А. Голубкина.
Старая.
Мрамор. 1911.



ми свет и тень, как бы колебля очертания фигуры. Совсем иное — в мухинской статуе. Движение возникает не как результат взаимодействия фигуры и среды, а идет как бы изнутри, пронизывая скульптурный объем спиральным ритмом. Напоминающая архаические статуи, мощная фигура Юлии воспринимается архитектурным телом с распределением несомых и несущих частей. Лаконизм средств, четкая граница между скульптурной формой и пространством — все это лежало в основе пластики Бурделя и Майоля. И, наоборот, взаимодействие, взаимоперетека-

ние пластической массы и среды — это завет Родена.

Различие подходов Голубкиной и Мухиной в том, что Анна Семёновна больше тяготела к раскрытию психологического мира человека, выявлению индивидуального, характерного. Мухина же — к созданию синтетического монументального образа. Однако различие это относительно, ибо существует качество, которое внутренне сближает их творчество. Им обоим присуще умение создать образ, выражающий мироощущение эпохи. Вот порывистый Андрей Белый, один из вождей русского символизма. Скульптурная масса как бы взметнулась, исторгнув из себя голову творца, который всю жизнь пробовал, искал, экспериментировал. Граненые формы, резкие перепады света и тени — бронза вздыбилась, сообщая образу нотку необычности. Таков же другой портретный бюст Голубкиной — писателя А. М. Ремизова. Взгляд чуть исподлобья, настороженность, готовность встретить непонимание — это чутко отразила скульптор. Такова судьба этого прозаика-экспериментатора, приведшая его в конце жизни на чужбину. Тема творческой личности, преодолевающей условности своего времени, была близка и Мухиной. Перед нами вдохновенный кинорежиссер А. П. Довженко. Перед этим бюстом легко представить, что мастер увидела однажды этого великого романтика взволнованным, яростным. Так родился образ. Чуткий зритель увидит, догадается по твердо сжатым губам, отвердевшим желвакам на скулах, что и Довженко из тех, кто на ветру времени...

Голубкина, ненавидевшая угнетение в любых формах, принимала непосредственное участие в деятельности большевистских организаций: распространяла листовки, помогала проводить заседания нелегальных кружков. Отсюда — серия скульптур, воплощавших образ рабочего. Характерно название первого произведения этой серии — «Железный». Мотив пробуждающегося сознания, зреющей могучей силы отлит в чеканную, полную экспрессии форму. Черты лица героя далеки от классической правильности и красоты, грубы, но в них есть особая выразительность характерного. Он прекрасен внутренней красотой, силой



В. Мухина.
Портрет А. П. Довженко.
Гипс. 1946.

В. Мухина.
Крестьянка.
Бронза. 1927.



духовного порыва. Голубкина пришла к символическому образу. А вот другая работа — «Идущий человек». Исполненная в преддверии первой русской революции, скульптура стала воплощением надежды на скорое освобождение человека труда, верой в торжество справедливости. Мастер считала, что «Идущий» — олицетворение уже обретенного счастья. Голубкина осознанно обращается к мотиву обнаженного тела. В отличие от ваятелей салонного толка не просто любителю натурой, а придает ей возвышенно-героическое звучание. В этом Анна Семеновна близка учителю — Родену. Созданный ею образ восходит к знаменитым роденовским скульптурам «Бронзовый век», «Идущий человек», но ни в коей мере не повторяет их. Русскому мастеру удалось выразить именно свою эпоху, мироощущение народа. «Идущий человек» никак не укладывается в классические каноны. Его могучее, непропорционально развитое тело с огромными ступнями и кистями рук характерно для человека, привыкшего к нелегкому физическому труду. Поступь тяжела и медлительна. Но в каждой мышце, в устремленном вдаль наряженно-мечтательном, полном надежды взгляде — предчувствие свободы, раскрепощения тела и духа. Статуя воспринимается не только как олицетворение времени, но и как художественное предвосхищение грядущего.

Выразить романтическую окрыленность новой эпохи суждено было Вере Мухиной. Подобно Голубкиной, она создает образы огромного исторического охвата. В 1927 году в Москве проходит выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. Именно там впервые экспонировались ставшие всемирно известными произведения Шадра «Бульжник — оружие пролетариата», Матвеева «Октябрь» и мухинская «Крестьянка». За эту скульптуру жюри выставки присудило Вере Игнатьевне первую премию.

Статуя крестьянки мощна, монолитна, подобно изваяниям греческой архаики, языческим каменным бабам; это плоть от плоти земли. «Богиня плодородия, русская Помона», — говорила о ней Вера Игнатьевна. И вместе с тем в ней ощутимы черты человека но-

вой эпохи. Мухина специально подчеркнула массивность ее рук, привычку к физическому труду. Недаром лепила их с рук своего мужа — Алексея Замкова. Голубкинское изваяние «Старая» — столь же всеобъемлющий образ. Это тоже крестьянка, но как бы из далекого прошлого. Туго затянутая в плат, отчужденно смотрящая прямо перед собой. Не лицо — маска. Рабская забитость ощутима в слезящихся глазах, уголках тонких увядших губ. Эта скульптура, созданная в 1911 году, взывала к зрителю, заставляла задуматься...

От образа крестьянки Мухиной — прямой путь к монументальной статуе «Рабочий и колхозница», созданной десятилетие спустя. Неподвижность человека земли сменяется бурным порывом, стремительным движением пролетариев-гигантов. Если голубкинский «Идущий» делает как бы первый шаг к освобождению, то фигуры рабочего и колхозницы наполнены всепобеждающим стремлением в будущее. «Торжественную поступь я превратила во всепокрушающий порыв», — писала Мухина. В 1937 году на Всемирной выставке в Париже статуя увенчала советский павильон, сооруженный по проекту архитектора Б. М. Иофана. Расположенный вблизи Сены, вытянутый в длину павильон напоминал плывущий корабль. Венчавшая его скульптурная группа придавала всей композиции стремительную динамику. Выполнена статуя была из нового тогда материала — нержавеющей стали. «Бронза и медь безразличны к освещению, а сталь при разном свете дает удивительные эффекты: утром она розовая, среди дня серебристая, на вечерней заре золотая», — писал Иофан.

Любовь к материалу, глубокое знание и понимание его свойств — качество, объединяющее творчество Анны Семеновны и Веры Игнатьевны. Мухина любила нетрадиционные материалы с ярко выраженным декоративным эффектом — сталь, стекло. Например, памятник челюскинцам задумала в виде улетающего Борея, бога северных ветров, на прозрачном пьедестале из зеленого стекла — метафоры гигантского айсберга. И Голубкина работала в дереве, мраморе, бронзе. В 1903 году ездила в Париж специально, чтобы

овладеть техникой работы по камню. Насколько виртуозно она ею владела, можно судить по скульптурному портрету Л. И. Сидоровой, выполненному в мраморе. Струющаяся ткань платка не только придает композиции энергичное движение по спирали, но и усиливает эмоциональную наполненность образа. Вообще мотив волны традиционен для творчества Голубкиной. В 1903 году она украсила фасад художественного театра скульптурным барельефом «Волна», который вызывает ассоциации с ранним романтическим творчеством М. Горького. Тот же мотив приобретает поистине символический смысл в одном из последних голубкинских произведений — бюсте Льва Толстого. Как потоки еще не застывшей лавы, как волны Мирового океана, как бушующие воздушные вихри движутся и сталкиваются друг с другом массы материи. Среди этого почти стихийного потока форм высится торс гения, рождается великая мысль. Руки писателя подобны узловатым корням, голова возвышается как утес; он излучает энергию могучего разума. Голубкина виделась с Толстым лишь однажды, в 1900 году, и со свойственной ей решительностью и резкостью вступила в спор. «Великий старик не любил противоречий, а А. С. (Анна Семеновна. — Прим. ред.) с ним поспорила, и потому, когда она опять пришла, то ей сказали, что Л. Н. не может принять», — вспоминала современница. Но Голубкина смогла подняться над личной обидой. Через двадцать семь лет после встречи по памяти запечатлела образ Толстого. Несомненно, эта работа — духовное завещание ваятеля. Здесь выражено ее представление о могуществе мысли, о всепоглощающем огне творчества, его созидательной силе.

...В 1950 году, выступая в музее А. С. Голубкиной, Мухина говорила: «Я совсем не знала Голубкину, даже не была с ней знакома, хотя видела два-три раза..., но то, что я слышала о ней, было всегда очень высоким мнением. Касаясь ее творчества, я бы сказала, что это творчество и мастерство большого мастера. Мастерство и талант ее огромны!» Эти слова могут быть с полным правом отнесены к творчеству самой Мухиной.

С. ОРЛОВ



НА РОДИНЕ ГОЛУБКИНОЙ



Зарайск — небольшой городок на юге Московской области — уютно расположен на берегу реки Осетр. У него интересная историческая судьба, связанная с именами полководца Д. М. Пожарского, писателя Ф. М. Достоевского, скульптора А. С. Голубкиной и других выдающихся людей, прославивших Отечество. Живописные окрестности, памятники древнего зодчества, тихие улицы в старой части города, безлюдные уголки, в которых время словно замедлило бег, именно это, пожалуй, и притягивает, манит сюда тех, кто связан с изобразительным искусством, умеет ценить прекрасное.

Почти в любое время года здесь можно встретить ребят с этюдниками. Детская художественная школа в Зарайске была открыта недавно, в 1986 году. Так же, как и в других ДХШ, в ней занимаются рисунком, живописью, лепкой, изучают историю искусств. Школа стремится использовать опыт и традиции, которые были заложены скульптурной студией имени А. С. Голубкиной при Зарайском Доме пионеров, созданной в 1961 году и просу-

ществовавшей 25 лет. За это время сотни юных художников прошли здесь обучение живописи, графике, ваянию. Многие после окончания училищ и вузов стали профессиональными художниками. Студия пользовалась авторитетом и поддержкой выдающихся мастеров, они оказывали ей значительную помощь. Художник и поэт П. Радимов, народные художники СССР В. Ватагин и Е. Зверьков были ее почетными членами. Помещения, небольшая библиотечка и архив бывшей студии перешли в распоряжение открывшейся детской художественной школы.

На ее базе регулярно устраиваются выставки работ учащихся и преподавателей. Школа растет, многие начинания становятся традициями. Среди них — День памяти скульптора А. С. Голубкиной в сентябре; предновогодняя выставка живописи и графики учащихся; общий трудовой день, который проводится в мае. С самого начала существования школы художники — нередкие гости в ней: они отвечают на вопросы, делятся секретами мастерства, дарят свои произведения. В начале этого

учебного года перед школьниками выступил народный художник РСФСР Ф. Константинов. В это время в выставочном зале ДХШ экспонировались его гравюры и живописные полотна. Встреча с большим мастером, во время которой звучали слова о чести, совести, труде, любви к Родине, надолго останется в памяти ребят.

Ежегодно в январе у нас проводятся Голубкинские чтения.

Мы собираем материалы о жизни и творчестве великой землячки с целью создания школьного музея. Учащиеся чтут память скульптора, ухаживают за ее могилой.

Все мы очень надеемся, что в недалеком будущем Зарайская ДХШ будет носить имя А. С. Голубкиной.

С. АГАФОНОВ,
директор ДХШ Зарайска
Московской области.



Роман Матвеев, 11 лет.
Старый Зарайск.
Карандаш.

Наташа Наговицына,
12 лет.
Городской пейзаж.
Акварель.

На занятиях в ДХШ Зарайска.
Фото.

Олег Баранов, 14 лет.
Сказка.
Гуашь.



ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО НОВГОРОДА

Сегодня мы продолжаем публикацию цикла статей о культуре древнего Новгорода¹. В них будет затронута лишь одна из вечных тем — тема героя в искусстве древнего Новгорода. Обращение к ней продиктовано той определяющей ролью, которую она играет в развитии общества, являясь его стержнем, формируя передовые отряды борцов и победителей.

Постижение древнерусского искусства — дело нелегкое, особенно если оно происходит впервые. Условные средства изображения: обратная перспектива, контрастные цветовые сочетания, замысловатая прихотливость рисунка — кажется, не имеют ничего общего с привычными реалистическими методами воспроизведения действительности. Не оспаривая такого суждения, заметим все же, что художественные приемы иконописцев в большей степени соответствовали созданию того религиозно-мифического мира, который должны были представить. Это мир идеальный, существующий в разуме придумавших его людей, параллельный действительному так же, как земля «параллельна» окружающему ее неведомому космосу. Другой, не менее характерной его особенностью является жизненность образов, тесная их связь с событиями истории, с именами знаменитых и безвестных людей, с преданиями давно ушедших столетий.

Важным условием понимания древнего искусства является также осмысление его памятников в общей духовной среде. Архитектура, изобразительное и прикладное искусство составляют широкую картину, на фоне которой яснее становится смысл отдельных произведений. Освоение «всего материала» необходимо для понимания существа средневековой культуры, в которой не было принципиального разделения между искусством и ремеслом, между религией и восприятием действительного мира. Все было проявлением жизни, и потому древнерусская культура тесно связана с реальностью, ставшей теперь исторической.



ИСТОКИ ГЕРОИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

В 1893 году на столбе южной, Мартирьевской, паперти Софийского собора из-под позднейших живописных наслоений была открыта роспись с изображением византийского императора Константина и его матери Елены. Она оказалась не только первым памятником новгородского искусства, представшим в первоначальном облике, но и древнейшим произведением новгородской живописи.

В. В. Суслов, руководивший тогда реставрационными работами в соборе, отнес эту роспись к XI веку и, по-видимому, был прав. Вместе с архитектурой собора она составляет неразделимый ансамбль, в котором сконцентрирована идея могущества нового города, его крепости и самостоятельности.

Мощные стены храма, сложенные из красно-коричневого ракушечника и волховского серо-зеленого плитняка, долгое время оста-

вались неоштукатуренными и производили впечатление грозной твердыни. Вместе с тем зодчие XI века рассчитывали и на художественный эффект самой кладки. И все-таки храм без росписи — как нераскрытая книга. Испытывая необходимость в декоративном завершении собора, художники вскоре нашли способ оживить безмолвные стены. Была применена техника, пригодная для нанесения на непросохшую еще поверхность. Трудно представить, что в такой технике можно было украсить весь собор. Но на освещенной солнцем, лучше просыхающей, южной стене, рядом с одним из главных входов такая живопись была возможна и нужна. Мастера знали о ее непрочности, но они выполняли заказ, обусловленный необходимостью открытия храма.

В лестничной башне Софийского собора сохранилась процарапанная надпись (граффити) — свидетельство о времени закладки здания. «Почали делати на святого Константина и Елены», — говорится в ней, то есть 21 мая. Время, как видно, выбрано с толком: начало лета, впереди еще почти полгода относительно сухого периода. Но дата отмечена, очевидно, не для того, чтобы обратить внимание на практическую сметливость строителей.

Дело в именах святых. Константин и Елена (IV век) считались основателями христианской религии. Деятельность византийских императоров воспринималась в то время на Руси как пример мудрого правления. Ту же цель государственного устройства и насаждения новой веры преследовал и Ярослав Мудрый. Софийский собор в Киеве и Софийский собор в Новгороде — два полюса его обширной земли, на одном конце которой находится он сам, на другом — его сын Владимир, исполнявший волю отца.

Изображение Константина и Елены в новгородском храме было сделано не только в честь дня, открывающего его летопись. Идея фрески заключена в существе храмоздания, означающего возведение духовной крепости государства. Роспись не случайна в декоративной системе собора и находится в нерасторжимом единстве с его архитектурой, исполнена равной с ним торжественности.

Ничто не властно нарушить

¹ Начало см. № 4, 1988.



Константин и Елена.
Роспись в Мартирьевской
паперти
Софийского собора.
Середина XI века.

Икона «Апостолы Петр и Павел».
Первая половина XII века.
Новгородский государственный
объединенный историко-
архитектурный и
художественный
музей-заповедник.

Софийский собор в Новгороде.
1045—1050.

Пророк Соломон.
Роспись в центральном куполе
Софийского собора.
1108.



Обретение главы Иоанна Крестителя.
Фреска Рождественского собора.
1125.

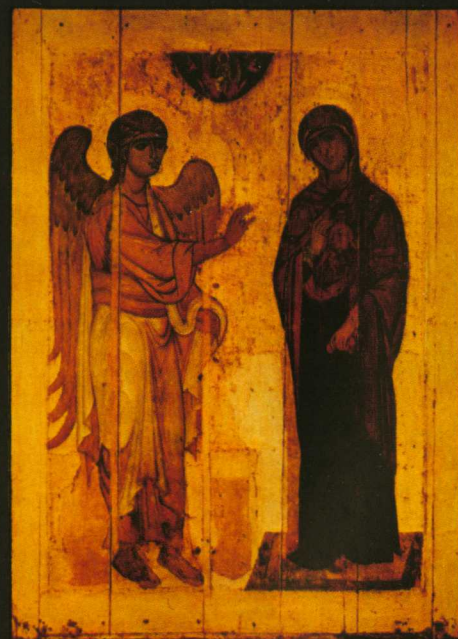


Икона «Георгий».
Оборотная сторона иконы
«Богоматерь с младенцем».
Первая половина XII века.
Государственные музеи
Московского Кремля.



Рождественский собор
Антониева монастыря
в Новгороде.
1117—1119. ▶

Икона «Устюжское
Благовещение».
Первая половина XII века.
Государственная Третьяковская
галерея.



царственный покой представленных в ней лиц. Утрачен во многих местах грунт, поздние насечки ранили живописную поверхность, потускнели и изменились краски, но все так же невозмутимы взгляды Константина и Елены, величественны жесты их рук. Лики лишены даже малой доли портретности, они идеальны в подчеркнутой преувеличенности деталей, в изяществе линейных очертаний, в декоративной условности рисунка и палитры. В больших глазах царей как будто остановилось время, их образы кажутся вечными.

Роспись «Константин и Елена» в Софийском соборе — характерный знак своей эпохи. В этом она сходна с печатью Изяслава Ярославича, княжившего в Новгороде с 1052 по 1054 год (приблизительно тогда же выполнена и роспись). На оборотной стороне буллы изображен во весь рост Димитрий Солунский — покровитель князя. Рельеф теперь довольно потерт, и уже не различимы мелкие детали литья. Но в крепкой коренастой фигурке воина, в строгой прямолинейности композиции, в подчеркнутой демонстрации оружия (копья и щита) ощущается духовное мужество и физическая сила. Печать представляет собой небольшой свинцовый кружок, но изображение на ней настолько монументально, что позволяет сравнивать его с несоизмеримыми по величине произведениями.

Печать была потеряна уже в XI веке, роспись «Константин и Елена», очевидно, в XII веке была закрыта слоем новой живописи. Значит, они совсем недолго были доступны для созерцания. Тем не менее образ этих и им подобных, неизвестных нам произведений был настолько активным, что отложился в художественной памяти последующих поколений, обращавшихся к ним как к эталонам подлинной красоты.

После завершения строительства Софийского собора прошло столетие, прежде чем в Новгороде был построен следующий храм. В 1103 году князь Мстислав, сын Владимира Мономаха, поставил на Городище церковь Благовещения в честь рождения своего сына Всеволода. Ее строительство знаменует новый этап в истории Новгорода, отмеченный крупными экономическими и политическими успехами. Церковь Бла-

говещения на Городище — памятник бурного расцвета духовной жизни, начавшегося в первой половине XII века. Никогда больше Новгород не достигал таких вершин в культуре и искусстве. Один за другим возникали грандиозные соборы: Никольский на Ярославовом дворище, церковь Феодора на Щирковой улице, церковь Успения на Торгу. Нельзя не сказать и про Рождественский собор, построенный в это же время Антонием Римлянином — основателем монастыря. Одновременно с зодчими вдохновенно работали живописцы, ювелиры, мастерицы шитья, переписчики книг.

Многообразие и высокое качество художественных ремесел было обеспечено прочной хозяйственной базой, упорядоченностью общественно-политических отношений. Социальное благополучие во многом было следствием правления князя, сумевшего найти равновесие внутренних и внешних сил. Запасов, сделанных Мстиславом, хватило и его сыну Всеволоду, который значительно меньше уделял внимания общественным проблемам. Главной его заботой была прекрасная сторона жизни. Много замечательных творений архитектуры, живописи, прикладного искусства создано во время Всеволода, и, по-видимому, не без его участия.

Древнейшим, сохранившимся до наших дней произведением живописи эпохи Мстислава и Всеволода является роспись центрального купола Софийского собора. Она выполнена в 1108 году на средства епископа Никиты, современника князей, входившего в их бли-



жайшее окружение. Роспись выполнена в технике фрески. Известная с древнейших времен, эта техника обладает особой прочностью, так как водяной красочный раствор, нанесенный на сырую штукатурку, по мере высыхания грунта соединяется с ним в единое целое. Только верхние слои живописи, нанесенные позднее для пластической моделировки изображения, могут быть спустя какое-то время утрачены. Первые же слои нерасторжимы со штукатурным грунтом и остаются сохранными в течение многих столетий. Эта техника монументальной живописи была широко развита в Новгороде, ставшем впоследствии своеобразным музеем фрески. В.Н.Лазарев, крупнейший исследователь русского и мирового искусства, говорил, что фреску нужно смотреть либо в Италии, либо в Новгороде, имея в виду разнообразие стилей, высокое исполнительское мастерство, большое количество сохранившихся памятников.

Купольная роспись Софийского собора представляет работу мастеров, хорошо знавших искусство Византии. Очевидно, эти же художники, работавшие в 1108 году в куполе собора, писали для него и иконы. Одна из них, сохранившаяся до наших дней, — «Апостолы Петр и Павел». Свободное пространство в композиции фресок и иконы освещено синим или золотым светом, в его лучах преобразуются и взаимодействуют краски, подчиняясь оптическим законам природы. Зеленые отсветы золота на иконе отражаются на вишнево-розовых одеждах апостола Павла, ярко-синий цвет хитона апостола Петра находится в изысканной гармонии с оливково-зеленым и воздействует на вишнево-розовый, ложась на нем сиренево-синими тенями. Эта аристократическая культура цвета поражала новгородцев совершенством. Но, осознавая ее красоту, они оставались во власти собственных эстетических вкусов, воспитанных на более простых и доступных в своей декоративной выразительности образах.

К местной традиции в большей степени обращена фресковая роспись Рождественского собора Антониева монастыря, выполненная в 1125 году. Ее фрагменты сохранились в алтаре храма и на предалтарных столбах. Сцены из жиз-

ГРИЗАЙЛЬ

Гризайлью называют живопись, выполненную в различных оттенках одного цвета, чаще всего серого.

Слово «гризайль» французского происхождения: *grisaille*, от *gris* — серый.

С XVII века она применяется как самостоятельный вид живописи при росписи интерьеров в стиле классицизма. У нас сохранились прекрасные образцы во дворцах городов Пушкин, Павловск, где, главным образом, в этой технике имитируются скульптурные рельефы. Для выполнения монументальных росписей существовала система колеров. Соответственно эскизу составлялось необходимое количество колеров различных тональностей, с помощью которых художники добивались плавных цветовых переходов, иногда замесы могли соединяться, получались оттенки промежуточной тональности, что усложняло и обогащало живопись.

В более позднее время и в наши дни эта техника получила широкое распространение. Ее используют художники-монументалисты, станковисты. В некоторых вузах и училищах гризайль применяют в учебных целях — для практического знакомства с разнообразными приемами масляной живописи.

Слово «гризайль» переводится как серый, но это не значит, что можно использовать только черную краску и белила. Какое цвета быть гризайли, решает художник. Она бывает черная, коричневая, зеленоватая, розовая — любая, важно, чтобы соблюдался принцип, характеризующий эту технику: выполнение произведения одной краской с добавлением белил.

ни Богородицы и Иоанна Предтечи, святительский чин, изображение отдельных персонажей и сцен вблизи столбов составляют то немногое, что сохранилось от некогда полного ансамбля, украшавшего все пространство храма.

Фрески Рождественского собора наследуют тот героический дух, который свойствен первым памятникам христианского искусства в Новгороде. Крупные фигуры, внушительный разворот плеч, твердые, порой угрожающие жесты, суровое выражение ликов создают впечатление мощной, но сдерживаемой силы.

В героическом пафосе антониевских фресок заложена основа самобытности, которая на протяжении нескольких последующих столетий будет осознаться как проявление истинно новгородского духа в искусстве.

Замечательной сюжетной чертой антониевской росписи является главенствующее в ней изображение святых врачевателей. Их полуфигуры находятся на лицевой стороне предалтарных столбов, там, где обычно размещались более значительные персонажи. Отведение врачам столь важного места в храме свидетельствует о степени их почитания в Новгороде. Врачи Косма и Дамиан, Кир, Иоанн, Пантелеймон, а также причислявшиеся к ним Флор и Лавр выступали не только целителями недугов, но и покровителями князя и окружавших его высокопоставленных лиц. Избрание новгородцами этих святых из обширного списка других героев христианской религии было знаком уважения княжеской власти, признанием ее ведущей роли в государственном устройстве Новгорода первой половины XII века. Это значит также, что сюжетная программа фресковой росписи могла отражать до некоторой степени и общественную ситуацию времени. Для нас это еще одно свидетельство тесного взаимоотношения религиозного искусства с земным миром.

С антониевскими фресками можно соотнести несколько ранних новгородских икон: «Георгий» (изображение на двусторонней иконе, находящейся теперь в Успенском соборе Московского Кремля), «Устюжское Благовещение» (теперь в Третьяковской галерее). Поясная фигура Георгия, плотно

занимающая пространство иконы, сродни монолитным фигурам врат в Рождественском соборе. Та же масштабность пропорций, сдержанность и вместе с тем эмоциональная напряженность. Икона «Устюжское Благовещение», несмотря на отличия композиционного построения, кажется ближайшей аналогией антониевскому «Благовещению». На иконе Богородица изображена в рост, на груди ее младенец Христос. Это символ воплощения, рождения сына божьего, о чем должен был сообщить деве Марии архангел Гавриил. Он, как всегда, слева с поднятой в благословении рукой. Спокойная его поза соответствует невозмутимости Богородицы. На фреске Мария еще более величава. Небесной царицей сидит она на троне, и веретено в ее руке кажется не обычным инструментом пряжи, но державным скипетром. Она как будто и не видит устремившегося к ней вестника. Движение его также уравновешенно, достойно, и только взметнувшиеся за спиной крылья выдают сдерживаемое чувство. «Радуйся, благодатная...» — все, что осталось от надписи, помещенной рядом с Гавриилом, раскрывавшей тайну происходящего.

Эти слова заставляют вспомнить подобные, принадлежавшие писателю и проповеднику XI века Илариону, автору знаменитого «Слова о законе и благодати». Рассказывая о строительстве церкви Благовещения в Киеве, он разъясняет, что слова, произнесенные архангелом, могут быть обращены не только к деве, воплощенному храму слова божьего, но и ко граду, олицетворенному в образе Богородицы-градодержицы: «Так что приветствие архангела, данное деве, будет и для града твоего. Деве сказано было: «Радуйся, благодатная! Господь с тобою», а граду можно сказать: «Радуйся, благоверный граде, Господь с тобою!»

Может быть, так же мыслили и в Новгороде, когда в середине XI века там строился Софийский собор. Эта же идея, вероятно, осваивала и замысел художников, создававших в XII веке иконы и фрески для новгородских храмов.

Э. ГОРДИЕНКО,
кандидат искусствоведения

(Продолжение следует)



А. Глушенко.
Пейзаж.
Масло, 1988.
5-й курс МГХИ имени
В. И. Сурикова.

В гризайли работают тоном, однако возможности ее настолько велики, что, разыгрывая тональные нюансы, талантливые художники добиваются полного ощущения цветового богатства действительности.

М. Врубель говорил, что он может с помощью одного лишь тона передать все переливы перламутровой раковины так, что будет ощущаться ее цвет. И ему это действительно удавалось.

Иногда в черно-белом варианте живописец может взять настолько точно большие тональные отношения и вместе с тем настолько тонко разыграть все нюансы, что, с одной стороны, полностью ощущаешь колорит всего произведения, отдельную окраску предметов, а с другой — гризайль оставляет место и для цветовой фантазии, индивидуального восприятия картины.

В чем же тайна гризайли? Как художник добился того, что предмет, написанный оттенками одной краски, кажется цветным?

Дело в том, что в живописи существуют свои законы. Каждый цвет имеет еще и тональное звучание. Например, синий — темнее желтого.

Известный советский художник Н. Крымов тоном в живописи называл степень светосилы цвета. Он разработал систему тональной живописи, согласно которой считал, что нельзя добиться верного впечатления от

определенного состояния природы при неверно взятом тоне.

Для работы гризайлью в портрете, пейзаже, композиции применяют масло, темпера, гуашь. Начинающим полезно выполнить пейзаж с натуры маслом в несколько сеансов. Для этого выбирается простой мотив, где присутствовали бы предметы с большим тональным диапазоном. Пейзаж может быть как с ограниченным пространством (дворик), так и с глубоким (поляна, простор полей). Далее, нужно обязательно воспользоваться устойчивым состоянием дня, чтобы писать несколько часов, лучше в полдень.

Прежде чем приступить к этюду, определите общий тон пейзажа, его светосилу. Полезно применять для этого тональный камертон.

Какой тональности вы возьмете белое и черное в пасмурную погоду? А в солнечную? Необходимо сделать небольшой эскиз, где четко определить общую тональность будущего пейзажа, учитывая, что в пасмурный день она темнее, чем в солнечный.

В этом смысле целесообразно было бы написать в технике гризайли один и тот же мотив в различных состояниях. Рисунок желателен нанести на холст углем, затем либо смахнуть лишней уголь мягкой тряпкой, либо зафиксировать его.

Прежде чем писать красками, решите, какой цвет выбрать основным для гризайли. Это существенный момент.

Для плотного по тональности, контрастного пейзажа, в котором присутствует много контрастов черного и белого, возьмите черную краску, например, кость жженую; если пейзаж более мягкий, золотистый — умбру натуральную или марс коричневый. Иногда бывает, что художники сами составляют колер основного тона, например, в черную краску добавляют сиену жженую.

В таком случае в чистом виде основной тон смотрится черным, а в разбеленном — не просто жестко-серым, а имеющим некоторую мягкость.

При подготовке эскиза вы определили как общую тональность пейзажа, так и тональность отдельных предметов. Поэтому в

первой стадии выполнения пейзажа следует проложить большие отношения и, главное, стараться вернее передать тональность предметов в отношениях друг к другу.

Если удастся выдержать общую тональность, вы избежите недостатка, которым часто страдают даже опытные художники: в работе появляются «дыры» — неверно взятые в тоне темные места. Они разрушают цельность произведения и излишне акцентируют на себе внимание.

При дальнейшем выполнении пейзажа необходимо все время думать о том, чтобы сохранить цельность силуэта, так называемое общее пятно композиции.

Прорабатывая отдельные ветки дерева или группы листьев, делайте это так, чтобы не разрушить силуэт дерева, которое всегда смотрится на фоне светлого неба темным пятном. Здесь важно уметь выявлять главное, характерное, подчиняя ему все незначительное и отбрасывая несущественное.

Постарайтесь проследить и как можно точнее передать с учетом воздушной среды тональные градации предметов. Добивайтесь, чтобы работа была пространственной не за счет размывания дальних предметов, а благодаря верному подбору тональных отношений.

В пейзаже, выполняемом в технике гризайли, не следует забывать о передаче материальности предметов, о технической стороне. Первую прописку не делайте пастозно, а при последующих нагружайте холст краской там, где это обуславливается особенностями природы. Небо может быть написано легко, впротирку, красочная паста положена лишь на самых светлых местах облачков, выявляя их форму, а земля, освещенная солнцем, особенно на переднем плане, передается пастозно, что подчеркивает ее фактуру.

Хорошо, если в пейзаже имеется большое количество предметов из разного материала: бревенчатый дом, металлический навес над крыльцом, кирпичная стена строения, шелестящая, шелковистая листва дерева, глинистая земля, поросшая травой, — все это обязывает художника работать внимательно, да-

ет возможность сделать картину убедительной, наполненной жизнью, рассказать зрителю о своих наблюдениях и впечатлениях. Именно такое отношение к предмету, к внимательной передаче детали мы находим в лучших пейзажах И. Левитана, С. Жуковского, А. Грицаця.

Завершая работу над пейзажем, нелишне вспомнить, ради чего мы его начинали. Если в окончательном варианте, выполненном одной краской с белилами, ощутим цвет выжженной солнцем травы, свежеструганых досок на новом заборе и крашенных голубой краской ставен, значит, цель достигнута.

На конечной стадии еще раз проверьте соотношения деталей и целого. Высший критерий — цельность произведения при наличии в нем деталей. Напротив, пересчет большого количества деталей, без отбора и обобщения снижает его художественные достоинства.

Живопись в технике гризайли является серьезным этапом в обучении художника. Поскольку работа идет только тоном и о цвете речи не ведется, то яснее и определеннее становятся задачи цельности произведения, тональных отношений предметов, выразительности силуэтов, передачи материальности. Почерк и эмоциональная сторона художественного произведения — основные слагаемые мастерства. В порядке упражнения в технике гризайли полезно написать натюрморт, портрет, эскиз композиции.

При постановке натюрморта подбирайте предметы с большим тональным диапазоном — от белого до черного. Это могут быть ткани, бытовые предметы: крынки, кофейники, корзинки, овощи, фрукты. Старайтесь, чтобы в натюрморте присутствовали предметы, контрастные по величине, форме, фактуре. Ставить натюрморт нужно так, чтобы предметы читались тонально и не путались. В этом случае вы сможете определить, что в нем самое светлое, что самое темное. Постарайтесь возможно точнее взять тональные отношения предметов друг к другу, а потом уже конкретизируйте форму, передавайте материальность, фактуру предметов.

При выполнении портрета пе-





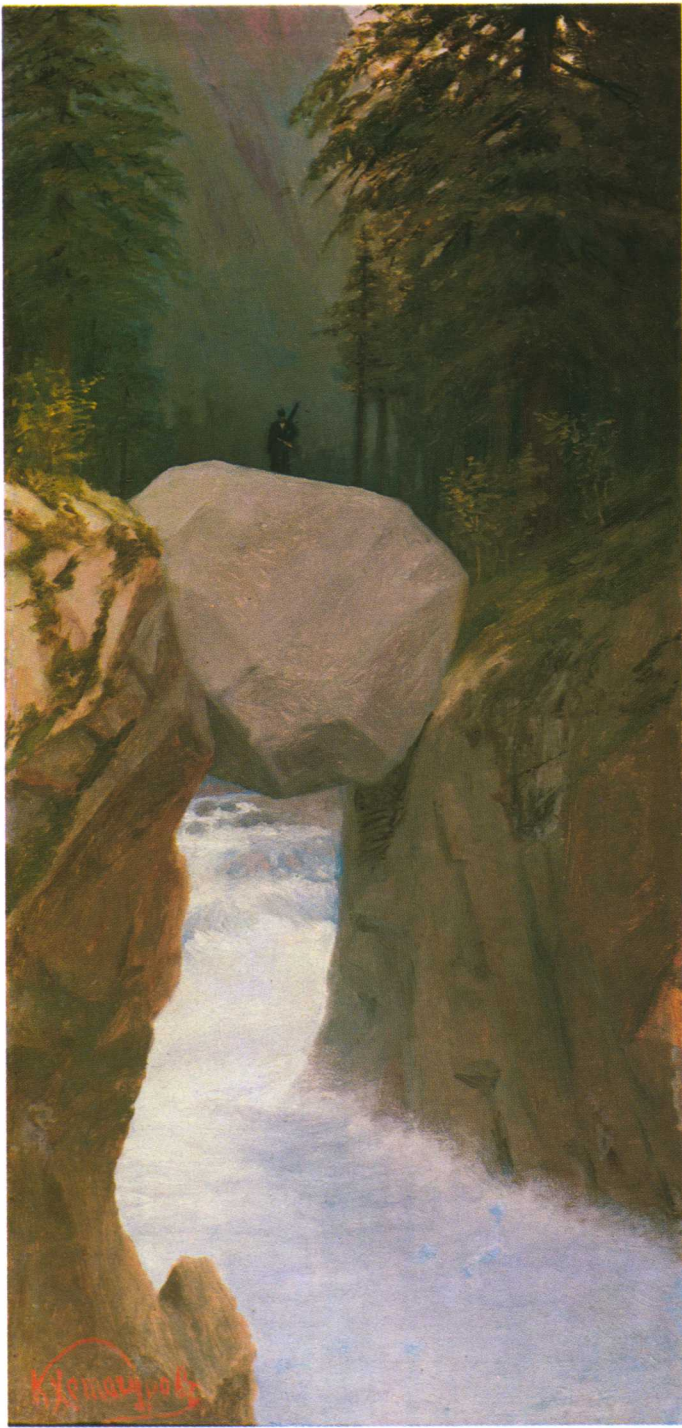
Ян ван Эйк.
Благовещение. Диптих.
Левая сторона: Ангел
благовещения.
Правая сторона: Мария из
сцены благовещения.
Масло, дубовая доска.
Около 1440.
39×24 (каждая).

ред художником стоит задача тонко характеризовать портретируемого, разобрать детали, не нарушая цельности впечатления. Постановка должна быть четко продуманной: например, светлый силуэт головы на темном фоне. Гризайльный портрет будет своеобразной школой и содействует доброй службе в дальнейшем творчестве. Помимо того, что в гризайли легче изучить передачу формы головы в пространстве и устройство отдельных ее деталей, можно пользоваться и приемами лепки кистью живой формы, изучить различные способы пастозного и лессировочного письма. Полезно также написать этюды фигуры как с ограниченным пространством, так и в интерьере.

Если вам удастся передать точные тональные отношения и проработать форму предметов, то можно проделать эксперимент, который станет определенным этапом в постижении живописного мастерства. После того как вы дадите этюду хорошо просохнуть, попробуйте превратить гризайль в многоцветную живопись, используя лессировки и корпусное письмо. Верно взятые тональные отношения сделают свое дело, и вы, имея перед собой монохромную форму, многое поймете в работе цветом.

В. МАЛЫЙ,
доцент Московского государственного
художественного института
имени В. И. Сурикова





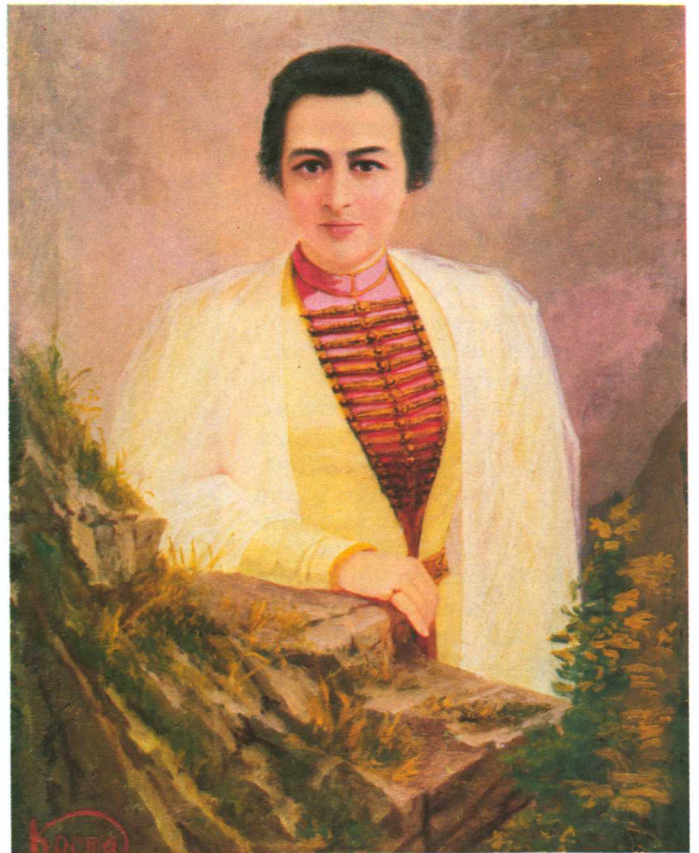
К. Хетагуров.
Природный мост в верховьях
Кубани.
Масло. 1890.
65×29.

К. Хетагуров.
Дети-каменщики.
Масло. 1890.
195×141.



К. Хетагуров.
Портрет Анны Цаликовой.
Масло. 1898.
68×46.

К. Хетагуров.
Автопортрет.
Масло.
Диаметр 29. ▽



Строитель храма правды и свободы

К 130-летию со дня рождения
Коста Хетагурова

Имя Коста в Осетии как пароль: знающему его стихи, события жизни, смелость и благородство души, бескорыстную доброту поступков — особый почет и уважение на этой древней гостеприимной земле. Здесь на родном языке читают стихотворения Коста школьники, а юные художники старательно рисуют иллюстрации к его поэмам. Ежегодно в октябрьские дни вся автономная республика отмечает годовщину рождения великого сына Осетии. На его родину — в горное селение Нар съезжаются поэты Кавказа, чтобы принять участие в своеобразном творческом турнире — вплести еще несколько вдохновенных строк в поэтический венок памяти Коста Хетагурова.

Какое удовольствие в дружеской, неказенной обстановке этого праздника побеседовать с земляками поэта о жемчужинах «Осетинской лиры», о заметном и благотворном влиянии национального фольклора на этот вышедший в свет в 1899 году сборник, о скромных победах и неизбежных мытарствах Коста в борьбе за свободу и достоинство своего народа! В этой беседе уместно упомянуть о скитальческой жизни поэта — ссылки, гонениях царского режима, житейских невзгодах, о печальной безответной любви Коста к женщине, не пожелавшей пройти с ним рука об руку нелегкий путь.

И конечно, как миновать очень важную грань даровитой натуры этого, по словам русских собратьев, Леонардо да Винчи осетинского народа! Да, речь идет о страстной поглощенности искусством. О живописи, «которой я увлекаюсь всегда до изнеможения» — характерное признание Коста в одном из писем. Поэт и драматург, публицист и общественный деятель, историк и этнограф, Хетагуров как художник родился едва ли не раньше, чем автор стихотворений, жадно переписываемых просвещенными современниками и передаваемых из уст в уста простыми малограмотными горцами.

Учился будущий художник сначала в сельской школе, затем во Владикавказе (нынешнем Орджоникидзе) — в городской прогимназии. Уже здесь Коста с удовольствием брал в руки карандаш, рисовал с натуры, копировал репродукции картин с изображениями животных. Затем, учась в Ставропольской гимназии, Коста все больше времени и старания уделял искусству. Писал декорации для гимназических спектаклей, выставлял свои картины и рисунки на ежегодных смотрах. В развитии художественного



дарования юноша принял участие учитель рисования Василий Иванович Смирнов, высоко ценивший способности своего питомца, помогавший ему морально и материально.

В эти же гимназические годы пробудился поэтический талант Коста. Сохранились некоторые автографы тех ранних стихотворений с рисунками на полях. Чеканные строки раздумий сопровождались то лаконичным портретным силуэтом, то тщательной городской зарисовкой. Вероятно, юноша чувствовал несовершенство первых изобразительных опытов. Понимал необходимость дальнейшей учебы и наставник Коста, помогший ему в 1881 году отправиться в Петербург для поступления в Академию художеств.

Сдав экзамены, Коста был зачислен в «гипсовый класс», которым руководил П. П. Чистяков. В это же время в стенах академии учились Серов, Врубель, Самокиш, Башинджагян. Студент-горец увлекался живописью Ге и Айвазовского, интересовался библейскими образами, созданными Тицианом и Карраччи. Столица России стала для молодого человека не только местом учебы, но также источником новых революционно-демократических идей. Коста принимал участие в студенческих кружках политического характера, изучал сочинения Белинского и Писарева.

Известно, что Хетагурова отчислили из академии за неуплату денег за учение. Еще одним препятствием в продолжении учебы явилась его политическая неблагонадежность. Впоследствии по возвращении на родину эта репутация закрепилась за поэтом прочно. Его свободолюбивые стихи, выступления в печати с резкой критикой горской администрации, несправедного суда, убогой организации школьного дела, земельного кризиса и обнищания осетин послужили причиной неоднократных ссылок, неустроенности, нужды. Но вряд ли променял бы Коста на благополучие и покой тревожную судьбу борца за счастье народа. Миссию художника он видел в сострадании к ближнему, в искренней боли за человека и любви к нему.

*Я не поэт... Обольщенный мечтою,
Я не играю беспечно стихом.
Смейся, пожалуй, над тем, что порою
Сердце мне шепчет в безмолвье ночном.
Смейся!.. Но только я каждое слово*

Прежде, чем им поделиться с тобой,
 Вымолил с болью у счастья былого
 И оросил непритворной слезой...
 Вот почему мои песни звучали
 Многим, как звон поминального дня...
 Кто не изведал борьбы и печали,
 Тот за других не страдает, любя.

Я счастья не знал, но я готов свободу,
 Которой я привык, как счастьем, дорожить,
 Отдать за шаг один, который бы народу
 Я мог когда-нибудь к свободе проложить.

Идеалы свободы, демократической направленности искусства Хетагуров унаследовал от русского передвижничества. Но в его живописи традиции реа-

Темперамент борца, нравственный долг человека и гражданина, глубокое сопереживание страждущему сделали лиру поэта бессмертной. Коста-художник развивался, работал, искал также с верой в человека, в неумирающей надежде показать его торжество над суетой, тщеславием, подлостью. Особенно живой интерес к личности, ее внутренней силе, щедрой энергии доброты и душевного благородства сказался в портретном творчестве Хетагурова.

— Многие полотна Коста канули в безвестность, безвозвратно погибли. Другой замечательный художник Осетии — Махарбек Туганов писал: «Коста свои настоящие художественные произведения не продавал, а дарил своим друзьям и знакомым. Я видел у некой А. Аликовой головку девочки-осетинки, написанную маслом до того живо и колоритно, что она бы заняла не последнее место на любой выставке».

Из небольшого числа дошедших до нас работ, хранящихся в художественном музее Северо-Осетинской республики, носящем имя М. С. Туганова, выделяется ряд женских образов. Люди, к которым художник испытывал доверие, привязанность, горячую симпатию, изображены с эмоциональной приподнятостью, психологической достоверностью, просто и ясно по живописному языку. И в своих стихотворениях и поэмах Коста много внимания уделял портретным характеристикам героев. Даже в названиях отдельных стихов — «Картинка», «Портрет», «Портретная галерея», «Этюд» — автор как бы ставил перед собой определенную изобразительную задачу.

Лирические интонации поэмы «Фатима», драматической фантазии «Дуня» перекликаются с проникновенной пластикой портретов Анны Цаликовой, Е. Крек-Носковой. Только в живописи Коста меньше, чем в поэзии, романтического пафоса, обилия подробностей. В его полотнах царит сдержанная гамма; скупо выразительность портретных черт дополняет строгая простота фона, как правило, в виде нейтральной монохромной плоскости. Исключение, быть может, составляет портрет Цаликовой — любимой женщины художника. Здесь автор окружает нежный силуэт героини светлым мерцающим пространством, а в нижней части холста размещает символическое изображение кавказского пейзажа. Это сообщает портрету особый эмоциональный строй, редкое мелодическое сочетание линий, цветовых акцентов.

Вглядываясь в собственные черты, Коста размышляет о бренности жизни, о вечной силе искусства, о неутолимой жажде творить: писать стихи, касаться кистью холста, петь заунывную песню предков. Овальный автопортрет художника предельно лаконичен. Голова и плечи почти сливаются с фоном. Тем более живо, неистово, взыскующе сверкают глаза печального красивого лица. Нет, живописец не польстил себе, не идеализировал образ поэта, а запечатлел тот внутренний огонь, ту силу духа, которые высекали искры бессмертных строк:



К. Хетагуров.
 Портрет М. Гутиева.
 Масло.
 50×34.

К. Хетагуров.
 Тебердинское ущелье.
 Масло. 1900.
 95×66. ▶

лизма второй половины XIX века обогащаются национальным самобытным видением, некоторой чисто горской наивностью и безыскусностью бытописания. С живописью великих примитивистов нашего столетия роднит картину Коста «В осетинской сакле» своеобразие композиции, непосредственность цветового решения, а также умышленно приземленное, житейски-непринужденное изображение женщин, собравшихся в сакле среди привычных предметов быта, под скромной кровлей родного дома. Немудреный обиход осетинской сакли заставляет вспомнить обстоятельные труды Коста-этнографа, основанные на материале самобытной культуры горских народов. Отвлекаясь от художественного мастерства живописи Хетагурова, невольно воздаешь должное точности и широте его наблюдений. В смысловом отношении картина «В осетинской сакле» легко монтируется с такими разделами одного из лучших этно-

графических произведений Коста, как «Жилище и утварь», «Одежда», «Хозяйство»...

Постоянное заинтересованное внимание к народной жизни, любовное отношение ко всему, что связано с духовной и материальной культурой края, — черты, которые подчеркивают единство демократического мировоззрения Коста с позициями передвижничества. Примечательны свидетельства биографов



Хетагурова о его встречах, беседах, совместном досуге в Теберде и Кисловодске с замечательным русским живописцем Н. А. Ярошенко.

Именно в этот период — в 1890-е годы — Коста создал свои лучшие произведения. Но нельзя сводить живописное творчество осетинского мастера только к влиянию русской прогрессивной культуры. Оно гораздо многообразнее, сложнее, шире, в нем ощутима обусловленность родной историей, фольклором, жизнью горца, природой Кавказа. Поэтому кажется несколько натянутым уподобление, допущенное в ряде исследований, полотна «Дети-каменщики» перовской «Тройке». Социальный мотив беспорен в композиции Хетагурова. Действительно, в ней передан труд детей, зарабатывающих на «черствый просяной чурек». Однако маленькие герои Коста и в своем трудном положении не теряют изобретательности, находчивой ловкости. По свидетельству современника, художник писал картину на каменоломне близ Военно-Осетинской дороги. Дети нередко находили здесь куски хрусталя и продавали их проезжавшим мимо богатым путникам. Вполне вероятно, что

один из маленьких героев Коста протягивает воображаемому покупателю свою находку; глаза его при этом лучатся добродушным лукавством.

Автор искренне сочувствует своим героям. Ведь и он зарабатывал себе на хлеб не без скромной предприимчивости. Писал на заказ портреты богатых горожан. Занимался ради заработка и религиозной темой. Так, Коста пишет знакомому: «Богов мажу. Заказ получил от одной церкви, вот и стараюсь теперь. Что поделатъ, кушать-то ведь надо, попы деньги хорошо платят».

Но был в творчестве художника один яркий эпизод, который не исчерпывался желанием заработать на религиозной теме. В 1888—1889 годах по заказу церкви он расписывал Алагирский храм, построенный по проекту Г. Г. Гагарина. Образы святых, евангельские сюжеты, воссозданные Коста на сохранившихся фресках, ставших частью местного краеведческого музея, говорят о серьезной профессиональной работе мастера. Она не сводилась к чисто оформительской задаче, а представляла попытку решить каноническую тему по-земному свободно, полнокровно, выразительно. Образы святых на алтаре, портретные изображения евангелистов на арочных сводах, фрески «Моление о чаше», «Несение креста» отражают конкретный опыт художника, результат глубокого знания своего народа, стремление к оригинальности живописного решения.

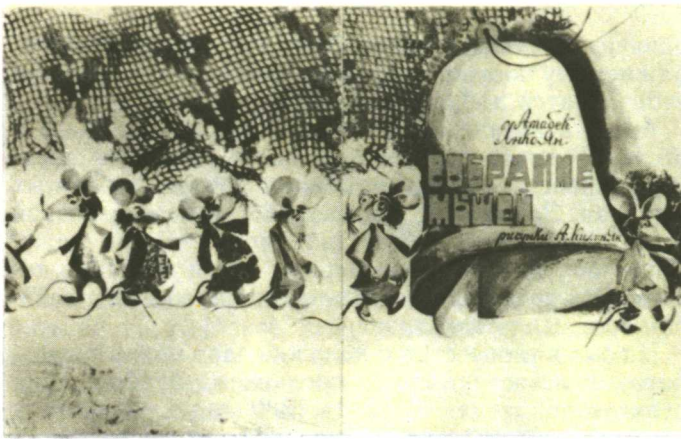
Работа мастера в Алагирской церкви не отличается трепетом верующей души, а сквозь испытания и годы, возможные ошибки в реставрации несет в себе любовь к человеку, восторг перед его духовностью. Бог Коста — свобода человека, приволье и красота родного края. Душа горца незримо присутствует в пейзажах мастера — светлых, поэтичных, точно и нежно передающих величие Кавказских гор.

Жизнь художника в аулах Карачая и на Херсонщине, в Ставрополе, Пятигорске, Владикавказе постоянно сопровождалась напряженным творчеством, объединявшим живопись и поэзию, включавшим также общественную и просветительскую деятельность. Коста пытался открыть класс рисования для одаренных детей, организовывал благотворительные концерты и художественные выставки (и сам создавал плакаты к ним), читал лекции, писал декорации для театра, исполнял ведущие роли в любительских спектаклях, был искусным танцором, декламатором, певцом, мечтал издавать газету. Оставив добрый след во многих прогрессивных начинаниях, Хетагуров остался и в памяти своего народа такой же негасимой звездой, как Пушкин в русской культуре, Шевченко — в украинской, Руставели — в грузинской, Райнис — в латышской...

Его именем названы село, музей, парк, школа, университет, Дворец культуры, улица, пароход. Ему посвящены драматический спектакль, опера, фильм, стихи. Его имени премия присуждается за лучшие произведения литературы и искусства в республике. А ныне встал вопрос о создании специального фонда Коста. С именем великого поэта Осетии его потомки стремятся построить завещанное некогда им:

*Храм чистой совести
И правды неподкупной,
Храм просвещения,
Свободы и любви!*

Н. ИВАНОВ



ХУДОЖНИК И КНИГА

В МИРЕ ДОБРЫХ СКАЗОК

У каждого из нас были в детстве любимые книги. В прекрасной стране фантазии вместе с нами жили непохожие друг на друга герои: Стойкий оловянный солдатик и Золушка, Старик Хоттабыч и барон Мюнхгаузен. Детская книга всегда имеет своего читателя. И вот в ее неповторимый мир вместе с писателем приходит художник. Он тоже добрый волшебник, потому что делает героев близкими нам на годы. В памяти они останутся именно такими, какими он изобразил: ведь мы поверили им в детстве!

У истоков советской армянской детской книги в 1920-е годы стояли такие признанные мастера, как М. Сарьян и А. Коджоян. Сегодня в республике над оформлением и иллюстрированием книг для детей работают многие художники.

За последнее время армянская детская книга стала гораздо занимательнее, и едва ли не главная тут причина — улучшение ее художественного облика. Художники начали искать в каждом случае свое, индивидуальное решение. Отказ от стереотипных ходов, стремление сделать книгу внутренне динамичной, создать ее яркую художественную конструкцию характеризуют работу Андраника Киликяна. О нем мы и расскажем подробнее.

Киликян представляет сред-

нее поколение армянских графиков. Его детство и юность прошли в Ереване. Окончив художественное училище имени Ф. Терлемезяна, он учился в Ереванском художественно-театральном институте, а после — в Московском полиграфическом. Здесь преподавали многие мастера книжной иллюстрации и видные теоретики искусства книги. Художник вспоминает, что уже в годы учебы в Москве его начала привлекать детская книга. В это время он выполнил обложку, титульный лист и иллюстрации к сказке О. Туманяна «Капля меда».

А. Киликян.
Иллюстрации к книге
Хнко-Апера
«Собрание мышей».
Акварель, смешанная техника.
1983.

А. Киликян.
Иллюстрация к книге
В. Григоряна
«Долина сказок».
Акварель. 1983.



В конце 1970-х — начале 1980-х годов он оформил «Белую сказку» Ю. Саакяна, «Мал, да удал» Д. Ованеса, «Долину сказок» В. Григоряна. Киликян свободно компоует рисунки на страницах, помещая зверей, птиц, предметы так, что они создают особую атмосферу действия, дополняют повествование образительными средствами. А главное — близки и интересны юному читателю!

Другая особенность состоит в том, что художник часто очеловечивает героев, не только придавая им свойственные людям черты и осанку, но и вводя некоторые детали одежды. А иногда, как в лучшей своей работе — иллюстрациях к сказке Хнко-Апера (А. Хнкояна) «Собрание мышей», — дает тонкую социальную обрисовку персонажей, характеризуя такие человеческие качества, как спесь, хитрость, жадность, трусость.

«Прежде всего я стараюсь, чтобы каждая моя книга (а она становится моей в процессе работы) имела свой облик, — рассказывает Киликян. — Иллюстратор имеет право называться художником в том случае, если он не дословно повторяет писателя в рисунках, а прежде всего сочиняет сам: ищет, сомневается, радуется или грустит вместе с героями книги. Самостоятельность — обязательное условие творчества. Кроме того, хочу,



чтобы книги, оформленные мною, узнавали как работу армянского художника. Значит, речь не только об образах, но и мышлении в цвете, о тех жизненных впечатлениях, которые нельзя просто придумать: их надо увидеть и почувствовать».

Говоря о работе Киликяна над этой сказкой, хочется добавить, что художник выразительно использовал принципы коллажа. Он выполнил иллюстрации в двухплановом построении, как бы углубив их в пространство, а также ввел некоторую сценичность изображения. И действительно, работа художника над книгой и театрально-декорационная живопись имеют определенное сходство.

Вот и Киликян в названной работе выступил как режиссер, обдумал каждый диалог, детали костюмов, построение графических мизансцен. В 1984 году книга «Собрание мышей» в его оформлении была удостоена первой премии Госкомиздата Армянской ССР.

Процесс работы над книгой связан для художника с решением графической конструкции издания. Если в оформлении «Долины сказок» В. Григоряна акварельные рисунки, помещенные в начале страницы, как бы предваряют содержание сказки, то, обратившись к стихотворению Д. Ованеса «Мал, да удал», повествующему о приключениях маленькой собачонки Бекки, художник использовал иной композиционный ход. Путешествие Бекки начинается на титульном листе и продолжает-

ся в каждой последующей иллюстрации. Она встречается с кошкой, поросенком и петухом, а завершаются ее приключения на третьей странице обложки. Так в книге достигнуто впечатление развивающегося действия.

Уже несколько лет Киликян работает художественным редактором детского журнала «Цицернак» («Ласточка»). За это время сложились свои традиции, круг авторов, которые стараются сделать каждый новый номер интересным и занимательным. В

А. Киликян.
Иллюстрации к сказке
«Сын медведя».
Смешанная техника, коллаж.
1986.

А. Киликян.
Иллюстрация к «Белой сказке»
Ю. Саакяна.
Акварель. 1979.



этом немалая заслуга Киликяна, сумевшего объединить вокруг журнала талантливых художников.

Говоря о журнальной и книжной графике Киликяна, надо отметить еще одну деталь. Художник целиком исключает из творческой практики метод раскрашивания, с самого начала ставит задачу: раскрыть содержание способом живописного рисунка. Цвет становится средством образного и художественного мышления.

Последние по времени работы художника — оформление «Индийских народных сказок» и иллюстрации к армянской сказке «Сын медведя». Рисунки к сказке «Сын медведя» отличает не только художественный вкус, но и яркая фантазия автора, сумевшего сохранить в работе и национальный колорит, и юмористическую окраску. Живой характер героев, богатство психологических нюансов чем-то напоминают язык детского кино. И — выдумка. Сочетание выдумки — на грани гротеска с жизненной правдой, озаренной светом народной мудрости, — в этом своеобразии книги.

К себе Киликян требователен. Он считает, что если ребенок не полюбит книжку с его картинками, значит, работа не удалась. Но иллюстрации А. Киликяна как раз и являются для детей уроками доброты, приносящими им светлые и прекрасные минуты.

Б. ЗУРАБОВ,
кандидат искусствоведения

Ереван

ГУАШЕВЫЕ КРАСКИ

Во всех детских художественных школах и изостудиях одним из самых почитаемых юными любителями живописи материалов является гуашь. Что это за техника, как ею

пользоваться? Какие основные ее свойства, в чем привлекательность гуашевых красок? Такие вопросы часто задают в своих письмах читатели журнала. Сегодня мы рассказываем об особенностях этой техники.



Ира Гуртовенко, 12 лет.
Конек-Горбунок.
Гуашь.
ДХШ, Сумы.

пользоваться? Какие основные ее свойства, в чем привлекательность гуашевых красок? Такие вопросы часто задают в своих письмах читатели журнала. Сегодня мы рассказываем об особенностях этой техники.

Гуашь — краска непрозрачная, плотная; высыхая, она приобретает матовую бархатистость. Ею можно работать не только на бумаге, но и на грунтованном (неразмываемом) холсте, бязи, картоне, фанере.

Гуашь состоит из тонко пере-

тертого пигмента и связующего гуммиарабика, фруктовой камеди, декстрина, глицерина, служащего пластификатором, поверхностно-активного вещества, представляющего собой препарат

животной желчи, ализаринового масла и антисептика-фенола. Гуашь в отличие от акварели включает меньшее количество связующего и значительное количество пигмента, кроме того, для большей плотности многие гуашевые краски содержат белила (свинцовые, цинковые, титановые или баритовые). Это делает высохшую краску несколько белесоватой.

Гуашью работают не только плакатисты, графики, мастера театрально-декорационного ис-

кусства, но и художники-станковисты. Она широко применяется в декоративной живописи, при выполнении различных эскизов, цветных набросков. Гуашь дает возможность (и это сближает ее с техникой масляной живописи) вносить исправления в процессе работы. Слои краски средней толщины сохнут от тридцати минут до трех часов в зависимости от влажности воздуха.

При работе следует избегать пастозного нанесения красок — после высыхания они растрескиваются и осыпаются.

Гуашь двух видов: художественная и плакатная — выпускается Ленинградским заводом художественных красок и производственным комбинатом Художественного фонда СССР. Плакатная отличается от художественной большей кроющей способностью и цветовой насыщенностью, что достигается заменой цинковых белил каолином.

Краски разводятся водой до состояния жидкой сметанообразной массы. Ввиду возможного расслоения их следует тщательно размешивать. Излишек воды делает красочный слой тонким, просвечивающим, он теряет плотность и высветляется, а после высыхания обычно пачкается и растрескивается. Работая гуашью, не следует размывать и растирать ее кистью в одном и том же месте.

Помните, что гуашь не должна собираться «островками» на бумаге, так как, высохнув, они образуют пятно, которое последующим нанесением краски перекрыть невозможно. Гуашь, положенная толстым слоем, образует клеевое блестящее пятно.

Гуашь наносят на бумагу или холст тонким ровным слоем, вписывая один цвет в другой, когда предыдущий слой еще влажный. Перекрывать краски несколько раз не рекомендуется.

Чтобы закрасить поверхность ровно, необходимо кисть смо-



Уля Истомина, 12 лет.
Подружки.
Гуашь.
ДХШ, Калининск Саратовской обл.

Дима Лачетке, 9 лет.
Зайцы на лыжах.
Гуашь.
Дворец пионеров, Рига.

Анжела Боляк, 13 лет.
Весна в Молдавии.
Гуашь.
ДХШ, Лазовск.



пелем), и только после высыхания бумаги накладывают цвет заново.

Для гуаши применяют мягкие, упругие кисти, особенно плоские, но пользуются и круглыми. Живописцы-станковисты часто пишут эластичными круглыми и щетинными кистями.

Гуашь широко применяется при работе плакатными перьями и рейсфедером. Для этого ее разводят так, чтобы краска легко сходила с инструмента.

При закрашивании больших плоскостей гуашь разводят и наносят аэрографом, обрызгивая через сетку. Для этого сетку из проволоки держат над бумагой и водят по ней насыщенной краской, щетинной кистью или щеткой получая тон различной светлоты и плотности.

Перед работой на ткани бязь следует покрыть смачивателем № 1 (бычья желчь), пред-

Кристина Урбанович,
7 лет.
Латышский народный танец.
Гуашь.
Дворец пионеров, Рига.

Елена Василенко, 13 лет.
Зимний день.
Гуашь.
ДХШ, Чугуев.



чить в воде и только после этого брать ею краску, но не из банки (на смоченную кисть осядет краска различной густоты, и при высыхании могут появиться полосы), а предварительно разведенную в отдельных чашечках. Кроме этого, для получения ровного по цвету поля лучше пользоваться шероховатой бумагой или картоном.

Необходимые поправки в процессе работы вносят, сначала смачивая бумагу и удалив краски (соскоблив бритвой или скаль-



отвращающим скатывание краски в капли.

Создавая плакат, предназначенный для улицы, в краску добавьте 5—6-процентный раствор столярного клея или желатина, а также алюмокалиевые квасцы, служащие дубителем для клея.

Главная сложность заключается в том, что краска, высыхая, резко изменяет светлоту, и художнику трудно следить постоянно за правильностью цветовых и тональных соотношений.

Светлеют: окись хрома, кобальты, кадмии, охра светлая, охра золотистая, изумрудная зеленая.

Темнеют и вновь высветляются: сиена натуральная, сиена жженая, краплаки, ультрамарин.

Темнеют: ганза желтая, оранжевая.

Темнеющие краски и высветляющиеся обычно разбеливают цинковыми или серебристыми белилами, входящими в набор гуаши. В разбеливании нуждаются также лессировочные и полулессировочные краски для повышения их плотности.

Для определения цвета высохшей гуаши можно пользоваться заранее составленными номерами-накрасками, что упрощает задачу начинающему живописцу. Вообще же работа гуашью требует определенных навыков. Держат ее в плотно закрытых банках при комнатной температуре, не допуская охлаждения ниже нуля. Если гуашь засохла, ее легко восстановить. В этом случае краску заливают водой или однопроцентным раствором желатинового или столярного клея и растворяют в течение двух-трех суток, после чего тщательно размешивают до получения однородной массы.

Хранить работы, выполненные гуашью, следует в папках. Сворачивать в трубки не рекомендуется из-за хрупкости красочного слоя. Кроме того, нельзя, чтобы листы живописи терлись друг о друга, поэтому нужны прокладки из папиросной бумаги.

Растрескивание или осыпание красочного слоя возможно в случае, если краска нанесена слишком толстым слоем.

Н. ОДНОРАЛОВ

АФРИКА БОРЕТСЯ, АФРИКА СТРОИТ

Ежегодно в нашей стране проводятся международные конкурсы и выставки детских рисунков. Их участники откликаются на актуальные темы современности: борьба за мир, сплоченность всех народов на земле, любовь к родине, красота окружающего мира. Основная тема конкурса «Африка борется, Африка строит» отражает стремление африканских народов к независимости, новой жизни. Его победители — юные зарубежные художники — были приглашены в Москву.

Джейн Наггенда из Уганды и Одезулумба Огбалу из Нигерии вместе с родителями побывали в художественной шко-

ле Тимирязевского района Москвы, где осмотрели аудитории, кабинеты истории искусств, выставку рисунков. Африканские гости — вы видите их на снимке — быстро нашли общий язык с нашими учениками, которые проявляют большой интерес к жизни своих сверстников других стран.

Директор школы Юрий Иванович Протасов — член жюри этого конкурса — участвовал в организации выставок в Мозамбике и Анголе. О своих впечатлениях от поездки он рассказывал на встрече с африканскими ребятами.

С. МАТКОВСКАЯ,
педагог художественной школы
Тимирязевского района Москвы



Юные друзья из Африки на встрече в художественной школе Тимирязевского района Москвы.

НЕМЕЦКАЯ ГРАФИКА

конца XIX — начала XX века

1896 год. В Мюнхене начал выходить журнал «Югенд». Именно от этого слова — молодость — происходит немецкий вариант названия модерна — югендстиль. К тому времени в Германии сложилась высокоразвитая полиграфическая промышленность. Книжное, журнальное дело, имевшее давние традиции, достигло расцвета. Получили широкое распространение многоцветная печать, крупноформатный литографированный плакат и вместе с тем миниатюрная рекламная наклейка. Развивались другие малые жанры: экслибрис, рекламная листовка. Музеи Мюнхена и Берлина заказывали полиграфистам своеобразные пригласительные билеты. Каталоги издательских фирм, книжных магазинов нередко являлись настоящими графическими шедеврами.

Немецкие мастера постоянно искали новые технические приемы. Новшеством стало рисование на грубой зернистой бумаге с предварительным покрытием ее белилами. Например, чтобы получить мягко расплывающийся штрих, мюнхенские графики стали широко использовать японскую кисть. Еще один новаторский прием — получение на белой бумаге отпечатка фактуры грубой материи, слегка пропитанной темной краской. Фон напоминал зернистую поверхность холста; нанесенный на него штрих приобрел специфические свойства. И наконец, графики учились обрабатывать бумагу разными кислотами, чтобы превращать ее в подобие пергамента. Линия на такой бумаге опять-таки выглядела по-новому.

Для модерна характерен, как известно, круг особенно популярных тем, сюжетов. На первом месте стоит, конечно, мотив цветка, раскрывающегося бутона — своего рода визитная карточка стиля.



О. Экман.
Ирисы.
Ксилография. 1890-е годы.

В 1890-х годах стилизованные стебли и листья появились на титульных листах и корешках книг, оттискивались на переплетах золотой и серебряной краской. Стебель символизировал жизнь; отсюда



богатство растительной орнаментики. Мотив кувшинки развивали П. Беренс, О. Экман. Популярным было изображение волн, увенчанных белыми гребнями. Из-за этого модерн какое-то время называли в Германии «волнистым стилем». Разумеется, здесь не обошлось без влияния японского мастера Хокусая. Наконец, на обложки книг хлынул поток античной атрибутики — военной, театральной, бытовой. Вообще немецкий модерн впитал в себя орнаментiku не только средневековья, готики, что естественно, но в большой мере и античности.

При ярко выраженной ориентации на декоративность, стилизацию югендстиль дал мощный толчок политической карикатуре. Это относится к художникам, группировавшимся вокруг мюнхенского журнала «Симплициссимус». Так, Т. Т. Гейне хорошо знали в России, его рисунки появлялись на страницах журнала «Мир искусства». Произведения мастера в злой, гротесковой форме бичевали мешанские вкусы, ханжество бюргеров, милитаристскую истерию прусского юнкерства. Эпизоды в квартирах буржуа, в театрах, на приемах, многочисленные уличные сцены — все проникнуто язвительной сатирой.

Интересно, что именно «Симплициссимус» — лучшее европейское сатирическое издание того времени — послужил образцом для создания его русских двойников: журнала «Жупел», а затем и «Адской почты». Между прочим, ввоз «простодушнейшего» журнала (так переводится его название) в Россию был запрещен царским правительством — одно это не могло не привлечь внимание прогрессивной общественности. Мысль о создании «Жупела» возникла в начале 1905 года у З. И. Гржебина. Этот крупный издатель мно-



го лет жил и работал в Мюнхене. Идею периодического издания горячо поддержали многие мирискусники: М. Добужинский, Е. Лансере, И. Билибин. Хотели там видеть и А. Бенуа; его настойчиво, но безуспешно склоняли к участию в затевавшемся «русском Симплициссимусе», помня восторженные высказывания в адрес мюнхенца Гейне. Революция разбудила в художниках гражданское чувство — все работали не за страх, а за совесть. Даже крупнейшие мастера — такие, как Валентин Серов, — отдали дань журнальной графике, карикатуре. Увы, просуществовал «Жупел» фантастически мало — первый же номер арестовали в 1906 году. Издатель был приговорен к заключению в крепости на полгода, а само издание запрещено. И все же русские мастера успели публично подчеркнуть свою преемственность немецким графикам. «Сотрудники журнала, — писалось на страницах обреченного издания, — через головы русской полиции шлют привет своим талантливым товарищам из «Симплициссимуса», донныне не амнистированного русской цензурой». На этом не кончился на редкость действенный союз искусства и политики. В 1910 году все тот же Гейне создал рисунок «После уличной демонстрации», получивший известность во многих стра-



Т. Т. Гейне.
Танцовщица.
Перо, тушь. Начало 1890-х годов.

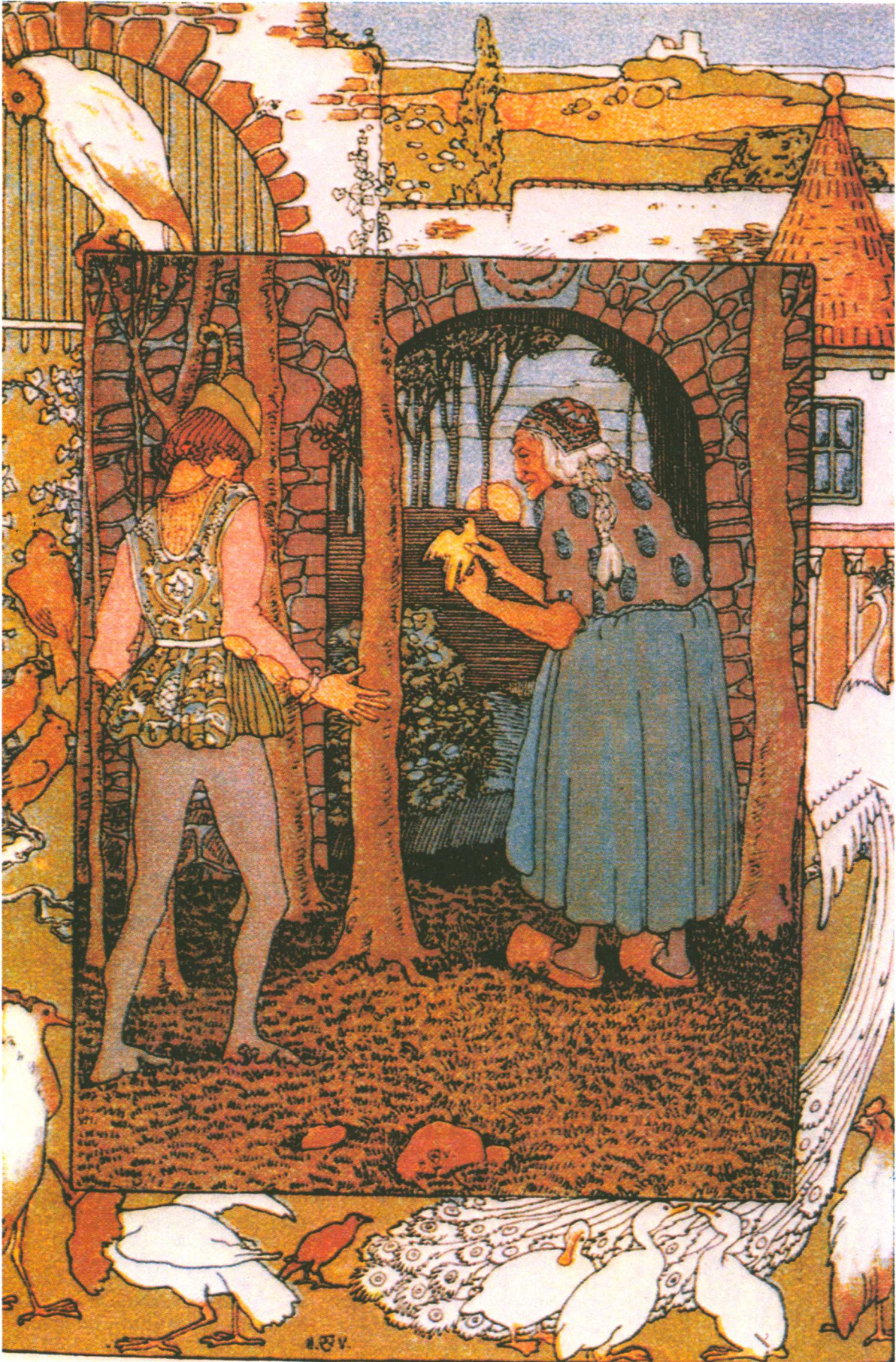
Г. Фогелер.
Иллюстрация к сказке братьев
Гримм «Иоринда и Иорингель».
Гуашь, белила. 1890-е годы. ▷

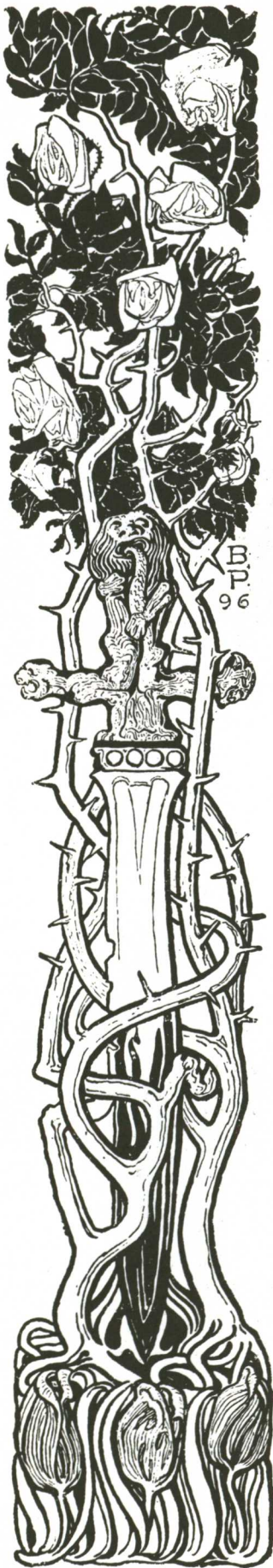
нах Европы. Мостовая и стены дома, забрызганные кровью (таков сюжет произведения), — страшный итог «германского кровавого воскресенья» 6 марта 1910 года. Трудно представить более сильный пример бьющей наповал политической сатиры...

В жанре бытовой карикатуры работали Ф. Резничек и О. Гульбрансон. Их манеры трудно спутать. Твердое, ярко выраженное очерчивание форм — у первого. У второго, наоборот, линия тонкая; впоследствии такую манеру стали называть «проволочной». Цветом Гульбрансон почти не работал, никогда не прибегал к растушевке. У него смешное содержится в самом изображении, в то время как у его собрата весь юмор проявляется в словах персонажей. Например, ни в каких пояснениях не нуждается цикл рисунков Гульбрансона, посвященный владельцам собак. Животные здесь уподоблены хозяевам. Художник — автор дружеских шаржей на знаменитостей. Им создан шаржированный портрет Максима Горького, но самым известным стал рисунок, в юмористической форме изображавший танцы в исполнении Айседоры Дункан.

График О. Экман — знаток японской каллиграфии, приобретший известность разработкой оригинального шрифта, состоящего







из изогнутых, словно тающих или колеблемых ветром букв; в честь создателя его назвали «шрифтом Экмана». Прославился он и выразительными виньетками, напоминающими манеру японских гравюр. Когда возникла идея выпустить почтовую марку с изображением головы женщины, олицетворением Германии, Экман обрамил ее декоративной каймой. В сложной витиеватой линии чувствуется влияние восточного искусства. Естественно, что эта графическая миниатюра из-за большого тиража стала символической приметой.

Интереснейшая страница немецкой графики эпохи югендстиля — иллюстрации к сказкам. Художники многое сделали, чтобы избавиться от помпезности в оформлении, перегруженности книг орнаментом. Особенно роскошно издавались сказки братьев Grimm. И все же даже самые скромные варианты оформления предусматривали обилие заставок, концовок, многоцветных бордюров. Самыми популярными иллюстраторами детской книги были Ф. Штассен, О. Уббелоде, Г. Каспари. В начале XX века в одном и том же сборнике стали помещать иллюстрации разных художников. Мастера югендстиля особенно точны, внимательны к материальной стороне. Поэтому, открыв книжки, изданные в 1890—1900-х годах, мы увидим тщательно прорисованные стены древнего Бремена, покрытый узорчатым орнаментом домик пряник, аккуратнейший интерьер дома бабушки Красной Шапочки. С точным соблюдением подробностей изображен плащ Кота в сапогах и платье Спящей Красавицы. На рубеже веков переиздавались интересные многотомные издания сказок «Тысячи и одной ночи».

Среди графических циклов к сказкам братьев Grimm выделялись красотой и изяществом работы Г. Фогелера. Не увлекаясь эффектами, не стремясь к детальному воспроизведению антуража, мастер облагородил иллюстрации плавной, певучей линией, гармоничной цветовой гаммой и тонко прорисованным растительным орнаментом. Вообще его творчество на редкость многогранно. Например, он с равным успехом иллюстрировал стихи австрийского поэта Р.-М. Рильке — тот даже посвятил художнику одно из прозаических произведений. В начале

1900-х годов занялся чеканкой по серебру, оформлением интерьеров, проектировал предметы быта. В России едва отметивший тридцатилетие график пользовался не меньшей известностью, чем его соотечественник Т. Т. Гейне. Виньетки, графические композиции публиковали «Мир искусства», «Аполлон». Особенно охотно — символистский журнал «Весы». Здесь Фогелер — в числе наиболее почитаемых зарубежных мастеров, упоминается чуть ли не наравне с О. Бердслеем, О. Редоном. И вполне заслуженно: мастерство художника отточено до виртуозности. Интересно, что через много лет Фогелер свяжет свою судьбу с Советской Россией. Он — первый немецкий художник, приехавший в СССР в 1920-е годы и оставшийся здесь — не наблюдателем, а активным участником социалистического строительства...

Нельзя не упомянуть и художников-плакатистов. Рекламный плакат развивался по нескольким направлениям. Мастер торговой рекламы Л. Бернхардт помещал на цветном фоне изображение предмета и лаконичную надпись. Более сложно построены композиции у мюнхенского плакатиста Л. Хольвейна. Нередко лучшие журнальные обложки могли претендовать на то, чтобы стать плакатами: достаточно было укрупнить надписи и увеличить формат. Много интересных решений у Б. Пауля, О. Панкока; здесь мы встречаем типичные для этих мастеров текучие формы. В области плаката сказалось влияние бельгийского графика и оформителя А. ван де Вельде, авторитет которого в Германии был чрезвычайно высок. Активно работали в этой области графики-женщины. Для большинства их произведений характерны темы материнства, молодости и красоты. Виртуозной тонкости линии достигла Э. Венландт. В числе самых совершенных ее работ — экслибрис, исполненный в виде аллегорической фигуры, вкомпонованной в вопросительный знак. Художница М. Аде стремилась сделать работы как можно более занимательными. В одной из графических миниатюр она представила химические реакции в виде превращающихся друг в друга маленьких смешных человечков.

И все же основной деятель-

ностью немецких графиков было оформление журналов, альманахов, ежегодников. В 1895 году в Берлине начал выходить литературно-художественный журнал «Пан», для которого характерна ориентация на французский импрессионизм. Популярным становится другой журнал — «Югенд». В периодических изданиях эпохи модерна появляется художественно оформленный текст: одна страница посвящалась, скажем, поэтическому произведению, другая — изобразительным мотивам; художник оформлял разворот в целом.

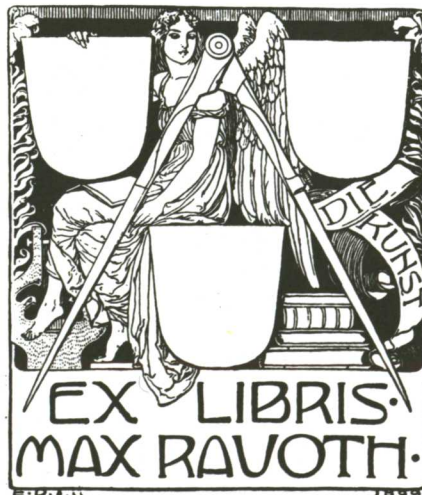
Особенно преуспел здесь Б. Пауль — мюнхенский рисовальщик, живописец и оформитель. Он был поистине мастером на все руки, как многие художники той эпохи. Проектировал разнообразные интерьеры, потом занялся архитектурой, успевая делать эскизы для gobеленов. Не случайно мастер стал впоследствии директором Школы художественных ремесел в Берлине. Его графическая манера подчеркнуто лаконична. Линия и силуэт — вот чем он артистично владеет. Почти неуловима грань между реалистически трактованной и стилизованной формой, но вот чуть более чем нужно подчеркнутый абрис, необычный ракурс, и цель достигнута — рисунок отдаленно напоминает изощренный орнамент...

Образный строй модерна — это не только растительный и абстрактно-геометрический стиль. Художники стали свидетелями бурного развития промышленности и техники. Важным социальным заказом стало оформление промышленных выставок, ярмарок и музеев. Бог торговли Меркурий мог быть доволен, наблюдая за сооружением сверхсовременных выставочных павильонов, гигантских железнодорожных мостов и



Б. Пауль.
Обложка журнала
«Симплициссимус»
1890-е годы.

Э. Деллер.
Экслибрис. 1899.



шахт. Торговые марки, знаки стали важной сферой приложения сил графиков. Нередко печатники стремились подчеркнуть, что книга — это промышленное изделие, и в переплеты вводились изящные вкрапления из цветных металлов.

Среди технических символов эпохи видное место занимал типографский станок. Полиграфисты гордились своим трудом, реклама издательства и типографий заказывалась крупнейшим мастерам. Не случайно и в наши дни пользуется заслуженной известностью, например, марка издательства «Земан ферлаг» с изображением юноши на дельфине. В период модерна появились новые изображения изобретателя книгопечатания Иоганна Гутенберга, основоположника литографской печати Алоиса Зенефельдера, выполненные М. Вульфом; они украшали страницы и обложки учебников, цветные вклады специальные изданий.

Итак, графики Германии начала века были известны в России не понаслышке. Некоторые немецкие книги издавались в переводе с сохранением всего изобразительного ряда: обложек, иллюстраций, заставок. А русское издание многотомного энциклопедического труда «Вселенная и человечество» воспроизвело, помимо иллюстраций немецкого оригинала, еще и переплет вместе с характерной металлической плашкой. В Петербурге немецкие издатели Голике и Вильборг основали типографию, в распоряжении которой был богатейший арсенал орнаментов. В лучших своих образцах графика югендстиля интересна нам и сегодня. Она вошла в историю мирового искусства, стала частью культурного наследия прошлого.

А. ДЬЯЧЕНКО





ЖАНРЫ И ВИДЫ ИСКУССТВА

ПЕЙЗАЖ

Нередко, перечисляя жанры искусства, пейзаж упоминают на одном из последних мест. Ему придают порою второстепенную роль по отношению к сюжету картины. Но сегодня такая точка зрения, соответствующая старинным представлениям, кажется по меньшей мере наивной. В наше время беспокойных раздумий о кризисе во взаимоотношениях человека и природы, поисков путей сближения цивилизации и окружающей среды пейзажное искусство предстает зачастую мудрым учителем. В произведениях минувших эпох, в лучших полотнах современности оно демонстрирует, как входит природа в человеческое сознание, претворяясь в символ, лирическое раздумье или тревожное предупреждение.

Важнейший и самый древний вид пейзажа — изображение первозданной природы, сельской местности. Таково изначальное понимание французского слова «рау-

sage» и немецкого «Landschaft» (образ села, образ земли), которые за три столетия прочно укоренились в нашем языке. Индустриальный ландшафт, зарождающийся в конце XVIII — начале XIX века, а также городской пейзаж (ведута) составляют разновидности темы, требующие особого разговора.

Ныне само слово «жанр» понимается достаточно широко — как сложившееся разделение видов искусства, как масштабная тема, проходящая через его историю. Предпосылки пейзажа появились уже в эпоху неолита в наскальных росписях, керамике, различных орнаментах, включающих условно-символические обозначения небесного свода, светил, стран света. Ландшафт, выраженный обобщенными знаками, составляет азбуку, слагающуюся в величественный свод мифологических представлений о мире. Характерно, что многие древнеегипетские и китайские иероглифы восходят к изоб-

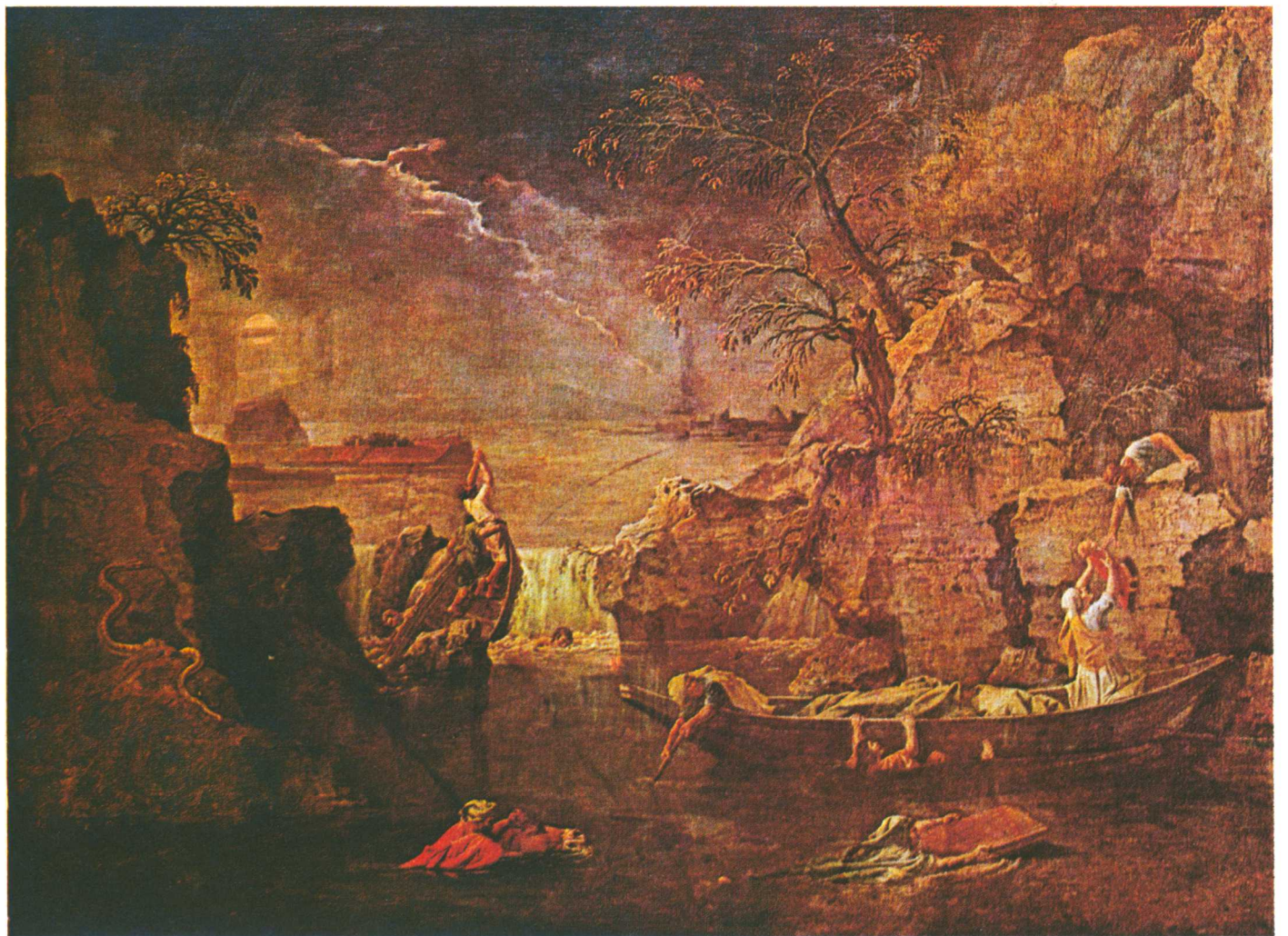
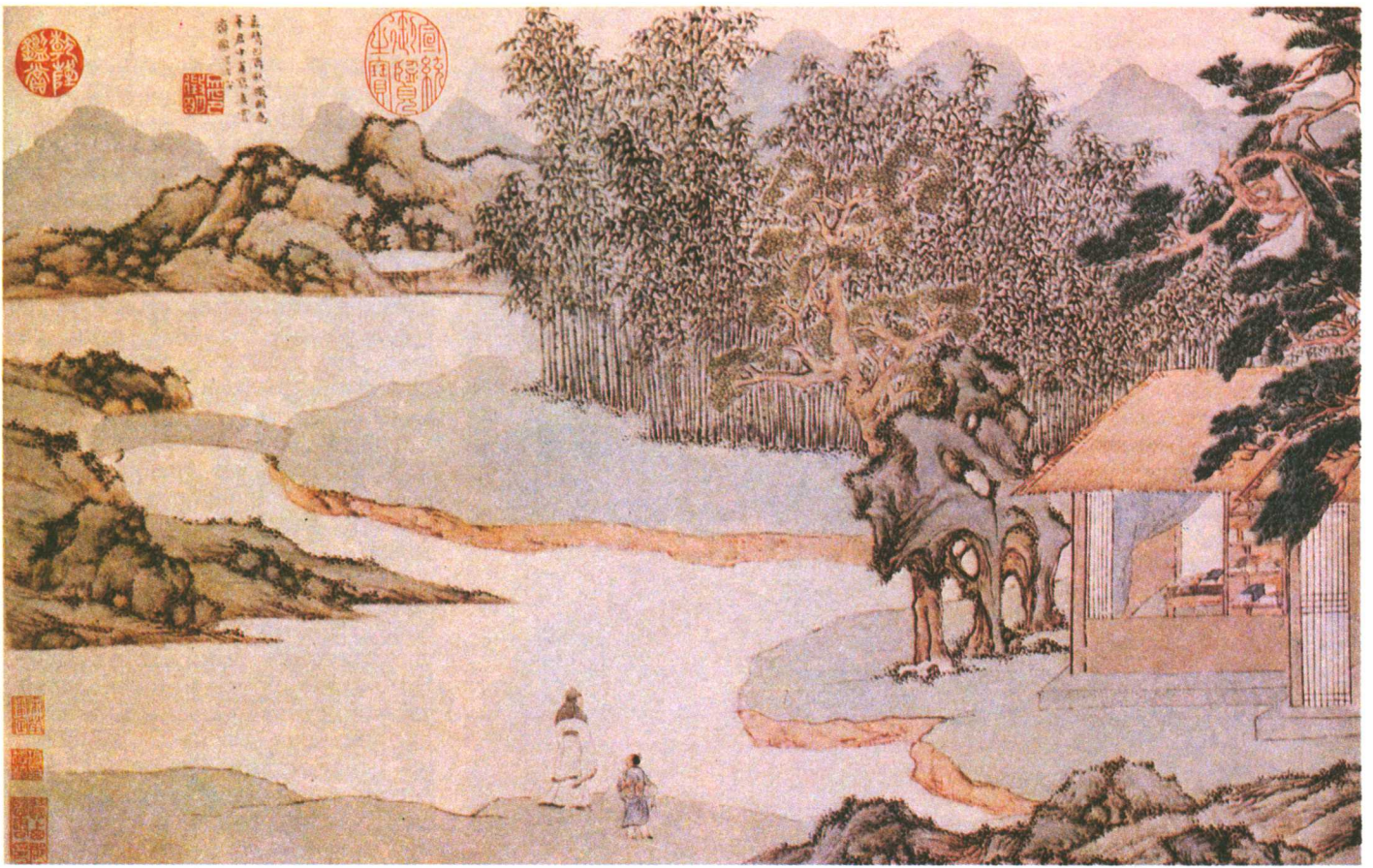
ражениям гор и деревьев, воды и светил.

В искусстве Двуречья и Египта, с развитием интереса к сюжетному повествованию (особенно в сценах войны, охоты и рыбной ловли), складывается восприятие природы как среды действия, сохраняющей сказочно-мифологический смысл, но обретающей подчас более конкретный характер. Например, деревья начинают различаться по видам. Удивительно интересны

Я. Рейсдал.
Путешественники.
Офорт, около 1650.

Вень Чженьмин.
Библиотека Чженьшанчжай.
Фрагмент.
Акварель, тушь. 1557.
Шанхай, Художественный музей. ▷

Н. Пуссен.
Зима или Потоп (серия
«Времена года»)
Масло. 1660—1664.
Париж. Лувр.
118×160. ▷



Сассета.
Св. Франциск и волк из Губбио.
Темпера. 1437—1443.
Лондон, Национальная галерея.
87,6 × 52.

А. Галлен-Каллеа.
Весна.
Эскиз для фрески в мавзолее
Юселиуса.
Темпера, 1903.
Хельсинки, Художественный
музей Атенеум. ▷



природные мотивы, отраженные в художественных памятниках Древнего Крита.

Древнеримская живопись, ошущившая контрасты города и сельской местности, среды-реальности и среды-идеала, рождает самостоятельные пейзажи, которые появляются в иллюзионистических росписях, украшающих жилые покои. Плодоносные, полные птиц сады — это мотивы утопического царства гармонии, преображающего интерьер.

Совсем иное впечатление производят пейзажи средневекового искусства. Причудливые горки, вздымающиеся на фонах византийских и древнерусских икон либо в западноевропейской живописи, зримо разделяют мир на земной и божественный, словно охраняя пространство религиозных сцен. На закате средневековья живописная среда включает в себя множество тонких наблюдений над реальным миром. Цветы «райских садов» детальной наглядностью иной раз соперничают с таблицами ботанических манускриптов, а волшебное сияние все более уподобляется натурным световым эффектам. В картинах мастеров XV века золото — самый фантастический цветовой оттенок — обретает подобие вполне реального солнечного блеска. У ряда прославленных художников, знаменующих своим творчеством начало эпохи Нового Времени (таких, как братья Ван Эйк), вместо условных орнаментальных фонов возникают широкие панорамы мироздания.

Высшие достижения жанра в эпоху Ренессанса — от Леонардо и А. Дюрера до П. Брейгеля Старшего — связаны с идеей микрокосма, человека как органической части мироздания, малого мира, отражающего закономерности большой вселенной. Благодаря этому людская фигура и пейзаж оказываются в нерасторжимом единстве. Так, прославленная «Мона Лиза» Леонардо предстает на фоне величественного ландшафта и одновременно олицетворяет его в виде некоей таинственной «души природы».

Исключительно важное положение занимает пейзаж в живописи средневекового Китая, где вечно обновляющаяся природа считалась наиболее наглядным воплощением мирового закона

«дао» — средоточием творческих энергий бытия. Все это находит выражение в величественных панорамах типа «шань-шуй» («горы-воды»). В понимании китайского пейзажа существенную роль играют стихотворные надписи, символы, знаменующие возвышенные духовные качества (горная сосна, бамбук, дикая слива мэйхуа), человеческие фигурки, которые кажутся микроскопически малыми из-за введения в композицию обширных водных гладей и туманной дымки.

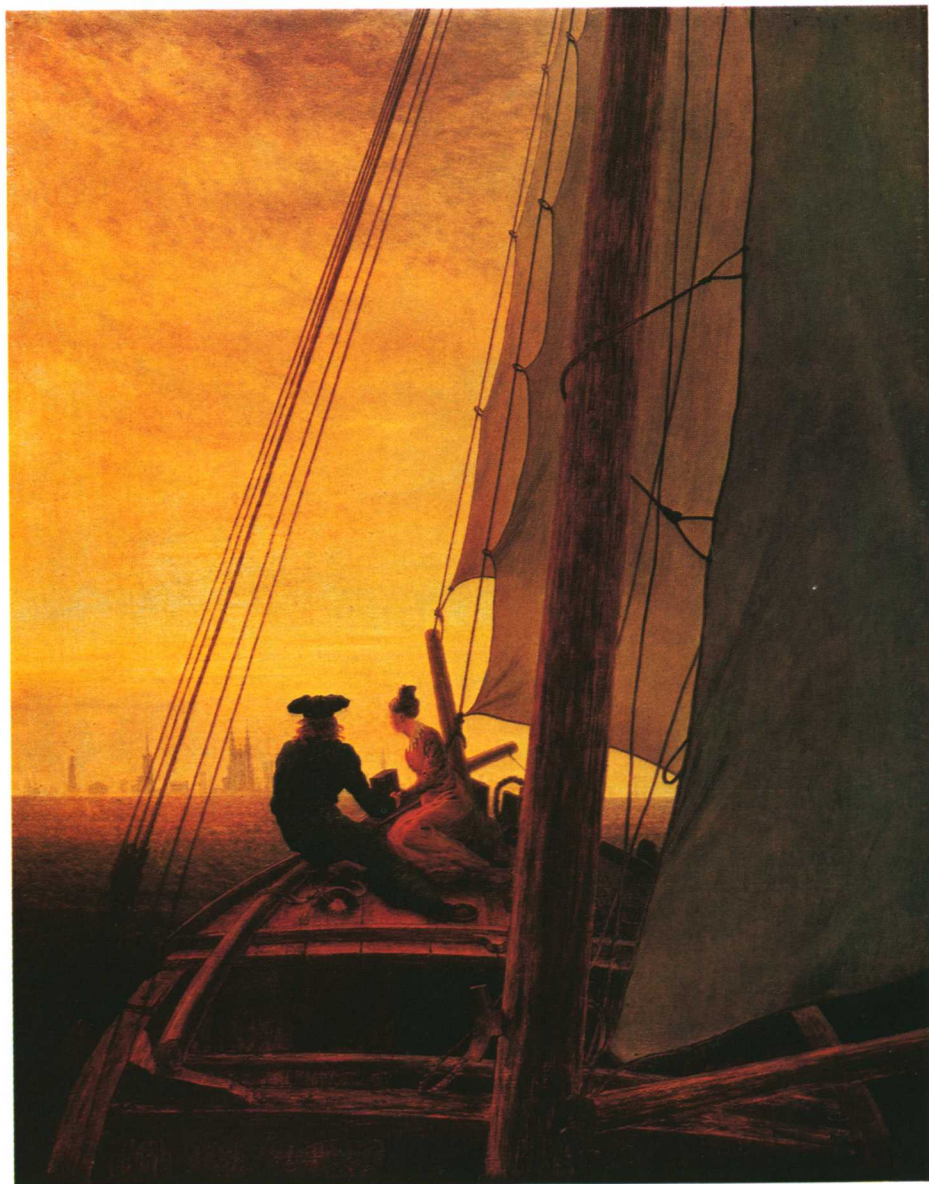
Многообразен европейский пейзаж XVII века. Живописцы барокко воссоздают стихийную, порой грозную мощь природы. Классицизм разрабатывает тип «идеального пейзажа», героического либо идиллического, проникнутого мечтой о золотом веке (таковы картины К. Лоррена и Н. Пуссена). Голландские живописцы (Я. ван Рейсдал, Я. ван Гойен), виртуозно используя тональные свойства колорита, соединяют ощущение зыбкой изменчивости мира с идеей связи обжитой, близкой человеку сельской среды и величавых, поистине беспредельных пространств. Вместе с тем единство, свойственное ренессансному пейзажу, распадается на отдельные разновидности ландшафта (морские, речные, лесные, горные, сельские виды), сохранившиеся в последующую эпоху.

Поиски световоздушной достоверности и театрализованная условность противоречиво сочетаются в пейзаже XVIII века. Один из кульминационных этапов его истории — эпоха романтизма. Природа, воплощенная с волнующим лиризмом, свидетельствует о безграничных возможностях познавшего ее и соперничающего с нею человеческого духа. Вместе с тем романтизм — например в лице таких мастеров, как немец К. Д. Фридрих, — усиливает патристическое звучание пейзажных образов, претворяя виды родных мест в обобщенные символы национального самосознания. В России восприятие ландшафта как эпической поэмы о родине находит классическое выражение в искусстве И. Шишкина.

По мере усиления реалистической направленности искусства XIX века пейзаж становится одним из популярнейших жанров, его содержание (к примеру, в кар-



К. Д. Фридрих.
На корабле под парусом.
Масло, 1818—1819.
Государственный Эрмитаж.
71×56.





тинах А. Саврасова и И. Левитана) обогащается глубоким патриотизмом. Пейзажное искусство полноправно соперничает с музыкой по силе и широте выражения человеческого чувства. Импрессионизм вносит в пейзаж светозарную свежесть колористической игры, а символизм и модерн — любовь к декоративным, созвучным театральной живописи обобщениям, где сливаются быль и фантастическая мечта, реальность и сновидения. С модерном связан интерес к национально-романтическому началу, взгляд на натур-

ную композицию как на возвышенную «песнь земли», слагающуюся из наиболее устойчивых примет ландшафта страны (таковы пейзажи родоначальника финского искусства XX века А. Галлен-Каллелы). В России образы природы увлекают художников «Мира искусства», «Голубой розы», в картинах которых преобладает тип символистского пейзажа-мечты и пейзажа-воспоминания. Приверженцы «Союза русских художников» тяготеют к реалистическому пейзажу на строения, родственному по духу

чеховской и бунинской прозе.

Проникая в искусство нашего столетия, этот жанр все больше обретает вид какого-то волшебного пространства, где то сплетаются, то расходятся идеи реализма, верности природе и авангардистского воспарения над реальностью. Так от ранних, реалистических образов природы переходят к абстракциям русский мастер В. Кандинский и голландец П. Мондриан. Однако реалистический метод продолжает занимать в пейзаже XX века важное место. Показателен пример картины А. Рылова «В голубом просторе» (1918). Сложившись из наблюдений над водной стихией, этюдов, исполненных еще до революции, эта картина выразила светлые надежды на обновление страны, вступившей в послеоктябрьскую эпоху.

В самые драматические годы советской истории пейзаж, иногда внешне непритязательный, будничный по мотиву, — как в творчестве Н. Крымова, — продолжал будить надежду в сердцах зрителей, веру в то, что земля, на которую обрушились роковые испытания, пребудет вечно. Именно эти уроки оптимизма — не парадного, а выстраданного личным опытом художников, — делали пейзаж зачастую едва ли не самым насыщенным жанром. Некоторые критики 1920—1930-х годов директивным тоном не раз пытались объявить чистый пейзаж не созвучным эпохе социалистического строительства. Но живое искусство отвергало такие попытки административных предписаний. И, пожалуй, с наибольшей силой целительная роль жанра проявила себя в годы Великой Отечественной войны. Не случайно первая крупная выставка, устроенная московскими художниками в 1942 году в столице, называлась «Пейзаж нашей Родины».

В последние десятилетия одно важное обстоятельство обеспечивает особую популярность мотивов первозданной природы. Издержки научно-технической революции, безжалостное наступление техники на естественную среду, наконец, безмерно возросшая угроза уничтожения планеты ядерным смерчем, — все это выдвинуло пейзаж на передний край борьбы за человека и его среду обитания. Противостоящий разрушительным силам современной ци-

И. Левитан.
На севере.

Масло. 1896.

Государственная Третьяковская галерея.

◁ 106,9×77.

В. Кандинский.

Шлюз.

Масло. 1902.

Мюнхен, Галерея Ленбаха.

81×56.

А. Пластов.

Деревенский март.

Масло, 1969.

Ульяновский областной художественный музей.

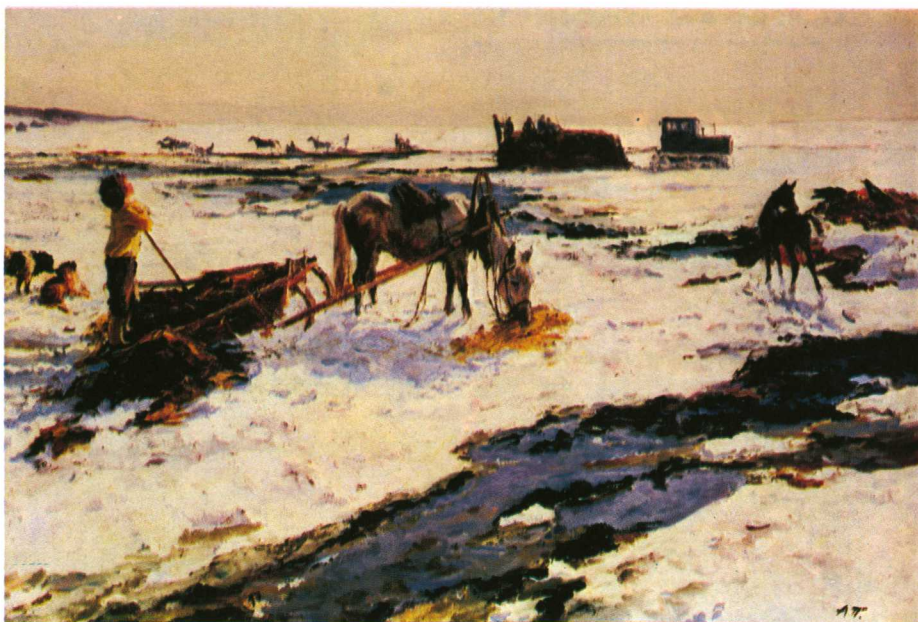
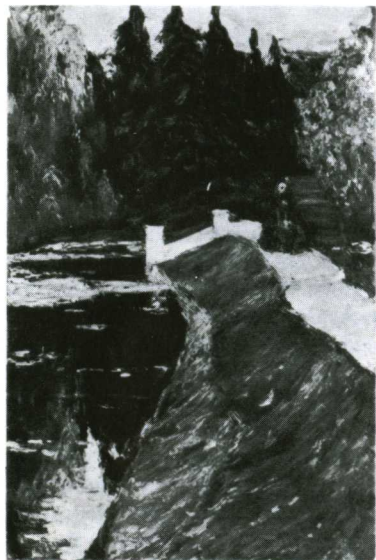
О. Субби.

Августовский пейзаж.

Масло, темпера, 1971.

Государственный музей Эстонской ССР.

120×150.



тастической утопией и осуществилась в действительности. Поисками такой гармонии отмечен пейзаж, в частности, в картине современного эстонского художника О. Субби. Его живопись вызывает чувство близости природы и сложного, многообразного мира человеческих чувств.

За долгую историю пейзажное искусство, постоянно обращавшееся не только к настоящему, но и к будущему, породило немало мечтаний, чаяний и надежд. И если

оно в лучших образцах пребывает не просто декорацией, утехой для глаз, но поводом к творческому обновлению человеческого сознания, то можно с уверенностью утверждать: искусство это будет жить вечно. Воспринимая самого себя «в гибком зеркале природы», по словам поэта Велимира Хлебникова, человек обретает уникальный, ничем не восполнимый духовный опыт.

М. СОКОЛОВ

кандидат искусствоведения

вилизации, он обрел остроту политического призыва, часто вдохновляя архитекторов, дизайнеров, озабоченных поисками гармоничного сосуществования человека и природы. И если поворот к мирному добрососедству, к восстановлению всего утраченного в бескомпромиссной «борьбе с природой» когда-нибудь станет необратимым, пейзажное искусство, конечно, не раз будет с благодарностью помянуто в качестве провозвестника такого мира. Потому что самые совершенные с экологической точки зрения технологии, очищая среду, все же преобразуют лишь внешнюю оболочку цивилизации. Пейзаж же меняет внутреннюю суть человека, стремясь к тому, чтобы идея гармонии культуры и природы, техники и среды перестала быть лишь фан-



Детище вятских художников



Попробуйте представить, кто такой коллекционер. Человек «не от мира сего»? Скупец, дрожащий над фолиантами, картинами в золотых рамах? Но в действительности все иначе. Знаете ли вы, какими уникальными собраниями обладали и обладают известные артисты, врачи, ученые, дипломаты, художники, что в основу многих государственных музеев легли частные коллекции? Об этом расскажет наша новая рубрика...

Ап. Васнецов, А. Васнецов (сын художника), Н. Хохряков, А. Васнецов (брат художника).
Фото. 1896.

В жизни музейного работника бывают периоды особой симпатии к людям, судьбы которых тесно связаны с вятским искусством. Со многими я, увы, не была знакома. Но то, что узнаю о них из архивных документов, воспоминаний современников, писем друг к другу, вызывает чувство уважения, преклонения.

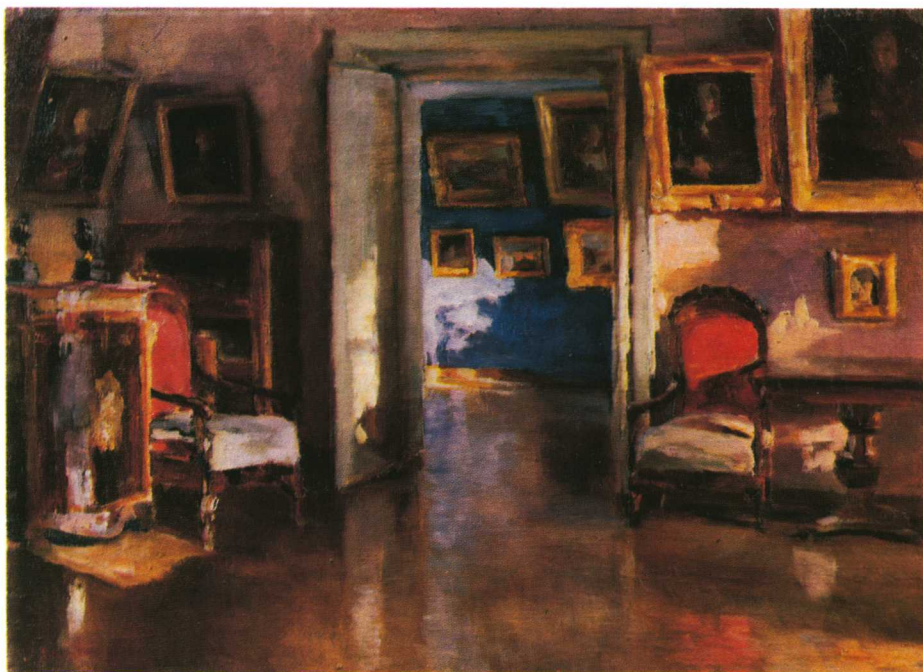
Особенно дороги люди, оставившие в наследство землякам произ-

ведения искусства. Это картины и рисунки, изделия из стекла, кости и фарфора, кружева и дымковская игрушка, иконы, мебель и многое другое — то, что стало основой Вятского художественно-исторического музея (ныне Кировский областной художественный музей имени А. М. Горького).

Я люблю этих людей за патриотизм, за многолетнюю кропотливую работу по коллекционированию произведений искусства. Хотя слово «работа» здесь не подходит. Они не считали дело просвещения вятского обывателя, которому служили, работой. И тем более не думали, что совершали какой-то подвиг, когда ездили в Москву и Петербург к меценатам, художникам с просьбой о пожертвовании картин. Когда содержали за свой счет помещение музея, собственноручно топили печи... И мечтали построить специальное здание, чтобы показывать людям все, что удалось по крупицам собрать.

Душой начинаний стали братья Васнецовы — Виктор Михайлович и Аполлинарий Михайлович. В 1909 году в одном из писем брату Аркадию Михайловичу высказали они желание «устроить в Вятке галерею и дать для нее свои произведения, а также оказать помощь и содействие в приобретении произведений других художников». 149 живописцев и любителей изящного (по спискам художественного кружка 1909 года) горячо поддержали идею знаменитых земляков. Уверены были в том, что «такая сокровищница,

Н. Хохряков.
Интерьер в художественном музее Вятки.
Этюд.
Масло. 1928.
38×66.

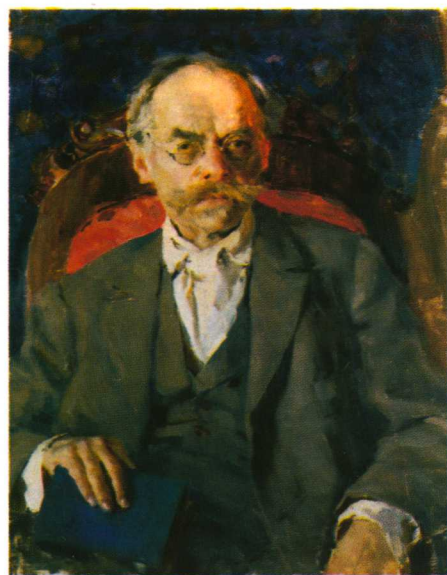


как художественно-исторический музей, явится лучшей школой для изучения художественной старины как ими самими, так и особенно будущими поколениями».

Так и случилось. Сто двадцать тысяч посетителей приходят ежегодно в музей. Более тридцати лет я открываю двери этого дома, где радовались, мечтали, а в свободное от музейных забот время занимались живописью дорогие мне вятские живописцы. С благодарностью вспоминаю о них, когда вижу произведения Д. Левицкого, В. Боровиковского, К. Брюллова, В. Тропинина, А. Венецианова, В. Перова, И. Репина, В. Сурикова, И. Шишкина, М. Врубеля, древнерусское лицезовое шитье, крупнейшую в мире коллекцию дымковской игрушки...

До Великого Октября начинающие вятичей не получало государственной поддержки. На содержание помещения, приобретение картин местные власти денег не выделяли. А потому энтузиасты должны были рассчитывать на собственные незначительные средства. К тому же, поставив цель собирать только те произведения, которые представляют ценность в художественном отношении, они выбрали нелегкий путь. Решили обратиться к маститым с просьбой о пожертвовании картин, скульптур, рисунков. Все, к кому обращались — К. Юон, М. Нестеров, С. Виноградов, С. Жуковский,

А. Исупов.
Портрет Н. Н. Хохрякова.
Масло. 1922.
70×56.



И. Шишкин.
Верхушки сосен.
Этюд.
Масло. 1880—1890-е годы.
41×53.

В. Переплетчиков, В. Маковский и многие другие, сочувственно отнеслись к идее открытия в Вятке музея. Некоторые тогда же, в 1910 году, предоставили свои вещи: В. Поленов — «Голгофу», В. Бакшеев — картину «Неудачники», С. Иванов — «Масленицу», П. Келин — «Портрет дочери», А. Корин — жанровый холст «За работой», С. Малютин — «Древнерусский город»...

Братья Васнецовы были в числе первых. Виктор Михайлович, передавая эскиз «Спасителя», сказал: «Это лишь для начала... «Спасителя», если бы отдал куда-то, то только в Третьяковскую галерею...» А Аполлинарий Михайлович отобрал «Оренбургские степи», «Кипарисы», «Лиственницу», тоже добавив: «Это на первое время... Устраивайтесь... Я дам еще». Действительно, в лице Васнецовых члены Вятского художественного кружка имели бескорыстных помощников, советчиков. Много сделали они для пополнения музея первоклассными вещами. Ко многим собратям по искусству лично обращались с просьбой помочь. Доказательством может служить такой факт: в октябре 1910 года музей при непосредственном содействии Васнецовых получил щедрый

дар от московской меценатки М. К. Морозовой — 12 работ, в том числе этюды В. Сурикова «Зима» и «Юродивый» к «Боярыне Морозовой», холст В. Васнецова «Боярышня», нестеровский этюд к картине «За приворотным зельем», коровинские «В мастерской», «Испанка».

М. Шибанов.
Портрет Екатерины II.
Масло. 1780—1790-е годы.
71×56.



Так было положено начало Художественно-историческому музею. Уже через год, в декабре 1910 года, он открыт для посетителей. В первую экспозицию вошло 38 произведений. Вот так, дарами да пожертвованиями существовало собрание до Октябрьской революции. И благодаря стараниям людей искусства постоянно росло. Это они вели переписку более чем со ста адресатами. Обращались в «Общество имени А. И. Куинджи», к хранителю Императорского Эрмитажа, Русского музея им-

К. Богаевский.
Воспоминание о Мантенье.
Эскиз.
Темпера. 1910.
66×88.



ператора Александра III, входили с ходатайством в Петербургскую академию художеств, писали прошения в губернское земское собрание, земскую управу.

Один из патриотов края — Николай Николаевич Хохряков. Имя этого даровитого живописца, рисовальщика сейчас мало известно. Аркадий Александрович Рылов, активный организатор музея, писал в «Воспоминаниях», что «известности Хохрякова помешала его излишняя скромность и уединенность в провинции... Вятку немисливо было представить без

«Николаича». Он был наделен от природы таким редким обаянием, таким пониманием природы, таким запасом любви к людям и искусству, которые, помимо его воли, делали его центром общества». У Хохрякова замечалось две страсти: любовь к природе и рисованию. Учеба в мастерской И. Шишкина, который находил в его рисунках «что-то родное», полувековая дружба с братьями Васнецовыми, душевный трепет перед красотой природы, постоянное желание писать милую сердцу Вятку

Д. Чарушин.
Автопортрет с палитрой.
Масло. 1837.
80×57.



цией картин, их каталогизацией.

Нельзя не сказать и о другом «Николаиче» — художнике Николае Румянцеве, одном из первых директоров музея. Благодаря его энергии в музее создана библиотека с гравюрным кабинетом — крупнейшее в настоящее время в области хранилище литературы по изобразительному искусству.

Сразу же после Октябрьской революции музей получил одно из лучших зданий города, были отпущены средства на содержание штата сотрудников, приобретение дров (в те годы немаловажно), закупку картин. Нужно было приобщить к прекрасному во много раз большее число трудящихся, содействовать развитию музейного дела в крае, организовывать выставки местных живописцев, предметов крестьянского быта и изделий художественных промыслов... А новые произведения прибывали сотнями! Многие поступало от частных лиц, из вятских церквей, а в основном — из Главного комитета по делам музеев и охране памятников искусства и старины.

И вот один вятчич в это время писал: «...Должен Вам сказать, что, не преувеличивая своего значения и не умаляя роли других... я считаю, что моя работа над Вятским музеем есть одно из немногих настоящих дел моей жизни...» Это — Николай Георгиевич Машковцев. Замечательный совет-

сделали из него настоящего художника.

Более 400 произведений — его творческое наследие — находится сейчас в нашем собрании. Кстати, сам Хохряков считал, что его работы не могут находиться в музее рядом с шишкинскими произведениями. Картину же «Пикник в сосновом лесу», некогда полученную в подарок от учителя, он передал музею в год основания. Став в 1918 году хранителем картинной галереи, Хохряков всецело отдался музейным интересам, усердно занимаясь атрибу-

ский искусствовед, автор многих исследований по русскому искусству. Все это пришло позже. А в 1920-е годы он заведовал отделом провинциальных музеев при Наркомпросе. «Все лучшее, что попадает в мои руки, посылаю в Вятский музей», — вот его признание. О том, какого качества поступали в музей произведения, можно судить по его письмам Хохрякову. «Вчера, 30 апреля, закончил отбор первой партии картин и рисунков. Кратко перечисляю, что пока уда-

лось закрепить окончательно: Лампи. Женский портрет. У меня нет никаких сомнений в том, что Лампи подлинный, хотя и не подписной. Боровиковский. Мужской портрет. Работа подписная и датированная. Басин. Мифологический сюжет. Вещь характерная для своего времени. Шебуев. Святое семейство. Очень красивая по колориту и композиции. Тропинин. Мальчик с собакой. Вещь настоящая живописная драгоценность. Венецианов. Крестьянская девуш-



В. Васнецов.
Боярышня.
Этюд.
Масло. Рубеж 1890—1900-х годов.
89×69.

Л. Кабачек.
Победители скачек.
Масло. 1959.
201×156.

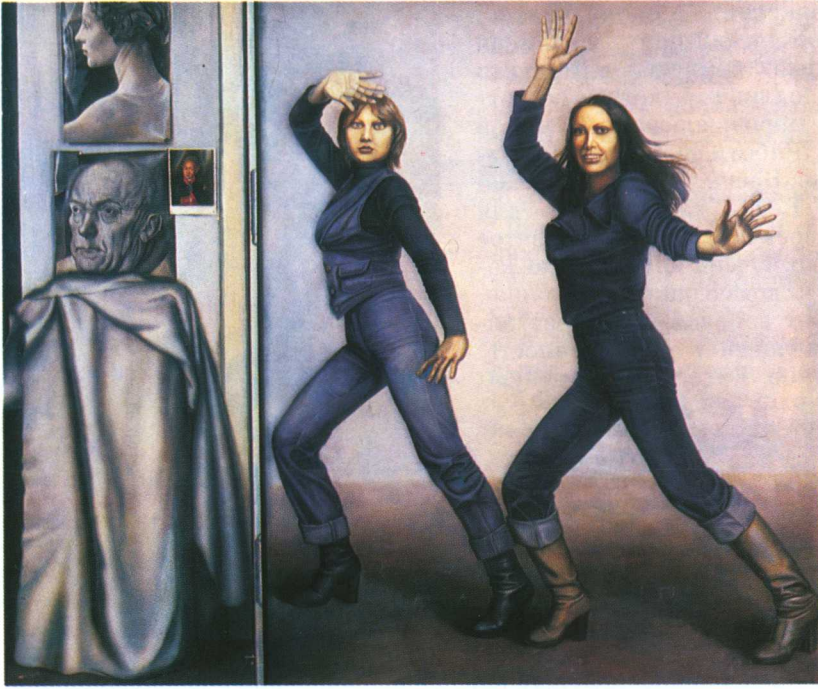


ка. Репин. Портрет Битнера. Небольшая сравнительно поздняя вещь, технически совершенно изумительная...» И далее: «Кто истину превосходно представлен теперь в музее — это Коровин. «Новый Крым» мог быть гордостью любого музея. Такая живопись даже у Коровина встречается нечасто. Я долго выискивал и подбирал для музея именно солнечного Коровина. Почти так же счастливо пополнился Нестеров. Его «Схимник», безусловно, капитальная и характерная вещь. Наконец начинают появляться передвижники. Моя мечта приобрести для музея раннего Левитана и Маковского. Кроме того, я нацеливаюсь на один архиповский пейзаж. Наконец в фонде появился приличный Поленов и превосходный Врубель. Врубель может уйти в Третьяковскую галерею. Именно такой... нам необходим для музея».

Разве можно без волнения читать эти письма! В них столько жизни, любви, счастья, радости! Конечно, это дело — создание и комплектование музея в Вятке, воспитание народа на лучших образцах отечественного и зарубежного искусства — было для художников не только частью их жизни. В этом была сама жизнь, великое дело, которому они честно и бескорыстно служили. И я рада, что их добрые дела — в памяти потомков. Очень хочется, чтобы музей наш носил имя его основателей братьев Васнецовых.

Г. КИСЕЛЕВА

г. Киров



Т. Назаренко.
Танец.
Масло. 1980.



Т. Назаренко.
Автопортрет с сыном.
Масло. 1977.



М. Назаренко: „Делюсь своими мыслями“

Из окна ее мастерской на улице Неждановой открывается сказочный вид на Москву златоглавую со звездами, крышами и куполами. В зависимости от освещения и времени года этот городской пейзаж несет разное настроение: от упоительного восторга перед красотой мира ясным зимним утром до тягучей тоски осеннего вечера, когда силуэт города приобретает зловещие очертания. Все эти перемены дыхания, оттенки чувств большого города отражаются с предельной искренностью в картинах художницы. Но она не пейзажист, нет. Отражение происходит в лицах людей, в их судьбах, что раскрываются на холсте в неторопливом живописном повествовании. А город, как нечто роковое, всегда виден за их спиной.

Помните ли вы картину Татьяны Назаренко «Московский вечер»? Она показательна для творческого лица этой талантливой художницы. Группа друзей музицирует зимним вечером, за окном — хорошо знакомый пейзаж. И то ли в разговорах, то ли в воспоминаниях возникает рядом с ними образ женщины другого века. Удивительно, он не кажется лишним или неуместным в современной компании. Атмосфера высокой духовности, искусства способна объединять людей разных эпох и поколений. Но как же много в жизни и разъединяющих моментов и обстоятельств! Об этом говорит художница во многих своих работах — портретах, картинах. По сути ее творчество — разговор с современником о нем самом, о проблемах личности, о нерасторжимой связи времен и судеб. Разговор страстный, порой беспощадный.

«Возмутительницей спокойствия» назвал Татьяну один из критиков. Для нее самой покой — синоним равнодушия. «Ненавижу равнодушие, — говорит художница, — или любовь, или ненависть. Это проявление чувств. Все мои картины посвящены духовной разобщенности людей и одиночеству.

Я делюсь своими мыслями и чувствами, мучусь над вопросом: что делать? И не могу дать ответ. Я хочу, чтоб вместе со мной его искали те, кто смотрит мои картины».

Она выбирает неуютные ситуации, некрасивых людей и даже себя пишет без прикрас и пощады. Вспомните известный «Автопортрет» Назаренко на фоне оранжевых лилий и сравните его с классическими образцами «женской» живописи. Там — любование собой, здесь — осознание себя, своего дара, как креста, который придется нести, жертвуя всем. Назаренко — художник с философским складом ума. У ее картин есть двойной, а иногда тройной смысл. Каждому откроется в меру его понимания. Будет ли она понята всеми?

Сколько чувства! — говорят про ее работы одни зрители. Сколько мысли — другие. А третьи недоуменно пожимают плечами: а как же красота? Разве искусство не должно давать радость и наслаждение? Должно. Но у живописи свои средства воздействия на душу: могущество и красота цвета, пластических образов. «Красота живописи — и есть способ заставить человека волноваться, — размышляет художница. — У всех картин древних мастеров есть это обаяние самой живописи, независимо от темы и жанра. Как у великих поэтов важен не только смысл, но и красота самих слов, точных, свежих».

На картине «Танец» преобладает нейтральный серый цвет, с различными оттенками и полутонами. Но какая свинцовая тяжесть разливается от него на душе! Танцуют две девушки в одинаковых джинсовых костюмах, высоких сапогах. Стройные фигуры, свободные движения. Но есть что-то пугающее в их одинаковости. Если начинать смотреть картину с их лиц, то танец уже не кажется легким и свободным, а бессмысленным, механическим повторением движений. А рядом на стене — творения великих художников

прошлого. В одной комнате два разных, несоприкасающихся мира.

Мотив, заставивший художницу написать это полотно, она называет «восхищением со знаком минус». Для одних танцы — развлечение, для других — чуть не смысл жизни. Так же, как джинсы, сапоги. Этой картиной Назаренко разрушает спокойную созерцательность, с которой большинство людей привыкло подходить к произведениям живописи. Она взрывает бездуховность, заставляет нас нервничать, переживать.

Она сама живет беспокойно. Гораздо серьезней, тяжелей, задумчивей, чем может показаться с первого взгляда. Да и как можно писать спокойно, без внутреннего разлада между хочу и могу? Со стены мастерской строго взирают на ее труд старые голландцы и портреты Григория Островского, и этот надзор вечности не позволяет развиваться самодовольству, хотя признание и слава лидера искусства семидесятих годов настигли художницу в довольно молодые годы. Ставить себя в ряд с великими мастерами и пытаться быть не хуже — это задача не для слабых. Но именно на это нацеливали Татьяну ее учителя в Суриковском институте. Она закончила мастерскую А. М. Грицаца, Д. Д. Жилинского, С. Н. Шильникова. Они постоянно приносили на занятия слайды и альбомы лучших художников, ориентировали студентов на высокий уровень мирового искусства. Несколько репродукций развесили на стенах. Покидая институт, Татьяна взяла их с собой. Они и сейчас у нее в мастерской, и нет-нет да промелькнут в какой-нибудь новой картине. Воспоминание о прошлом? А может быть, напоминание о вечном, так необходимое каждому художнику? «Для меня старые мастера не менее реальны, чем современные, — говорит Назаренко. — Верите ли вы в переселение душ? Глядя на картины Брейгеля, Босха, я понимаю, почему у них пошла кисть так или иначе. Иногда кажется,

что они разговаривают со мной, советуют, как писать руку, лицо...»

На выставках работы художницы стали появляться со студенческих лет. Но они не несли еще ярких индивидуальных черт. Картиной, позволившей серьезно говорить о появлении незаурядной личности в искусстве, стала «Казнь народовольцев». Ее Татьяна написала в творческих мастерских Академии художеств СССР, куда была приглашена после института. Молодую художницу потрясли размеры мастерской, захотелось использовать это пространство, поставить огромный холст и населить его своим миром. И, конечно, тема должна соответствовать дерзости замысла и размерам холста — она выбрала историю «Народной воли». И совет, а может быть завет, руководителя мастерских, народного художника СССР Гелия Михайловича Коржева: «Лучше попытаться взойти на высоту и упасть с нее, чем не пытаться», попал на благодатную почву и стал ее девизом навсегда.

Нелегким было ее восхождение. В то время у Татьяны родился сын. К огромному холсту в мастерских академии она бежала, оставив Николку на руках у бабушки. Бабушка — это особая тема в ее жизни и творчестве. Сколько тепла, любви и заботы отдала она внучке! И кормила, и растила, и

на этюды с ней ходила. Потом принялась поднимать на ноги правнука. Татьяна рассказывала об этом периоде их жизни в картине, которую так и назвала «Бабушка и Николка». Себя в ней вынесла на самый задний план, почти слила с пейзажем. Мать, которая далеко и близко, и бабушка, которая всегда рядом. Бабушке посвящена и одна из недавних работ — триптих «Жизнь». В нем прослежена не одна судьба, а судьба целого поколения...

Картина «Казнь народовольцев» сразу нашла противников. Не нравилась тема, колорит, композиция, и вообще — откуда столько трагизма? Выходит, три года в мастерских она провела зря? Коржев, защищая ее право на самостоятельность, сказал: «Таня — серьезный, умный, уверенный в себе художник». Теперь эту картину Назаренко считают достижением исторического жанра в советской живописи.

С тех пор Татьяна Назаренко написала много картин, в том числе и исторических. Появление каждой вызывало споры, находило противников и сторонников. Происходит то, чего она так желала — ее произведения задевают за живое, заставляют думать, чувствовать. «Партизаны пришли», «Декабристы. Восстание Черниговского полка», «Пугачев» — это обращение к истории ради современности и, возможно, ради будущего. Не случайно некоторых своих героев она наделяет обликом кон-

кретных, живущих сегодня людей, сближая время и заставляя зрителей чувствовать себя участниками исторических событий. В работах последних лет художница пытается соотнести прошлое с настоящим, но плавного перехода не получается: что-то утеряно безвозвратно. Не помогают людям конца XX века старинные костюмы и маскарады. Есть только один путь воспринять традицию — духовный. Потому так много и часто появляется на ее полотнах овеществленная память: старинные предметы, книги, картины, дома. Она создает портреты исторических деятелей для провинциальных музеев, тщательно выписывая детали, как это делали старые мастера, пишет московские улицы, ставит роскошные натюрморты из плодов и цветов — чтобы проверить свои силы и удовлетворенно сказать: «Могу».

Но все-таки главные темы для творчества приносит обыкновенная жизнь, та, что бьется за стенами мастерской, в которой художница — не посторонний наблюдатель, а непременная участница. Ведь только пропущенное через сердце способно заставить другого сопереживать. Нет, никогда она не относилась к искусству как к источнику тихой радости и эстетического наслаждения. Оно должно беспокоить сердца, будить мысль.

Ее произведения ныне находятся в художественных музеях страны и зарубежных коллекциях. Но в мастерской художницы по-прежнему тесно — от новых работ и замыслов. Она не делает этюдов, набросков, все продумывает в голове и сразу берется за холст.

«Я ненавижу чистый холст, — говорит Татьяна Назаренко. — Вдохновение мне незнакомо. Все картины рождаются мучительно. Радость творчества? Она приходит редко, только когда работа закончена и видишь хорошо написанный кусок. Люблю последний этап, завершение, когда полотно открыто цветом и начинаешь выписывать детали... Что помогает в творчестве? Плохое настроение. Чаще пишу то, что мне не нравится, раздражает или печалит. Люди пытаются облегчить жизнь, стараются не замечать плохого. Это поверхностное отношение. Я хочу, чтобы замечали...»

Н. КОЛЕСНИКОВА

Т. Назаренко.
Утро. Бабушка и Николка.
Масло. 1971.



ПОРТРЕТ МАМЫ

Дорогие друзья! Рассказывая о каком-нибудь человеке, писатель пишет о нем рассказ, фотограф делает фотографию, скульптор вылепит этого человека, а художник изобразит на бумаге или холсте. Такой рассказ об определенном человеке называется портрет, и о нем пойдет сегодня речь.

Предлагаем в рисунке-рассказе запечатлеть человека, которого вы знаете лучше всех на свете, — вашу маму!

Сначала подумаем о том, каким будет портрет, что вы расскажете. Можно изобразить маму праздничной, нарядной, с красивой прической, со счастливой улыбкой и цветами, как на эскизе Полины. Или представить заботливой хозяйкой, приветливой и доброй, как это сделал Рома. В вашем портрете мама может отдыхать с книжкой, вязаньем или с кошкой, как на рисунке Веры. Возможно, вам захочется нарисовать маму на работе. Кто она по профессии? Врач, птичница, продавец, инженер, художник, учительница, библиотекарь, рабочая, колхозница?.. Здесь вам понадобится изобразить вещи, которые в портрете помогут зрителю понять, чем занимается ваша мама, то есть атрибуты. Маме-художнику нужны кисти и краски, инженеру — чертежи, рабочей — инструменты и так да-



лее, в зависимости от профессии. Подумайте об этом сами.

Вы решили, какой будет мама на портрете? Теперь подумаем о том, как его нарисовать.

Портреты бывают погрудные, по пояс, по коленные и во весь рост человека. На портрете он может быть изображен стоящим, сидящим или занятым каким-нибудь делом.

Очень важное значение в портрете играет фон. Он служит художнику для того, чтобы выделить главное. Фоном для портрета могут служить стена или драпировка определенного цвета, но они не должны совпадать с цветом лица или одежды, иначе они сольются, и человек будет незаметен. Окружающие портрет детали дополняют рассказ о вашей маме и покажут, где она изображена: в комнате, на кухне, на работе, на улице или на лоне природы. Фон поможет показать настроение героя: яркий, разноцветный передает веселое, праздничное настроение, а серый, темный — грустное, печальное.

Мы рассказали самое необходимое из того, что должен знать о портрете юный художник. Не сомневаемся, что теперь у вас получится замечательный портрет мамы, а затем, если пожелаете, бабушки, сестры, папы или своего приятеля. Желаем успеха!

Б. КРАВЧУНАС,
художник-педагог



Вера Ананченко, 5 лет.
Мама с кошкой.

Гуашь.
Ленинград.

Полина Васильева,
6 лет.
Портрет мамы.

Гуашь.
Ленинград.

Рома Мальков, 6 лет.
Мама вечером готовит.

Гуашь.
Ленинград.

Полина Попова, 5 лет.
Мама у окна.

Гуашь.
Ленинград.



Красота родной земли

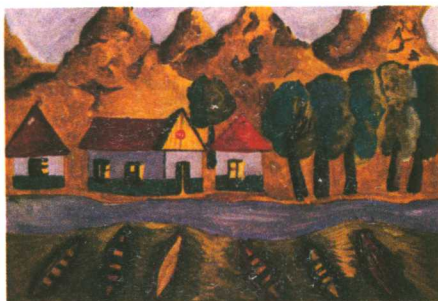
С интересом просмотрел рисунки, присланные на конкурс «Край родной». Обращение к теме природы, чистому роднику творчества, заслуживает доброго отношения, искреннего восхищения.

Из своего опыта знаю, как трудно выбрать близкий душе мотив. Но еще сложнее оригинально скомпоновать работу, расположить деревья, фигурки людей, дома. Все составные части композиции (а к ним относятся и колорит) должны выражать авторскую позицию, содержать определенную идею. В природе все быстротечно, ее состояние, в том числе и цветное, меняется буквально каждые двадцать минут, и ваша цель — понять его, превратить в своем этюде, тогда процесс живописи пойдет намного легче.

Одно из замечательных свойств детских работ — их непосредственность, живое чувство природы. Ребята зорко вглядываются в окружающую действительность, подмечая детали, которые взрослые часто вообще оставляют без внимания.

Вот гуашь Пуйко Едэйне. Вечер в тундре. Девочка в национальной одежде и ее маленький друг — симпатичный олененок; край юрты, в глубине которой просматривается зажженный очаг. Желтоватое солнце у горизонта. Автор фиксирует только то, что хорошо знает и любит. И в этом — достоинство работы. Аналогичная задача стояла и перед 13-летней Женей Шуклиной. Та же тема трогательной заботы о братьях наших меньших, рассказ о трудовом лете школьников. Скромная тема, скромная героиня рисунка, скромны и колорит.

Своеобразие эскиза Тани Любимовой из Красноярска заклю-



Володя Чайка, 9 лет.
Родной пейзаж.
Гуашь.
ДХШ, Львов.

Женя Шуклина, 13 лет.
На ферме.
Гуашь.
ДХШ № 1, Курск.

Наташа Легинькова,
12 лет.
Проспект Мира.
Гуашь.
ДХШ, Приморск.

чается в том, что автора интересуют не только фигурки детей и взрослых, но и яркий ритм огней Дворца культуры. И Таня постаралась это выразить с помощью цвета.

Многие юные авторы наделены естественным колористическим чувством. Это полезное качество, которое надо всячески поддерживать и развивать.

Наташа Ханина из Тулы изображает обычную сценку трудового субботника. Она использовала нежную колористическую гамму, сближенные землистые цвета. Задача эта — поверьте мне — очень трудная. Я люблю вот такие серебристые дни, когда все цветовые соотношения сложны и недолговременны. Не всегда удается поймать этот миг и запечатлеть в живописи его прекрасные мгновения. Но для детского восприятия это оказывается вполне доступным.

Одним ребятам ближе неброская прелесть природы, другие, наоборот, предпочитают звонкие, яркие краски, и тогда рождаются произведения декоративного строя. Вот как, например, у Володи Чайки. Чередование насыщенных пятен создает четкий ритм эскиза, мне слышится в нем музыка цвета.

Мелодию жизнерадостного колорита передает и Наташа Легинькова из Приморска в сцене в городском сквере. К достоинствам этого прямо-таки певучего по цвету эскиза можно отнести и острую наблюдательность автора. Посмотрите, как характеризованы мальчуганы. Может, они такие бодрые, потому что занятия в школе окончились?

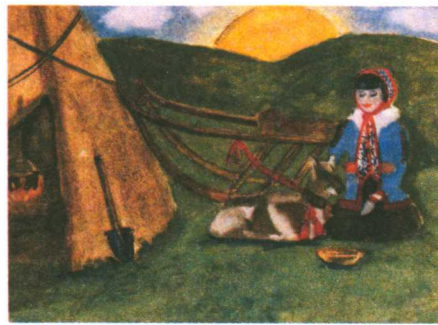
Анализируя работы юных художников, невольно приходится много внимания уделять гармонии цвета. Замечательный живописец, ученый и педагог И. Грабарь в свое время писал в

Наташа Лякина, 13 лет.
Красная рябина.
Акварель.
ЛГХШ, Ленинград.

Таня Любимова, 12 лет.
Мой город.
Гуашь.
ДХШ, Красноярск.



журнале «Юный художник»: «Если в живописи важно художественно воспроизводить форму, то не менее важно и необходимо научиться передавать не просто обособленные цвета, а цвета, согласованные между собою, приводить их в то гармоническое



Пуйко Едэйне, 13 лет.
Тундра летом.
Гуашь.
Школа-интернат, Ямал.

Люда Помилуйко,
14 лет.
Дерево.
Офорт.
ДХШ, Биробиджан.

Наташа Ханина, 12 лет.
Субботник.
Гуашь.
ДП, Тула.



цветовое единство, которое в теории и практике живописи носит название колорита».

Без изучения на практике гармонии цвета невозможно понять красоту родной природы, передать многосложные оттенки ее разнообразных состояний. Но это не значит, что, работая над пей-

зажем, следует забыть о профессиональной выучке, без которой невозможно доказать колористическое чувство. Акварель «Красная рябина» Лякиной Наташи из Ленинграда — пожалуй, один из лучших натюрмортов, присланных в редакцию на конкурс «Край родной». Свободное владение техникой акварели сочетается с тонким пониманием колорита, непринотливостью выбранного сюжета.

Снова радуют нас воспитанники изостудии Дворца пионеров Биробиджана. В технике травленого штриха выполнен офорт Люды Помилуйко «Дерево». Девочка создала вполне зрелую работу, в которой графически безупречно охарактеризована пластика дерева, кружево листвы.

К сожалению, не все рисунки, присланные на конкурс, отличаются художественными достоинствами. Да и в тех, которые мы анализировали, все еще много недочетов.

Какие выводы следует сделать? Работать и работать. И в аудитории, и на пленэре. Мало любить природу, надо уметь ее видеть и изображать. А для этого не следует забывать и, казалось бы, скучных занятий в классах художественной школы или изостудии. Именно через рисование простых предметов надо пройти непременно. И тогда — не будет перед вами преград.

Мой совет — выходите чаще на этюды. Делайте больше зарисовок. Это поможет вам, дорогие ребята, почувствовать любое состояние природы. Лес, небо, деревья, блеск инея, журчание ручья станут ближе и дороже. А ощущение красоты родной земли останется с вами на всю жизнь.

Н. НОВИКОВ,
заслуженный художник РСФСР

Хочу иметь друзей, которым 12—14 лет. Я учусь в 7-м классе, хожу в ДХШ.

*Петракова Марина, 13 лет,
692922, г. Находка Приморского
края, ул. Беринга, 8, кв. 1.*

Очень люблю рисовать, а в свободное время читаю, выжигаю, пишу стихи. Хотела бы переписываться со своими ровесниками.

*Харигонова Марина, 13 лет,
412234, Саратовская обл.,
Турковский р-н, село Бороно-
Михайловка.*

Я живу в городе Новосибирске. Хочу иметь друга из другой республики. Занимаюсь в изостудии Дома пионеров.

*Литвинцева Ирина, 12 лет,
630048, г. Новосибирск-48,
Ленинский р-н, ул. Сибирских
Гвардейцев, 10, кв. 75.*

Увлекаюсь искусством. Собираю все о жизни великих живописцев. У меня уже есть обширный материал о Микеланджело, Рафаэле, Рубенсе. И очень люблю рисовать. Рисую все и всегда, даже на уроках, за что мне часто влетает.

*Симонова Лена, 12 лет,
480113, г. Алма-Ата, 6-й
микрорайон, 48, кв. 10.*

Рисую карикатуры, собираю значки. Учусь в 4-м классе. Много читаю, хочу иметь друга.

*Коршиков Павел, 10 лет,
450075, г. Уфа, ул. Блюхера,
17, кв. 19.*

Я рада переписываться с теми, кто любит музыку, животный мир, учится в ДХШ. Сама я хожу в музыкальную школу, люблю рисовать.

*Алексеевко Александра, 12 лет,
674605, Читинская обл.,
г. Краснокаменск, 523, кв. 82.*

Живу я на Камчатке. Учусь в 6-м классе и очень люблю рисовать. Хочу иметь настоящего друга.

*Фомина Люда, 12 лет,
684307, Камчатская обл.,
Милюковский р-н, село Лазо,
ул. Комсомольская, 3.*

Учусь в ДХШ. Хочу стать учителем рисования. Пусть пишут

мне все, кто хочет дружить. Ведь самое главное в жизни — дружба.

*Варламова Оксана, 13 лет,
152120, Ярославская обл.,
Ростовский р-н, п. Ишня,
ул. Молодежная, 1, кв. 35.*

Учусь в школе с углубленным изучением математики и вычислительной техники. Люблю рисовать и собирать модели — копии самолетов и материалы об авиации. Хочу иметь друзей из разных городов СССР.

*Куляев Виктор, 15 лет,
301340, Тульская обл.,
г. Алексин-1, ул. Октябрьская,
2 «а», кв. 101.*

Живу у моря в древнем городе Варна. Люблю рисовать. Очень хочу иметь товарища. Неважно, сколько ему лет.

*Дряновска Илиана, 14 лет,
9000, НРБ, гр. Варна,
бул. «Карл Маркс», 16, вх. А.*

Учусь в 8-м классе, красивая (простите за нескромность, но это так). Люблю читать фантастику, придумывать, как проиллюстрировать любимые книги. Хочу переписываться со своими сверстниками и ребятами постарше.

*Эрленбах Каролина, 14 лет,
320122, г. Днепрпетровск,
ул. Героев Сталинграда, 57, кв. 21.*

Живу в Душанбе. Хочу переписываться с теми, кто собирает открытки.

*Ковач Людмила, 15 лет,
734061, Таджикская ССР, г. Душанбе,
ул. Ковалю, 95, кв. 65.*

Мечтаю быть художником-иллюстратором. Хочу иметь друзей в разных городах нашей страны.

*Елединова Виктория, 13 лет,
117607, г. Москва, ул. Удальцова,
89, корп. 2, кв. 500.*

Занимаюсь в ДХШ. Люблю скульптуру и живопись. Хочу познакомиться с девочкой своего возраста, чтобы обмениваться мнениями об искусстве.

*Бикинеева Лариса, 12 лет,
433510, г. Дмитровград,
Ульяновская обл., ул. Лермонтова,
6, кв. 11.*

Письмо

Алины Литвиненко

Дорогая редакция!

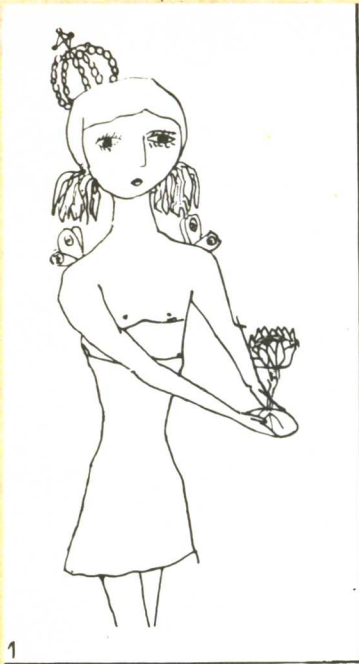
Я решила написать вам письмо. Для начала расскажу о себе. Мне 10 лет, учусь на «отлично». Зовут Алина. Люблю рисовать, лепить из глины. Особенно нравится тушь. Хожу в кружок по рисованию, в кружок «Скульптура», хочу поступить в ДХШ. Наш город очень красивый. Там есть музей, театры. Я люблю ходить в музей, особенно долго стою перед статуей Психеи. Люблю читать. Иллюстрирую книги. У меня есть иллюстрация к Гёте, Толстому, Пушкину.

Теперь о своих работах. Я очень люблю рисовать сфинксов. Они мне представляются добрыми, хорошими и красивыми. Рисую мифологические сюжеты и сценки, которые придумываю сама.

О моих планах: хочу нарисовать серию портретов «Великие женщины России». Два портрета уже выполнено — это портреты княгини Ольги и Лизы Чайкиной. Хочу завершить цикл иллюстраций к «Войне и миру», к «Фаусту», «Евгению Онегину». Мне нравятся работы Нади Рушевой, я нарисовала ее портрет. Слова Нади «Я всегда живу жизнью тех, кого рисую» относятся также и ко мне. Я чувствую себя то Медеей, то Дафной, то Татьяной Дручининой, то гётевской Маргаритой, то болгарской Маргаритой, то княгиней Ольгой. Закончила серию «Четыре девочки», посвященную Анне Франк, Тане Савичевой, Садако Сасаки и Саманте Смит.

Хочу переписываться с девочкой любого возраста. Я пробую себя в портрете. Сделала уже портреты четырех девочек, подруг, членов семьи Пушкина, автопортреты. Есть рисунки, изоб-

Рисунки Алины Литвиненко, выполненные пером и тушью: 1. Психея. 2. Сфинксы в гостях. 3. Арлекин и Коломба. 4. Автопортрет с друзьями (я в центре). 5. Надя Рушева. 6. Таня Савичева. 7. Медья. 8. Пигмалион и Галатея.



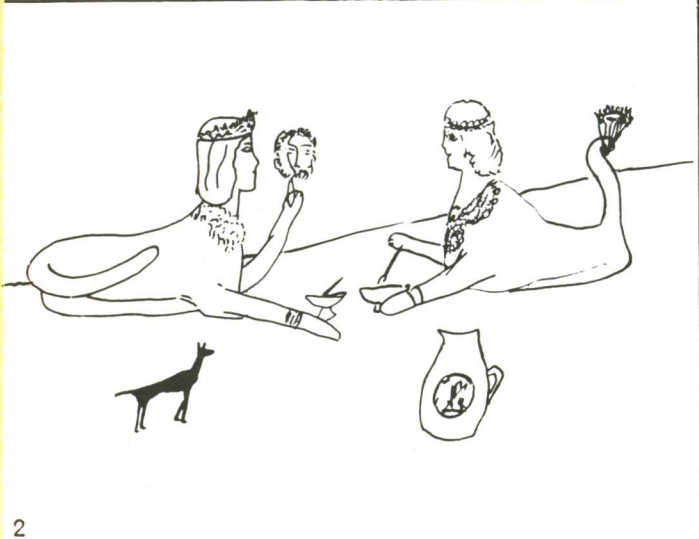
1



4



6



2



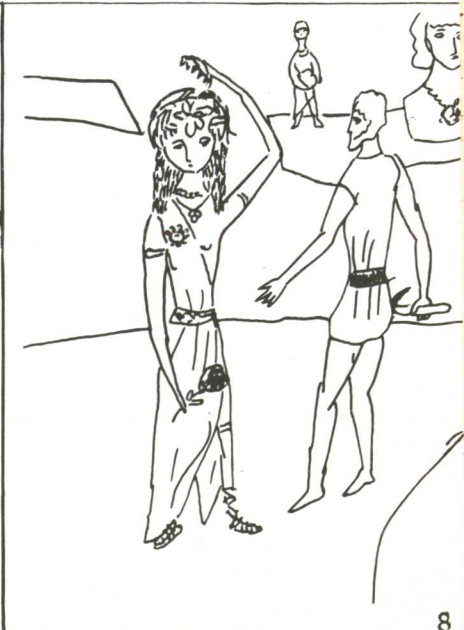
7



3



5



8

ражающие меня с подругами на уроках. Мечтаю поступить в МГУ, на исторический факультет, быть директором музея имени Пушкина. Я была там, и мне очень понравился египетский зал. Я собираю открытки по искусству. Если работы напечатаете, то поместите мой автопортрет. Всем же интересно знать внешность юных художников.

До свидания. Литвиненко Алина, г. Омск.

Вот такое мы получили письмо... Конечно, не могут не поражать удивительная целенаправленность интересов десятилетней девочки. Видимо, мало ей рисования горшков с цветами, что стоят на подоконниках, да кастроль и кувшинов с драпировками. Она вон куда замахнулась: «Великие женщины России» — на создание цикла графических композиций. Да еще иллюстраций к бесценным и мудрым произведениям Гёте, Л. Толстого, М. Булгакова. К тому же музеи посещает, театры, не только дискотеки. И эскизы ее удивляют смелостью. Не боясь трудностей техники рисования пером и тушью, экспромтом, без предварительной карандашной наметки, она выплескивает на бумагу мир своих фантастических и в то же время реальных представлений.

С рисунками и письмом Алины мы ознакомили И. А. Антонову, известного искусствоведа, директора Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, члена нашей редколлегии. «Как вы, Ирина Александровна, относитесь к письму девочки, к тому, что она хочет стать вашей преемницей?» — «Рано еще говорить всерьез об искусствоведческой ее деятельности, пусть подрастет немного!» — ответила Ирина Александровна.

Желаем тебе, Алина, дальнейшего роста!..

На 2-й обложке помещены рисунки Алины Литвиненко, выполненные пером и тушью: 1. Письмо Татьяны к Онегину. 2. Танцующая Коломбина. 3. Благословенье. 4. Саманта Смит. 5. Вакханалия. 6. Портрет подруги Иры.



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

Юный ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В ИЮЛЕ 1936 ГОДА

3. 1989

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Женщина — творец прекрасного	
2	МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Мухина и Голубкина	С. Орлов
7	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ На родине Голубкиной	С. Агафонов
8	Искусство древнего Новгорода	Э. Гордиенко
12	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Гризаиль	В. Малый
16	К 130-летию со дня рождения Коста Хетагурова	Н. Иванов
20	ХУДОЖНИК И КНИГА В мире добрых сказок (А. Киликян)	Б. Зурабов
22	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Гуашевые краски	Н. Одноралов
24	Африка борется, Африка строит	С. Матковская
25	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Немецкая графика конца XIX — начала XX века	А. Дьяченко
30	ЖАНРЫ И ВИДЫ ИСКУССТВА Пейзаж	М. Соколов
36	КОЛЛЕКЦИИ СЛУЖАТ ЛЮДЯМ Детище вятских художников	Г. Киселева
40	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА Татьяна Назаренко	Н. Колесникова
43	УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ Портрет мамы	Б. Кравчунас
44	НАШ КОНКУРС Красота родной земли	Н. Новиков
46	НАША ПОЧТА Письмо Алины Литвиненко	

Обложки:

1. Назаренко. Цветы. Масло. 1981. 90×73.
2. Алина Литвиненко, 10 лет (Омск). Рисунки. Тушь, перо. 1988.
3. И. Ш и ш к и н. В лесу. Карандаш. 1889. 69,1×40,1. Государственный Русский музей.
4. К. Р о р о в и н. В мастерской художника. Масло. 1892. 60×32. Кировский областной художественный музей имени А. М. Горького.

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. Сысоев, А. П. Ткачев, Т. Н. Яблонская

Главный художник А. К. Зайцев.

Макет художника М. С. Эсмонт

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 13.01.89. Подп. к печ. 14.02.89. А04664. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 190 000 экз. Заказ 326. Цена 70 коп. Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 103030, Москва, К-30, Суцевская ул., 21.

ISSN 0205—5791. «Юный художник», 1989 г., № 3, 1—48.



