

ISSN 0205—5791

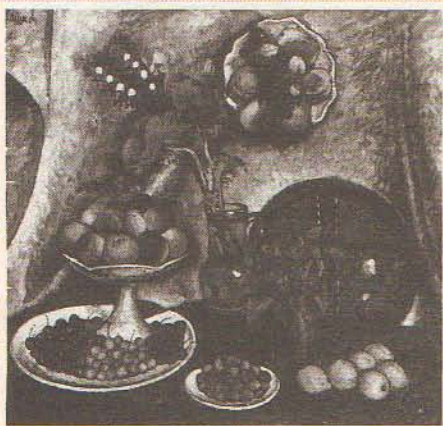
*Юный*  
**ХУДОЖНИК**  
**11** '90





ИЗЪЯТИЕ  
СЪСТАВЪ

Сопкинъ Топановъ 218.



100 ЛЕТ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА



ПОРТРЕТ XVII—XVIII ВЕКОВ



ОТ ДИСКУССИИ  
К ДЕЛУ

## 50 строк на первой странице

**К**аждый день в редакцию приходят письма, в которых вы, дорогие друзья, задаете самые разнообразные вопросы. Мы неоднократно отвечали на них. Давали практические советы, рассказывали, куда пойти учиться, какие книги читать по изобразительному искусству. Да и в номере, который сейчас перед вами, вы также найдете немало таких материалов. И один из них — интервью с народным художником Латвии Джеммой Скулме.

Но в нашей обширной почте мы обратили внимание на письма иного плана, морального характера. В них вы рассказываете о своей учебе, роли искусства в жизни, трудностях, связанных с выбором будущей профессии.

Одна из важнейших проблем, которая волнует молодежь, — это проблема сохранения нашего культурного наследия. Сколько боли чувствуется в письмах ребят, которые видят, как гибнут старинные здания, церкви и монастыри. Хотя и делается сейчас уже немало для их сохранности, но все-таки, видимо, недостаточно, раз не иссякает поток читательских писем. Серьезно и заинтересованно на эту тему рассуждает Мая Кошелева из Новгородской области, хотя ей всего 10 лет: «У нас в поселке была заброшенная церковь. Потом в ней решили сделать кафе. Но спросите, когда началось строительство? Да два или три года назад. И вот по сей день делают. Почему бы не восстановить ее, не придать тот облик, который она имела в прошлом веке?!»

А вот Роман Ярыгин из Калининской области предлагает своими силами отреставрировать несколько старинных икон. «Я не могу выбросить на свалку это «чудо Руси». Я же русский человек», — пишет мальчик.

Хорошо, что ребятам дороги произведения искусства старых мастеров. Ведь они полны жизни, поэзии и идеалом, вершиной совершенства. Но как добиться таких высоких результатов? Этот вопрос волнует наших корреспондентов. Трудно дается решение 14-летней Ирине Гришковой

из Рязани. Она пишет: «Я не знаю, но мне чего-то не хватает, не могу заставить себя по-настоящему заниматься любимым делом — графикой. Два года назад я посещала изостудию, но бросила ее из-за нехватки времени. Записалась в ДХШ, но тоже бросила. Очень хотелось шататься по улицам с девчонками. Осенью стала ходить во взрослую изостудию, но скоро ушла, сама не знаю из-за чего».

«Я не знаю, что мне делать, как быть, — пишет 15-летняя Асият Папищева из Ставропольского края. — Очень хочу стать художником. Папа советует поступать в художественное училище, а мама — в торговое или кулинарное, считает, что там мое место. Говорит, что я ленива. А все из-за того, что неаккуратно рисую. Я очень стараюсь, да и преподаватели говорят, что талант у меня есть. Но эта неаккуратность все портит».

Мы думаем, что письмо Александра Максимовича Кирилюка — преподавателя художественной школы из города Джетыгара Кустанайской области поможет Асият в какой-то мере решить трудности. Да и многим другим ребятам.

«Не все аккуратные работы привлекательны, важно, чтобы произведения трогали душу, сердце зрителя, будили воображение. Мне довелось как-то раз невольно слышать возгласы посетителей Третьяковки, рассматривавших картину В. Сурикова «Боярыня Морозова». Их шокировали «ломти» красок на холсте. Неподготовленные зрители просто не видели и не понимали многоцветия картины... Перед взором открывается панорама заснеженной московской улицы. На расстоянии картина производит впечатление, как будто это не изображение на холсте, а сама жизнь. Главное, не спешить, не суетиться, когда творишь».

Вот на сегодня и все, дорогие друзья. Мы познакомили вас с некоторыми острыми и интересными письмами. Но на этом наш разговор не кончается. Мы надеемся продолжить его в следующих номерах журнала. Пишите нам! Ждем ваших писем!

И. ЗАЙКИНА

# ОПЫТ ИСКУССТВА ПИТАЕТ МОЮ ЖИЗНЬ

ДЖЕММА СКУЛМЕ,  
председатель Союза художников  
Латвии, лауреат Государственной  
премии СССР

— Джемма Оттовна, Союз художников Латвии известен многими достоинствами, в том числе и умением работать с детьми. Что вы считаете главным в этом важном деле?

— Я думаю, что отношение к искусству и отношение к жизни тесно переплетены, они взаимопроницаемы. И нам не стоит быть идеалистами, пытаюсь отделить проблемы эстетического воспитания от проблем жизни общества, каждой семьи. Дети все начинают понимать и чувствовать очень рано. Разрушенные фасады домов, грязные тротуары, грубость человеческих взаимоотношений, апатия, безысходность общества — фон, формирующий негативное отношение к действительности. И все же всегда есть возможность сделать шаг навстречу, попытаться увлечь детскую душу, зажечь в ней огонь творчества.

Если я скажу вам, что важна совместная практическая деятельность детей и художников, вы вправе будете упрекнуть меня в том, что здесь нет ничего нового. Но в мире вообще не так уж много новых идей, основы человеческой жизни остаются неизменными. Меняется лишь антураж. И то, что взрослые, нередко очень известные художники, вместе с учащимися детских художественных школ реставрируют церкви, старинные здания, сажают дубы в Старой Риге, украшают росписью или мозаикой скучные до-

ма в Риге или в Цесисе, — это, может быть, самое важное.

В этом у нашего союза крепкая традиция. Можно было бы назвать имена многих художников. Огромна роль Яниса Анманиса, художника, богатого



свежими идеями, превосходного организатора, а главное, человека, умеющего без лекций и назиданий найти верный тон общения с детьми, научить их мыслить оригинально, не бояться фантазировать, смело высказывать свои собственные идеи.

— К сожалению, в течение многих лет нас приучали к дру-

— Да, на все смотреть одинаковыми глазами, рисовать в одной манере. К чему это привело, мы знаем. Вырастали люди без фантазии. И учеба в школе была направлена на ограничение творческой личности... Даже сочинения писали одними и теми же словами. То, что делал наш Союз художников, было своего рода сопротивлением системе. Но Латвия знала и другие времена. В период между двумя войнами мы пережили расцвет национального искусства. Множество течений, групп художников свободно реализовывали свои творческие возможности. Мы не знали запрета цензуры, ограничивающего творческую свободу. Все явления находили для себя место, а зритель — мог выбирать.

Мои родители сложились как художники в то время. Были членами знаменитой Рижской группы, позднее ее назвали бы модернистской. Отец — живописец, сценограф театра Дайле, позднее ректор Академии художеств, мать — скульптор. Не думаю, что у них не было проблем, с которыми сталкиваются все творческие личности в любые времена, но им был знаком вкус свободы, и то, что произошло позднее — навязанная известными идеологическими постановлениями «установка на соцреализм», — ломало личности.

— Что же оказало решающее влияние на вашу жизнь?

— Искусство. Кино. Театр. Семья. Отец и мать, их работы, их жизнь, открывавшая в прошлом иные возможности. Народное творчество. Наш национальный характер. Для меня его воплощением стала бабушка. Вслушайтесь в наши народные песни — как много в них смысла, какое оригинальное мышление. Как народ смотрит на мир, на природу, на человеческие взаимоотношения. Я много об этом думаю. Сейчас люди не хотят посадить даже одного дерева. А ведь раньше крестьянин, приступая к строительству дома, прежде всего сажал деревья. Мой дед, закладывая сад, думал о нас. Моя бабушка была участницей певческих праздников, знала иностранные языки, любила выращивать розы, вышивала прекрасные скатерти. Сама сеяла лен, сама пряла и ткала. Она развила во мне способность мыслить, чувствовать природу, только в труде искать ответы на все вопросы и сложности жизни. Конечно, роль генетического кода велика, но еще важнее самовоспитание.

— Как вы его осуществляли? У вас был план, которому вы следовали? Или просто чувствовали, что без самовоспитания вы можете не состояться как художник?

— В молодости мне все давалось легко, казалось, я все могу. В то время я много делала, отдавая дань рутинному профессионализму... Собственное самодовольство поколебало ценности музеев и осознание трагичности действительности, факты драматической истории моего народа. Чувства самоуспокоенности я лишилась навсегда, и это дало возможность посмотреть на себя со стороны. Я думаю, очень важно ценить и отстаивать собственное своеобразие, оригинальность.

Проблемы маленького народа, боль за сохранение его самоценности. С ними сталкивается на личностном уровне каждый художник — остаться самим собой и этим быть интересным другим. Раскрывайте и цените это в детях!

— Сама жизнь не всегда этому способствует. Иногда педагоги не понимают важности проблемы, интеллект ребенка остается слабым, он вырастает бездуховным, с низким уровнем культуры.

— Действительно, в нашей жизни много лжи, ненормального. Все ценности перепутались, так что и взрослые не могут разобраться. Например, творчество Лентулова, Филонова, Малевича еще несколько лет назад было под запретом, а сейчас они вошли в список имен, составляющих гордость русской культуры. Прилавки магазинов пусты — и тысячи людей устремились в погоню за материальными ценностями. А дети все это видят и чувствуют. Как удержаться ребенку в этом море противоречий? Как сохранить свою личность? Я считаю, что даже в самые трудные годы мы не должны сидеть сложа руки. Мы должны разъяснять, разоблачать ложь, доказывать. Нельзя уходить от жизненных проблем. И прежде всего в практической работе.

Наш союз на протяжении долгих лет искал свои пути просветительской деятельности. Мы устраивали выставки и встречи с художниками в сельских районах, школах, клубах, организовывали конкурсы вместе с районом или предприятием, как, например, знаменитой «Ароной», конкурсы и дни плаката в Цесисе. Я думаю, это что-то дало людям. Не случайно мы никогда не могли пожаловаться на отсутствие интереса у публики к нашим выставкам, а Дней искусства зрители ждали с нетерпением. Это было событие года. И тут нет преувеличения. Мы пытались заполнить тот вакуум, который методично создавался серостью нашей жизни. Люди унылы, плохо одеты, им нужна еда, мебель, квартира. И если нам удавалось заинтересовать их искусством, показать что-то еще, чем богата жизнь... Что ж, значит, мы свою задачу выполнили. Все остальное в руках личности.

Здесь было бы кстати сказать о свободе искусства. В этом

цель всей нашей деятельности, потому что свобода искусства ведет к свободе индивида. В течение долгих лет, демонстрируя разнообразие стилей и творческих методов, мы создавали твердую основу разнообразию мнений, взглядов, которые сегодня видим в политике. Свобода искусства не какая-то особая, изолированная ниша. Для демократического общества — это модель всего его жизненного пространства, а не особая привилегия художников.

— Каково в этом контексте ваше отношение к китчу? Мы знаем, вы интересуетесь этой проблемой.

— Интерес в негативном плане. Но это в самом деле очень сложное и неоднозначное явление, пронизывающее в той или иной степени искусство на всех уровнях. Сувенирная культура во всем мире несет в себе очень много китча. Представляет ли это опасность? Думаю, лишь в том случае, если относиться к китчу серьезно. Но, по моему, так к нему не относятся и те, кто покупает китч. Здесь существует какая-то иная связь. Эту иронию оценили и мастерами используют постмодернисты, художники соцарта. Подлинную опасность, на мой взгляд, представляет китч тоталитарных режимов. Думаю, эта тема еще ждет своих исследователей.

— Как вы совмещаете творчество с обязанностями народного депутата СССР?

— Я никогда не работала так много. Для меня это был тяжелый год. Руководить Союзом художников Латвии и выполнять обязанности депутата... Каждый день множество встреч, звонков, просьб. Время для творчества сокращалось все больше. Но опыт искусства питает мою жизнь. Только в этом равновесии рождаются понятия, присущие моей личности. И если лишит меня творчества, даже на время, я чувствую себя как без собственного языка.

Беседу вела Р. БАРТОВСКАЯ

## От дискуссии к делу

**П**ока играла музыка, звучали песни, сияли глаза, улыбки и краски произведений юных художников, казалось, не будет конца празднику искусств в «Артеке», где собрались на творческую смену талантливые ребята, положившие начало своей Ассоциации с мажорным девизом «Мир красотой спасется». О ней уже не раз писали и в «Пионерской правде», и в нашем журнале, рассказывали по радио и телевидению.

Ассоциация делает первые шаги, поэтому хотелось бы поддержать ее становление, помочь обрести достойное место в нашей культурной жизни. Особенно в этом нуждаются юные художники, искусство которых в отличие от поэзии, музыки и танца не столь призывно, хотя имеет не меньшую популярность и благодарную аудиторию.

Итак, отзвучали горны, спустились флаги, собраны рюкзаки и чемоданы — и грустно и радостно — по домам. Прошел месяц, начался учебный год, жизнь вошла в привычное русло: дом, школа, изостудия, кино... В этом повседневном круговороте даже самые яркие впечатления тускнеют, слабеет желание творческого содружества. Возможно, что кому-то становится порой тоскливо и одиноко, будто бы и не нужны уже рисунки и картины, кружева и коврики, чеканка или искусная резьба.

Но мы же художники. Оживим впечатления — достанем вещи, выполненные в «Артеке», рассмотрим иллюстрации к статье, этот маленький фрагмент интереснейшей выставки, взволновавшей размеренную жизнь пионерской республики. Вспомним, как в едином порыве была она создана.

Ребятанесли сюда все, что сумели сделать своими руками. Из пакетов, сумочек, мешочков доставали они кубачинский металл и дымковскую глину, гжельские «синие цветы» и необычные аппликации из оленьего меха. За-

горские матрешки и ставропольские мягкие куклы, молдавское ткачество и украинская вышивка представлены в этой самой демократической экспозиции. Все делали сами — дети и взрослые наставники, рука об руку трудились над подарком «Артеку» и всей творческой братии.

Такой и получилась эта выставка — немного сумбурной, избыточной, но очень веселой, искренней и совершенно не казенной. Здесь малыш-экспонент мог содрать свою работу и на это место пришить свежий рисунок с еще не просохшей тушью. Другой мог свободно взять с витрины понравившуюся поделку. Автор — тоже малец, застенчивый и великодушный кавказский умелец — даже доволен был, что его работы пользуются спросом.

И в результате выставка понравилась и запомнилась всем — участникам, организаторам, зрителям. Ее приходили смотреть всякие «смежники» — юные вокалисты, танцоры, поэты, музыканты. Здесь же демонстрировали свое мастерство юные ткачи, резчики по дереву и ювелиры. Зрители во все глаза рассматривали чудесные поделки, не утерпев, брали в руки, свистели в

свистульки. Многие сожалели, что раньше никто не надоумил заняться творчеством.

Книга отзывов быстро заполнялась. Приведем из нее несколько строк:

— За последнее время не помню такого душевного подъема, какой испытал на этой выставке, теперь уверен, что у нашего искусства есть будущее.

— После того, как увидела выставку, самой захотелось что-то сделать своими руками, вылепить или нарисовать. Жаль, что в детстве не занималась искусством. Очень много потеряла.

Это реакция взрослых, а впечатления юных зрителей еще ярче.

— Потрясающе!

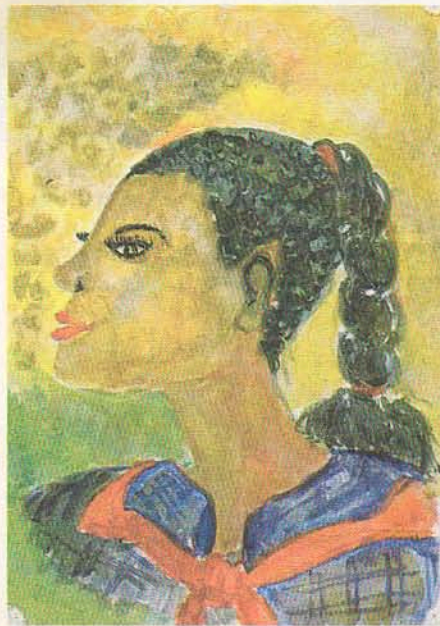
— Неужели это сделали такие ребята, как я? Сразу поднялось уважение к ним — ведь со многими я дружу и отдыхаю.

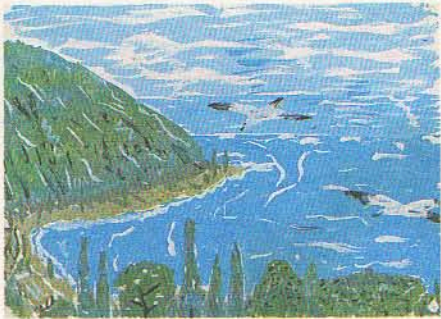
— Талант — это не только отличные рисунки, живопись, скульптура, это еще что-то, от чего даже посторонние, случайные посетители испытывают вдруг волнение и восторг.

Не обошлось и без курьезов. Когда проводился конкурс на лучший рисунок, прикладники растерялись. Кто-то внушил им, что рисовать они не умеют. Однако вначале робко, а потом с воодушевлением ребята сделали такие композиции, которым позавидовали учащиеся ДХШ и изостудий.

Что же дало общение в «Артеке», чему научило взрослых и ребят? Вот мнение одного из консультантов смены юных дарований, заведующего кафедрой декоративного искусства МГПИ имени В. И. Ленина Валерия Викторовича Корешкова:

— Смена, проведенная в «Артеке», — безусловно событие в жизни детей, занимающихся искусством. Польза подобных встреч очевидна. Мне представляется, что такие смены для прикладников хорошо бы проводить по более узкой специализации. Например, собирая всех, занимающихся художественной обра-





боткой одного из материалов (деревом, металлом, керамикой, тканью...) в одном месте. Лучше, если это будет ближе к центру народных промыслов. Пионерские лагеря располагаются практически повсюду, и организовать обмен (один отряд в дружине) вполне возможно. В данном случае легче подготовить материальную базу, пригласить квалифицированных специалистов, народных мастеров. Общение ребят будет профессиональным, они смогут большому научиться.

Однако деятельность Ассоциации не ограничивается только летним периодом. Из устава, принятого в «Артеке», ясно, что это общественная, добровольная, детско-взрослая организация, действующая круглый год. Она призвана оказывать помощь детским творческим коллективам, студентам, отдельным талантливым личностям, содействовать реализации художественного потенциала детей и подростков через центры и дома художественного творчества, картинные галереи, привлекать к работе

Гамзат Абдулаев,  
15 лет.  
Пейзаж с Аюдагом.  
Гуашь.  
ДАССР. Унцуккуль.

Надира Худайкулова,  
13 лет.  
Вечером.  
Акварель.  
Республиканская школа-интернат искусств, Ташкент.

Жан Балашов, 14 лет.  
Абдурашид.  
Карандаш.  
ДХШ, Рига.

Лена Томашевская,  
15 лет.  
Сказочный мотив.  
Силуэтная графика.  
Средняя школа № 10, Брест.

Настя Сушко, 13 лет.  
В «Артеке».  
Акварель.  
ДХШ, Петропавловск-Камчатский.

Костя Бычук, 13 лет.  
По щучьему велению...  
Гравюра на картоне.  
Средняя школа № 10, Брест.

Даша Мыльникова,  
12 лет.  
Портрет подруги.  
Акварель.

◀ Изостудия, Саратов.

ведущих деятелей культуры и искусства. Ассоциация проводит конференции, конкурсы, выставки, экспедиции, профильные смены в пионерских лагерях, рекомендует юных исполнителей для участия в международных фестивалях, акциях. Ее членами могут стать творческие коллективы и отдельные лица независимо от возраста, причастные к детскому творчеству и признающие устав Ассоциации...

Конечно, превратить планы в реальность трудно. Необходимо понимание, инициатива и добрая воля к сотрудничеству, а также многое-многое другое.

В «Артек» на смену юных дарований приезжали около ста участников. Интересно было бы узнать, какие впечатления увезли они с собой, рассказали ли друзьям о жарких спорах по поводу своей Ассоциации. Как восприняли это другие ребята?

Приглашаем к разговору всех, кто заинтересовался идеей объединения детей и взрослых в одно творческое содружество. Ждем ваших вопросов и предложений!

В. ЛАРИОНОВ

# СТО ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА

**Н**аступило время более полного осмысления отечественного культурного наследия, когда видятся не отдельные, пусть и замечательные, фигуры, не фрагменты, а многообразная картина нашего прошлого, в котором наряду с гениями жили и творили художники меньшего масштаба, возникали художественные течения, общества, школы. В общем, шла полнокровная, наполненная противоречиями жизнь. Мы находимся в начале пути к написанию объективной истории русского искусства за прошедшие 100 лет (1880-е—1980-е годы), и первый шаг уже сделан. Им стала выставка «100 лет русского искусства», осуществленная Советским фондом культуры с помощью английского благотворительного фонда Оппенгеймера и Советского фонда мира.

Материал для выставки был предоставлен не музеями, а частными коллекционерами Москвы и Ленинграда, современными художниками. Шесть месяцев экспозиция с большим успехом демонстрировалась в Англии. Не меньший интерес вызвал показ и у зрителей Москвы и Ленинграда. Если для англичан выставка стала открытием русского искусства вообще, то мы открывали неизвестные грани творчества популярных художников.

О частных собраниях и традициях коллекционирования хочется сказать подробнее. Известно, что многие художественные музеи созданы на основе частных собраний. Это Эрмитаж, Государственная Третьяковская галерея, ГМИИ имени Пушкина, ряд провинциальных музеев. Коллекции передавались в дар, как сделано братьями Третьяковыми, художником А. Боголюбовым, И. Остроуховым, или были национализированы после революции, как собрания И. Морозова, С. Щукина и многие другие. Но частное коллек-

ционирование после революции не исчезает. Оно продолжает существовать, хотя и в более скромных масштабах.

В конце XIX — начале XX века коллекционирование перестало быть привилегией лишь очень богатых людей. Собирать произведения искусства могли люди интеллигентных профессий: врачи, адвокаты, художники, архитекторы. Небольшие домашние коллекции этих любителей искусства чаще всего представляли живопись, им современную — «Союза русских художников», объединений «Мир искусства», «Голубая роза». Она



соответствовала вкусам и настроениям либеральной интеллигенции. Именно подобного рода собрания пережили годы революции, и работы, их составлявшие, и по сей день принадлежат частным владельцам. Конечно, за несколько бурных десятилетий значительная часть произведений сменила своих хозяев, коллекции появлялись и рассыпались, чтобы возникнуть вновь, но так или иначе, сохранению очень и очень многих произведений искусства мы обязаны именно частным коллекционерам, что и продемонстрировала выставка, о которой мы рассказываем.

Самым ранним по датировке на выставке был небольшой этюд к портрету «Иван Грозный» Виктора Васнецова, эпические полотна которого хорошо известны и стали хрестоматийными. Представленный же этюд разительно отличался от них. Яростный, экспрессивный, полный динамики — он заставил взглянуть шире на творчество В. Васнецова и напомнить о той значительной роли, которую сыграл этот художник в искусстве конца века.

Интересно представлен на выставке Константин Коровин. В отечественных музеях много работ живописца. Написанные широкой кистью, тонкие по настроению пейзажи средней России, полные света — крымские, изысканные произведения парижского периода всегда ценились любителями живописи. Менее известно портретное творчество художника. «Портрет Ф. И. Шаляпина с дочерью Ириной», удивительно радостный по своему живописному строю, теплый и проникновенный по настроению, полнее открыл нам мир К. Коровина — человека необычайно жизнерадостного, широкой души, ценившего дружбу и умевшего дружить. Эта работа словно перенесла в эпоху, когда люди творческие представляли единую мощную духовную силу. Когда наблюдался невиданный ранее подъ-

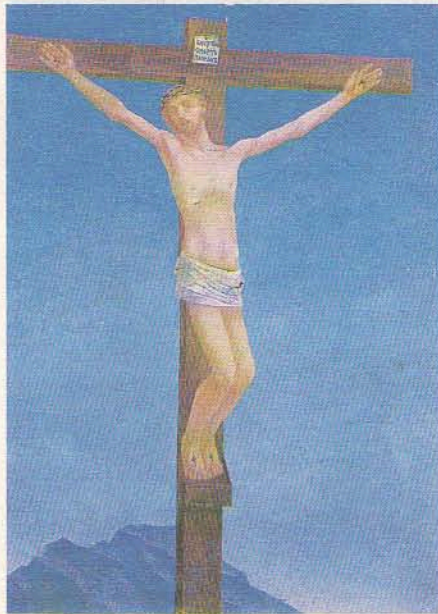


ем отечественной культуры, были значительные достижения в театре, музыке, живописи, поэзии.

Художники, входившие в объединения «Мир искусства» и «Голубая роза», известны широкому зрителю значительно меньше. Еще сравнительно недавно их живопись огульно называлась декадентской, и музеи выставляли эти произведения очень ограниченно. Зато в частных собраниях мы найдем превосходные образцы «серебряного века».

После ностальгически изысканных пейзажей Александра Бенуа, Виктора Борисова-Мусатова, Евгения Лансере или монументально-эпических полотен Николая Рериха, утонченно-гротескных Николая Сапунова и Сергея Судейкина мы вступаем в совсем иной мир. Мир яростный, шумный, красочный создан художниками группировок «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень». Даже трудно поверить, что и те, и другие художники творили почти в одно и то же время, настолько непохожа их живопись, настолько разнятся их взгляды на искусство. Уже сами перечисленные названия могут вызвать недоумение. Явно, что они давались с целью привлечь внимание и одновременно эпатировать сытого буржуазного зрителя. Озорство, юный задор являлись отличительной чертой этой живописи. Как тут не вспомнить поэзию молодого В. Маяковского, картина которого, кстати, тоже была представлена.

*Я сразу смазал карту будня,  
плеснувши краску из стакана.  
Я показал на блюде студня*



К. Петров-Водкин.  
Распятие.  
Масло. 1923.  
Коллекция Н. Н. Ефрон-Блох.

Н. Гончарова.  
Испанка.  
Масло. 1916.  
Коллекция В. С. Семенова.

А. Явленский.  
Пейзаж. Мурнау.  
Масло. 1907.  
Коллекция В. А. Дудакова.

Л. Чупятов.  
Охота.  
Масло. 1927.  
Коллекция С. А. Шустера.

*косые скулы океана.*

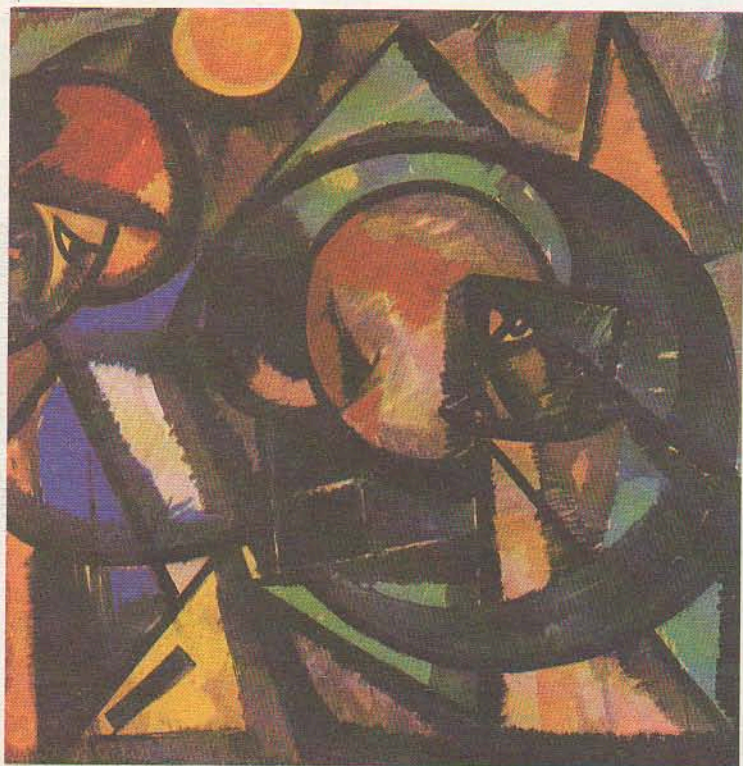
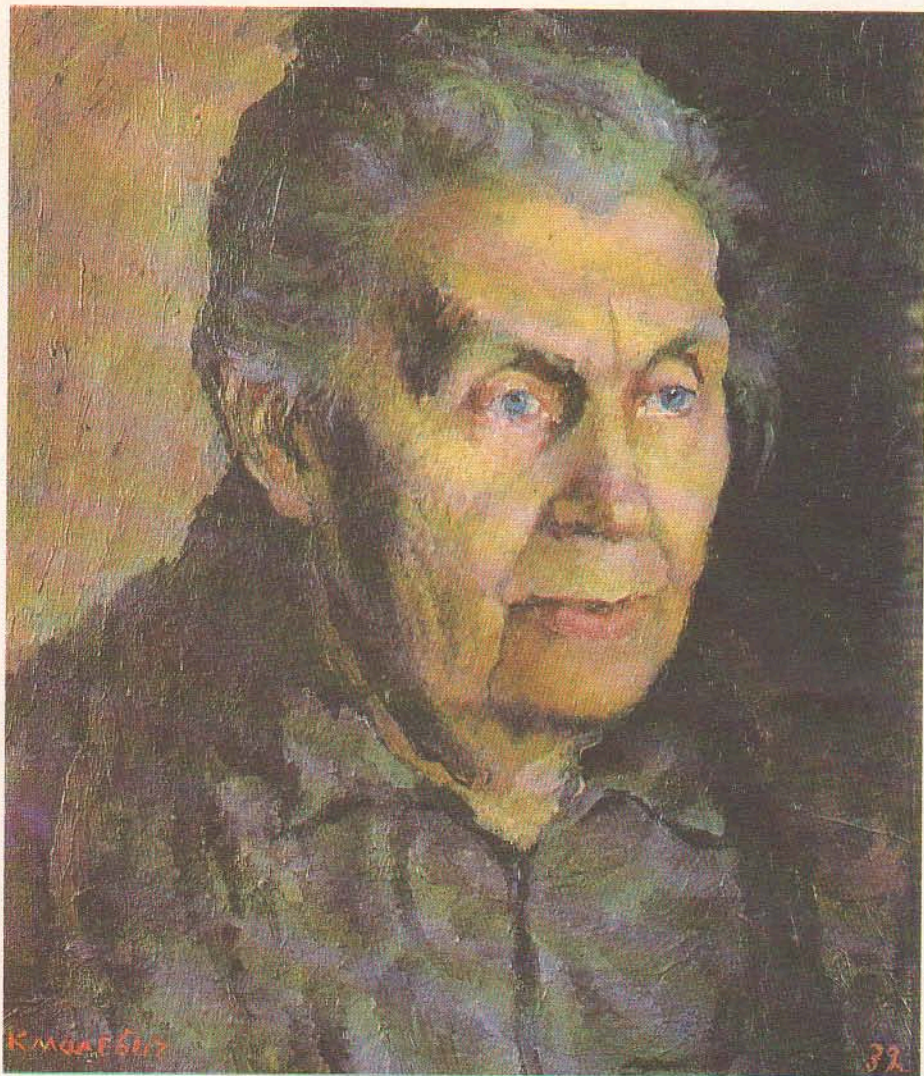
*На чешуе жестяной рыбы  
прочел я зовы новых губ.*

*А вы  
ноктюрн сыграть  
могли бы  
на флейте водосточных труб?*

Художники группы «Бубновый валет» создали удивительное направление в нашей живописи. Они объединили в своем творчестве открытия Сезанна, Пикассо с традициями русской иконы, народного лубка. Крупного формата, яркие, сочные по цвету натюрморты Ильи Машкова, Петра Кончаловского кажутся звонкими гимнами во славу Жизни и Творчества. «Аристарх Лентулов — самый веселый художник своего поколения», — сказал когда-то искусствовед А. Эфрос. Картины, которые мы смогли увидеть на выставке, прекрасно подтвердили это определение. Веселость Лентулова — это неистощимая фантазия виртуозного фокусника, который не устает удивлять нас все новыми и новыми затеями. Картина «Победный бой» — калейдоскоп отдельных ярких форм, которые, кажется, мгновенно изменяются на наших глазах.

Произведения художников «Бубнового валета» так же, как и других «левых» группировок 10-х годов, современниками почти не собирались. Долгие годы они хранились в семьях художников или у друзей. Открытие замечательного периода нашего искусства произошло в конце 50-х — начале 60-х годов. Тогда-то и возникли такие крупные собрания живописи начала века, как коллекции профессора А. Ф. Чудновского, дипломата





В. С. Семенова, кинорежиссера С. А. Шустера, и другие. Коллекционеры покупали работы у наследников, разыскивали у знакомых. Бывало, что собирателя ожидало разочарование, и он узнавал, что часть картин умершего художника его наследники, не понимавшие их подлинной ценности, просто выбросили. Но бывало и так, что поиски и энтузиазм вознаграждались, и среди пыльных полотен, десятки лет валявшихся на чердаке, находился подлинный шедевр. Собирателство произведений левого искусства требовало от коллекционеров не только понимания его и хороших знаний, но и такого качества, которое в среде художников называется «хорошим глазом», чутьем, позволяющим безошибочно определить если и не сразу авторство, то круг, время, то есть художественную ценность работы.

Огромный энтузиазм и определенный «авантюрный дух» сопутствовали собирателям «авангардной» живописи в 60—70-е годы, когда интерес к этому пласту искусства еще не вышел за рамки художественно-искусствоведческих кругов. «Кто ищет, тот находит», — гласит старая пословица, и действительно, напряженные поиски вознаграждались порой совершенно неожиданно. Так, например, работа, которую владельцы считали принадлежащей неизвестному автору, при внимательном ее изучении, сравнительном анализе оказалась кисти художника Алексея Явленского. Интереснейший живописец у нас в стране почти неизвестен. Атрибуция его произведений и введение их в художественный оборот являются особенно важными. Явленский, так же, как и его друг В. Кандинский, большую часть своей жизни прожил в Западной Европе. Его творчество принадлежит одновременно русской и немецкой художественной культуре, но на Западе оно известно несравненно лучше, чем у нас. Тем интереснее было увидеть на выставке декоративный пейзаж «Мурнау», где реальный вид трактуется свободно и отвлеченно, решаются чисто живописные задачи.

Еще одно имя открыли для себя зрители на этой выставке — Александр Богомазов. Замечательный украинский художник долгие годы был предан забве-

К. Малевич.  
Голова матери.  
Масло. 1933.

◁ Коллекция В. А. Дудакова.

А. Волков.  
Свидание.  
Темпера. 1921.

◁ Коллекция В. С. Семенова.

А. Лентулов.  
Победный бой.  
Масло. 1914.

Коллекция М. А. Лентуловой.

А. Богомазов.  
Портрет жены.  
Масло. 1915.

Коллекция А. И. Шлепянова.

Р. Фальк.  
Лиза в кресле.  
Масло. 1910.

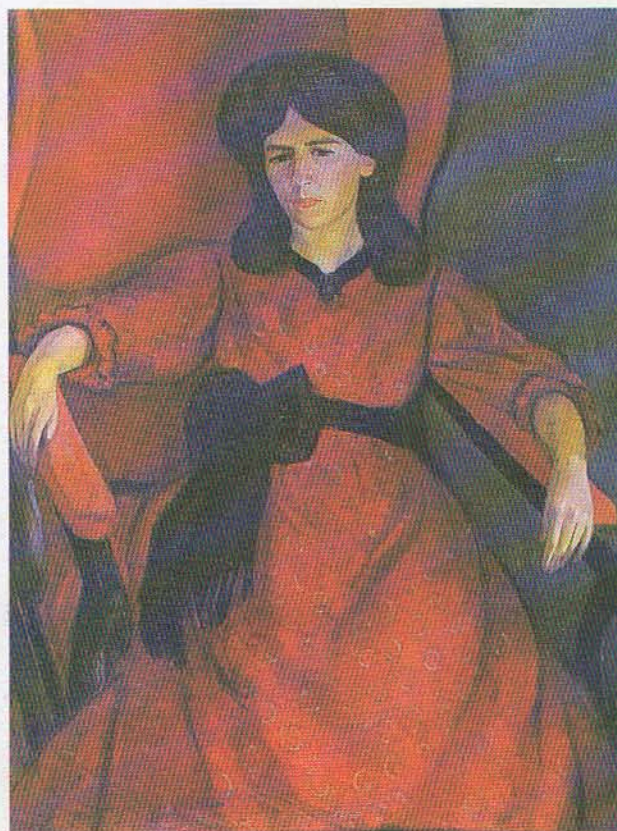
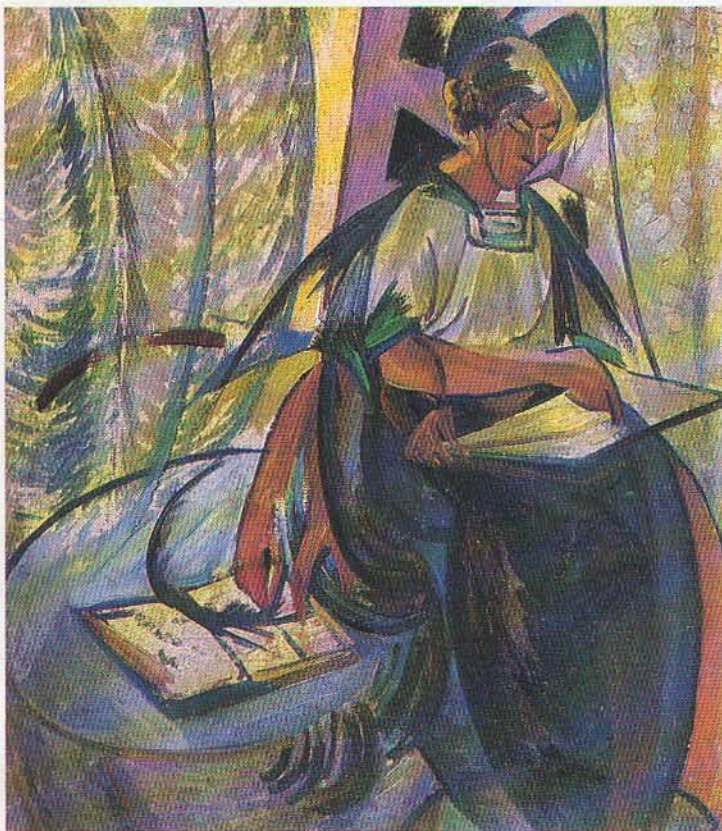
Коллекция Е. Б. и  
А. Ф. Чудновских.



нию. Его личная судьба осложнена событиями конца 20-х годов, как и у многих современников. Это, конечно же, отразилось и на судьбе его работ. Те из них, которые находились в запасниках музеев, почти не выставлялись. его

имя старательно вычеркивалось из истории украинского искусства. Лишь с середины 60-х годов им начинают интересоваться искусствоведы и коллекционеры. К счастью, лучшие работы мастера бережно сохранились в семье.

Рядом с программными полотнами «Трамвай» и «Паровоз», стремительными, динамичными, удивительно лиричным кажется «Портрет жены художника», созданный в это же время, полный тонкой гармонии, постро-





В. Лебедев.  
Сидящая девушка.  
Масло. 1939.  
Коллекция Н. Н. Ефрон-Блох.

И. Машков.  
Нагюрморт с маками  
и васильками.  
Масло. 1912—1913.  
Коллекция И. А. и  
Я. А. Ржевских.

В. Васнецов.  
Иван Грозный. Этюд.  
Масло. 1884.  
Коллекция В. Я. Андреева. ▷

К. Коровин.  
Зима.  
Масло. 1915.  
Коллекция В. Я. Андреева. ▷

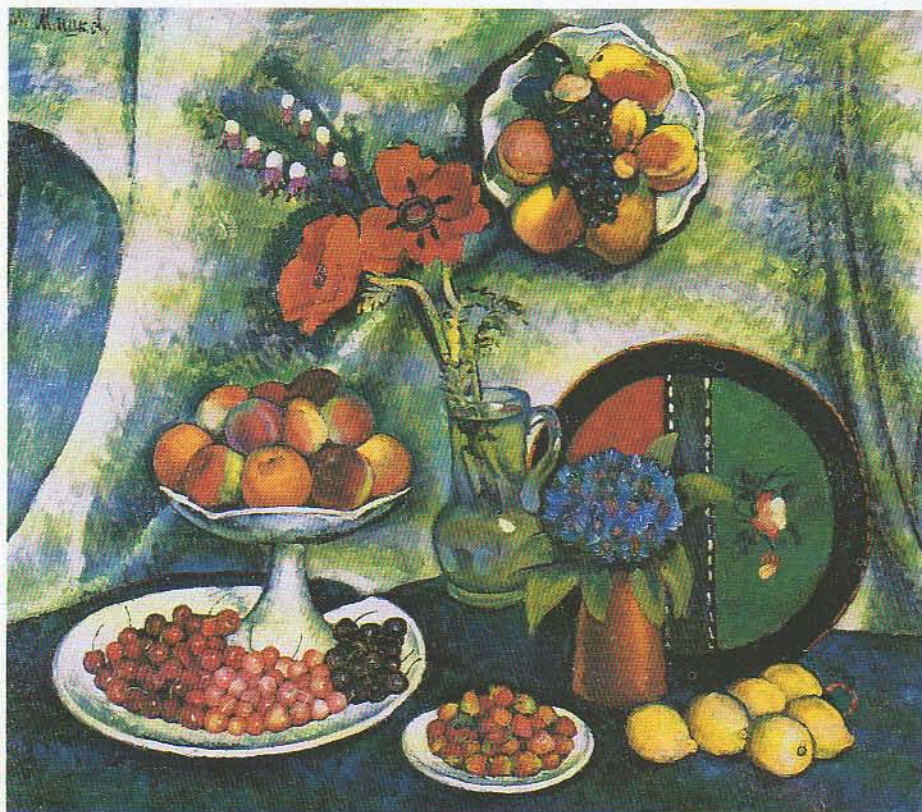
енный на круглящихся линиях. Творчество Кузьмы Петрова-Водкина известно нам, пожалуй, лучше других его современников. Произведения мастера вошли в экспозиции музеев уже с середины 60-х годов, о нем написаны об-

стоятельные монографии. Тем не менее среди пяти выставленных работ оказалась одна, поразившая многих зрителей. Это «Распятие» 1923 года. Работы Петрова-Водкина близки русской иконе, это всегда отмечается иссле-

дователями, но обычно традиции иконописи — лаконизм и выразительность пластического языка, ясность композиции, символика цветового решения использовались художником для создания своего собственного мира, тесно связанного с реальностью, ее болью и проблемами. «Распятие» же проникнуто подлинно религиозным чувством. Христос кажется парящим в небе. Вершины гор, переданные в излюбленной художником сферической перспективе, остаются у подножия креста, а сам крест и фигура Христа на нем — устремлены в небо, уже принадлежат Вселенной. В одной небольшой работе заключены одновременно три религиозных сюжета: Распятие, Вознесение, Преображение. «Смертию смерть поправ», — пишет художник на перекладине креста слова пасхального песнопения.

Леонид Чупятов был одним из талантливейших учеников Петрова-Водкина. Он погиб в блокадном Ленинграде в 1942 году, оставив очень немного работ, часть которых находится в Русском музее, другая принадлежит коллекционерам. Сюжеты картин Чупятова глубоко символичны, а живописный язык удивительно лаконичен и емко. Картины Чупятова кажутся настолько современными и по духу, и по манере, что невольно присматриваешься к датам их написания, не веря, что они могли быть созданы в 20—30-е годы.

Парадоксальное ощущение смещенного вектора времени, изменения понятия прошлого — настоящее — будущее часто возникает в отношении искусства 20-х годов. Особенно сильным оно становится, когда речь идет об искусстве столпов авангарда, и прежде всего Казимира Малевича. Живопись Малевича не воспринимается нами как искусство прошлого. Оно не понято по-настоящему, и его глубокое постижение — дело будущего. Творчество художника было очень динамичным, претерпевало разные изменения. Два реалистических портрета — «Портрет матери» и «Портрет брата», относящиеся к последнему периоду работы художника, дают нам возможность почувствовать эпоху. Они поражают полным отсутствием лиризма, какой-либо психологизации образов. Перед нами своеобразные живописные документы,



в которых с жестокой отстраненностью художником запечатлены черты близких ему людей.

Почти два десятилетия — 40-е и 50-е годы — пришлось пропустить организаторам выставки. В частных коллекциях живопись этого периода плохо представлена. Приобретать живопись современников коллекционеры стали лишь в 60-е годы, когда молодые мастера начали выражать своей живописью общественные настроения времени «оттепели». Впервые за долгие годы художники открывали для себя многообразие и богатство творчества предшественников. В какой-то степени в области коллекционирования современной живописи повторяется ситуация начала века. Интеллигенция: ученые, литераторы, музыканты, искусствоведы приобретают работы художников, которые близки ей своим мировосприятием. Это не являлось только лишь меценатством, хотя финансовая помощь была необходима большинству творцов, состоящих в конфронтации с официальным искусством. Это было дружеской поддержкой единомышленников в период, когда живопись была едва ли не единственно возможной формой общественного протеста. Уже сам факт коллекционирования произведений современного авангарда становился определенной акцией неповиновения. Музей современного советского искусства, сколько-нибудь претендующий на полноту, будет вынужден обратиться к



частным коллекционерам, так как работ таких уже признанных мастеров, как Олег Целков, Михаил Шемякин, Владимир Немухин, и других представителей левого крыла нашего искусства почти нет в государственных собраниях.

Судьба выставки близка судьбе театральной постановки. Остаются афиши, фотографии, слайды, каталоги, но само ощущение, непередаваемая атмосфера выставки, так же, как и театрального спектакля, уходит, кажется, навсегда. Но это неточно. Мы всякий раз становимся чуточку духовно богаче и мудрее после общения с настоящим искусством, вечные ценности которого мы храним в своей памяти.

М. КАШУРО

# В кругу друзей

**В** этом году исполнилось 175 лет со дня рождения Павла Андреевича Федотова. Основоложник критического реализма в русской живописи, мастер наблюдательный и острый, он смеялся над пороками окружающей жизни, обличал сословные предрассудки, корыстолюбие, взяточничество, духовную ограниченность. В самой первой его картине — «Свежий кавалер» изображен мелкий чиновник, который получил небольшую награду за службу (то есть стал «кавалером» ордена) и уже уверовал в свою необыкновенную значительность. В другом известном полотне — «Сватовство майора» — отражен целый клубок жизненных противоречий: наследственные дворянские привилегии делают промотавшегося офицера желанным женихом для купеческой дочери, и

ее простоватые родители селятся показать гостю «товар лицом».

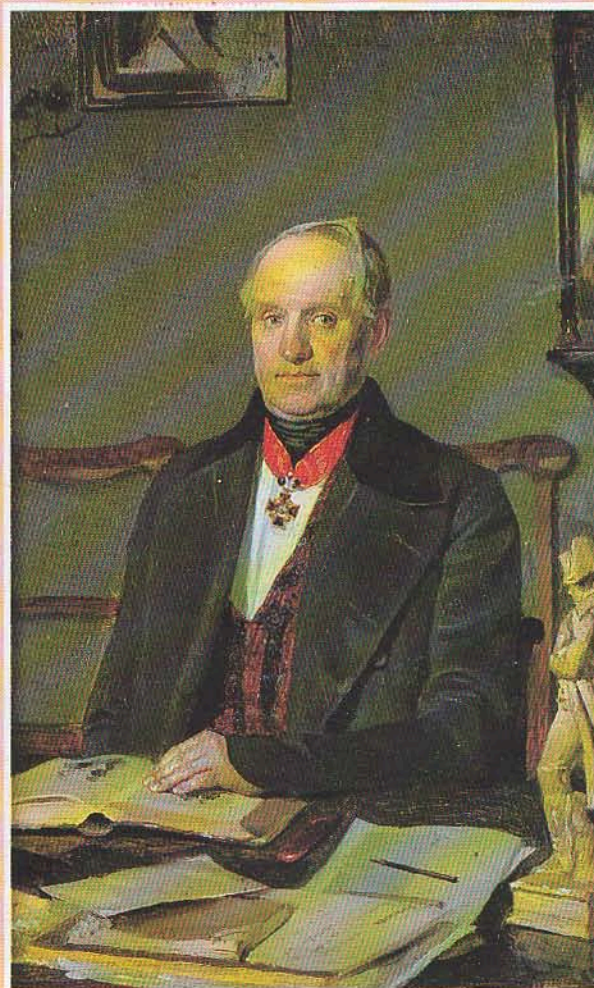
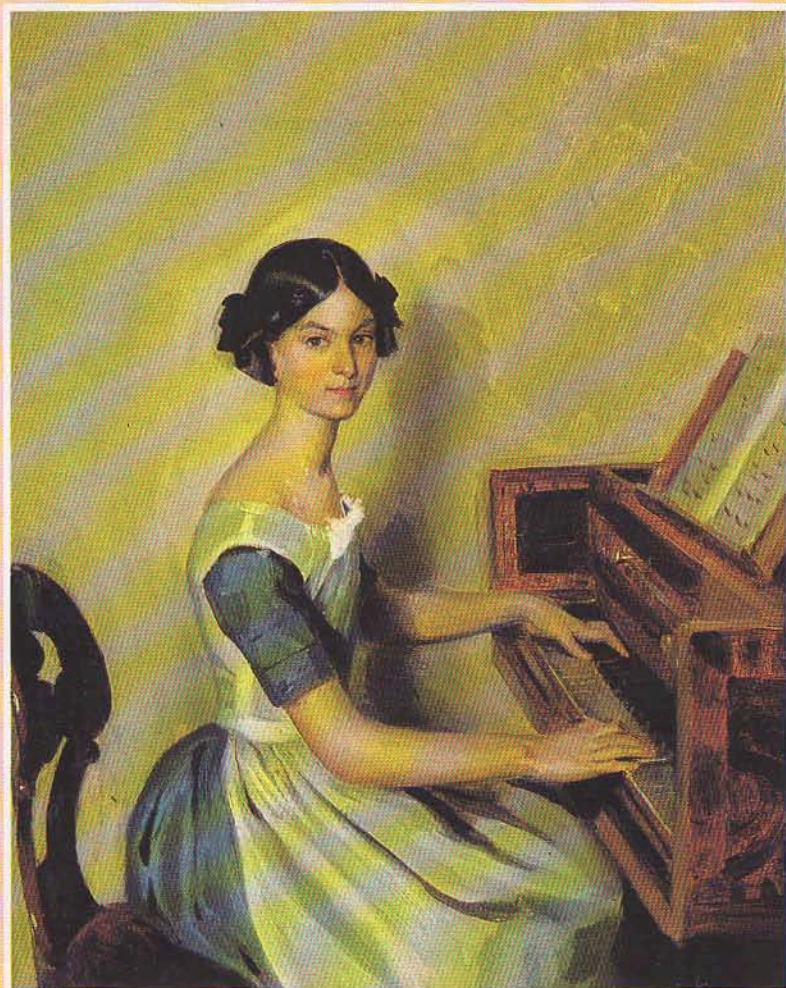
В отечественной живописи до Федотова не было подобных картин, острее сатиры не покушалось на повседневную жизнь. И может показаться, что он относится к современникам свысока, осуждая их слабости и заблуждения. Однако, по воспоминаниям одного из друзей художника, его отличала «великая терпимость» и «жадность к людям». Эти чувства вдохновляли мастера: он хотел способствовать исправлению нравов, совершенствованию общества и человека. Есть у Федотова стихотворение, в котором он пишет о том, что «тема» его жизни «из любви спрядена, добротой заткана и трудом скреплена», что он раздает людям добро «не в мешках золотых, а в идеях простых, на основах святых». Отношение художника к человеку наиболее

ярко выразилось в его портретном творчестве.

Федотов почти не изображал людей посторонних: с его холстов и рисунков смотрят сослуживцы по лейб-гвардии Финляндскому полку, друзья, родные, хорошие знакомые. В живописи он создал особый род интимного, небольшого по размеру портрета, лишённого парадности. Да и «герои» этих произведений — люди, как правило, обыкновенные.

Вся жизнь Федотова в Петербурге прошла на Васильевском острове, где располагались казармы Финляндского полка, в котором ему назначено было служить после окончания Московского кадетского корпуса. Здесь на берегу Невы возвышалось здание единственной в России Академии художеств: в ее вечерние классы он приходил в свободное от службы время.

На Васильевском острове в разных частях отдаленных линий (так называют улицы острова или вернее — стороны каждой из улиц) Федотов снимал скромные жилища,



после того как решил стать художником и оставил военную службу. Васильевский остров — район художников и студентов, моряков, служащих галерной гавани, купцов, биржевых маклеров, ремесленников, чиновников всех рангов, крупных и мелких домовладельцев, сдававших квартиры внаймы. Помимо русских, здесь обитали люди самых разных национальностей — немцы, поляки, итальянцы, французы, греки. По свидетельству современника, Федотов имел множество знакомых в самых разных слоях общества. И среди его друзей на Васильевском были старый генерал, историк Финляндского полка А. Н. Марин, большое семейство однополчанина, художника И. М. Родивановского, молодые ученики Академии художеств А. Е. Бедеман, Л. Ф. Лагорио, Л. М. Жемчужников, известный гравер Е. Е. Бернгардский, социалист-утопист, петрашевец А. П. Баласогло, семейство Флугов, Ждановичей и многие другие. Наверное, все они были запечатлены если не кистью, то карандашом Федотова, однако лишь часть портретов известна

нам ныне. Вот семейная портретная галерея Ждановичей счастливым образом сохранилась. Большая ее часть хранится в Русском музее в Ленинграде.

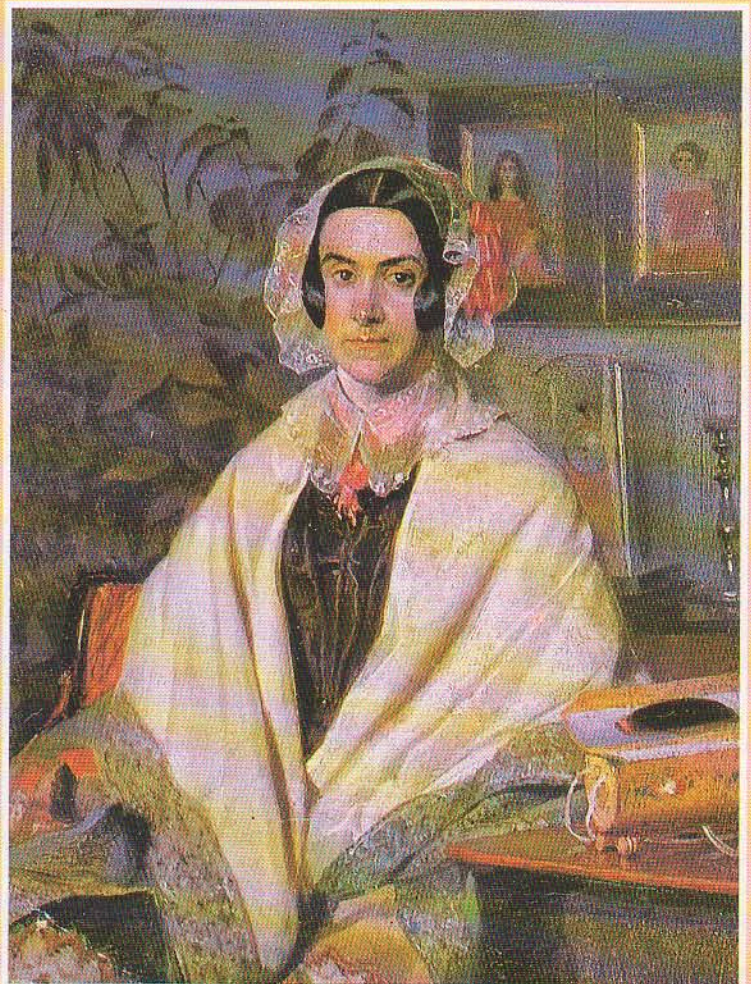
Владея редким искусством общения с людьми разных возрастов, Федотов подружился с поручиком Павлом Ждановичем, который был младше его семью годами и много позже Федотова вступил в Финляндский полк. Вскоре в доме Ждановичей офицер-художник стал желанным гостем. Семья была большая. Ее глава, мелкопоместный черниговский дворянин Петр Жданович, переселился в столицу и заведовал департаментом в Морском министерстве. У него было восемь детей. Четверо сыновей по семейной традиции учились в кадетских корпусах и затем стали офицерами. Дочери воспитывались в женских заведениях для небогатых дворянских детей. Вторая жена Ждановича, мать двух младших дочерей, Ольга Петровна, всецело отдала себя большой семье и, по словам Федотова, отказывала себе в самых безгрешных тратах. Судя по всему,

жили дружно, но не слишком счастливо: многие Ждановичи умерли молодыми.

Акварелист и рисовальщик, Федотов лишь после выхода из полка — ему в то время было 28 лет — обратился к масляной живописи и для практики исполнил портреты многих своих знакомых. Ждановичей художник писал чаще других.

Одним из первых он выполнил портрет Павла в мундире Финляндского полка. Приятель позировал серьезно и старательно. Но в его самоуглубленности, в больших печальных глазах Федотов, очевидно, уловил подступающую болезнь, которая несколько лет спустя унесла его из жизни.

Из трех других братьев Ждановичей в живописном портрете запечатлен лишь Михаил — двадцатилетний прапорщик артиллерийской гренадерской бригады. С обычным вниманием и тщательностью передал Федотов ничем не примечательный, но характерный облик юноши, вероятно, редко свободного от службы и не давшего художнику возможности для основательной характеристики.



Один из лучших — портрет старшего Ждановича. Если бы не Федотов, чиновник Морского министерства Петр Владимирович Жданович был бы, очевидно, совершенно забыт потопками. Кисти художника он обязан своею долгой жизнью. Модели Федотова чаще всего предстают перед зрителем в привычной домашней обстановке, в окружении вещей, приоткрывающих их образ жизни, духовный мир. Пожелав быть изображенным с орденским крестом Анны на шее, смотрящий на нас доброжелательно, но с чувством собственного достоинства, Жданович воспринимается Федотовым прежде всего как интересный человек. Перед ним на письменном столе раскрытая книга с иллюстрациями (в то время достаточно редкими и высоко ценными), только что исписанная страничка, стопка тетрадей и бумаг. Статуэтка Наполеона свидетельствует об увлечении хозяина дома личностью полководца. благородна красочная гамма портрета, оживляемая пятнами красного и белого на груди, замечательна пластика лица, построенного тонкой, но не мелочной кистью.

Портрет Ольги Петровны — один из немногих, находящихся не в Русском музее: он хранится в Третьяковской галерее. Принарядившись для позирования (об этом свидетельствует кружевной чепец, такой же воротник и модная в те годы шаль с узорчатой каймой), Ольга Петровна все равно кажется нам человеком простым и скромным. Весь ее жизненный уклад ненавязчиво поясняется деталями: на столике — коробка с рукоделием, на стене — акварельные портреты дочерей. Один из них, висящий слева, тоже исполнен кистью Федотова и хорошо известен.

Женские портреты давали больше возможностей для цветовых поисков автора, в них, как правило, более интенсивный цвет, разнообразнее его сочетания. Если застенчивую, некрасивую и добрую Александру или приветливую Анну, носившую в то время граур, художник пишет все же в сдержанной гамме, то Елизавету Жданович он изобразил в другом ключе. Подвижная, смысленная, она с отличием окончила Смольный институт благородных девиц и была приглашена в нем служить. Голубое платье, окруженное бархатной мантией, книга в руках, чуть ироничный живой взгляд сливаются в образ оптимистичный и обаятельный.

Однако признанным шедевром семейной галереи является портрет На-



ди Жданович за фортепьяно. Тринадцатилетняя девочка в институтском платье с белым передником полуобернула к зрителю милое приветливое лицо. Гладкий фон портрета подчеркивает певучие линии контура ее рук, шеи, спины. Им как бы аккомпанируют изгибающиеся формы кресла. Светлый колорит произведения, весь его живописно-пластический

**П. Федотов.**  
Портрет Анны Петровны Жданович.  
Масло. 1848.  
17,7×13.

**П. Федотов.**  
Портрет Н. П. Жданович за клавином.  
Масло. Около 1850.  
◁ 24,5×19,2.

**П. Федотов.**  
Портрет П. В. Ждановича.  
Масло. 1846—1847.  
◁ 23×13,2.

**П. Федотов.**  
Портрет Елизаветы Петровны Жданович.  
Масло. 1846.  
◁ 17,7×13.

**П. Федотов.**  
Портрет О. П. Жданович, урожденной Чернышевой.  
Масло. 1846—1847.  
◁ 17,3×13,3.

строй олицетворяют безмятежную, прекрасную юность. Федотов писал эту девочку не в первый раз: именно ее портрет, более ранний по времени, висел в комнате матери, Ольги Петровны.

Надежда, единственная из дочерей Ждановичей, прожила до глубокой старости. Она вышла замуж за однополчанина Федотова А. И. Вернера и до конца дней сохранила светлые воспоминания о художнике. Ей мы обязаны сохранением семейных портретов, которые уже в нашем веке она передала в Русский музей. В этом ей содействовал внучатый племянник Я. Н. Жданович. Сын последнего, Андрей Яковлевич, и поныне живет в Ленинграде, почитая память замечательного художника и увековечивших им своих предков. Так многолико обнаруживает себя преемственность культуры, связь времен.

В доме Ждановичей был написан и еще один превосходный портрет — племянницы хозяйки Ольги Демонкаль. В это время ей было всего одиннадцать лет. Одета и завитая «по-взрослому», несмотря на детскую фигурку и личико, она многие годы воспринималась как молодая женщина, пока не отыскался архивный документ с указанием даты ее рождения. По инициативе Н. П. Жданович-Вернер и это произведение попало в Русский музей.

Замечательная ленинградская коллекция портретов Федотова позволяет не только узнать о безвестных людях прошлого, но лишней раз оценить мастерство и самобытность живописца.

Небольшие его холстики не превышают по высоте 20—25 см. Рассчитанное на рассмотрение с близкого расстояния, такое изображение хорошо знакомого человека могло стоять на столе или помещаться на стене уютной комнаты, как бы предполагая непосредственное и внимательное общение с ним. Позы, выражения лиц федотовских героев естественны и просты, внешний облик нисколько не приукрашен. Однако красота и благородство цветовых сочетаний, избираемых живописцем, тщательность письма, особенное внимание к разработке лица, умение Федотова по-доброму взглянуть в модели придадут его портретам дружественную, поэтическую теплоту.

**М. ШУМОВА,**  
кандидат искусствоведения,  
Ленинград



# Работа масляными красками

**Н**аш журнал не раз обращался к этой теме. Но время идет, изменяются художественные вкусы, а интерес к профессиональным основам живописи не уменьшается. Поэтому редакция, откликаясь на просьбы юных художников, начинает еще один цикл бесед о технике масляной живописи.

Для того чтобы работать масляными красками, необходимо иметь хотя бы три вещи: первое — сами краски, второе — на чем работать: холст, картон, грунтованную бумагу, и третье — чем работать, то есть кисти. Да, чуть было не забыл четвертое и, пожалуй, самое главное: желание работать, желание писать.

Начнем сначала. Какие краски выбрать. Разумеется, белую и черную. И три основных: синюю, желтую и красную. Почему основные? Потому что, смешивая их между собой, получите из синей и желтой — зеленую, из синей и красной — фиолетовую, из желтой и красной — оранжевую. Конечно, для полноценной живописи этого мало. Нужны и промежуточные краски, например, коричневые. Их можно получить из уже перечисленных: оранжевая и черная с добавкой белой дадут коричневатый оттенок. Но стоит ли усложнять жизнь, занимаясь смесями, они всегда непрочны, если есть готовые доброкачественные коричневые. Набор красок (художники говорят — палитра) не должен быть слишком большим. Особенно у начинающих, легче наизусть знать свойства красок, их смеси и возможности при ограниченном количестве. Вот минимум масляных красок, которыми можно начинать занятия живописью:

белые: цинковые или свинцовые белила;

черные: кость жженая, вишневая или персиковая черные, тиндиго черная (конеч-



В. Громов.  
Стадии выполнения учебной постановки. Фрагменты методической разработки.  
Масло. 1988.



но, достаточно одной из них);  
коричневые: сиена жженая (хорошо бы еще умбру жженую, или натуральную);

желтые: охра светлая или золотистая. Сиена натуральная;

желтая яркая: любые кадмии желтые (нет возражений и против стронциановой);

красные: красная охра или английская красная, кадмий красный, краплак;

синие: кобальт синий, ультрамарин;

зеленые: изумрудная зелень.

Эти краски в умелых руках позволяют разрешить колористическую задачу любой сложности. Сейчас в стране с красками туговато. Поэтому, если попадутся вам какие-либо, помимо перечисленных, советую купить.

Красками прямо из тюбика писать не станешь. Чтобы получить нужный оттенок какого-либо цвета, краски необходимо смешивать. Для этого употребляется особая «смешивательная» дощечка — палитра. Следует сказать, что в художественных салонах продаются специальные ящики (этюдники), иногда даже на ножках. Это особенно удобно для живописи на природе, да и дома, в мастерской, если нет специального мольберта. В комплект этюдника входит обработанная, готовая палитра. Отличную палитру можно изготовить и самому, пропитав несколько раз фанеру или тонкую дощечку (толщиной не более 3 мм) любым маслом для живописи.

А в каком порядке разложить краски на палитре? Тут без системы не обойтись. И самое время сказать об одном из главных принципов цветоведения: об условном делении всех цветов на теплые и холодные. К теплым относятся цвета, напоминающие о тепле, огне, солнце, — красные, оранжевые, желтые. К холодным — переключившиеся с холодом, зимой, льдом, то есть синие, зеленые, лиловые.

Конечно, следует иметь в виду, что это деление условно, относительно.

На палитру краски выдавливаются ближе к краю, чтобы оставить больше места для смешивания. Основных способов расположения красок на палитре — два. Один такой: белила выдавливаются на край любого угла, находящегося ближе к живописцу. Рядом с ними светлые желтые, затем оранжевые, красные, коричневые, и так через зеленые и синие — к черной. Существует и другой путь. Белила помещаются в середине ряда. Направо — теплые цвета, налево — холодные. Или наоборот: направо холодные, налево теплые. Дело вкуса. Надо сказать, что с опытом приходит своя, индивидуальная, наиболее удобная для автора система.

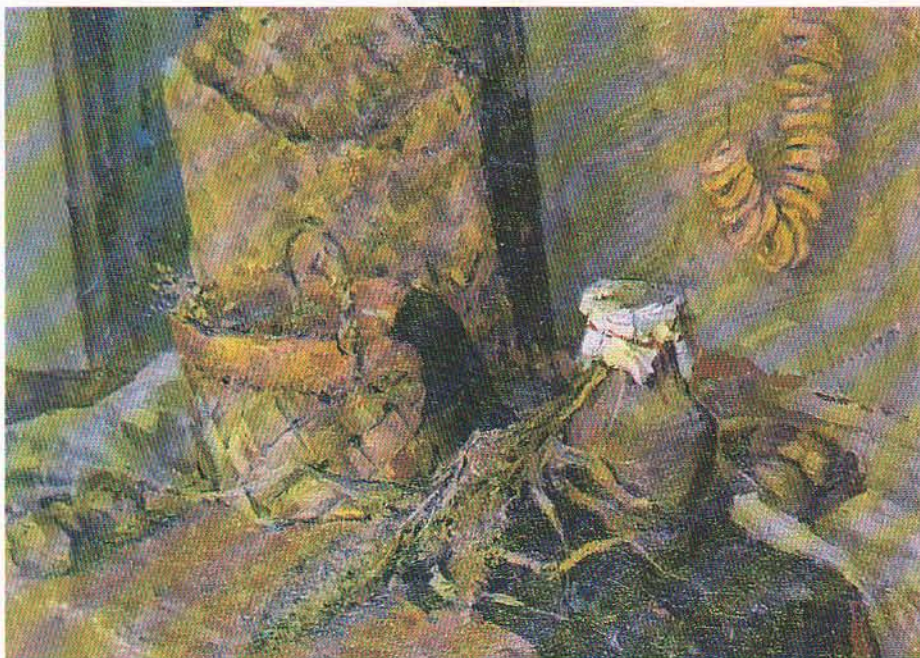
Чем же смешивают краски? Разумеется, кистями. Но есть еще и специальный нож для работы в живописи и счищения красок с палитры — мастихин. Мастихины бывают разные: от широких шпателей до малюсеньких, ножеобразных. Важнейшее качество мастихина — гибкость.

А кисти? Какого размера должны быть кисти? Тоже разного. От мелких (№ 1, 2, 3) до крупных. Существуют еще флейцы — очень большие кисти. Они в основном применяются для грунтовки. Величина кистей зависит в первую очередь от размера этюда. Для небольшого и кисти поменьше, для более просторного — кисти крупнее.

А когда-то в прошлом мастера так говорили своим ученикам: «Запасайтесь большим терпением и маленькими кистями». Так-то!

Кисти делают из разного волоса: беличьего, колонкового, из щетины свиньи и барсука (барсучьи чуть мягче). Вот они-то, щетинные кисти, и являются наиболее подходящими для масляной живописи. Хотя есть мастера, которые даже большие картины пишут беличьими и колонковыми кистями.

Хочу предупредить. Кистями (их полно в магазинах канцтоваров) для клея пользоваться нежелательно. Концы у них обрезаются. Художественные же подбираются волосок к волоску специ-

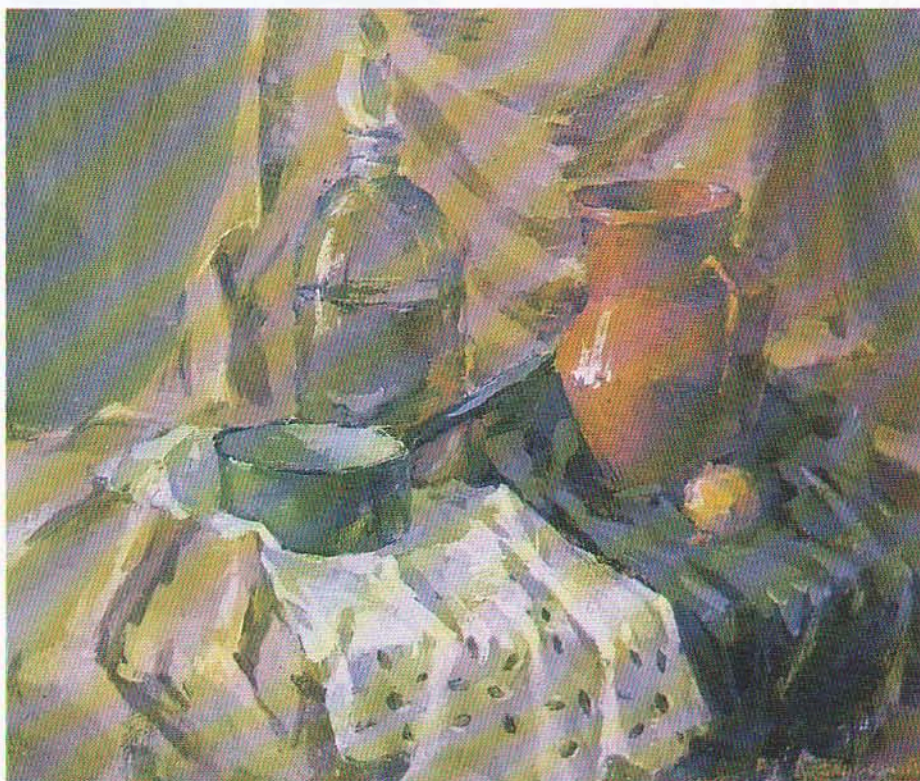


алистами этого дела: мастерами-кистевязами. Если уж совсем нечем писать, можно употребить в дело и предварительно обработанную щетинную кисть для клея. Делается это так. Кисть окунают в водорастворимый клей (столярный, желатиновый), дают высохнуть и затем обтачивают на бруске для точки ножей, пока конец кисти не будет достаточно острым. Теплая вода смывает клей.

Теперь вопрос, на чем писать? Можно писать на картоне, бумаге, фанере, доске, железе, только предварительно загрунтовав. Лучше же всего на холсте, натянутом на подрамник.

Рецептов грунта колоссальное количество. Почти у каждого мастера свой секрет, соответствующий его привычкам, методу работы.

А как организовать рабочее место дома? Ведь дома-то и стены



помогают. Встанем так, чтобы этюд находился в тех же условиях освещения, что и натура. Это касается натюрморта и портрета. При работе над интерьером все зависит от места, с которого он изображается, от выбора точки зрения. Скажу лишь одно: чем ближе холст находится к источнику освещения (окну), тем больше опасность перечернить его. Чем дальше от света, тем больше опасность перебелить. Этот факт объясняется научно, но делать сейчас это не обязательно, прошу уж поверить на слово.

Все, что касается приготовления к началу живописи, технические условия, можно сказать, мы выяснили. Теперь самое важное — процесс работы. Композиции, средств выразительности, вообще чувства, которое любой художник обязан вложить в произведение, я не касаюсь. Речь идет только о необходимой последовательности, поэтапности в ведении этюда. Легче, нагляднее всего последовательность объяснить на натюрморте. Хотя это вовсе не означает, что при живописи головы, фигуры нужны какие-то другие приемы. Нет, те же самые.

По традиции, вполне обоснованной, начинают с предварительных набросков, так называемых «нашлепков», почеркушек акварелью, гуашью, маслом, выявляющих композиционный и общий пластический замысел будущего произведения. Рабочий процесс идет пока вне холста, «вприглядку». Но вот почти все решено. Пора! Пора начинать живопись на холсте. В данном случае «холст» — то, на чем будем писать, это может быть и картон, вообще любое основание для живописи. Дальше, говоря о работе, буду употреблять этот термин в широком смысле.

Вот холст перед нами. Чистый, белый... Не терпится положить первый мазок... и боязно. Страшновато нарушить нетронутую белизну, целостность. Он сам смотрится произведением искусства. Ведь чистый холст содержит как бы ненаписанный шедевр. Надо только выявить его. Итак...

Вначале натуре необходимо нарисовать. Чем? Каким материалом? Мастера рисуют сразу кистью, краской. Есть такое вы-

ражение — «рисунок должен быть на кончике кисти». Если это трудно, присутствует чувство неуверенности в своих силах (от него надо стремиться избавиться), то рисуют более подвижным материалом. Углем, например. Его легко смахнуть тряпкой, стереть резинкой или хлебным мякишем.

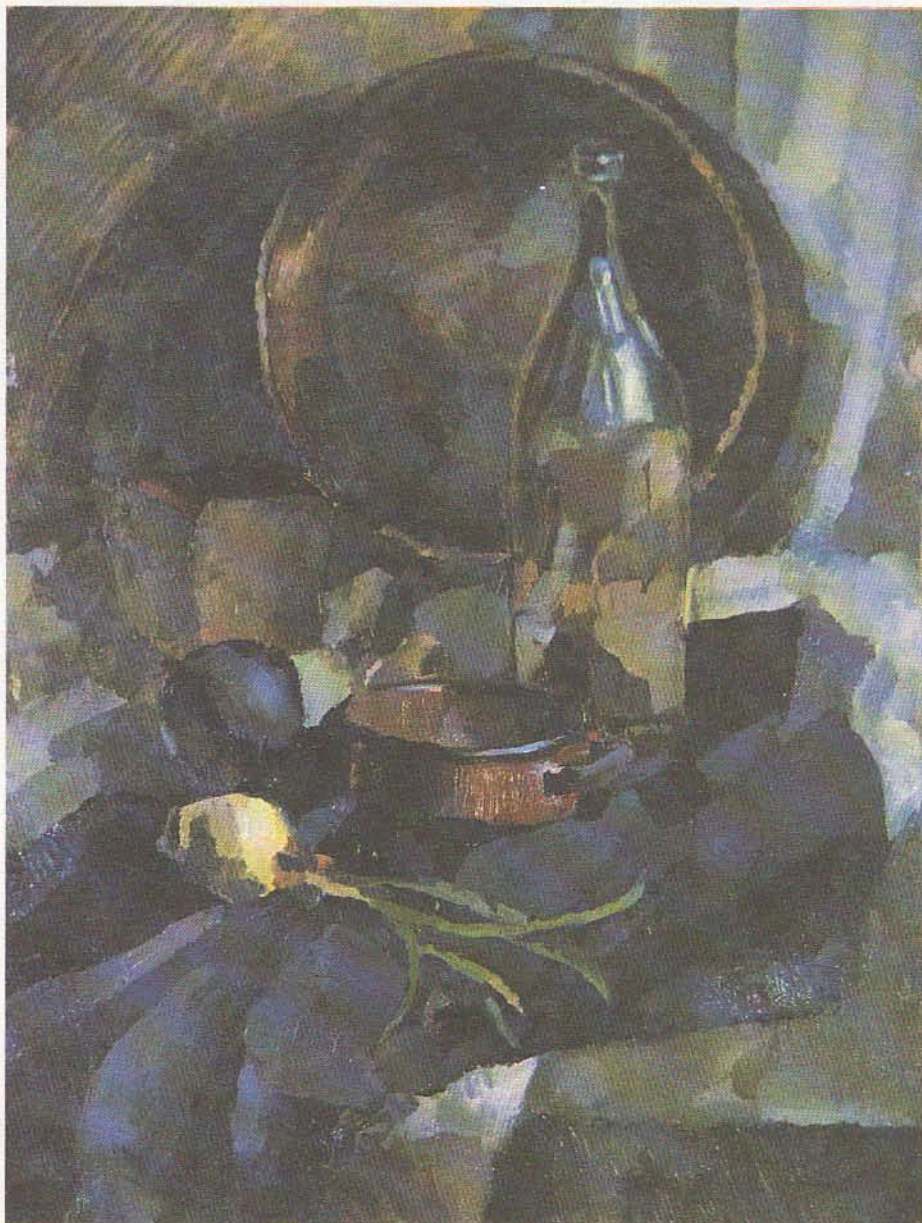
Некоторые художники советуют сделать подробный светотеневой рисунок углем. Затем обвести контуры тушью, а уголь смахнуть. Эта рекомендация может показаться спорной: зачем уничтожать сделанный рисунок? Его необходимо либо зафиксировать (снятым молоком, жидким жела-

тиновым клеем при помощи пульверизатора), чтобы писать уже по тонально подготовленному холсту. Либо точно найти силуэты и размеры предметов по отношению друг к другу, зафиксировать или обвести кистью.

Вот наконец мы добрались до живописи. Краски! А в чем, собственно, сходство и разница между акварельными, гуашевыми, темперными и масляными красками?

Первые разводятся водой, а масляные разбавителями и маслами. Водорастворимые краски довольно быстро сохнут (причем темпера по высыхании становится нерастворимой), а масляные —

Статья проиллюстрирована работами студентов Московского художественного училища Памяти 1905 года.



медленно. Три дня краска остается сырой. Полное высыхание требует времени. Не меньше двух-трех недель и до полугода. Акварельными красками пишут без белил, сильно разводя их водой, чтобы сквозь красочный слой просвечивала белая бумага. Гуашевыми и темперными красками тоже можно писать акварельным способом, то есть на просвет. И маслом некоторые художники начинают работу жидко, без белил.

Краска разводится специальными разбавителями для масляных художественных красок. Можно писать на скипидаре, льняном или ореховом масле. В старой Академии художеств писали обычно на «тройнике» — 75 процентов растворителя, 15 — масла, 10 процентов лака. Но все-таки по своей сути эти краски крошечные, перекрывающие цвет грунта. Нынче любят белый холст, а до середины XIX века применяли преимущественно грунты, определенным образом затонированные: серые, коричневатые, красноватые. При первой прописке кистями пошире смело раскрывают холст за один сеанс (рисунок-то зафиксирован). В следующем переходят к живописи с белилами.

К несчастью, новые слои красок, наложенные более пастозно, плохо сочетаются с акварельным слоем. Поэтому можно начинать достаточно жидкой краской, но с небольшим количеством белил. Рисунок все равно будет просвечивать сквозь тонкую пленку. Это облегчит дальнейшую живопись. Основной технологический принцип, освященный вековой традицией, гласит: «Жирным по тощему». То есть плотность, пастозность кладки ближе к окончанию вещи должна возрастать.

До наших дней дожили рецепты техники XIV—XV веков, периода расцвета живописной технологии. Все приемы, средства и последовательность ведения работы целенаправлены: обеспечить хорошую сохранность произведения, не допустить почернения, растрескивания, вообще любого изменения красочного слоя. Меняются времена, меняются изобразительные материалы, способы их применения. Раньше художники сами терли

краску, а мы покупаем. Но главное техническое правило незыблемо и для нас. А именно: пишут либо по целиком просохшему, либо по-сырому. Другого не дано. Старые мастера в процессе живописи сушили свой холст не менее трех раз.

А возможность писать по подвижному, сырому слою составляет отличительную черту масляной живописи, ее прелесть. Позволяет добиваться необыкновенно мягких переходов света и цвета.

Итак. Натюрморт нарисован и закреплен на холсте. Работаем дальше. Разные художники начинают живопись по-разному. Кто как привык. Одни сначала прокладывают тени, другие берут самые светлые места, третьи намечают самые яркие удары цвета. Четвертые, что, пожалуй, самое трудное, ведут холст «по частям», ориентируясь на живую, предельно точную передачу отдельно взятой частности. Все эти способы вполне правомочны, имеют право на существование.

Начнем с расколоровки от темных. Колер — это цвет и светлота (цветотон по-художнически) смеси красок. Заметим, больше двух-трех красок, не считая белил, смешивать не рекомендуется. Вообще к смесям надо относиться внимательно. Не только синие, зеленые, оранжевые, но и зелено-голубые, зелено-бирюзовые, синеватые, а также нежно-персиковые и бледно-розовые, бархатисто-фиолетовые, и так до бесконечности.

Раскрываем колерными смесями весь холст от самого темного до самого светлого предмета постановки. Берем и фон и драпировки, участвующие в натюрморте. Особенно следя за отношениями, условно разделяя их по светлоте на три группы — темную, среднюю и светлую. Живопись отношениями — это сравнение цветовых пятен между собой. Постоянно сравниваем, какое пятно светлее — какое темнее, какое теплее — какое холоднее. Удерживаем все колера в поле зрения, сохраняя целое.

Наконец ни одного незакрашенного пятнышка не осталось. Но это не значит, что сеанс закончен. Необходимо еще раз проверить, уточнить большие отношения, разницу предметов и

пятен в цветотоне. Дело в том, что темные тона, положенные на светлый фон, кажутся слишком темными в окружении большой массы белого (при белом грунте). Поэтому они невольно берутся светлее. В результате, прописав всю работу, закрыв белое, только теперь станет ясно видно, насколько пересветлен этюд. В натуре темнее.

Все в природе находится в конкретных условиях освещения. Нет света — мы ничего, кроме темноты, не увидим. Как у слепых, у нас остается для ориентации и различения окружающих вещей только чувство осязания. Но оно ничего о цвете и светлоте сказать не может. Оно может что-то сообщить о форме предмета. Раз есть освещение, свет, то само собой возникают и тени. Тени тоже входят в систему больших отношений. Нужно их прокладывать сразу, сравнивая между собой и добываясь гармонии теневого единства. Иначе и освещенные части будут выглядеть неубедительно. Широко проложенные тени придадут изображению большую достоверность, позволят точнее сравнивать холст с моделью.

Как сравнивать? Холст должен находиться близко к оси зрения, направленной на модель. Сравнивают путем быстрого «перебегания глаза» (особенно полезно для начинающих) с полотна на модель, с модели на полотно. Так интуитивно улавливается разница между состоянием модели и работой.

Что же у нас получилось? Изображение освещенных предметов с намеком на объем. Однако все в природе находится не только в условиях всезаливающего света, но и во всеохватывающем пространстве. Предметы в пространстве расположены по-разному. Одни ближе к нам, другие дальше, третьи совсем далеко (например, в пейзаже). Следующий этап посвящаем «утряске» пространства. Каждая вещь должна знать свое место.

Теперь начинается живописная филигрань, оттеночные тонкости. Нахождение нюансов. Нюанс — это и есть оттенок, небольшое различие в цвете или светлоте родственных тонов. А отчего возникают нюансы в натуре? Вследствие разной удаленности

# Геракл, Геркле, Геркулес

от источника света, от неравномерной окраски, от объемности изображаемых предметов, каждая часть которых находится под особым углом к свету. Меняется угол, меняется освещенность (прямой свет, скользящий свет, отраженный — в тени), меняется цвет и тон. Умение различать разнообразные, порой едва заметные оттенки и передавать их достигается внимательностью и длительной практикой. Это самый ответственный этап, определяющий то, что мы и называем, собственно, живописью.

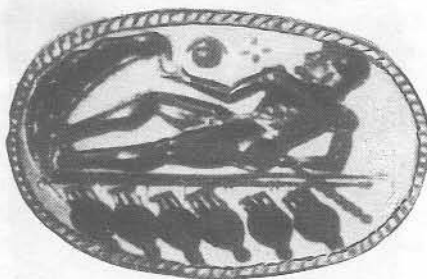
Предположим, вдруг наступил долгожданный момент, когда работа уже удовлетворяет изощренному вкусу «взыскательного художника». Чего еще? Возникает требование общей цельности. Проблема среды, воздуха, теснейшей взаимосвязи всего изображенного.

В доброе старое время художники заканчивали картины «лесировками с одной точки». Лесировка — прием, состоящий в нанесении тонких слоев прозрачных и полупрозрачных красок разного цвета по-сухому. Мастер становился в удобной точке так, чтобы и натура и изображение легко «ложались на глаз». Не двигаясь, с места, «перебегал глазами», затем подходил к работе, лесировал и снова занимал исходную позицию, добиваясь сильного впечатления целого, чтобы не было невыразительного перечисления предметов, взятых отдельно. Цельность — очень точное соотношение всех тонов произведения.

Вот и делу конец. Натюрморт через несколько недель окончательно просох. Можно покрыть его лаком. Фисташковым, пихтовым, даммарным, мастичным. Любым из них.

Хочу добавить. Все мои рекомендации годятся скорее для учебных этюдов-штудий, этюдов усовершенствования, которые в случае неудачи не обязательно сохранять. При работе над серьезной вещью технология должна быть основательнее. Для этого полезно обратиться к фундаментальным трудам, посвященным технике и методам масляной живописи.

С. АЛЕКСАНДРОВ-СЕДЕЛЬНИКОВ,  
преподаватель Московского  
художественного училища  
Памяти 1905 года



трудно назвать персонаж греческой мифологии, который был бы так же популярен, как Геракл. Легенды о его подвигах напоминают древние предания о шумерском Гильгамеше или финикийском Мелькарте. Жизнь героя строится по строгим канонам «олимпийского» периода, связанного с расцветом микенской цивилизации (II тыс. до н. э.). Боги, победившие племя титанов и борющиеся с доолимпийским миром чудовищ, вступают в браки со смертными, создавая поколения героев.

По преданию, Прометей, прикованный Зевсом к скалам Кавказа, при встрече с Ио — гонимой возлюбленной этого бога, предсказал великую славу ее потомку Гераклу, своему будущему освободителю. Зевс трижды вступает в брак со смертными женщинами (Ио,



Данаей и Алкменой), чтобы через тринадцать поколений родился Геракл, среди предков которого уже были герои Данай и Персей.

Пленный красотой Алкмены, Зевс явился к ней в то время, когда ее муж Амфитрион находился в военном походе. По одной версии, бог принял облик отсутствующего супруга, по другой же — спустился с небес в виде золотого дождя. У Алкмены должны были родиться два сына-близнеца.

В тот день, когда ожидалось появление на свет сына Зевса, тот собрал богов на Олимпе и заявил им: «Сегодня родится великий герой, ему суждено властвовать в Микенах над всеми потомками моего сына, великого Персея!» Но Гера в гневе на Зевса спустилась на Землю в золотой колеснице и ускорила на два месяца появление на свет Еврисфея, внука Персея. Родившийся слабым и тщедушным, Еврисфей в дальнейшем воцарился в Микенах и Тиринфе, и ему вынужден был подчиняться Геракл. Зевс же заключил нерушимый договор с Герой о том, что его сын не всю жизнь будет находиться под властью ничтожного Еврисфея: он совершит для него 12 подвигов и станет бессмертным. Это типичная ситуация в истории греческих героев: не так ли Беллерофонт подвергался гонению царя Проита, а Персея, предка Геракла, преследовал царь Полидект.

Сын Зевса и Алкмены при рождении получил в честь деда Алкея имя Алкид, вторым его именем было Амфитрионад, по мнимому отцу. Именем Геракла («прославленный благодаря Гере») героя уже позже нарекла в Дельфах прорицательница Пифия.

Жизнь Геракла полна драматизма. Из-за безумия, насылаемого Герой, или по воле печального случая он теряет тех, кто ему близок: учителя Лина, друга Хирона, сво-

Геркле-мореплаватель.  
Скарабей.  
Сердолик. V век до н. э.

Геркле и Ехидна.  
Скарабей.  
Сердолик. V век до н. э.

их детей и детей сводного брата Ификла. Мучительные болезни, рабство, служба ничтожному Еврисфею — такова расплата Геракла за трагические проступки. Одновременно он совершает яркие героические деяния: сохраняет жизнь Алкесте, победив самого бога смерти Танатоса, спасает от морского чудовища царевну Гесиону, выводит из Аида Тезея, освобождает Прометея, учреждает Немейские и Олимпийские игры, вытаскивает на землю стража потустороннего мира Цербера. Он овладевает яблоками Гесперид, дарующими вечную молодость, но



Александр-Геракл.  
Тетрадрахма.  
Серебро. IV век до н. э.

Скиф, сын Геркле и Ехидны.  
Скарабей.  
Агат. V век до н. э.  
Этрурия.

Коммод-Геркулес.  
Сардоникс. II век.

Птолемей III в виде Геракла.  
Медальон.  
Бронза. III век до н. э.  
Египет.



це мира, на далеком юго-западе за Гибралтаром (Геракловыми столпами). А последние два подвига — одиннадцатый — овладение яблоками Гесперид — и двенадцатый — вывод Цербера из Аида — Геракл совершает далеко на западе, где солнце заходит в Океан и расположены врата царства мертвых. Деяния исполина достигают крайних пределов известного элинам мира — скифских степей на востоке и Океана на западе: по словам Сенеки, «ширь земли тесна ему». Если подвиги Тезея делали его героем одной только Аттики, то популяр-

стремление нарушить установленное равновесие между миром людей и богов карается Зевсом: так единоборство Геракла с Аполлоном громовержец прекращает, метнув молнию между ними, а добытые героем яблоки Гесперид возвращаются на их место в сад на краю света.

Подвиги Геракла связаны с конкретными географическими местами. Два первых — убийство Немейского льва и Лернейской гидры — герой совершает в центре родного Пелопоннеса, на равнинах Арголиты. Третий и четвертый — победа над Керинейской ланью и Эриманфским вепрем, а также шестой — убийство Стимфалийских птиц — совершены им на юге Пелопоннеса, в горах Аркадии. На западном побережье Пелопоннеса, в Элиде, совершен пятый подвиг — очистка конюшен царя Авгия. На севере Греции, во Фракии, происходит восьмой подвиг — усмирение коней-людоедов Диомеда. Седьмой подвиг — укрощение Критского быка — совершен уже вне материка, на острове Крит. За пределами Средиземноморья

имел место девятый подвиг — война с амазонками и захват пояса Ипполиты. Это происходит далеко на юго-востоке, в степях Фемискиры, у озера Меотиды. Десятый подвиг — похищение коров Гериона на острове Эритрея — совершен героем на противоположном кон-

ность Геракла имела общечеловеческое значение, подобно тому, как его отец Зевс был родоначальником всех людей и богов.

Последним трагическим испытанием Геракла стала смерть, невольной причиной которой была его жена Деянира, оказавшаяся орудием мести кентавра Несса. Смертельный яд, пропитавший одежду героя под видом любовного зелья, причинил ему такие муки, что он предпочел добровольно покончить жизнь на костре. Приняв смерть на горе Эта, Геракл был вознесен на Олимп и, получив в жены богиню Гебу, стал бессмертным. Однако в гомеровской «Одиссее» герой поэмы, спустившись в Аид, встречает тень Геракла. Эта неуверенность в счастливой посмертной судьбе свидетельствует о двойственности и неустойчивости его обожествления.

Культ Геракла перешел в мифологию других народов классического мира: в этрусских легендах он носит имя Геркле и считается прародителем этого племени. Одновременно Геракл-Геркле был родоначальником скифов. Геродот рас-





сказывает, что, добыв быков Гериона, герой прибыл с ними в незаселенную страну, именуемую теперь Скифией, и здесь вынужден был сочетаться с чудовищем, девой-змеею, похитившей его коней. У Гесиода она носит имя Ехидны, и ее порождением были Немейский лев, Лернейская гидра и Цербер, некогда побежденные Гераклом. Ехидна родила от героя трех сыновей, младший из которых носил имя Скиф. Сумев справиться с завещанным ему луком Геракла и получив его пояс и чашу, Скиф стал родоначальником скифских царей. В собрании Эрмитажа хранятся два этрусских скарабея, на которых изображены эпизоды этой легенды: на одном — безбородый Геракл заносит свою палицу над крылатой змееной женщиной. На другом — изображение коленопреклоненного Скифа, натягивающего лук, сопровождается этрусской надписью: «Скиф».

Не менее интересна и третья этруская гемма-скарабей эрмитажного собрания: она имеет изображение, долго казавшееся загадочным: Геракл с мечом в руках стоит перед странным сооружением из четырех поставленных одна на другую амфор. Начиная с XVII века и до наших дней ученые не догадывались, что изображение здесь следует рассматривать не в вертикальном, а в горизонтальном положении. Такая недогадливость тем более непонятна, что позже в музей поступила целая серия скарабеев со сходным сюжетом: герой изображен на них возлежащим на плоту с подвешенными снизу, под настилом, амфорами; на одной из гемм над этим судном-плотом виден парус. В некоторых случаях мы видим конструкцию настила с утолщениями по краям,

палицу героя, служащую рулем. На этрусском бронзовом зеркале резчик подробно обозначил двойной настил, шесть амфор, две мачты и импровизированный парус из шкуры Немейского льва. По всей видимости, это — иллюстрация мифа о десятом подвиге Геракла, когда он смог проплыть по океану до острова Эритрей в золотом корабле-кубке бога Гелиоса. В одном литературном источнике говорится о бронзовой лодке, а у поэта Мимнерма — о золотом ложе: *Быстро летит по волнам он на вогнутом ложе крылатом, Сделано дивно оно ловкой Гефеста рукой...*

Из золотого кубка или ложа бога Гелиоса мифический корабль Геракла-мореплавателя превращается в довольно прозаическую, но, как выясняется, вполне реальную плавучую конструкцию — плот на полых сосудах. Историк Арриан упоминает «священный корабль Геракла», стоявший в храме Мелькарта в финикийском городе Тире. А путешественник Павсаний, описывая святилище Геракла на

Митридат VI в виде Геракла.  
Мрамор. I век до н. э.  
Пергам.

Коммод-Геркулес.  
Мрамор. II век.

Коммод-Геркулес.  
Медальон.  
Бронза. II век.



Малоазийском побережье, позволяет нам уточнить конструкцию этого корабля. «Есть там деревянный плот, и на нем бог приплыл из Тира». Любопытно, что похожий сюжет с героем на плоту встречается и на значительно более древних памятниках, чем этрусские скарабеи V—III веков до н. э. — эгейских геммах III—II тысячелетий до н. э.

Интереснейший феномен культуры классического мира — использование популярности Геракла в культе властителей. Династия македонских царей издавна считала его своим предком. После походов Александра Великого от Египта до Бактрии распространяются изображения юного завоевателя, уподобленного популярному герою общегреческого культа — вечного труженика и идеального царя.

Спустя почти триста лет последний из самостоятельных царей эллинизма — династ Понтийского царства Митридат VI вновь использует образ самого сильного человека. При раскопках Пергама был найден мраморный рельеф, на котором изображен Митридат-Геракл, освобождающий Прометея от кары Зевса. В старую легенду вкладывался актуальный второй смысл: подобно герою, спасшему некогда титана, Митридат спасает мир от засилья римлян.

В императорском Риме италийский Геркулес станет формой обожествления императора Коммода. Он приказал изваять свой колоссальный портрет в виде Геркулеса-стрелка и поставить его против входа в Сенат для устрашения аристократов-сенаторов. В каждого из входящих метил из лука разгневанный герой, выполняющий волю олимпийцев среди людей.

О. НЕВЕРОВ

**В** немецко-русском словаре можно прочесть: китч — это дешевый дрянной товар; в переносном смысле — дрянное искусство, халтура. В последние десятилетия это слово получило широкое хождение. Так называют примитивное, по большей части развлекательное искусство, рассчитанное на невзыскательные вкусы.

Казалось бы, все ясно и понятно. Но вокруг вопроса не утихают споры. Все согласны, что китч — это не просто плохое, бездарное творчество, но некая особая категория искусства, обладающая специфическими «китчевыми» признаками. Вот только какими? На сей счет существует немало разных мнений, подчас весьма противоречивых.

Нередко к китчу пытаются отнести все искусство, пользующееся большой популярностью у миллионов зрителей, читателей, слушателей. Это, конечно, неверно. Искусство с самых древних времен обращалось не только к избранным, но ко всему племени, народу, городу. Оно и возникло из всенародных празднеств, мистерий, обрядов. Разве для элитарной публики создавались Парфенон, готические соборы, новгородские или владимирские храмы? Разве только бояре ездили в Троице-Сергиеву лавру поклониться великой «Троице» Рублева? Разве для одних господ звучали в немецких кирхах гениальные мессы Баха?

И в XX веке массовый успех нередко обретало искусство самого высокого уровня. Один из гениев нашего века, Чарли Чаплин, был подлинно всемирным актером, актером «для всех». Искусством в самом высоком смысле было творчество Эдит Пиаф, Владимира Высоцкого, группы «Битлз». Ни о каком китче здесь не может быть и речи.

Нельзя относить к китчу (как это тоже нередко делается) все легкое, развлекательное искусство, его массовые виды и жанры — эстраду, приключенческую литературу, журнальную графику и прочее. Комедия, фарс, танец, песня существуют столько, сколько существует само искусство, и являются ничуть не менее «высокими», нежели трагедия, симфония или психо-

## ЧТО ТАКОЕ КИТЧ?

*Здравствуй, «Юный художник»!*

*Не так давно мне довелось услышать слово «китч». Сказано оно было по адресу одного декоративного панно, красовавшегося на витрине сувенирного ларька (на мой взгляд, панно это было выполнено на довольно примитивном уровне). Но не стоит думать, что мой «живой интерес» не пошел дальше письма в «Юный художник». Нет, нет! Прежде чем писать, я всячески пыталась восполнить свой пробел в знаниях самостоятельно. Но, увы! Ни посещение двух городских библиотек, ни расспросы знакомых ни к чему не привели.*

*И тут я вспомнила о «Юном художнике». Честно говоря, спрашивать вас мне несколько неловко потому, что может оказаться, что китч — понятие широко известное, а расписываться в своем невежестве всегда неприятно. Но даже в этом случае, думаю, читателям вашего журнала будет небезынтересно обогатить свои познания.*

Светлана Чернышева,  
16 лет, Волгоград

логический роман. Элементы детектива можно обнаружить не только у Жюль Верна и Диккенса, но и у Достоевского. «Лунный камень» Уилки Коллинза — чистый детектив, что не мешает ему, как и многим вещам Конан Дойла, Честертона, Сименона, быть прекрасной литературой. Легкая музыка обладает такими же правами, как и серьезная. Как никакое другое искусство,

музыка сопутствует людям в самых разных обстоятельствах их жизни, звучит на свадьбах и на похоронах, на празднике и при богослужении. Разумеется, она будет — не может не быть — разной по характеру, но не по качеству. Время отобрало и сохранило высокие образцы и серьезной, и легкой музыки; в музыкальную сокровищницу входят и оперы, и песни, и сонаты, и вальсы, и городские романсы, и церковные песнопения. Проблема китча не имеет к этому никакого отношения.

Собственно, она возникает, когда на первый план выходит коммерческий успех, купля-продажа. Проблема «деньги — творчество» издавна волновала деятелей искусства. Ее точное определение дал Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом»:

*Не продается вдохновенье,  
Но можно рукопись продать.*

Работа художника, артиста, писателя всегда так или иначе вознаграждалась, иногда весьма щедро. Но существовал нравственный рубеж: продавался результат творчества — картина, книга, но не само творчество. Когда же художник преступал эту грань, являлось на свет угодливое продажное искусство, потрафляющее покупателя, поступающегося совестью ради корысти и выгоды. Расплатой, как правило, было резкое падение качества, деградация творчества.

В XX веке создалась своего рода «индустрия искусства», имеющая единственной целью коммерческую выгоду — как при продаже любого другого товара. Требования гарантированного успеха, обеспечивающего и гарантированный доход, вступили в противоречие с природой творчества, всегда непредсказуемого, несущего в себе элемент открытия, новаторства, а стало быть, и возможность, а иногда и неизбежность непонимания, непризнания со стороны широких масс. Как же рассчитывать, спрогнозировать коммерческий успех фильма, выставки, издания? Как добиться того, чтобы миллионы людей обязательно вынули из карманов свои рубли или доллары? На какие свойства человеческой природы можно делать ставку наверняка?

Не секрет, что большинству





## КАЛЕНДАРЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДАТ 1991 ГОДА

людей присущи не только возвышенные, но и низменные страсти. Зверства, преступления, откровенная эротика — все это действует почти на каждого из нас, щекоча нервы, возбуждая чувственность, распаяя любопытство. Кто не знает, как жадно глазее толпа на автомобильную катастрофу, как охотно смакует подробности какой-нибудь скандальной хроники, как набивается зал суда во время слушания дела об убийстве или изнасиловании? Вот на эти-то свойства толпы и оказалось выгоднее всего опираться «индустрии искусства». Если воспроизвести на холсте или на экране, описать со всем натурализмом в книге половой акт или садистское убийство — можно не сомневаться: такого рода произведение непременно купят, оно обречено на коммерческий успех независимо от художественного качества, его может и вообще не быть. Пусть потом из миллиона потребителей три четверти плюнут и обругают себя, устыдившись собственной неразборчивости: дело сделано, миллионы вынуты из карманов.

Обращение к примитивным низменным эмоциям оказалось куда выгоднее, нежели попытки возвысить человека, чему-то его научить, заставить задуматься. Нет такого чувства, которое нельзя было бы опошлить, унижить, удешевить. Чувство сострадания можно обратить в слезливое самодовольное умиление, восторг перед красотой низвести до уровня знаменитой сентенции мадам Ренессанс из «Клопа» Маяковского: «Сделайте нам красиво». Историю легко подменить исторической «клубничкой», анекдотами о похождениях цариц и их временщиков; религиозные, философские искания уподобить слащавой пасхальной открытке или превратить в кое-как смонтированный коллаж.

Идет по всему миру и у нас, как везде, бойкая торговля вдохновением. Но по-прежнему прав Пушкин: не продается вдохновение, оно как честь — непродажно. Проданная честь — уже не честь, а бесчестие, проданное вдохновение — не вдохновение, а холодный дяляческий расчет. Вдохновение рождает искусство. Делячество «гонит» китч.

М. ЧЕГОДАЕВА

**январь** — 150 лет со дня рождения А. И. Куинджи (1841—1910), русского живописца.

**2 января** — 200 лет со дня рождения С. Ф. Щедрина (1791—1830), русского живописца.

**14 января** — 150 лет со дня рождения Б. Моризо (1841—1895), французской художницы.

**6 февраля** — 250 лет со дня рождения И. Г. Фюсли (1741—1825), швейцарского живописца.

**17 февраля** — 400 лет со дня рождения Хусепе де Рибера (1591—1652), испанского живописца и гравера.

**25 февраля** — 150 лет со дня рождения Пьера Огюста Ренуара (1841—1919), французского живописца, скульптора и графика.

**25 марта** — 250 лет со дня рождения Жака Антуана Гудона (1741—1828), французского скульптора.

**25 марта** — 275 лет со дня рождения А. П. Антропова (1716—1795), русского живописца.

**28 августа** — 75 лет со дня рождения Е. Е. Моисеенко (1916—1988), советского живописца, народного художника СССР.

**5 сентября** — 125 лет со дня рождения Д. Н. Кардовского (1866—1943), советского художника, педагога.

**26 сентября** — 200 лет со дня рождения Теодора Жерико (1791—1824), французского живописца и графика.

**3 октября** — 150 лет со дня рождения С. И. Мамонтова (1841—1918), русского промышленника, мецената, деятеля в области искусства, театра и музыки.

**1 декабря** — 275 лет со дня рождения Этьена Мориса Фальконе (1716—1791), французского скульптора.

**5 декабря** — 125 лет со дня рождения В. В. Кандинского (1866—1944), русского художника.

**5 декабря** — 100 лет со дня рождения А. М. Родченко (1891—1956), советского художника и графика.

### В 1991 ГОДУ ИСПОЛНЯЕТСЯ:

450 лет со дня рождения Эль Греко (1541—1614), испанского живописца.

725 лет со дня рождения Джотто ди Бодоне (1266 или 1267—1337), итальянского живописца.



*XX век: время, страны, мастера*

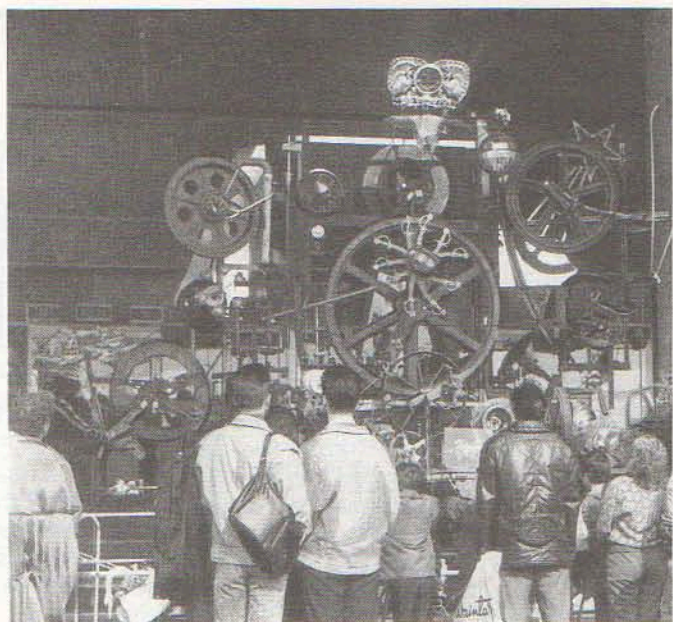
## ВСТРЕЧА С ЖАНОМ ТЭНГЛИ

**В**изит мировых знаменитостей в СССР ныне не в диковинку. Швейцарец Жан Тэнгли, считающийся одним из наиболее значительных скульпторов современности, всегда в нашей стране был известен и, можно сказать, знаменит. ореол славы вокруг этого отчаянного художника поддерживали книги по критике модернизма, долгое время бывшие основными пособиями по современному искусству. Подобные издания, ругавшие «никчемные, низкодейные» кинетические скульптуры, собранные из всякого хлама, извлеченного с помоек, против своей воли агитировали за подобное творчество, заставляя запоминать фамилию крамольного автора.

И вот недавно мы принимали у себя в гостях легендарного творца. Даже в выходной день возле Дома художника на Крымском валу в Москве толпился любопытствующий народ, рассматривая скрежещущее, движущееся творение со странным названием «Напрестолье западного изобилия и тоталитарного меркантилизма» и другие, меньших размеров, работы, например, остов автомобиля, вычурно украшенный разной рухлядью с интригующе-пугающим именем «Сафари московской смерти».

Привлекала внимание и удивляла экспозиция, созданная самим художником специально для московской публики. Признанный лидер мирового искусства построил нечто вроде полутемной пещеры-лабиринта в залах с низким потолком, где мерцали тени, светильники выхватывали лучами света, словно в комнате ужасов, интенсивно голубые фонтаны, раскрывающиеся пасти черепов, вращающиеся механизмы, колеса, игрушки, металлические звенья. Достаточно нажать на педаль, дающую ток, чтобы вызвать движение, дать жизнь образу. ток, чтобы вызвать движение, дать жизнь образу.

Творчество художника несколько ошарашивает. Скульптуры Тэнгли далеки от привычных статичных изваяний. Они несут некий активный заряд, казалось бы, не свойственный скульптуре. Даже страшное у него становится предметом искусства. Нечто единое, цельное собирается из хаоса и нагромождения предметов и механизмов. Создавая движущиеся объекты из самого прозаического материала, автор обладает завидным чувством свободы. Его роботы



Посетители возле скульптуры Ж. Тэнгли «Напрестолье западного изобилия и тоталитарного меркантилизма». Москва. Центральный Дом художника. Март 1990. Фото.

Ж. Тэнгли.  
Балоуба № 3.  
1959.



умеют рисовать, разбивать бутылки, играть музыку, перебрасываться мячом.

Вначале выбор специальности в профессии художника был несколько иным — он учился в школе прикладных искусств в Базеле, но в конце концов выбрал пластику, не сковывающую фантазию, дающую большие возможности для выражения идей. Свой первый метамеханизм он изобрел в 1952 году, а показал на выставке в Париже через два года. К нему тогда подошел русский эмигрант художник Юрий Анненков и спросил, не знает ли тот Татлина. Для Тэнгли это было новое имя, хотя он уже познакомился с творчеством некоторых русских художников, поэтов, философов. Более того, его кумирами стали Бакунин, Кропоткин и Маяковский. Таким образом мастер как бы окунулся в атмосферу русских идей. Давние привязанности для него по-прежнему дороги. До сих пор Тэнгли выделяет идеи пролетарского искусства, понимаемые им как приближение творчества к человеку.

По мнению скульптора, в своих работах он отдает дань русским мыслителям и художникам. Умеющий быть непредсказуемым, Тэнгли постоянно меняется, удивляя публику шокирующими творениями. В начале восьмидесятых годов, после инфаркта, появляется цикл на престолы, подобных алтарям, данные сооружения как бы напоминают о грядущей встрече со смертью.

В Москве был показан новый цикл скульптур с именами философов. Автор предлагает свою трактовку облика человека или содержания его учения, например, Фридриха Энгельса, что особенно неожиданно для нас, привыкших к каноническим портретам. Не совсем понятно, чего здесь больше — вызова или серьезных размышлений. Безусловно, применен нетривиальный ход, заставляющий иначе взглянуть на известную личность.

Мэтру очень понравилась наша публика, пришедшая на выставку, особенно приятной оказалась заинтересованность молодежи: «Я почувствовал какую-то чистоту, какую-то свежесть этой публики и надеюсь, что буду иметь с ней много контактов через мои произведения». Он всегда своими работами стремился активизировать восприятие, и это здесь, по-видимому, удалось.

На следующий день после открытия выставки состоялась интересная пресс-конференция, устроенная художником специально для детей — самых активных и благодарных зрителей.

Собравшиеся ребята представились, преподнесли свои подарки — это были любимые игрушки, доставившие большое удовольствие мастеру. Сразу же начались вопросы, и выяснилось, что любимый зверь Тэнгли — верблюд, а дома из животных у него обитают только мыши. Любимое хобби — автомобильные гонки, которые он наблюдает в качестве зрителя.

В творческом арсенале скульптора насчитываются многие сотни машин, работа над которыми занимает от нескольких часов до десятков лет. На вопрос, нравится ли ему собственное творчество, он не смог ответить. Мэтр думает, что, может быть, он сам в результате стал машиной. Вот еще некоторые вопросы и ответы:

- Как вы пришли к этому искусству?
- Я был просто бедный.

— Верите ли вы в инопланетян?

— Может быть, это я.

— Понравился ли наш город?

— Очень, хотел бы в Москве сделать еще выставку, но лучше.

— Вы делаете свои работы играя, или это большой вдумчивый труд?

— Безусловно, есть элемент игры. В моих произведениях всегда немного выдумки, иронии, ненужного. Для настоящей шутки надо быть очень серьезным человеком, например, как ваш клоун Олег Попов.

На его выставках люди размышляют, удивляются, спорят. Это как бы театр, где каждый становится действующим лицом. Жан Тэнгли изобрел новый метод контактов между людьми. Ключом к постижению творчества мастера может послужить ответ на один из вопросов: «Мое искусство не надо понимать, главное — общение».

А. ШУМОВ

Ж. Тэнгли готовится к шествию на карнавале в Базеле. 1988. Фото.





# СИМВОЛ ПАРИЖА

**В** марте 1889 года среди всемирно известных памятников архитектуры Парижа встало в полный рост сооружение столь же высокое, сколь и непохожее на все построенное ранее. Башня, получившая вскоре имя своего создателя — Александра Гюстава Эйфеля (1832—1923). Ее столетнее существование в более чем двадцативековой истории Парижа — срок ничтожный. Однако вряд ли какое-либо другое сооружение древней столицы Франции получило такую всемирную известность, как детище Эйфеля. Она стала не только символом Парижа, но и Франции.

В Центральной политехнической библиотеке в Москве хранится уникальное издание — книга Эйфеля «Башня в триста метров», вышедшая в свет в 1900 году, которую автор преподнес в дар России. «Императорскому обществу друзей естествознания, антропологии и этнографии. С почтением от Г. Эйфеля», — гласит

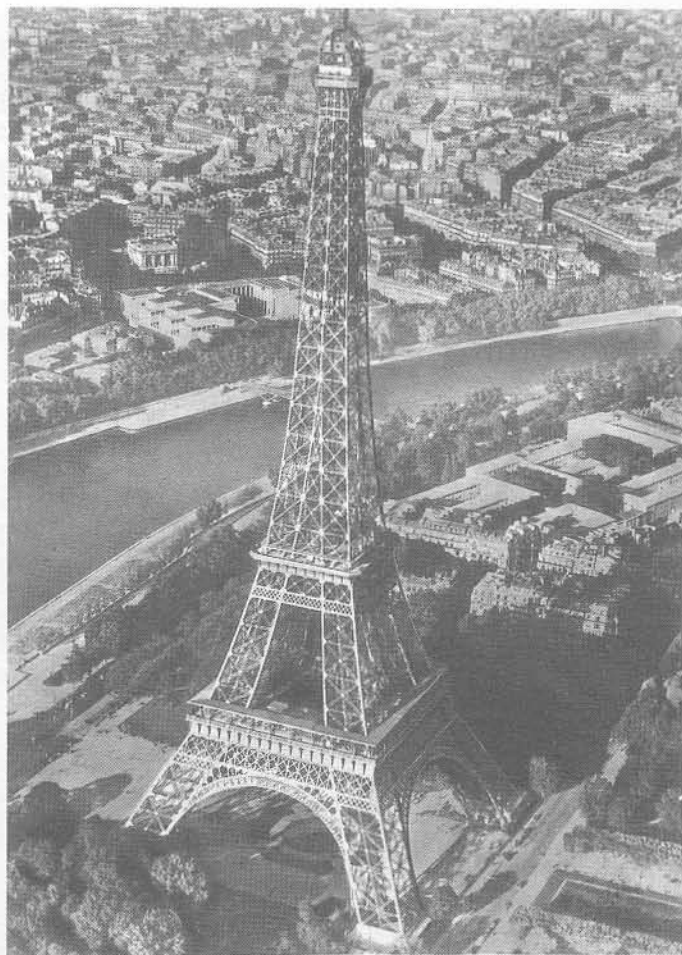
собственноручная дарственная надпись автора на титульном листе. Книга — два огромных, прекрасно изданных фолианта — издана тиражом всего 500 экземпляров. Первый том содержит текст и расчетную часть, второй — иллюстрации и чертежи.

История создания башни — это борьба передовой научно-технической мысли с устоявшимися взглядами приверженцев архитектуры прошлого. Борьба, которая началась еще до строительства башни и продолжалась после завершения работ. Детище Эйфеля было задумано как поэма, как выставочная диковина, а встречена почти всеми как нелепость. Уже в феврале 1887 года, месяц спустя после подписания Г. Эйфелем контракта с французским правительством и парижским муниципалитетом, председателю комитета Всемирной выставки, для которой предназначалась башня, был вручен протест: «Мы,

Эйфелева башня и город.

писатели, художники, скульпторы и архитекторы, выражаем возмущение по поводу того, что в сердце нашей столицы будет установлена эта никому не нужная Эйфелева башня... Пора уже отдать себе отчет в том, к чему мы стремимся, и представить себе чудовищную смешную башню, возвышающуюся над Парижем в виде гигантской черной заводской трубы...» Среди протестовавших были такие деятели культуры, как Дюма, Гюго, Мопассан, Прудон. К счастью, председатель выставочного комитета, крупный инженер и специалист садово-парковой архитектуры Альфан, тот самый, что спроектировал Большие бульвары Парижа, не реагировал на протесты общественности.

Башня была задумана как символ технических достижений XIX века. Талантливый, опытный и смелый конструктор, Эйфель не побоялся взяться за столь необычное дело и твердо отстаивал правоту своего проекта в министерстве торговли и промышленности.



Проект Эйфеля оказался победителем среди семисот других, участвовавших в конкурсе. «Этот проект,— писал автор,— основанный на наших исследованиях и испытаниях, подтвердил возможность соорудить башню высотой в 1000 футов... Я, не задумываясь, взял на себя ответственность за это предприятие и отдал все силы его реализации, хотя и не учел, что эти усилия будут столь значительны». Эйфелева башня превзошла почти в два раза самые высокие тогда сооружения: пирамиду Хеопса высотой 137 метров, собор в Кельне — 156 метров и Ульмский собор (161 метр). Пятьдесят четыре года держала башня рекорд высоты в мире, уступив его лишь в 1931 году нью-йоркскому «Эмпайр-Стейтс-билдингу» (380 метров).

Технические характеристики башни впечатляют и сегодня. Для сооружения фундамента уложено 12 тысяч кубометров камня. Башня — своеобразная пирамида с тремя этажами. Основание — квадрат со стороной 129,2 метра.

Стороны пирамиды на высоте 57,63 метра соединяются арочными сводами. Открывается вид на окрестности в радиусе 90 километров. На высоте 300 метров устроен маяк с куполом и площадкой. Кроме лифтов, на вершину ведут 1792 ступени. Сооружение весом в девять тысяч тонн при сильном ветре имеет колебание вершины не более чем на 15 сантиметров.

Два года напряженного труда потребовалось Эйфелю и его ближайшим сотрудникам инженерам Э. Нугье, М. Кешлину, архитектору С. Севестру, а также сорока чертежникам и расчетчикам для разработки проекта. Пятнадцать тысяч элементов, из которых состоит башня, потребовали для соединения два с половиной миллиона заклепок (электросварка в те годы не применялась в строительстве).

При создании башни перед Эйфелем стояли две труднейшие задачи. Во-первых, разработать конструкцию не только устойчивую, но и успешно противостоящую вет-

ровым нагрузкам. Во-вторых, предложить метод быстрого и эффективного сооружения башни. Обе задачи автор решил блестяще. Здесь полностью раскрылся его талант ученого и инженера. Изучение ветровых нагрузок (тогда подобные исследования лишь только начинались) привело Эйфеля к серьезным исследованиям в области аэродинамики и к изобретению впоследствии аэродинамической трубы.

Для быстрого и качественного возведения башни Эйфель организовал на своем заводе изготовление отдельных элементов, которые собирались на стройплощадке с высокой точностью. Это позволило башне расти со скоростью 18 метров в месяц. В процессе строительства ее фотографировали через два-три месяца с фиксированными датами съемки. Скорости возведения этого гигантского сооружения сто лет назад могли бы позавидовать иные современные строители. Примечательно, что при возведении башни не было ни одного несчастного случая.

Башня — вершина творчества Эйфеля — утвердила за ним славу лучшего в мире инженера-конструктора сооружений из металла. К этому триумфу мастер шел в течение трех десятилетий активной инженерной деятельности, создав большое количество уникальных конструкций для мостов, виадуков, вокзалов. Каждую свою работу Эйфель старался сделать нешаблонно, оригинально, не повторяя ни себя, ни других авторов, применяя при этом новые методы проектирования и монтажа конструкций. Как крупный авторитет, он участвовал в строительстве Парижского метрополитена и в сооружении Панамского канала. Эйфель также автор металлического каркаса знаменитой статуи Свободы, преподнесенной Францией в дар США.

Построив башню, Эйфель гарантировал ее сохранность в течение 20 лет. Первый тщательный осмотр сооружения специальной комиссией в 1928 году показал, что башня тогда, по прошествии почти четырех десятилетий, не требовала ремонта.

Несмотря на всеобщее признание технического совершенства, мнения о ее архитектурно-художественных достоинствах расходились. Нападки борцов за «истинную красоту» против «уродства» продолжались не одно десятилетие. Одним из аргументов противников башни была ее функциональная бесполезность. Этот аргумент чуть было не решил ее судьбу. Действительно, поначалу «гвоздь» Всемирной выставки призван был лишь поражать воображение посетителей своими размерами и техническими возможностями человека в области строительства. С изобретением беспроволочного телеграфа, когда понадобились очень высокие антенны, башня оказалась превосходной радиостанцией. Пригодилось сооружение и для воздухоплавания. На верхней платформе башни Эйфель устроил научную лабораторию и проводил опыты по аэродинамике, столь необходимой для бурно развивающейся тогда авиации. Сохранился снимок 1901 года, на котором изображен французский дирижабль, причаливающий к башне. Неоценимую услугу оказала она в годы первой мировой войны, помогая обороне Парижа

от немецкой авиации. Как заявил впоследствии один французский генерал, если бы башни не было, ее следовало бы построить для целей обороны.

Интересна профессиональная оценка башни Эйфеля, данная выдающимся архитектором О. Перре — соотечественником и современником знаменитого инженера. «Вначале ее находили безобразной, теперь из нее создают шедевр архитектуры. По правде говоря, она не заслуживала ни этого возмущения, ни этого избытка чести. Вся башня покоится на четырех выступающих устоях, а между тем ее автор, чтобы сделать башню более декоративной, окружил ее кругом балконами с арками и гербами, которые ее пересекают, в то время как она монолитна... Кра-



Г. Эйфель.  
Один из эскизов башни.

сота — это великолепие правды, а правда здесь заключается в форме, придающей устойчивость башне; нужно было, следовательно, утвердить и дать пышно развернуться этой форме, нужно было единым взмахом, от основания до вершины, дать взвиться этим четырем гиперболам, усилив их соответствующими мульрами или, в крайнем случае, краской или позолотой». Думается, не вина Эйфеля, что великий инженер не был одновременно столь же великим архитектором.

Последний раз 91-летний Эй-

фель поднялся на свою башню по случаю семидесятипятилетнего юбилея французского общества гражданских инженеров. Окруженный детьми и внуками, он произнес яркую и выразительную речь, поразив всех своей жизненной энергией. О чем думал тогда старый мэтр? О своем долге, нелегком, но столь плодотворном жизненном пути? Может быть, о закате жизни, словно уходящем за горизонт солнце, которым любуются туристы с трехсотметровой высоты его башни? Так или иначе, ему было о чем вспомнить...

Появившись в городской ткани Парижа как «пощечина общественному вкусу», Эйфелева башня стала впоследствии предметом творческого внимания художников, писателей и поэтов.

В год семидесятипятилетия своего существования Эйфелева башня причислена к разряду исторических памятников. Об этом объявил тогдашний министр культуры Франции А. Мальро. Каково значение сооружений, подобных башне, для последующих поколений? «Все стороны, — сказал тогда, в дни юбилея, А. Мальро, — и организации, которые не отдают себе отчета в значении нарастающей ценности научных открытий и необходимости уделять все больше внимания новым исследованиям, ставят под удар свой престиж, влияние и экономические достижения... Возможно, личность Эйфеля могла бы возбудить стремление молодежи стать авторами открытий...»

В 1957 году в связи с установкой вышки телевизионного центра башня «подросла» до 320 метров. В настоящее время она используется как центр радио и телепередач, а также для метеорологических наблюдений и обслуживания туристов. На ее уровнях рестораны, почтовые отделения и смотровые площадки, куда туристов поднимают пять мощных подъемников.

Эйфелева башня — одно из самых смелых и прогрессивных созданий инженерной мысли своего времени. До сих пор она поражает высотой, ажурной легкостью конструкций, стремительным взлетом всего силуэта. Вступая во второе столетие существования, она продолжает служить людям.

Г. ИСКРЖИЦКИЙ,  
кандидат архитектуры



первые в Москве во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства проходила Международная выставка «Наивные художники мира». Живописные произведения из двадцати стран: Бали, Бразилии, Вьетнама, Габона, Гаити, Заира, Индии, Камеруна, Колумбии, Конго, Кореи, Марокко, Мексики, Нигерии, Панамы, Сенегала, Сирии, Франции, Эквадора и Российской Федерации составили яркую, запоминающуюся экспозицию.

Искусство художников из народа, или, как их называют исследователи, художников «чистого сердца», «воскресного дня», интуитивное, самобытное, а чаще действительно наивное в своей чистоте и искренности не может никого оставить равнодушным. Слово заново открывают они в своих работах цветение природы, доброту людских рукопожатий, яркость ласкового, теплого солнца. И какие они все непохожие, но как открыто и искренне спешат поделиться с нами своим опытом жизни!

Одни из них любят изображать шумные базары и рынки — центры новостей и веселья. Другие пускаются в путешествия по родной земле, преодолевая реки и горы, а третьи — больше всего любят семейные радости и детский смех.

Никто из этих художников не учился в профессиональных студиях, художественных институтах. Но нас трогает искренность их чувства и фантазийная небывальщина, радуга красок и смелый, не знающий сомнений рисунок. Любому внимательному зрителю будут дороги эти открытия, эти так называемые профессиональные «ошибки», это сияние цвета, даже в дождливый день.

Посмотрите, как внимательны художники к быту и истории своих народов, как ценят они близость с природой, не завидуют никому, но каждый гордится своим. Вот почему национальные разделы выставки получились такими разнообразными и интересными.

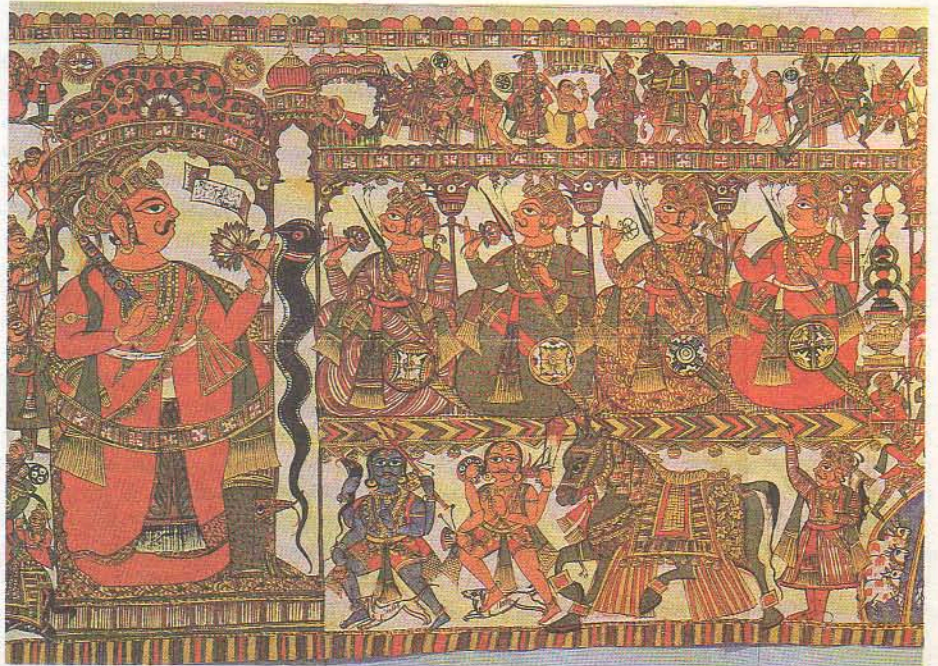
Внимательно рассматривая работы, убеждаешься, что определения «наивные», «интуитивные», «самобытные», «народные», «самодельные» очень условны. Все они лишь приблизительно отличают одну из особенностей

# Наивные художники мира



М. Крамской.  
Ярмарка в Верхопенье.  
Масло. 1958.

Неизвестный автор.  
Пабуджи Ки Пад. Фрагмент.  
Масло. 1960.  
Индия.





этих творческих личностей, но не дают емкого и точного определения явления.

Итак, наивные художники — это люди, одаренные от природы, которые, не получив специального художественного образования, занимаются творчеством, реализуя свою духовную потребность. Они разрабатывают ту образную и живописно-пластическую систему, в которой наиболее полно могут выразить отношение к действительности. Как правило, даже работы тех из них, кто развивает в творчестве народные традиции, несут ярко выраженное индивидуальное начало.

Любопытны творческие истории некоторых работ выставки.

Африканский художник Шон Огедембе из Нигерии является хозяином гаража, и поначалу он писал номера на автомобилях и исполнял заказы на оформление грузовых машин красочными панно. Но постепенно начал заниматься более тонким делом: писать портреты. Что же это за портреты?

Во многих нигерийских городах улицы не имеют названий. И чтобы быстро найти владельца дома или жильца, на фасадах домов вывешиваются их портреты. По этому знаку почтальоны поч-

ти не ошибаются, разнося корреспонденцию.

Так вот, Шон Огедембе создает именно такие портреты. Как правило, выполняет их на деревянных или фанерных дощечках масляными красками. Композиционно портрет вписывается в медальон. Одежда и головной убор нарисованы более плоскостно и графично с фиксацией характерных знаков отличия и аксессуаров. Лицо моделируется объемно и изображается в полупрофиль.

В этих портретах-медальонах Шон Огедембе, передавая очень точно национальный тип, демонстрирует неповторимый, импозантный и по-своему горделивый характер своего народа.

Художник из Гаити Альтона — крестьянин. Поэтому неудивительно, что сюжетами его живописных работ стали сцены из повседневной жизни родной деревни, ее традиции и нравы. Они захватывают своей живостью и остротой наблюденного момента. Для Альтоны все одинаково важно: и приезд автобуса в деревню, и встречи на рынке, и мельчайшие детали быта.

Картина «Базар» написана на одну из любимых тем художника. Здесь размеренный ритм жизни определяется законами

природы и традициями. Ажурная линейная композиция симметрична. Любимый синий цвет — цвет тропического моря и неба — звездами вспыхивает на холсте, располагая к спокойному созерцанию картины.

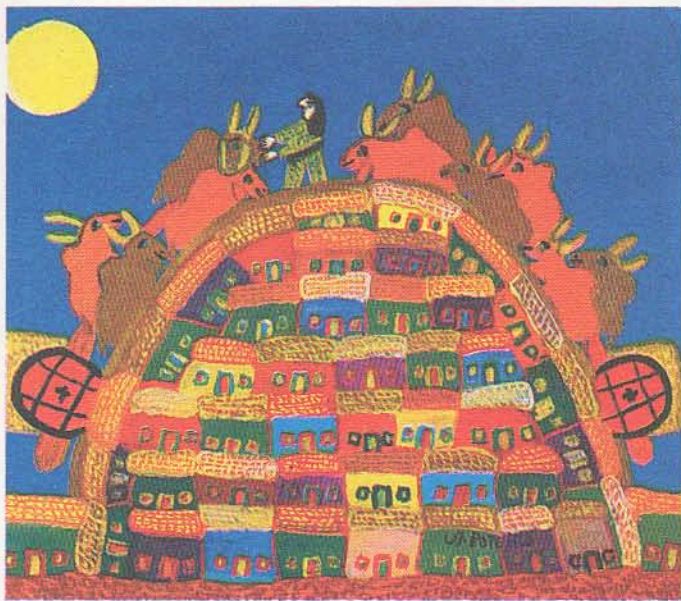
Бразильский художник Антонио Потейро (Антонио Батиста де Суза) долгое время вместе с отцом занимался производством кирпичей и лепкой кувшинов. Но, начав рисовать, понял, что главный смысл жизни для него в живописи.

Необычен мир образов Потейро. Он пишет праздники, карнавалы, кавалькады. В центре огромных цветов размещает придуманный фантастический мир. Работает на холсте яркими контрастными красками, строит композиции на сочетании крупных цветочных пятен. Картины Антонио Потейро декоративны и монументальны. Сегодня он известен всей Латинской и Северной Америке и почти во всех странах Европы.

Потейро, пожалуй, самый непосредственный художник из представленных на выставке. В картине «Повозки, запряженные быками» необычна композиция и приемы раскрытия сюжета. Быки с тяжелым грузом взбираются на



Н. Комолов.  
 Чувства добрые я лирой  
 пробуждал.  
 < Масло. 1982.



Антонио Потейро.  
 Повозки, запряженные быками.  
 Масло. 1987.  
 Бразилия.

гору, которая представлена в виде цирковой арены. В таком неожиданном сочетании тема труда начинает звучать мажорно. Труд — это радость созидания, творчество. И именно в этом смысл жизни. В работах Потейро всегда удивляет звонкость и полыхание цвета.

«Пабуджи Ки Пад» — сложная многосюжетная композиция неизвестного автора из Индии о жизни героя индийского эпоса XVI столетия Пабуджи — принца Раджастана. На длинном шестиметровом рулоне размещены отдельные сюжеты из жизни Пабуджи. Композиция строится по горизонтальным линиям, особо выделен центр рулона. Значение персонажа в сюжете подчеркнуто размерами фигуры. Такие живописные рулоны на темы народных легенд являются традиционными в Индии. Их создают кустари-художники на толстом холсте масляными красками, а сказители путешествуют по стране с этими необычными произведениями и дополняют песнями, музыкой и танцами рассказ о герое эпоса. Искусство сказителей, совершенное и очень активное в сегодняшнем Раджастане, способствует увеличению

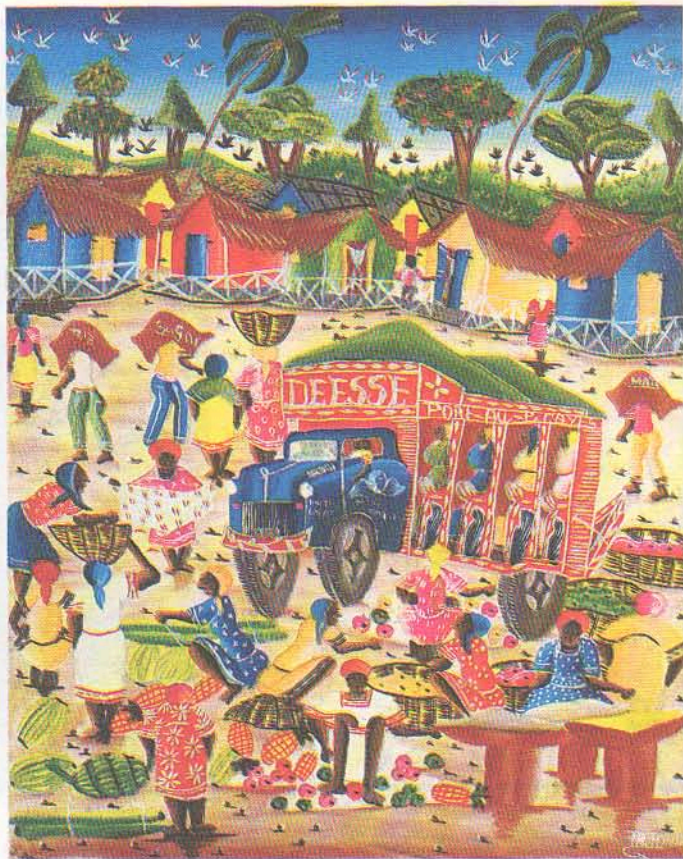
Альтона.  
 Базар.  
 Масло. 1983.  
 Гаити.

числа живописных произведений Ки Пад о Пабуджи.

Самый большой раздел на выставке составили произведения художников Российской Федерации. Каждый по-своему продолжают они живописно-пластические традиции народной живописи России, в их творчестве ярко проявляются фольклорные начала мировосприятия. Зрители особенно выделяют картины Комолова и Крамского.

В работах художника из Псковской области Николая Александровича Комолова часто встречается образ России и ее лучших людей. Так, в картине «Чувства добрые я лирой пробуждал» на фоне русских далей, просторного неба мы видим запечатленных на прогулке А. С. Пушкина и его почитателей. Художник с любовью выписывает фигуры крестьян, солдата, горожан, внимающих каждому слову поэта. Родная природа представлена как один обширный, нарядный парк, где благоухают цветы, наливаются соком яблоки, поют птицы. Есть в картине какая-то былинная величавость, духовная чистота и ясность.

Праздничное гулянье на селе



изображено кистью художника из Белгородской области Михаила Сергеевича Крамского. Зрители передают радость крестьянских хороводов, гуляний, ярмарочного оживления. Кажется, сама природа и архитектура принарядились к этому празднику. Художнику дорога любая деталь народного быта, будь то вышивка или ремесленное изделие в торговых рядах. Идеализация события сродни росписи прялок, туесов, подносов с яркой разверткой действия и среды.

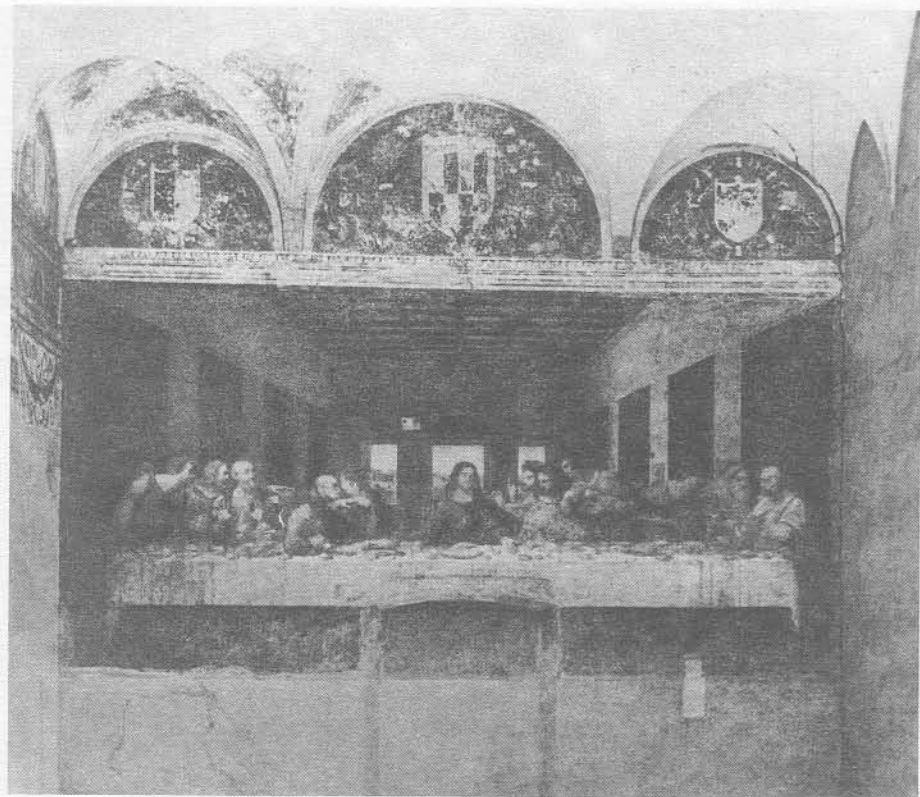
Российским художникам присущи неспешное, доброе внимание к человеку и искреннее восхищение красками родной земли.

Рассматривая внимательно картины наивных художников разных стран, нельзя не заметить и черты, роднящие их, прежде всего — удивительную чистоту и непосредственность восприятия мира, неугасимую жажду творчества. Несовершенное владение техникой, некачественные краски, дешевые материалы не умаляют достоинства произведений, многие из которых становятся подлинным откровением.

О. ДЬЯКОНИЦЫНА

# „ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ“

ЛЕОНАРДО  
ДА ВИНЧИ



«И, взяв хлеб и благодарив, преломил и подал и, говоря: сие есть Тело Моё, которое за вас предаётся... Также и чашу после вечери, говоря: сия чаша есть новый завет в Моей Крови, которая за вас проливается. И вот, рука предающего Меня со Мною за столом... И они начали спрашивать друг друга, кто бы из них был, который это сделает...» Мягкий, обреченный жест Учителя, кротость, с которой произнесены страшные слова о предательстве, — троих из двенадцати поразили, словно гром среди ясного неба: невозможность постичь случившееся, неприятие зла отразились на их лицах. Трое других страстно и безотчетно вопрошают друг друга: «Который же из нас?» Недоуменно и растерянно, с немым вопросом вскочил Филипп — но ничего более не сказал ему Учитель. Развел руками возмущенный Иаков. Фома застыл с поднятою рукою. Негодующий Петр схватился за нож, требуя указать злодея, но взгляд его задержался на безвольно поникшей фигуре Иоанна — последний во всем стремится подражать Учи-

телю, разве что у того кротость — это глубокая мудрость, а у юноши — слабость. И порыв Петра как бы гаснет, хотя виновник рядом — резко отпрянул от Учителя, зажав в руке свои сребреники: никто не обращает на него внимания, а ведь страх уже выдал его с головой — поза, полное ужаса выражение лица, заметная отчужденность от остальных не оставляют сомнений...

Художник мог быть доволен работой. Ему удалось главное: передать пронзительную атмосферу человеческой драмы, показать различные характеры, переживания, эмоциональные оттенки, проявившиеся в считанные мгновения перед тем, как Христос указал на Иуду.

Эпизод «Тайной вечери», пожалуй, один из наиболее дидактических в Евангелии. Согласно легенде, Христос в канун мученической смерти во время последней вечерней трапезы с апостолами предсказывает, что один из учеников предаст его. Фактически, к этому моменту предательство уже совершилось — совращенный дьяволом Иуда Искарот предложил услуги «первосвященникам», преследо-

вавшим Христа («что вы дадите мне, и я вам предаю его?»), и, получив назначенную цену — тридцать сребреников, обещал указать учителя («кого я целую, тот и есть, возьмите его»). Во время «вечери» во взаимоотношениях двух антиподов — Христа и Иуды — наиболее явственно выступает морально-этическая основа повествования — неизбежность победы добра над злом в их извечном противоборстве — в данном случае в форме разоблачения и осуждения предательства и отступничества, каковы бы ни были его причины (не случайно в Евангелии ничего не говорится о конкретных причинах поступка Иуды). В этой простой, в общем «бытовой» по характеру сцене Христос одновременно переживает драму разочарования в ученике и одерживает высокую нравственную победу, зная о неизбежной гибели, он разоблачает изменника и, причащая учеников, тем самым завещает им свое дело, память о себе, вере и с этим готовится идти на смерть.

Еще с V века художники постоянно воспроизводили событие, которое вначале ассоциировалось

исключительно с обрядом евхаристии (причащения), а затем вдруг стало представлять в ином — морально-психологическом плане, наполняясь конкретно-человеческим смыслом в сюжете и жанровыми подробностями в изображении. Момент пророчества Христа о предательстве давал великолепную возможность подчеркнуть психологическую мотивировку поведения человека в неординарной ситуации.

Леонардо развивал принципы раннеренессансного реализма, в особенности главный из них — «подражание природе». «...Ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой», — писал он в «Трактате о живописи». К тому же за его плечами был, по существу, весь художественный опыт XV столетия. И ему удалось превзойти мастеров кватроченто: лишив сцену ритуального характера, сняв впечатлительные театральные «живые картины», которым почти всегда веет от композиций того времени, он изобразил событие максимально реальным: еще Вазари отметил, что «мельчайшая подробность в

этом произведении обнаруживает невероятную тщательность, ибо даже в скатерти само строение ткани передано так, что настоящее римское полотно лучше не покажет того, что есть в действительности; он отбросил привычные канонические традиции — поместил Иуду среди апостолов, а не отдельно, по другую сторону стола, как это делали до него».

Художник превзошел предшественников не только психологической глубиной и достоверностью, но и совершенством композиции. На глаз легко определить, что перспективные линии сходятся в точке, расположенной над головой Христа, делая его не только сюжетным, но и «математическим» центром изображенной сцены. Лишь при подробном рассмотрении стало понятно, что Леонардо ограничил внешние пределы живописного пространства, согласуясь с математическими пропорциями, которые, в свою очередь, соотносятся с гармоническим строем музыки.

Кроме того, наличие двух источников света: иллюзорного — последних лучей заходящего солнца из окна, изображенного на стене, и реального — меняющегося освещения через окно трапезной,

усложнило пространственную игру, и помогло как бы «открыть» стену, слить композицию с объемом интерьера.

Да, он мог быть доволен... Леонардо приехал в Милан по приглашению Лодовико Моро в 1482 году, предложив правителю Миланского герцогства услуги в качестве инженера, строителя и фортификатора, с тайной надеждой обрести наконец творческую свободу и возможность научных занятий, которые привлекали его всегда, пожалуй, более, чем что-либо. И в искусстве видел он прежде всего науку. Он был еще молод и уверен в собственных силах: «...считаю себя способным никому не уступить как зодчий в проектировании зданий, общественных и частных... Так же буду я исполнять скульптуры из мрамора, бронзы и глины. Сходно и в живописи — все, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто бы он ни был».

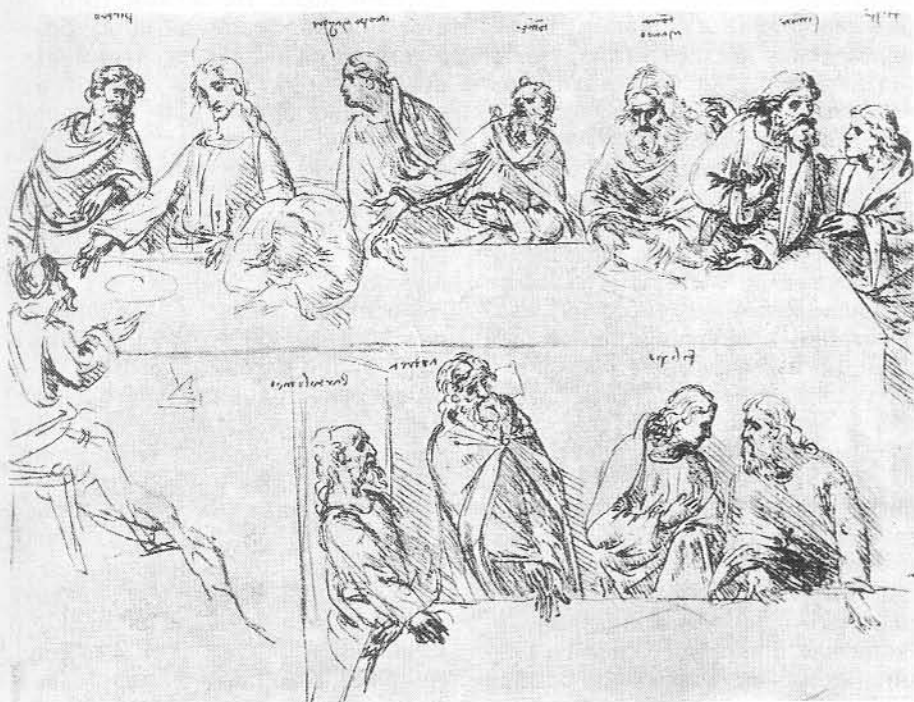
Доминиканская церковь Санта Мария делле Грацие — семейная церковь Моро — нуждалась в перестройке и отделке. Ее алтарную часть задумали превратить в усыпальницу герцогов. В 1492 году Браманте было поручено сооружение хора со сводчатым перекрытием, а в 1494-м — Леонардо заказана роспись северной стены рефектория (трапезной). Сюжет, традиционный для такого помещения, — «Тайная вечеря».

Справедливости ради надо сказать, что замысел монументальной картины на этот сюжет, по всей видимости, давно не давал покоя художнику: сохранился композиционный эскиз начала 80-х годов. Однако, приступив к росписи, он не мог отказать себе в удовольствии экспериментирования, и подготовительный процесс растянулся на три года.

Свидетельством реалистических исканий мастера служат сейчас сохранившиеся эскизы, рисунки к отдельным фигурам. В одной из рукописей Леонардо имеется словесная разработка композиции. Кроме того, Вазари оставил нам мало похожую на правду в частностях, но все же необыкновенно трогательную и отражающую некоторые характерные особенности личности художника новеллу, в которой рассказывается о сварливом настоятеле монастыря Санта Мария делле Грацие, каковой «упор-

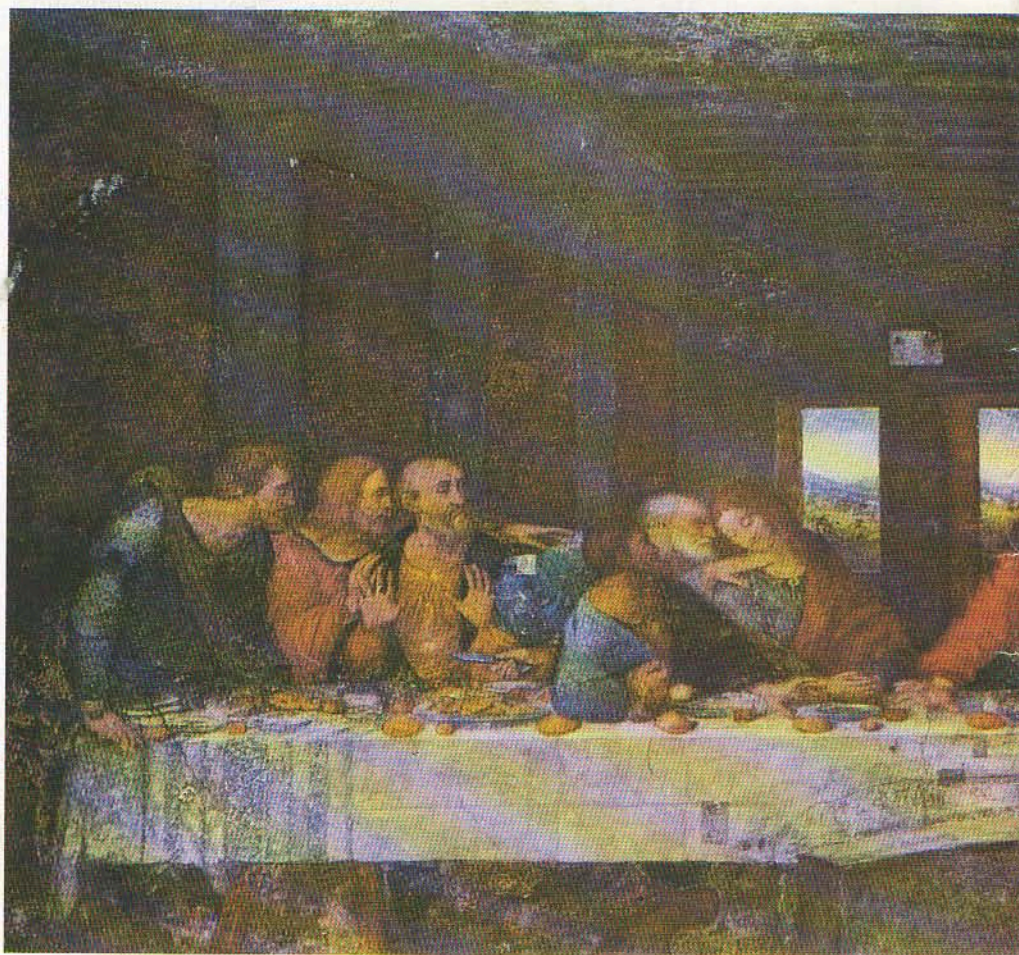
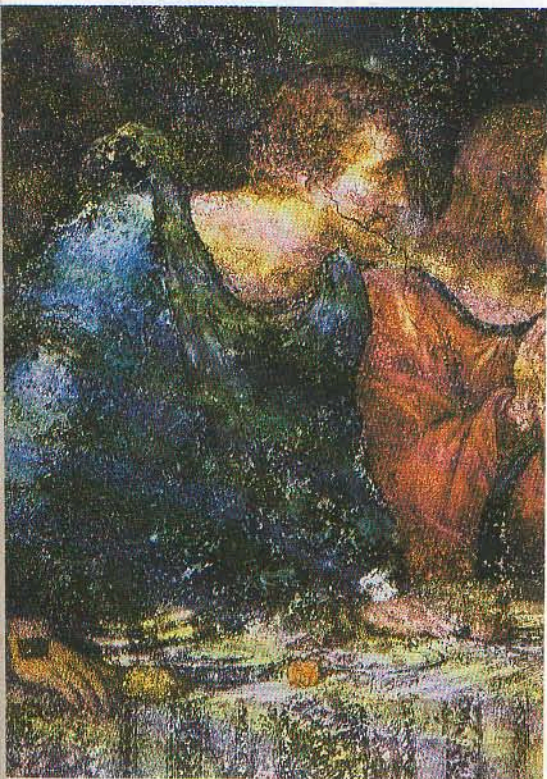
Стена трапезной Санта Мария делле Грацие с росписью Леонардо да Винчи.

Первоначальная композиция «Тайной вечери». Рисунок.



но приставал к Леонардо с тем, чтобы тот закончил эту роспись, так как ему казалось странным видеть, что Леонардо иной раз целых полдня проводил в размышлениях, отвлекаясь от работы...». Настоятель пожаловался герцогу, который вежливо поторопил художника, однако Леонардо «...много с ним рассуждал об искусстве и убедил его в том, что возвышенные таланты иной раз меньше работают, но зато большего достигают, когда они обдумывают свои замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражаются руками, воспроизводящими то, что однажды уже было рождено в уме». Далее следует характерный для Вазари анекдот: Леонардо якобы посетовал на то, что ему не хватает типажа для образа Иуды, но он готов, если приор монастыря требует скорейшего завершения работы, его — отца Винченцо — черты придать однозному персонажу. Конечно, это не соответствует действительности, но не исключено, что и для портретной характеристики своих персонажей Леонардо использовал черты лиц вполне конкретных, сочетая это с

Леонардо да Винчи.  
Апостол Варфоломей.  
Фрагмент росписи «Тайная вечеря».



Леонардо да Винчи.  
Тайная вечеря.  
1494—1498.

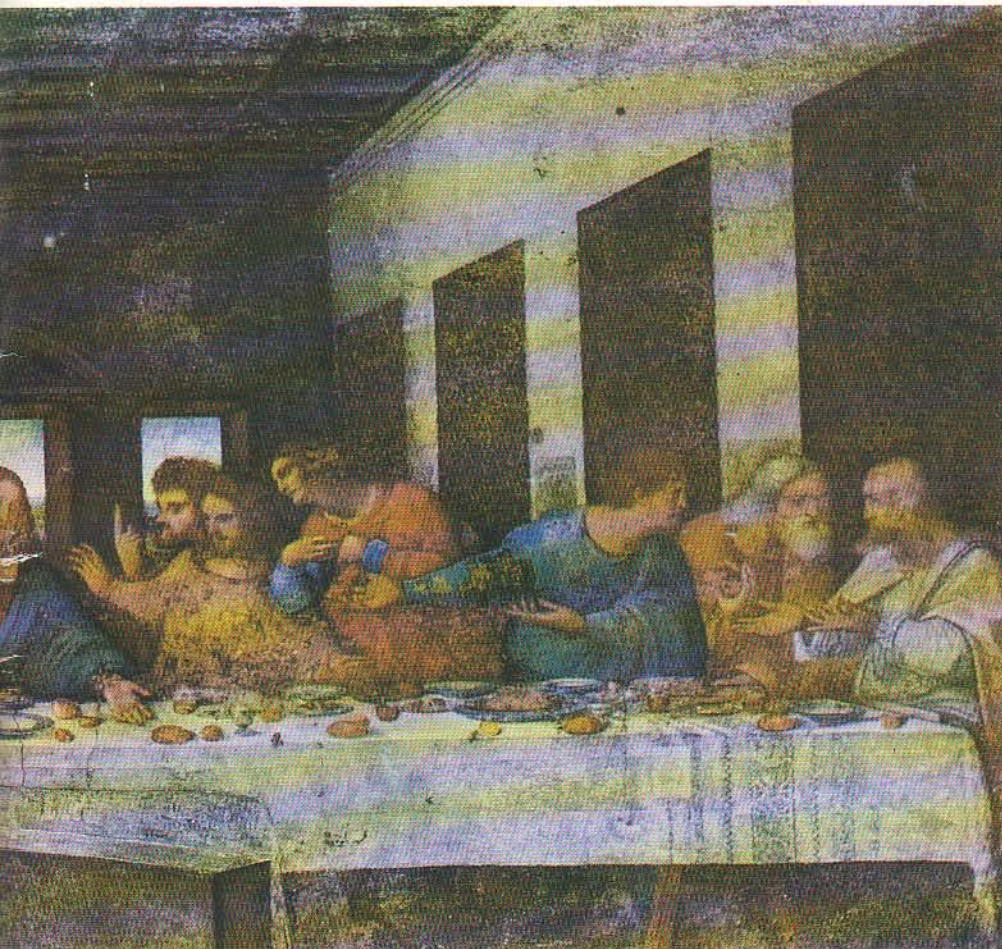
обобщающими физиономическими опытами. Достаточно, например, обратить внимание на лицо Иоанна — не правда ли, знакомый леонардовский разрез глаз, овал лица, полуулыбка, встречающаяся во многих его полотнах...

8 февраля 1498 года Лука Пачоли в посвящении своего трактата «О божественной пропорции» герцогу Лодовико Моро отметил работу Леонардо как вполне законченную. Монументальная роспись размером 460×880 сантиметров выполнена в общей сложности за четыре года.

Художник не мог знать, что в скором времени в средней части стены монахи пробьют дверь и повредят при этом нижнюю часть фигур; что в 1800 году страшное наводнение постигнет город и здание монастыря жестоко пострадает от сырости; что наполеоновские солдаты устроят в трапезной конюшню; что в августе 1943-го американской авиационной бомбой

будут разрушены свод и почти вся апсида. Его снедало беспокойство другого рода. Не желая того, он сам погубил свое детище. Безудержная страсть к экспериментированию подтолкнула его к отказу от традиционной для настенной живописи техники фрески, не дающей возможности делать длительные перерывы и поправки в процессе работы и применить непробованную смешанную технику с преобладанием темперы.

Роспись начала разрушаться почти сразу. Об этом упоминает в 1517 году Антонио де Беатис — секретарь кардинала Арагонского. Когда Вазари, заканчивая работу над вторым изданием «Жизнеописаний», посетил в 1566 году Милан, он нашел на стене только «тусклое пятно». Вазари, конечно, как всегда преувеличивал, но в 1585 году Ломаццо в «Трактате об искусстве живописи» писал о «Тайной вечере», что живопись ее уже совершенно разрушена,



ния, в расчете на которое роспись создавалась.

Однако после трагической бомбардировки во время второй мировой войны результаты всех предшествующих усилий реставраторов были фактически сведены на нет. Новый этап работы начался в 1946 году с восстановления разрушенных частей здания. Под руководством М. Пелличчолли постепенно вся живописная поверхность и, что особенно важно, — лица, руки, поверхность стола были расчищены от поздних записей. Благодаря постоянно продолжающимся реставрациям шедевр Леонардо сегодня жив и доступен.

Хотелось бы закончить на этой оптимистической ноте. Счастливым зрителем в момент встречи с прекрасным произведением искусства вряд ли вспоминает о его драматической судьбе. Но, если поразмышлять о ней, то невольно в который раз задумываешься о трагедии художника, еще при жизни осознавшего обреченность своего творения, и о величии его гения, несмотря ни на что пережившего века.

**Е. КУКИНА,**

*кандидат искусствоведения*

а в XVII столетии Арменини, восторгаясь остатками росписи, с горечью свидетельствовал, что она погибла.

Основываясь на этих свидетельствах, трудно понять, каким же образом роспись вообще могла сохраниться в течение нескольких веков до начала реставраций. Художник, как обычно, оставил нам загадку, которую смело можно поставить в один ряд со ставшими уже банальными тайнами леонардовского почерка, «Дамы с горностаем», «Моны Лизы».

Реставрация началась в 1726 году. К сожалению, в течение длительного периода она может служить «достойной» иллюстрацией истории гибели росписи. Опираясь на «авторитетное» свидетельство Ломатцо и на данные поверхностного осмотра, уверенно считали, что разрушение живописи происходит из-за состава грунта, в который Леонардо добавил масло. В результате на протяжении всего

XVIII века роспись «подновляли», используя масляные краски, живописцы более чем скромного дарования (Беллотти, Мацца, Бьянкони). В одном из частных писем того времени замечено, что оригинальная леонардовская живопись чудом сохранилась только во фрагментах трех крайних слева фигур.

Более или менее грамотные и эффективные реставрации стали предприниматься только во второй половине прошлого века. В 1851 году Крамером были проведены первые пробные химические исследования поверхности росписи. Но лишь в 1908 году, после завершения опытов Л. Кавенаги, состав первоначального красочного слоя (смесь темперы и масла по сухой штукатурке) был определен. С 1891 года, когда были открыты давно не открывавшиеся окна трапезной, расчистка и реставрация стали наконец производиться в условиях естественного освеще-

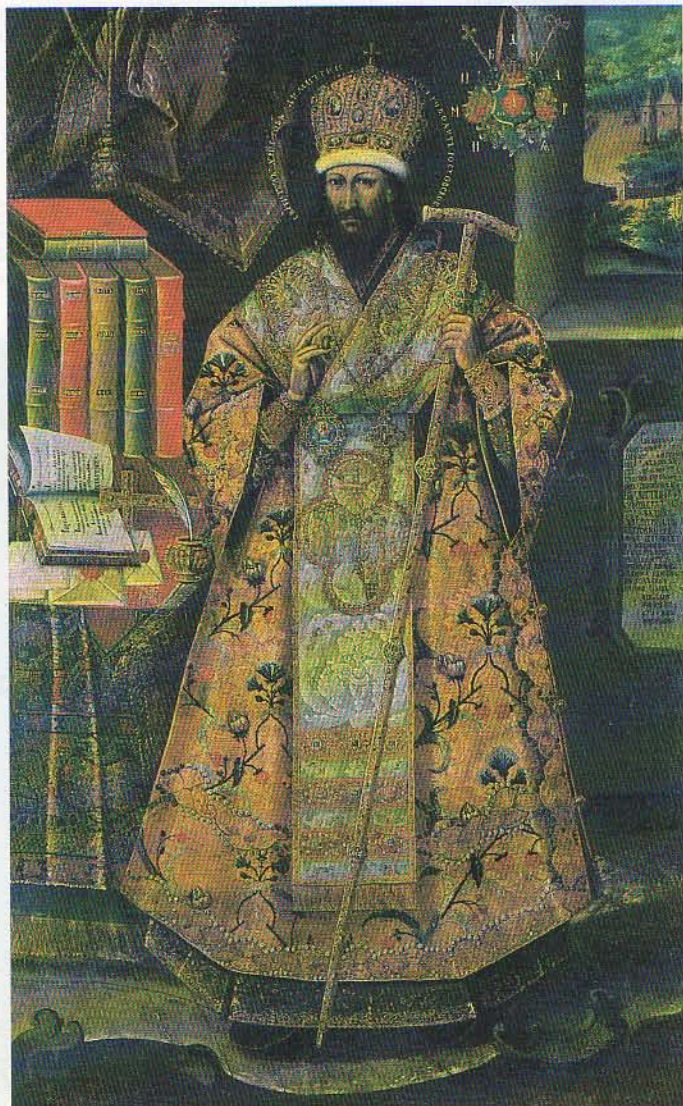
Леонардо да Винчи.  
Апостолы Иаков Младший и Андрей.  
Фрагмент росписи «Тайная вечеря».



# ПОРТРЕТ XVII-XVIII ВЕКОВ

*В Государственном музее  
украинского  
изобразительного искусства*

**У** каждого музея своя история, своя судьба. И своя коллекция, за которой долгий и трудный путь собирательства. К имеющим уникальное значение принадлежит и собрание портретной живописи конца XVII — начала XVIII века Музея украинского изобразительного искусства в Киеве. Почему же оно



привлекает внимание исследователей и художников?

На XVIII век, как известно, пришелся расцвет портретного искусства в России, явилась целая плеяда прекрасных мастеров. На Украине же портрет как самостоятельный жанр начал развиваться с конца XVI века, к XVII — занял в украинском искусстве ведущее место. Причем приобрел вполне законченную и своеобразную форму воплощения, получив распространение не только в живописи, но и в настенной росписи и особенно в графике.

Мы располагаем свидетельством просвещенного путешественника, посетившего Киев в середине XVII века. Уже тогда, отмечал сириец Павел Алеппский, существовал обычай писать портреты знатных лиц и приезжих иностранцев. Особенно его поразило умение «казацких живописцев» (так он назвал здешних мастеров) писать портреты «как они есть», заимствуя мастерство «франкских» и «ляшских» художников. Алеппский подчеркивал знакомство киевских портретистов с современным западноевропейским искусством.

Великая Отечественная война лишила нас портретной коллекции В. В. Тарновского, которая хранилась в Черниговском историко-краеведческом музее. Собрание Киевского музея стало, таким образом, единственным и дает наиболее полное представление об украинском портрете. Будем точны — сюда не входят произведения, созданные на западноукраинских землях и осевшие в музеях Львова: на то были свои причины. Киевские портреты в основном «пришли» с Левобережной и Надднепрянской Украины, получившей после воссоединения с Россией самостоятельность. Тогда же усилилось и художественное значение Киева, причем не только для Украины, но и для России, Белоруссии, Молдавии и ряда Балканских стран.

Созданию коллекции мы обязаны учредителям и первым сотрудникам музея: директору Н. Ф. Беляшевскому и его помощнику — Д. М. Щербаковскому. Они начали собирать ее еще до революции, а в годы гражданской войны, обследуя оставленные хозяевами дворцы и имения, спасли от гибели многие

Неизвестный  
художник.  
Портрет митрополита  
Дмитрия Ростовского.  
Масло. 2-я половина XVIII  
века.



Неизвестный художник.  
Портрет Богдана Хмельницкого.  
Масло. XVIII век.

ценные произведения искусства, основательно пополнив музейные фонды. Уже в 1925 году музей организовал выставку «Украинский портрет XVII—XX веков». Это была первая выставка такого рода, тогда же началось глубокое научное изучение портретного жанра.

Прежде всего портрет утвердил значение человеческой личности, знаменовал собой победу светских принципов искусства. Этому предшествовал процесс преодоления средневековых канонов — в украинском искусстве он проходил под воздействием западноевропейского гуманизма. В XVII веке Украина была охвачена интересом к барокко, распространившемуся по всем европейским странам. Овладевая новым художественным мышлением, украинские художники органически сплавливали национальные традиции с новыми светскими приемами живописи. Все это обусловило своеобразие портретной живописи, самобытность ее художественного языка, понимания образа человека.

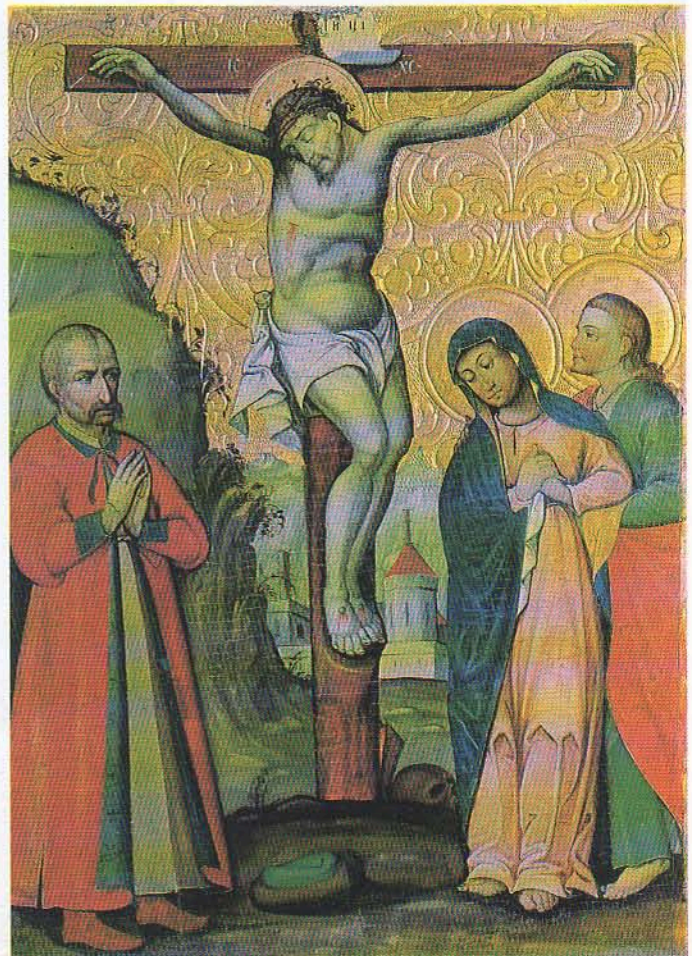
Портрет выдвинул нового героя — представителя «казацкой старшины», как бы воплощающего идеальные качества — воинскую доблесть, мужество и силу. При этом новая знать стремилась утвердить и свою родовитость, сословную значимость. Все это

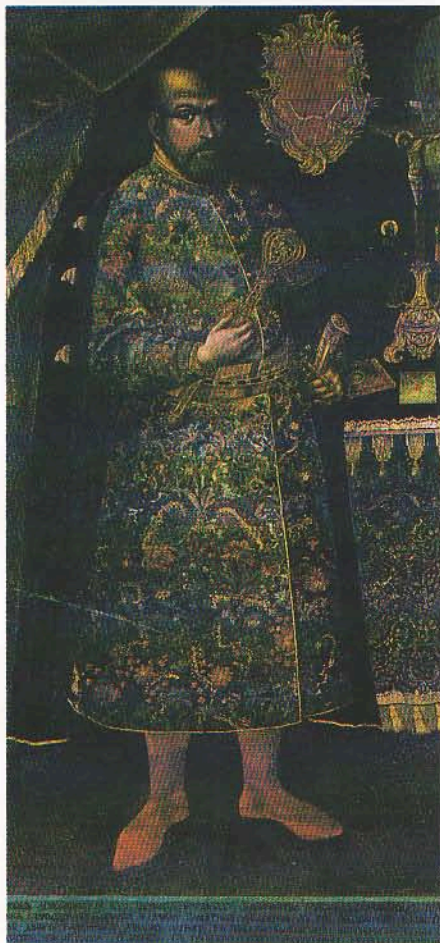
формирует стиль парадных, репрезентативных портретов, долженствующих донести до потомков величие их предков. Изображения украинских гетманов, казацких полковников, войсковых товарищей отражают дух исторической эпохи, раскрывают образы людей своего времени.

Классический образец украинской портретной живописи — монументальный парадный портрет Стародубовского полковника Михаила Миклашевского. Он сначала прославился энергичной деятельностью по своему обогащению. Погиб в 1706 году как герой в битве со шведами, недалеко от белорусского местечка Несвиж. Полковник изображен во весь рост, в торжественно-неподвижной позе: он сжимает в одной руке пернач (знак власти), другой опирается на саблю у пояса. Могучая фигура в затканном цветочными узорами кунтуше производит впечатление силы и величия.

Постепенно складывается определенный тип подобных композиций: портретируемый запечатлен со всеми атрибутами власти и родовым гербом, указывающим на знатность. Пышное великолепие этих произведений, их композиция заставляют вспомнить парадный европейский портрет эпохи барокко. Но

Распятие с портретом лубенского полковника Леонтия Свечки.  
Икона.  
Конец XVII века.





Неизвестный художник.  
Портрет Стародубовского полковника  
Михаила Миклашевского.  
Масло. XVIII век.



Мастер Самуил.  
Портрет князя Дмитрия Долгорукова.  
Масло. 1769.



Петръ Могилъ. Богданъ Зѣманъ Молдавскій  
Художникъ Петерскій. Литографія Кіевскія. Дѣланыя члѣн.

Неизвестный художник.  
Портрет киевского митрополита  
Петра Могилы.  
Масло. Середина XVIII века.

здесь художник отдает большую дань монументальному обобщению и декоративной звучности работы.

Правда, в портрете национального героя — гетмана Богдана Хмельницкого мы не найдем ни декоративной пышности, ни внешней героизации образа. Все просто и скромно, подлинно человечно. До нас не дошли прижизненные изображения гетмана, писанные с натуры. Для большинства портретов оригиналом служили гравюры 1651 года жившего в Гданьске Вильгельма Гондиуса: их считали наиболее достоверными.

Современников восхищали ум и скромность Богдана Хмельницкого. «Муж поистине звания гетманского достоин», — писал казацкий летописец Григорий Грабянка. При отсутствии богатых аксессуаров, в сдержанном колорите художник создал образ, в котором сочетаются величие и мужественная простота.

Мастера Киево-Печерской лавры в 1752 году написали портрет атамана Войска Донского Даниила Ефремова. К тому времени прославленный предводитель казачества был уже немолод, но сохранял мужественную осанку. Личность незаурядная, он был отважным военачальником и искусным дипломатом. Портрет довольно точно передает властный характер

атамана, изображенного в рост, со всеми орденами и регалиями.

Пожалуй, здесь наиболее ярко сказалось монументально-декоративное обобщение, столь характерное для украинского портрета того времени. Как выверены линии, «вычерчивающие» силуэт фигуры атамана! Орнаментальные узоры одежды образуют богатую декоративную композицию. Кажется, что художник увлечен только ими. Однако, взглядываясь в портрет, мы убеждаемся: все подчинено единому обобщенному ритму и производит удивительно цельное впечатление!

Да, украинские живописцы, как отмечал П. Алеппский, не только научились правдиво передавать характер человека, но и заботились о декоративном украшении своих произведений. Они опирались на опыт народного искусства, национальные традиции.

Следует учесть, что портреты писали не светские художники, а мастера монастырских «малярень» — живописных мастерских. Они уже владели тайнами светотеневой моделировки, умели изображать лицо и фигуру, но часто пользовались приемами, свойственными иконописи. Нередко такие произведения называют «парсунами», но верно ли это? Ведь на Украине



сами иконы носили в то время светский характер, а образы святых отличались портретностью, приобретая черты конкретных людей. Владея сложным арсеналом средств, украинские портретисты создавали собственный стиль.

Особое внимание привлекает большой портрет молодого князя Дмитрия Долгорукова, написанный после его смерти в 1769 году. Надпись на нем сохранила имя автора — начальник Софийской «малярни» мастер Самуил. Видимо, это талантливый живописец, искусно писавший светские по характеру иконы и портреты. Судьба Дмитрия, сына опального князя, и дочери знаменитого фельдмаршала Шереметева — Натальи Борисовны сложилась печально. Рожденный в ссылке в Березове, он рано ушел в монастырь и умер молодым.

Портрет Долгорукова выделяется тонким проникновением во внутренний мир человека. Аристократизм юноши, его болезненная хрупкость и душевная самоуглубленность переданы всем живописным строем, изысканностью линий и колорита. Контраст мрачных черных тонов и ярко-красного цвета вносит в полотно оттенок трагизма.

Набирая силу, казацкая старшина стремилась запечатлеть себя и предков в фамильных портретных галереях. Их авторами чаще всего были не столичные портретисты, а местные мастера. Если они не могли блеснуть изысканным мастерством, то сохраняли искренность, достоверность характеристики, что придавало работам особую привлекательность.

Таковы портреты переяславского полковника С. И. Сулимы и его супруги, украшавшие некогда их дом в селе Сулимовка на Киевщине. Семен Иванович Сулима принадлежал к знатному казацкому роду и принимал участие во многих баталиях, которые «отправлял верно и радетельно». Он — участник крымских походов, отличился при взятии Хотина. Художник изобразил Сулиму с полковничьим перначом в руках и саблей на боку. Естественно, это уже дань традиции: тут не столько истинный характер полковника, сколько традиционные представления о казацких доблестях.

Подлинный шедевр — портрет жены полковника Прасковьи Васильевны Сулимы. Он покоряет удивительной искренностью и простотой, женственностью и лиризмом. Полковничиха одета по «старосветской» моде в расшитый цветами кунтуш и высокий «кораблик» (традиционный женский головной убор). Художник ничего не приукрасил, не искал эффектных поз или улыбок. Очарование портрета в трогательной и непринужденной естественности образа.

Портрет войскового товарища Василя Гамалии по праву считается одним из лучших произведений украинской портретной живописи. Гамалия начал карьеру войсковым канцеляристом, а затем стал видным судебским чином. Однако и его изображают согласно выработанным канонам, подчеркивая военную выправку и горделивую осанку. В этом портрете как бы сконцентрированы характерные черты украинской портретной живописи того времени. Все здесь мощно и гармонично. Фигура — словно монумент, выкованный плавными круглящимися линиями. Могучие формы высветлены светотенью, которая не смягчает переходы, а наоборот, подчеркивает их конструктивную закономерность. Художник отсекает все лишнее и второстепенное. Этому способствует и насыщенное

звучание золотистых и коричневатых тонов.

Портрет написан в середине 1760-х годов, что свидетельствует о том, как стойко держались на Украине сложившиеся традиции портретного жанра. Тем не менее диапазон его достаточно широк и не ограничивается так называемым «казацким» портретом. Художники изображали приезжих иностранцев и духовных деятелей, правителей Лавры. Портреты последних также хранятся в музее. Среди них — лица, известные своей культурной деятельностью, такие, как митрополит Петр Могила, основатель Киево-Могилянского коллегиума, уделявшего большое внимание реставрации старинных зданий, Иннокентий Гизель, Дмитрий Ростовский. Если изображения первых двух отличает живописная сдержанность, то портрету Дмитрия Ростовского свойствен декоративный размах и красота письма.

Во второй половине XVIII века усиливаются реалистические тенденции портретной живописи. Мы находим это в выразительном портрете Ивана Гудимы, написанном в 1755 году. Он был из тех казаков, которые походную жизнь сменили на торговлю. На этом поприще Гудима благодаря своему трудолюбию

Неизвестный художник.  
Портрет П. В. Сулимы, жены переяславского полковника.  
Масло. 1750.



достиг больших успехов и дожил до преклонных лет. Образ старика с глубоким, напряженным взглядом и натруженными, мозолистыми руками отличается реалистической полнотой, редкой для искусства того времени.

На Украине, особенно на ее западных землях и Вольни, были чрезвычайно популярны и распространены большие портретные галереи, которые украшали замки крупных магнатов и шляхты. К их числу относится интересная и своеобразная в живописном отношении фамильная галерея Денисок-Мокосеев, находившаяся в их родовом замке в селе Берег на Вольни. Ее владельцы принадлежали, по всей вероятности, к более скромному шляхетскому сословию. Судя по манере письма, создана она была местным, провинциальным мастером, которому близки фольклорные основы художественного творчества. Некоторая архаизация приемов, упрощенность рисунка, гротескная заостренность трактовки образов, открытый декоративно-сочный цвет, отличают эти портреты от пышных портретных галерей эпохи ба-

рокко, исполненных блеска и великолепия.

Со второй половины XVIII века усиливается светское направление портретной живописи. Оно поддерживается распространявшимся влиянием Петербургской академии художеств, в которой обучались и украинские мастера. Изменялись общественные условия, стиль и характер жизни украинской старшины. Многие ее представители поступали на русскую службу и достигали успеха на этом поприще. Эта часть новой украинской знати усваивала великосветские манеры, меняя кунтуши на камзолы, подражая русской аристократии. В их имениях и усадьбах появлялись портреты иного стиля. Их писали уже не местные, а чаще всего столичные или иностранные художники, опиравшиеся на иные творческие принципы. Побеждали светский стиль и европеизованная система живописи — таковы общая эволюция и закономерный путь искусства того времени.

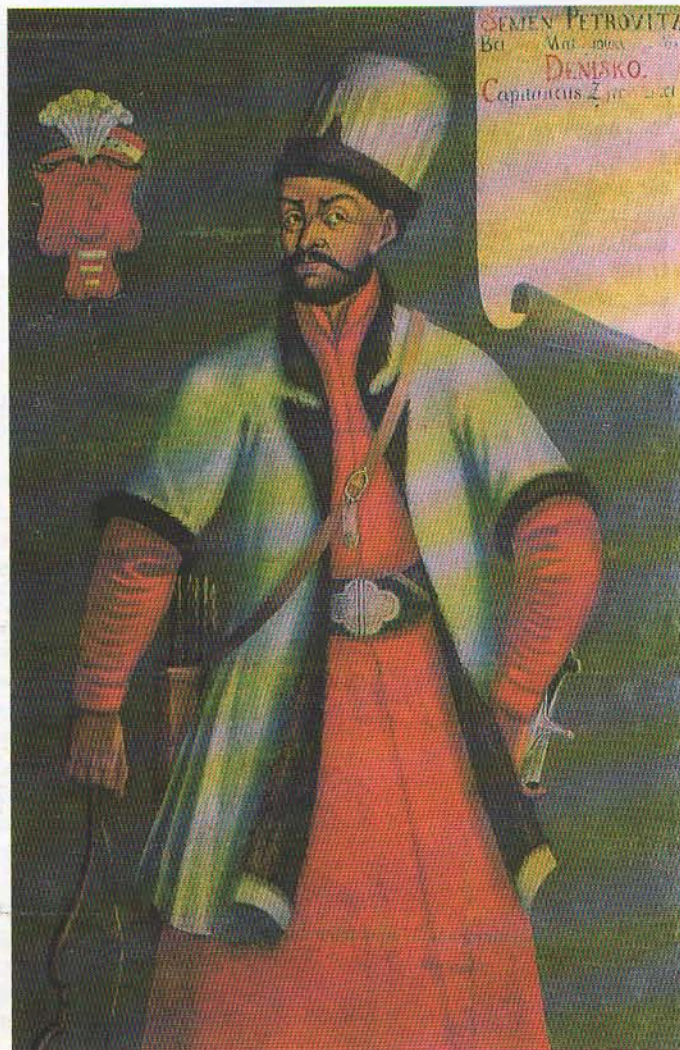
**Л. ЧЛЕНОВА,**

*кандидат искусствоведения*

Неизвестный  
художник.  
Портрет В. Гамалии.  
Масло. 1760-е годы.



Неизвестный  
художник.  
Портрет С. П. Дениско.  
Масло. 2-я половина  
XVIII века.



# Что и с живого рисовать можно было

УЧЕБНИК ПРЕЙСЛЕРА

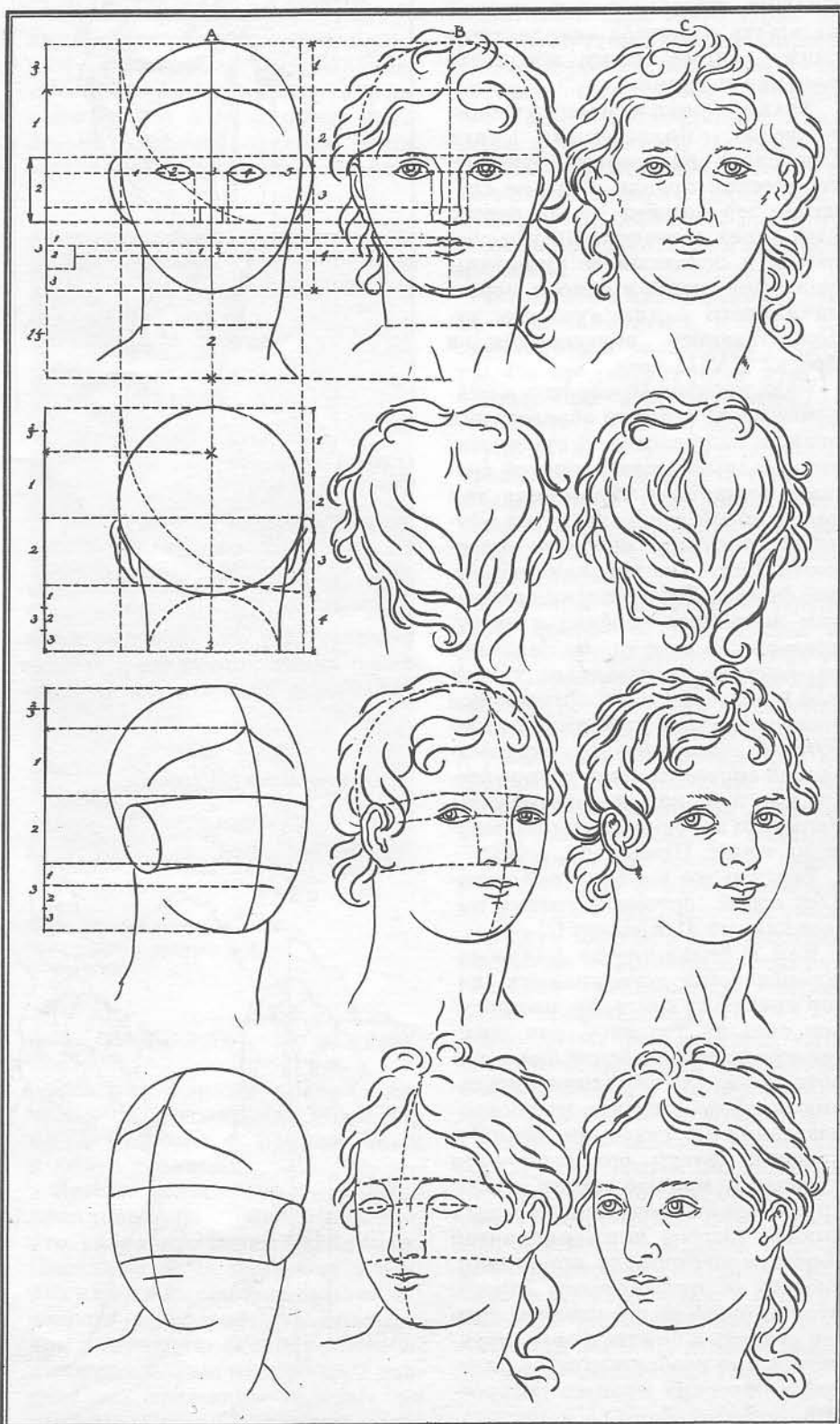
**Р**усская академическая система художественного образования, лучшие традиции которой были заложены в начале XVIII века, ведет свое начало с «Прейслеровой рисовальной книги».

В наши дни любая обращенность к этому учебному пособию, даже в плане общеознакомительном, представляется необычайно актуальной.

Это было сложное и славное для русского искусства время. Вся художественная жизнь первой половины XVIII века пронизана пафосом строительства новой России. Именно тогда, после преобразований Петра I, Россия, стремясь к созданию своей национальной интеллигенции, стала остро нуждаться в специалистах всех видов изобразительного искусства. В этот период рисование как обязательный предмет вводится сначала в Морском, а затем в Кадетском корпусах. На рисование начинают смотреть не только как на практически полезное умение, но и связывать с ним развитие у юношества эстетического вкуса и чувства прекрасного.

Поэтому не случайно в 1724 году при Российской Академии наук открывается «Рисовальная палата», где рисование становится главным предметом.

Первыми преподавателями здесь стали художники-иностранцы. Они-то и привезли с собой учебные пособия, по которым обучались в XVIII веке во всех европейских академиях художеств. Среди других была и знаменитая во всей Европе «Прейслерова рисовальная книга». Книгу перевели на русский язык и издали в академической типографии, а называлась она, как и все в XVIII столетии, довольно длинно: «Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству Управи-



теля Нюрнбергской Академии живописного художества Иоанна Даниила Прейслера, 1734 год».

Книга Прейслера очень ценилась современниками, она неоднократно переиздавалась, но со временем ее стали использовать как таблицы образцов для копирования, что давало повод многим художникам-педагогам называть его метод «схоластическим», «приводящим искусство рисунка в тупик».

Такая оценка основных теоретических положений книги Прейслера не соответствует исторической правде. Ведь не случайно это пособие имело огромный успех в течение целого столетия, а основные ее принципы были положены в основу первоначального академического художественного образования в России XVIII века.

Роль пособия Прейслера в академической системе образования отнюдь не внешняя. В сущности, это фундамент классической системы подготовки художника, так как основой основ является обучение рисунку, освоение плоскости листа для передачи объемной формы. Без овладения рисунком немислим переход к цвету, краскам. Нельзя также написать картину, не зная законов линейной и цветовой перспективы. Все элементы давно известны и отработаны европейской академической системой. Весь вопрос состоял в том, как их применить. Решению этой проблемы и посвящена книга Прейслера.

Так что же все-таки представляет собой система обучения рисованию по Прейслеру?

Как и большинство художников-педагогов того времени, автор приходит к выводу, что рисунок суть не что иное, как простейшие геометрические формы, а потому начало обучения рисованию должно состоять из воспроизведения на глазомер линий и плоских фигур (то есть — это прямые и кривые линии, углы, круги, овалы, сочетание кривых линий). Особое внимание автор обращал на точность пропорций, чистоту и отчетливость линий. Это поможет, по его мнению, точнее увидеть и понять форму предмета, а при изображении на плоскости облегчит процесс построения.



Образец для рисования фигуры в драпировке.

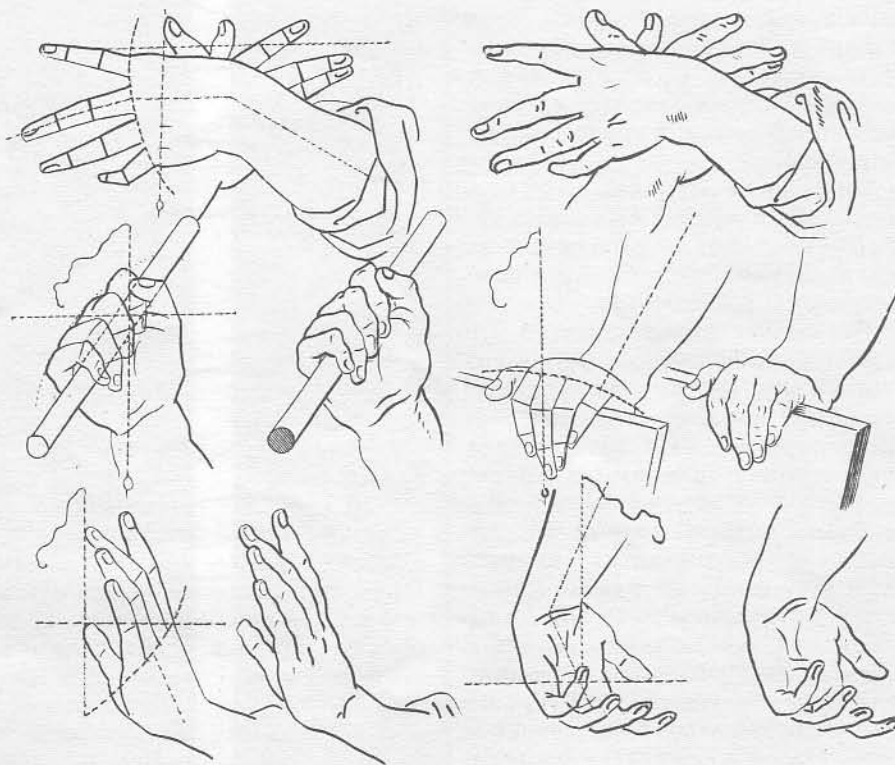
Таблица рисования кистей рук.

Свой метод Прейслер основывает на обучении наглядности, поэтому, дав разъяснение понятий о линии, он тут же приводит таблицы с упражнениями, кото-



рые помогают рисовальщику развить чувства пропорции и глазомера.

Только после этого он рекомендовал переходить к рисованию частей человеческого тела, которые помогут учащемуся постепенно овладеть трудностями рисования человека. Многочисленные таблицы упражнений пока-



зывают, как рисовать глаза, уши, нос, руки в различных ракурсах и поворотах, нижнюю часть лица, голову и, наконец, целую обнаженную фигуру: «...понеже как тот человека изобразит, одинаких его частей сделать не умеет? Такой человек, видится мне, подобен быть тому, кто на самый верх горы, не начиная снизу, взойти хочет. Кто малое презирает, тот и великого не достигнет».

Методика рисунка построения изображения природы, указывает Прейслер, должна подчиняться строгой последовательности. Вначале, учит автор, наносятся на бумагу главные оси, взаимопересекающиеся (вертикальные и горизонтальные) прямые линии, для определения пропорций, чтобы ученик мог «пропорцию человеческого тела по-малу познать», а глаз «через то к некоторому размеру правильно мог привыкнуть», ибо, напоминает Прейслер, «рисовальщик должен иметь циркуль в глазу, а резчик в руках».

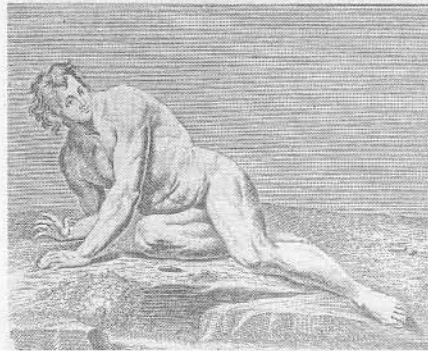
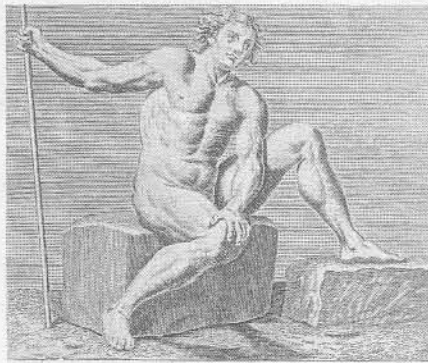
При рисовании фигуры человека он предлагает ряд основных схем движения.

Когда характер формы и движения тела в пространстве найдены, автор ведет ученика дальше и советует ознакомиться с основными законами антропометрии. Для этого он предлагает изучить таблицы, где законы пропорций изложены и наглядно показаны.

Придавая большое значение умению владеть линейным рисунком, автор пособия идет дальше и настоятельно советует рисовальщику пройти полный его курс и научиться выявлять форму предметов средствами светотени. «Тень и свет суть яко живот всего рисования, от чего оно свое возможное совершенство получает». Поэтому в передаче пластической формы средствами светотени рисовальщик должен, советует Прейслер, внимательно следить за ее поверхностями и подчеркивать штрихами их направление — «тень у квадрата прямая, а у шара круглая». Кроме того, он разъясняет и дает указания о технике наложения светотени.

Далее Прейслер советует никогда не торопиться с завершением рисунка в целом, с пере-

ходом от этапа к этапу, а тщательно отработать тушевку, так как небрежность при моделировании формы недопустима и может пойти в ущерб выразительности рисунка. Он считает, что не надо до конца усиливать эффекты светотени, а сдержанно развивать их, давая возможность выступить и другому средству пластической лепки рисунка — линии, что особенно необходимо при рисовании драпировок: «Особливо при сем примечать надлежит, что тень не очень круглая, но угловато сделана была, ежели весьма особливо состояние



Образец для копирования обнаженной природы в двух поворотах.

фалд противного сему не требует».

Все изложенные правила начального рисования Прейслер иллюстрировал в приложенных к книге таблицах.

Здесь следует отметить одно немаловажное обстоятельство, что, давая пояснения к таблицам, Прейслер нигде не пишет о том, что их нужно срисовывать, а, наоборот, призывает к тщательному изучению законов построения формы. Так, например, в разделе «О движении головы» он пишет: «Сие ж надлежит разу-

меть и о смотрящих в них головах. Особливо должно примечать, что чем больше голова вверх смотрит, тем больше верхняя ее часть уменьшаются».

После того, как пройден полный курс начального рисования, автор советует возвратиться назад, ибо «повторение — мать учения», и перемежать теорию с практикой. Для этого Прейслер рекомендует заняться копированием «хороших образцов» — печатных оригиналов — «Рафаэла, Каратчи, Ланфранко, Квидрени, Доменикино, Пуссена, ...с «академий» Шустера, которые за несколько времени перед сим в Вейтельской книжной лавке тушевальную работу на свет проишошли».

Но на этом автор рекомендует не останавливаться, а сразу же переходить к рисованию с природы. Он предлагает изданную им «Анатомию для живописцев», где пишет: «Потом можно приступить и к неодушевленным предметам и, как мы говорить обкли, по круглости рисовать, пока такая способность получена будет, чтоб и с живого рисовать можно было».

Обучение по системе Прейслера принесло свои плоды во вновь организованной в 1757 году в Петербурге Академии художеств, где она была усовершенствована, строго выверена и поддерживалась на протяжении десятилетий при выполнении учащимися определенных, постепенно усложняющихся заданий.

Недаром выпускники академии свободно и верно размещали фигуры в пространстве, умели передать ощущение динамики, движение персонажей, психологической взаимосвязи героев своих произведений.

Это было результатом творческого осмысления рекомендаций Прейслера в профессиональной подготовке художников в Российской Академии художеств XVIII века. Антон Лосенко, Василий Баженов, Федор Шубин, Орест Кипренский, Карл Брюллов, Александр Иванов прославили русское искусство XVIII и начала XIX столетия, а это лучшая аттестация созданной академической системы преподавания изобразительных искусств.

# У БЕЛА МОРЯ...

**Б**елое море, русский Север издавна привлекают поэтов, художников, писателей атмосферой сказочности, суровой и романтической природой, неповторимой архитектурой, древней бытовой культурой.

Изображался русский Север, так или иначе, и в кинематографии. Но в таком специфическом жанре, как мультипликация, этот край до последнего времени не имел сколь-нибудь яркого воплощения. Именно поэтому режиссер Леонид Носырев ставит фильмы по мотивам произведений замечательных северных писателей Бориса Шергина и Степана Писахова, кудесников слова и фантазии. Выдумка, озорство, затейливость, основанные на народном творчестве, характерны для них обоих. Но и раздумчивость, мудрость, хорошая назидательность свойственны их рассказам и сказкам, посвященным русскому Северу. Все это пытается перенести на экран Л. Носырев. А им уже снято на киностудии «Союзмультфильм» пять картин, объединенных в полнометражный мультипликационный фильм «Смех и горе у Бела моря», своеобразный итог творчества кинорежиссера.

Уже при выходе первых короткометражных «мультишек» серии возникло ощущение новизны, стало ясно, что фильмы созданы на крепкой, оригинальной литературной и этнографической основе.

Наверное, многие помнят его раннюю удачу — смешной яркий фильм «Антошка», где изобразительному ряду помогла незатейливая песенка «Антошка, Антошка, пойдем копать картошку». Также и первые мультфильмы «северной» серии броски, веселы, динамичны. Взять, к примеру, «Не любо — не слушай». (По пословице есть и продолжение: «...а врать не ме-



В. Кудрявцева.  
Эскиз к мультфильму  
«Не любо — не слушай».  
Смешанная техника. 1977.

В. Кудрявцева.  
Эскиз к мультфильму  
«Волшебное кольцо».  
Смешанная техника. 1979.



шай!») Одна из трех новелл этого мультфильма «Вечны льдины». По Белому морю передвигаются льдины, управляемые белыми медведями. Лента сделана с немалой выдумкой, искрометным весельем. Прослеживаются традиции русских ярмарок и балаганов, а в изобразительном плане — русского лубка. Характерна быстрота движения, достигаемая монтажной сменой планов, приближающих к зрителям все новые и новые яркие детали, незнакомых героев. Типажи и фоны передают неповторимость русского Севера. Изображение, его динамика тесно увязаны с музыкальными ритмами.

Велика роль в «северных» фильмах художницы Веры Кудрявцевой, продолжающей традиции русского народного творчества. В новелле «Морожены песни», где «каждая песня свой вид имеет», это особенно заметно и важно. Зрительские образы, рисующие предметы народного творчества, ремесел, тонкие кружева словно овеивают чудесные северные песни. Удачна выдумка С. Писахова, мастерски изображенная художником. В. Кудрявцева использует образы северных народных умельцев. Она умело трансформирует их для мультипликации, изучает русскую вышивку, кружевные узоры, росписи прялок, резьбу по бересте.

Следующий фильм сделан Л. Носыревым по сказке «Волшебное кольцо» Б. Шергина, в центре которой вечный характер: добрый Ванька, отдавший последнюю рубашку и получивший в награду волшебное кольцо. Мультипликационные сказочные реалии фильма органичны и одновременно выразительны: хрустальный дворец, такой же мост через реку к царскому дворцу и смешное тархтящее «авто». Сам царский дворец на другом берегу реки — большая изба с царем, его женой, похожей больше на попадью, и их избалованной дочерью — такой, какой привыкли изображать купеческих дочек. Видно стремление художница найти единое стилистическое решение — в графическом и цветовом плане. Все персонажи колоритны, ярко национальны. Чувствуется северный дух, заметны детали поморского



быта. И мораль есть — традиционная, из русских народных сказок. Не надо быть жадным, иначе рискуешь все потерять. А добро, сделанное людям, не забывается.

В другой новелле с непонятным вроде бы названием «Перепилиха» есть и гиперболизм, и социальная проблематика, и юмор.

Перепилиха — женщина, которая мужа все пилила да пилила. Как-то встретила в лесу медведя, так от страху такой силы голос у нее прорезался, что и медведя им контузила, и верхуш-

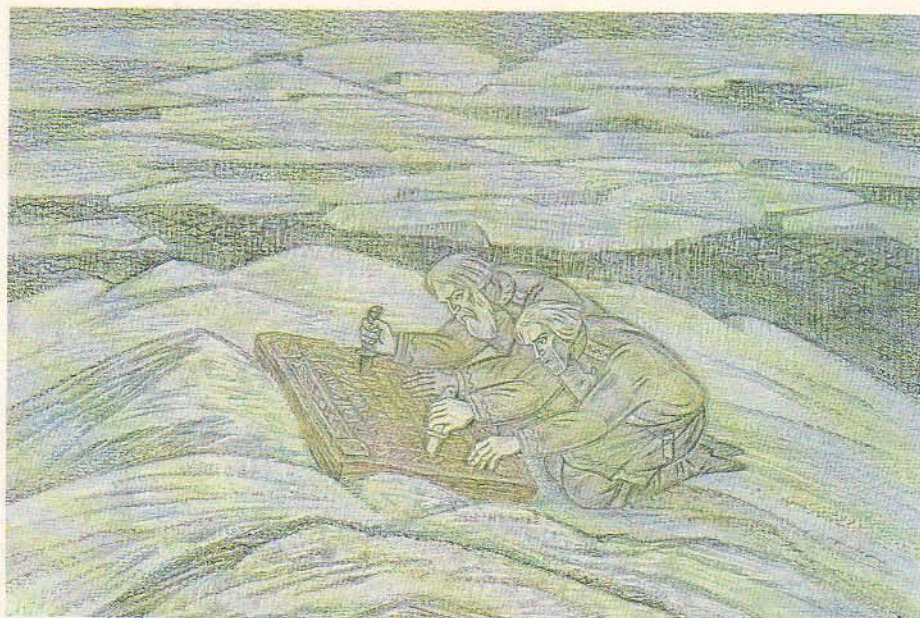
ки деревьев стала срезать. У мужа своего, мужичка Опары, в груди дырку голосом своим невольно просверлила. Узнаваемый характер через необыкновенность фантазии передан средствами мультипликации. Сюжет потребовал и необычайной выразительности. Так, например, голос Перепилихи художником передан графически.

Фантазии авторов можно позавидовать. В киноновелле «Апельсин» ее, как говорится, бездна. Из случайно оброненного в море апельсина прорастает целое де-

В. Кудрявцева.  
Эскиз к мультфильму  
«Не любо — не слушай».  
Смешанная техника. 1977.

В. Кудрявцева.  
Эскиз к мультфильму  
«Волшебное кольцо».  
Смешанная техника. 1979.





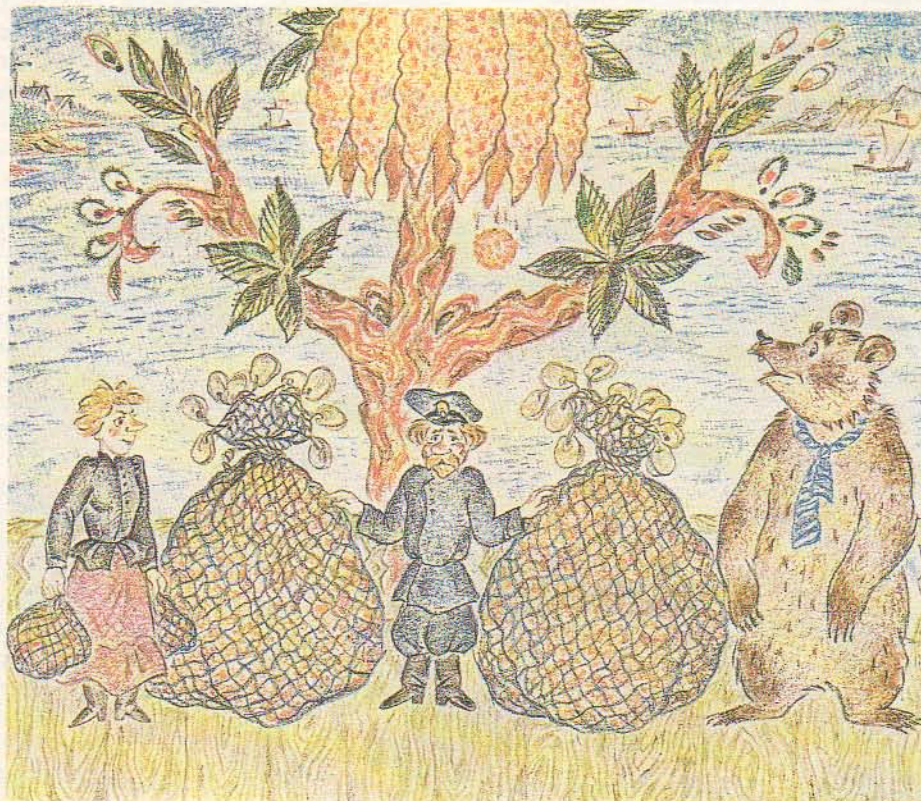
рево, на котором постепенно наливается, созревает тыква. А из нее затем вываливаются сотни маленьких апельсинов. Много выдумки на экране, сказочного веселья. И яркой изобразительности. Необычны сочетания острых типажей, свежих красок и карандашной, прозрачной, фактуры фонов. Существенна и та-

В. Кудрявцева.  
Эскиз к мультфильму  
«Поморская быль».  
Смешанная техника. 1987.

кая, например, изобразительная находка. Незаходящее солнце, похожее на апельсин, — его радужный свет пронизывает все в этом фильме.

Л. Носыревым сняты и яркие бурлескные «коротышки», и сюжетная сказка, и сказка с пародийным характером, и сказочная феерия.

В. Кудрявцева.  
Эскиз к мультфильму  
«Апельсин».  
Смешанная техника. 1986.



Удачно соединяет все миниатюры в фильме «Смех и горе у Бела моря» сквозной сюжет: в северной избе во время шторма собрались рыбаки и с охотой слушают байки старого помора. Но вот шторм утихает. Настроения слушающих меняются. И в фильме — резкий перепад. Старик рассказывает историю иного характера. Два брата Иван и Андриян оказываются после гибели их суденышка выброшенными на безжизненный остров. Им грозит неминуемая смерть. Что же они? Сходят с ума, бьются головой о камни? Нет. По-народному, как нечто испокон веку положенное в чреде жизненных дел, встречаются они кончину. Вырезают «потомкам на уведомление и поминовение» памятную доску, где и оставляют о себе скудные сведения. Этот факт из жизни поморов действительно имел место, о чем повествует Б. Шергин. Трагизм сюжета диктовал не очень красочное, а, наоборот, сдержанное по цвету и ритму решение. Цветовая гамма фильма монохромна. Преобладают сложные цветовые переливы, серебристые тона. Привлечены натурные кадры бушующего моря с наложением на рисунок. Интересный прием для большей выразительности. Пронзительно звучит народная песня о двух серых гусях. Эпичны заключительные слова рассказчика: «Смерть не все берет, лишь свое берет...»

Итак, смех и горе. Переход от одного состояния к другому кажется оправданным. Суровость северного края (понимайте как неприглаженная жизнь) оказалась подвластна мультипликации. Сейчас в ней идут поиски и новых средств выразительности, и тем. Новелла «Поморская быль» — определенный прорыв, интересное достижение новизны изображения романтичности и трагичности темы с непосредственным включением фольклора.

Вера Кудрявцева и Леонид Носырев — частые гости Архангельска и Поморья. И северный дух чувствуют, и быт знают не понаслышке. Любят русский Север, его природу, людей, фольклор. Все это находит выражение в их фильмах.

А. ГЕОРГИЕВСКИЙ



# ЦВЕТНЫЕ СВЕЧИ ДЛЯ ПРАЗДНИКОВ

**В** праздничные дни, когда хочется красиво убрать вечерний стол, его освещают свечами, создающими особую торжественность.

Цветные свечи можно делать в домашних условиях, что не требует специальных навыков. Они бывают самых разнообразных форм и расцветок: голубые, красные, розовые, желтые, коричневые.

Материалом для их отливки служит парафин или купленные для переплавки в хозяйственном магазине обычные парафиновые свечи. Формы делают из мягкой тонкой жести или используют старые аэрозольные баллончики, у которых срезают ножовкой дно и верхний колпачок.

Подойдут и пластмассовые формы, выдерживающие температуру нагрева до 100°C. Так, для свечей конических форм используют пластмассовые стаканчики, керамические плошки, учитывая, что отлитый парафин, остывая, легко отделяется от формы. В случае затруднений выхода отливки форму слегка подогревают в воде. Для более легкого удаления свечей пластмассовые формы распиливают вдоль, чтобы сделать их разъёмными.

Если образовались щели, швы заклеивают лейкопластырем или промазывают глиной, а затем формы стягивают шпагатом.

При изготовлении свечей в пластмассовой форме в дне просверливают отверстие для фитиля. Продев его, завязывают узелком, что дает возможность натянуть фитиль; другой конец фитиля привязывают к проволочке, уложенной поперек формы. По удалении свечи узелок развязывают.

При заливке парафина для герметизации форму предварительно ставят на глиняную лепешку. Парафин отливают и в более сложные формы из гипса.

Для этого предварительно лепят из пластилина или глины задуманную модель, затем заливают ее тонким раствором гипса, толщина гипсовой формы при-

мерно один сантиметр. Перед заливкой модель смазывают тонким слоем вазелина. Чтобы разделить форму на две половины, на модели заранее прокладывают прочную нитку, которой разрезают заготовку, когда гипс еще полностью не схватился.

Существуют и другие способы. Для этого по боковой плоскости вылепленной модели вставляют пластинки из тонкой жести или лезвия старых бритв, которые после отливки разделяют форму на две половинки. При использовании парафина в форме делают отверстие, через которое продевают фитиль.

Высушив гипсовую форму, изнутри ее покрывают поливинилацетатной темперой или каким-либо быстросохнущим лаком. Парафин заливают при температуре 50—55°C. При застывании он склонен к усадке, благодаря чему в верхней части свечи образуется кратер, в который по остывании заливают некоторое количество горячего парафина, примерно при температуре 80°C.

Для свечного фитиля применяют скрученные вдвое хлопчатобумажные тонкие шнурки. Чтобы на фитиле не образовывался нагар, его предварительно пропитывают раствором буры или фосфатом натрия, а затем парафином.

Для окрашивания парафина применяют жирорастворимые красители. Лучше всего обычный театральный грим. Большое количество красителей вводить в парафин не рекомендуется из-за нагара, образующегося на фитиле. Следует помнить, что некоторые красители быстро выгорают под действием солнечного света, поэтому цветные свечи удобнее хранить в коробках.

Свечи устанавливают на металлических или деревянных подсвечниках вертикально и следят, чтобы они прочно держались.

Подсвечники обычно изготавливают в виде рюмочек или площадок с иглами для крепления свечей.

**Н. ОДНОРАЛОВ**

## ИЩУ ДРУЗЕЙ

Хочу в художественную школу. Мечтаю стать художником. Очень хочется переписываться с девочками и мальчиками 10—16 лет.

Света Миндиашвили, 13 лет  
380078, Тбилиси, пос. ТЭВЗ,  
ул. Садмельская, д. 13а

Люблю рисовать, но все равно мне иногда бывает очень скучно. Многие ребята могут не понять меня. Вокруг нет таких людей, которые могли бы мне помочь, морально поддержать, исправить.

Марина Ченцова, 14 лет  
632740, Новосибирская область,  
г. Купино-2, ул. А. Матросова, д. 8, кв. 12

Из рубрики «Ищу друзей» я выбрала адресов 10, всем написала. И вот результат: ни одного ответа. Люблю рисовать, вышивать, даже иногда сочиняю стихи.

Лена Ворожейкина, 15 лет  
423832, ТАССР, Набережные Челны,  
д. 40/03, кв. 65

Очень люблю рисовать. Но в ДХШ я не хожу, поэтому хочется иметь друзей, которые разделяли бы мои взгляды. Главное, чтобы у нас были общие интересы и стремления!

Юля Заботина, 14 лет  
450071, Уфа, ул. 50-летия СССР,  
д. 46, кв. 70

«Юный художник» привлекает меня обилием интересного материала, но у нас в Ванаваре этот журнал почти никто не выписывает. Занимаюсь английским языком. Жду писем.

Ксения Воронина, 13 лет  
663490, Красноярский край, Э. А. О.  
Ванавара, ул. Шишкова, д. 11/а, кв. 1

Очень люблю ваш журнал и несколько раз перечитываю. Я хотела бы переписываться с девочкой из детского дома. Буду ждать писем.

Надя Михайлова, 10 лет  
193224, Ленинград, ул. Народная, д. 32,  
кв. 23

Я очень одинокая и хочу иметь друзей из СССР, чтобы поделиться своими мыслями об искусстве.

Радослава Антонова, 13 лет  
8000, НРБ, Бургас, к-с «Толбухин»  
бл. 33, вх. В, эт. 4

Мне 12 лет. Люблю зверей, увлекаюсь танцами, пишу стихи и рассказы. Очень хочется с кем-то дружить. Так трудно быть одной.

Юля Пасенюк, 12 лет  
684500, Камчатская область, Амурский район, село Никольское, ул. 50-летия Октября, д. 16, кв. 12

Я люблю живопись, скульптуру, собираю открытки. Хочу иметь друзей. Неважно, сколько им лет, ведь это не самое главное.

Аня Осина, 12 лет  
117465, Москва, ул. Генерала Тюленева,  
д. 25, кв. 139

Переписываться я очень люблю и уделяю этому делу много времени. Конечно же, люблю рисовать. Особенно прирону! Учусь играть на гитаре. Мечтаю найти настоящего друга!

Ира Каргаполова, 13 лет  
644123, Омск, ул. Крупской, д. 19,  
корпус 1, кв. 124

В журнале я прочитала о том, что вам пишут неинтересные письма... А я уже давно хочу с кем-нибудь переписываться. Читаю адреса... и не пишу; потому что не знаю, с чего начать, писать-то приходится незнакомому человеку...

Юля Сидорова, 11 лет  
460024, Оренбург, ул. Туркестанская,  
д. 11, кв. 23

Хочу иметь настоящих друзей! Люблю фантастику, детективы, занимаюсь каратэ. Я с нетерпением жду писем от девочек и мальчиков.

Марта Смолинская, 12 лет  
292723, Львовская область, Старо-Самборский район, поселок Нижанковичи,  
ул. Л. Украинки, 45а

У меня много друзей: одни собирают марки, другие увлечены музыкой... А вот чтобы любили живопись... таких всего двое! Но так хочется обсудить с другом ту или иную работу, выставку!

Саша Павловская, 13 лет  
404118, Волгоградская область,  
город Волжский, 30-й микрорайон, д. 9,  
кв. 163

Рисовать для меня большое удовольствие. Люблю современную музыку, занимаюсь спортом, вязанием. Но самое, пожалуй, любимое занятие — моделирование одежды. Мечтаю стать художником-модельером.

Вероника Деллерт, 15 лет  
472452, Карагандинская область,  
Нуринский район, совхоз Урожайный,  
ул. Энгельса, 15

Мне скоро будет 17. Учусь на художника-оформителя. Я жду писем от тех, кто хочет поделиться со мной своими радостями и печалью, советами и мыслями и кто просто хочет переписываться.

Наташа Зюзикова, 17 лет  
664020, Иркутск, ул. Гражданская, 60—4

Очень прошу вас помочь мне найти интересного друга. Второй год занимаюсь в ДХШ. Люблю животных, собираю марки, открытки.

Наташа Сусленкова, 12 лет  
420095, Казань, ул. Ш. Усманова, д. 116,  
кв. 5

## СОДЕРЖАНИЕ:

1	50 СТРОК НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ	И. Зайкина
2	ВСТРЕЧА С НАРОДНЫМ ДЕПУТАТОМ Опыт искусства питает мою жизнь	Д. Скулме
4	От дискуссии к делу	В. Ларионов
6	ВЫСТАВКИ 100 лет русского искусства	М. Кашуро
12	В кругу друзей (к 175-летию со дня рождения П. А. Федотова)	М. Шумова
15	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Работа масляными красками	С. Александров-Седельников
19	МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ Геркулес, Геракл, Геркулес	О. Неверов
22	ВОПРОС — ОТВЕТ Что такое китч?	М. Чегодаева
23	Календарь художественных дат 1991 года	
24	XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА Встреча с Жаном Тэнгли	А. Шумов
26	РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ Символ Парижа	Г. Искржицкий
29	Наивные художники мира	О. Дьяконицына
32	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи	Е. Кукина
36	Портрет XVII—XVIII веков	Л. Членова
41	ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ Чтоб и с живого рисовать можно было	И. Ковалева
44	РАССКАЗЫ О МУЛЬТИПЛИКАЦИИ У Бела моря...	А. Георгиевский
47	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Цветные свечи для праздников	Н. Одноралов

## ОБЛОЖКИ:

1. П. Федотов. Портрет Ольги Ивановны Демонкаль, в замужестве Правольской. Масло. Около 1851. 22×16,5. Государственный Русский музей.
2. С. Герасимов. Хозяин земли. Эскиз панно для здания бывшей Московской городской думы (ныне Центральный музей В. И. Ленина). Гуашь, акварель, белила. 1918. Государственная Третьяковская галерея.
3. Леонардо да Винчи. Этюд головы Иуды. Красная охра. 1494—1497. 18×15. Виндзор. Королевская библиотека.
4. Неизвестный художник. Портрет Даниила Ефремова, атамана Войска Донского. Темпера, масло. 1752. 22×122. Государственный музей украинского изобразительного искусства. Киев.

И. о. главного редактора Н. И. Платонова

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. Лабuzова, В. Н. Ларионов, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, Т. Н. Яблонская.  
Главный художник А. К. Зайцев

Ведущий номера Р. П. Бартовская  
Макет художника В. Ф. Горелова  
Художественный редактор Ю. И. Киселев  
Фотограф С. В. Майданюк  
Технический редактор И. О. Воробьева

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

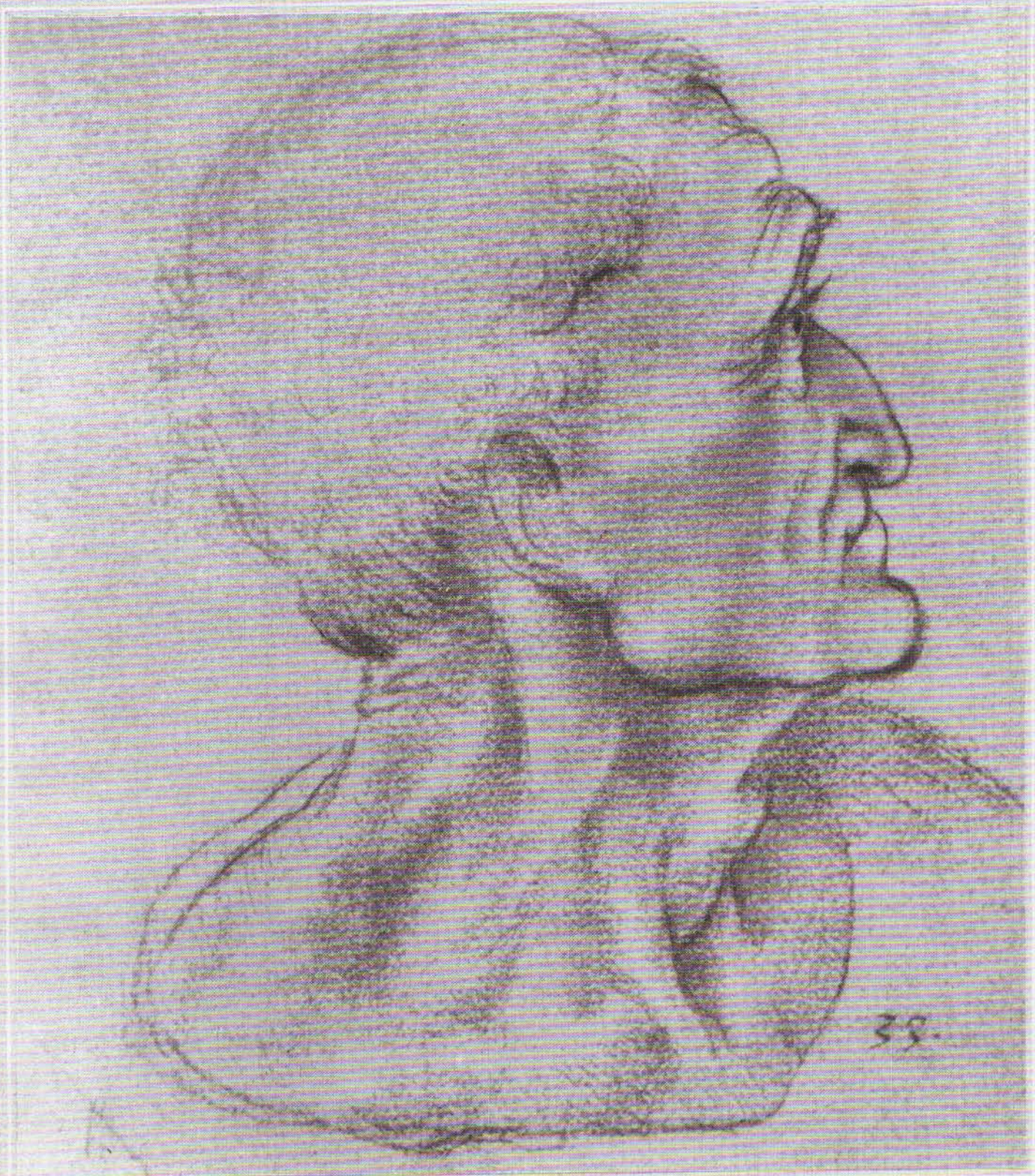
Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а. Телефон: 285-89-01.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 11.09.90. Подп. к печ. 15.10.90. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 172 000 экз. Заказ 2192. Цена 70 коп.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 108030, Москва, К-30, Суцеская ул., 21.

ISSN 0205—5791. «Юный художник», 1990 г. № 11, 1—48.





Уборка

Портрет князя  
Андрея К.  
родился в 1682 г.  
в Москве. М.  
1782 г.