

Юный
ХУДОЖНИК

12 '91

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

АНКЕТА

1

КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА

Спросил учеников
художник Токмаков, а
они спросили его

2

В. Ларионов
Восемь рисунков года

6



МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА

«Его душа отзывалась
на все прекрасное»
О Федоре Васильеве

8

А. Алехин
Большие художники
были маленькими

12

ИСКУССТВО НАРОДОВ ВОСТОКА

Г. Шишкина
Японские куклы

17

ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

Н. Колесникова
Церковь Троицы в селе
Троицкое-Лыково

20

ТВОРЧЕСТВО НАШИХ ЧИТАТЕЛЕЙ

Ксюша Романова

24

Ксения Прошина

25



ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Е. Кукина
«Застывший театр»
Гвидо Маццони

26

ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ

Е. Кокорева
Художественные
марки года

30

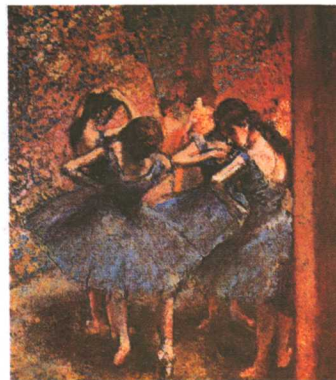
Наташа Котигоренко
Любимица ребят

32

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

Н. Беговых
Портрет — и снова
портрет

34



МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА

Я. Тугендхольд
«Танцовщицы» Дега

37



УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Е. Расторгуев
В традициях
городецкой игрушки

41

КОНКУРС «ЖИВАЯ ВОДА»

И. Протопопова
Вышивка Рязани

44

Содержание журнала
за 1991 год

46

НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ

48

ОБЛОЖКИ:

- З. Серебрякова.
Катя в голубом у елки.
Пастель. 1922.
Фрагмент.
Собрание
И. Зильберштейна,
Москва.
- Миша Трескин,
13 лет.
Снежная карусель.
Гуашь.
ДХШ № 2,
Северодвинск.

УЧРЕДИТЕЛИ:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ-ИЗДАТЕЛЬ:
ИЗДАТЕЛЬСКО-
ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В. И. Ивашнев

Редакционная
коллегия:

А. Д. Алехин,
И. А. Андреева,
И. А. Антонова,
Д. Д. Жилинский,
Н. М. Иванов (отв.
секретарь),
Л. И. Иовлева,
Н. В. Колесникова,
В. Н. Ларионов,
В. А. Малолетков,
Т. Г. Назаренко,
С. С. Ожегов,
В. П. Панов,
Н. И. Платонова (зам.
главного редактора),
О. М. Савостюк,
Б. А. Свиинин,
Б. И. Шаманов,
С. В. Ямщиков
Главный художник
А. К. Зайцев

Макет художника
В. Ф. Горелова

Художественный
редактор
Л. Ю. Воробьева
Фотограф
С. В. Майданюк
Технический редактор
Е. А. Забелина

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

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

Перепечатка материалов
разрешается только со
ссылкой на журнал.

Сдано в набор 15.10.91. Подп. к
печ. 13.11.91. Формат 60×
×90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и
мелованная. Печать офсетная. Усл.
печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-
изд. л. 7,2. Тираж 135 000 экз. За-
каз 2200. Цена 1 руб.

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

ISSN 0205—5791. «Юный
художник», 1991 г., № 12, 1—48.

АНКЕТА

ЧИТАТЕЛЯ ЖУРНАЛА
«ЮНЫЙ ХУДОЖНИК»

Журнал надо совершенствовать, хотя мне все в нем нравится. Он замечательный собеседник и помощник.

Тульская обл.

Много болтовни о творчестве, а советов практического плана мало. Больше ремесла. Также публикуйте учебные рисунки Бруни, Иванова, Шишкина, Крамского и др. Больше классики и поменьше авангарда.

Москва

Считаю, что современные художники не стоят внимания.

Вязьма

Напечатайте интервью советских художников о том, как они стали знаменитыми, как начинали работать.

Нижний Новгород

Шире освещать современное искусство. Нужна информация о выставках. Не теряйте связи с читателями, побольше новостей о художественной жизни, об институтах и училищах. Так держать!

Санкт-Петербург

Больше рассказывайте о разных течениях художественной жизни. Подробно разбирайте работы мастеров.

Пермская обл.

Побольше рассказывайте о древнерусской иконописи, древних памятниках архитектуры.

Николаевская обл.

Хочется знать о религии католической и православной (убранство церквей, роспись и т. д.).

Алма-Ата

Поменьше печатайте картин церковного содержания. Не лучше ли больше внимания уделить Эрмитажу, другим художественным музеям страны. Познать великих художников.

Бурятия

У вас уклон в сторону религиозной живописи. Уделяйте внимание светским картинам старых мастеров. Учить на их опыте, а не на полумелких рисунках самих начинающих!

Минск

Дорогие друзья! Вы, конечно, успели заметить, как постепенно меняется наш журнал, что в прошедшем году появилось немало новых рубрик, и о них-то в первую очередь хотелось бы знать ваше мнение. Именно с этой целью на страницах журнала была опубликована анкета, которая и помогла редакции во многом установить обратную связь с читателями. Этот номер — детский, он тоже подсказан письмами.

Мнения — самые разные, порою на один и тот же вопрос даются прямо противоположные ответы. Публикуем некоторые из них. Слово нашим читателям.

Не забывайте рассказывать о картинах, хранящихся в запасниках музеев.

Караганда

Поменьше официальных публикаций, побольше детских рассказов и рисунков, развивающих творческое воображение. Воспитывать вкус.

Набережные Челны

Хочу увидеть рисунки детей всех стран. А также животных, нарисованных детворой.

Таллинн

Конкурсы, практические советы, рубрика «Ищу друзей». Уделяйте внимание!

Иваново

Побольше печатайте о художниках, их биографии, о жизни в искусстве.

*Гусь-Хрустальный
Владимирской обл.*

Пожалуйста, когда рассказываете о художниках, советуйте те или иные книги. Очень хотелось бы, чтобы появились афоризмы художников об искусстве и жизни.

Новосибирск

Меньше словоблудия, больше познавательных и практических материалов. Необходимо жизнеописание великих художников, ваятелей и зодчих из книг Вазари.

Луганская обл.

Чтобы журнал стал еще более доступным для юных художников и был менее академичен.

Хабаровск

Очень хочу рисовать, но нет никаких пособий. Варюсь в собственном соку. Прошу дать описание техники живописи маслом, акварелью, гуашью, как загрунтовать холст.

Липецк

Рисунок обнаженной природы, не только мужской, но и женской. Ведь без этого невозможна живопись. Разработайте разделы: резьба по дереву, камню, а также освещайте шире другие виды народного творчества и декоративно-прикладного искусства.

Воронеж

Побольше о новых техниках!

Томская обл.

Как правильно держать кисть и карандаш?

Уфа

Научите штриховке тушью и карандашом!

Оренбургская обл.

Предлагаю раздел «Вышивка картины или портрета».

Киргизия

Уделяйте внимание основам цветоведения.

Латвия

Мало материалов об архитектуре и декоративно-прикладном искусстве!

Грозный

Хочу узнать о культуре Франции и Италии XVI—XVII веков. Мало об этом пишете!

Краснодарский край

Почему нет картин, посвященных спортивной тематике?

Иркутская обл.

Я бы с удовольствием читала рубрику «История костюма».

Кировская обл.

Будьте смелы! Не бойтесь дизайна, ведь ваш журнал очень популярен во всем мире!

Москва, школа № 1172

СПРОСИЛ УЧЕНИКОВ ХУДОЖНИК ТОКМАКОВ, А ОНИ СПРОСИЛИ ЕГО

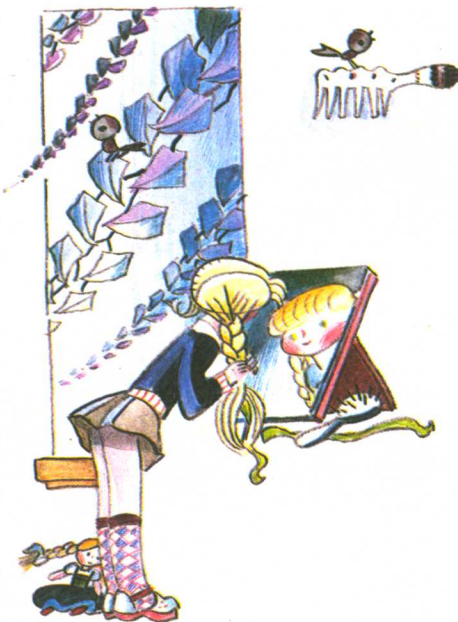
У поэта Валентина Берестова есть шуточное стихотворение:

*У маленьких учеников
Спросил художник Токмаков:
«А кто умеет рисовать?»
Рук поднялось — не
сосчитать.*

*Шестые классы. Токмаков
и тут спросил учеников:
«Ну, кто умеет рисовать?»
Рук поднялось примерно
пять.*

*В десятых классах Токмаков
Опять спросил учеников:
«Так кто ж умеет рисовать?»
Рук поднятых не видеть.*

*А ведь ребята в самом деле
Когда-то рисовать умели.
И солнце на листьях смеялось!
Куда все это подевалось?*



Л. Токмаков.
Иллюстрация к стихам
И. Токмаковой «Деревья».
Разворот.
Тушь, акварель. 1962.

Куда подевалось — мы ответим позднее. А вот атмосферу встречи, которая состоялась в Республиканской детской библиотеке в Москве, это стихотворение передает довольно точно. Так совпало, что в те дни гостями редакции были американские педагоги из штата Юта. Они с большим интересом приняли приглашение побывать на встрече с московскими юными художниками. Когда мы появились в уютном зале библиотеки, разговор шел уже полным ходом. На сцене стоял Лев Алексеевич Токмаков. За его спиной красовался стенд с яркими книжками — зримый результат тридцатилетнего труда Льва Алексеевича в области детской книжной иллюстрации. А из зала на него смотрели сотни веселых, умных, озорных глаз юных читателей. Желающих спросить было множество, и вопросы самые разные.

— Кого вы больше любите — своих грустных героев или веселых?

— Я как-то иллюстрировал

книжку, которая так и называется «Весело и грустно», мне все рисунки дороги.

— Вам нравится ваша профессия?

— Профессия моя? Да я без нее и дня не проживу.

— Кем вы хотели стать в детстве?

— Когда-то я сказал бабушке: «Знаешь, о чем я мечтаю? Жить над кинотеатром. Я бы просверлил дырку в полу и целыми днями смотрел кино». Бабушка очень огорчилась — другие дети мечтают стать агрономом, певцом, врачом. Тогда я ее успокоил, сказав, что буду пожарным или специалистом по индейцам. Окончив школу, я пробовал поступать в медицинский институт по семейной традиции скорее — отец мой был хирургом. Считалось, что хирург должен рисовать, так как рисование развивает и укрепляет пальцы.

— Что дают вам подобные встречи?

— Очень многое. Я всегда охот-

но иду в школьную аудиторию. Детство мое проходило в глухом уральском поселке, где художников никогда не было. Как я тогда нуждался в подобной встрече. Многих бы ошибок не сделал, меньше плутал. Но некому было подсказать, дать пример. Нужно иногда совсем немного: два-три ободряющих слова, и судьба повернулась совсем по-другому. Когда я беседую с детьми — я с собой маленьким разговариваю. Все мне кажется, что этот малыш сидит среди вас и очень во мне нуждается. Верю, что это именно так.

— Когда вы иллюстрируете детскую книгу, то чувствуете себя ребенком или взрослым? (Вопрос американских педагогов.)

— Вероятно, во мне чудовищная смесь ощущений ребенка и взрослого. Когда требуется непосредственность впечатления, я, как аквалангист, стараюсь погрузиться в глубины детства и вызвать, найти их. Но когда начинаю рисовать — я уже современный человек с присущим мне

жизненным и художественным опытом.

— Когда у вас бывает хорошее настроение?

— Если говорить применительно к работе, то после прочтения хорошего, высокохудожественного текста. Прихожу в хорошее настроение, когда рисую. Если жена смотрит на меня в это время, она без ошибок может определить, кого из персонажей я рисую, — на моем лице все написано.

— Какие произведения других художников вас вдохновляют?

— Это могут быть работы очень известных мастеров и совсем вам не знакомых, но меня они вдохновляют, являются особой питательной сферой.

— Вы рисуете натюрморты?

— Иногда — да. Когда очень долго не пишу с натуры, то потом начинаю с натюрмортов.

— Есть ли у вас распорядок дня?

— Чего нет, того нет. Рисование штука капризная, иногда не работает — и все тут. Что делать? Тогда я уйду куда-нибудь или ложусь спать, даже и среди бела дня.

— Почему «Крабат» нарисован черной и красной красками?

— В книге речь идет о черной магии, всяческой чертовщине, потому и рисунки как бы озарены отсветами потухающего адского пламени.

— Как вы начинали рисовать: с натуры или по воображению?

— Я много лет потратил на рисование с натуры, прежде чем дал волю воображению. Но такой путь не обязательное правило для всех художников. Есть мастера, которые сразу начинали рисовать по воображению и достигали прекрасных результатов.

— Вы любите рисовать?

— Если я отвечу «нет», вы, наверное, будете долго смеяться.

— Почему на иллюстрации к «Пеппи — Длинный Чулок» Пеппи изображена больше Томми и Аннека?

— У художника есть право расставлять акценты, одному событию или герою придавать большее значение, другому — меньше. В книге может быть использовано много таких приемов. Например, на одном рисунке Пеппи «выбрасывает» из книги неугодных ей персонажей, и они оказываются на форзаце.



Иллюстрация к фантастической повести И. Токмаковой «*Может, нуль не виноват*». Черный карандаш, акварель, тушь. 1984.

— Когда вам очень хочется рисовать — при плохом настроении или хорошем?

— Как правило, я сажусь работать в хорошем самочувствии, а настроение приходит во время работы. Даже если не очень весело, начинаю читать веселый текст и забываю о всех неприятностях.

— Как вы относитесь к комиксам?

— Могу ответить, что комиксы никогда не буду делать, а вы сами делайте выводы.

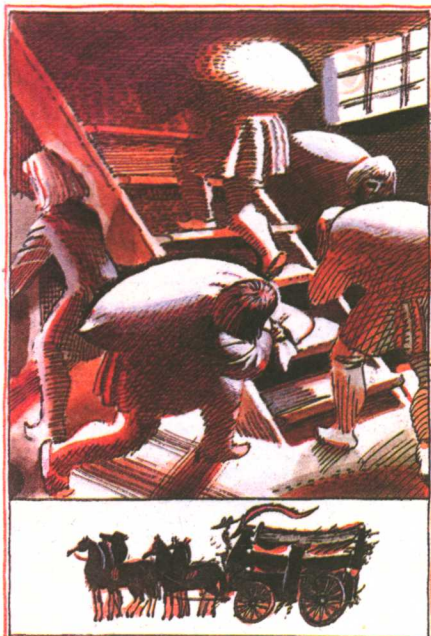
— Что бы вы пожелали ребятам, которые мечтают стать художниками?

— Счастливой творческой судьбы. Чтобы они всю жизнь, до последнего часа творчески трудились, и работа была в радость. А для этого хочу пожелать им крепкого здоровья и высокого духа...

Долго еще продолжался этот разговор. Ребят интересовало все: какие книжки читает Лев Алексеевич, какое хобби, всегда ли ему нравится заказная работа? Ху-

Иллюстрация к повести-сказке И. Токмаковой «*Аля, Кляксич и буква «А»*». Черный карандаш, акварель, тушь. 1986.





Иллюстрации к повести
О. Пройслера «Крабат».
Черная и цветная гушь. 1985.

дожник отвечал искренне, мудро, с глубоким пониманием ребячьей души, которое так ярко выразилось в книгах, некоторые иллюстрации из них мы приводим на этих страницах. Может быть, и у наших читателей возникли вопросы ко Льву Алексеевичу. Пишите нам, и вновь встретимся с этим замечательным художником и человеком на страницах журнала!

А теперь о том, с чего началась статья: куда подевалось дарование? На этот вопрос отвечает сам художник и обращается к детям и взрослым.

РЕБЕНОК РИСУЕТ

Вы не могли не заметить, с каким обостренным вниманием следят всюду за детским творчеством. Выставки, конкурсы, публикации в печати — есть от чего закружиться голове взрослого человека. Вы начинаете пристально вглядываться в рисование ребенка и вдруг замечаете, что он, судя по всему, будущий именитый художник. Берете папку с его рисунками и идете искать специалиста, который сказал бы, стоит ли обратить внимание на занятия вашего сына или дочери, можно ли вырастить из ребенка живописца? Сразу заметим: внимание обратить, конечно, стоит. А специалистов таких, чтобы предсказали будущее вашему ребенку, нет. Рисование детское и рисование взрослое — явления разного порядка. Гадать по детскому рисунку, будет ли его автор художником, — все равно, что по молочным зубам определять, где через десять лет придется ставить пломбы. Зубы-то будут уже не те.

Пусть рисуют, пусть их художества выставляются, пусть получают награды ваши дети. Это прекрасно! Но нельзя только сразу делать ставку на то, что ваш ребенок обязательно станет великим художником.

Вкус горькой судьбы неудачника дают испытать своим детям родители и другого толка. Часто приходится сталкиваться с образцами родительской бестактности: «Вот мазня моего сына. Посмотрите». И это при авторе, который в своем рисунке пытался осмыс-



лить мир, осваивал первые эстетические нормы! Как легко сломать эти ростки, лишить тем самым ребенка на много-много лет уверенности в себе.

Не смущайтесь кажущейся нелепостью первых попыток рисования. Лучше купите своему ребенку побольше бумаги и красок. Пусть упражняется в своем любимейшем занятии. Не позволяйте только ребенку копировать, рисовать с открыток и книжек, а также увлекаться изображением мультфильмовских персонажей. Пусть больше сам выдумывает, пробует.

А захваливание, как и охаивание детского рисования, — вещи равно вредные для ребенка. Он

Иллюстрации к сборнику
русских народных сказок
«Лесное яблочко».
Черный карандаш, акрил. 1982.



нуждается в вашем доброжелательном, серьезном и тактичном отношении к своему творчеству.

Вы можете возразить: раз сейчас невозможно угадать будущих Репиных, то стоит ли играть в такую лотерею? Вот, дескать, покупали краски, кисти доставали, в кружок рисования ребенка возили, а из него взял да и получился кто-нибудь совсем иной, не художник.

Как это ни парадоксально, но занятия искусством в детстве дают человеку гораздо большее, чем узкую профессионализацию в дальнейшем. Став взрослым, человек на любом месте полнее сможет проявить свои природные способности. С уважением смотрите на рисующего ребенка! Это не каприз, не пустая забава, не от безделья рукоделье! Это закон природы, ее требование! Она сама руководит нашим воспитанием, отведя пору нашего детства под занятия искусством. Надо попытаться не спугнуть ее, помочь ей, хорошо помнить, что от детского рисования берет свое начало очень важная черта характера. Без этой черты немыслим гражданин будущего. Называется она: творческая воля человека.

...В одной из московских школ шло представление. Пятиклассники давали спектакль первоклассникам. Это была сказка про Сивку-бурку. Сивка-бурка исполнялся сразу двумя артистами. Они были накрыты серым в клетку одеялом. Передний держал в руках голову игрушечного коня, а второй — хвост, изображая собой спину и задние ноги.

Сивка-бурка двигался по сцене, разговаривал знакомым голосом и даже плясал вприсядку, радуясь счастливой развязке.

Но в конце спектакля умная и опытная учительница — автор инсценировки и режиссер — допустила педагогическую бестактность: не дав занавеса, она велела исполнителям Сивки-бурки «разгримироваться» прямо на сцене. Зрители были потрясены, но эффект получился совершенно неожиданный — зал загудел: «Обманули!» А кто-то даже заплакал.

Дело в том, что учительница не верила в силу воздействия условного искусства. Она была из тех людей, которые в искусстве умеют видеть только то, что «совсем как в жизни»...

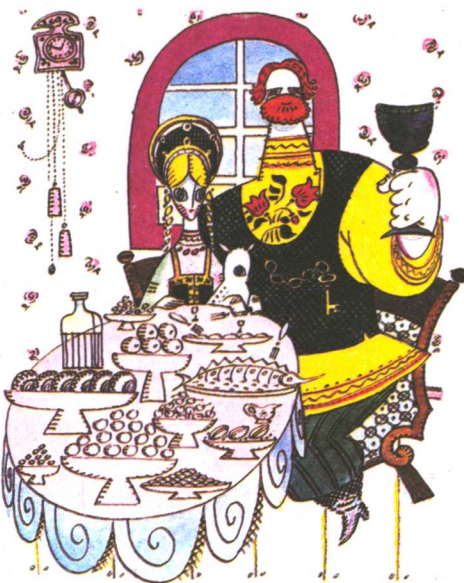


Иллюстрация к сказке
«Сестрица Аленушка и братец
Иванушка».
Тушь, акварель. 1973.



Иллюстрация к сборнику
русских народных сказок
«Лесное яблочко».
Черный карандаш, акрил. 1982.

Ведь это совершенно ясно, что ребят не обманули, когда накинули на двух юных актеров серое одеяло и назвали это сооружение конем из сказки. Искусство подействовало в полную силу. Условный образ, предложенный зрителям, в голове каждого из них превратился в своего Сивку-бурку. Каждый видел коня по-своему, в соответствии со своими симпатиями, своей фантазией. Такое со-

переживание не есть ли основной признак действительности искусства! Недаром же так оскорбились ребята, когда, не дав развиться чарам искусства, учительница перед всеми зрителями развенчала плод их фантазии, такой дорогой их сердцам.

Все сотворенное в соответствии с законами высокого искусства может быть доступно и ребенку. (Из этого, конечно, не следует, что ему нужно все предлагать.)

Слова «условность», «декоративность», по какому-то недоразумению считавшиеся до последнего момента чуть ли не ругательствами в разговоре о детской иллюстрации, давно пора реабилитировать. А уж если необходимо ругаться, то предлагаем выражение: серость, бездарность, халтура.

...Когда мы обсуждали со Львом Алексеевичем, каким напутствием лучше закончить статью, он вдруг прочитал свое стихотворение, которое как нельзя лучше поставит точку в этом разговоре.

Старый конь борозды не портит,
да мелко пашет.
(Русская пословица)

*Конь молодой, испорти борозду!
Ты в первый раз сегодня вышел
в поле.
Ты не мастит, и ты не на виду,
Ты можешь дать своим копытам
волю.*

*Забудь про путеводную звезду!
Конь молодой, испорти борозду!*

*Со временем случайный твой
огрех
Вдруг обернется подвигом
бесстрашным
И станет обязательным для всех
Других коней, ступающих по
пашням.*

*Ты воплотишь заветную мечту.
Конь молодой, испорти борозду!*

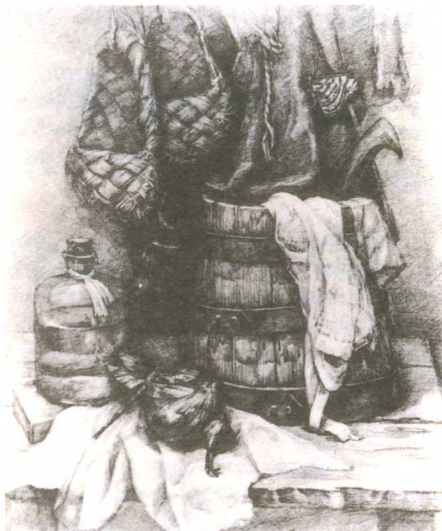
*Мой конь, спеши! День юности
пройдет,
Законный день святого
беззаконья,—
А завтра состоится перевод
Тебя — в благонамеренные
кони.*

*Состаришься, шагая в поводу.
Конь молодой, испорти борозду!*

ВОСЕМЬ РИСУНКОВ ГОДА



Люда Дронь, 13 лет.
Северные частушки.
Гуашь.
ДХШ № 2, Северодвинск.



Люда Кочнева, 14 лет.
Натюрморт со стрекозой.
Карандаш.
Ленинградская городская
художественная школа.

Алексей Ткачев.
Натюрморт с лампой.
Масло. 1941.



Многие читатели заметили нашу новую рубрику «Рисунок номера». Мы стремились к тому, чтобы анализ детского творчества был серьезным, и надеялись, что она поможет всем интересующимся искусством ребятам, поддержит их в минуты неудач. И не ошиблись, многим она пришла по душе, хотя есть замечания и пожелания на будущее. В письмах и беседах в ДХШ ученики и преподаватели по-деловому обсуждали достоинства и недостатки публикаций. Ребята взыскательно и, вероятно, вполне справедливо высказали свои суждения. Вот, например, предложения учеников ДХШ № 6 Москвы.

Четырнадцатилетняя Лиза Мороз считает, что анализ рисунка не должен мешать восприятию его, а оставлять место собственному мнению. Напечатайте работу нашего сверстника, а мы сами попробуем ее проанализировать, предлагает Лиза, и я думаю, что это вполне осуществимо.

Таня Мохова просит давать детские рисунки покрупнее, а статьи объемом поменьше. В рубрику советует пригласить сразу двух-трех мастеров, чтобы каждый поделился мнением о публикуемом рисунке.

Двенадцатилетний Николай Василенко считает, что эти странички учат рассуждать не только о чужих рисунках, но и замечать недочеты в своих, прислушиваться к советам профессионалов и делать выводы для себя.

В подведении итогов участвовал преподаватель Московского художественного института имени В. И. Сурикова Юрий Михайлович РАКУТИН:

— Всякий раз, просматривая содержание «Юного художника» по годам, как бы заново оцениваешь все, что предлагает журнал своим читателям. «Юный художник» продолжает традиции журнала, вышедшего в 1936—1941 годах под этим же названием, но все же довоенный «Юный художник» не мо-

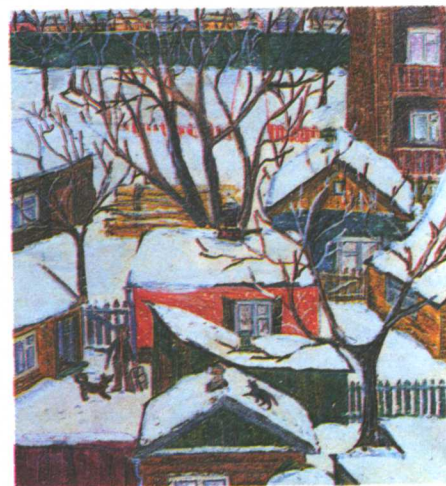
жет соперничать с тем, что получает современный читатель. Перечень рубрик охватывает неисчерпаемое художественное наследие мировое и отечественное, историю и современность, персоналии выдающихся мастеров всех стран и времен, народное творчество и еще много-много всего. А сколько полезных советов может получить пытливым читатель наших дней! Знакомясь с этим богатством, испытываешь огромную радость и, что греха таить, завидуешь теперешним юным дарованиям, имеющим такого помощника.

Журнал всегда отводит много места творчеству юных, занимающихся в детских художественных школах, студиях, кружках, консультирует работающих самостоятельно. Нет, пожалуй, ни одного номера, в котором не было бы обзора работ, присланных на очередной конкурс, выставок детского рисунка.

Объединяет эти материалы сверхзадача: пробудить в детях стремление к творчеству, помочь формированию духовной сущности человека, независимо от того, станет ли он впоследствии профессиональным художником или изберет иной путь.

Раздел «Рисунок номера» новый для журнала. Суть его в том,

Андрей Зубарев, 12 лет.
Зимой.
Смешанная техника.
ДХШ, Ростов-на-Дону.



что отобранный в редакции рисунок подробно анализируется опытным художником. Серьезный разбор, подкрепленный конкретными замечаниями и советами, призван помочь начинающему художнику глубже понять замысел своей работы и найти наиболее удачное решение его, что может стать уроком сознательного отношения к задачам творчества не только для автора разбираемого рисунка, но и для других читателей.

Нет нужды доказывать, что любому художнику, а начинающему в особенности, дорого внимание к его труду, важна доброжелательная критика. Это прибавляет уверенности в своих силах, вдохновляет в работе.

Но зачастую, когда речь заходит о детском творчестве, многие профессионалы впадают в безудержное славословие, детская неумелость у них превращается чуть ли не в самобытность мировосприятия, а порой расценивается чуть ли не как эталон искренности в искусстве вообще. Поэтому от художника, разбирающего детскую работу, требуется немалая осторожность и ответственность в определении того, что условно можно отнести к достоинствам или недостаткам, найти верный тон в их оценке.

Обсуждение с читателями иногда перерастало рамки рубрики, и речь шла уже в целом о жур-

Надя Крылова, 15 лет.
«Безумных лет угасшее веселье».
Гуашь.
ДМШ, художественный класс, Собинка.



нале. Ребята указывали на «взрослость» текстов, мелкий размер иллюстраций. Желали оживления, смелости в оформлении, просили больше внимания к малышам, которым вообще нечего почитать по изобразительному искусству.

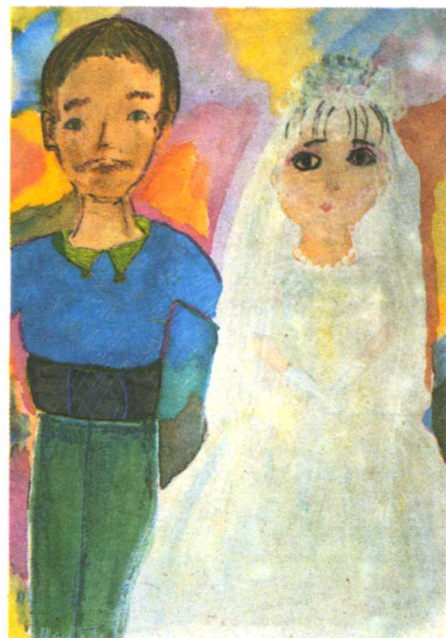
Не обошлось без досадных промахов. Например, во втором номере была опубликована работа Люд Дронь «Северные частушки». Виталий Ворков из Москвы заметил, что композиция срисована с поздравительной открытки, которую предусмотрительно прислал в редакцию. «Она срисована, правда? Но я не знаю, может, и принято срисовывать с открыток, ответьте на этот вопрос», — деликатно спрашивает он.

Ситуация, прямо скажем, неожиданная. Конечно, видно, что сюжет и две фигуры заимствованы, повторен ритмический строй и некоторые детали, но все же... Рисунок Люд Дронь, на мой взгляд, тоньше, лиричнее оригинала, с которого она взяла тему. Естественно, подавать на конкурс срисованные вещи не следует, даже если они в чем-то удачнее оригинала, ведь конкурс предполагает самостоятельное творчество. А вообще срисовывание, или, как говорят художники, копирование произведений мастеров никому не повредит, но в таком случае, присылая рисунок, не надо утаивать, что он скопирован.

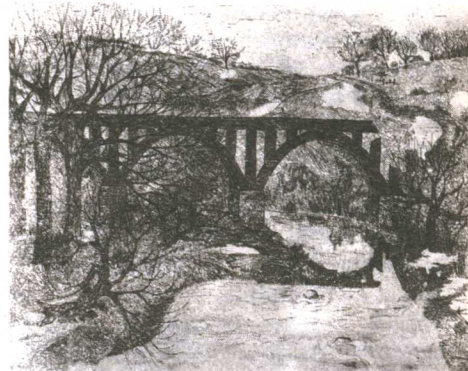
Как вы заметили, дорогие друзья, представленные работы очень разные, но их объединяет искренность и большое желание профессионального роста. Опубликованные вещи — всего лишь зершина айсберга, большое число рисунков, и неплохих, осталось в тени. И вы сами понимаете, что высокий уровень работ может быть обеспечен благодаря заинтересованному участию очень многих ребят.

Мы поздравляем победителей, которые награждаются почетными дипломами и памятными подарками. Благодарим за участие всех, кто прислал рисунок. В будущем году конкурс будет продолжен с учетом ваших пожеланий. Творческих успехов вам, дорогие друзья. Ждем ваших новых работ!

В. ЛАРИОНОВ



Аяко Вакаи, 10 лет.
Жених с зелеными глазами.
Акварель.
Япония.



Инеcса Гончарова, 15 лет.
Старый мост на реке Уруп.
Офорт.
Изостудия Дворца пионеров,
Армавир.

Дима Евтушенко, 13 лет.
Натюрморт.
Масло.
МСХШ, Москва.



Его душа отзывалась на все прекрасное

Золотые отблески вечерней зари коснулись мокрых вершин высоких деревьев, отразились в лужах и погасли в зарослях кустарника и рытвинах. Впереди ночь, сумрачная, сырая, а деревенским лошаденкам еще надо успеть дотащить по непролазной грязи воз с сеном.

Великолепно написано небо, пронизанное прощальным вечерним светом — мягким, придающим пейзажу воздушность и цельность. Композиционно картина решена безупречно. Ее организующее начало — группа деревьев; дорога, идущая по диагонали, ведет наш взгляд к повозке, что движется навстречу. Хотя до сидящих на сене крестьян не близко, фигура одного из них четко видна на фоне неба. Типично русский пейзаж, полный обаяния, неизъяснимого тепла.

Автор картины «После дождя» Федор Васильев в тринадцать лет рисовал слабо. В семнадцать — владел карандашом и кистью не по годам профессионально. Талант проявился не слишком рано, но развивался стремительно. Его творческой жизни отмерено было только пять лет. В двадцать три года он окончил свой путь гениальным пейзажистом, оставив несколько шедевров, множество несравненных картин, этюдов, рисунков.

Васильев родился 10 февраля 1850 года. Детство прошло в Петербурге, в бедной семье мелкого чиновника. Выскивая жильё подешевле, часто переезжали с квартир на квартиру. Долгими зимними вечерами нередко сидели в темноте — не на что было купить свечей.

Еще мальчиком Федор начинает работать за три рубля в месяц. А когда умер отец, все заботы окончательно легли на его плечи — это укрепило природное чувство ответственности, сознание долга, трудолюбие. В характере, наклонностях, поступках мальчи-



Ф. Васильев.
Автопортрет.
Графитный карандаш. 1873.

Ф. Васильев.
После дождя.
Масло. 1869. ▷

Ф. Васильев.
Весна в Петербурге.
(После дождя).
Масло. 1867. ▷

ка рано проявились черты будущего духовного облика — настойчивость, обостренное чувство достоинства, тонкий интеллект, деликатность.

В 1863 году, оставив должность писца в Адмиралтействе, Федор нанялся в услужение к реставратору картин при Академии художеств П. К. Соколову. Петр Кириллович близко знал выдающихся художников. В жизни Васильева начался серьезный поворот в сторону искусства.

В том же году подросток поступил в вечернюю рисовальную школу Общества поощрения художников, где учились одаренные

молодые люди разных возрастов, не имевшие подготовки для поступления в Академию.

Среди именитых преподавателей школы особое место принадлежало Крамскому. Его воскресные занятия проходили в классах, до отказа заполненных учениками — так велик был авторитет Ивана Николаевича. Глубокая принципиальность во всех вопросах художественной жизни, широкая образованность этого человека навсегда покорили Васильева.

Душа Федора остро отзывалась на все открытое, чистое, гармоничное, что прежде всего присуще природе. Даже в его ранних жанровых учебных работах пейзаж присутствует обычно в качестве фона, он более впечатляет, нежели изображенная сценка.

Рисунок 1866 года «Зимняя ночь» обладает многими качествами, которые получают дальнейшее развитие: романтическое, взволнованное восприятие природы, искреннее восхищение ею, дар обнаруживать в самом обычном ландшафте нечто захватывающее, неповторимое.

Ученические работы Федора год от года становятся совершеннее, все ярче в них проглядывает творческая индивидуальность. Посмотрите на полотно семнадцатилетнего юноши «После дождя».

Промытая ливнем петербургская улица. Чистый влажный воздух. Золотистая дымка, окутавшая дальние постройки. Какой-то чиновник в цилиндре и с портфелем под мышкой осторожно перебирается через лужи. Извозчичья пролетка с понурым кучером, рабочий в строительной люльке, фигуры пешеходов... Все естественно, жизненно, непосредственно. Прекрасно передана свежесть мягкого летнего вечера.

При всей незрелости произведения, некоторой робости и наивности оно покорило свежестью художественного видения, звонкостью колорита, безукоризненно переданным световым состоянием.

Юноша показал себя тонким лириком, наделенным способностями к пленэрной живописи.

С окончанием школы в 1867 году завершилась систематическая учеба Васильева. Таким образом, по нынешним меркам он имел лишь среднее художественное образование.

Федор рисовал и писал без устали. Изучал природу. В этом изучении помог Иван Иванович Шишкин, ставший в то время близким человеком в семье Васильевых. Вместе они отправились на остров Валаам — излюбленное место работы многих учеников Академии художеств. Рисуя бок о бок с Шишкиным, Федор постигал много нового для себя. Лето оказалось плодотворным: рисунок стал уверенней, точней. Он накопил огромный запас впечатлений, знаний, образов, которые своеобразно использовал в дальнейшей творческой работе.

Поначалу Васильев испытал влияние русских, а также французских пейзажистов — прежде всего барбизонцев — и немецких, относящихся к дюссельдорфской школе живописи. Особенно сильно его увлекли последние, снискавшие известность в кругах «высокопоставленной» русской публики, как пейзажисты изощренного поэтического чувства. Однако Васильев вскоре разглядел, насколько мало общего в их работах с истинной поэзией и искренним чувством и как много заученной манеры и внешних эффектов, и пришел к выводу, что ни один из самых модных западных пейзажистов «перед натурой ни к черту не годится».

Он дивно изображал небо, то синее, со спокойными облачками, то затянутое волокнистой пеленой, то почти черное от зловещей тучи. А как трепетно, воздушно написал Федор бурное, неистовое небо в картине «Возвращение стада»! Недаром за это полотно получил первую премию — тысячу рублей на конкурсе Общества поощрения художников.

В восемнадцать лет юноша стал признанным художником. И хотя в его работах нет-нет да и заметно еще подражание тем или иным живописцам, можно смело сказать, что появился новый самобытный мастер. Картины Васильева покупают нарасхват, однако успех не вскружил голову —



слишком любил он родную природу, слишком крепко был привязан к семье русских художников-патриотов.

Большую роль сыграл в формировании Васильева как человека и художника И. Н. Крамской. Иван Николаевич принял в духовном и творческом развитии юноши самое деятельное, сердечное участие.

Помогал ему не одними советами — дал возможность работать вместе с ним в мастерской. Их дружба была глубокой и прочной, искренней и честной. Сдержанный по натуре Крамской признавался молодому человеку: «Жизнь моя не была бы такая богатая, гордость моя не была бы так основательна, если бы я не встретился с





Вами в жизни... Вы — точно часть меня самого, и часть очень дорогая, Ваше развитие — мое развитие. Ваша жизнь — отзывается в моей...»

...Волга — символ России. Вот к этой великой реке и направились в 1870 году Илья Репин, Федор

Ф. Васильев.
Оттепель.
Масло. 1871.

Ф. Васильев.
Мокрый луг.
Масло. 1872.

Васильев и еще двое их друзей. Хотя Илья Ефимович был на шесть лет старше Федора, он с удовольствием и пользой для себя советовался с ним, находя в его суждениях «какой-то особый вес». Репин писал в своей книге «Далекое близкое»: «Не прошло и неде-



АЛЬБОМ О ФЕДОРЕ ВАСИЛЬЕВЕ

В издательстве «Изобразительное искусство» впервые в нашей стране в 1991 году вышел альбом, посвященный замечательному русскому художнику Федору Александровичу Васильеву.

Альбом открывается подробной вступительной статьей, прекрасно написанной, к сожалению, уже умершим искусствоведом Николаем Николаевичем Новоуспенским. В ней рассказывается о значении творчества Ф. А. Васильева в истории русской живописи, его художественном методе и своеобразной манере исполнения. Работы мастера из разных музеев, собранные воедино, показывают первоклассного художника, прослеживают возрастание таланта от ранних к более поздним работам. Прижизненные фотографии дают представление, каким был Ф. А. Васильев, мы можем увидеть его родных и близких.

В издании репродуцированы 142 произведения мастера, среди них «После грозы», «Мокрый луг», «Горы и море», «В Крымских горах».

Н. Н. Новоуспенский пишет: «Безвременная смерть Васильева стала не только его личной трагедией и даже не только трагедией определенного художественного направления, но и невозможной потерей для всего русского искусства, отразившейся на ходе его развития в течение десятилетий. Время все расставляет по своим местам, и теперь, когда со дня смерти Васильева пошло уже второе столетие, как никогда ранее, стало ясно, в какой мере был прав Крамской, с горечью писавший Репину в августе 1873 года, когда близкая кончина его юного друга была уже неотвратимой, что «русская школа теряет в нем гениального мальчика, — такое чутье природы, такое нежное поэтическое чувство без сентиментальности, такое всеобъемлющее понимание редко встречается... у него было нечто, чего не было и нет ни у одного из наших пейзажистов».

Те, кто познакомится с альбомом «Ф. А. Васильев», поймут, что жизненные ценности — красота, доброта, талант — не умирают, а живут в произведениях подлинных мастеров.

М. ТОРЧИНСКАЯ

ли, как мы взапуски, рабски подражали Васильеву и до обожания верили ему. Этот живой блестящий пример исключал всякие споры и не допускал рассуждений; он был для всех нас превосходным учителем».

На глазах товарищей-спутников ярко раскрылась удивительная натура Федора, его способность безотчетно отдаваться новым впечатлениям: «Он поражал нас на каждой мало-мальски интересной остановке. В продолжение десяти минут, если пароход стоял, его тонко заостренный карандаш с быстротой машинной швейной иглы черкал по маленькому листику его карманного альбомчика и обрисовывал верно и впечатлительно целую картину крутого берега с покривившимися над кручей домиками, заборчиками, чахлыми деревьями и остроконечными колокольнями вдали... Все ловит магический карандаш Васильева: и фигурку на ходу, и лошадку на бегу, до самой команды парохода: «Отдай чалку!»

Особенно удивляла Репина мгновенность творческой реакции Васильева на все окружающее, процесс его работы, порождаемый исключительной впечатлительностью и романтической восторженностью.

В 1871 году Васильев создает знаменитую «Оттепель», которая стала своего рода рубежом перед завершающим периодом его творчества. Не будем анализировать это хрестоматийное произведение, многим знакомое по многочисленным репродукциям. Отметим лишь, что в «Оттепели» художник опозитизировал простоту сельской природы. Столь невзрачный, грустный пейзаж, да еще в пору жестокой распутицы, когда небо будто чугунное, а снег пропитался водой и грязью, когда кривые почерневшие избы кажутся непригодными для жилья, а одинокие путники — бездомными, вряд ли мог прийти по вкусу поклонникам рафинированных ландшафтов. Вместе с тем, сколько в этой картине заключено глубины и силы возвышенных чувств, готовых раскрыться любому, кто в нее всмотрится.

Работая над «Оттепелью», Васильев много и подолгу изучал зимнюю природу. По-видимому, это и послужило причиной его простуды, приведшей к развитию

неизлечимой болезни. Появились злоешие признаки туберкулеза, и художнику пришлось перебраться в Крым, в Ялту.

Там он постоянно тосковал по родному северу, по русским долинам, лесам, пригоркам, проселочным дорогам: «Как перейдешь к таким воспоминаниям, чуются серые ивы над родным с камышами прудом, чуются живыми, думающими существами... Если бы мне сию минуту перенестись в такое родное место, поцеловал бы землю и заплакал. Ей-Богу, так! Глубок, глубок смысл природы, если его понять кто может».

Художник утверждал, что без любви к природе невозможно полное счастье. Вот почему отводил пейзажному жанру ведущую роль в изобразительном искусстве и предьявлял высочайшие требования к тем, кто посвятил ему свое творчество. Ведь долг пейзажиста — помочь людям обрести это счастье, обогатить и возвысить человека.

В 1872 году он написал «Мокрый луг». Мотив удивительно прост: болотистая заводь с топкими берегами, по левую от нее сторону протянулся обрывистый косогор, справа, в глубине широкой низины — два развесистых дерева, вдали сквозь сизую дымку проглядывает полоса леса. На первом плане изображены с ботанической точностью растения средней полосы России.

Только что прошла мгlistая грозная туча, основательно промыв зелень, землю, воздух. Как легко дышится после летнего шквального ливня, как радуешься, предвкушая тот миг, когда ослепительное солнце отразится в mirиадах капель на траве и листьях!

Торжественный, величественный пейзаж рождает ощущение молодой буйной силы. Общее впечатление от него И. Н. Крамской назвал грандиозным. Это не только обобщенный образ родной земли; это — порыв к свободе и счастью, трепетное признание Родине в любви. Внешне бедный мотив вообрал в себя все богатство высоких, благородных чувств, стал символом Отчизны.

В пору создания «Мокрого луга» Федору Александровичу Васильеву было двадцать два года...

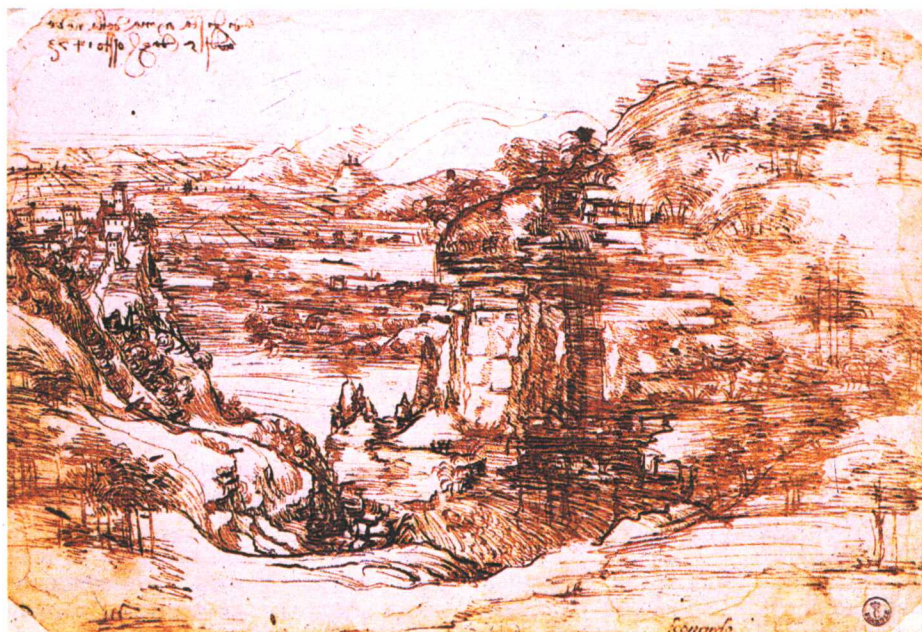
А. А.

Большие художники были маленькими



ействительно, даже самые великие художники были маленькими. Ни один не стал сразу большим. Одним понадобилось для этого много времени. У других творческий рост отличался невероятной стремительностью. Мастер формируется под воздействием своей эпохи, общества, родителей, учителей, друзей и недругов. Его жилище, город или деревня, неотделимые от первых детских впечатлений леса или степи, ароматы трав и цветов — все ведет к пробуждению таланта.

Сложное дело — различить тот порог, ту границу, что отделяет ученика от художника. Иногда это всего одна ступенька. Переход в новое качество у одних очевиден, у других совершается незаметно. Важный признак одаренности — яркая творческая индивидуальность. Без нее са-



Леонардо да Винчи.
Долина реки Арно.
Перо, бистр. 1473.



А. Дюрер.
Автопортрет.
Серебряный штифт. 1484.

мый высокий профессионализм бесцветен и скучен. Но сколь бы ни было индивидуально творчество, каждому большому художнику, помимо таланта, присущи качества, без которых он не может состояться: преклонение перед природой, человеколюбие, жажда знаний, уважение к учителям, стремление овладеть мастерством.

Перенесемся мысленно в XV век. Представим городок Винчи в Италии, окруженный лесистыми склонами. Буйную зелень, что взбирается к горным вершинам и отступает лишь перед самыми высокими гребнями. Мальчика, который карабкается по крутым уступам, сидит над обрывами, смотрит вниз на пасущиеся стада, вверх — на парящих орлов. Наблюдает, изучает, запоминает травинки, деревья, животных и птиц.

Природа воспитывала чувства, изощряла ум Леонардо. В 1466 году, уже четырнадцати лет, он начал заниматься в мастерской



Микеланджело.
Мадонна у лестницы. Рельеф.
Мрамор. 1489—1492.

знаменитого флорентийского скульптора, живописца, ювелира и музыканта Андреа Верроккьо. Талант юноши быстро расцвел, и в двадцать лет он стал полноправным членом цеха св. Луки, в котором состояли художники. Однако не посчитал себя законченным мастером и еще четыре года занимался у Верроккьо, работая с ним бок о бок.

К сожалению, из юношеских работ Леонардо сохранилось лишь изображение ангела на картине учителя «Крещение Христа». «Верроккьо,— пишет Вазари,— поручил Леонардо написать ангела, держащего одеяние. И хотя тот был юнцом, однако выполнил это так, что ангел Леонардо вышел много лучше, нежели фигуры Верроккьо».

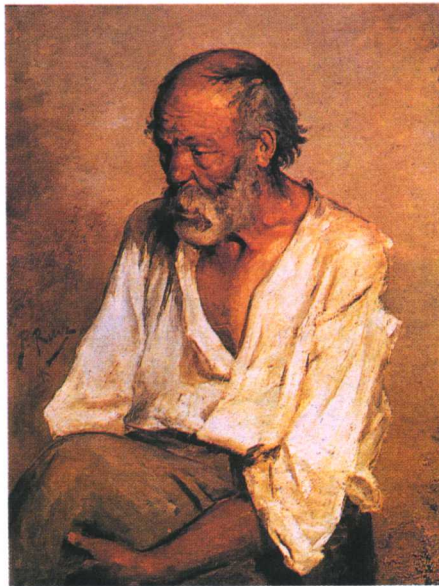
Он изучал фрески Мазаччо и других предшественников и современников. Проводил долгие часы за рисованием древнегреческих скульптур в садах монастыря Сан Марко во Флоренции. Совершенствовался всю жизнь. Поэтому учеба и творчество в его подвижническом труде нераздельны.

То же самое можно сказать об Альбрехте Дюрере — величайшем представителе немецкого Возрождения. Под руководством профессионала он занимался всего три года, да и учитель-то был весьма посредственным художником. Главным для него стало самообразование. Поначалу Альбрехт осваивал в отцовской мастерской профессию златокузнеца. Однажды отвлекся от очередного задания. Взглянул на себя в небольшое тусклое зеркало. Задумался. Потом взял лист бумаги и серебряный карандаш, точнее — штифт. И начал рисовать себя. Этот рисунок, к счастью, сохранился.

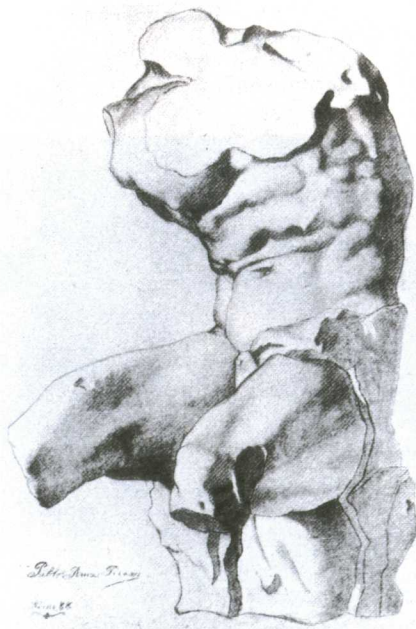
Он изобразил себя вполоборота — смело, без поправок. Правда, сам материал требовал решительности, точного глаза, уверенной руки. Спрессованная палочка серебряного порошка, в то время заменявшая графитный карандаш, оставляет на грунтовой шероховатой поверхности бумаги след, который удалить невозможно.

Рисунок удачно скомпонован, точен, штрихи прекрасно выявляют формы лица, характер складок одежды, волнистость

струящихся волос. Портрет получился очень похожим. Впоследствии Дюрер много раз изображал себя — тот же вытянутый овал лица, миндалевидные глаза, слегка отличающиеся один от другого размером, вскинутые брови, продолговатый, с горбинкой нос и небольшой пухлый рот. Лицо мальчика серьезно, сосредоточенно, глаза не по-детски



П. Пикассо.
Старый рыбак.
Масло. 1895.



П. Пикассо.
Академический рисунок гипса (торс).
Карандаш, уголь. 1894—1895.

пристальные, взгляд словно обращен внутрь самого себя.

Спустя несколько десятилетий мастер нашел свой рисунок в стопке других и отнесся к нему серьезно, надписав в верхнем правом углу: «Это я сам нарисовал себя в зеркале в 1484 году, когда я был еще ребенком. Альбрехт Дюрер»...

Титаном эпохи Возрождения называют Микеланджело — скульптора, живописца, зодчего и поэта.

*И высочайший гений не
прибавит
Единой мысли к тем, что
мрамор сам
Таит в избытке,— и лишь это
нам
Рука, послушная рассудку,
явит...*

Так утверждал он, уже подростком ставший автором великолепных скульптур и рисунков.

Как и Леонардо, Микеланджело учился у великих предшественников. Его ученик Асканио Кондиви рассказывает: «...Однажды Граначчи повел его в сад Медичи в Сан Марко. В этом саду Лоренцо Великолепный, отец папы Льва, человек выдающийся во всех отношениях, собрал много античных статуй и других фигур, которые ему нравились. Когда Микеланджело увидел и оценил их, он... никуда больше не ходил, а целые дни оставался там, как в лучшей школе искусства, и копировал...»

Безусловно, воспроизводимый нами мраморный рельеф «Мадонна у лестницы» создан под влиянием древнегреческих скульптур.

И столетия спустя античное искусство вдохновляло художников разных стран и направлений. А в учебных заведениях служило эталоном, мерой красоты и естественности.

Даже изображая гипсовые слепки, Александр Иванов умел выразить ярко, впечатляюще замысел античных ваятелей. Взгляните на рисунок «Голова Лаокоона», исполненный графитным карандашом. Уверенными, динамичными штрихами восемнадцатилетний ученик Российской Академии художеств передает страдание, боль, отчаяние. Выразительность рисунка усилена резким освещением модели, отчего черты старческого лица при-



А. Иванов.
Приам, спрашивающий
у Ахиллеса тело Гектора.
Эскиз.
Итальянский карандаш. 1824.



А. Иванов.
Голова Лаокоона.
Графитный карандаш. 1824.

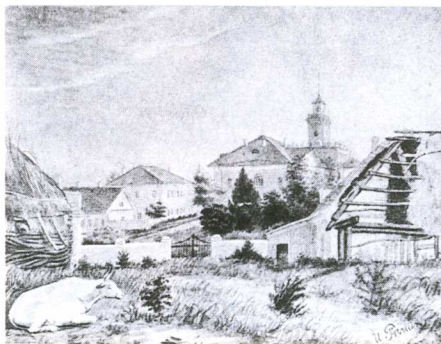
обрели резкость, еще большую напряженность, трагичность.

В 1824 году Александру и его соученикам предложили выполнить картину на тему «Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора». Иванов увлекся заданием: его восхищали бесстрашие и доблесть древних героев, воспетых Гомером в «Илиаде», где Приам выступает как старец «боговидный», «почтенный», а Ахиллес как муж «благородный», «быстроногий». Поначалу он намеревался придать Приаму черты Лаокоона, для чего и изучал упомянутый выше гипсовый слепок.

В картине (мы публикуем подготовительный эскиз к ней) Приам сдержанней, благообразней. Проникнув во вражеский стан, чтобы попытаться получить тело убитого сына, готовый зарыдать, старик умоляет Ахиллеса проявить свойственное ему великодушие. Композиция, построенная диагонально, несколько перегружена деталями, но четко «работает» на главных героев полотна. Они расположены в центре, движение одного как бы продолжено движением другого, оба ярко освещены, а фигура Ахиллеса выделяется особо благодаря алому плащу.

Создав эту многофигурную работу, юноша показал себя не только сформировавшимся художником, но и человеком высокой эрудиции, обладающим даром проникновения в овеянное романтикой далекое прошлое.

Прекрасную автобиографиче-



И. Репин.
Вид на школу военных
топографов в Чугуеве.
Акварель. 1857.

И. Репин.
Портрет матери.
Масло. 1867.



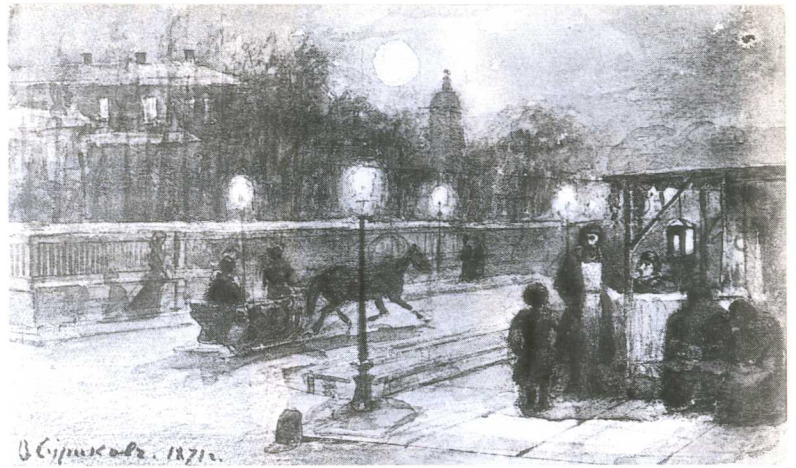
скую книгу «Далекое близкое» написал И. Е. Репин. Благодаря ей мы знаем многие подробности о его детстве, отрочестве, юности. К счастью, сохранились и некоторые его ранние рисунки. Среди них — «Вид на школу военных топографов в Чугуеве», выполненный в тринадцатилетнем возрасте. Талант Репина развивался стремительно, без скачков и спадов.

Поразительная работоспособность, одержимость творчеством, восторг перед искусством в сочетании с жадной жаждой знаний, широким кругозором, ярко выраженная гражданская позиция, любовь к своей стране, к человеку, неизбежное стремление принести людям пользу — все это обусловило великое значение сделанного Репиным.

Четырьмя годами моложе Репина был Василий Иванович Суриков. О жизни, о творческом подвиге художника прекрасно рассказала его внучка Наталья Петровна Кончаловская в романтической были «Дар бесценный». Она, в частности, пишет: «Вася умел во все вглядываться. Смотрит в лицо человеку, замечает, как глаза расставлены, уши посажены, нос и ноздри лепятся на лице. Зажгут свечу — он смотрит, как колышется пламя и колеблются тени на стене. Ничто не ускользало от Васиного жадного взгляда, и все откладывалось в благодарной памяти, чтобы потом, когда придет время, ожить на холстах под кистью мастера».



В. Суриков.
Синий камень на Енисее.
Фрагмент.
Акварель. 1865.



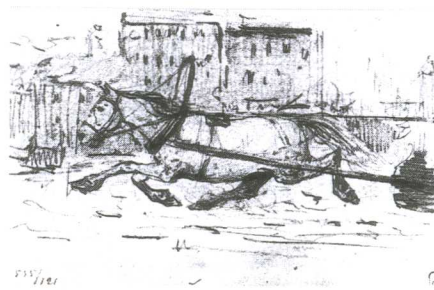
В. Суриков.
Вечер в Петербурге.
Акварель. 1871.

В школе Вася учился легко. Но самым любимым уроком был, разумеется, урок рисования. К нему готовился заранее — точил карандаши, запасался альбомами, красками, резинкой.

Преподаватель Н. В. Гребнев, спокойный, тихий, очень образованный, учил наблюдать и думать, а самое главное — понимать и любить красоту. Он заставлял Сурикова копировать гравюры с картин Брюллова, Рафаэля, Тициана. Вместе они ходили на Часовенную гору, ездили на Енисей, к горным кряжам — Столбам, в тайгу. Понемногу мальчик приучался рисовать карандашом и писать акварелью с натуры.

Эта статья носит название рубрики, которая в течение почти полутора десятилетий периодически появлялась на страницах нашего журнала. Читатели узнали о детстве и юности многих отечественных и зарубежных мастеров А. Архипова, Н. Рериха, Ван Гога... Уже во втором номере за 1978 год возобновленного издания «Юного художника» была перепечатана довоенная публикация И. Грабаря о детских рисунках Валентина Серова.

Самые ранние произведения выдающихся живописцев до нас редко доходят: в их глазах и глазах их близких они не представляют никакой ценности. Иначе поступила Валентина Семеновна, мать будущего великого портретиста — купила альбом и собственноручно сделала



В. Серов.
Бегущая лошадь в упряжке.
Карандаш, 1879.

В. Серов.
Автопортрет в пятнадцатилетнем возрасте.
Карандаш, 1880.



надпись: «Тоня Серов. № 1». Потом были все новые и новые альбомы. В итоге сложилась большая коллекция рисунков — от самых ранних до подростковых.

Грабарь в вышеназванной статье пришел к выводу: в пятнадцать лет Серов-мальчик превратился в Серова-мастера. Конечно, мастерство еще предстояло совершенствовать, что Серов и делал до конца жизни. Но вот что интересно: в 23 года Валентин Александрович создал шедевр — «Девочку с персиками», в котором как бы соединились молодость, беззаботность, радость ожиданий. Позже, став знаменитым, он удивится, глядя на эту обаятельную, полную света, воздуха, свежести картину:

— Неужели это я написал?!

Все мы знаем замечательного художника Михаила Александровича Врубеля. Краски его картин сочны и свежи, положены крупными, точными мазками. А рисунки необычайно живописны, динамичны, трепетны. Но пришел Врубель к своему неподражаемому стилю через годы упорнейшей учебы.

Посмотрите на рисунок гипсовой головы Бахуса, выполненный им в Академии художеств. Как он точен, объемен, выразителен, как предельно использованы возможности мягкого карандаша! Глубоки и прозрачны тени, трепетны рефлексы, мягки полутона, лучезарны блики. Это не просто учебный рисунок — это подлинно художественное произ-



М. Врубель.
Рисунок гипсовой головы
(голова Бахуса).
Карандаш, 1881.

М. Врубель.
Гамлет и Офелия.
Акварель. 1883.

З. Серебрякова.
Дети с собачкой.
Карандаш. 1897.

З. Серебрякова.
Автопортрет с яблоком.
Акварель. 1897.



ведение! Сравните его с головой Лаокоона работы А. Иванова — сколь различен подход к изображению природы у обоих мастеров.

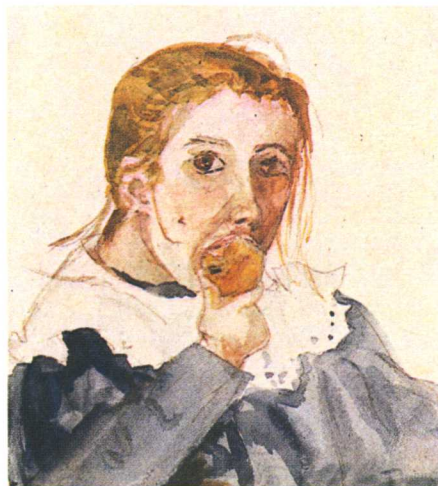
В истории искусства есть примеры, когда одаренность раскрывалась в настолько благоприятной атмосфере, что развитие шло успешно без учебы в академии или другом высшем учебном заведении. Вспомним Зинаиду Серебрякову. Ее дедом по матери был Евгений Александрович Лансере — скульптор, замечательный мастер мелкой пластики. Мать любила рисовать и посещала класс рисунка в Академии художеств, где занималась у П. П. Чистякова. Дед по отцовской линии — архитектор Николай Леонтьевич Бенуа, дядя — известный художник Александр Николаевич Бенуа.

Понятно, сколь бы ни была благоприятна окружающая среда, без любви к рисованию, трудолюбия, целеустремленности любой талант очень быстро себя исчерпает. К счастью, всеми этими качествами Зина обладала. К 11—13 годам у девочки выработалось свое отношение к окружающему миру.

Начало XX столетия, как известно, ознаменовалось появлением в искусстве множества течений и направлений, расцветом абстрактного, беспредметного творчества. Пабло Пикассо был одним из самых ярких представителей абстракционизма, хотя многие его произведения и



Зина Серебрякова
Дети с собачкой



вовне предметны. Особенно относящиеся к молодым годам. Стоит только взглянуть на карандашные рисунки и картины, выполненные маслом пятнадцатилетним Пабло, чтобы убедиться не только в его редкой одаренности, но и профессиональной подготовленности. Немногие выдающиеся художники достигали таких успехов в столь раннем возрасте.

Профессиональная основа дала Пикассо возможность создавать убедительные произведения, к какому бы направлению искусства они ни относились. Действительно — что было бы с ныне знаменитыми художниками, если бы их не учили, если бы они не были одержимы желанием овладеть ремеслом в высоком смысле этого слова?! Пытливо не изучали природу, не вникали в правила перспективы, светотени, цвета, не осваивали сложные законы композиции?

Моцарт и Паганини, Пушкин и Лермонтов, Дюрер и Иванов. В ранние годы они великолепно сочиняли, исполняли, рисовали. Ими восхищались, но не потому, что воспринимали их творчество как «детское искусство». Ими восхищались потому, что они уже не уступали взрослым, но были еще такими юными. К их таланту подходили с критериями «взрослого искусства».

А. АЛЕХИН,
кандидат искусствоведения

ЯПОНСКИЕ КУКЛЫ



Мы привыкли к тому, что в куклы обычно играют. А вот в Японии уже не одно столетие существуют куклы, предназначенные только для рассматривания. Их любят дети и взрослые — и не только японцы, но и иностранцы, которые интересуются историей этой страны. Традиционные куклы из дерева, бумаги, глины, тканей, связанные с различными праздниками и обычаями, увлекательно представляют мир японской культуры.

Первым сохранившимся свидетельством о таких куклах является заметка в знаменитой книге «Записки у изголовья» придворной дамы Сэй Сёнагон, жившей в X веке. В ней говорится о том, что одна дама изготовила в подарок императору несколько очень красивых кукол наподобие придворных пажей. Ростом в пять вершков, они были наряжены в парадные одежды, волосы расчесаны на прямой пробор и закручены локонами на висках. Написав на каждой кукле ее имя, она преподнесла их императору. Государю особенно понравилась та, что была названа «принц Томоакира».

Возможно, эти куклы — далекие предшественники тех, что появились позже в связи с Праздником девочек, который проводится в Японии ежегодно 3 марта и называется еще Фестивалем кукол. Накануне этого дня в домах, где есть дочери, в гостиной устанавливается ступенчатый стенд с кукольными фигурками. Они могут быть самыми разными по исполнению — дорогими и совсем простыми, но все изображают определенных персонажей — представителей императорского двора эпохи Хэйан (IX—XII века), то есть того времени, когда жила Сэй Сёнагон. На самый верх ставятся на фоне ширмы куклы императора и императрицы в



Дама в средневековом costume.

церемониальных одеждах. Они могут сидеть на особых помостах или стоять. На второй ступеньке размещаются три придворные дамы, ниже — два министра, музыканты, слуги, а также миниатюрные предметы из дворцового об-

Окина — персонаж театра Но.



хода — паланкины, повозки, мебель, лаковая посуда, шкатулки — то, что Сэй Сёнагон назвала «игрушечной утварью для кукол».

Маленькая кукла по-японски называется хина, праздник — мацури. Таким образом, японское название Праздника девочек или Фестиваля кукол — Хина мацури.

Происхождение Хина мацури относится к давнему времени, когда в Японии существовал ритуал очищения от болезней и злых сил с помощью соломенных или бумажных кукол. Во время обряда человек дул на куклу и потом тер ею свое тело для того, чтобы вся загрязненность души и тела перешла на фигурку. Затем кукла бросалась в ближайшую речку или ручей: считалось, что с ней уплывали все болезни и несчастья человека.

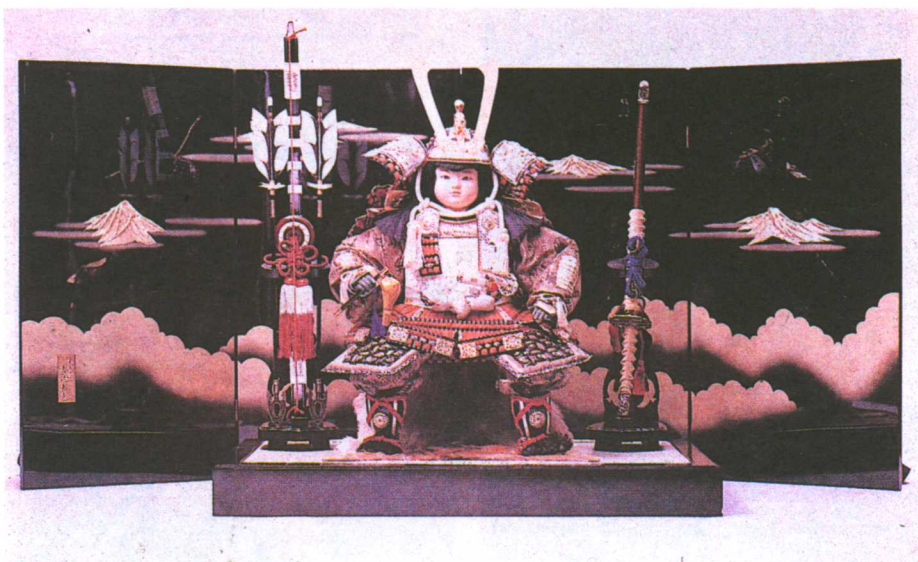
Постепенно обычай претерпевал изменения и с конца XVII века стал превращаться в Праздник девочек — добрый и тихий, со своими скромными радостями. Особенно его любят девочки от семи до пятнадцати лет — ждут его с нетерпением и накануне, когда все приготовления бывают закончены, отправляются спать в счастливом предвкушении торжества.

В этот день девочки с мамами в нарядных кимоно, торжественные и церемонные, ходят друг к другу в гости, дарят и получают подарки, угощаются сладостями и любят куклами, выставленными на стенде. Ими никогда не играют. После праздника аккуратно заворачивают в бумагу, укладывают в коробки и убирают до следующего года. Куклы-хина берегутся, передаются по наследству от мамы к дочери. Поэт Ёса Бусон (1716—1783) в одном из трехстиший (хайку) «нарисовал» сценку, в которой взрослая девушка или молодая женщина, увидев свои куклы-хина, вспоминает

чудесный детский праздник:
Вот из ящика вышли...
Разве ваши лица могла я
забыть?

Пара праздничных кукол?

Свой праздник есть и у мальчиков. Он отмечается 5 мая и называется Танго-но сэкку — Первый день Лошади. Такой день по восточному календарю есть в каждом месяце, но это название закрепилось именно за 5 мая. Танго-но сэкку тоже имеет древнее происхождение и первоначально связывался с культом земледелия, но к началу XVII столетия превратился в Праздник мальчиков. Специальный стэнд, как и на Хина-мацури, стали устанавливать в домах, где были сыновья, но куклы и предметы на нем имели иной характер. Праздник мальчиков ассоциировался прежде всего с воинскими доблестями и достоинствами. На верхней ступеньке всегда устанавливалась кукла-самурай в полном боевом облачении или одни доспехи. Нижние предназначались для различных воинских атрибутов, благожелательных символов и кукол, изображающих исторических, легендарных и сказочных героев. Стэнд в целом должен был не только радовать глаз ярким, нарядным убранством, но и воспитывать в мальчиках смелость, настойчивость, силу духа, стремление к победе, верность долгу, то есть качества, необходимые истинному самураю. И хотя самураев в



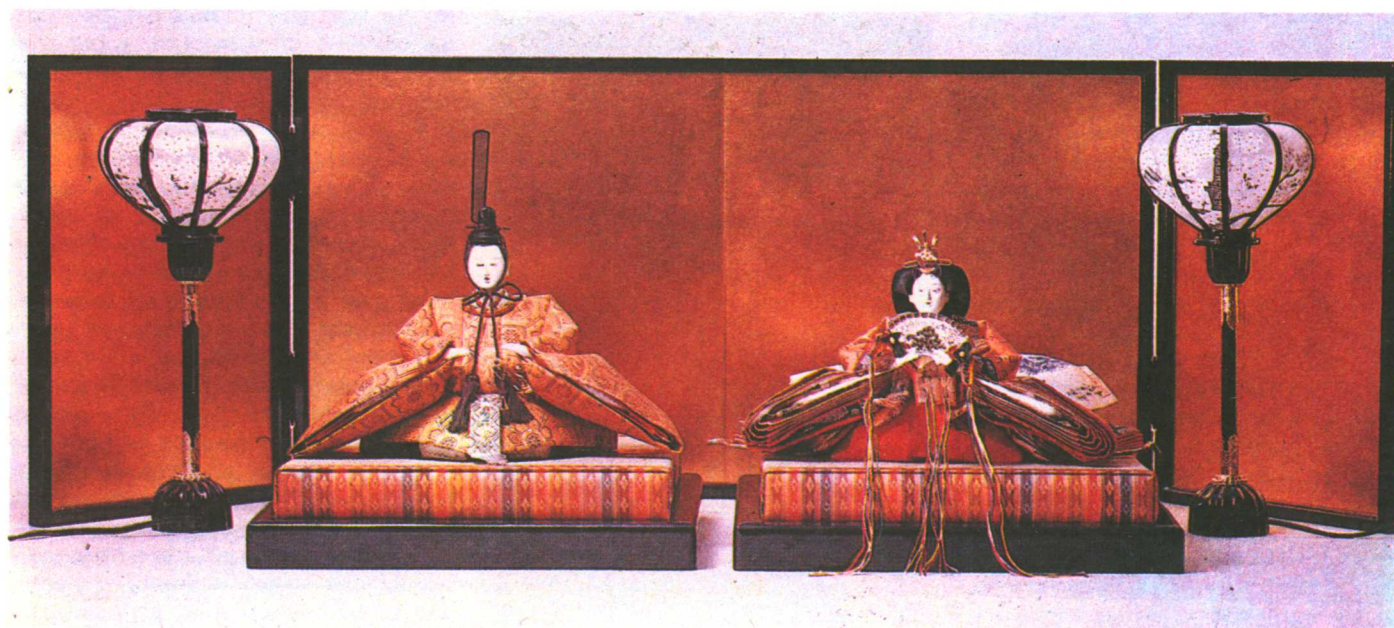
Молодой воин, собирающийся на первую битву. Кукла для Праздника мальчиков.

Японии уже давно нет, обычаи этого праздника сохраняются, тем более что настоящий мужской характер неплохо иметь и современным молодым людям. Раньше мальчики получали в подарок игрушечное оружие, лошадей, а теперь чаще всего им дарят новые электронные игры и игрушки, а стэнд со старинными героями напоминает юным японцам о далеком прошлом их родины.

С историей и культурой страны связаны и другие куклы, кото-

Император и императрица. Куклы для Праздника девочек.

встретить во многих японских домах. Вот — Окина (старец), персонаж театра Но. Кукла очень точно воспроизводит костюм, облик театрального героя и сам дух этого старинного сценического действия. Спектакли Но лишены декораций, поэтому особое значение имеет каждая мелочь. Актеры, исполняющие главные роли, надевают маски, выполненные из дерева и представляющие большую историческую и художественную ценность, так как многие из них были изготовлены знамени-





Детская игра «которо».

Кокэси.

тыми мастерами прошлого. Известный советский кинорежиссер Г. Козинцев, который видел в Японии постановки Но и очень интересовался этим театром, писал о масках: «Я начинаю понимать, что «надеть маску» — процесс такой же сложный, как «вжиться в роль». Задолго до начала представления артист стоит подле зеркала. Мальчик подает ему маску. Артист осторожно берет ее и молча вглядывается в ее черты. Незаметно меняется выражение глаз, облик становится

иным. Маска как бы переходит в человека. И тогда медленно и торжественно он надевает маску и поворачивается к зеркалу. Их уже нет по отдельности, человека и маски, теперь это целое». Окину всегда легко узнать по белой улыбающейся маске с декоративными морщинами, бровями и усами. В руках обязательно веер с изображением могучей сосны на золотом фоне. Этот же мотив присутствует на заднике сцены. Сосна — символ долголетия, крепости, мощи, а золотой фон олицетворяет солнечный свет — вечное, живое начало. Сама сцена выполнена из тщательно обработанных некрашенных досок, об этом напоминает подставка, на которой стоит кукла танцующего Окины. Танец этого персонажа тоже несет в себе древний ритуальный смысл, связанный с установлением мира и порядка на земле.

Следующие две куклы снова обращают нас к эпохе Хэйан, времени утонченной придворной культуры. Одна представляет молодую даму в придворной одежде тех лет. Костюм называется «дзюни хитозэ» — «платье в двенадцать слоев». Умение подобрать красивые сочетания одежд высоко ценилось и считалось большим искусством. Конечно, такое «платье» было не очень удобным в повседневной жизни и предназначалось для выездов и приемов. У Сэй Сэнагон и других

авторов того времени многократно встречаются описания одежд, которые, помимо всего, должны были обязательно соответствовать времени года. На верхнем кимоно у нашей дамы вытканы разноцветные круги со стилизованными изображениями цветов сливы, из чего следует, что ее костюм имеет отношение к периоду конца зимы — начала весны, когда в Японии расцветает дерево сливы.

Иногда куклы составляют небольшие сценки. Так, например, пятеро симпатичных ребятшек в нарядных кимоно представляют популярную детскую игру «которо». Она заключается в том, что водящий должен попытаться поймать последнего в цепочке, которая будет препятствовать ему это осуществить.

Кокэси — простые и в то же время чрезвычайно симпатичные куклы. Они относятся к народным игрушкам. Такие куклы около 300 лет назад стали изготавливать крестьянские мастера на севере острова Хонсю. Небольшие изменения пропорций, форм тулова и головки, различные орнаментальные росписи и бесчисленные вариации тонких линий, обозначающих черты лица, — и вот перед нами похожие и в то же время замечательно разные изображения японских девочек. Сегодня эти куклы — предмет собирательства, их с удовольствием коллекционируют и японцы, и иностранцы.

Кокэси многим советским зрителям сразу напоминают матрешек. Видимо, потому, что те и другие выполняются на токарных станках из светлого дерева. Действительно, русская матрешка появилась на свет благодаря японской кукле, но это была не кокэси, а совсем другая игрушка — Дарума.

Среди множества традиционных японских кукол и игрушек, дошедших до нашего времени, куклы для любования занимают особое место. Легенды, сказки, истории, связанные с многочисленными персонажами, делают их чрезвычайно привлекательными для японских ребят, которые, таким образом, с детства приучаются к умению воспринимать глазами, ценить красивые вещи, а также знакомятся с историей, культурой и искусством своей страны.

Г. ШИШКИНА



ЦЕРКОВЬ ТРОИЦЫ

В СЕЛЕ
ТРОИЦКОЕ-ЛЫКОВО



Умели древние зодчие выбирать места для храмов и монастырей, умели строить их, не нарушая дыхания природы, а в гармонии с ней. И этим лишний раз подтверждали мысль о божественности творческого начала в человеке. Даже в таком разросшемся городе-гиганте, как Москва, сохранились еще дивные уголки, напоминающие об этом.

Редкий москвич, хоть раз побывавший в Серебряном бору, не любовался стройной церковью на противоположном крутом берегу Москвы-реки. Долгое время памятник закрывали леса, да и обилие деревьев мешает увидеть подлинный его силуэт. Одна только позолоченная главка хорошо просматривается издалека. Это и есть знаменитая Троицкая церковь XVII века. В хорошую погоду можно совершить путешествие на катере от причала Серебряного бора до старинного села Троицкое-Лыково, бывшей вотчины нескольких боярских родов. Переправа длится минут десять, и за это время вы успеете насладиться панорамой двух новых районов столицы, вплотную подступивших к охранной зоне памятника, взявших его как бы в тиски. Но, ступив на лыковский берег и войдя за ограду усадьбы, вы забудете об этом наваждении. Нет, ни подстриженных аллей, ни благоухающих цветников не сохранилось, кругом разор и запустение, и все же дыхание истории столь явственно, что реальность отступает. К тому же вас ждет открытие: оказывается, здесь не одна, а две церкви. Вторую, Успенскую, построенную в XIX веке, с берега не видно. Говорят, была еще и третья, деревянная, тоже Троицкая, да сгорела лет тридцать назад. Успенской церкви тоже не повезло — за годы борьбы с религией и внешний, и внутренний облик ее искажен до неузнаваемости. Как, каким чудом удалось уцелеть каменной Троице, ободранной и ограбленной изнутри, но не утратившей своего ар-



Церковь Троицы в селе Троицкое-Лыково. Вид с юга. 1690—1694. Фото. 1991.

Внутренний вид церкви и фрагмент восстановленного иконостаса. Дерево, резьба. Фото. 1991. ▷

архитектурного великолепия, — неизвестно. Возможно, есть в мире не открытый никем закон сохранения шедевров...

Село Троицкое, Лыково тож, в 1627—1644 годах принадлежало Б. М. Лыкову, потом — дворцовому ведомству, с 1690 года — Нарышкиным, затем Разумовским, Н. А. Бутурлину, Корзинкиным и женскому монастырю. В советское время в усадьбе располагались госпиталь, клуб, суворовское музыкальное училище, склад Института атомной энергии имени Курчатова. Лыковым село названо по древним его владельцам князьям Лыковым, а Троицким — по храму во имя Святой Троицы.

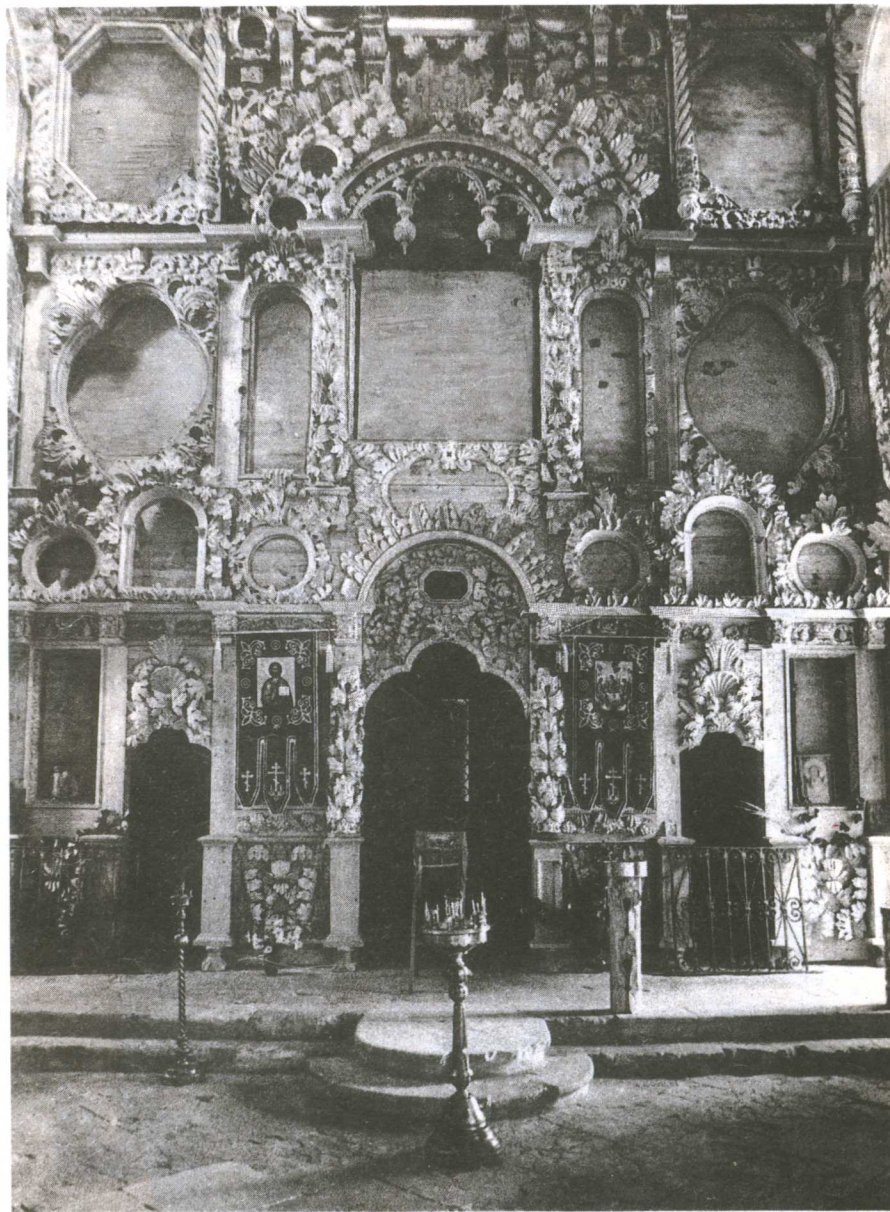
Во многих книгах по архитектуре и путеводителях упоминается об этом памятнике как об одном из красивейших образцов «нарышкинского барокко» конца XVII века. Конечно, такого стиля в архитектуре нет, но с чьей-то легкой руки это название закрепилось за рядом церквей, построенных примерно в одно и то же время в подмосковных боярских вотчинах: Филях, Уборах, Троицком-Лыкове, Зюзине. Причем лучшие из них сооружены по заказу бояр Нарышкиных. Памятники этого стиля знаменуют собой новый этап в русском зодчестве, его поворот к светским началам, что свойственно всей русской культуре рубежа XVII века. В них с удивительным художественным совершенством слились традиционные черты деревянного зодчества с новыми веяниями, проникавшими на Русь с Украины и Белоруссии. Именно к этому времени в русской архитектуре сложился такой тип вотчинных церквей, в котором храм и колокольня сливались в одно многоярусное сооружение. В подъятах они назывались «иже под колоколы», то есть под звоном. Такое соединение экономило место, что, очевидно, было немаловажным в условиях усадьбы, и сама церковь приобретала большую высоту и выразительность.

«Нарышкинские» церкви, сложенные из красного кирпича, снаружи богато декорировались белокаменной резьбой. Но обилие украшений не утяжеляло облик, а, напротив, делало его более изысканным. Возможно, этому способствовала строгая симметрия, ясность композиции, стройность силуэта и четкость деления на

яруса. Очевидно, строил их большой мастер, умевший соединить прочность с великолепием, разнообразие с единством. Ученые предполагают, что это дело рук зодчего Якова Григорьевича Бухвостова со товарищи, то есть с артелью мастеров, работавших в Москве и округе в конце XVII века.

Первое упоминание о каменном храме Троицы относится к 1704 году, а точная дата постройки неизвестна. Поставленный на невысокий подклет, снаружи он окружен открытой галереей-гульбищем и имеет три входа — с запада, юга и севера. Центральная часть — типичный для древнерусского зодчества четверик или куб, увенчанный крупным восьмериком, на который поставлены еще два яруса восьмериков и лукович-

ная глава. Куполами увенчаны также алтарь и трапезная, расположенные строго симметрично. Очевидно, под влиянием украинского зодчества церковь поставлена трехглавием с запада на восток. О западноевропейских влияниях говорит и использование в обработке фасадов классического ордера в чисто русской трактовке его форм и пропорций. Разнообразные архитектурные украшения размещены с удивительным вкусом и придают облику храма необычайную скульптурность. Колонки порталов и наличники окон покрыты белокаменной резьбой. Особенно хороши восьмигранные окна-люнеты на северном и южном фасадах, расположенные над входами. Их изысканное обрамление свидетельствует о незауряд-



ном мастерстве резчика. Резьба и украшения создают богатую игру светотени на всех ярусах храма, и возникает впечатление, что он пронизан трепетом, как живое существо. Внутреннее убранство храма не уступало внешнему. Скульптурность белокаменной резьбы перекликалась с резными узорами деревянного многоярусного иконостаса, ложи и балконов. Позолота, алый фон, малиновый штоф в убранстве ложи — все здесь призвано было напоминать о том, что владельцы храма принадлежали к царскому дому.

Существует легенда о том, что храм построен в 1698—1704 годах матерью Петра I, царицей Натальей Кирилловной Нарышкиной, и будто сам Петр положил несколько камней в его основание. Красивая легенда, однако не выдерживает самой элементарной проверки — к этому времени Натальи Кирилловны (1651—1694) уже не было в живых. А жаль, потому что в нее сразу

поверилось. Царица была совсем не такой, какой представил ее писатель А. Толстой в своем романе «Петр I». Для этого достаточно заглянуть в доступные сегодня всем «Чтения и рассказы по истории России» С. М. Соловьева.

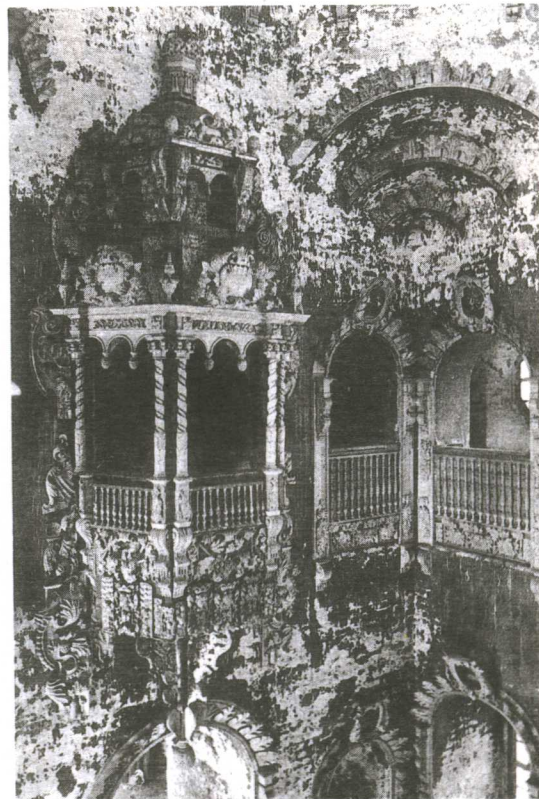
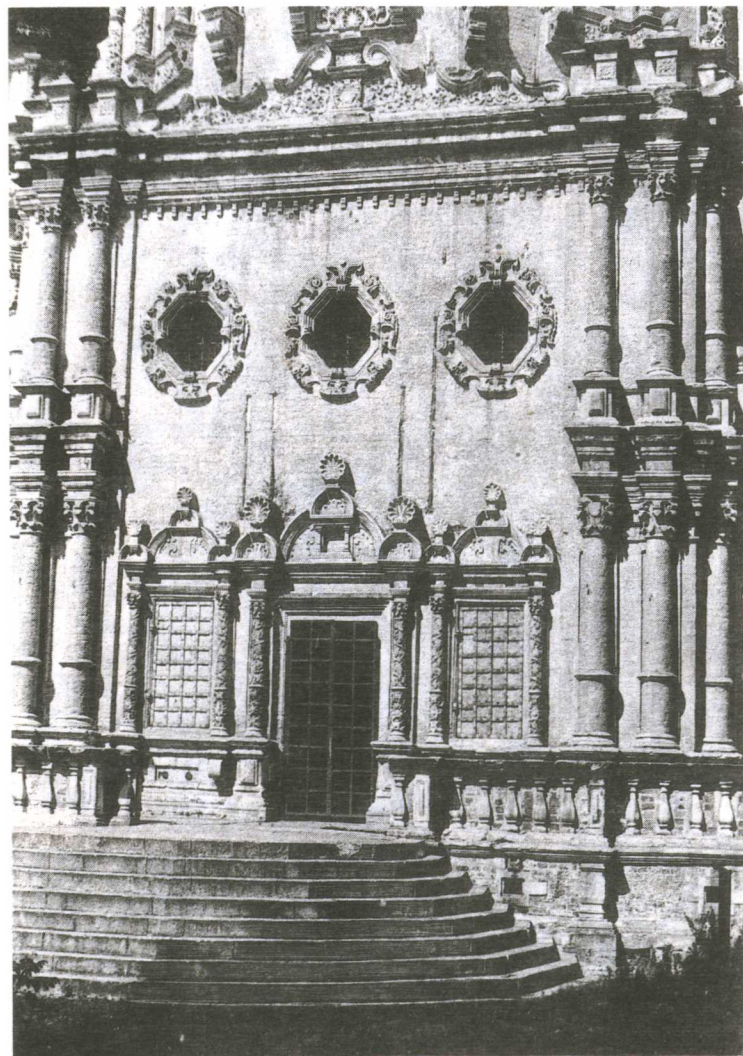
Достоинство завершала бы биографию царицы история о закладке нового каменного храма во славу Пресвятой Троицы. Да никак по датам не сходится...

Но вот в книге «Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества», изданной в прошлом веке, встречаем описание храмовой живописи Троице-Лыковской церкви: «О храмоздателях и времени сооружения свидетельствует нам право клироса на образе собор святых: апостолов Петра и Павла, Мученицы Наталии, Льва Катанского, Мартиниана, Анны Пророчицы, Евдокии, Параскевы и пр. В сих ликах видите тезоименитых им: Царицу Наталью Кириллов-

ну с сыном ея Петром I и с родственниками ея Нарышкиными».

Все-таки легенды на пустом месте не рождаются! Значит, имела Наталья Кирилловна какое-то отношение к созданию храма, раз лик ее запечатлен среди храмоздателей. Но какое? И кто из Нарышкиных непосредственно занимался строительством? Существует версия, что Лев Кириллович. Однако сомнительно, чтобы он, только что построивший свое чудо в Филях (1693), мог сразу же приняться за строительство в другой вотчине. Слишком это было бы расточительно даже для царского родственника.

Поиски ответов на эти вопросы привели нас к человеку, много лет изучавшему Троицкий храм, к реставратору Ирине Валентиновне Ильенко. Она рассказала об открытии, сделанном несколько лет назад и никому практически не известном, поскольку опубликовано оно было в малотиражном сборнике «Реставрация и иссле-



Ложа владельца или царская ложа. Дерево, резьба.

◁ Восьмигранные окна-люнеты на северном и южном фасадах.

Кресты «карсунские» с яблоками, распятием и коронами.

Литье, позолота. XVII век. ▷

дования памятников культуры».

В ЦГАДА она обнаружила челобитную боярина Мартемьяна Нарышкина на золотарей о неизготовлении крестов. Эта жалоба позволила документально уточнить дату постройки церкви.

Мартемьян Кириллович Нарышкин получил Троицкое-Лыково в вотчинное владение в 1690 году, а в марте 1697 года умер. Челобитная подана им 7 августа 1695 года. Вот что пишет своим царствующим племянникам родной дядя, соблюдая этикет того времени: «Великим государем, царем и великим князем Иоанну Алексеевичу, Петру Алексеевичу, всеа Великия и Малыя и Белья России Самодержцем бьет челом холоп ваш Мартемьян Нарышкин в нынешнем Государеи 203 году (1695) июня в 18 день подрядились у меня холопа вашего Оружейные полаты золотари Алексей да Борис Гавриловы дети Маеровы в московском уезде в вотчинной моей деревне в селе Троицкое на новопостроенной церкви вызолотить три креста карсунские с яблоками и с коруны...» Далее в тексте идет полное перечисление подряда, что должны были сделать оные Алексей да Борис: нанять мастеров и позеленить масляной краской решетки на окнах и кровлю, снаружи церковь расписать аспидом под серый мрамор, за что взяли деньги вперед и обещали к 31 августа все закончить, да так ничего за лето не сделали, и «бегают от дела и укрываются и к себе работников иных к делу не призывают и тем чинят мне остановку великую».

По челобитной М. К. Нарышкина на другой же день было проведено расследование, о чем свидетельствует запись на том же листке другим почерком. Одного из братьев допросили, побили батогами и отвели на двор боярина Нарышкина «до отрядки подрядного дела».

Из этого документа И. В. Ильенко сделала вывод, что заказчиком церкви был не Лев, а Мартемьян, и что строительство, начатое не ранее 1690 года, к 1694 году было закончено без отделки. Другое важное открытие — зодчий не принимал участия в наружной отделке храма. Он сдавал заказчику постройку без отделочных работ, но с выбеленными, затертыми левкасом стенами, как внутри, так и

снаружи. То есть существовало четкое разделение труда. Такая организация работ позволяла строить храмы довольно быстро — за один-три года. Очевидно, этим можно объяснить создание артелью Бухвостова в одно и то же время целого ряда церквей. И еще одно — исследования, проведенные на памятнике по проверке выполнения подряда, показали, что все было сделано так, как договаривались: решетки и кровли зеленые, кресты с распятием и с коронами золоченые, снаружи храм был расписан под серый мрамор с элементами цветной росписи. Найдены в архивах и документы, свидетельствующие о выдаче большой суммы денег из казны по приказу царицы боярину Мартемьяну Нарышкину в 1690 году, очевидно, на строительство храма.

Итак, наше путешествие в Троицкое-Лыково закончилось. Мы узнали подлинную дату создания памятника, и таким образом леген-

да о причастности к нему царицы и самого Петра обрела право на жизнь. А бывал ли тут Петр или нет, наверное, не столь важно.

Сейчас для обоих храмов старинного подмосковного села начался новый этап жизни — год назад они переданы церкви. Вся забота по восстановлению утраченного благолепия легла на плечи общины и настоятеля отца Стефана. Первое, что они сделали, — сняли леса с каменной Троицы, без пользы простоявшие тут несколько лет. Поскольку она всегда была летней, без отопления, службы идут в Успенской. А по субботам и воскресеньям открыты для всех двери Троицкого храма. Пусты глазницы недавно восстановленного иконостаса, но дух возрождения уже витает под сводами: горят свечи, и голос священника, как и триста лет назад, произносит: «Спаси, Господи, люди твоя».

Н. КОЛЕСНИКОВА



Ксюша РОМАНОВА

Ксюше Романовой — 10 лет. Родилась она в Уфе, а пишет, сочиняет рассказы — с шестилетнего возраста. Жила некоторое время в Ленинграде, потом — на Украине, а вот сейчас — в Москве. Кочует вместе с родителями, придумывает сюжеты и героев сама. Пишет свободно, как бы играя, импровизируя. Любит петь, читать, рисовать, философствовать. Мечтает стать писателем. Предлагаем один из рассказов Ксюши Романовой. Рисунки автора.



Дед очень любит кур, а баба — кроликов.

Однажды зимой, в январе, отправился дед покормить кур и кроликов. Когда он залез в подпол, то увидел, что две курицы отморозили лапы. Тогда дед перенес кур в дом. Над дверью висел мешок с зерном, и дед не боялся, что курицы будут сидеть голодные.

Через два дня дед пришел проводить своих любимиц и внезапно обнаружил, что дверь заперта изнутри. Дед посмотрел в окно и увидел, что петух и четыре курицы уселись на засов и закрыли дверь. Открыть они ее, конечно, не смогут.

«Что же делать? — подумал дед. — Окно, что ль, разбить? Но стекло дорого стоит, да и баба заругает...»

Выход один — лезть через трубу!

Дед был человек отчаянный, и минуту спустя он уже карабкался по лестнице на крышу. Он ловко добрался до трубы (а она была широкая) и... ой! Исчез!!!

Вскоре из русской печи вылезло странное существо.

Оно подошло к двери, и испуганные куры взлетели вверх на мешок с зерном, а существо открыло засов и стало сгонять кур с мешка, приговаривая:

— Ох, мои курочки! Сойдите вниз, мои хорошие!

Но тут мешок с зерном полетел деду на голову, и дед упал, а «хорошие» курочки выскочили на улицу.

Дед встал и подумал: «Нужно пойти на двор и поймать курочек!»

Но едва он дернул дверь, как почувствовал, что она заперта снаружи. Оказывается, куры так облюбовали засов, что... Да ведь и так ясно!

Так и сидел дед целый день (а в доме было жутко холодно!),



ДЕД И КУРЫ

Дед и баба живут в Уфе, а за рекой Уфимкой, возле леса, у них — садовый участок. Там они построили домик, посадили яблони и клубнику. Рядом с домиком — сарай, в котором живут кролики. В доме под полом сидят куры.



пока не пришла баба и не освободила его.

Вечером баба поставила деду горчицники, а кур посадила на теплую печку, чтобы у них отогрелись замерзшие лапы.

С тех пор баба не пускает деда одного в сад...



Ксения ПРОШИНА



редакции журнала сидела маленькая худенькая девочка лет семи со светлыми косичками. В руках она держала объемистую папку с рисунками. Ксюша Прошина, так звали девочку, второй год занимается в детской студии при ДOME культуры Московского автомобильного завода под руководством Сергея Владимировича Смирнова. Выпускник Московского высшего художественно-промышленного училища, Сергей Владимирович стремится привить своим воспитанникам не только навыки рисования, но и умение чутко воспринимать прекрасное, будь то картина или уголок природы.

Ксюша раскрыла папку, и передо мной предстал ясный мир детства. Ее герои — жучки, прыткие кузнечики, фантастические птицы, пестрые бабочки. Все они живут своей жизнью. В лучах заходящего солнца исполняют свадебный танец грациозные цапли. Плутоватый рыжий пес тащит за крыло тяжелого гуся. Пятнистый олененок силится встать на ножки-палочки. И везде буйство красок, жизнерадостность. Ксюша предпочитает работать в ярких, насыщенных тонах, пробуя гуашь, акварель, карандаш. Часто прибегает к смешанной технике. Ее рисунки не похожи один на другой.

«Бежал ежик по дорожке, остановился, потянул носом воздух и чует, в травинке кто-то прячется. Так и есть — жук-усач затаился», — рассказывает Ксюша. Ее ежик полон лукавого очарования. (Простим юной



художнице недостаточное знание анатомии.) Ксюша прекрасно передает трепет молодых дубовых листочков на ветру, яркую зелень травы, голубизну летнего неба.

Совсем в иной манере выполнен рисунок с жучками. В нем чувствуется влияние народных мотивов. Интересно композиционное решение рисунка. Ажурный растительный орнамент придает ему уравновешенность и завершенность. Сочные краски — желтые, зеленые, красные, синие — создают праздничный настрой. С большой тщательностью прописаны детали: лапки, усики, крылышки жучков.

«Пришел Василий к Марии Ивановне на чай. А она ему и говорит: «Поздно, Васенька, встаешь, вся роса высохла», — объясняет Ксюша.

Богатая палитра и разнообразие полутонов отличает рисунок «Морозное утро». Птичка-красногрудка примостилась на сосновой ветке и запела, весело возвещая о начале дня. Изогнутые веточки дерева напомнили восточные акварели. Ксюша призналась, что писала картину под впечатлением старинных китайских росписей по шелку.

Ксюшины рисунки доставили мне большую радость. Что ожидает ее в будущем, неизвестно. Но хотелось бы верить, что из этой маленькой девочки вырастет талантливый художник.

Полина ГЕРЧАНОВСКАЯ,
ученица 9-го класса
историко-гуманитарной школы
при Государственном
университете
имени Т. Г. Шевченко, Киев

«ЗАСТЫВШИЙ ТЕАТР»

Гвидо МАЦЦОНИ



1473 году супруга герцога феррарского Эрколе I д'Эсте — Элеонора Арагонская посетила Модену. В честь герцогини горожане устроили грандиозное празднество, во время которого, по традиции, была разыграна мистерия с представлением «живых картин». В XV веке театр в современном смысле слова не существовало. «Священные представления», которыми отмечались в итальянских городах дни больших религиозных праздников, военных побед, встреч и проводов знатных особ, представляли собой как бы игровое наглядное воплощение событий Священной истории, опи-

санных в Евангелии. Излюбленной формой инсценировки была «живая картина». Актеры в костюмах евангельских персонажей на маленькой передвижной сцене-колеснице представляли ту или иную мизансцену и застывали в определенных позах. Повозка двигалась по улицам, актеры искусно, в течение длительного времени сохраняли позу и гримасу без единого движения и даже не мигая. Иногда повозка останавливалась перед ратушей или церковью для исполнения несложной пантомимы, сопровождавшейся хором пением, короткими диалогами или какой-нибудь эффектной сценой с участием «нечистой силы», чудесными «превращениями»,

«оживлениями». Очевидцы оставили красочные описания пышных процессий, заполнявших улицы. Знаменитый биограф итальянских художников Вазари рассказывает о диковинных машинах, которые сооружались для этих передвижных инсценировок — вращающихся деревьях и облаках, гигантских фигурах святых и мучеников, манекенах, приводившихся в движение при помощи скрытого механизма. Такие манекены (деревянные, терракотовые, восковые или одетые в настоящие костюмы) вместе с живыми актерами или вместо них участвовали в живых картинах (картины, составленные из одних кукол, назывались «мистерии»).



Устройством мистерии обыкновенно занимался «фестайоло» — лицо, наделенное многочисленными полномочиями — режиссер, антрепренер, ведущий, художник-декоратор. Многие имена известных итальянских художников того времени упоминаются в хрониках в связи с постановкой мистерий. В 1473 году в Модене скромный ремесленник, занимавшийся вместе с женой и маленькой дочерью изготовлением театральных масок, впервые был назначен «фестайоло» мистерии, готовящейся по случаю прибытия герцогини Элеоноры. Звали счастливец Паганино да Модена. Это был один из интереснейших североитальянских скульпторов второй половины XV века — Гвидо Маццони.

Род Маццони происходил из местечка Монтекукколо, что в горах близ Модены; один из Маццони — Паганино получил в 1432 году моденское гражданство (дядя скульптора), и после всех Маццони, которые селились в Модене, стали звать «Паганини». Молодому Гвидо в качестве театрального постановщика и портретиста пришлось работать при дво-



рах правителей Феррары, Венеции, Неаполя; в 1494 году сам могущественный Карл VIII Французский пожаловал его в рыцари, сделал придворным художником. Занимаясь изготовлением манекенов и масок, он увлекся пла-

стикой и вошел в историю итальянского искусства как мастер раскрашенных скульптурных групп из терракоты.

Во второй половине XV века в Северной Италии появился ряд мастеров, занимавшихся, под впечатлением «священных представлений», изготовлением натуралистически раскрашенных скульптур из терракоты. Особенно популярными были сюжеты «Рождество» и «Оплакивание Христа». Дань этому оригинальному виду пластики отдал и такой значительный североитальянский мастер второй половины XV века, как Никколо дель'Арка. На примере его великолепной композиции из болонской церкви Санта Мария делла Вита можно представить, насколько терракотовые скульптуры, воспроизводящие в полумраке церковного интерьера известные сцены из Евангелия, должны были поражать зрителя непосредственностью эмоций, движений, резкой, почти гротесковой выразительностью образов. Иными словами, создавался особый «театральный» эффект: как актеры в застывшей пантомиме напоминают живые статуи, так и терра-



Г. Маццони.
Рождество.
Терракота. 1485.

◁ Собор, крипта. Модена.

Г. Маццони.
Рождество.
Фрагмент: Иосиф.

Терракота. 1485.
Собор, крипта. Модена.

Г. Маццони.
Оплакивание Христа.
Терракота. 1470-е годы.

Церковь Иисуса. Феррара.

котовые группы — это как бы замершие «живые картины».

Работая в Модене, Венеции и Неаполе, Гвидо Маццони создал немало подобных групп для местных церквей. Однако терракота — материал недолговечный, и сохранилось их менее десяти. Шедевр в своем роде — «Оплакивание Христа» из церкви Сант Анна деи Ломбарди (монастырь Монте Оливето) в Неаполе, выполненное в 1492 году по заказу герцога Альфонсо II Арагонского.

Здесь мы снова должны отвлечься и пояснить, что «актерами» в мистериальном театре были в основном любители из числа горожан. Действующих лиц в мистерии было так много, что жители каждой улицы узнавали в них своих соседей. Собственно, профессионалами были только гистрионы — бродячие шуты, исполнявшие роли «нечистой силы». «Играли» в мистериях и знатные особы. Причем говорить об игре, пожалуй, не совсем точно: для человека того времени участие в воспроизведении событий Евангелия, реальность которых не вызывала у него сомнений, было если не формой отправления культа, то по крайней мере одним из средств трепетного приобщения к миру религии, и относились к этому очень серьезно.

Персонажи группы из Монте Оливето представляют членов семьи неаполитанского герцога. В образе коленопреклоненного лысого Никодима — одного из учеников Христа — представлен сам герцог Альфонсо, Иоанна изобра-



жает младший представитель семейства — Феррандино; в Марии Магдалине с распущенными волосами, с гримасой рыдания припадающей на колено, узнается Изабелла Арагонская — супруга герцога, а черты его сестер — Элеоноры и Беатриче — можно распознать в двух святых женах. Важнейший для этого сюжета персонаж — Иосиф Аримафейский («...некто, именем Иосиф... человек добрый и правдивый... из Аримафеи, города Иудейского... пришел к Пилату и просил тела Иисусова. И, сняв его, обвил плащаницю и положил его во гробе...»), которого изображает брат герцога — Федерико.

Некоторые ученые считают, что подобные «портретные» группы и, в частности, неаполитанская, являлись монументальными вотивными образами, то есть произведениями искусства, заказывавшимися по обету или в ознаменование какого-либо важного события. Наиболее часто такими «воти» были натуралистические манекены из воска или других мягких материалов — бюсты, человеческие фигуры в рост, иногда конные, слепки различных частей тела — рук, ног, голов, помещавшиеся в церквях. Обычай таких приношений существовал в Италии со времен языческой античности, особенно был развит у этрусков.

Введение портретов реальных лиц в религиозные сюжетные композиции также было не ново: существовала давняя традиция изображения донаторов (заказчиков) или просто усопших на надгробных памятниках. Кроме того, в XV веке в Европе процветал своего рода культ монархов, причисленных к лику святых.

Великолепные портретные образы встречаются почти во всех группах Маццони: в моденском «Рождестве» в виде Иосифа и святой изображены заказчики, супруги Поррини; в «Оплакивании» из феррарской церкви Санта Мария делла Роза в образах Иосифа Аримафейского и Марии Клеофы представлены герцог Эрколе I д'Эсте и уже знакомая нам Элеонора Арагонская, а в образе Иоанна — Аццо д'Эсте — живший в XIII веке основатель герцогской династии; в «Оплакивании»

Г. Маццони.
Оплакивание Христа.
Фрагмент: Никодим, Мария Клеофа, Мария Магдалина.
Терракота. 1492.

Церковь Сант Анна деи Ломбарди (монастырь Монте Оливето). Неаполь.

Г. Маццони.
Оплакивание Христа.
Фрагмент: Мария Клеофа.
Терракота. 1492.
Церковь Сант Анна деи Ломбарди (монастырь Монте Оливето). Неаполь.

Г. Маццони.
Оплакивание Христа.
Терракота. 1492.
Церковь Сант Анна деи Ломбарди (монастырь Монте Оливето). Неаполь.



из церкви Санта Мария дель Анжели в Буссето Иосиф и Никодим — это портреты гуманистов Джованни Лонги и Джованни Панчера.

Изображения реальных исторических лиц у Маццони отличает не просто иллюзионистический натурализм, но и необычное для итальянского портрета того времени соотношение между натурой и идеалом. Внешне и по своему эмоциональному состоянию персонажи Маццони далеки от ренессансных понятий о телесной и духовной гармонии. Но как раз эта их приземленность, близость к естественному состоянию реального человека чрезвычайно нравилась массовому зрителю: скульптуры устанавливали прямо на полу, фигуры меняли местами, раздвигали, сдвигали, между ними можно было походить, присесть рядом.

Грубоватый, простонародный и вполне прозаический, но очаровательный в своей непосредственности бытовой мотив Маццони вводит в произвольно трактованную им сцену «Рождества» (из моденского собора): служанка, пришедшая подать еду, показана сосредоточенно дующей на ложку, прежде чем поднести ее маленькому Христу. Иногда скульптор словно забывает о легендарном характере сюжета, сложившихся изобразительных канонах. Так, в неаполитанском «Оплакивании» Никодим представлен без молотка и клещей — его обязательных в этой сцене атрибутов (он при снятии с креста вынимал клещами гвозди из тела учителя). Зато



Никколо дель'Арка.
Оплакивание Христа.
Фрагмент: Мария Магдалина.
Терракота. 1485—1490.
Церковь Санта Мария делла Вита. Болонья.

Маццони не преминул снабдить Никодима бытовыми атрибутами изображенного в данном случае герцога Альфонсо: сумкой у пояса, рожком. Кстати, фасоны театральных костюмов были тогда максимально приближены к современным, а для Маццони костюм — важное иллюстративное средство; мастера привлекают не пластические возможности драпировок, но подробности фасона, расцветка. Остается только посетовать, что оригинальная расцветка его групп почти не сохранилась.

Никколо дель'Арка.
Оплакивание Христа.
Терракота. 1485—1490.
Церковь Санта Мария делла Вита. Болонья.



При всем стремлении к повествовательности мистериальный театр XV века не был многословен. Он значительно более выразительно изъяснялся на языке жеста. Тексты представлений сопровождалась пространственными ремарками, предписывавшими персонажам определенную жестикуляцию, соответствующую эмоциональному настрою образа: в сценах «Оплакивания Христа» персонажи заламывают руки, горестно подносят их к лицу, наклоняются, падают на колени. Прекрасный пример — упомянутая выше группа работы Никколо дель'Арка. Однако группы Гвидо Маццони, будучи менее эмоциональными, не менее пластически выразительны: их персонажи разнообразно выражают одно и то же душевное состояние на языке жеста, и медлительность, растянность во времени этих движений, напоминающих как бы застывшие па «басса данца» — медленного театрализованного танца, помогают зрителю прочувствовать и понять смысл и вечную повторяемость воспроизводимого события.

Раскрашенная скульптура из мягких материалов была частью вотивных комплексов «Сакро Монте», появившихся в Италии в самом конце XV века. Основная идея их заключается в создании натуралистического макета священного города — Иерусалима, Голгофы («сакро монте» — «священная гора») и в воспроизведении на этом макете средствами изобразительного искусства евангельских событий. Улицы-тропинки, домики-капеллы, наполненные фигурами людей и животных, раскрашенными или одетыми в подлинными костюмы, с приклеенными настоящими волосами, глазами из стекла; люди эти «живут» в пространственной среде, созданной при помощи настенной живописи с иллюзорными эффектами, которая объемно продолжается в интерьере (по принципу современных диорам). Это уже не просто застывшая «живая картина», как у Маццони, но целая застывшая мистерия, а по существу — город, «играющий» сам для себя евангельскую драму, город, погруженный в феерию праздника, театра и одновременно в мир священной истории.

Е. КУКИНА,
кандидат искусствоведения

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАРКИ ГОДА

В этом году в нашей стране увидели свет около ста новых почтовых марок. Сюжеты их (а собиратели это хорошо знают) очень разнообразны. Ведь марки, разлетаясь по всему свету, призваны рассказывать о жизни государства. И все же одна тема в филателии более популярна, нежели другие: миниатюры, посвященные искусству. Поэтому из всех марок треть так или иначе связана с изобразительным творчеством. Это серии, посвященные памятникам культуры, музеям, юбилеям художников и отдельным произведениям, декоративно-прикладному искусству. По этой же тематике выпускается и множество почтовых карточек и конвертов.

Уже в самом начале года собиратели могли пополнить коллекции двумя многокрасочными

изданиями, приуроченными к 200-летию со дня рождения С. Ф. Щедрина и 150-летию А. И. Куинджи. На трехчастной сцепке к юбилею Щедрина — его полотна «Берег Сорренто с видом на остров Капри» из Третьяковской галереи и «Новый Рим. Вид на замок св. Ангела» из Русского музея. В купоне — переведенный в графику живописный автопортрет художника 1817 года, повторенный и на конверте Первого дня. На другой сцепке — репродукции картин Куинджи «Вечер на Украине» и знаменитая «Березовая роща». Оба выпуска выполнены художником-графиком А. Жаровым. Выпускник Московского педагогического университета, он работал учителем рисования в средней школе. В жанре почтовой миниатюры работает около двух лет. Оформил серию по живописи для Советского фон-

да культуры (конверт и марки с произведениями Н. К. Рериха). Он же — автор вышедшей в прошлом году марочной пары «СССР и Индия в рисунках детей».

Наиболее примечательным, пожалуй, выпуском года стала серия (конверт Первого дня и сцепка из пяти марок) «Культура русского средневековья XI—XVI веков». Открывает ее марка, посвященная началу письменной культуры Руси: воспроизведена миниатюра из Остромирова евангелия — первой датированной книги, написанной кириллицей. Композиция дополняется портретами просветителей Кирилла и Мефодия, создателей славянской азбуки.

На следующей марке — страница Русской Правды, уложения которой явились сводом законов эпохи Киевского государства и периода феодальной раздроблен-

Сцепка с купоном к юбилею С. Щедрина.

Сцепка с купоном к юбилею А. Куинджи.

Сцепка «Культура русского средневековья XI—XVI веков».



ности Руси. В верхней части композиции портрет князя Ярослава Мудрого на фоне древнего Софийского собора.

Продолжается сцепка маркой с фрагментом шитого покрыва с изображением Сергия Радонежского: миниатюра издается в год 600-летия преставления великого церковного и государственного деятеля Руси и 670-летия его рождения.

Следующая марка представляет репродукцию шедевра русской иконописи — «Троицы» Андрея Рублева. Здесь же портрет автора иконы, выполненный с миниатюры «Андрей Рублев пишет образ Спаса» из книги XVI века «Житие Сергия Радонежского».

Завершает серию марка, посвященная первой русской печатной книге «Апостол», увидевшей свет в 1564 году. На рисунке одна из иллюстраций книги, а сверху — портреты первопечатников Ивана Федорова и Петра Мстиславца.

Автор серии «Культура русского средневековья» — известный художник-марочник Г. Комлев. Первую свою почтовую открытку Герман Алексеевич сделал в 1968 году. Им создано около 400 почтовых миниатюр. В основном это работы по космической тематике, западноевропейскому искусству, серии, посвященные коллекциям Эрмитажа, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. В его исполнении, кстати, увидели свет и первые в стране марки по древнерусскому искусству.

К 135-летию со дня рождения замечательного русского живописца М. А. Врубеля приурочен конверт с оригинальной (напечатанной прямо на конверте) маркой, выполненный московским графиком Л. Кузьмовым. Леонид Григорьевич сотрудничает с издателями почтовой изопродукции около трех лет. В почтовой графике известен больше как автор портретов на конвертах — деятелей культуры, литераторов. В этом жанре им создано около сотни работ.

В самом конце прошлого года (большинство собирателей увидели ее уже в нынешнем году) выпущена художественная открытка с оригинальной маркой в честь 150-летия со дня рождения французского скульптора Огюста Родена. На карточке — одно из



Конверты Первого дня «Культура русского средневековья XI—XVI веков», «Советский фонд культуры» (картина Н. Рериха «Вайделоты») и карточка к юбилею О. Родена.

лучших произведений известного мастера — мраморная группа «Вечная весна», знаковая, наверно, многим по собранию Эрмитажа. Издание оформил А. Карасев, выпускник Строгановского училища.

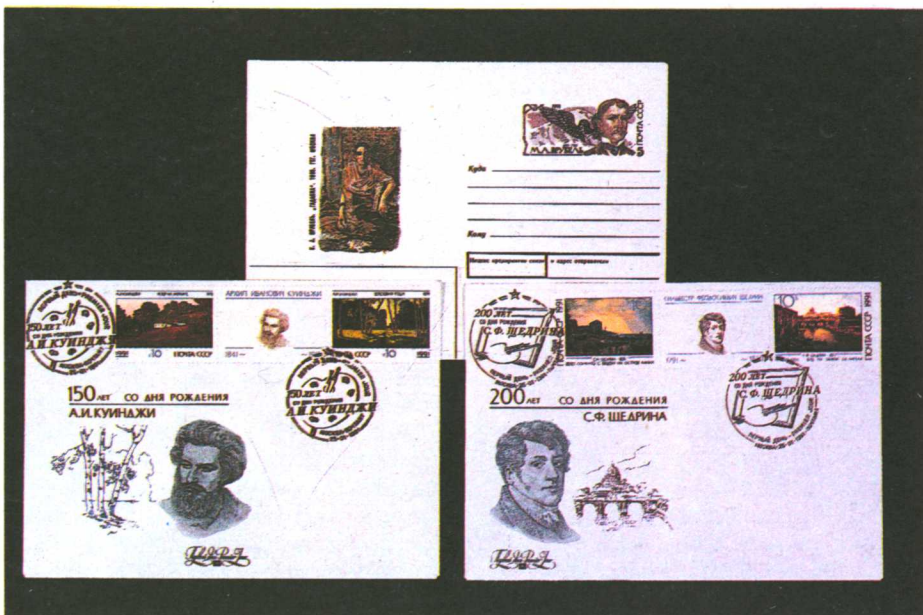
Как видно, большинство художественных марок и конвертов года посвящено классике изобразительного искусства. Но ряд по-

чтовых миниатюр воспроизводит произведения и советской живописи. Так, две марки с космическими фантазиями В. Лукьянца оформил для Советского детского фонда Ю. Арцименев. День Победы 1991 года был отмечен маркой (в исполнении В. Никитина) с репродукцией картины А. и С. Ткачевых «Май сорок пятого».

Е. КОКОРЕВА

Конверт Первого дня к юбилею М. Врубеля.

Конверты Первого дня с марками и памятным гашением.





днажды в Лондоне проходил детский конкурс. Одним из его условий было нарисовать любимое

животное. Любимицей большинства ребят оказалась кошка. Может быть, вы, как и я, не только увлекаетесь рисованием и историей живописи, но и симпатизируете маленькому пушистому зверенышу? Тогда позвольте вам предложить небольшую очерк о том, какое место заняла кошка в изобразительном искусстве. Я давно собираю все, что написано о ней, но, насколько мне известно, такого «исследования» еще никто не проводил.

Я стала искать у мастеров древних и современных изображения кошек. Выяснилось, что другим животным, а именно лошадям и собакам, повезло гораздо больше. Любят художники также рисовать птиц, а в натюрмортах — рыб и бабочек. Кошачьи «родственникам» — львам, тиграм и пантерам — тоже везет.

Ну а что же наша скромница кошка? Изображение кошки в египетском искусстве было неразрывно связано с религиозными верованиями египтян. Они за 1200 лет до нашей эры стали почитать ее за божество.

В честь кошек устраивали празднества, приносили им в дар статуэтки из драгоценных металлов. На репродукции в журнале вы видите выполненную в технике бронзового литья маленькую скульптурку. Древнеегипетскому мастеру удалось передать гордую грацию кошки. Линия ее силуэта гибка. Статуэтка изысканно отделана: бронза до блеска отполирована. На груди — узор, инкрустированный серебром. Нос покрыт золотом, а в уши продернуты золотые серьги. Глаза в то время часто делали из драгоценных камней, но за прошедшие века они успели потеряться.

Чем-то напоминают древнеегипетскую кошку китайские изображения. Вот, например, картина Сюй Бэйхуна «Весна». Тушью и водяными красками мастер нарисовал двух кошек. Работа создана в 30-х годах нашего века. Реализм воплощения животных соединяется с поэтическим обобщением весны, пробуждением природы.

ЛЮБИМИЦА РЕБЯТ



Все прочие изображения кошек чаще всего подчеркивают то или иное настроение картины: покой, умиротворенность, уют, тепло домашней обстановки, негу, а может, и леность, обыденщину, праздность, да мало ли что еще? Вот полотно известного французского художника Поля Гогена «Таитяне в комнате». На ней изображены две сидящие фигуры. Они лениво смотрят на вас. Может быть, именно для того, чтобы подчеркнуть настроение расслабленности и безделья, Гоген помещает у их ног свернувшуюся спящую кошку. Кошка вот уж действительно умаялась от лени: плотно сомкнуты глаза, мордочкой уткнулась в землю. Она может спать спокойно. Еще долго ее соседи будут сидеть неподвижно.

Иногда кошки похожи на своих хозяев. Особенно это заметно у художника Б. Кустодиева. На известной картине «Купчиха за чаем» кошка ластится к дородному плечу красавицы купчихи, а сама ужасно ее напоминает.

Кошки могут быть элегантны, особенно на руках у женщин. Французский художник-импрессионист Огюст Ренуар создал очаровательный портрет Жюли Мане с кошкой. Мордочка зверька излучает блаженство, доброту, чувствуется, что девочка и кошка — большие друзья.

Порой у одного и того же художника встречаются совершенно разные кошки. Например, у испанского живописца Франсиско Гойи на портрете донна Мануэля Озорио де Зунига рядом с мальчиком нарисованы птички и две кошки, которые своим видом как бы подчеркивают нежность и доброту ребенка. И совершенно другая кошка у Гойи в его офорте «Сон разума рождает чудовищ» из серии «Капричос». Рядом с заснувшим человеком в сонме сов, летучих мышей и прочей нечисти горит дикий взгляд зловещей кошки.

Часто, когда художник хочет иронически отозваться о героях, он рисует кошку.

У мастеров разных времен и народов этот прием использовался довольно часто. На картине испанского художника Диего Веласкеса «Пряхи» у ног работающих женщин на полу лежит кошка — символ обыденной мирной жизни. Премиленький котеночек устроился на камне у стены дома, написанного голландцем Герардом Терборхом на картине «Точильщик». Французский художник Луи Ленен на полотне «Посещение бабушки» изображает старушку, окруженную множеством внуков. А под ее стулом сидит кошка, олицетворяющая покой и тепло. Жан Франсуа Милле в офорте «Крестьянка, сбивающая масло» не забыл и кошечку, которая трется у ног женщин, ластится, чует лакомство.

Гораздо больше повезло котам и кошкам в искусстве мультипликации, ведь там тоже работают талантливые художники. Благодаря им появились наши любимые герои: коты Матроскин и Леопольд, котенок по имени Гав и Чертеночек С Пушистым Хвостом, а также известные во многих странах кот Том из бесконечного американского сериала «Том и Джерри», черный кот Геркул из французских комиксов о собаке Пифе, герои мультбоевика «Ловушка для кошек» и многие другие.

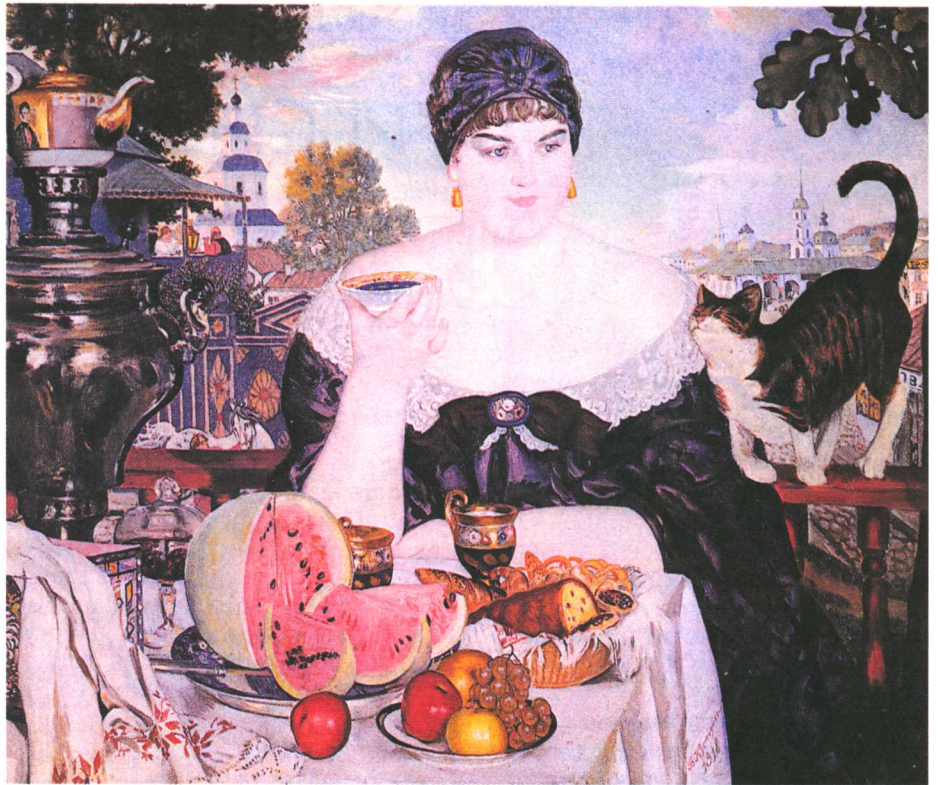
И все же чаще всего к образу кошки обращались и обращаются самые юные художники. Они ведь рисуют то, что любят. А как можно не любить кошку?

Наталья КОТИГОРЕНКО,

12 лет



Кошка.
Древний Египет.
Бронза.

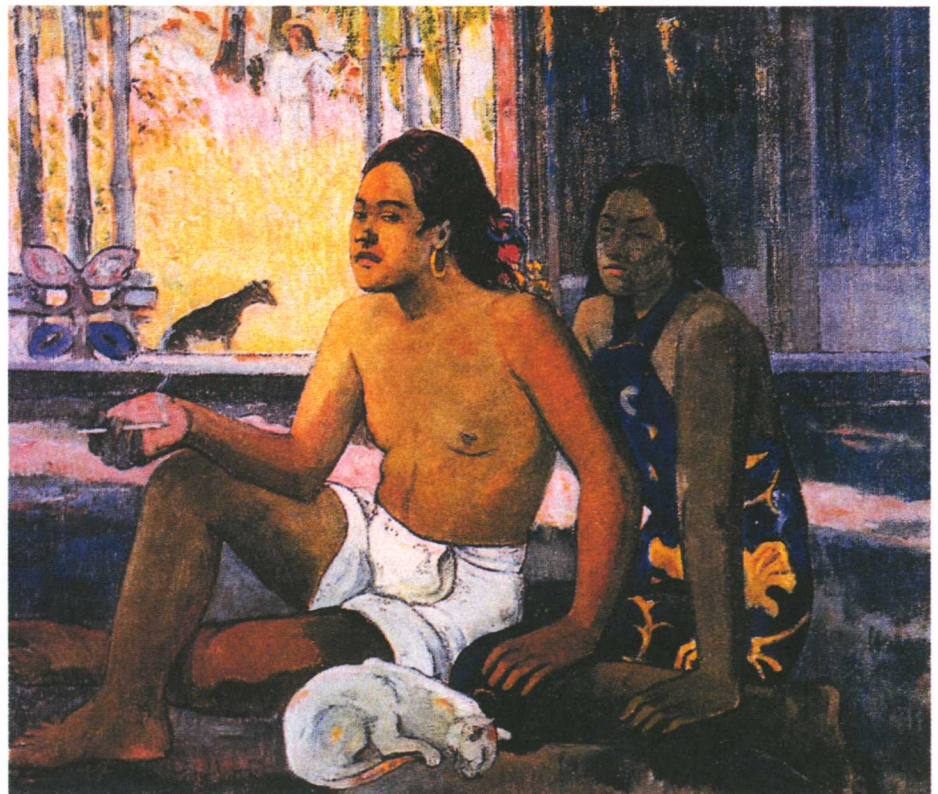


П. Гоген.
Тайтяне в комнате.
Масло. 1896.

С юй Бэй хун.
Весна.
Цветная тушь,
водяные краски. 1932.

Ф. Гойя.
Портрет дона Мануэля
Озорю де Зунига.
Масло. Около 1788.

Б. Кустодиев.
Купчиха за чаем.
Масло. 1918.



ПОРТРЕТ—И СНОВА ПОРТРЕТ



тены его квартиры и стеллажи мастерской до отказа заполнены давно написанными холстами и с еще не просохшими красками. В основном это портреты. Люди, которых уже нет, но мы можем представить, как они жили, печалились, радовались. И совсем еще дети, подростки, юные девушки, милые женщины — даты свежие. Писано только что, и сразу по три-четыре портрета. Обилие работ, редкая плодовитость как-то настораживают, и я адресуюсь с вопросом к автору.

— В раннем детстве,— рассказывает московский живописец Игорь Владимирович Радоман,— мне попало в руки приложение к журналу «Нива», где я прочитал рассказ о Ван-Дейке. До сих пор не знаю, кто на самом деле быстрее писал портрет — Ван-Дейк или Хальс, но скорость и виртуозная легкость работы того и другого запомнились на всю жизнь. Я мечтал научиться чему-то подобному, понимал, как трудна эта задача.

Учиться в Москву Радоман приехал из Свердловска. Поступил в Суриковский институт, где особенно запомнились советы

и помощь И. Э. Грабаря, который на первых порах дал молодому художнику краски, устроил в общежитие. Окончил вуз Радоман по мастерской монументальной живописи, которую вел А. А. Дейнека, прививший ученику интерес к разным материалам и техникам живописи, к большим плоскостям в архитектурном пространстве и соответственно к большим помпезным темам. И хотя сейчас коллеги и знатоки связывают имя Радомана с теплой и задушевной камерной живописью, ему часто приходилось выполнять ответственные социальные заказы, создавать

И. Радоман.
Дети на крыше.
Масло. 1963.





И. Радоман.
Мадлен.
Масло. 1991.

тяжеловесные историко-революционные опусы и даже писать добротные портреты «верных ленинцев». Часто хлеб художника так же нелегок и уныл, как заработок чернорабочего. Правда, в любом жанре, в самой неблагоприятной теме за художником остается право и радость просто «покомпоновать», лишний раз проверить и укрепить глаз и руку.

Почти полвека назад Радоман начал делать первые пробы в портрете. В 1945 году показал на выставке живописные образы популярных в народе маршалов Г. К. Жукова и К. К. Рокоссовского. С этих работ в творчестве художника открылся цикл так называемых репрезентативных портретов, где главной точкой отсчета образа были общественное положение героя и больше его внешняя импозантность, внушительность аксессуаров, нежели душевная организация, причудливость настроений, глубина состояний. Таких портретов можно было видеть много на выставках прежних десятилетий, и полотна Радомана среди них отличались хорошим живописным вкусом, эмоциональной сдержанностью, следованием точности без подобострастных и ложноромантических интонаций.

Другую группу портретов в творчестве мастера составляют десятки полотен, посвященных людям тонкого духовного строя — художникам, писателям, артистам.

Самую плодотворную и орга-

ническую портретную группу для искусства живописца в целом составляют его камерные полотна — изображения близких и друзей, чем-то приглянувшихся женщин, как-то сразу очаровавших детей и подростков, встреченных случайно людей с некой пластической изюминкой и просто «заказчиков», то есть ту разнородную и пеструю череду состоятельных любителей искусства, которые хотели бы получить в собственность портрет кисти мастера с высокой профессиональной репутацией.

А как вообще пишутся эти портреты, с чего начинаются? Задавая эти вопросы художнику, хотелось понять, чем отличаются заказные портреты от выставочных, почему к ним зачастую снисходительное отношение коллег и бытование таких ярлыков, как «салон», «коммерция», «интерьерные украшения».

— И те и другие портреты, на выставку и по частному заказу, пишет один и тот же художник, — рассказывает Игорь Владимирович. — Я не могу работу для души делать на очень высоком уровне, а вещь для продажи — как придется. Особенно в жанре портрета, когда в обоих случаях имею дело с людьми, каждый из которых — от знаменитого ученого до неприятельной домохозяйки — являет собой такое сочетание душевных и физических свойств, которое делает его единственным и безусловно интересным для художественного исследования. Даже с виду малозначительная модель, лишенная отчетливых индивидуальных признаков, в процессе работы, общения, каких-то непосредственных реакций и высказываний может вдруг открыться в полной мере, предстать в совершенно неожиданном свете и абсолютно изменить первоначальный формальный ход...

— Допустим, перед вами совсем незнакомый человек. Как вы приступаете к портрету?

— По настроению такое начало работы всегда связано с волнением, предвкушением радости открытия неведомого мира. Предварительно уславливаясь о привычном любимом costume модели, оговариваю необходимый реквизит — предметы среды, цветы, украшения, стул или кресло, соответствующий фон или определенные куски интерьера. Если под



И. Радоман.
Дениска.
Масло. 1989.

рукой полный набор подрамников, холста разной фактуры, диапазон лаков, пишу быстро — в два-три сеанса...

— А как определяется цветовая доминанта, находится лейтмотив состояния? И что служит ориентиром в этой работе?

— Есть немало художников, кокетничающих своей оригинальностью, мнимым новаторством, непохожестью на существующие каноны и образцы. Но портретист не может не опираться (хотя бы подсознательно) на мировые достижения в этом жанре, не отталкиваться от опыта и находок мастеров прошлого. Например, портреты некоторых художников перед моим внутренним зрением запечатлены яснее и чеканнее, чем лица живых людей, которых я знаю и часто вижу. «Папа Иннокентий X» и «Герцог Оливарес» Веласкеса, образы Федотова и Перова, царская фамилия Серова и этюды репинского «Государственного совета», собратья-художники Нестерова и герои Корина для меня совершенно конкретные, осязаемые во всех подробностях явления жизни и искусства, без которых не мыслю своей работы и эволюции как портретиста.

Более того, если говорить очень условно, с известной долей схематизма и приблизительности, определяю тип модели прежде всего в связи с уже существующей манерой портретирования. Например, чистое лицо ребенка застав-

ляет припомнить прозрачно-нежный брюлловский колорит. Эта дама мне представляется окрашенной ренуаровской чувственностью. Другую модель видишь в скупом и строгом рембрандтовском ключе. Третья может быть соотнесена с суриковской жесткостью и драматизмом изображения, а четвертая — с кустодиевской декоративностью, плавностью форм. Повторяю, все это грубое и даже слегка несерьезное приближение к характеру модели, но оно мне помогает сделать первый шаг к образу, наметить основной цветовой принцип и начальный ход композиционного строя. А дальше идет узнавание, психологический контакт, снятие напряженности и скованности.

Надо предусмотреть множество мелочей и прежде всего, конечно, работать над самым элементарным физическим сходством, нередко презираемым ради мифических больших задач. Если впервые вижу модель, делаю прямо по холсту рисунок углем, как бы нащупывая подробности и нюансы общей формы. Перед тем как начать работу красками, смахиваю рисунок. Прикидываю формат портрета на пальцах, приставленных к глазу в виде рамки. Выбираю соответствующий модуль — квадрат, треугольник, вертикаль, горизонталь. Обязательно кладу пятно красок от самых темных тонов. Рисунок убираю потому, что он уводит на механический путь раскрашивания по контуру. Мне ближе свободное скольжение кисти, логика и динамизм живописного начала.

Именно самоценный язык живописи определяет характер полотен Радомана. Им, его емкими и разнообразными средствами, высказаны восторг и эмоциональный подъем блестящих женских портретов, чуть наигранная маэстрия изображений артистических личностей, сдержанная меланхолия и горечь раздумий небольших по формату автопортретов, живое, непосредственное чувство детских образов. Они, кстати, не составляют основу творчества художника, но к ним он возвращается вновь и вновь, наблюдая нехитрую шумную жизнь подростков, нежные ростки женственности будущих матерей, задор и упрямство в глазах мальчишек, еще не знающих своей цели

и судьбы. Художник испытующе глядит в глаза детей — с вопросом и тревогой, ловя неповторимые мгновения быстротечного хрупкого возраста.

— Да, и психика, и физическое состояние подростка очень динамичны, подвижны. Это создает трудность в работе и вынуждает



И. Радома н.
Леночка.
Масло. 1960.

портретировать в минимум времени. Не легче бывает с моделью-женщиной. Ей все хочется заглянуть — как получается, нет ли чего-то обидного и неловкого для нее в возникающем изображении. Иногда, чтобы погасить чисто бытательский, потребительский интерес к портрету, а заодно что-то почерпнуть из общения с моделью, пытаюсь ее разговорить: рассказываю забавные истории из жизни художников, попутно давая и весьма серьезные сведения об искусстве, говорю на разные житейские темы: о трудностях быта, воспитании детей, видах на будущее. Кажется, что чувствую я себя легко и беззаботно. Но тем временем, пока беседа непринужденно льется, рука, зрение и воображение усердно трудятся. Кисть совершает как будто сама по себе то плавные, то резкие движения. Рождается портрет. Я могу быть недоволен им потом. Могу переписывать, пробовать другой формат, придумывать более естественную позу для модели. Но я всегда

наслаждаюсь, даже когда что-то не ладится и не поддается сразу. Портрет — и снова портрет! Один покидает мою мастерскую, другой на время воцаряется в ней. В этом вся моя жизнь...

— Игорь Владимирович, хочу вернуться к началу нашего разговора. Можно ли написать хороший, красивый портрет плохого и даже страшного человека? Или ничтожного, но вознесенного очень высоко?

— Понимаю, о чем речь, и сразу отвечаю: можно! Разве плохи полотна Давида, Гро, посвященные Бонапарту? И разве так страшен и однозначно черен, жесток, бесчеловечен был для прекрасных французских художников этот гений зла? Совсем наоборот. Это позже история все расставила на свои места... Так же было и со Сталиным. Замечательный русский мастер Андреев, автор такого всепризнанного шедевра скульптуры, как памятник Гоголю, делал очень точные и выразительные портретные зарисовки Сталина, Дзержинского, Калинина — о ком сейчас высказываются весьма нелестно и бранно. Самому мне приходилось писать портреты Брежнева. Что я чувствовал при этом? Неприязнь или преклонение? Ни в коем случае. Только ответственность портретиста перед конкретной живописной задачей. Я не провожу здесь никаких аналогий. Рискую быть непонятым, показаться винящимся, но повторяю для прояснения пути художника: были Веласкес и Серов, не революционеры и не конформисты, а просто художники, для которых писать портрет и дышать воздухом было одинаково необходимо. К тому же заказ — это форма заработка художника во все времена. По этой причине сколько ничтожных фигур стало темой портретов и картин, хранящихся в мировых собраниях!

И последний вопрос. Чем занимался художник в те летние дни, когда над страной нависла угроза переворота? Игорь Радоман писал портреты, делал то, что единственно присуще и предназначено ему. На мольберте стоит неоконченный портрет молодого человека — Феди Лентулова, правнука замечательного русского художника, который пошел по стопам предка.

Н. БЕГОВЫХ

„ТАНЦОВЩИЦЫ“ ДЕГА

Перед вами отрывок из книги «Эдгар Дега и его искусство», вышедшей в свет в Москве 70 лет назад очень небольшим тиражом. Автор — художественный критик Яков Александрович Тугендхольд (1882—1928), успешно обращавшийся в своем творчестве к культуре Запада, посвятил, в частности, ряд трудов представителям французского искусства.

Этой скромной данью живописи Дега и аналитическому таланту ее интерпретатора редакция продолжает знакомство с наследием отечественной критической мысли.

Частично сохранена орфография источника: изд. З. И. Гржебина, М., 1922.



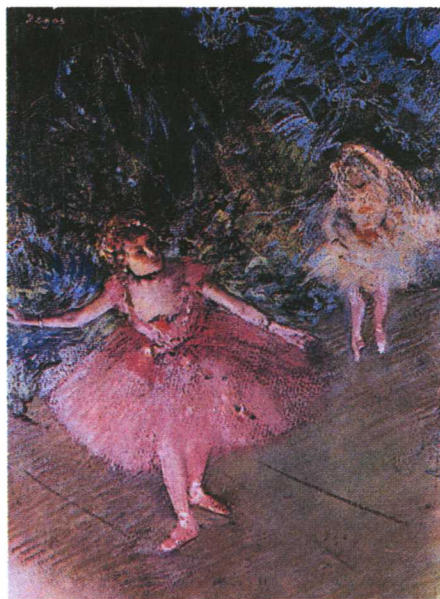
Важнейшее по количеству место в искусстве Дега занимает «балетный» цикл, картины из жизни танцовщиц — за кулисами, в фойе, на сцене. Образами балета художник пленился еще в 70-х годах и до последних своих дней остался верен этому влечению. Карандаш и уголь, масло и пастель, нежно-серые гризайли и яркие гармонии, отдельные фигуры и многолюдные композиции — все эти пути были испробованы Дега для все новых и новых воплощений завладевшей им темы.

Интерес к Терпсихоре — давняя «традиция» французской живописи. Начиная с Буше парижские художники стали усердными завсегдатаями оперы, где в лице танцовщиц и артисток находили своих вдохновительниц. Достаточно напомнить знаменитую Камарго в изображении Ланкре, Лагамар, чье имя связано с Фрагонаром, или Салле, портрет которой оставил Латур, и других оперных «нимф и богинь», властвовавших в галантном XVIII веке.

Столь же усердный посетитель театра, Дега, однако, совершенно



Э. Дега.
Танцовщицы на репетиции.
Пастель. 1877.
ГМИИ имени А. С. Пушкина.



Э. Дега.
Танцовщицы на сцене.
Пастель, темпера. 1880.
Частное собрание.

иначе подошел к представительницам балета. Его прельстила не та или иная прима-балерина как пластическая индивидуальность... Нет, Дега заинтересовался балетом вообще, балетом как своеобразным организмом, живущим особой жизнью, средней рядовой балериной. Конечно, это не значит, что художник разворачивает перед нами целостное зрелище того или иного балета как представления; верный своему обычному композиционному принципу, Дега показывает нам только уголки театра: части сцены, фойе или уборной (иногда видимой даже через дверную щель) — но даже там, где у Дега всего лишь две или одна танцовщица, мы вычитываем целое, мы чувствуем все характерные грани балета...

Для скольких художников всех времен и народов пляшущие женщины и дети были символами гармонической, телесно-душевной красоты, молодости, страсти и изящества! Но Дега отнюдь не подражает Боттичелли, Донателло, Лука делла Роббиа или Карпо — он современен и правдив до конца. Художник изображает не вакхическую пляску античности, не «евритмию» Платона, не гордую пластику Ренессанса, не медлительную плавность менуэта, — но театральный танец современной академии. А этот танец, оторвавшись от этнографической характерности и душевного содержания, стал чем-то самодовлеющим и механическим. Балет Дега — классический балет, выродившийся в условное и застывшее зрелище. Балерина Дега — существо всецело телесное, физическое; это живой автомат — кости и мускулы, облаченные газом и шелком, юбоч-

кой и трико. Ее пляска не одухотворена и не осмысленна внутренним переживанием, это — движение и только движение...

Даже перед лицом балетной феерии Дега хранит ту же силу наблюдательности и анализа, с которой он присутствовал на гипподроме. Там он изучал механику скачек, здесь он созерцает механику танца, там он пленен особой породой лошадей, породистых, нервных, выращенных и тренированных специально для бега, — здесь он зачарован особой породой женщин, профессия которых — движение. И подобно тому, как там он интересовался не только скачкой, но и всей совокупностью лошадиных движений до и после бега, так и здесь он разлагает движение балерины на его составные моменты, изучая его до и после представления на сцене. Дега хочет быть последовательным: разве хореография — не



Э. Дега.
Танцовщица с веером.
Пастель. 1879.
Частное собрание, США.

Э. Дега.
Танцкласс.
Масло. 1874.
Лувр, Париж.

грамматика движений, разве искусство современной балерины не свелось к усвоению различных поворотов, трюков... И разве это искусство — не труд, тяжелый и упорный, такой же, как труд жокея и акробатки?

Более того, из всех граней балета Дега предпочитает не показное *представление*, а то, что ему предшествует и что связано с ним — *учение, туалет и отдых* балерины.

Чтобы довести аналогию до конца, напомним, что и в скаковой серии момент бега занимает Дега гораздо меньше, нежели «проездка» лошадей, ибо последняя дает большую свободу группировок, большее разнообразие движений. И в многочисленной серии «танцклассов» и «репетиций» перед нами развертывается вся оборотная и черновая сторона оперной карьеры, которая мнится наивному зрителю столь «божественной и легкокрылой». Здесь лаборатория подлинной работы — работы в поте лица, работы над



собственным телом, которое надо отрешать от духа тяжести, от земного притяжения, от физической косности. Мы наблюдаем разнородности этой работы: горизонтальное вытягивание ног на барьере, выворачивание суставов, верчение на одной ноге, прыжки, хождение на пуантах и другие головомные эволюции. Мы видим отдельные положения, отдельные па балерин — все то, что не видно очарованному зрителю, из чего слагается театральная иллюзия.

Эти повороты и телодвижения Дега схватывает с точностью анатома, с четкостью каллиграфа. Как некогда Леонард изучал пальцы Монны Лизы или Энгр — руки своих моделей, как сам он, Дега, следил контур лошадей на скачках, — так теперь изучает он все мимолетные, линейные извивы женских ног вплоть до трепетных касаний к полу эластичной ступни с напудренной подошвой.

Мы подходим тут ко второй черте театральных впечатлений Дега. Художник следит балет в двояком разрезе: *профессиональном и бытовом*; он наблюдает балерину, как живой механизм и в то же время как продукт определенной социальной среды. На ее лице — не только профессиональная маска, которую она навлекает на себя, даже позируя перед фотографом, но и печать простонародного происхождения; ее тело — костляво и худо, не дисциплинировано ритмом, не облагорожено танцем. С каким-то острым и горьким наслаждением подсматривает Дега как раз те интимные движения танцовщиц, которые неведомы публике, — он показывает балерину словно застигнутую врасплох в те моменты, когда она предоставлена самой себе, когда она не чувствует на себе контролирующих взоров толпы. Он подобен Льву Толстому, подглядевшему репетицию оперы и написавшему «Что такое искусство». Посмотрите на жесты, с которыми балерина Дега почесывается, поправляет свой бант, трико или корсаж, готовясь перешагнуть через кулисы, или на то, как она уходит, переваливаясь, оттанцевав свой номер, или в изнеможении разваливается на скамье — и вы увидите всю ее изначальную, жизненно-неотесанную натуру. Школа театрализирует ее для сцены, но... сце-

на остается сценой, а жизнь остается жизнью. Это действительно труженица балета — не жрица, но жертва его...

По картинам Дега можно восстановить всю историю балерины, все этапы ее обречения театру. Вот она — еще худенькая девочка и уже преждевременная женщина с жеманно поджатыми губками, в декольтированном корсаже, рядом с сестрой в коричневом гимназическом платье, которую ждет та же участь. Вот и самые упражнения ее, чуждые всякого подъема и увлечения и скучные, как этот серый парижский день, льющий свои холодные волны через громадные окна фойе — упражнения, утомляющие до той же неистовой рабочей зевоты, которую мы видим у «Гладильщиц». Напряженно и неуклюже, выбиваясь из сил, безрадост-

ные и уродливые со своими торчащими лопатками, худосочными лицами, развитыми икрами, работают балерины во всех «репетициях» Дега. А вот неизменные спутники их жизни — старуха мать, унылый скрипач, балетмейстер с толстой палкой и платком, торчащим из кармана, и, наконец, поклонник-покровитель, «некто в цилиндре»; и даже выводя на сцену прима-балерину, легкую и изящную, как мотылек, Дега не забывает показать это безобразное черное пятно, неизменно торчащее за кулисами, — тень мужчины...

Так переплетается в искусстве Дега правда профессиональная с правдой бытовой, и нечто ироническое, горестно-смешное проникает все его балетные видения. Его можно было бы считать бытописателем-обличителем и сатири-

Э. Дега.
Танцовщицы в голубом.
Пастель. 1890.
Лувр, Париж.



ком современного «классического» балета, и однако он прежде всего — живописец. Дега не смеется, не обличает — он просто отмечает то, что видит, а видит он больше и острее, нежели другой любитель балета... Его сатира не навязчива, она исчерпывается тонкими намеками. Противоречие между романтической видимостью балета и его плебейским составом, контраст между облачно нежными юбочками и «рабочими» ногами, между обликом сальфиды и лицом пролетарки, между миссией танцмейстера и его медвежьей фигурой — все это элементы сатиры, которые требуют от самого зрителя творческого вывода. Дега — не публицист, он художник, любующийся жизнью, какова она есть, и тайна таланта преобразует под его рукою все жизненно-безобразное в образы линейного и живописного совершенства. Изобличает ли он выкрутасы и акробатизм классического балета или, наоборот, любит их, когда показывает сбоку картины неожиданно взлетевшую откуда-то в горизонтальном положении ногу, дающую ему повод проявить свое мастерство рисовальщика?

И где граница между характерностью и красотой? Разве художнику не дана способность к чуду — превращать в канон и кристаллизировать случайный трепет жизни? Так угловатые и костлявые контуры балерин, подчеркнутые Дега с любовной проникновенностью Энгра, дают восхитительную игру линий, то падающих, то вновь возникающих на фоне стен или пола. Затем начинается игра света и тени. Холодный дневной свет широких окон скучного танцкласса (против которых Дега так любит ставить своих героинь) превращает эти контуры балерин в дымчатые силуэты с нежно тающими облачками тюник. Напротив, вечерний рамповый свет, излучаясь снизу, пластически лепит из этих силуэтов какие-то фарфоровые колокольчики, хрупкие статуэтки с четко оформленными членами, делая загадочно затененными и пленительными даже провалы глаз, худой спины и тщедушных грудей...

Наконец, не менее восхитительные ноты умеет извлекать Дега и из колористического облика балета. Сочетание опаловых стен,

зеркальных отсветов, отражений пола, серебристых тюников, розовых трико — все это создает тонкие гармонии, нарушенные то там, то здесь черными бархатками, голубыми ленточками, алыми цветками на корсажах...

Но бывают мгновенья, когда иронические искры готовы совсем погаснуть в глазах правдолюбца Дега. Это как раз те моменты, когда закулисные будни балета сменяются праздниками сценической иллюзии, когда балерины *на сцене*, среди причудливых декораций, под взорами многоокого зала. Правда, и тут Дега часто и упорно подчеркивает предательскую грубость и вульгарность балетных нимф и сальфид. И, однако, именно в этой небольшой серии балерин на сцене Дега иногда изменяет себе. Как и публика, он поддается миру мелькающих живых гирлянд, гипнозу ритма, обману красочных чар. В эти моменты упоения он словно прищуривает глаза, чтобы видеть одно общее, чтобы не различать житейских подробностей. И тогда с картин Дега веет на нас подлинной театральностью — духом самозабвения, преобразующим балерин, духом музыки. Именно там, сияющей и воздушной, освобожденной от земного тяготения, выплывает на авансцену его «Прима-балерина», в своем розовом облаке, несомом волнами звуков, чтобы раскланяться с публикой. Как изящно выточена ее нога, как трогательно-умильна ее улыбка, сменившая собою профессиональную гримасу и вызванная неподдельным «контактом» с публикой! Да и вся эта картина — словно проблеск улыбки (столь редкостной!) в угрюмом и насмешливом творчестве Дега.

До сих пор, трактуя проблему балета, Дега показывал нам лишь всевозможные разновидности поз, и мы готовы были забыть, что балет есть царство движения, что его стихия — действие, что его красота — динамическая гармония. В некоторых своих работах Дега исправляет это впечатление, заставляя своих героинь двигаться быстрее и согласнее друг с другом, выстраиваться симметричнее. У балерин, которые только что казались нам неуклюжими и угловатыми, пробуждается темперамент и чувство ритма. Делакура говорил: «одна линия не

имеет никакого значения; нужна другая, чтобы дать ей выражение!» И действительно, только наличие второй линии, созвучной с первой или противоположной ей, создает ритм или аритмию композиции. И в такой мере, как раньше Дега строил свои композиции на противоположности частей, здесь он стремится к соответствию линий, к повторности их.

Однако не только ритм и движение пьянит Дега в зрелище балета и побуждает его опьянять нас, зрителей — столь же подвластен он (особенно во второй половине своего творчества, начиная с 90-х годов) красочной гармонии, *фантасмагории цвета*. Правда, уже в образах балетного быта, в изображениях закулисной жизни у Дега ощущалось некоторое раздвоение художнического созерцания; его колорит всегда «благороднее» формы. У большинства художников наблюдается обратное: красочность как элемент по преимуществу эмоциональный и плотский, ближе к реальности, нежели рисунок, который по самому существу своему всегда условен. Дега, которого тешит контраст между реальным обликом балерин (их вульгарностью и худобой) и их живописным обликом (воздушный газ, розовый шелк и т. д.), наоборот, более «правдив» в рисунке, нежели в живописи...

Изображая балерин *на сцене*, Дега уже всецело, безостановочно отдается живописной иллюзии. Раньше можно было говорить о Дега только как о *колористе* — теперь впервые можно говорить об его красочности, *цветистости*. Раньше между колоритом и формой Дега существовало противоречие, которое и создавало ощущение сатиры; теперь между формой и цветом — полное равенство. Какая-нибудь часть декорации, скала или дерево, только что виденные нами с оборота и казавшиеся тряпкой на подрамнике, загораются яркостью подлинного мира; отдаленные фигуры статисток и кордебалета становятся декоративными арабесками, гармонически сочетаясь с пейзажем декорации. Но подлинным венцом этой театральной иллюзии являются сами балерины, усыпанные звездами-блестками и освещенные разноцветными огнями рампы. В них мерцает и искрится вся многоцветность феерии.

В ТРАДИЦИЯХ ГОРОДЕЦКОЙ ИГРУШКИ

У

то это — обыкновенная глиняная игрушка или оригинальная станковая скульптура, выполненная в керамике? Наверное, и то и другое, так как автор представленных здесь работ одновременно и профессиональный художник, и страстный ценитель, счастливый земляк удивительной городецкой игрушки.

Евгений Анатольевич РАСТОРГУЕВ — известный живописец, окончивший Суриковский институт по мастерской С. В. Герасимова сорок лет назад, автор картин, принадлежащих Третьяковской галерее, Русскому музею, ряду зарубежных коллекций. Но в его московской мастерской все напоминает о родине хозяина — Городце, что на Волге.

Глиняные персонажи — кавалеры, модницы, мужики, всадники, русалки, — составляют целый мир, сотворенный в традициях народного искусства и окрашенный самобытным талантом художника. Евгений Анатольевич — знаток русского фольклора, отечественной культуры. Интересны его суждения о литературе, статьи о художниках, размышления о путях развития искусства. Сегодня он беседует с ребятами о своем любимом деле — об игрушке-скульптуре: как она появляется на свет, что она значит.

— В дни моего детства многие улицы небольшого провинциального городка, расположенного в среднем течении могучей реки, по-древнему — Малого Китежа или Городца — на Волге, по субботам превращались в многолюдные торжища. А по большим церковным праздникам у Троицкого собора, что стоит на высоком холме, пятиглавого, с красивой колокольней, среди высокой, плотной, то нежно-зеле-



Евгений Расторгуев в мастерской.
Фото. 1970-е годы.

Статья проиллюстрирована работами автора.
Керамика.
Шамот, ангобы, соли, металл, высокий обжиг.
1960—1980.

ной, то ультрамариновой листвы, хранящей галочки острова с их концертами, — шумели пестрые ярмарки.

И на этих базарах, под карусель гармошек, среди яркой лоскутности узорных платков, потоков людей, движущихся в ка-





ком-то таинственном лабиринте, тут же возле резных домиков, окружающих это оживленное многоголосье, часто под ногами на земле или в телегах на соломе или на рогожах весело лежали грудями, навалом изделия из глины — всевозможные лошади, барыньки, петушки-сви-стухи, такие безукоризненные в своих формах, точно хранящие еще тепло печей, где их обжигали.

А там дальше — более сложные: копилки в виде домиков-башенок, веселых котов или рыб-русалок.

Все это и была та по-теперешнему называемая керамика, и ей-богу, формы ее и выдумка-фантазия, да и безукоризненность вкуса в расположении деталей, масштаба и раскраски были не чета тем пустышкам-памятникам, что стоят на наших площадях и скверах.

Каждую из этих незамысловатых, но веселых фигурок можно

было увеличить до любых размеров и водрузить на пьедесталы, — сколько было бы радости душевной прогуливаться около них, набираться мудрости народной и философичности размышлений.

Только полное отсутствие вкуса у руководства искусством, да часто и у профессионалов, строящих учебу на традиции, опираясь на классические образцы, не дает этой интереснейшей струе вырваться на просторы наших чертежно скучных европеизированных районов.

Думаю, что при нашей затянувшейся бедности на живописные материалы, когда невозможно купить даже плохих цветных карандашей и соответствующей бумаги, всегда найдется, особенно в провинции, кусочек глины, — он доставит вам радость присоединиться к фантастическому миру творчества.

На берегу небольшой речушки обязательно найдете залежи

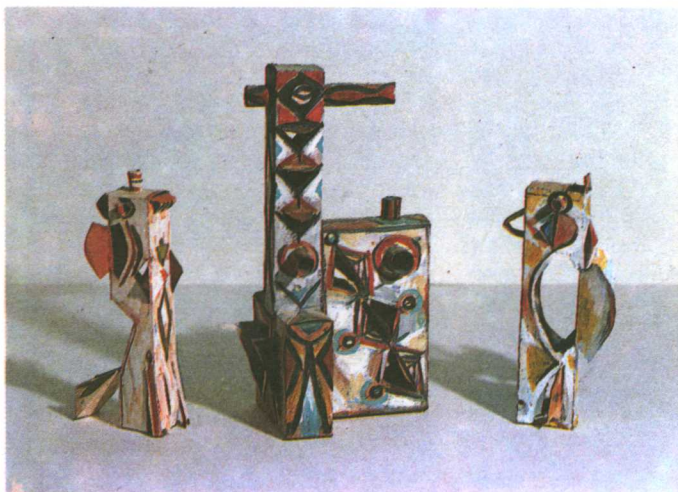
глины, на больших реках можно собрать так называемую опоку — коричневые или зеленоватые мелкие камешки затвердевшей глины.

Разбейте их, залейте водой. Когда раствор отстоится, слейте воду. Руками перемните осевшую массу и оставьте ее на некоторое время открытой, чтобы глина подсохла и стала пригодной для лепки.

Глину можно выпросить также у печников или на строительстве.

Чтобы она была всегда годна для работы, заверните ее в сырую тряпку.

Небольшие скульптурки можно лепить в руках, пытаясь сделать их из пласта, но лучше всего круглую керамику лепить на кругу. Для этого используйте небольшой шарикоподшипник, поставив на него доску. Понаблюдайте, и вы увидите, что все почти можно сделать, взяв за основу форму горшка-крын-



ки, — пузырь и более узкое горлышко-тулье. Затем превращайте в живую форму.

На кругу все это делается из заранее скатанных глиняных колбасок, которые кладете вокруг оси вращения кольцеобразно, расширяя или сужая раструб к центру.

Каждое следующее звено изнутри и снаружи тщательно промывается глиной.

Для того чтобы скульптура не падала (так как глина сырая, каркаса сделать нельзя из-за обжига), а вещь уже закончена, нужно выполнить на бумаге предварительный конструктивный эскиз.

Расскажу, как лепил «Мужичка, пьющего чай». Помню, в детстве частенько пили чай в саду, где столом и стульями были обрезки и пеньки деревьев. Приятно вечером почаявничать около затихающих ульев, среди тонкого аромата яблок.

Вы хотите сделать такого чаевника? Тут-то и нужен прежде всего набросок-эскиз, где намечаются и тема, и образ, и конструктивное обоснование. Я шел от двух растопыренных пальцев или от детской рогатки. Скульптурку, чтобы она не стала тяжелой, сразу затеял пустотелой.

Вылепил цилиндр — это стол. Чуть свернул его набок и, выдав с краю небольшой выступочек, пристроил на него занятого мужичка. Причем пропорции фигурки взял такие, чтобы они работали силуэтом и помогали игровой стороне сюжета. Дело довершила раскраска.

Для обогащения цветового строя включайте в глину другие материалы — камешки разных цветов, битый кирпич, песок, цветные стекляшки.

Часть раскраски можете произвести теми опоками (красной и синеватой глины), которые набрали на берегу. Красная глина после обжига даст коричневатые оттенки. Ею можно рисовать орнамент, часть лица, волосы и другие детали.

Подкраску производят также солями различных металлов. Соль меди дает зеленовато-синий оттенок, железа — коричневый, никеля — серый.

Но тогда обжиг надо производить в электромуфелье. Его



можете найти только в керамической студии при школе или Доме культуры. Простой же обжиг можно сделать в обычной духовке или русской печке, доведя температуру до 200—300°. Некоторые народные мастера раскрашивают керамику после обжига темперными или даже масляными красками. Но делайте это не пестро и красочно, а старайтесь сохранить цвет самой глины, то есть раскрашивайте только местами. Я в свою керамику включаю даже металл и тогда делаю большой обжиг, доводя температуру до 2000°.

Сюжеты беру из своего городского детства, когда по нашим еще зеленым улицам водили медведей, которые «ломали комедию», показывая, как баба ходит за водой или как парень ухаживает за молодой. На ярмарках были борцы-бахвалы, вызывающие из толпы любителей помериться силой. Свистуны-зазывалы весело гудели на разные лады, играли гармошки: маленькие тальянки и ливенки, миниатюрные, со спичечный коробок, гармошки-пищалки и басовитые баяны. В небе кучились белые «скульптурные» облака, плотные, точно круглые хлеба, или звонкие горшки и плошки из той же керамической глины.

Рядом была Волга, весело шелушилась своим блеском волн, отливала ультрамарином, а черновато-серые или смоляные дымки пароходов вносили в яркий солнечный день свою необычность.

Балаганное детство оставило в душе занозу — чувство, которое удерживает меня на коне моего творчества.

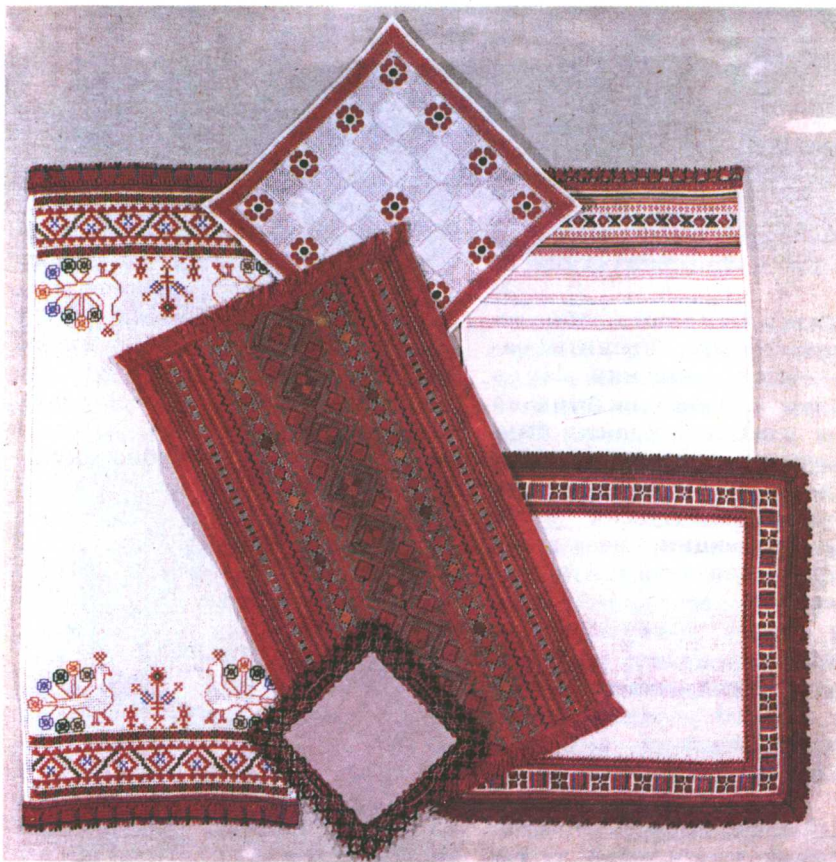
Хочу вам сказать: многие хорошие художники-живописцы брали в руки глину, чтобы она своей теплотой и новым цветом дала возможность еще раз почувствовать трепет жизни, выявлением формы, упрощенностью ее — приблизиться к народным истокам. Такие разные мастера, как Пикассо, Матисс, Леже, Ренуар, Дерен и Брак, занимались лепкой из глины и ее обжигом.

Думаю, что и вам, будущим художникам, она доставит много радостных минут и из ваших рук выйдет немало интересного и необычного.

ВЫШИВКА РЯЗАНИ

Существует красивая легенда о том, что, пролетая над рязанской землей, жар-птицы роняли перья. И там, где они упали, появились чудо-мастерицы — искусные кружевницы, вышивальщицы. Многие с тех пор изменилось, но остались вышедшие когда-то из-под их рук украшенные вышивкой полотенца, рубашки, передники, расшитые бисером и лентами головные уборы, кружевные скатерти, косынки, тканые узорные поневы. Хранится это все в музеях или кое-где еще в деревенских сундуках.

Нынешние девчонки, как, впрочем, и мальчишки, по всей стране ходят в одинаковых «варенках», слушают одну и ту же музыку и танцуют одни и те же танцы, как недавно ламбаду. Но в Рязани осталось немало внучек и правнучек тех мастериц. Елена Валентиновна Колодкина (ее хочется называть просто Лена, так внешне мало отличается она от своих учениц), преподаватель детской художественной школы № 1, более пятнадцати лет занимается вышивкой и кру-



Дорожки и салфетки выполнены учащимися ДХШ № 1 г. Рязани: Настей Воеводиной, 12 лет, Леной Давыдовой, 15 лет, Натасей Свистуновой, 14 лет, Галей Ефимовой, 15 лет, Натасей Петрушовой, 13 лет, Юлей Косоуровой, 15 лет.

Наташа Шарова, 15 лет.
Кукла в девичьем костюме Сапожковского уезда Рязанской губернии.

Наташа Петрушова, 13 лет.
Кукла в женском костюме Михайловского уезда Рязанской губернии.

Наташа Петрушова, 13 лет.
Кукла в свадебном девичьем костюме Скопинского уезда Рязанской губернии.



жевоплетением. Она сама лишь недавно узнала, что ее прабабушка была знатной кружевницей Скопина, того самого Скопина, который прежде славился не только уникальной керамикой, но и кружевоплетением. Сейчас там уже не осталось этих мастериц...

Занятия в ДХШ называются «вышивка и кружевоплетение». Этими двумя словами не охватить огромную силу, которая исподволь, неприметно воспитывает глаз, вкус, развивает чувство меры, гармонии. Нередко, по словам преподавателя, девочки приходят, чтобы научиться самым элементарным образом украсить одежду, предметы домашнего обихода: вышить бабочку, птичку, вишенку. Но в первый год девочки не столько вышивают, сколько ходят по музеям, выставкам, благо в Рязани в историко-архитектурном и художественном музеях богатейшая коллекция народного костюма. А рязанский народный костюм — целая энциклопедия вышивки.

Каждый уезд, а то и каждая деревня имели свой неповторимый костюм, свои приемы украшения, особенные декоративные строчки и швы. Украшение костюма не пустая забава. Это были словно передающиеся из поколения в поколение заветные письмена, которые можно читать как книгу. Каждый элемент орнамента имел свое значение, смысл. Расположение вышивки по подолу, рукавам, вороту было не случайным, а играло роль оберегов, отводящих дурной глаз, нечистую силу. Множество древних обрядов связано с надеванием одежды, а такие ритуалы, как свадьба, крестины, похороны, имели для церемоний особым образом вышитые полотенца. Века хранилась память, древняя образность и красота. Если в прежние времена, подрастая, девочки видели всю эту красоту с детства, «читали», умели воспроизвести, то сейчас требуется значительное усилие, чтобы вернуть генетическую память. Ведь стоит разомкнуть одно лишь звено, и распадается вся цепочка.

Искусство рязанской народной вышивки и кружевоплетения еле теплится. Мастериц можно со-

считать по пальцам руки. Настоящими подвижниками в деле его возрождения стали заслуженные художники РСФСР Д. А. Смирнова и В. В. Грумкова. Между ними и Леной Колодкиной стоит временная пропасть в 50 лет. Пропасть разделяет и сказочные по красоте изделия, которые выходят из-под рук мастериц и попадают сразу в музей, и то, что делают на строчевышивальной фабрике. Лена рассказывает, как она привезла своих учениц на михайловскую фабрику «Труженица». Михайловское кружево, уникальное в России, всегда плелось насыщенно-красным в сочетании с контрастными цветами, а оказалось бело-голубым. Нет ниток, нечем красить.

Ну как тут не посетовать, имея такое богатство, хранить его под спудом, подобно скупому рыцарю, разглядывать, замирая от восторга, драгоценную вышивку лишь в музеях. Лена поведала горестную историю о том, как пришлось ей, коренной рязанке, отучившейся в Рязанском художественном училище на отделении вышивки, начинать с нуля — настолько условны были знания и опыт ученица. Пересмотрела массу литературы, таблиц, ходила к мастерицам, выпрашивала секреты разных швов. Но ими не каждый поделится.

Хожение по мукам укрепило в ней желание избавить учениц от повторения пройденного ею пути, от долгих, часто безрезультатных, поглощающих драгоценное время поисков. Ей хотелось создать воспитанницам благоприятную среду, в которой были бы спрессованные годы ее поисков и они смогли бы реализоваться в плодотворные занятия.

Более чем за 10 лет работы сначала во Дворце пионеров, а потом в детской художественной школе у нее выросла не одна смена учениц, как она, увлеченных идеей возрождения рязанской вышивки. И решили они вместе организовать артель по типу ранее существовавших, где не просто выполнялись бы индивидуальные заказы и выпуск изделий небольшими сериями, а был бы музей рязанской вышивки, как старинной, так и современной. Ведь музейный ма-

териал для народного искусства — хранилище чистоты его истоков.

Но девочки, как бы они ни были талантливы и восприимчивы, всегда остаются девочками, как и 100 и 200 лет назад, играют в куклы. Но и куклы у них уже непростые. Наряды для них шьются по законам рязанского народного костюма. Выбирают, например, свадебный костюм скопинского уезда. Рисуют эскиз, орнамент вышивки уменьшают пропорционально размеру наряда, подбирают тесьму, ленты, блески. А летом у бабушки в деревне (у них уже глаз наметан на домотканину) всегда сумеют отличить тряпочку, которая была когда-то старинным полотенцем или рубашкой. Если не удастся набрать подлинных тканей на весь костюм, долго ищут, подбирают нечто похожее. Лена почти не беспокоится за их работу, ошибки у таких девочек редки. Они почувствовали подлинную красоту народного орнамента и костюма в многоделии и гармоничности. И куклы получают на диво. В новосибирском академгородке, куда их привозили девочки на фольклорный фестиваль, от них не отходили зрители. Среди обилия изделий декоративно-прикладного искусства рязанские куклы были, несомненно, первыми красавицами.

Если ручей загрязнен, надо идти к истоку, чтобы зачерпнуть чистой воды. Так и народное искусство, вышивка, кружево, костюм, та чистая, живая вода, от которой проясняются глаза, теплеет сердце и расцветает в человеке радость.

И. ПРОТОПОПОВА

**Вниманию всех,
кто хочет подписаться
на слайд-библиотеку**

Вы можете, не дожидаясь публикации бланка-заказа (он будет помещен во втором и третьем номерах 1992 года), направить свой заказ письмом по адресу: С.-Петербург, 2-я Березовая аллея, 13/15, Диастудия АРТ. Заявку заполнить согласно нашему анонсу (смотрите № 9,11 с. г.).

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА ЗА 1991 ГОД

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ. НАША ПОЧТА

Мои мечтания были просты.	Н. Губенко	№ 1
С журналом я дружу.	Р. Бартовская	№ 3
С надеждой на возрождение.		№ 4
Любить Родину — украшать ее.	В. Ганичев	№ 5
Слово о Русском Севере.	В. Крупин	№ 6
К нашим читателям.		№ 7
Все начинается в детстве.		№ 8
Искусство, обращенное к детям.	Е. Конухова	№ 9
Зачем я хожу в художественную школу.	(подборка писем)	№ 9
Исповедь абитуриентки.	Ю. Смирнова	№ 10
Еще раз о «Черном квадрате» (письма читателей).		№ 11

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Оглядываясь на прошедший год.	Н. Махов	№ 1
Художники семидесятых.	С. Любимцев	№ 1
Диорама «Ясско-Кишиневская операция».	Н. Платонова	№ 2
Мастер с Монетного.	В. Шумков	№ 2
Огонь, воды и медные трубы.		
(И. Лубенников)	Н. Колесникова	№ 3
Завещание Мухиной.	В. Замков	№ 3
В гостях у анималистов.	Н. Иванов	№ 4
Владимирский живописец Юкин.	И. Соболева	№ 4
О подвиге ратном.	В. Шумков	№ 5
И. Богдеско. Иллюстрации к «Дон Кихоту»		
Сервантеса	Н. Платонова	№ 4
Древо жизни Юрия Селиверстова.	В. Курбатов	№ 5
Лицом к лицу с трагедией.	Л. Козлов	№ 5
Виктор Полков.	В. Манин	№ 6
Петр Петровичев.	Н. Махов	№ 7
Сервизы Славиной.	И. Чигова	№ 7
Группа «13».	О. Колобова	№ 7
Рубрика «События художественной жизни».		№ 7, 10
Иллюстрации к поэме Пушкина «Руслан и Людмила».	Л. Владимирский	№ 8
Герои Татьяны Соколовой.	Н. Платонова	№ 9
Творчество А. Суровцева.	Е. Горчакова, Н. Иванов	№ 9
Фантастика и фантазеры.	В. Курчевский	№ 10
Земля, труд, красота на полотнах Греку.	Н. Платонова	№ 10
Агитационный фарфор.	М. Лебедянский	№ 11
Московский гобелен.	А. Шмакова	№ 12
Портреты И. Радомана.	Н. Иванов	№ 12
Встреча с Л. Токмаковым.	Н. Платонова	№ 12
Художественные марки года.	Е. Кокорева	№ 12

XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА

Константин Мельников — архитектор.		№ 2
Наталья Гончарова.	И. Вакар	№ 3
Новая пластика Мондриана.	В. Андреевков	№ 5
Ван Гог и модернизм.	А. Шумов, Н. Махов	№ 8

МИРОВОЕ ИСКУССТВО

Огюст Ренуар.	В. Синюков	№ 1
Венский Сецессион.	А. Дьяченко	№ 2

Об аллегориях и символах в искусстве.	В. Турчин	№ 2
Феномен Джотто.	В. Головин	№ 3
Мир этрусков.	С. Финогенова	№ 4
Хусепе де Рибера.	Ф. Заничев	№ 6
Войско императора Цинь Шихуана.	П. Спириин	№ 7
Символика цвета.	В. Турчин	№ 7
Ренессансное надгробие.	В. Головин	№ 8
Подвиг любви. Рембрандт.	О. Петрочук	№ 9
Жан Клуэ.	Л. Торшина	№ 10
Эль Греко.	Ф. Заничев	№ 11
Римские фалеры.	О. Неверов	№ 11
Большие художники были маленькими.	А. Алехин	№ 12
Японские куклы.	Г. Шишкина	№ 12
«Застывший театр» Гвидо Маццони.	Е. Кукина	№ 12
«Танцовщицы» Дега.	Я. Тугендхольд	№ 12

КАРТИНЫ ПО РУССКОЙ ИСТОРИИ

(Статьи С. Князькова по изданию И. Кнебеля 1908—1913 гг. под научной редакцией В. Буганова)	
С. Иванов. Торг в стране восточных славян.	№ 1
В. Васнецов. Варяги.	№ 3
С. Иванов. Христиане и язычники.	№ 5
И. Билибин. Суд во времена Русской Правды.	№ 7
А. Васнецов. Вече.	№ 9
С. Иванов. Съезд князей.	№ 11

РУССКОЕ ИСКУССТВО

Завещание отца Алипия.	Е. Виноградова	№ 1
Паоло Трубецкой	М. Кашуро	№ 2
Художник романтической мечты (В. Васнецов).	Л. Иовлева	№ 2
О творчестве Н. Рериха.	А. Алехин	№ 5, 7
Александр Невский.	Н. Квливидзе	№ 5
Сильвестр Щедрин.	К. Михайлова	№ 5
Лица пушкинской эпохи.	Е. Павлова	№ 6
«Северные письма».	Г. Дурасов	№ 6
Меценат Савва Мамонтов.	Д. Сыров	№ 9
Строгановское лицезовое шитье.	А. Силкин	№ 9
Великий портретист России (В. Серов).	В. Ефремова	№ 10
Федор Васильев.	А. Алехин	№ 12

АЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ

Язык древнерусской иконописи	И. Бусева-Давыдова	№ 3
Иконостас.	И. Бусева-Давыдова	№ 8
Иконография Богоматери: Оранта, Знамение	Т. Самойлова	№ 11

ГODOVОЙ КРУГ ПРАЗДНИКОВ.

Рубрику ведет В. Сергеев

Рождество Богородицы.	№ 1
Введение во храм.	№ 4
Благовещение.	№ 7
Рождество Христово.	№ 10

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Волшебные травы Заволжья. (Хохлома.)	Е. Копытов	№ 1
Жанровые сцены на русских прялках.	Е. Кузнецова	№ 3
Резьба по бересте.	С. Жижина	№ 6
Наряд русской крестьянки.	В. Конова	№ 6
Труд усердный, безымянный.	В. Терехов	№ 6
В традициях народной игрушки.	О. Некрасова-Каратеева	№ 8
«Писал неизвестный художник Николай Туркин»:	Н. Мухотина	№ 10

ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ. НАШИ УТРАЧЕННЫЕ ЦЕННОСТИ РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Казанский собор.	Г. Мокеев	№ 3
Русский город Елец.	А. Выставкин	№ 4
София Константинопольская.	А. Комеч	№ 5
Как мера и красота скажут. Архитектура геометрии и фантазии.	Д. Геннадьев	№ 6
Барокко.	Г. Искржицкий	№ 9
Ливадийский дворец.	М. Земляниченко, Н. Калинин	№ 10
Сухарева башня.	Ю. Герасимов	№ 11
Церковь Троицы в селе Троицкое-Лыково.	Н. Колесникова	№ 12

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. ХУДОЖНИК О СВОЕМ ДЕЛЕ

Рисунок во 2-м классе ДХШ.	А. Вашко	№ 1
Литография.	А. Зыков	№ 1, 2
О композиции.	В. Ушакова	№ 2
Работа пастелью.	Т. Гусева	№ 3
Ракурс в рисунке и композиции.	О. Авсиян	№ 4
Так сколько же цветов в спектре.	А. Геодаков	№ 5
Архитектура в пейзаже.	С. Александров- Седелников	№ 6
Наброски.	Т. Ганжало	№ 7
Школа мастеров.	Т. Щербина	№ 8
Миниатюрный акварельный портрет.	В. Малый	№ 9
Скульптура во 2-м классе ДХШ.	С. Бобков, В. Мурзин	№ 10
Гризайль.	В. Логинов	№ 11
В традициях городецкой игрушки.	Е. Расторгуев	№ 12

ШКОЛА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ. УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

Сказка о Синем тумане.	Е. Зорина	№ 3
Искусство шрифта.	С. Федоров	№ 4
Вечерний пруд.	Л. Шалина	№ 6
Учимся линогравюре.	О. Волкова	№ 8
Волшебные краски.	Е. Зорина	№ 8

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

Этюдник своими руками.	В. Корешков	№ 5
Дизайн в школе.	В. Корешков	№ 6
Живопись иглой.	Г. Шагинова	№ 7
Кабинет изобразительного искусства.	О. Волкова, В. Корешков	№ 9
Природа в интерьере школы.	В. Корешков	№ 11

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

Сотрудничество.	А. Шумов	№ 1
Куклы для детей и взрослых.	Н. Иванов	№ 3
Кто нам поможет? (ДХШ г. Ростова-на-Дону).		№ 2
Университет «Сейка».	Ясуо Еситоми	№ 3
ЛВХПУ имени Мухиной. Беседа с ректором Н. Ф. Марковым.		№ 8
Подвиг просвещенной благотворительности.	Г. Прохоренко	№ 8
Осуществленный проект.	З. Томашевская	№ 8
Из воспоминаний об училище. Абитуриент-студент.	Т. Журавская	№ 8
Работа над дипломом.	В. Самошкин	№ 8
Тенишевская рисовальная школа.	Л. Журавская	№ 9
Подольской ДХШ — 25 лет.	Н. Петрова	№ 10
Мозаика.		№ 11

ДЕТСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Рубрика «Рисунок номера».	№ 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 12	
Уроки доброты.	Е. Чебакова	№ 1
Моя страна в 2000 году.	Н. Сокольников	№ 3
Путешествие по старой дороге.	Л. Рыбакова	№ 4
Сказка, рожденная сегодня.	В. Ушакова	№ 7
Новые имена.	Т. Блынская	№ 7
Творчество наших читателей.		№ 12
Любимица ребят.	Н. Котигоренко	№ 12

НАШИ КОНКУРСЫ

Итоги конкурса «Транспорт вчера, сегодня, завтра».	В. Ларионов	№ 1, 8
Итоги конкурса «Краски дружбы».	Д. Хамин	№ 2
Объявляется конкурс «Под парусами».	В. Камай	№ 2
Викторина.		№ 5
Итоги конкурса «Рисунок на ткани».	Н. Бесчастнов	№ 5
Конкурс «Живая вода».		№ 6
Наследники традиции.	З. Подледная	№ 6
Конкурс «Под парусами».		№ 9
Конкурс «Живая вода». Мастер и его ученики.	Ю. Максимов	№ 9
Новый конкурс «Что такое хорошо и что такое плохо».		№ 10
Итоги конкурса «Мой Пушкин».	А. Алехин	№ 10
Конкурс «Живая вода».		№ 10
Вышивка Рязани.	И. Протопопова	№ 12

МУЗЕИ. КОЛЛЕКЦИИ СЛУЖАТ ЛЮДЯМ. ВОПРОС — ОТВЕТ

Эта долгая семейная история.	Н. Молева	№ 4
Сумской художественный музей.	С. Побожий	№ 4
Региональные музеи Германии.	А. Шумов	№ 4
Анкета-91.		№ 7, 12
Золотое сечение.	С. Белоусов	№ 10
Мой метод.	И. Волков	№ 11
Встречают по одежке.	И. Андреева	№ 11

НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ БЫЛИ ОПУБЛИКОВАНЫ

рисунки В. Перова, К. Маковского, А. Рябушкина, И. Репина, З. Зальцмана, Ю. Пименова, П. Рубенса, Микеланджело, И. Шишкина, А. Лактионова, Ф. Васильева, Ф. Бруни (№ 1—12).

Е

если тебе, дорогой читатель, доведется посетить когда-либо Рим, загляни, пожалуйста, на знаменитую площадь Испании. Там находится дом, в котором давным-давно помещалась гостиница «Лондон». В начале прошлого века у хозяина ее, состоятельного француза Антона Серни, была очаровательная дочь Анжелика. Однажды, когда она стояла на балконе вместе с младшим братиком, эту восхитительную по гармонии и пластичности группу увидел русский художник Федор Бруни — «бедняк с отчаянными идеями и правилами жизни». Он был полон

Ф. Бруни.
Богоматерь с младенцем.
Дерево, масло.
Вторая половина 1830-х —
начало 1840-х годов.
ГРМ.

Ф. Бруни.
Богоматерь с младенцем.
Графитный карандаш.
Вторая половина 1830-х годов.
59,6×34,6.
ГТГ.



в те годы честолюбивыми мечтаниями. «Я стремлюсь,— говорил он,— к славе, которая, будучи моей, может также стать и славой родины». Именно в этот период он создавал эскизы к грандиозной своей картине, не оцененной в должной мере и ныне, «Медный змий», повествующей о трагических взаимоотношениях вождя-пророка и заблудшего, страдающего народа. Бруни в Риме дружил с Александром и Карлом Брюлловыми, пейзажистом Сильвестром Щедриным, пользовался покровительством княгини Зинаиды Волконской. Дом ее считался центром русской художественной колонии в Италии.

Увиденная на балконе сценка произвела на молодого живописца такое сильное воздействие, что послужила основой его известной композиции «Мадонна с младенцем». А сама Анжелика в скором времени, 22 октября 1835 года, стала женой Бруни. На свадьбе их гулял и Александр Иванов, в письме к своему отцу назвавший Анжелику «образцом красоты римской. Она поет и играет на фортепьянах бесподобно». Анжелика Серни и Федор Бруни прожили долгую совместную жизнь, у них было четверо детей.

В 1983 году в Москве на юбилейной выставке, посвященной 225-летию Академии художеств, экспонировался эскиз Ф. Бруни к картине «Богоматерь с младенцем». Можно было внимательно, сантиметр за сантиметром рассмотреть его. Поразила деталь, почти неразличимая в репродукциях: художник энергично переменял постановку ног мадонны. Причем не прилизительно, не в общих набросках, а сразу и окончательно, с виртуозной завершенностью обычным графитным карандашом нарисовал их еще раз, но в ином положении.

Композиция из двух стоящих фигур в подобных сюжетах встречается редко. В эскизе Ф. Бруни строится она по вертикали. Верхняя часть торжественная, строгая, почти вписывается в треугольник. Нижняя — беспокойна, тревожна по очертаниям. Она содержит главную смысловую кульминацию действия — переплетение рук мадонны и младенца, одновременно удерживающих и направляющих общее движение фигур. Этот стремительный порыв в грядущее как бы приостановлен ребенком, его осознанием обреченности, страшных последствий своего выбора.

Советский искусствовед А. Г. Верещагина рассказывает об этом так. «Кажется, что оба они легко шли. Мадонна еще сохраняет это движение, еще развеваются ее одежды. Но ребенок остановился и даже подался назад, то ли испуганный, то ли встревоженный. В удивительно найденном движении матери и сына есть глубокий психологический смысл, есть правда человеческих чувств, раскрывающая суть легенды. Мать, предчувствующая судьбу сына, многое предугадавшая сердцем, но решившаяся на свой скорбный путь, идет навстречу непоправимому».

Подобно любимому им Рафаэлю — гению Ренессанса,— Ф. Бруни, опираясь на сильные натурные впечатления, создал работу, отличающуюся своей естественной художественностью и глубиной содержания.

Л. ГОЛОВАЧ



Uman, August 1881
D. O. T. P. P.

