

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





ИСКУССТВО—ЭТО ВЗЛЕТ ДУШИ

Умение рисовать очень помогло мне в освоении летного дела, в боевой практике. Воевать я начал только в 1943 году — до этого был инструктором в Чугуевском авиационном училище летчиков, которое незадолго до войны окончил и сам. Но и в тылу — училище было эвакуировано в Среднюю Азию — я, готовясь к личной схватке с врагом, старался повисить свои теоретические знания, отточить летные навыки, развить глазомер — свойство, которое Суворов называет первым среди трех воинских искусств. Глазомер — с него начинается и художник — это и наблюдательность, и дар применить свой прежний опыт к только что увиденному, и способность мгновенно определить смысл происходящего. Я изучал материалы о боевом опыте летчиков, вычерчивал силуэты самолетов противника, отмечая их уязвимые места. Делал схемы воздушных боев, зарисовывал отдельные тактические фигуры. Все это позволило мне сбить в воздушных боях 62 стервятника и еще 30 вражеских самолетов в группе.

А рисовать любил с детства. Вырос я на севере Украины, в селе Ображеевка, близ древнего Новгород-Северского. Река Десна, невысокие холмы, озеро Вспольное и луга до горизонта, лес — все это каждый день было со мной. С девяти лет ездил в ночное, хотя ухаживать за лошадьми — дело непростое. И не однажды вызывали неодолимое желание взяться за кисть красота ночи, ее таинственный свет, ее звуки. К сожалению, серьезно учиться живописи не довелось. Рисовал сам, как умел. Любил работать красками, особенно масляными. Кроме пейзажей, учился изображать людей, постигал эту премудрость, перерисовывая человеческие фигуры с репродукций и открыток. Конечно, это не самый лучший способ ученья, но тогда не хватало мне мастера-наставника.

Ну а теперь у детей есть квалифицированные преподаватели рисования, специальный журнал, много художественных школ и изостудий — только учись! А учить ребенка надо с самого раннего возраста, не боясь помешать маленькому человеку естественно рассказывать в красках, скульптуре, графике о своем восприятии действительности. Наши внуки растут в последней трети сложнейшего века. С малых лет они смотрят телепередачи, им доступна самая разнообразная информация. Они хорошо развиты, но в то же время и лукавы, как все дети во все времена. Если мальчик видит, что его неумелый рисунок вдруг вызвал восторг у взрослых, он сделает еще десяток таких же, лишь бы добиться

похвалы. И в то же время дети — величайшие реалисты, они всегда стараются точно изобразить окружающий мир.

Помню, мне очень хотелось нарисовать Ленина в детстве. Ведь характер будущего основателя нашего Советского государства складывался уже тогда, в большой и дружной семье Ульяновых. Жизнь Ленина была и осталась для меня образцом, я видел в нем человека, который борется за людей, — именно так! Однажды в какой-то книге увидел детскую фотографию Ленина и, как только мог, старательно перерисовал ее на большой лист. Эта попытка оказалась хорошим уроком портрета: я как-то сразу понял, что главное в изображении человеческого лица — передать, чем и во имя чего живет человек. А вот как передать — этому надо учиться всю жизнь.

Впоследствии, уже в годы войны, именно уроки искусства помогли мне заглянуть в человеческую душу. Прежде чем научить курсанта летать, я, как инструктор, должен был узнать, что он за человек, каковы его привычки, пристрастия. Поведение будущего воина в первых полетах, во время учебных занятий и в короткие минуты отдыха, его мирная, гражданская жизнь — все мне было интересно и важно. Но не только ради облегчения собственного инструкторского труда рисовал я мысленные портреты своих подопечных. Зачастую надо было помочь человеку разобраться в себе самом, подготовить его к предстоящей через считанные месяцы смертельной схватке с коварным и умелым врагом, подготовить так, чтобы он победил в этой схватке!

Я стал военным летчиком в тревожные годы, когда все прогрессивные люди сплотились в единый фронт против фашизма. Закончив войну в расцвете юности — мне было тогда двадцать пять, — мог повернуть свою судьбу и по гражданскому пути. Но была уверенность, что боевой опыт пригодится и при выполнении непростой задачи — охранять мирный труд советских людей. Как художник стремится овладеть всеми тайнами изображения человека и мира, так стремился я в совершенстве научиться защищать нашу Родину. Летная профессия поглотила меня целиком, но с искусством не расставался никогда. После войны мне довелось встретиться с крупнейшим нашим скульптором Николаем Васильевичем Томским. Его трудоспособность для меня — пример. Добрым другом стал для меня и московский живописец Игорь Владимирович Радоман.

Мне немало довелось поехать по свету, побывать в лучших музеях и картинных галереях мира,

ПАНОРАМА „СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА“

видел уникальные памятники культуры, и их красота, идущая через века к людям, лишь подтверждала мысль о правильности выбранного мною пути. Отстоять во что бы то ни стало мир на земле, предотвратить ядерную катастрофу, угрожающую земной цивилизации,— есть ли сейчас задача важнее! С огромным удовлетворением, как и все делегаты XXVI съезда КПСС, воспринял я прозвучавшие с его высокой трибуны слова: «Не подготовка к войне, обрекающая народы на бессмысленную растрату своих материальных и духовных богатств, а упрочение мира — вот путеводная нить в завтрашний день».

И конечно, важную роль в борьбе за мир играет искусство. Помню, с каким чувством перечитывал я в годы войны «Слово о полку Игореве», наполняясь гордостью, ощущая прилив сил оттого, что сам родом из тех мест, где жил гордый князь Игорь. Душевное волнение испытал и при встрече с картиной Виктора Васнецова «После побоища Игоря Святославовича с половцами». Художник зовет к раздумью о величии подвига по имя Родины. Картины исторического жанра, на мой взгляд,— прекрасная школа патриотизма. Вспомним полотна Сурикова. С какой художественной прозорливостью он проникал в суть событий, помогая зрителям ощутить ответственность за то, что происходит на родной земле! А творчество Верещагина?! Едва ли есть символ безумия войны сильнее, чем его картина «Апофеоз войны»! Недаром на раме художник начертал: «Посвящается всем великим завоевателям — прошедшим, настоящим и будущим».

Лучшие традиции отечественного искусства развиваются и поныне. Я очень люблю работы Аркадия Александровича Пластова, воспевающего земледельческий труд, а его холст «Фашист пролетел» стал для меня художественно непревзойденным обличением античеловеческой сущности фашизма. Пожалуй, главная сила советского искусства в его призыве к действию, к переустройству мира по законам добра и красоты.

Ведь если смысл книги, звуки музыки, краски картины достигли человеческой души, человек становится лучше, добрее, он ощущает себя частицей мира, частицей земли людей. Поэтому так жизненно важно, чтобы у каждого из нас, живущих на земле, встреча с искусством состоялась.

Мне довелось пройти и воду — будучи мальчишкой, тонул, и огонь самой кровопролитной в истории войны, и самое трудное испытание — «медные трубы» славы. Я хотел бы пожелать юным друзьям искусства не теряться от неудач, не зазнаваться от успехов. Помните: главное — ежедневный труд. И еще. Когда мы, фронтовики, рассказываем о своем боевом опыте — поверьте, его можно применять не только в бою. Мы побеждали потому, что были едины, сплочены и сильны духом, было главное — дружба. Я шел в атаку, твердо зная, что меня прикроет друг. Так же был уверен и мой друг. Умейте дружить. В искусстве, как и в бою, это просто необходимо. Разделите славу с другом — будет легче ее нести... Счастливого вам труда! Счастливого творчества!

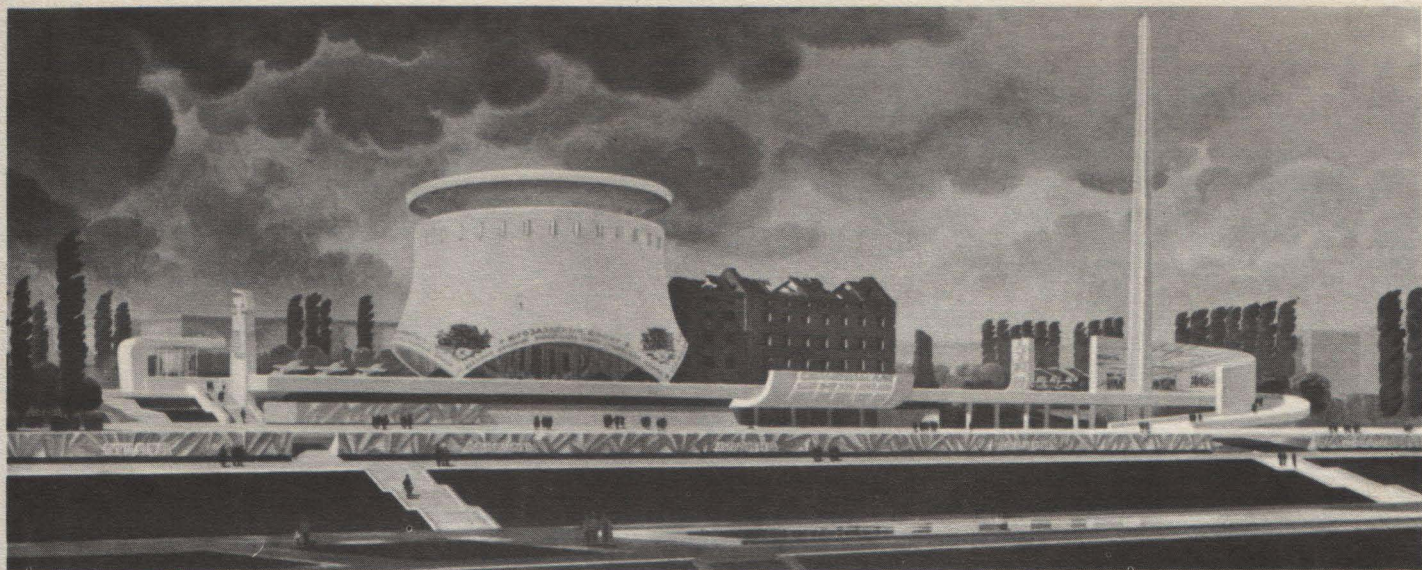
С туденой зимой 1958 года у вершины Мамаева кургана в Волгограде вырос небольшой деревянный домик, в котором поселились семеро людей. И каждый день, несмотря на погоду, выбрав место на склоне кургана и установив этюдники, писали пейзажи. Это были художники-грековцы Н. Бут, В. Дмитриевский, П. Жигимонт, П. Мальцев, Г. Марченко, М. Самсонов и Ф. Усыпенко. А в домике разместилась их мастерская.

В гости к ним часто приезжали люди в военной форме — полковники, генералы и даже маршалы. Они подолгу ходили с художниками по кургану, что-то объясняли, показывая на остатки окопов и блиндажей, рассказывали. Потом вдруг возле кургана появлялись автомашины, танки, пушки. Раздавались автоматные очереди, гремела канонада, то там, то здесь вспыхивали пожары. Сквозь огонь и едкий дым с криками «ура» шли в атаку подразделения бойцов. Разгорались почти настоящие сражения. А художники, стараясь не упустить ни мгновения, делали наброски, этюды. Так почти двадцать пять лет назад началась работа над живописной панорамой «Сталинградская битва».

— Как только был создан наш творческий коллектив, мы все с огромным желанием взялись за дело,— рассказывает старейший живописец-грековец, народный художник СССР Петр Тарасович Мальцев.— Вдохновляла тема и масштабы ее воплощения: отобразить на огромном холсте самое грандиозное, самое кровопролитное, решающее сражение Великой Отечественной войны. Ведь на каждый километр бесценной земли Сталинграда приходилось около ста тысяч снарядов, мин и бомб! Канонада не смолкала месяцами, город превратился в сплошные руины, дни и ночи в нем бушевал пожар. Пылала даже Волга, покрытая нефтью, разлившейся из разрушенных хранилищ. Один только этот город оказал фашистам более упорное и сильное сопротивление, чем вся Европа!

На протяжении нескольких лет каждую зиму выезжали художники на свою передовую — в мастерскую на Мамаевом кургане. Через газету «Красная звезда» они обратились к участникам великой битвы с просьбой рассказать о тех незабываемых днях. В ответ пришли тысячи писем, в которых бывшие фронтовики делились воспоминаниями о памятных эпизодах Сталинградской эпопеи. Их рассказы помогали живо представить обстановку боев, наполняли воображение художников множеством фактов и деталей.

Авторы панорамы работали в архивах, знакомились с документами, изучали литературные ма-



териалы, отечественную и зарубежную кинохронику, консультировались с военачальниками. И продолжали писать этюды.

— Трудно даже представить, сколько за это время было сделано эскизов, набросков, зарисовок, — вспоминает народный художник РСФСР Виктор Константинович Дмитриевский. — У каждого из нас наверняка наберется до трехсот этюдов самого различного характера. И это, конечно же, очень помогло, когда мы занялись эскизом панорамы.

Работа над эскизом «Сталинградской битвы» была сложной и кропотливой, со многим художникам пришлось столкнуться здесь впервые. Сначала каждый подготовил небольшой собственный вариант эскиза. Затем на одном из «военных советов», ставших традиционными, они обсудили эти предварительные наброски, отметили композиционные и живописные находки, удачные сюжетные решения. В результате появился общий эскиз, на основе которого был нарисован углем круговой картон в треть натуральной величины произведения. На нем еще раз вывели детали, уточнили расположение смысловых и цветовых узлов. И лишь после этого художники приступили к выполнению маслом рабочего эскиза, который и лег в основу будущей панорамы.

Рабочий эскиз получился не только добротным в историческом и художественном отношении, но и эмоционально действенным. Показанный на выставках 60-х годов в Москве и Волгограде, он производил сильное впечатление. В нем нашли продолжение лучшие традиции русского панорамного искусства, будто наяву ощущалось напряжение жестокого боя.

— Разумеется, в одном живописном произведении — пусть даже таком огромном (размеры панорамы 16×120 метров) — не удалось бы сконцентрировать и показать все детали грандиозного сражения, — говорит заслуженный деятель искусств РСФСР Федор Павлович Усыпенко. — Оно длилось почти двести дней и ночей при участии миллионов армий, фронт растянулся на многие десятки километров. Поэтому по рекомендации военных

В. Масляев, архитектор
(руководитель авторского коллектива).
Перспектива комплекса музея и панорамы
«Сталинградская битва».
1981.

консультантов центральной точкой обзора — своеобразным «наблюдательным пунктом», с которого мы как бы следим за боевыми действиями, был выбран Мамаев курган. Только отсюда можно хотя бы в главных чертах охватить взглядом поля сражений, сам город, ставший неприступной крепостью, и показать боевые операции больших армейских подразделений.

К работе на холсте художники приступили лишь в августе 1980 года в тогда еще не достроенном, предназначенном специально для панорамы здании комплекса музея «Сталинградская битва». Идея создания такого музея появилась уже в 1945 году, но к претворению ее в жизнь приступили лишь спустя 20 лет. К этому времени Волгоград отстроился заново, только немногие руины остались в самом центре города. Немые свидетели войны, пережившие время, они производили куда более сильное впечатление, чем иные памятники или монументы.

Тогда и было решено включить в комплекс будущего музея: знаменитый Дом Павлова, стенку Родимцева, руины городской мельницы с остатками дымовой трубы, изрытые снарядами участки земли, ходы сообщения, огневые точки и здесь же создать единый музейный комплекс. Образное решение ансамбля строилось, таким образом, на драматическом контрасте руин прошлого и светлых триумфальных форм современных сооружений. Проект комплекса «Сталинградская битва» был разработан авторским коллективом волгоградских зодчих под руководством народного архитектора СССР, участника Сталинградской битвы В. Масляева.

На центральной набережной города встанет эстакада, поднятая на опорах над священной землей. На ней будет демонстрироваться военная техника — самолеты, танки, легендарные «катюши», пушки. Вертикальной доминантой комплекса послужит



обелиск в виде штыка, увенчанного знаменем. Обелиск посвящен присвоению Волгограду звания города-героя. В комплекс войдут музей с экспозиционными залами, четыре диорамы и панорама.

Смотровой площадкой панорамы станет крыша одного из водонапорных баков на вершине Мамаева кургана, на том самом месте, где величественно возвышается статуя Родины-матери. Бетонные баки, из которых до войны в город поступала питьевая вода, в ходе битвы превратились в настоящие доты. В конце концов гитлеровцы были выбиты отсюда окончательно — этот момент стал одним из эпизодов панорамы.

Как всякое художественное произведение, панорама наряду с историчностью, документальностью сюжета требует определенных обобщений, дополнений, насыщения содержания. Поэтому ее авторы прибегли к смещению во времени некоторых моментов битвы. Так, в панораме отражен исторический день 26 января 1943 года, когда наши войска расчленили окруженную вражескую группировку на две части. Здесь же представлены подвиги многих героев, совершенные в разное время битвы, но так, как будто все происходит именно в этот день.

Художники увековечили на холсте героические поступки пулеметчика Н. Сердюкова, который грудью закрыл амбразуру дота; моряка-тихоокеанца М. Паникахи — он горящим бросился на фашистский танк с бутылкой горючей жидкости. На полотне запечатлены также санинструктор М. Королева — героиня популярной книжки «Четвертая высота», сержант В. Зайцев — прославленный снайпер, уничтоживший более 240 гитлеровцев, художник Г. Прокопинский — участник битвы, с этюдником на коленях рисовавший во время боя.

— О создании советской панорамы мечтал еще Митрофан Борисович Греков, — говорит народный художник РСФСР Марат Иванович Самсонов. — Правда, он думал посвятить ее Первой Конной армии, даже сделал прекрасные эскизы. Затем, после смерти Грекова, художники студии его имени тоже были увлечены идеей написать панораму, но уже о Перекопской эпопее. Война помешала осуществлению их замыслов. И вот теперь нам выпала честь претворить в жизнь мечты Грекова, наших художников-баталистов старшего поколения — написать первую советскую панораму «Сталинградская битва».

«Три десятилетия назад слово «Сталинград» вошло в словарный фонд всех языков мира, — писал в книге «Дело всей жизни» Маршал Советского Союза А. М. Василевский, — и с той поры напоминает о битве, которая по размаху, напряжению и последствиям превзошла все вооруженные столкновения прошлых времен». В канун 40-летия победы на Волге в городе-герое Волгограде открывается первая советская панорама — итог напряженного труда замечательных мастеров Студии военных художников имени М. Б. Грекова, работа, которая займет достойное место в ряду произведений советского изобразительного искусства, прославляющих бессмертный подвиг нашего народа в Великой Отечественной войне.

В. ШУМКОВ

Фото автора

Н. Бут,
В. Дмитриевский,
П. Жигимонт,
П. Мальцев,
Г. Марченко,
М. Самсонов,
Ф. Успенко.
Панорама «Сталинградская битва». Общий вид без предметного плана.

Масло. 1981.



Н. Бут.
Бойцы 62-й армии.
Этюд к панораме.
Масло. 1962.

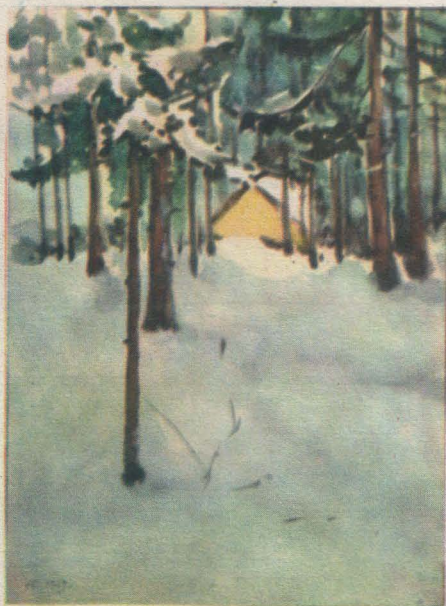


Г. Марченко.
Мамаев курган.
Этюд к панораме.
Масло. 1962.



П. Мальцев.
Бросающий гранату.
Этюд к панораме.
Масло. 1962.

В жизни этого юноши не было события значительней, чем Великая Отечественная война. А до войны он учился в школе и увлекался рисованием. О нем сохранилось мало документов, но и по скудным строкам воспоминаний его сверстников и учителей, по тем немногим тонким и лиричным акварельным зарисовкам, которые бережно сохраняются его друзьями, можно представить образ скромного юноши, бесконечно любившего Родину. И в грозный час, когда Родина позвала на защиту своих сыновей, он стал бойцом 8-й Краснопресненской дивизии народного ополчения.



1933 год. Двенадцатилетним мальчиком из далекой Читинской области приехал в подмосковную школу Борис Юдин. На родине осталась его мать, которая работала санитаркой в больнице. Отец, служивший в советской милиции, погиб в борьбе с кулачеством. Восемь лет жизни Бориса были связаны со школой имени С. Т. Шацкого и ее художником-педагогом Дмит-

рием Ивановичем Архангельским. Через два года мальчик был уже в активе изостудии.

«Почти пять лет мы работали вместе, работали много и серьезно, отдавая все свободное время искусству,— вспоминал друг Бориса Иван Довженко.— Сближало нас общее дело, любовь к живописи, любовь к руководителю изостудии. Юдин поражал всех основательностью, учеба давалась ему легко, особенно математика...»

Изостудия представляет рисунки питомцев на все художественные выставки. На московских областных выставках детского рисунка Борис неоднократно занимает первое место. В 1936/37 учебном году за свои работы он получает премию ЦК ВЛКСМ.

Прежде чем приступить к композиции «Перелет через Северный полюс», юный художник просмотрел кипу газет, немало книг и альбомов, сделал множество эскизов. Только для одной фигуры женщины — более десяти рисунков и этюдов маслом. К сожалению, не сохранилось ни одной из его больших работ. Картины многих студийцев, украшавшие здание школы, исчезли во время немецкой оккупации. Не пощадило время и множество акварельных, карандашных и других работ студийцев.

С 1934 по 1937 год в Обнинске несколько раз навещал своего первого учителя Д. И. Архангельского Аркадий Александрович Пластов. Художник с удовольствием встречался с ребятами, увлеченными искусством, делал их портреты. Рисовал и Бориса. В последний свой приезд Пластов особенно интересовался его работами.

1937 год. Из творческой характеристики Бориса Юдина: «Все вещи Бориса можно назвать сюитой «Лес». Эта сюита — немолкаемый и пламенный гимн юного художника природе.

Первым из студийцев Борис стал работать над портретом. Им были написаны портреты папанинцев. Он и Ваня Довженко — постоянные участники в оформлении революционных праздников. К школьным спектаклям они пишут декорации: «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Две песни».

Борис Юдин — пионер, затем комсомолец. Увлеченный точными науками, имеющий прозвище «академик», он — один из лучших художников школы. Д. И. Архангельский характеризует Бориса как художника-исследователя, который не только изучает материал, но и «побеждает» его, добываясь желаемого эффекта.

1938—1939 годы. Талант Бо-



БОРИС ЮДИН

риса Юдина набирает силу. Посмотрите, сколько очарования в его акварельных пейзажах, как уверенно передается в них форма предметов, воздушная перспектива, состояние природы.

«Хитро, кто умеет», — любил говорить Дмитрий Иванович. И вместе со студийцами разбирал композицию рисунка, передающего влажными размытыми красками осень в неяркий день. Много работает юноша, несмотря на выпускной класс.

Позади школа. Он уже студент физического факультета МГУ, но по-прежнему увлеченно рисует: в Останкине, в зоопарке, иллюстрирует письма к студийцам, посещает университетский изокружок. Его руководитель живописец В. Н. Мешков обращает внимание студентов-кружковцев на то, что у Юдина «природа живет». Своей манерой

волосы и чистейшего голубого неба глаза. Старшие видели в нем большие способности в учебе, максимальное упорство, силу воли и общую «положительность». Мы, его товарищи, видели и другие, наверное, более важные для нас «максимумы»: предельную честность, абсолютную надежность, глубокую доброту, запрятанную под оболочку юношеской застенчивости, которую он всячески старался замаскировать.

В университете он сильно изменился, стал общительнее, даже с девушками не стеснялся разговаривать. За два года после школы очень вырос и стал высокого роста, этаким русский богатырь хоть куда!

Лето 1940 года. Иван Довженко проходит службу в Красной Армии. Ко дню его рождения Борис Юдин посылает своему

другу акварель. Единственная подписанная, найденная в бумажнике убитого русского солдата, она помогла раскрыть «тайну» пяти акварелей, о которой рассказывалось в газете «Красная звезда» в 1964 году.

Июль 1941 года. Записавшись в Московское народное ополчение бойцом 8-й Краснопресненской дивизии, Борис уходит на фронт. В октябре, выходя из окружения, он ведет группу бойцов знакомыми со школьных походов тропами. А в канун 1942 года в освобождении села вместе с бойцами своей группы Борис уже не участвовал...

Он прожил совсем немного. На мраморной доске памяти погибших в годы Великой Отечественной войны студентов, аспирантов, сотрудников физического факультета Московского государственного университета значится имя Бориса Юдина.

В. ИВАНОВ,
действительный член
Географического общества СССР
г. Обнинск



Б. Юдин.
Зимний пейзаж
с домиком.
▲ Акварель, 1939.

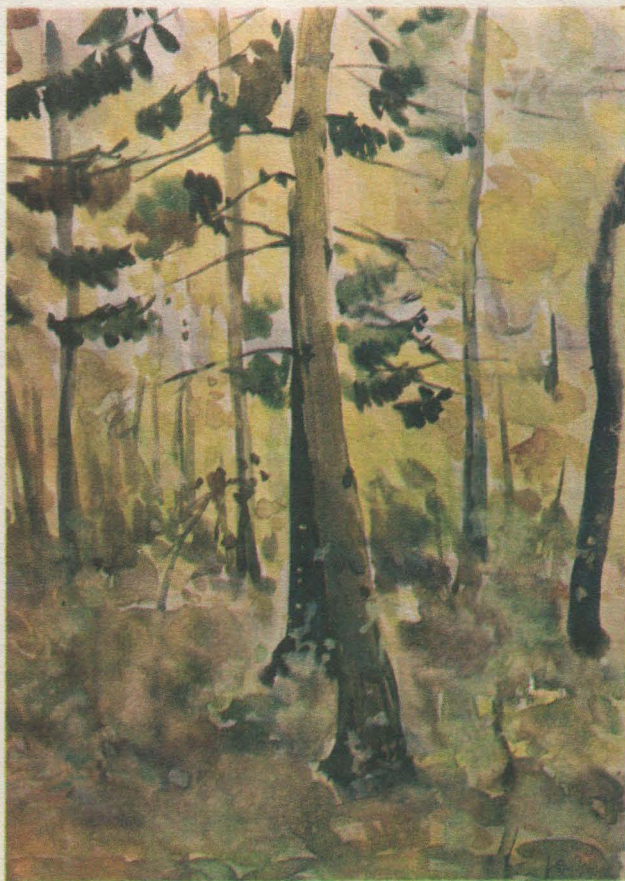
Б. Юдин.
Осень.
▲ Акварель, 1938.

письма Борис удивляет новых друзей. «Вдруг им показалось, что зима у меня слишком цветная», — сообщает он в письме любимому педагогу Д. И. Архангельскому.

На каникулах и в выходные дни Борис — в Обнинске. Много рисует, помогает руководителям изостудии. Учившаяся с ним и в школе и в университете дочь венгерского коммуниста Мария Кахана вспоминает: «Невысокий, коренастый, совершенно «седые», коротким «ежиком»

Б. Юдин.
Портрет Широкова.
Карандаш, 1938.

Б. Юдин.
Пейзаж.
Акварель, 1938.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

В истории искусства немало примеров, когда творчество отдельного крупного мастера выражает дух эпохи. Так было и с Кипренским. Ему удалось в живописных портретах, многочисленных рисунках показать чувства и настроения целого поколения — поколения России первой трети прошлого столетия. В творчестве художника, да и во всей его жизни, полной противоречивых душевных порывов и увлечений, воплотились свободолобивые и живые силы времени, мысли о будущем, романтические мечты и идеалы, надежды и сомнения. Одаренным мастером выступает Кипренский в первых же работах, чутко улавливая общественные перемены, приметы времени, когда свершились важнейшие исторические события: разгром армий Наполеона, восстание декабри-

стов. У Кипренского был дар видеть историю через образы людей, и потому его портреты столь созвучны эпохе, столь человечны. Он хотел замечать и замечал лучшее в своих моделях, когда характер мог беспрепятственно развиваться в избранную сторону, не стесненную рамками сословного положения, профессии, возраста. В этом — сила дарования худож-



ника, живое обаяние его искусства.

Орест Адамович Кипренский родился 13 марта 1782 года и, как незаконнорожденный сын помещика, детство провел среди крепостных, пока не был определен в Академию художеств. Вскоре будущий художник, выделившийся своими способностями, зачисляется в класс исторической живописи, в те времена почитав-

шейся за самую достойную. Он много рисует, и видно, как стремительно растет его профессиональное мастерство.

Дважды Кипренский участвует в конкурсе на исполнение академической программы; в 1805 году получает первую золотую медаль за картину «Дмитрий Донской на Куликовом поле» и право на заграничную поездку, воспользоваться которым ему не удалось. Возможно, причиной тому был его строптивый характер. Кипренский продолжает совершенствоваться в живописи, много читает, размышляет о своей судьбе. Художника увлекает мысль стать портретистом. Ему казалось, что в этом жанре он будет свободен в большей степени, чем в исторической живописи с ее традициями и правилами. К тому же в начале века увеличилось число заказов на портреты, всегда составлявшие неотъемлемую часть дворянского быта.

В 1804 году Кипренский пишет «Портрет А. К. Швальбе» — образ властного старика, который смотрит на зрителя угрюмым и пронизательным взглядом. Многие приемы в создании этого произведения свидетельствуют о том, что художник решил освоить наследие старых мастеров —



О. Кипренский.
Автопортрет. (1782—1836).
Итальянский карандаш.
1828.

О. Кипренский.
Рафаэль и Фурнарина.
Сепия, перо.
Конец 1810-х годов.

О. Кипренский.
Аполлон, поражающий
Пифона.
Сепия, перо.
Конец 1810-х годов.

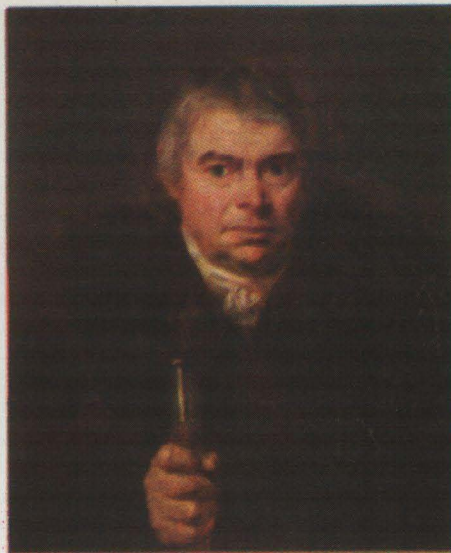


Рубенса, Рембрандта, ван Дейка. Видно, что 22-летний автор портрета был незаурядным колористом, тонким психологом.

В «Автопортрете с кистями за ухом» Кипренский передает внутреннюю жизнь, чувства человека, оставшегося наедине с собой. Примечательны и другие произведения художника: портреты мальчика Челищева, гусара Е. В. Давыдова, четы Хвостовых. Насколько они разнятся друг от друга! Кипренский талантливо умел находить для каждой модели своеобразные средства живописи, эффекты светотени, фактуры, сочетания красок. Поэтому, быть может, так выразительны эти образы.

Из темного овала выступает бледное лицо юного Челищева. Его глаза, широко раскрытые, внимательно всматриваются в мир; все существо мальчика полно ожидания: он, как и многие герои Кипренского, томим предчувствием будущих свершений. Колористический строй живописи определяется сочетанием интенсивного синего, красного и белого в одежде героя.

Парадный «Портрет Е. В. Давыдова», написанный в 1809 году, представляет офицера, небрежно облокотившегося о каменную плиту, рука на сабле. Сочетание отваги и мечтательности создает многогранную характеристику персонажа. Здесь изображен человек, готовый к решительному действию и одновременно не лишенный поэтической созерцательности. В образе подчеркнута душев-



О. Кипренский.
Портрет А. К. Швальбе.
Масло. 1804.

О. Кипренский.
Речной пейзаж при луне.
Итальянский карандаш,
тушь, белила.
1810-е годы.

ная теплота героя, его типично русский характер.

Парные портреты четы Хвостовых, созданные в 1814 году, выглядят по-иному. В них нет яркости цвета, колорит основан на приглушенных, тонко соотносенных между собой многочисленных красках. В трактовке образов видна психологическая затаенность, особо ощутимая в «Портрете Д. Н. Хвостовой».

В 1810-е годы складывается и стиль рисунков Кипренского. Луч-

шим примером может служить лист с изображением слепого музыканта. Умелым штрихом, растушевкой Кипренский добивается ясной пластичности, так хорошо освоенной им в живописи. Образ музыканта говорит о демократических симпатиях художника к простым людям. Есть что-то бесконечно печальное, если не трагичное, в одиночестве этого простого человека, внимающего звукам флейты.

Кипренский разнообразен и в альбомных зарисовках, где встречаются жанровые сцены, пейзажные наброски, натюрмортные штудии, однако портрет был ему ближе всего.

Особой выразительностью отмечены портреты 1812—1813 годов, исполненные итальянским карандашом и изображающие участников войны с Наполеоном. Множество разных характеров проходит перед зрителем; каждый имеет свое выражение, свою мимику. В отличие от «Портрета Е. В. Давыдова» в этих произведениях нет лиц вдохновенных, восторженных, овеянных героикой народной эпопеи. Напротив, некоторые из них грустны, усталы, в облике многих — печать размышлений и переживаний. Кажется, они больше думают о будущем России, чем о своем сегодняшнем дне.

Эпопею 1812 года Кипренский показал не только в портретах, но и в серии символических рисунков и набросков. В композиции «Аполлон, поражающий Пифона» Наполеону как «гению





зла», как отрицательному герою истории противопоставит образ Аполлона, символизирующий Россию и воплощающий разумность и высшую справедливость. Свет побеждает тьму, добро побеждает зло — такова главная идея произведения: художник хотел возвеличить, показать в торжественной аллегорической форме победу страны над захватчиками.

В начале 1816 года Кипренский едет в Италию. Для многих русских художников Италия была «землей обетованной», страной богатой и пышной природы, искусства и свободы. Но это был слишком романтизированный образ далекого края. Художнику пришлось вскоре убедиться в несовместимости идеального представления и реальной жизни. Но тогда он, полный надежд на усовершенствование своего мастерства, ехал с энтузиазмом и, как он писал, «единственную имею цель принести в Россию плоды более зрелого таланта».

Новые перспективы открывались Кипренскому, жизненный и творческий опыт его расширялся. В одном из русских журналов было напечатано письмо художни-



О. Кипренский.
Молодой садовник.
Масло. 1817.

О. Кипренский.
Портрет Д. Н. Хвостовой.
Масло. 1814.

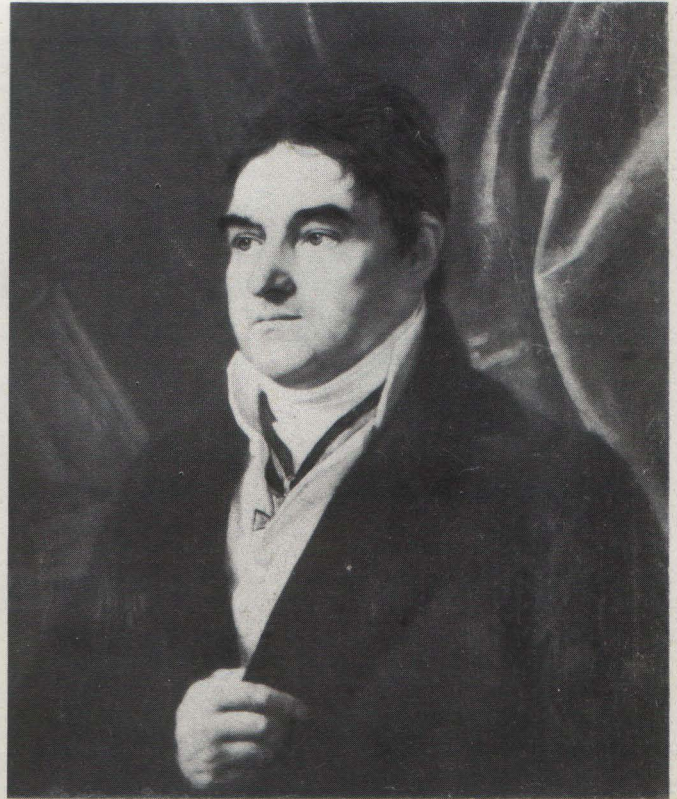
О. Кипренский.
Портрет В. С. Хвостова.
Масло. 1814.

О. Кипренский.
Портрет Е. В. Давыдова.
Масло. 1809.

ка, присланное из Рима и передающее его настроение. Вдохновенными словами он создает яркие картины природы, описывает свои впечатления от путешествия, вспоминает Петербург. Письмо это с вниманием читал А. С. Пушкин, друзья поэта.

Задумав еще в России создать цикл из нескольких картин, посвященных времени Великой французской революции, Кипренский активно взялся за работу, к которой, впрочем, быстро охладел. Современный сюжет, еще не потерявший актуальности, не мог воплотиться в сложных аллегорических образах. Лучшее, как всегда, художнику удалось выразить в портрете; в тонкой графичности линий карандашного «Портрета С. С. Щербатовой», в усложненной трактовке образа А. М. Голицына, где модель представлена на фоне итальянского пейзажа. В Италии впервые появляются противоречивые тенденции в творчестве художника; нет-нет да и мелькнет интерес к внешней красоте, идеализации образов.

Возвращаясь в Россию, Кипренский специально заезжает в Париж и выставляет в Салоне



1822 года несколько работ. Показ картин в Салоне успеха не принес. Горький осадок сохраняется в сердце художника. В Риме ему пришлось конфликтовать с представителями официальных русских кругов, отстаивая право на собственное мнение об искусстве. Теперь добавляются новые проблемы. Тем не менее оптимизм возвращается к Кипренскому, он начинает писать портреты маслом, рисовать. В Париже был написан и известный «Портрет Е. С. Авдулиной». На окне в простом сосуде стоит белый левкой с опадающими лепестками. Грозовой пейзаж за окном усиливает ощущение одиночества хрупкого цветка, помогая понять замысел художника. Модель как будто не позирует художнику, она погружена в размышления. Кажется, что эта женщина с веером в руках, в



О. Кипренский.
Портрет А. Р. Томилова.
Итальянский карандаш.
1813.



желтой кашемировой шали думает о быстротечности жизни. Женский образ вырастает до символа нравственной чистоты, благородства и красоты, он полон романтической мечтательности.

В 1823 году мастер прибыл в Петербург. Первое время сохранялось недоверчивое отношение к нему, многим казалось, что он слишком мало успел сделать, будучи за границей. И только выставка привезенных картин и новые заказы спасают положение.

В 1827 году Кипренский создает портрет А. С. Пушкина — одно из лучших прижизненных изображений поэта. Он пишет в ответ стихотворное послание к художнику. Известно, что Пушкин не любил портретироваться, и создание этого произведения можно считать большой удачей. Пушкин изображен в простом сюртуке, в шейном платке, с пледом, перекинутым через плечо. Облик его спокоен, поэт словно прислушивается к слышным только ему голосам. Это Пушкин после декабристского восстания, размышляющий о судьбе друзей, о себе, о будущем России.

Во многих портретах, исполненных в 1820-е годы, Кипренский большое внимание уделяет обрисовке среды, в которой находится портретируемый, начинает сильнее дорожить деталью. Заметно меняется и вся система колористического строя живописного портрета. С присущим ему пластическим чувством художник использует монохромные, приглушенные краски; фактура картин приобретает ровный, будто «приглаженный» характер. Черты нового стиля проявились и в «Автопортрете» 1828 года.

Кипренский создал ряд автопортретов; все они писались в значительные для его судьбы минуты. Ранние собственные изображения свидетельствовали о том, что художник осознал себя как творческую личность. Автопортрет, предназначенный для

О. Кипренский.
Калмычка Баяуста.
Итальянский карандаш,
пастель. 1813.

О. Кипренский.
Портрет Е. С. Авдулиной.
Масло. 1822.





О. Кипренский.
Слепой музыкант.
Итальянский карандаш.
1809.

галереи Уффици во Флоренции, создавался в годы славы, уверенности в своем мастерстве. «Автопортрет» 1828 года дает нам иной образ мастера: в нем, несмотря на приветливую полуулыбку, нет уверенности в себе, своем таланте. В тяжелой атмосфере, наступившей после 1825 года, Кипренскому жилось неуютно, и он снова решает ехать в Италию.

Художник отправляется разочарованный, во многом утративший веру в идеалы молодости. Но он не сдаётся, интенсивно работает, интересуется современной политикой, историей. Очевидно, в этот период записывает мысли о современном искусстве, где пытается определить законы отдельных жанров и типы художника. Кипренский — сторонник «универсальной» одаренности гения и как бы в подтверждение этого всегда стремился работать во многих жанрах и видах искусства, увлекался не только живописью и графикой, но и скульптурой и поэзией. Питая уважение к творчеству старых мастеров, он мечтал соединить их наследие с идеями и чувствами современной эпохи.

В последние годы Кипренский часто обращается к формам группового портрета, ранее ему чуждым. В картине «Читатели газет в Неаполе» он стремится, обогащая портретный образ, показать отношения людей друг к другу. В это же время он увлекается и пейзажной, и жанровой живописью. Один из современников художника сказал в 1836 году по поводу его кончины: он «еще действовал и мог действовать».

Русский романтизм, портретная живопись нашли в Оресте Кипренском самого яркого представителя. О романтизме свидетельствуют образы картин, с их мечтательностью, возвышенностью чувств, поэтичностью, вниманием к внутреннему миру модели. Его портреты внесли в искусство образы, овеянные дыханием жизни, глубоким чувством реальности. Присущее искусству Кипренского гармоническое начало с равновесием «ума» и «чувства» утверждает светлый, оптимистический взгляд на жизнь. Важно и то, что характерная для русского искусства XIX века оценка людей с этических позиций нашла в мастерстве одного из первых подлинных истолкователей.

В. ТУРЧИН,
кандидат искусствоведения



О. Кипренский.
Автопортрет с кистями
за ухом.
Масло. Около 1808.

О. Кипренский.
Читатели газет в Неаполе.
Масло. 1831.

О. Кипренский.
Стоящий натурщик с
запрокинутой правой рукой.
Итальянский карандаш,
сангина. 1802.



О. КИПРЕНСКИЙ В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОКОВ

Раньше я уже позировал несколько часов русскому живописцу, закончившему свое образование в Риме и Париже, хорошо мыслящему и искусно работающему, ему удалось всех удовлетворить... Художник предполагает отправиться в Берлин, фамилия его Кипренский.

В. Гёте, 1823

...С каким удовольствием смотрели мы на портреты г. Кипрен-

ского, любимого живописца нашей публики. Правильная и необыкновенная приятность в его рисунке, свежесть, согласие и живость красок — все доказывает его дарование, ум и вкус нежный, образованный.

К. Н. Батюшков. Прогулка в Академии художеств, 1824

...Кисть широкая, смелая и мягкая, колорит сильный, удивительное сочетание в красках,

искусные переливы теней, печать оригинальности.

*«Московский вестник»
о «Портрете А. К. Швальбе»
работы О. Кипренского, 1828*

...Кипренский рисует не столь строго, но его письмо приятно, краски блестящи, обработка чрезвычайна.

«Северные цветы» за 1826 год

Любимец моды легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник

милый,

Меня, питомца скромных муз,
И я смеюся над могилой,
Ушед навек от смертных уз;
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.

А. С. Пушкин, 1827

...Гений поэта как бы воодушевил художника; огонь его вдохновения сам изобразился на холсте в чертах его, и художник вполне выразил в его взоре светлый луч высоких творческих дум.

*«Московский вестник»
о «Портрете А. С. Пушкина»
работы О. Кипренского, 1828*

Кипренский... требовал для портрета многочисленных и продолжительных «присестов» (сеансов.— Примеч. ред.)... Он писал медленно, но немало.

«Художественная газета», 1836

Он имел ум весьма пытливым и склонный к отвлеченным изысканиям, и его горячее воображение... часто предоставляло возможность ему разрешения самых несбыточных проблем математики и естественных наук... В подобном направлении, кажется, можно предполагать источник характера его живописи. В ней особенно в последнее время как будто искал чего-то нового в механических приемах и хотел в наивозможной тщательной отделке найти новое средство для полного выражения жизни в своих произведениях.

«Памятник искусств и вспомогательных знаний», 1840

Желая подражать Рубенсу и Рембрандту, он, как бы мимо воли, писал по-своему...

«Художественная газета», 1840





ПРОТИВОРЕЧИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА

Читатели журнала, посетители художественных музеев нередко задают вопрос: почему в музее наряду с картинами, скульптурой экспонируются иконы? Ведь иконы — это предметы православного культа, объекты религиозного поклонения.

Икона действительно необходимый элемент православного культа. Но она и своеобразное произведение изобразительного искусства. Церковь с давних времен широко использовала искусство в своих целях. Фрески, иконы, скульптуры в православных и католических церквях прославляли «деяния» Иисуса Христа, Богородицы (девы Марии), пророков и апостолов, святых, которые согласно христианскому учению якобы, обладая особыми сверхъестественными свойствами, могли творить чудеса. Эти изображения призваны были возбуждать у молящихся религиозные чувства, укреплять веру, направлять помыслы к богу.

Однако, изображая бога и святых, образы «вышей», «небесной» сферы, художник черпал материал на земле, из окружающей его действительности. Иконы и фрески древних мастеров являются не только, как утверждают церковники, «богословием в красках». Это и произведения изобразительного искусства, обладающие художественными достоинствами, по-своему отражающие жизнь людей той или иной эпохи, их стремления и надежды, печали и радости.

В эпоху средневековья религия господствовала в духовной жизни людей, подчиняя себе многие иные формы культуры, в том числе и искусство. Искусство того времени, по выражению Ф. Энгельса, было «вскормлено религиозной пищей», оно отображало действительность через призму христианских мифов и представлений. Церковь была заинтересована в том, чтобы поставить себе на службу произведения изобразительного и музыкального искусства, которые оказывали глубокое эмоционально-психологическое воздействие на молящихся.

Христианская церковь пыталась диктовать живописцам как содержание изображаемого, так и некоторые художественные приемы. Требования церкви к иконописи были зафиксированы в иконографическом каноне, следование которому было обязательным для любого художника. Что же представлял собой церковный канон в иконописи?

Он закреплял те особенности, которые отделяли священный, сверхъестественный мир иконы от окружающего людей реального, повседневного мира. Так, например, образы Иисуса Христа, бо-

гоматери, святых должны были подчеркнуть их «духовный», неземной характер. Поэтому в центре внимания иконописца всегда были «лики» персонажей. Их отличали преувеличенно большие глаза, тонкие, как бы бесплотные губы, высокий лоб, бесстрастное выражение лица.

Сверхъестественный мир, по учению церкви, — это мир вечный, неизменный. Поэтому фигуры библейских персонажей и святых на иконе изображались неподвижными, статичными. Принята была и особая система передачи пространства и времени. В древних иконах отсутствовала единая линейная перспектива, предполагающая наблюдение изображаемого из одной точки. Иконописец соединял в смотрении на предмет разные точки зрения, несколько проекций («обратная перспектива»). Например, здания, находящиеся в правой части иконы, написаны так, как они видны наблюдателю, стоящему слева, такие же здания, находящиеся в левой части, переданы с позиции правого наблюдателя.

Размеры фигур определялись не их пространственным положением, а религиозным значением. Поэтому фигура Христа на иконах всегда по размерам превосходит апостолов или пророков. С точки зрения «вечных», сверхъестественных сущностей временная последовательность событий не имеет значения, и на иконах зачастую сразу давалось несколько разновременных событий. Например, Иоанн Креститель на одной из икон держит в руках чашу со своей же отсеченной головой. Ирреальность изображенного на иконе, его непохожесть на окружающий мир оттенялись сплошным золотым фоном.

Церковный канон требовал, чтобы икона наилучшим образом выполняла религиозную функцию, устремляла внимание, ум и чувство молящегося к миру «божественному», иллюзорному. Эти требования к иконам православная церковь считает главными и поныне.

Нужно иметь в виду, что в церквях иконы были, как правило, частично скрыты от зрителей: во-первых, изображения закрывались в большей своей части окладами из золота, серебра и драгоценных камней, и, во-вторых, их постоянно «подновляли» олифой, что приводило к потемнению живописного слоя. Только после Великой Октябрьской социалистической революции стала планомерно проводиться реставрация старинных икон, и перед зрителями впервые предстали изумительные краски древних мастеров.

Требования церкви к иконописи — уводить из мира реального в мир иллюзорный, вымышленный — наталкивались, как мы уже отмечали, на одно препятствие: создавая образы Христа, богоматери, святых, иконописец мог почерпнуть ма-

Жатва (Смерть сына сонамитянки).

Фрагмент фрески южной стены
церкви Ильи Пророка в Ярославле.

◀ 1680—1700.

териал для своего творчества лишь в окружающем его мире, в мире реальных человеческих образов и характеров. Никакого иного материала для художественного воплощения воображаемого «сверхъестественного» мира не могло быть. Таково противоречие, характерное для всей истории культового, религиозного искусства. Искажению, схематизации реальности противостояла другая тенденция — правдивого, достоверного воспроизведения человеческих образов и характеров. Древний иконописец не был отшельником, отделенным глухой стеной от жизни общества, народа, он, как правило, жил интересами народа, государства и потому не мог не отразить в творчестве стремлений и чаяний современников, своеобразия эпохи, национальных особенностей, быта и даже природных условий страны. И хотя церковь стремилась свести иконопись к выражению богословских догматов и христианских мифов, в действительности же творения иконописцев гораздо глубже и богаче их богословского содержания. Это художественные и исторические памятники эпохи, страны, народа.

Конечно, отражение действительности в древних иконах нельзя понимать как простое копирование жизни и быта времени. Часто это отражение приобретает сложный характер, было опосредовано религиозными образами и символами. Общественная жизнь, ее противоречия не могли не отразиться в искусстве древних мастеров, но преломлялись они в их творчестве по-разному.

Обратимся, например, к художественному наследию замечательных русских мастеров конца XIV — начала XV века — Феофана Грека и Андрея Рублева. Они писали иконы и фрески в духе православных церковных традиций, не нарушая в основном канона. Но каждый из них по-своему передавал проблемы и противоречия эпохи. В творчестве Ф. Грека ярко воплотились трагические конфликты и противоречия того времени, когда



Сидящий Христос.
Пермская деревянная
скульптура.
XVIII в.



В. Белов.
Андрей Рублев.
Лаковая миниатюра.
Холуй. 1963.

Притча о сучке и бревне.
Фрагмент росписи северной
стены московской церкви
Троицы в Никитниках.
XVII в.

Древняя Русь изнемогала в борьбе против монголо-татарского ига. Его образы трагичны, им свойственны драматические контрасты, бог противопоставит человеку как существо грозное, могущественное, карающее.

В творчестве Андрея Рублева эпоха отразилась иной стороной. Рублева не случайно сравнивают с великими мастерами античности и Возрождения. Его творения поражают утонченностью, гармонией, изяществом и соразмерностью. Божество не противопоставит здесь человеку, оно близко ему. В большинстве икон и фресок Рублева господствуют светлые и радостные тона, без резких светотеневых контрастов. В знаменитой «Троице» Рублев выразил идею единства, согласия, гармонии. Художник с необыкновенной художественной силой воплотил мечту современников об идеале, его образы утверждали идеи добра, сострадания, согласия, отвечавшие народным чаяниям и стремлениям.

В XVII веке в России проявляется открытое противодействие церковному канону. Симон Ушаков и его сподвижники предпринимают попытки преодолеть традиционный схематизм иконописных «ликов», приблизить их к изображению обычных людей. Пусть не всегда эти попытки приводили к художественным удачам, но они подготовили новый этап русской живописи, начавшийся в XVIII веке. Во многом обновляется и содержание церковных росписей: в библейские сюжеты активно вторгаются бытовые, реалистические образы. Так, на фресках храма Ильи-пророка в Ярославле в образах библейских персонажей нетрудно угадать русских крестьян XVII века, достоверно воспроизведена обстановка их земледельческого труда. Фрески московской церкви Троицы в Никитниках показывают постепенное «обмирщение» церковных сюжетов, светское содержание проникает в них все более широко. На одной из стен, например, изображен бородатый купец в богатом темно-голубом кафтани с красивым узором и меховым воротником. Он наставительно обращается к бедняку, указывая ему на сучок в глазу. Сам же купец не замечает бревна в своем глазу. Отталкиваясь от известной евангельской притчи, художник дает вполне определенную характеристику ее персонажам, перенося их в современную ему эпоху.

В России издавна существовал пласт народного искусства, использовавшего христианские образы, но трактовавшего их весьма свободно и независимо от церковного канона. Такова, например, деревянная скульптура, созданная неизвестными народными мастерами. «Деревянные боги» русского Севера и Урала в значительной мере продолжали языческие традиции и совершенно не соответствовали богословским канонам и догматам. Интересны в этом плане деревянные скульптуры, созданные мастерами коми для церквей бывшей Пермской губернии. Сейчас большинство из них находится в Пермской художественной галерее. Некоторые скульптуры изображают Христа в национальной одежде коми, в обыденных, вовсе не канонических позах. Святые предстают как довольные жизнью толстяки, с усмешкой вззирающие на зрителя. Им чужд аскетизм, прославляемый церковью. С другой стороны, некоторые из скульптур глубоко тра-

гичны, проникнуты страданием, переданным с необыкновенной выразительностью. Народное искусство сохраняло свою самобытность и реалистические черты даже тогда, когда оно было включено в систему христианского культа. Изображая бога, народные мастера думали о человеке. И в этом непреходящая ценность их произведений.

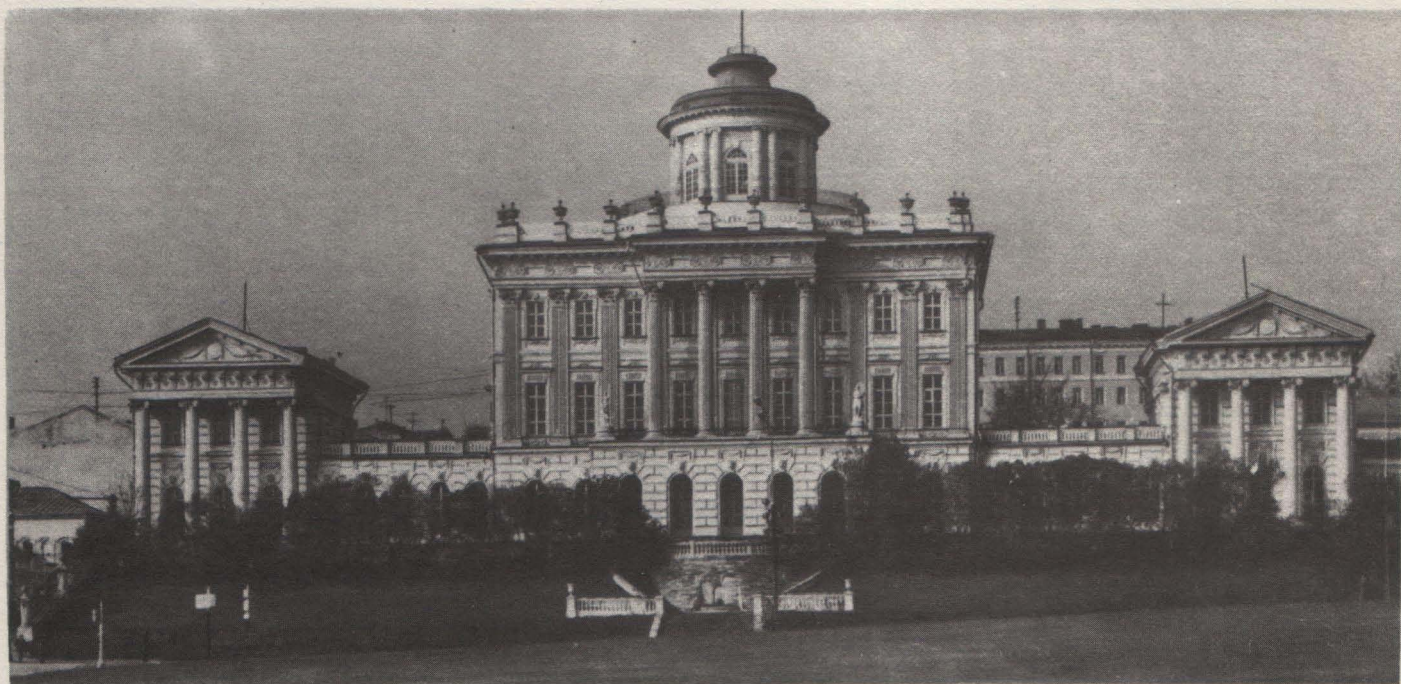
Говоря о значении церковной живописи для развития русской культуры, следует учитывать, что многие ее приемы художественного отображения мира переосмысливаются и используются современными живописцами. Яркий пример такого переосмысления древних традиций — лаковая миниатюра мастеров Палеха, Мстеры, Холуя. На миниатюре художника из Холуя В. Н. Белова «Андрей Рублев» мы найдем совмещение в одном изображении разновременных событий, отход от линейной перспективы, условные обозначения зданий, деревьев, коней и некоторые иные стиливые приемы, типичные для древнерусской живописи. И в то же время миниатюра ни в коей мере не является простым подражанием, она имеет свое лицо. Это оригинальное современное художественное произведение. Творческое использование традиций древнерусской живописи характерно и для таких известных советских художников, как П. Д. Корин, К. С. Петров-Водкин.

В нашей стране собирание и реставрация произведений древнерусской иконописи приобрело общегосударственные масштабы. Ленинские декреты о национализации памятников искусства положили основания для крупнейших хранилищ древнерусской живописи в Третьяковской галерее и Государственном Русском музее.

Д. УГРИНОВИЧ,
доктор философских наук



ДОМ ПАШКОВА



Кто не знает дом Пашкова — одно из красивейших зданий Москвы! Раз увидев его, каждый сохранит в памяти мажорный образ этого архитектурного шедевра, легко возносящего свои светлые объемы над зеленеющими склонами древнего Ваганьковского холма. Глаз легко воспринимает ясное деление здания на части: высокий центральный корпус, увенчанный бельведером, и два симметрично расположенных флигеля в виде небольших павильонов. Четко очерченный в пространстве блок центрального корпуса выделяется не только размерами — его главенствующее значение подчеркнуто поднятым на высоту второго этажа четырехколонным коринфским портиком, над которым когда-то размещался герб владельцев усадьбы. Этот портик и является смысловым центром архитектурной композиции. Боковые флигели, украшенные изящными портиками ионического ордера, наклонными линиями своих фронтонов как будто указывают взгляду направление все на тот же композиционный

центр. Покоряющая гармония форм. Необычайное единство ансамбля!

Спроектировал и построил это здание в 1784—1786 годах выдающийся русский архитектор Василий Иванович Баженов. Талант зодчего выразился здесь необычайно ярко и на века.

Величественный облик созданной Баженовым усадьбы поразил московских жителей. Толпами стекались они полюбоваться на строгие и одновременно изящные формы колонн и пилястров, на украшенные львиными масками и гирляндами обрамления окон, на легкую ротонду бельведера*. Восторженные похвалы вызывал сад, разбитый на склоне холма, обращенном к реке Неглинной и Кремлю. Сквозь кованую железную решетку с висячими гирляндами, которая отделяла сад

от Моховой улицы (ныне проспект Маркса), виднелись пруды, фонтаны и статуи, вдоль дорожек росли экзотические деревья и редкостные цветы.

Вход в усадьбу Баженов расположил со стороны Ваганьковского переулка (теперь улица Маркса и Энгельса) и отметил его оригинальными воротами в форме триумфальной арки, которую академик И. Э. Грабарь метко назвал «сонетом гирлянде». Действительно, две гигантские гирлянды лавровых листьев, вытесанные из белого камня, «наложены» прямо на арочный проем: это лейтмотив декоративного убранства всей усадьбы.

Войдя в ворота, зритель сначала окажется в расширяющемся проходе между двумя невысокими стенами. Еще несколько шагов, и вы на парадном дворе — прямо напротив главного входа в дом. Здесь особенно ощутимо ступенчатое нарастание высот сооружений ансамбля: от невысокой ограды к симметрично стоящим по сторонам хозяйственным постройкам (слева бывшая конюшня, справа — манеж), от них к

* Ротонда — небольшое круглое строение с куполом. Бельведер — «прекрасный вид» (итал.) — специальная надстройка над зданием или небольшая постройка на возвышенном месте, имеющая, как правило, круговой обзор.

В. Баженов.
Дом Пашкова.
Общий вид южного фасада.
1784—1786.

Ж. Делабарт.
Дом Пашкова.
Гравюра. Вторая половина
XVII века.



крайним флигелям главного дома и далее, через одноэтажные соединительные галереи, к центральному корпусу, завершеному бельведером. Вы легко охватываете глазом весь ансамбль, поразительно цельный и гармоничный...

Баженов был одним из создателей архитектурного стиля русского классицизма. В то же время зодчий хорошо знал и любил памятники старой Москвы, и в творчестве его органически соединились достижения архитектуры Западной Европы с традициями древнерусского зодчества. Создавая городскую усадьбу для отставного поручика гвардии П. Е. Пашкова, Баженов как бы воспроизвел в классических архитектурных формах композицию высоких хором с теремом и гульбищами — хором, которые стояли действительно на этом месте и хорошо видны на панораме Москвы 1714 года. Возможно даже, что он в какой-то мере использовал старые фундаменты и включил их в нижние части своей постройки. Выяснение этого загадочного вопроса привле-

кает внимание многих современных исследователей.

Глубоко национальные истоки творчества Баженова сказались и в связях дома Пашкова с окружающими его памятниками древнерусского зодчества. На первый взгляд здание совершенно самостоятельное и не связано с соседними постройками. Но это только на первый взгляд. Его фасад со стороны Моховой улицы — по существу своему не главный, а садовый — архитектор сумел наделить особыми качествами, поскольку именно этот фасад обращен к Кремлю и городу.

Присмотримся: центральный корпус, соединительные галереи и боковые флигели вытянуты в одну линию, за пределы которой выступают только четырехколонные портики. Такую композицию называют фронтальной. Она не случайно напоминает композицию расположенной напротив западной стены Кремля, за пределы которой выступают лишь башни. Глубокое внутреннее родство двух памятников дополняется тем, что фасад дома

Пашкова строго параллелен кремлевской стене, и оба сооружения создают монументальное обрамление долины реки Неглинной, которая когда-то заметно расширялась здесь, перед тем как повернуть к Москве-реке*.

В древнерусской архитектуре были распространены, особенно к концу XVII— началу XVIII века, так называемые ярусные композиции — башнеобразные строения, как бы составленные из отдельных уменьшающихся кверху частей. Такую форму имели многие колокольни, а также завершения крепостных башен. В Московском Кремле наиболее последовательно ярусный принцип проведен в Боровицкой башне, против которой как раз и выстроен центральный корпус дома Пашкова. В композиции баженовского творения тоже отчетливо звучит «ярусная тема», только исполненная средствами классической архитектуры. Мы уже касались этого, говоря о восприятии ансамбля со стороны парадного двора. Приглядимся теперь к архитектуре фасада, обращенного к Кремлю.

Общий силуэт дома Пашкова — ступенчатый. Высота здания нарастает постепенно — от одноэтажных галерей к центральному корпусу и затем через основание круглой смотровой площадки к бельведеру и его завершению. Но это не все. Своеобразный ряд ярусов образует цоколь главного портика, сам портик и расположенный над ним бельведер. Сопоставьте, наконец, стоящие на уровне первого этажа колонны флигелей, поднятые на высоту второго этажа колонны центрального портика и находящиеся еще выше колонны бельведера. Подобное сравнение также вызовет у зрителя ассоциации, связанные с «ярусной темой». А ведь и первоначальное, лишь частично дошедшее до нас скульптурное убранство здания тоже подчинялось схеме пространственной пирамиды!

Нет сомнения, Баженов сознательно применял энергичные ритмы восходящих форм, стремясь откликнуться на живопис-

* В 20-х годах XIX века река Неглинная была заключена в подземный канал, трасса которого пролегает приблизительно под центральной аллеей Александровского сада.

ность силуэтов башнеобразных сооружений древней Москвы...

За свою почти 200-летнюю историю дом Пашкова не раз менял владельцев, по-разному использовался. Во время пожара Москвы 1812 года он сильно пострадал: выгорело все внутреннее убранство, оказались уничтоженными кровля и бельведер. Тогда же сгорел семейный архив Пашковых — Апраксиных, с которым, очевидно, погибли проектные чертежи Баженова. Восстановление дома растянулось на долгие годы: еще в начале 1830-х годов дворец был в запустении.

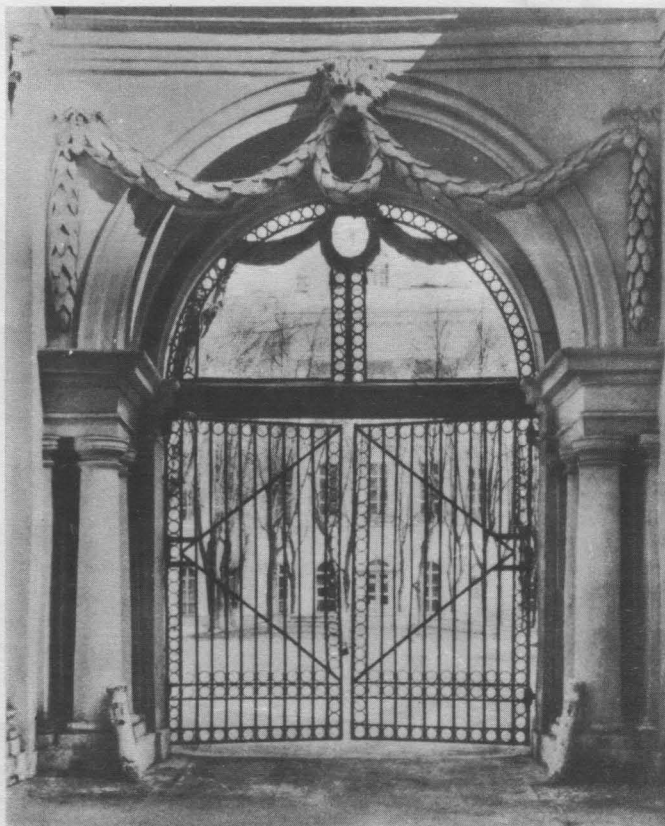
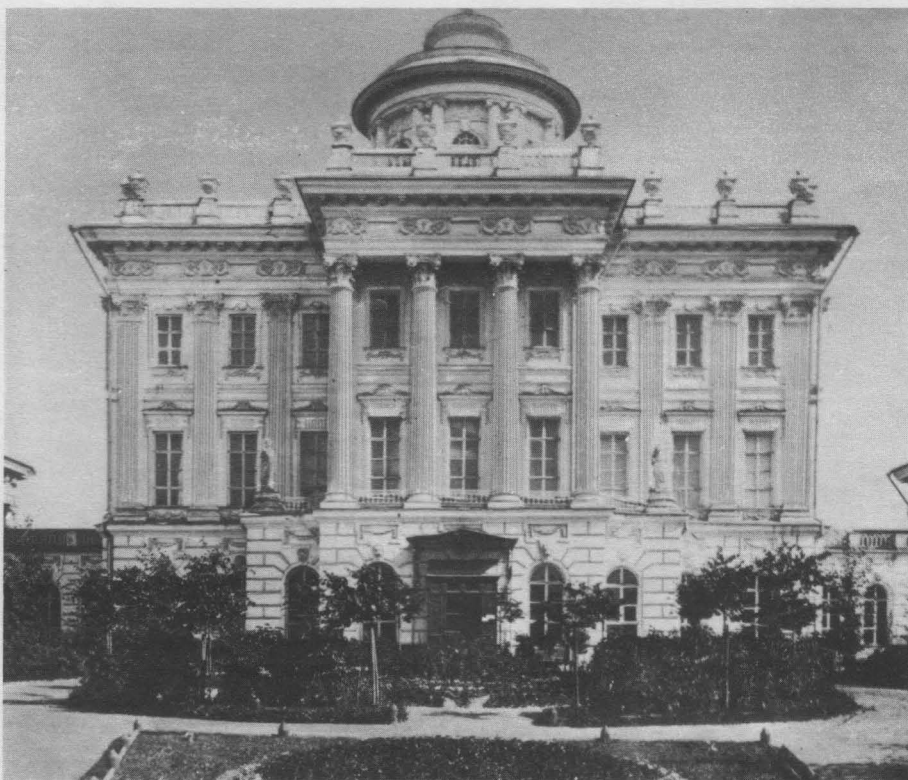
После ремонтных работ облик памятника несколько изменился. Вновь выстроенный бельведер (возможно, по проекту О. И. Бове) заметно меньше первоначального, который был окружен свободно стоящими колоннами с пышными коринфскими капителями, а высокая его кровля в форме балдахина служила постаментом для аллегорической скульптуры. В сочетании с гербом Пашковых он образовывал торжественное завершение силуэта дворца. Новый бельведер выглядит гораздо скромнее. Его невысокие ионические колонны, как бы прижатые к стене, измельченные детали карниза, несколько вялые очертания кровли — все обнаруживает вкусы иного времени, характерные для эпохи позднего классицизма.

В 1845 году дом Пашкова был приобретен казной для Дворянского института при Московском университете. С этого момента начинается новый этап его истории — уже как общественного здания. Некоторое время здесь находилась гимназия, а с 1861 года здание приспособляют, чтобы разместить в нем Московский публичный и Румянцевский музеи. В основу музейных собраний были положены коллекции произведений искусств и библиотека, переданные государству графом Н. П. Румянцевым. В центральном корпусе поместили картины русских и иностранных художников, во флигелях — различные отделы музеев, прежний манеж приспособили под читальный зал, а в переделанном корпусе конюшни расположился этнографический музей.

И позже не раз предпринима-

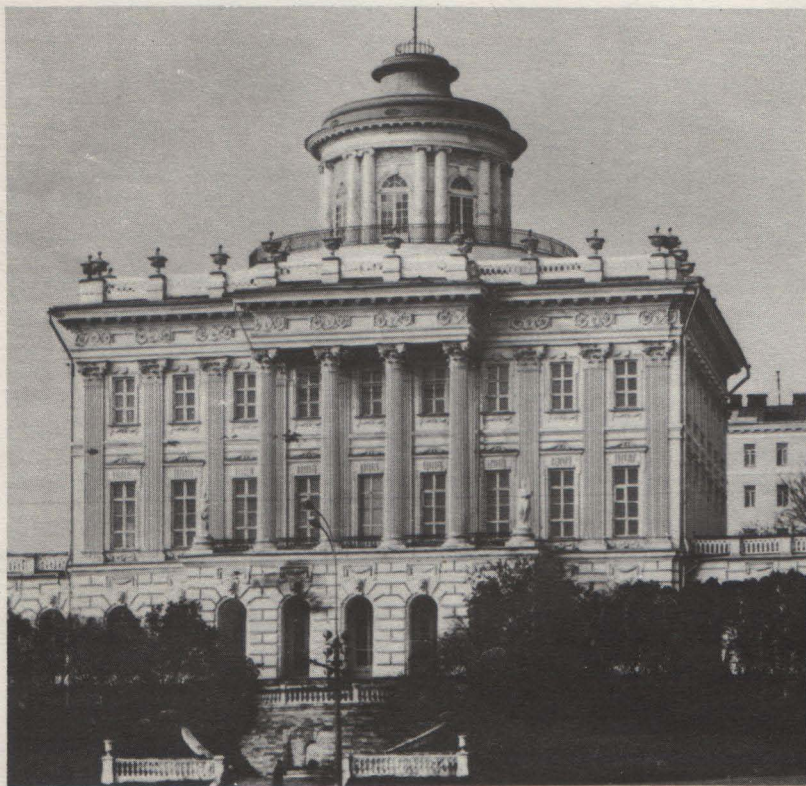
В. Баженов.
Дом Пашкова.
Фрагмент северного фасада.

В. Баженов.
Дом Пашкова.
Фрагмент ворот.



В. Баженов.
Дом Пашкова.
Фрагмент южного фасада.

Боровицкая башня
Московского Кремля.
1490. Верх — вторая
половина XVII века.



лись переделки внутри отдельных зданий, завершившиеся в 1913—1915 годах радикальной перестройкой внутренних помещений центрального корпуса, когда по проекту Л. Н. Шевякова здесь был создан просторный двусветный читальный зал. С течением времени значение библиотеки музея неуклонно возрастало. По мере увеличения книжных фондов требовались все новые помещения для хранения, необходимо было расширять читальные залы. Неоднократно дирекция музея обращалась в министерство народного просвещения и в городскую думу с просьбой выделить средства на строительство новых зданий, но...

Сразу после Великого Октября было принято решение передать музейные коллекции другим учреждениям — прежде всего Историческому музею и Третьяковской галерее. В зданиях бывшего дома Пашкова

осталась только библиотека, превратившаяся к тому времени в книжное собрание мирового значения. В 1925 году ей было присвоено имя В. И. Ленина, который не раз в 1893 и 1897 годах занимался здесь.

После возведения нового комплекса зданий Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина корпуса бывшей усадьбы Пашкова оказались включенными в новый грандиозный ансамбль, протянувшийся вдоль Моховой улицы от Воздвиженки (теперь проспект Калинина) до Знаменки (ныне улица Фрунзе). В связи с расширением Моховой улицы в 1930-х годах была снята ограда усадебного сада, выровнены склоны холма, а перед выступающим портиком центрального корпуса устроена полукруглая терраса с балюстрадой, охваченная с двух сторон лестничными спусками. Это смелое добавление к сложившемуся облику баженовского шедевра

следует признать удачным: советский архитектор В. И. Долганов настолько убедительно воспроизвел классические архитектурные формы, что неискушенному зрителю терраса и лестница кажутся ровесниками самого дома.

Дом Пашкова принадлежит эпохе, его создавшей. Но в то же время он вобрал в себя прогрессивный опыт предшествующего развития архитектуры. В XVIII веке он был дворцом разбогатевшего откупщика — для нас сделался дворцом мысли. И не только из-за хранящихся здесь сокровищ духовной культуры, но и благодаря необычайной содержательности, многогранности художественного образа. Недаром академик И. Э. Грабарь назвал дом Пашкова «подлинно гениальным созданием не только русской, но и мировой архитектуры».

Ю. ГЕРАСИМОВ,
кандидат архитектуры

МОДЕЛЬЕР

Расскажите, пожалуйста, о художественном моделировании, его истории, о тех качествах, какими должен обладать высокообразованный специалист-модельер. Моя мечта — стать художником-модельером...

Аня Т., г. Новороссийск

Костюм с давних времен стал объектом деятельности художника-профессионала. Развитие костюма неразрывно связано с модой. А что же такое мода? Есть разные определения этого понятия. Обратимся к высказыванию знаменитого французского художника-модельера Пьера Кардена: «Мода — это... обновление! Принцип, которому извечно следует природа! Дерево сбрасывает старую листву, человек — наскучившую одежду. Когда вещи становятся слишком привычными, люди от них быстро устают. Мода спасает от утомительного единообразия. Люди хотят нравиться друг другу: быть красиво одетыми, хорошо выглядеть — естественная потребность».

Колыбелью моды было принято считать Париж. История костюма знает имена французских художников, внесших значительный вклад в развитие искусства костюма, теорию и практику моделирования: Габриель Шанель, Кристиан Диор, Пьер Карден. Однако сегодня и советское искусство моды имеет выдающихся мастеров. Это Н. П. Лама-

нова, А. А. Левашова, Р. В. Захаржевская, В. М. Зайцев.

На примере деятельности самых талантливых творцов моды мы увидим, как многогранна, не проста и интересна работа художника-модельера.

С именем Г. Шанель связана мода всего XX века. Свои первые модели одежды она создала для работающих женщин, заменивших в годы первой мировой войны мужчин на заводах и в учреждениях. В ее руках повседневный женский костюм стал произведением искусства. Она обладала, как говорят модельеры, на редкость хорошим чутьем на ткань: безошибочно могла оценить материал и умело использовать его. Ткань диктовала художнице форму, рисунок модели. Свой вкус и талант Шанель развивала, рассматривая старинные французские, голландские, испанские портреты, где блеск украшений на темных одеждах, игра плавных рельефных швов сочетались с исключительной созвучностью туалета и души портретируемого. Все это Шанель вобрала в свое искусство. Она стала противницей временной моды. Целью всей жизни ее было создание в одежде международного стиля, не подвластного капризам моды. И художница достигла этого: имя Шанель перешагнуло границы Франции и стало показателем стиля одежды. Мы говорим: «костюм Шанель», «платье Шанель», «пальто Шанель»,

подразумевая при этом модели, имеющие определенные черты: прямой силуэт, мягкая обработка, длина, закрывающая колени, пестроткань или ткань в клетку, шлицы на спине и низках рукавов. Обязательна в моделях традиционная отделка — декоративная тесьма или шнур по краю деталей, металлические пуговицы.

Другой творческий принцип выражен в высказывании Кристиана Диора: «Руководствуюсь прежде всего формой. Основой всего является фигура. Искусство модельера состоит в том, чтобы установить и уравновесить совокупность форм, подчеркивающих эту фигуру». Диор большое внимание уделял аксессуарам, особенно шляпам: «От шляпы до туфель силуэт является одним целым... По-моему, женщина без шляпы не одета... Шляпа завершает линию костюма». Модели Диора красивы не только внешне, он всегда старался сделать их удобными, функциональными. Свойственные стилю Диора женственность, мягкость, четкость форм будут вечно применимы к любой моде, какие бы изменения она ни претерпевала.

Пьер Карден не только модельер, но и прекрасный конструктор. Конкуренты совсем растерялись, когда Карден первым из западных модельеров, почувствовав требование времени, взялся создавать не только единичные модели для аристократок и кинозвезд, но и образцы для промышленности, выпускаю-



Модели французского художника К. Диора.



Модели французской художницы Г. Шанель.



▲
Композиция разворота
в журнале мод.
Художник В. М. Зайцев.

Зарисовки для эскизов
костюмов.
Художник
Т. П. Кондратенко.



щей серийную одежду. Многие потом последовали его примеру. Известен Пьер Карден и как художник театрального костюма. Так, например, он выполнял сценические костюмы Майи Плисецкой для балетов «Анна Каренина» и «Чайка».

Становление советской моды связано с именем художницы Надежды Петровны Ламановой. Она впервые обратила внимание на то, что создание бытового костюма — «подлинный творческий процесс, искусство с большой буквы, более важное, чем

многие другие, ибо, формируя облик каждого человека, оно является самым массовым». Н. Ламанова прекрасно чувствовала материал, словно скульптор, искусно лепила форму из куска ткани. Создавая новые формы костюма, Ламанова умело сочетала существующее направление советской моды с национальными особенностями русского костюма. Это и принесло художнице славу на выставке в Париже, где в 1925 году ее модели были удостоены высшей награды «Гран-при». Талантливо работала она и



в области театрального костюма.

Много сделала для развития массовой моды и моделирования одежды промышленности производства Алла Александровна Левашова — новатор и энтузиаст, рассматривавшая костюм как средство эстетического воспитания.

Одной из первых начала готовить специалистов в стенах Московского текстильного института на факультете прикладного искусства Р. В. Захаржевская. Художники по костюму, которые сегодня трудятся в Домах моделей, кино- и телестудиях страны, благодарны факультету, а также Раисе Владимировне. Был ее учеником и В. М. Зайцев, который оригинально использует в своем творчестве богатое наследие исторического и народного костюма.

Итак, пример работы известных мастеров убеждает, что модельер — это и живописец, и скульптор, и график. К этой профессии, на мой взгляд, надо готовить себя с детства: познавать изобразительную грамоту, развивать чувство цвета, иметь склонности к лепке. Иногда ребятам кажется, что достаточно лишь одного — умения шить. Но это не совсем так, хотя портновское мастерство немаловажно для формирования многогранного специалиста — художника-модельера.

Однако прежде всего надо уметь рисовать.

Создание костюма начинается с разработки эскизов. В эскизе воплощается первоначальный творческий замысел. Костюм нельзя рассматривать вне связи с человеком. Поэтому художник-модельер должен внимательно изучать строение тела человека, чтобы уметь хорошо рисовать фигуру. Подготовительные натурные зарисовки фигуры человека для эскизов моделей делаются обобщенно, без излишних подробностей, выполняются в карандаше, пером, кистью, фломастером и другими материалами. Зарисовки можно делать и по представлению, воображению — в результате просмотра, изучения журналов мод, произведений искусства. Зарисовываются также отдельные части фигуры, фрагменты костюма. Эскиз костюма выполняется стилизован-

но — тоже обобщенно, плоскостно, с выявлением через линию и пятно наиболее характерного, типичного.

Художник стремится в эскизе передать пластику фигуры, определить особенности и пропорции костюма, его составных элементов, а также условно, образно выявить фактуру материала костюма с помощью различных приемов, техник графического решения. При этом можно ограничиться всего несколькими точными линиями или, напротив, тщательно прорисовать штриховой рисунок, показать фактуру материала, детали. Черно-белые и цветные решения эскизов могут быть двух- и трехтоновыми, линейными, пятновыми или линейно-пятновыми. Линейную графику выполняют кистью, пером, карандашом, фломастером, пятновую — красками, цветными чернилами, тушью. Различные техники — пятновая заливка, энкаустика, монотипия, аппликация — позволяют передать в эскизе фактурное решение модели, отражающее ее образную характеристику. Сочетание различных приемов выполнения эскизов помогает наиболее полно раскрыть замысел автора уже на первоначальном этапе процесса творчества, достичь убедительности и конкретности в изображении.

Создание эскиза — процесс творческий, и каждое решение может отличаться большим разнообразием, быть самобытным.

Умело используя художественную форму для воплощения конкретного замысла, художник-модельер создает произведение, демонстрирующее не только внешнюю красоту модели. С помощью пятнового решения наиболее убедительно можно выявить форму костюма, остроту силуэта. Линейное решение как бы разъясняет внутреннее содержание костюма — композицию, конструктивные особенности, характер деталей. В результате замысел художника точнее претворяется в реальность — одежду, которую мы носим.

Ф. ПАРМОН,
*заведующий кафедрой Московского
ордена Трудового Красного Знамени
технологического института легкой
промышленности*



«Скульптура должна не экспонироваться — жить!» — эти слова замечательного советского скульптора Ивана Дмитриевича Шадра можно поставить эпиграфом ко всему его творчеству, истовому и самоотверженному. И действительно, скульптурам мастера всегда тесно в музейных залах. Они могут жить лишь в постоянном контакте с людьми на площадях и улицах наших городов. Подтверждением этому служит история одного из самых популярных произведений Шадра — композиции «Булжник — оружие пролетариата». Через сорок лет после создания она была установлена в Москве, в сквере имени 1905 года, и поныне не утратила силы эмоционального воздействия, захватывая нас могучим духом революционного порыва.

Прямо с выставки при жизни Шадра на площадь шагнула еще одна скульптура — «Сезонник». Моделью для нее послужил Ивану Дмитриевичу отец — потомственный плотник. Через образ родного человека художник выразил глубокое уважение ко всем труженикам. Это произведение мы встретим сегодня в сквере у площади имени М. Ю. Лермонтова. Оно было установлено здесь не случайно. Еще до революции эта маленькая площадь была своего рода биржей труда, где мастерской люд нанимался на сезонную работу.

Художники формируются под влиянием больших мастеров и по мере своего творческого роста обращаются к разным источникам. В определенные периоды жизни я делил свои симпатии между Анной Семеновной Голубкиной, Александром Терентьевичем Матвеевым и Иваном

СКУЛЬПТУРА ДОЛЖНА ЖИТЬ!

Дмитриевичем Шадром. Наверное, кажется странным, как можно одновременно учиться у столь разных по пластическому ощущению художников. Но есть между ними несомненное сходство: в их произведениях живет время, в которое они творили, ощущается человеческая духовная наполненность.

Произведения Голубкиной, Коненкова и Шадр я впервые увидел в Третьяковской галерее, куда мы с ребятами чуть ли не каждый день бегали из Московской художественной школы — прямо через дорогу. Портреты Голубкиной открывали мир сложных эмоций, душевных переживаний. Коненков привлекал бо-

гатырской сказочностью своих «лесовичков». Работы Шадр убеждали совсем другим. «Бульжник — оружие пролетариата», «Сеятель» запомнились живым, непосредственным видением рожденного революцией человека. Казалось, что герои его композиций вошли в музейные залы прямо из жизни, занятые привычным каждодневным трудом, в грубой рабочей одежде, растоптанных ботинках. В среде этих простых тружеников рос и воспитывался уральский самородок Иван Иванов и, став художником, в память о родном городе Шадринске взял себе псевдоним Шадр.

Вскоре обнаружилось, что я живу как раз напротив дома Ивана Дмитриевича — в Брюсовском переулке! И вот мы с моим другом решили однажды пойти туда. Нам открыла дверь жена скульптора, Татьяна Владимировна, и сразу узнала во мне мальчика, которого она часто видит из своего окна что-то лепящим или мастерающим на балконе. Это посещение на всю жизнь осталось в памяти. В те



И. Шадр.
Крестьянин.
Бронза. 1922.

И. Шадр.
Бульжник — оружие
пролетариата.
Бронза. 1927.

И. Шадр.
Рабочий.
Бронза. 1922.

годы почти все наследие Шадра бережно хранилось у Татьяны Владимировны, и мы увидели сотни фотографий, подготовительных рисунков к композиции и монументальным замыслам мастера. Теперь я понимаю, что тогда впервые окунулся в процесс создания вещи, мне открылся богатый, насыщенный пластическими идеями мир художника. Урок был поучительным. До этого момента думал: «Сначала выучусь, освою профессиональную грамоту, а потом стану лепить». На практике, как я начинал теперь понимать, все выходило не так просто. Учеба — это то же творчество, и нужно сразу думать не только о грамотной лепке, но и о том, что именно хочешь выразить в той или иной форме.

Когда я стал студентом скульптурного факультета Московского художественного института, возникли новые задачи. Вникая в суть строго рационального подхода к форме такого большого мастера, как А. Т. Матвеев, учился внимательно изучать натуру, вдумчиво наблюдать явления жизни, не забывая о том, что не всякий образ или сюжет может быть поводом для скульптурного творчества. Порой мне даже начинало казаться, что детская увлеченность романтическим миром творений Шадра навсегда в прошлом...

Однако шло время. Работы вчерашних студентов-скульпторов стали появляться на выставках. Были у нас удачи, были и неудачи. И вдруг я начал задумываться над тем, что при всей профессиональной грамотности, конструктивной строгости построений наши работы не всегда могут воздействовать на зрителя, донести до него образ, волнующий художника. Рациональное в них подчас преобладает над эмоциональным. И вновь с неожиданной ясностью прозвучало тогда для меня утверждение Шадра: «Скульптура должна жить!» А значит, находить отклик в душе зрителя, заставляя поверить в реальность скульптурного со бытия.

Сила, действенность творчества Шадра состоит в том, что его работы стали не только историей нашего искусства, в них убедительно запечатлена современ-

И. Шадр.
Рабочий с молотом.
Фрагмент проекта
памятника героям обороны
Луганска.
Бронза. 1936.



ность, звучащая в стихийной
мощи шадровской пластики.

Когда в 1918 году был обнаружен ленинский план монументальной пропаганды, советским художникам впервые довелось решать труднейшую задачу создания монумента народному герою, человеку труда. Еще немногие мастера могли тогда справиться с этим новым по содержанию социальным заказом. В своих замыслах они часто шли от традиций мировой культуры, от символов, рожденных искусством прошлого. Стремление вознести, возвеличить нового героя, придав ему царственные жесты римских статуй, обрядив его в классические тоги, и поставить вровень с отлитыми в бронзе героями прошлых эпох было вполне естественным и искренним. Новый по содержанию памятник решался пока традиционными средствами. У Шадра был свой путь. Ваятель без прикрас и аллегорий показал реально живущего труженика — рабочего, землероба, у которого «земля в бороде и морщина лица». А главное — увидел в их губах, обветренных лицах, сильных, натруженных руках, в неказистой одежде новую, еще непривычную для скульптуры красоту. Произведения Шадра стали олицетворением биографии рабочего класса, международного пролетариата.

Мало кто знает сейчас о том, что экспонирующиеся в Третьяковской галерее композиции «Сеятель», «Крестьянин», «Рабочий» созданы скульптором специально для графического воспроизведения на советских денежных знаках. Получилось неожиданное, почти феноменальное явление. Стремясь создать образы, являющиеся типическим выражением многих характеров и судеб, Шадр вылепил портреты односельчан. Для «Сеятеля», например, ему позировал житель деревни Прыговой, могучий Киприан Андреев, которому, как вспоминает жена Ивана Дмитриевича, ничего не стоило целый день ходить по полю с тяжелым лукошком... Избирательность Шадра была настолько точна, что каждый его портрет стал образом-типом.

Часто слышишь от скульпторов, говорящих о своих привя-



И. Ш а д р.
Памятник В. И. Ленину
в ЗАГЭСе.
Бронза, гранит. 1927.

занностях в искусстве, имена Трубецкого, Лебедевой, Матвеева, Мухиной. Действительно, на их работах можно учиться всю жизнь. Шадра же редко вспоминают в числе наставников. И напрасно. Конечно, он не обладал в такой мере абсолютным художественным слухом, порой ему не хватало и профессиональных знаний. Ведь учиться приходи-

лось самостоятельно, собирая, как говорится, «с миру по нитке». Но для такого собрания нужны были именно шадровские исключительные способности. Их заметил первый учитель Шадра в г. Шадринске Т. Э. Залькалн, впоследствии основоположник школы латышского ваяния. «Лепил он очень свободно, без всякой природы и обладал большим пла-

стическим чувством. Так же легко он компоновал. Шадр вообще все давалось легко», — вспоминал Теодор Эдуардович.

Ивана Дмитриевича, пользуясь спортивной терминологией, я бы назвал «многоборцем». С одинаковым увлечением будущий скульптор пишет стихи, в Екатеринбургской художественно-промышленной школе занимается лепкой, инкрустирует столы, ларцы, рисует карикатуры, в Петербурге поет, выступает в концертах, учится на драматических курсах, увлекается живописью. Даже какое-то время колеблется, что выбрать: театр? оперу? изобразительное искусство?

Придя в скульптуру, Шадр начинает с присущей его характеру одержимостью учиться, на этот раз — в Лувре, в библиотеках Италии, Англии, в художественных академиях Парижа и Рима. И даже в Археологическом институте. И все эти мучительные впечатления, знания, почерпнутые из книг, вбирала его скульптура, в которой ощущения современности сплавлялись с памятью о египетских изваяниях, о статуях мастеров Возрождения, барочных памятниках французской столицы. Шадр словно пытается осовременить язык классической скульптуры,

И. Шадр.
Карл Маркс.
Горельеф. Бронза. 1921.



И. Шадр.
Сеятель.
Бронза. 1922.



донести его до широких масс.

Обращаясь сегодня к творческому наследию Ивана Дмитриевича Шадра, мы учимся у него и куда более серьезным вещам. Он был всегда убежден в гигантской значимости скульптуры, считая, что только идеи общенародного, исторического значения могут быть основой подлинно великого монументального искусства. В каждом его проекте, в каждой рабочей записке настойчиво звучит голос художника-гражданина, обращенный к будущим поколениям зодчих и ваятелей. «Мы умеем решать памятники на отдельных площадях, представляем себе уже отдельные крупные монументы, — пишет он в 1935 году, — но скульптурное оформление всего города, скульптурные композиции на его архитектурных узловых линиях для нас, художников, еще задача предстоящего будущего». А ведь мы, современные художники, претворяем в жизнь то, о чем мечтал Шадр. Проблемы, которые сейчас стремятся решать большие коллективы скульпторов, архитекторов, монументалистов в области комплексного проектирования, синтеза искусств, так или иначе уже обдумывались в заметках и черновых проектах Шадра.

Замыслы советского скульптора были крылаты, дерзновенны, как и все, что делалось в стране в то время. Он мечтал не только о памятниках в городах, но и о том, чтобы украшать ими горы, степи, берега рек. Хотя самого слова «памятник» Шадр не любил, считая его мемориальным, не совместимым с подвигом. Гораздо ближе было ему слово «монумент», которое он объяснял по-своему. «Монумент происходит от слова «монос» — один. Один во всем мире монумент человеческой победы, торжества науки, техники, безмерной отваги...» — вдохновенно писал этот «Жюль Верн от скульптуры», как называл его скульптор Борис Королев.

Всех замыслов ваятеля перечислить невозможно. Мысль его постоянно опережала время. В их числе проект «Памятника мировому страданию», который очень понравился Горькому, проект фонтана «Гений человечества», проекты маяков Христофора Колумба и Руаля Амундсена, подводная скульптура, электро-скульптура, авиаскульптура!

Грандиозная работа Шадра над памятником В. И. Ленину в ЗАГЭСе по сей день служит нам примером. До мельчайших подробностей рассчитывались место

памятника, его масштаб, форма, освещение, силуэт, который на фоне пространства — как орел! И монумент на века встал на месте слияния Куры и Арагвы, своим совершенством, простотой и ясностью не уступая творениям гордой и эпичной природы Кавказа!

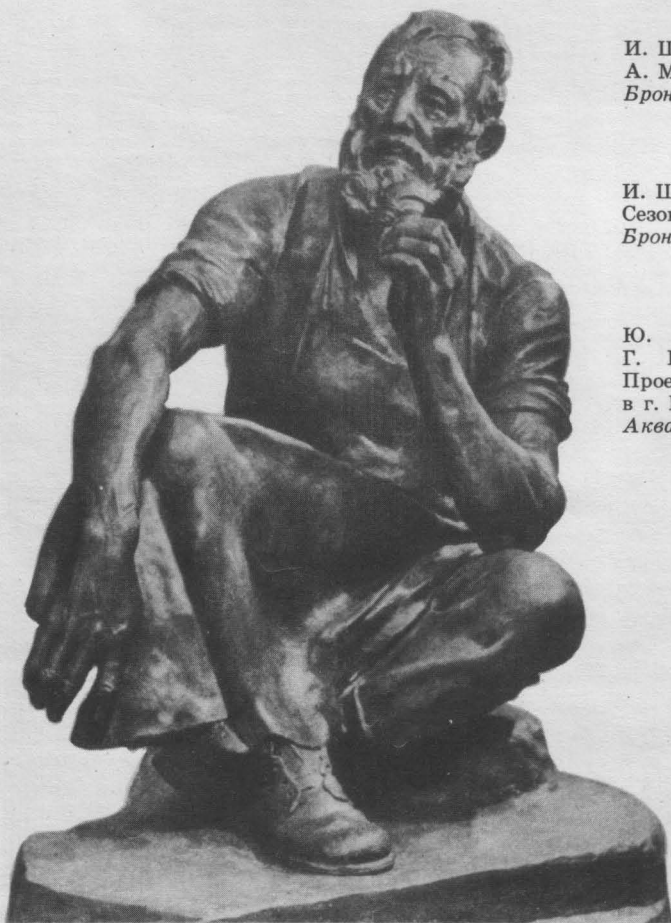
Неистошимый запас эмоциональности мы встречаем и в станковых портретах Шадра. Его всегда привлекают характеры, в которых словно концентрируется энергия эпохи. Портрет Л.Б.Красина, «А. М. Горький», «С. Орджоникидзе» стоят в ряду с такими произведениями, как знаменитая «Лениниана» Н. Андреева, вылепленные с натуры портреты Ф. Э. Дзержинского — С. Лебедевой, В. Н. Фигнер — Г. Кепинова, поэта Байрона — В. Домогацкого. Эти вещи помогают нам сегодня сделать следующий шаг — решать образы героев революции, социалистической эпохи в монументальном произве-



И. Шадр.
А. М. Горький.
Бронза. 1939.

И. Шадр.
Сезонник.
Бронза. 1928—1929.

Ю. Чернов, скульптор.
Г. Исакович, архитектор.
Проект памятника И. Шадру
в г. Шадринске.
Акварель. 1981.

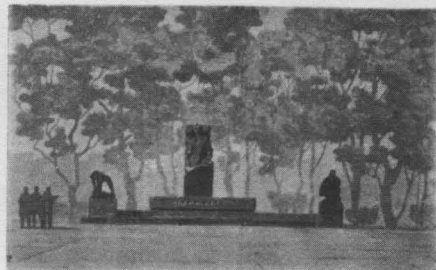


дении. Например, на моей работе над памятником Л. Б. Красину для города Кургана сказалось личное ощущение Шадра, вылепленного портрет Красина в 1926 году в Париже, незадолго до смерти советского полпреда. Иван Дмитриевич приблизил для меня образ человека, давно ушедшего в историю.

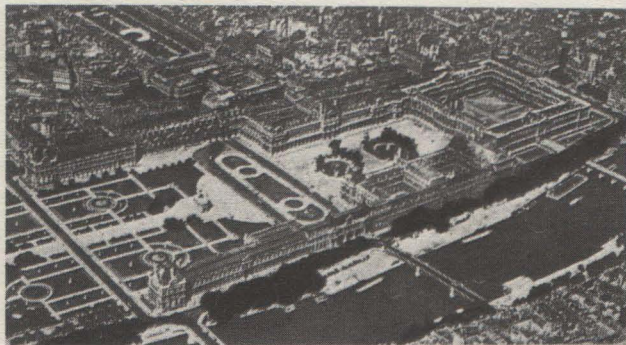
Работа в Кургане имела для нас с моим соавтором-архитектором Г. Исаковичем и свое продолжение. Ведь этот город находится по соседству с Шадринском. После встречи с партийными и общественными руководителями Курганской области, разговаривавшимися о воспитательной роли искусства, мы единодушно «постановили»: в Шадринске обязательно должен стоять памятник скульптору Шадру. Вскоре была предоставлена возможность приступить к осуществлению этой идеи. Ограничиться традиционным памятником-бюстом не хотелось. Помогла хорошо известная истина — лучшим памятником художнику всегда будут его работы. Так, в композицию полуфигурного памятника вошли два произведения скульптора: «Булыжник — оружие пролетариата» и «Сезонник». Мы посчитали, что будет справедливо, если часть души мастера, перешедшая в его работы, будет жить на родине.

Сейчас памятник находится в процессе завершения. Мы надеемся, что парк, в котором, кроме нашего скульптурного посвящения, будет установлен домик, в котором родился Иван Шадр, станет местом памяти советского художника и данью истинного уважения к его искусству.

Ю. ЧЕРНОВ,
скульптор, народный
художник РСФСР



ЛУВР



Среди крупнейших музеев мира парижский Лувр, несомненно, самый известный и популярный. Нынешний облик луврский дворец приобрел за четыре с лишним столетия строительства, в течение которых, наслаиваясь друг на друга, сменялись эпохи и стили. Долгие годы служивший жилищем художникам и королям, Лувр представляет собой своего рода город в городе, государство в государстве и, как всякое государство, имеет самостоятельную историю, полную драматизма. Не раз в его стенах судьбы шедевров искусства сплетались с людскими драмами, и зачастую одинаково захватывающие легенды связаны с отдельными картинами и покаями Лувра.

Луврский ансамбль — это целый комплекс разнообразных музеев: помимо прославленной картинной галереи и прочих художественных отделов, включающих в себя ценности исторические, здесь мемориальный музей и музей обстановки и быта.

В залах отсутствует единство экспозиции, присущее более новым музеям Америки и Европы. Мозаичность впечатлений приводит в растерянность непривычного зрителя, но в этой мозаичности заключается особая неповторимость Лувра.

Начало истории Лувра восходит к отдаленным временам. Он вырос из военного лагеря древних франков, некогда осаждавших галло-римский Париж. Первое упомина-

ние о Лувре в письменных источниках относится к 1204 году, когда одинокая башня-донжон стала внушительной крепостью на Сене. В XIV веке она была приспособлена для загородной королевской резиденции и разрослась в типичный средневековый замок с массивными стенами, стрельчатым сводом и зубчатыми башнями. По тем временам он занимал немалую площадь, однако тогдашние размеры составляют всего одну четверть места, занимаемого ныне Старым Лувром.

В начале XVI века из Италии до него донеслось горячее веяние европейского Возрождения. Король-меценат Франциск I, следуя примеру итальянцев, первым из французских монархов снаряжает специальные экспедиции для розыска, покупки и копирования новооткрытых античных древностей и современных произведений искусства. Эти изыскания и положили начало луврской коллекции. Однако музей начинался не в Лувре, а в Фонтенблэ, называвшемся «маленьким Римом» — излюбленной резиденции Франциска I. Там активно работали художественные мастерские, для руководства которыми король приглашал из Италии крупных скульпторов, декораторов и живописцев.

Леонардо да Винчи в 1517 году привез во Францию свои последние произведения: «Святая Анна», «Иоанн Креститель», «Леда» и самое любимое из всех — портрет

флорентинки Моны Лизы. «Джоконда», в загадку которой на протяжении веков пытались проникнуть мудрецы и поэты, — высшее выражение человеческих возможностей, как их понимал Леонардо. После того как Франциск I приобрел бесценную картину у автора, ей суждено было претерпеть и увидеть немало. Шедевры Леонардо вместе с дарами других итальянских художников и правителей — двенадцать картин, принадлежащих кисти Рафаэля, Тициана, Перуджино и Себастьяно дель Пьомбо, — составили сердцевину луврского собрания живописи Высокого Возрождения.

В 1527 году по указанию Франциска I сносят старый замок Лувра, а в сороковые годы архитектор Пьер Леско приступает к возведению нового здания на основе архитектурных принципов Возрождения. Приметы нового, возвышенно-ясного стиля нашли воплощение в западном фасаде Лувра, украшенном скульптурой изысканного ваятеля Жана Гужона.

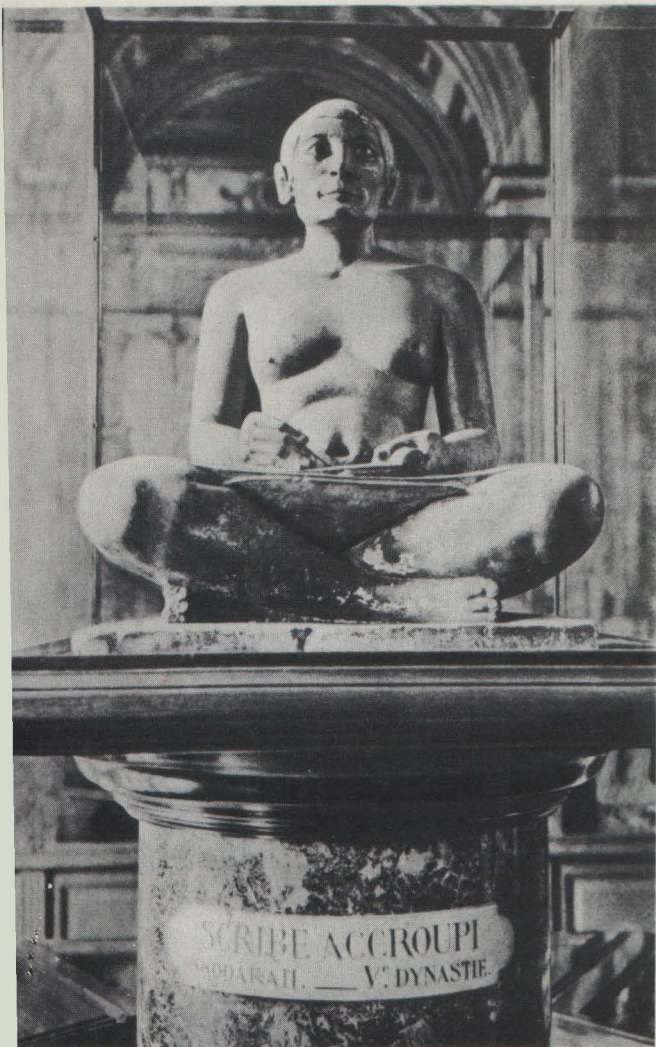
В конце XVI века дворец обрывает вдоль берега Сены корпус

Вид Лувра с воздуха.

Общий вид на Лувр и Сады.

Доменико Гирландайо.
Дед и внук.
Масло.
0,62×0,46 м.





Статуя писца.
2500 г. до н. э. Известняк
раскрашенный.
Высота 0,53 м.
Египет. Эль Амарна.

Копия эллинистического
рельефа.
Мрамор. II в. до н. э.
Высота 1,88 м. ▶

Сандро Боттичелли.
Лоренцо Торнабуони и
свободные искусства.
Фреска. Около 1444—1510.
2,12×2,84 м. ▶

Леонардо да Винчи.
Мадонна в гроте.
Фрагмент.
1483—1490/4. Масло.
1,99×1,22 м. ▶

сами Малой и Большой галерей, а в самом начале XVII века почти упирается в соседний дворец Тюильри. При энергичном Генрихе IV, поселившем в нижнем этаже Большой галереи живописцев, ювелиров и скульпторов, в Лувре открылись ковровые, медальерные и монетные мастерские, а с 1640 года — типография. Дворец становится одним из крупнейших художественных центров Франции, особенно когда во второй половине XVII века в нем обосновалась Академия живописи и скульптуры.

В 1624 году Жак Лемерсье возводит симметрично корпусу Леско нарядный Павильон Часов, увенчанный мощной купольной кровлей оригинальных очертаний. В шестидесятые годы в разработке проекта восточного фасада Лувра участвуют крупнейшие зодчие того времени, включая знаменитого итальянского скульптора и архитектора Л. Бернини. Побеж-

дает проект Луи Лево, Франсуа д'Обре и Клода Перро — строителя, математика и врача — зачинателя стиля французского классицизма. Колоннаду Лувра, возведенную Перро, отличают монументальный размах и величие. Хотя налет холодноватой официальности лишает ее приветливой веселости построек французского Возрождения.

Тем временем во второй половине XVII века королевская картинная галерея обогащается за счет частных собраний. Из наследия кардинала Мазарини в нее переходят лучший из портретов Рафаэля — «Кастильоне», «Венера дель Пардо» Тициана и «Антиопа» Корреджо, ставшие гордостью Лувра. В 1671 году коллекция банкира Ябака приносит «Сельский концерт» — вершину творчества Джорджоне и тичиановских «Даму за туалетом» и «Человека с перчаткой», а также работы других корифеев вене-

цианского Возрождения — Веронезе и Тинторетто. Кисти Веронезе принадлежит самая большая из его картин (9,99×6,66 метра) — праздничная по-земному, евангельская композиция «Брак в Кане».

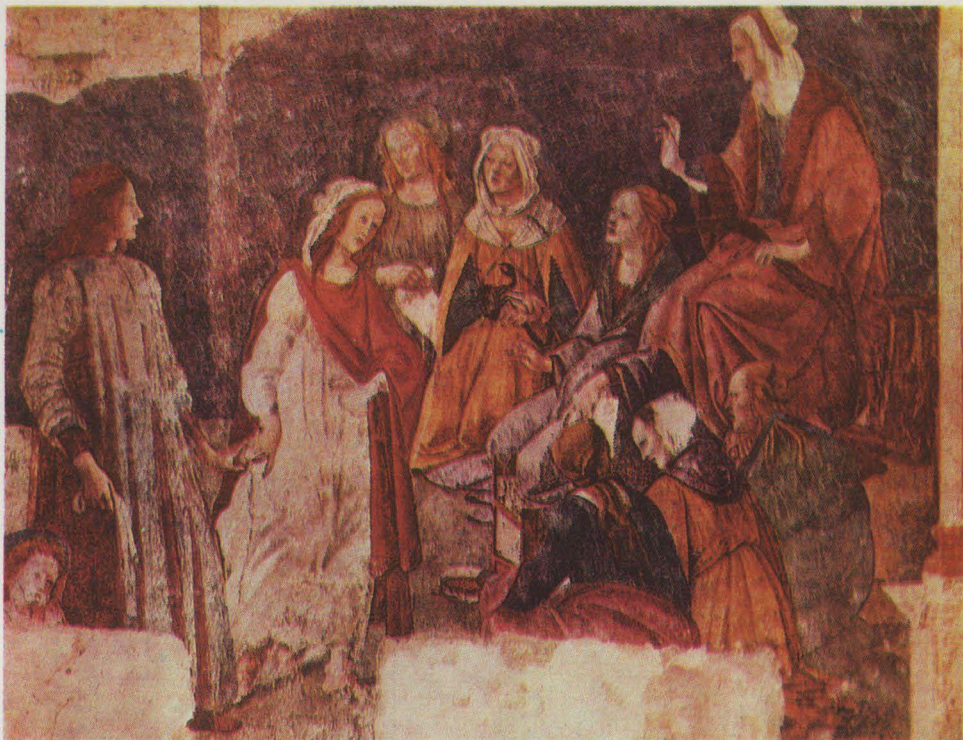
В царственно грандиозной сцене из жизни Христа художник с непринужденностью поместил себя и многих именитых современников, включая Тициана и короля Франциска I. Из той же обширной коллекции поступила картина «Смерть Марии» Караваджо — возвышенная и суровая, отвергнутая церковью за неприкрашенную правду в изображении священного предания, и наконец вещи новых для Лувра живописцев — романтические пейзажи француза Лоррена и аналитические острые портреты немца Гольбейна.

Затем поступают тринадцать картин Никола Пуссена, купленные у герцога Ришелье. В 1640 году художник, работавший в Риме, был вызван в Париж Людовиком XIII и здесь создал проект оформления Большой галереи Лувра, задумав серию героических картин о подвигах Геракла. Однако за осуществление возвышенно-философских замыслов ему пришлось непрерывно бороться с целой кликой придворных посредственностей. Впрочем, много страдавшего от дворцовых интриг Пуссена можно назвать счастливецом в сравнении с другим художественным гением Франции — Жоржем де Латуром, чьи глубочайшие создания были оценены по достоинству лишь через двести лет после смерти. Немногим более внимания досталось от современников и первооткрывателям крестьянского жанра — братьям Ленен.

Блестящие иностранцы пользовались большим авторитетом. По заказу королевы Марии Медичи Питер Пауль Рубенс исполнил бравурную серию из 21 композиции для соседнего Люксембургского дворца. Эти брызжущие жизнелюбием декоративные сцены стали подлинной школой для французских живописцев уже в XVIII столетии. Советами Рубенса, в качестве художника и дипломата исколесившего всю Европу, большого знатока ее ценностей, охотно пользовались при пополнении коллекций Лувра. В

1661 году зрители видят один из первых шедевров раннего Возрождения — «Парнас» (1497) падуанца Андреа Мантеньи, с суровой нежностью воскрешающий поэзию античного мира.

С воцарением самовлюбленного Людовика XIV кончается золотая эра первоначального луврского строительства и накопления. Занятый увеселениями больше, чем политикой, увлекаясь модной игрой — переодеванием в театральных пастушков, король все внимание уделяет своей утопающей в роскоши «пастушеской деревеньке» Версаль. В семидесятые годы все лучшие силы и свободные средства брошены на ее грандиозное строительство, а Лувр забыт на долгие годы. На стенах галерей возникает все больше пустот — картины-фавориты сняты и увезены в Версальский дворец, а сами покои заметно ветшают. Конец правления пресловутого «короля-солнца» озна-





Микеланджело да
Караваджо.
Гадалка.
Масло. Около 1592—1594.
0,99×1,31 м.

Франс Хальс.
Цыганка.
Масло, дерево. Около 1630.
0,58×0,52 м.



меновался для Лувра грубым актом вандализма. Последняя фаворитка монарха мадам де Ментенон, вздумав инспектировать коллекцию, в припадке религиозного ханжества велит уничтожить за «безнравственность» «Леду» — изображение обнаженной красавицы кисти Леонардо да Винчи.

Почти в развалинах прозябает Лувр до следующего монарха — праправнука «короля-солнца» Людовика XV, который произвел в нем лишь самый необходимый ремонт.

В XVIII столетии, когда Италия окончательно утрачивает значение лидера в европейском искусстве, именно в Лувре сходятся пути общеевропейского развития живописи, архитектуры и скульптуры, отныне ведущие отовсюду в Париж.

В то время возникает новый интерес к жизненному реализму голландской и фламандской школ. В собрание Лувра входят такие шедевры, как «Ученики в Эммаусе» Рембрандта, где духовное величие человека поставлено выше физической красоты. А затем в луврских залах появляются крестьянские застолья неунывающего Иорданса и «малые голландцы» — искусно построенные интерьеры де Хоха и лиричные житейские сценки Терборха. Но еще не открыто более сложное обаяние Вермеера Дельфтского.

В 1750 году в Лувре впервые устраивают академические выставки для широкой публики. Поскольку им отведен особый Салон между Большой и Аполлоновой (Малой) галереями, эти экспозиции получают наименование «Салонов». И выдающийся философ Дидро в серии статей, также названных «Салоны», ставит перед искусством гуманные задачи всеобщего просвещения. Благоприятные последствия выставок и статей не замедлили сказаться — круг посетителей луврских галерей значительно расширился. Правда, долгие годы в них первенствуют картины любимца знати, поверхностного Франсуа Буше.

Более значительные мастера при этом остаются в тени. Картины Антуана Ватто, элегического поэта юности и любви, Оноре Фрагонара, мальчишески беззаботного в сюжетах, но серьезнейшего в колорите, не покупаются Лувром,



как и произведения Шардена, великого в своей простоте. Их вещи приобретают пока лишь редкие чудачки, картинам этим суждено таиться в частных собраниях до следующего века.

В течение XVIII столетия прихотью венценосных особ коллекции Лувра несколько раз переселялись в Версаль и обратно, пока в грозном 1792 году этому не положила конец национализация. Великая французская революция врывается всюду — и в королевский Лувр. Комиссия по

Питер-Пауль Рубенс.
Елена Фурмен с детьми.
Масло, дерево. Около 1638.
1,13×0,82 м.

Хусеппе Рибера.
Хромоножка.
Масло. 1642.
1,64×0,92 м.

Жорж де Латур.
Поклонение волхвов.
Масло.
1,07×1,31 м.



охране художественных памятников свозит сюда конфискованные сокровища из Версаля и со всей Франции. В их числе одна из жемчужин Северного Возрождения, изъятая из собора в Отене — «Мадонна канцлера Ролена» Яна ван Эйка, соединяющая безыскусную правдивость со сказочно драгоценной техникой. Из частных собраний поступают произведения корифеев раннего итальянского Возрождения — Перуджино, Мантеньи и новые полотна Пуссена, Рембрандта, «малых голландцев». Но особенно эффектно, почти символически выглядело в те дни появление в Лувре «Умиравшего» и «Восставшего» — знаменитых статуй «Рабов» Микеланджело.

Все новые поступления якобинцы сосредоточили в луврской Большой галерее, составив таким образом Национальный музей. Де-

Эжен Делакруа.
Охота на тигра.
Фрагмент.
Масло. 1854.
0,74×0,93 м.



Ян Вермеер
Дельфтский.
Кружевница.
Масло. Около 1664.
0,24×0,21 м.



кретом Конвента от 27 июля 1793 года он назван Центральным музеем искусств. Согласно идеям великих просветителей столетия всем и каждому предоставляется возможность видеть ценности, «отнятые у отечества тиранами». С трибуны Конвента за это ратует депутат Жак-Луи Давид, с первых же дней поставивший на службу революции свое мужественное искусство. Обновленный Национальный музей, бывший при королях «бесполезным собранием предметов роскоши и развлечений», должен был, по мысли Давида, «сделаться серьезной школой» гражданственности и нравственного воспитания народа.

С приходом к власти генерала Бонапарта несгибаемый республиканец оказывается в числе многочисленных почитателей новоявленного диктатора, наивно мечтаая найти в нем воплощение тех высоких гражданских достоинств, которые воспевал в своих колоссальных полотнах. В отдельных помещениях Лувра еще живут и работают художники, когда Давид показывает широкой публике своих «Сабинянок», прекращающих братоубийственную войну. Но в 1806 году луврские мастерские закрыты волей императора, затевающего войны. Их помещения присоединяются к апартаментам Наполеона и переделываются

декораторами Персье и Фонтеном в новом стиле «ампир». Возведенная ими триумфальная арка на площади Карусель становится частью луврского ансамбля.

XIX век начинается для Лувра небывалым со дня основания притоком музейных ценностей всех видов и жанров — «боевыми трофеями» завоевателя из многих хранилищ захваченных стран. Особенно планомерно очищались галереи Италии. Не напрасно бескорыстный Давид и его наиболее смелые коллеги еще в 1796 году выступают против подобных «ревизий». В 1815 году с окончательным падением наполеоновской власти изъятые шедевры пришлось возвратить по обширному списку, в котором одних картин упоминалось 5233. Впрочем, некоторые так и не вернули. По сей день остается в Лувре сдержанно-страстное «Распятие» Андреа



Жак-Луи Давид.
Ликторы приносят Бруту
тела казненных сыновей.
Фрагмент.
Масло. 1789.
3,25×4,25 м.

Теодор Жерико.
Бег свободных лошадей
в Риме.
Бумага, холст, масло. 1817.
0,45×0,65 м.



Мантеньи, которое составляло часть алтаря церкви Сан Дзено в Вероне. Так или иначе, в начале века в Лувре появились работы великих предшественников Возрождения Джотто и Чимабуэ и Фра Анжелико — мастера редкой душевной чистоты.

С 1818 года соседняя Люксембургская галерея становится филиалом Лувра, в ней выставляются недавно приобретенные современные вещи: «Сабинянки» Давида, «Плот Медузы» Жерико, «Ладья Данте» и «Резня на Хиосе» Делакруа. В 1820 году происходит одна из величайших сенсаций. Близ деревни Кастро на греческом острове Милос найдена античная статуя Венеры. При посредничестве известного путешественника Дюмон-Дюрвиля ее приобрел французский посол в Константинополе маркиз Ривьер. В 1821 году Венера Милосская подарена им Людовику XVIII. С тех пор и доныне статуя, многократно воспетая в стихах и прозе, остается украшением луврского собрания древнегреческой скульптуры, включающего в себя такие шедевры, как превосходная архаическая фигура Геры с острова Самос, метопы храма Зевса в Олимпии, фрагменты фриза Парфенона.

До 1830 года во французской живописи безраздельно царит принципиальный академизм вели-



Гюстав Курбе.
Похороны в Орнанах.
Фрагмент.
Масло. Около 1849.
3,14×6,63 м.

Эдгар Дега.
Валетный класс.
Дерево, масло. 1876.

Огюст Ренуар.
Качели.
Масло. 1876.
0,92×0,73 м.

колепного рисовальщика Энгра, чьи строгие портреты превосходны безупречно четкостью характеристик. Вдохновляясь колоритическим размахом и декоративностью люксембургского цикла картин Рубенса, которые к тому времени переехали в луврский музей, Эжен Делакруа противопоставил суховатым решениям Энгра раскованность живописи и чувства. Революция 1830 года вызвала к жизни его «Свободу на баррикадах», за которую «глава школы» французских романтиков был объявлен реакционерами «главой мятежа».

Вследствие революции происходит перелом в отношении луврской администрации к некоторым корифеям живописи прошлого: в тридцатые годы галерея впервые приобретает интимные шедевры Шардена и пронизанную светом «Кружевницу» ранее упущенного Вермеера Дельфтского. В собрание входят работы таких мало изученных в то время авторов, как великолепный мастер натюрморта испанец Сурбаран и Антонелло да Мессина, первым из живописцев итальянского Возрождения овладевший магией масляных красок.



В период революции 1847—1849 годов Лувр, переименованный в Народный дворец, живет в лихорадочном темпе. В то время им руководил художник Жанрон, намеревавшийся, подобно Давиду, сделать музей просветительским центром. Но за краткий промежуток своего беспокойного директорства Жанрон успевает только купить для Народного дворца работы не признанного до революции Жерико. Другой великий «неизвестный» — Оноре Домье тогда почитался не серьезным художником, а журнальным поденщиком, лихим рисовальщиком забавных картинок. Немногие смогли оценить остроту социальной сатиры, скрытой в его нраво-описательных листах, и почти никто не подозревал в нем глубочайшего живописца, пролагавшего путь живописи будущего.

В 1863 году Лувр обретает второе чудо своей античной коллекции — на острове Самофракия открыта статуя крылатой богини Победы — памятник морской битвы Деметрия Полиоркета 305 года до н. э. С тех пор она осеняет раскинутыми крылами луврскую лестницу Дарю, внушая музейной атмосфере неодолимо жизненное чувство свободы и полета. Крупнейший скульптор Роден считал Нику Самофракийскую самым совершенным воплощением красоты и часами простаивал перед нею.

Во второй половине XIX столетия поступления из частных собраний заполняют пробелы в экспозиции итальянских мастеров раннего Возрождения. В их числе известное произведение «Битва при Сан Романо» Паоло Учелло, оригинальнейшего живописца Флоренции XV века, сочетающая в себе серьезный эксперимент в области перспективы с причудливой декоративностью.

Дар врача-коллекционера Ла Каза, в свою очередь, присоединил к собранию голландской живописи полную сердечной теплоты «Вирсавию» Рембрандта и удивительную по непосредственности смеющуюся «Цыганку» Франса Хальса. Собрание испанских мастеров получает из коллекции Ла Каза редкой человечности изображение нищего мальчика, пленяющего неизбывным жизнелюбием, — знаменитого «Хромоножку» Риберы.

Однако еще скорее в годы II Империи Лувр наполняется малохудожественными поделками официально безликого академического направления. В то же время принципиальный демократизм пейзажистов барбизонской школы, Коро и особенно «крестьянского живописца» Милле приходится не ко двору в обстановке буржуазной монархии. Его возвышенно-простые «Собирательницы колосьев» войдут в луврскую галерею только через тридцать лет после их написания.

В 1870 году в период краха Наполеона III часть картин (около 300) эвакуирована в Брест. Но за национальной катастрофой кратковременной вспышкой следуют героические яркие дни Парижской коммуны. Ее художественную жизнь возглавил воинствующий реалист Гюстав Курбе. 17 апреля 1871 года член Коммуны Курбе был избран в исполнительный комитет революционной Федерации художников вместе с Домье, Милле, Коро и Эдуардом Мане. Сам по себе факт избрания крупнейших мастеров Франции свидетельствовал о том значении, которое молодая Коммуна придавала роли искусства в новом обществе. Задачи организации художников исчерпывающе сформулировал рабочий-скульптор Демэ: «Мы хотим сохранить духовные ценности прошлого для построения будущего». По поручению Коммуны Федерация содействовала восстановлению работы основных музеев Парижа, в труднейших условиях осажденного города заботилась об охране и реставрации памятников.

В ту весну старый Лувр помолодел, словно зажил в новых ритмах революционных маршей. Его директором был назначен архитектор Удино, а помощником — скульптор Далу. Их заботами музей приобрел такие первоклассные шедевры, как «Калеки» Питера Брейгеля — убийственно горькую сатиру на современное художнику общество, трепетно одухотворенный триптих другого нидерландца — Рогира ван дер Вейдена и автопортрет двадцатидвухлетнего Дюрера, с горделивой скромностью раскрывающий мир юношеской души.

Когда в конце мая 1871 года после отчаянного сопротивления Коммуна пала, пятидесятилетний

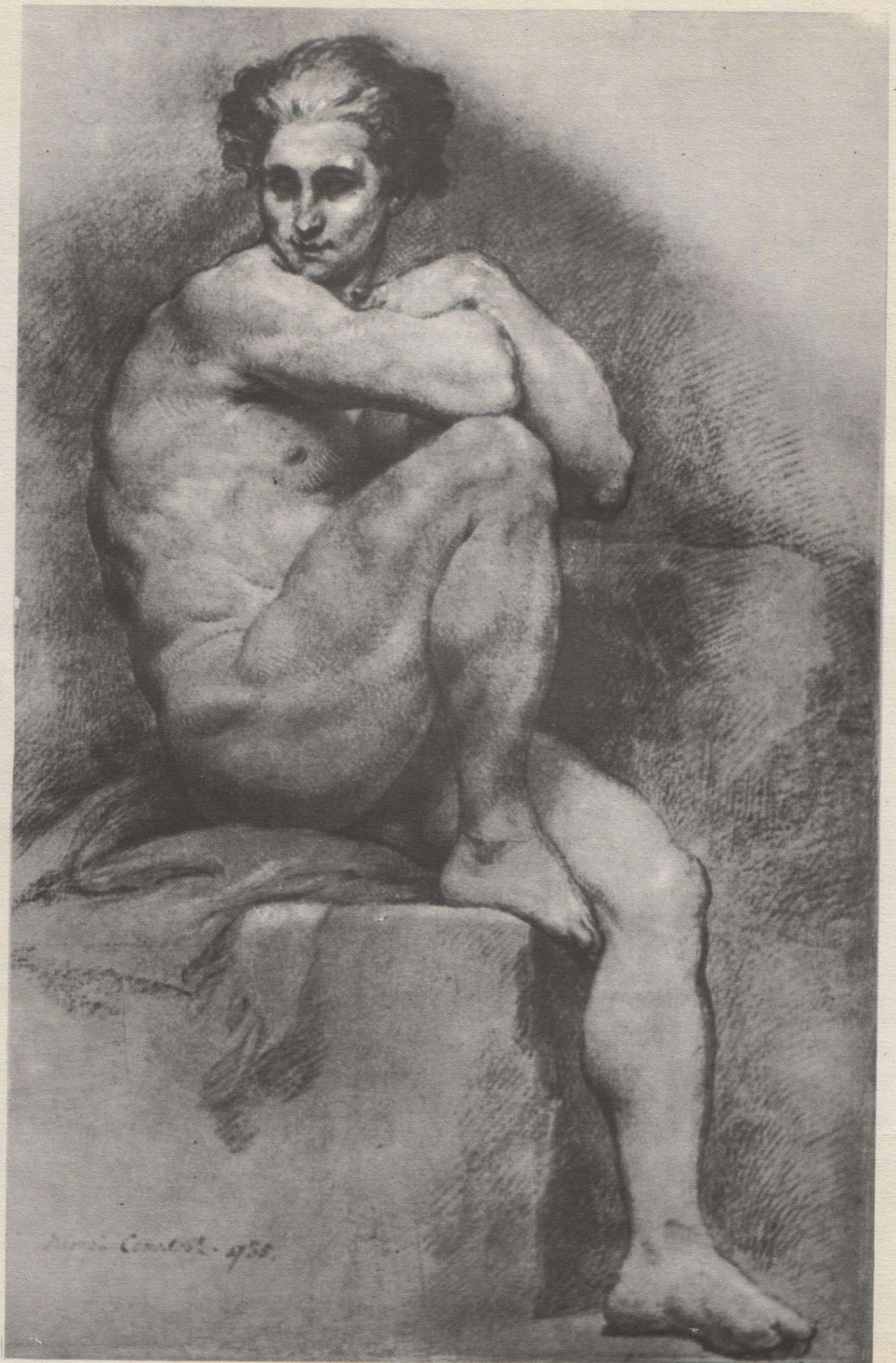
Курбе был вынужден эмигрировать в Швейцарию, откуда он уже не вернулся. В национальную коллекцию Лувра произведения художника вошли только после его смерти, однако новаторская дерзость Курбе, открывавшего персональные выставки наперекор не принимавшему его официальному Салону, еще в 1863 году способствовала созданию «Салона отверженных». Этот своеобразный «антисалон» положил начало новому этапу прогрессивного французского искусства — живописи импрессионистов.

В XX веке поступления из частных коллекций состоят главным образом из отечественной живописи XIX столетия. В 1902 году приходит черед поселиться в Лувре барбизонским пейзажистам Дюпре и Добиньи, а также крестьянским жанрам Милле. Но только в 1907 году «Олимпия» Эдуарда Мане — неподражаемо жизненное изображение обнаженной модели — занимает по праву принадлежащее ей место в зале новой французской живописи напротив произведений Энгра и Делакруа.

Работами импрессионистов завершается в Лувре экспозиция европейских картин. Но Лувр, как замечено выше, не только картинная галерея. Невозможно перечислить все сокровища многотысячных луврских отделов античности, Древнего Египта, Ассирии, Персии, Вавилона, графики, скульптуры и прикладного искусства.

Остается добавить немного. В послевоенные годы Лувр является уникальным собранием памятников, неотразимо влекущим к себе влюбленных в искусство со всего света. Неисчислимы примеры, когда луврская экспозиция «старинных» картин стимулировала художников на новые открытия. Так живописная музыка «Сельского концерта» Джорджоне в свое время вдохновила Эдуарда Мане к созданию манифеста новой живописи — полотна «Завтрак на траве». Перестав быть жилищем и мастерской, музей по-прежнему обеспечивает связь между прошлым и будущим. И продолжает быть школой искусства на все времена.

О. ПЕТРОЧУК,
кандидат искусствоведения



РИСОВАНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Приступая к следующему этапу изображения фигуры человека, постарайтесь хорошо увязать на рисунке голову с плечевым поясом, торс с ногами. Если смотреть на плечевой пояс сверху, то он как бы образует фигуру ромба (рис. 1). На концах большой диагонали располагаются плечевой отросток лопатки (акромион), а на малой — седьмой шейный позвонок и яремная ямка. Цилиндр шеи должен покоиться в центре ромба. Поэтому, когда вы изображаете голову в повороте, следите, чтобы на рисунке шея натурщика не оказалась на плече.

Основные мышцы торса располагаются по четкой схеме (рис. 2). Еще в XVII—XVIII веках воспитанники Академии художеств это хорошо знали и умело применяли знания на практике. Если вы проанализируете рисунок К. Брюллова «Лежащий натурщик» (рис. 3), то заметите, как художник вначале определил схему торса (следы карандаша), а затем уже все внимание направил на модель, стремясь как можно правдивей передать ее форму.

Особенно следите за взаимосвязью форм конечностей: как согласуется форма руки с плечевым поясом (переход от дельтовидной мышцы к двуглавой — бицепсу), как соединяются мышцы плеча с предплечьем, предплечье с кистью руки, таз — с бедрами, а бедренные кости с берцовыми. Запомните характерный изгиб большой берцовой кости и формообразование коленного сустава, а также как из-под коленного сустава выйдут икроножные мышцы, постепенно сливаясь с ахилловым сухожилием.

Не забудьте, что в местах со-

членения костей голени со стопой мышцелок большой берцовой кости располагается выше на колдовке стопы, чем мышцелок малой берцовой кости.

Переходя к третьей стадии построения рисунка, выявите конструктивно-анатомическую сущность каждой части тела, проложив вначале легким тоном основные тени. Это поможет увидеть рисунок в целом, понять взаимосвязь всех частей фигуры. Не торопитесь с тушевкой, не переходите на пассивное копирование всего, что видит глаз. Вначале линиями наметьте общие массы, затем линиями же покажите границы светотени — как на рисунке стопы (рис. 4). Главное — держать большую форму.

Разобрав подобным методом весь рисунок, можно переходить к последнему и самому трудному этапу — детальной проработке формы. В процессе прорисовки деталей следите за характером формы, то есть из какой группы мышц она состоит, где начало и конец крепления мышц. Чтобы рисунок был убедительным, штрихи кладите по направлению движения масс каждой мышцы. Посмотрите, как точно промоделирована каждая мышца в рисунке Петра Соколова (рис. 5).

Справляйтесь в анатомических атласах, учебниках, пособиях. Это поможет вам легче усваивать учебный материал. Полезно выполнить дополнительный рисунок с гипсового анатомического экорше.

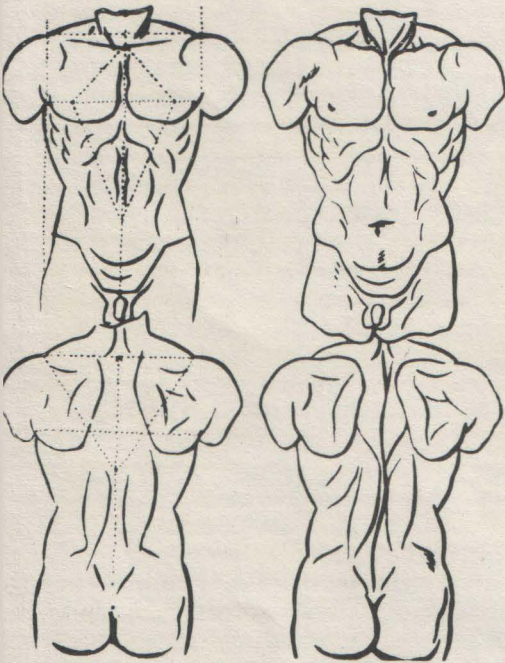
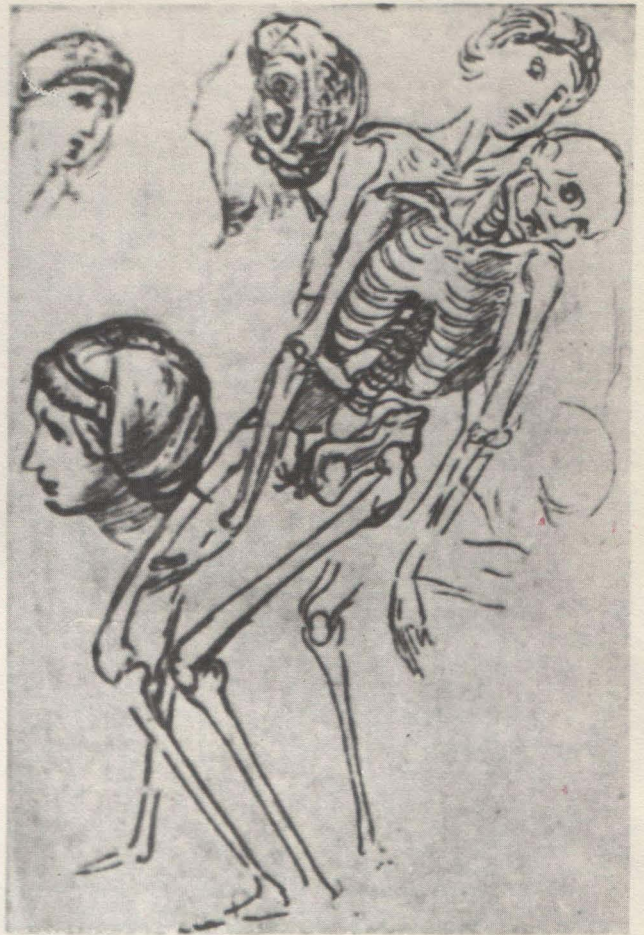
Внимательно отнеситесь к прорисовке конечностей — кистей рук, ступней ног. Каждая деталь важна. Например, складки кожи, которые располагаются на суставах. Стремитесь к четкости и выразительности линий, передающих форму фаланг пальцев, выступов суставов. Замечательный пример этого — рисунки А. Дюрера (рис. 6, 7). Поскольку изображение конечностей для начинающих представляет боль-

шие трудности, мы советуем заполнить ряд отдельных рисунков кистей рук и ступней ног (рис. 8).

Детально штудировав отдельные части фигуры, не спешите обобщать их тоном. Вообще тоном пользуйтесь осторожно, перечернить рисунок легко, убрать черноту трудно. П. П. Чистяков рекомендовал: «Научиться широко смотреть на форму, а выполнять ее по частям, тончайшими переходами от света к тени. Работать над деталью долго не следует, так как пропадает острота восприятия, лучше перейти к другой, рядом находящейся части. Когда вернешься к проделанной вначале работе, легче увидеть недоделки. Итак, в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держи в глазу всю фигуру, а стремись сразу к общему, а вникай в детали, не бойся первоначальной пестроты, обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать».

На последнем этапе перед рисующим встает весьма ответственная задача — подвести итог проделанному, внести коррективы. Очень часто начинающие художники, увлекаясь мелочами, портят хорошо начатый рисунок. Поэтому его надо отставить (и не раз!) на расстояние и посмотреть, не допущены ли ошибки в постановке фигуры, пропорциях, верно ли передано движение.

Затем проверьте, как решена тональная задача: не слишком ли светлы рефлексы, правильно ли соотношены тени и полутени, не создают ли блики пестроту в рисунке? Если рефлексы получились слишком яркими, их надо пригасить; если тени черные, их можно ослабить мякишем белого хлеба; если блик на форме, расположенной ближе к источнику света, расплывчат и не



«горит», его надо оконтурить — создать тоновой контраст, а другие пригасить легкой штриховкой.

Зная основные закономерности строения человеческого тела, начинающий художник будет чувствовать себя увереннее и при изображении одетой фигуры. Многим кажется, что нарисовать одетую фигуру проще, чем обнаженную. Однако хорошо это сделать без знания анатомии невозможно. Поэтому, приступая к рисунку одетой фигуры человека, настройтесь на выполнение длительной работы, а также серьезный анализ формы складок ткани.

Без умения рисовать человеческую фигуру нечего и думать об успехе в работе над воплощением своих замыслов в картине, скульптурных и графических композициях.

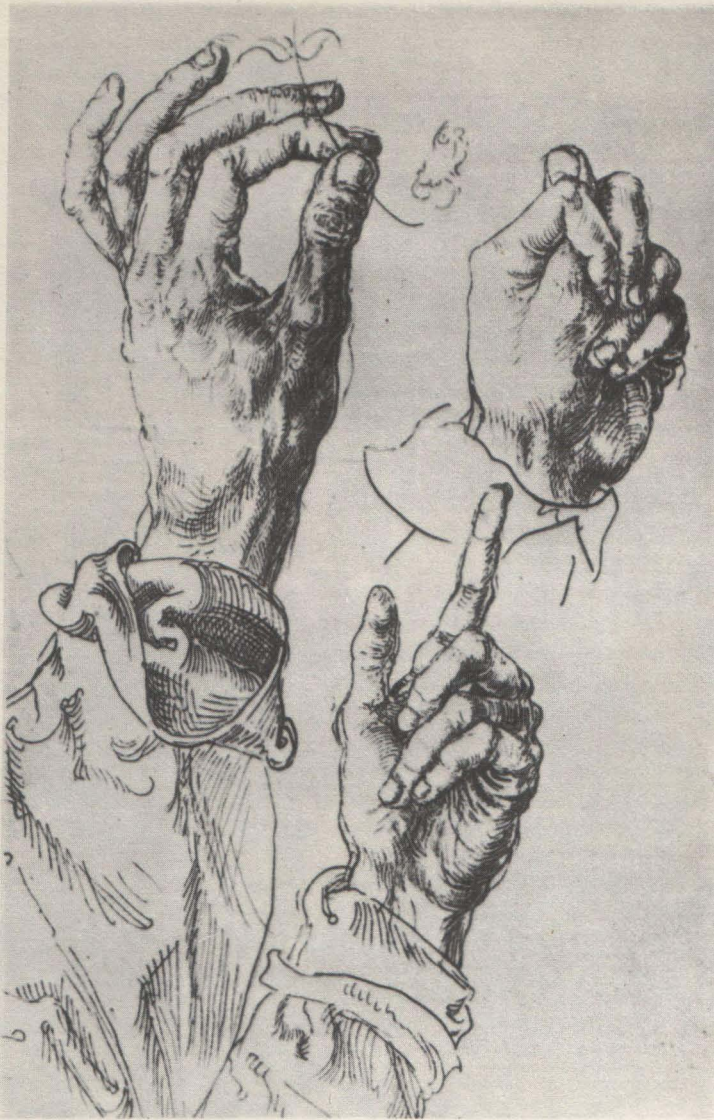


Н. РОСТОВЦЕВ,

доктор педагогических наук,

К. ФИНОГЕНОВ,

заслуженный деятель искусств РСФСР



Рафаэль.
Подготовительные рисунки
к картине «Положение
во гроб».

Расположение основных
мышц торса.
◀ *Схема.*

Грудная клетка человека
с обозначением плечевого
пояса.
◀ *Схема.*

А. Дюрер.
Рисунок рук.
Тушь, перо.

Рисунки стопы.
Из «Курса рисования»
В. В. Пукирева и
А. К. Саврасова.
М., 1874.



«Можно ли рисовать с гипсов? Не устарело ли это? Помогает ли такое рисование в овладении основами профессиональной грамоты?» Часто приходится слышать такие вопросы. Ответ может быть только один — да, можно! не устарело! конечно, помогает! Сегодня мы предлагаем вам, дорогие читатели, отрывок из книги «Учебный рисунок» (под редакцией В. А. Королева. М., «Изобразительное искусство», 1981). Хотя это издание адресовано студентам художественных вузов, оно, безусловно, будет полезным и юным любителям изобразительного искусства.

РИСУНОК С ГИПСОВОЙ ФИГУРЫ

Во всех академиях художеств вплоть до XX века придавалось очень большое значение рисункам, выполнявшимся учащимися со слепков, сделанных как с античных скульптур, так и с произведений мастеров Возрождения.

Тот высокий уровень, который мы находим в русском искусстве в области рисунка, в большой мере обязан серьезной постановке этой дисциплины в Академии художеств в XVIII и XIX веках. В программе старой академии рисунок с гипсов был существенной составной частью обучения.

Существует мнение, что рисунок с гипса, так же как знания анатомии, «засушивает» художника, заслоняет живое, эмоциональное восприятие природы. Но, обращаясь к творчеству художников, воспитанников Академии художеств, таких, как А. Иванов, К. Брюллов, О. Кипренский, И. Репин, В. Суриков, М. Врубель, В. Серов, Ф. Малявин, не чувствуешь, чтобы развитию их помешало то, что им пришлось пройти в свое время серьезную «школу гипса».

Если во времена классицизма антики служили идеалами, по которым стремились исправлять «несовершенную» природу, то в реалистических школах XIX века слепки превратились в прекрасные и незаменимые учебные пособия по рисунку.

В античных скульптурах мы встречаемся с высокохудожественной обобщенной формой трактовки человеческого тела и его отдельных частей. Изучение антиков помогает понять конструкцию, которая лежит в основе той или иной части живой модели.

Рисуя в дальнейшем с живой модели и зная твердо классические пропорции, легко установить, насколько отличаются пропорции данной модели от классических, что значительно упрощает задачу выявления характера живой модели в каждом конкретном случае.

На гипсовой фигуре, также благодаря неподвижности объекта, можно доступно объяснить общие принципы постановки фигуры и ее пространственно-перспективное построение.

Однотонность и неподвижность гипсовой модели дают воз-

можность студентам изучить форму очень точно. Работа с гипса помогает овладеть техническими средствами выполнения рисунка, построением формы тоном при помощи основных элементов, передающих объем: свет, полутон, собственная тень, рефлекс, падающая тень, блик. При этом случае следует заострять внимание учащихся на выборе тональных средств для передачи материала самого гипса и избегать неоправданных чернот.

Ставить гипс нужно при искусственном свете таким образом, чтобы тени не дробили и не перебивали форму, а, наоборот, наиболее выразительно подчеркивали характер и гар-

К. Брюллов.
Лежащий натурщик.
Итальянский карандаш.

монически-пластическое начало античных фигур.

На практике наиболее выгодно освещение, когда источник света располагается сверху и несколько сбоку, что позволяет поставить перед учащимися задачу проследить постепенное угасание освещенности при удалении от источника света и смягчение контраста между светом и тенью.

Ставить гипс лучше всего на нейтральном сером фоне так, чтобы свет на фигуре был светлее освещенной части фона, тени — темнее освещенного фона, а рефлексы — светлее тона падающей от фигуры на фон тени. Это дает возможность обратить внимание учащихся на наиболее общий закон восприятия предметов и изображения их при помощи силуэта светлого на темном и темного на светлом.

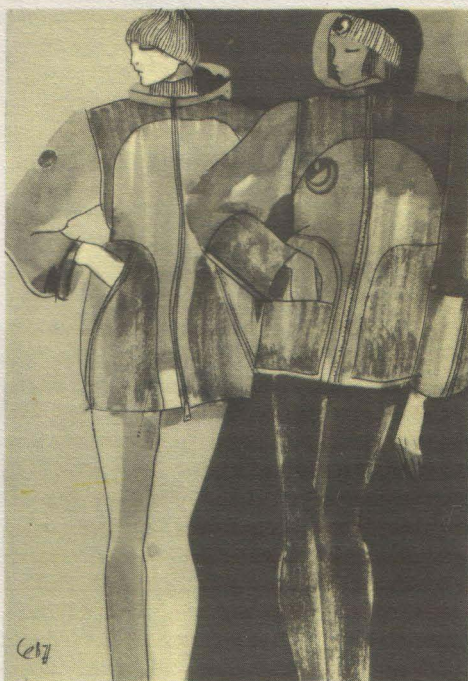


КАК УЧАТСЯ БУДУЩИЕ МОДЕЛЬЕРЫ

Факультету прикладного искусства Московского текстильного института недавно исполнилось 50 лет.

Год от года растет значение факультета, ширятся ряды его воспитанников. Само время, наш обновляющийся советский быт требуют все большего числа специалистов — творцов красивых тканей и одежды. Ежегодный прием на дневное отделение увеличен до 75 человек, а на вечернее — до 25. Открыто подготовительное отделение для абитуриентов, работающих в текстильной и легкой промышленности. Поступающие должны на экзаменах показать высокий уровень подготовки в рисунке, живописи, композиции. Экзамены рассчитаны на знания абитуриента в объеме средней художественной школы или среднего художественного училища. Прием идет на две основные кафедры: моделирование костюма и художественное оформление текстильных изделий. Каждая из них дает определенную специализацию: одни студенты получают профессию художника по оформлению тканей, другие — художника-модельера по костюму и трикотажным изделиям, обуви, головным уборам. Студентам преподаются: спецкомпозиция, цветоведение, история костюма и орнамента, основы конструирования одежды, история искусства. Кроме того, кафедра рисунка и живописи ведет занятия по цветной графике, рисунку, декоративной живописи.

Студенты начальных курсов, выезжая летом на пленэр, работают над этюдами и зарисовками цветов, листьев деревьев. Все это пригодится в дальнейшей работе не только художникам по росписи тканей, но и модельерам. Старшекурсники проходят прак-



Эскизы костюмов.
Художник В. Я. Бирюков.



тику на текстильных предприятиях, в Домах моделей. И там под руководством опытных модельеров и художников они претворяют в жизнь свои первые творческие замыслы.

Не каждый факультет может похвалиться своим музеем. А здесь собраны образцы русских тканей XVII—XIX веков: редкой красоты набивной ситец, вышивки, кружева, русские народные костюмы из Костромы, Рязани, Воронежа, Вологды — каждый со своими узорами, кроем, орнаментом. Не менее насыщена экспозиция музея, рассказывающая об искусстве текстиля зарубежных стран: лионские шелка и бархат, старинные французские гобелены, фрагменты фламандских шпалер, китайские и японские шелка. Представлены в богатой коллекции и образцы тканых изделий многих текстильных фабрик Советского Союза. Естественно, что этот единственный в своем роде музей ведет большую научную работу. Исследуются экспонаты, доставляемые ежегодными студенческими этнографическими экспозициями. Молодые художники на основе музейных фондов разрабатывают рисунки тканей, новые образцы одежды.

На факультете были спроектированы модели одежды для гидов Олимпиады-80, строителей БАМа, сталеваров, медицинского персонала. Ежегодно внедряется в производство 80—100 студенческих работ. Создают молодые художники и театральные костюмы.

Лучшие произведения студентов факультета получили признание не только в нашей стране, но демонстрировались и на международных конкурсах мод.

Л. ГАЕВСКАЯ

БАТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Батальная живопись (от итальянского слова *battaglia* — сражение, битва, бой) — область изобразительного искусства, входящая составной частью в историческую живопись и посвященная военной тематике.

Истоки батального искусства, одного из древнейших видов изобразительного творчества, обнаруживаются в работах художников Ассирии и Древнего Египта. Впечатляющие образы воинской доблести дошли до нас в сохранившихся произведениях Древней Греции и Рима.

Поиск сложных перспективных построений, изучение пластики человека и животных в различных ракурсах характерны для творчества Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рубенса. В основе их батальных композиций, отличающихся непревзойденным мастерством, — накал страстей, столкновение стихий-характеров, драматизм событий, «животное безумие» битвы, но менее всего — историческая реальность происходящего. Последующие эпохи в развитии европейской батальной живописи сделали ее более документальной.

В русском искусстве батальные сюжеты встречаются еще в иконописи. Так, широко известны иконы «Битва новгородцев с суздальцами» (середина XV века) и «Сергий Радонежский в житии» с изображением сказания о Мамаевом побоище (1680). Но, собственно, первые баталии — картины на военные темы — появляются во времена Петра Первого, когда укрепилось мнение, что для прославления военных успехов отечества «без живописца и гравировального мастера обойтись невозможно будет». Работы эти носили преимущественно парадный, статичный характер.

Дальнейшее развитие русская батальная живопись получила в XVIII — первой половине XIX века. Произведения художников этого времени отличали профессиональное мастерство и знание военного дела, эффектная зрелищность и достоверность. Однако документальная точность касалась главным образом уставных уложений, вида и формы одежды, расположения войск на поле боя и отвечала официальному, идеализированному представлению о войне.

Иным смыслом наполнилось батальное искусство России во второй половине XIX — начале XX века, достигшее наивысшего расцвета в произведениях В. Сурикова, В. Васнецова, В. Верещагина, Ф. Рубо. Их творчество пронизано прогрессивными идеями времени. С необычайной образной силой передаются на их полотнах суровая, жестокая правда войны, мужество, гуманизм и одновременно величественная сила русского солдата, воина-батыра.

Советское батальное искусство родилось в годы гражданской войны. Его содержанием стали подвиги трудового народа, взявшего в руки оружие, чтобы отстоять завоевания Великого Октября. Идеи защиты Родины, единства армии и народа, беззаветной преданности социалистическому Отечеству нашли яркое отражение в творчестве родоначальника советской батальной живописи Митрофана Борисовича Грекова, столетие со дня рождения которого отмечается в этом году, картинах М. Авилова, А. Дейнеки, В. Ефанова, Н. Самокиша, П. Соколова-Скаля. Батальная живопись в лучших ее традициях стала ведущим направлением в работе коллектива мастеров Студии военных художников имени М. Б. Грекова. Творчество советских баталистов, направленное на утверждение мира на земле, — одно из действенных средств военно-патриотического, нравственного и эстетического воспитания молодежи.

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

ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 2. 1982.

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	Искусство — это взлет души	И. Н. Кожедуб
ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ		
2	Панорама «Сталинградская битва»	В. Шумков
6	Судьбы. Борис Юдин	В. Иванов
МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА		
8	О. Кипренский	В. Турчин
ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ		
17	Противоречия религиозного искусства	Д. Угринович
ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ		
20	Дом Пашкова	Ю. Герасимов
ПРОФЕССИЯ — ХУДОЖНИК		
24	Модельер	Ф. Пармон
МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА		
27	И. Шадр	Ю. Чернов
МУЗЕИ МИРА		
32	Лувр	О. Петрович
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА		
43	Рисование фигуры человека (II часть)	Н. Ростовцев, К. Финогенов
КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ		
47	Как учатся будущие модельеры	Л. Гаевская

На 1-й странице обложки: О. Кипренский. Портрет мальчика Челищева. Масло. Около 1810. Государственная Третьяковская галерея.

На 2-й странице обложки: Ника Самофракийская. Мрамор. 305 г. до н. э. Париж, Лувр.

На 3-й странице обложки: И. Бруни. Новогодний приказ. Карандаш. 1981.

На 4-й странице обложки: П. Веронезе. Брак в Кане Галилейской. Фрагмент. Масло. 1563. Париж, Лувр.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабuzова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), А. Е. Порватов, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (ответ. секретарь), В. М. Ходов, Л. И. Швецова, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника Л. А. Герасимук
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор Н. П. Чеснокова

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а

Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

