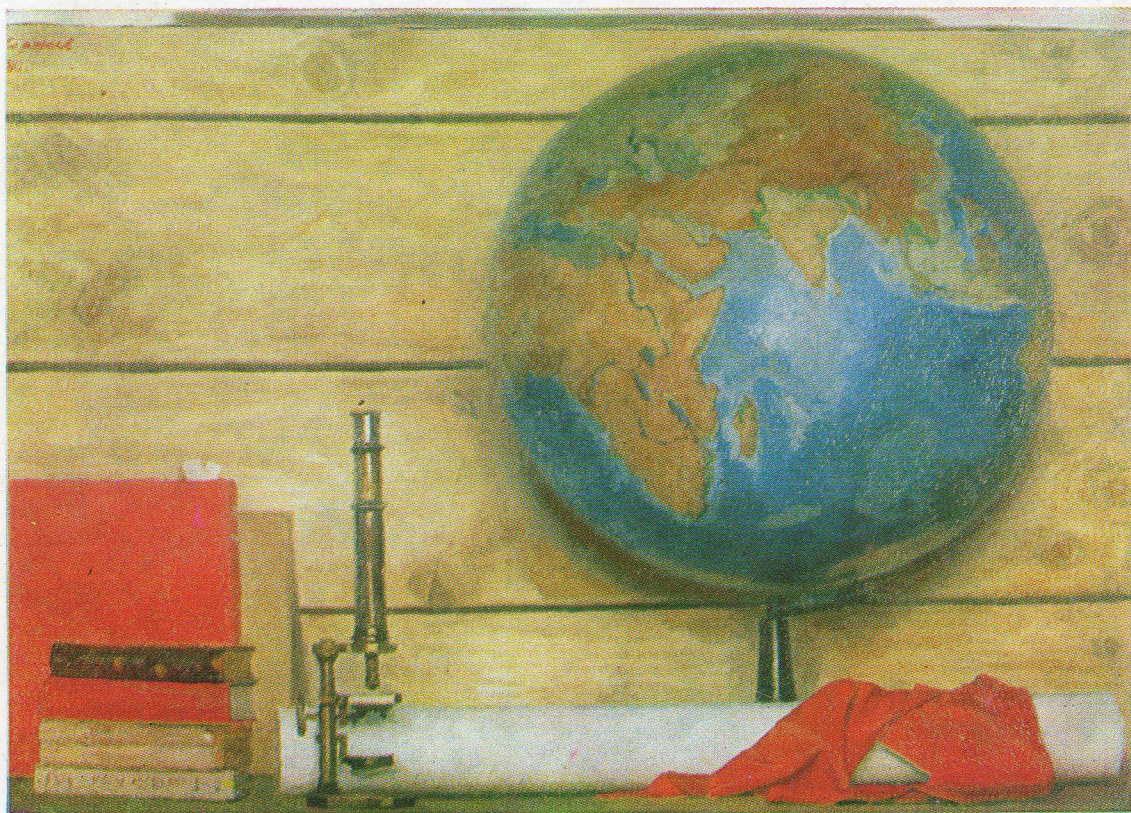


# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



9. 1984

С первым радостным  
днем сентября

Вся страна  
поздравляет тебя.

Даже солнце твердит:  
- В добрый час, -

Провожая тебя  
в первый класс.



## СТРЕМИСЬ СОЗДАВАТЬ КРАСОТУ

Впервые новый учебный год открылся всенародным праздником — Днем знаний. Но знаменателен он еще и тем, что стал первым учебным годом после принятия ЦК КПСС и Советским правительством решения о реформе общеобразовательной и профессиональной школы. Главная цель ее — повысить качество образования и коммунистического воспитания молодого поколения, коренным образом улучшить подготовку юношества к жизни, труду и обороне Родины.

Советская система народного образования, созданная под руководством В. И. Ленина, — одно из важнейших завоеваний социалистического строя. Наша школа вырастила и воспитала поколения активных строителей социализма, мужественных защитников Отечества. Следуя ленинским заветам, Коммунистическая партия и Советское правительство рассматривают школу как важнейшую часть всестороннего развития нашего общества. Ведь новые исторические задачи, особенно конца нынешнего и начала грядущего века, будут решать те, кто сегодня сядет за школьную парту. «Мы постоянно заботимся о том, — подчеркнул товарищ К. У. Черненко, — чтобы готовить такую молодежь, которая не дрогнет, не согнется под грузом исторической ответственности за судьбы страны, за судьбы социализма и мира. Такую молодежь, которая сумела бы не только освоить опыт старших поколений, но и обогатить его собственными свершениями».

Наряду с улучшением трудового обучения и воспитания школьная реформа предусматривает осуществление мер по совершенствованию эстетического воспитания. Более глубокое раскрытие в программах и учебниках получают вопросы отечественной и мировой культуры, художественно-прикладного искусства, эстетики труда. В работе с детьми будут шире участвовать деятели культуры и искусства. В экспериментальном порядке

предусматривается создание таких школ, где органически соединится общее образование с музыкальным, художественным, физическим развитием. Расширится сеть кружков и студий художественного творчества в Домах пионеров, клубах и Дворцах культуры.

Таким образом, наше государство делает все возможное, чтобы дети росли образованными, с развитым художественным вкусом. Но многое в эстетическом воспитании зависит и от вас, дорогие ребята, от того, как активно вы умеете применять в жизни полученные знания.

Однажды мы поинтересовались, как школьники и их родители, въезжающие в новые квартиры, умеют художественно организовать собственное жилище. К сожалению, оказалось, что представления об изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, о красках и композиции вещей в пространстве, которые даются на уроках или на занятиях изокружка, оказались без применения. Хотя в школе есть уроки рисования, но многие ли ребята соглашаются сделать стенгазету или принять участие в художественном оформлении отрядного сбора или торжественного вечера? Учителя рассказывают школьникам о художниках и картинах, но многие ли дадут правильную оценку выставке рисунков, поделятся впечатлениями об экскурсии в музей?

Важно как можно чаще встречаться с искусством, приобрести привычку считать его своим другом, спутником, помощником в жизненных делах. Однако умение приложить к делу художественные способности не приходит само собой. Юный художник должен видеть свою задачу не только в том, чтобы добросовестно выполнить задание учителя, хорошо нарисовать натюрморт или пейзаж с натуры. Надо участвовать в общественных делах, помогать товарищам знакомиться с искусством, вырабатывать в себе потребность полезного применения

познаний и навыков в искусстве.

Как-то в одной из детских передал пришлось услышать жалобу на ребят, посещающих художественную школу. Они не только не участвуют в жизни класса и пионерского отряда, а, наоборот, ищут предлог, чтобы, сославшись на занятость в художественной школе, уклониться от общественных поручений, от помощи товарищам. А ведь настоящие мастера, какими хотят стать юные художники, всегда находятся в гуще жизни, отдают все свои силы служению народу, Родине.

Не все в искусстве можно понять только через собственную практическую работу, какой бы напряженной она ни была. Да и для собственной работы нужно учить свой глаз видеть многое за пределами того, что ты рисуешь. Между тем юные художники мало пополняют запас наблюдений. Мы как-то поинтересовались, что любопытного видели рисующие школьники вокруг себя, и ответы их оказались бедными, однообразными, сводились к набору предметов, которые им приходилось прежде рисовать.

Нередко скудными бывают и знания школьников об отечественном и мировом искусстве. Мало они еще заглядывают в книги о художниках, смотрят картины великих мастеров, знакомятся с историей мировой культуры. А ведь без этого нельзя представить себе не только художника, но и просто культурного человека. Надо всеми силами стремиться и уметь участвовать, как учил В. И. Ленин, в создании красоты, которая превзойдет мечту.

Начался новый учебный год. Пусть он будет отмечен, дорогие ребята, вашими успехами во всех добрых делах!

**Б. Т. ЛИХАЧЕВ,**  
член-корреспондент Академии педагогических наук СССР,  
доктор педагогических наук,  
директор Научно-исследовательского института художественного воспитания АПН СССР

Дорогие ребята!

СИМЕА — Международный комитет детских и юношеских организаций при Всемирной федерации демократической молодежи — объявляет конкурс на лучший детский плакат под девизом «Все дети планеты имеют право на счастливое детство».

Конкурс посвящается 25-летию Декларации прав ребенка, принятой Организацией Объединенных Наций.

Темы плакатов: борьба за мир, за счастливое детство, интернациональная солидарность, вера в светлое будущее всех людей планеты.

Постарайтесь рассказать в своих работах о счастливом детстве в нашей мирной стране, о красоте любимой Родины, об участии пионеров и школьников в акции «Салют, мир!», молодежных манифестациях в защиту мира и предотвращении гонки вооружений в капиталистических странах. Мой дом, семья, мои друзья, родная школа, пионерское лето, спорт и туризм, природа и животный мир — примерные сюжеты ваших плакатов, объединенные в одну большую тему «Моя любимая Родина», должны быть решены лаконично и красочно.

В конкурсе могут принять участие юные художники от 10 до 16 лет, учащиеся общеобразовательных и детских художественных школ, изостудий и изокружков, самодеятельные авторы.

Размер плаката — не более стандартного листа, техника любая.

Плакаты на конкурс «Все дети планеты имеют право на счастливое детство» присылайте до 15 декабря 1984 года в редакцию журнала «Юный художник» по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская ул., д. 5а.

Лучшие работы, в том числе плакаты, присланные на конкурс нашего журнала «Я голосую за мир!», также будут направлены в СИМЕА.

Победители награждаются дипломами, грамотами, подарками, их плакаты примут участие в выставке детского творчества, посвященной XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов, которая откроется в Москве 1 июня 1985 года, в Международный день защиты детей.

Ждем ваших работ!

Когда на III съезде комсомола Владимир Ильич Ленин сказал, что главная задача молодежи — учиться, некоторые комсомольцы удивились. Поэт Александр Жаров даже написал об этом стихи: «Скажи, Ильич, что делать нам с собой, с сердцами, вдребезги готовыми разбиться? В боях мы были, вновь готовы в бой!.. — А он нахмурился и вдруг сказал: — Учиться! — Учиться! Что? Мы землю на дыбы поставим, как взбешенную тигрицу! — А он: — Не отрываясь от борьбы, учиться, и учиться, и учиться!»

Еще до пролетарской революции в рабочих кружках — учились. Алеша Пешков, читая при свете коптилки книгу за книгой, — учился. Шахтеры Донбасса, которые хотели прогнать от себя художника Николая Касаткина, принимая его за царского шпиона, а потом оценили его живописные портреты, тоже учились. Они учились понимать искусство. И до революции художники обращались к теме учебы. Вспомним «Курсистку» Н. Ярошенко, а один из лучших его портретов так и называется — «Студент». Сельской школе, детям из народа, жаждавшим знаний, посвятил прекрасные картины Н. Богданов-Бельский.

После революции тяга к знаниям охватила страну с невиданной в мире силой. Учились и стар и млад. Были написаны новые буквари. «Рабы не мы. Мы не рабы», — по слогам, спотыкаясь, читали дети и взрослые. На новые, не изведенные в истории темы вдохновляли художников ликбезы. Зашла однажды художник С. Рянгина в рабочее общежитие в Баку и увидела: усталые, немолодые люди с одинаковым азартом, как дети, вывели буквы, читали, восхищались написанным. Так родилась ныне известная картина Рянгиной «Ликвидация неграмотности».

Во время гражданской войны красноармейцы, каждый день рискуя жизнью, в промежутках между боями учились. Тема эта — учащийся красноармеец — носилась в воздухе как

важнейшая для эпохи. Братьям Алексею и Сергею Ткачевым подсказал ее отец. Художники ходили в Музей Революции, изучали эпоху, вживались в ее дух и предметный мир. Поэтому им удалось достоверно и живо изобразить красноармейца — солдата революции — в картине «Между боями». Раньше война калечила, унижала защищающего эксплуататорский строй солдата. Гражданская война красноармейцев поднимала. И красноармейцы, неграмотные, тут же, между боями, учились — это и было воплощением их мечты о свободе, о счастье.

Но учиться оказалось трудно. Да и не все сразу поняли, что в новом государстве обязательно учиться. Одни считали науку порождением старого, «буржуазного» мира. Другим было трудно учиться потому, что часть профессуры презирала «лезущих» в науку неграмотных «хамов».

«Рабфак идет!» — так названа знакомая вам, ребята, картина Б. Иогансона. Двое юношей и девушка движутся широким шагом, торжественно, наступательно, как бы бросая вызов старому миру. Чего уж идти так гордо? Ведь ты всего-навсего идешь учиться! Но нет! В те времена разыгрывались настоящие бои за науку, и терпеливо учиться порою оказывалось труднее, чем жертвовать жизнью на фронте.

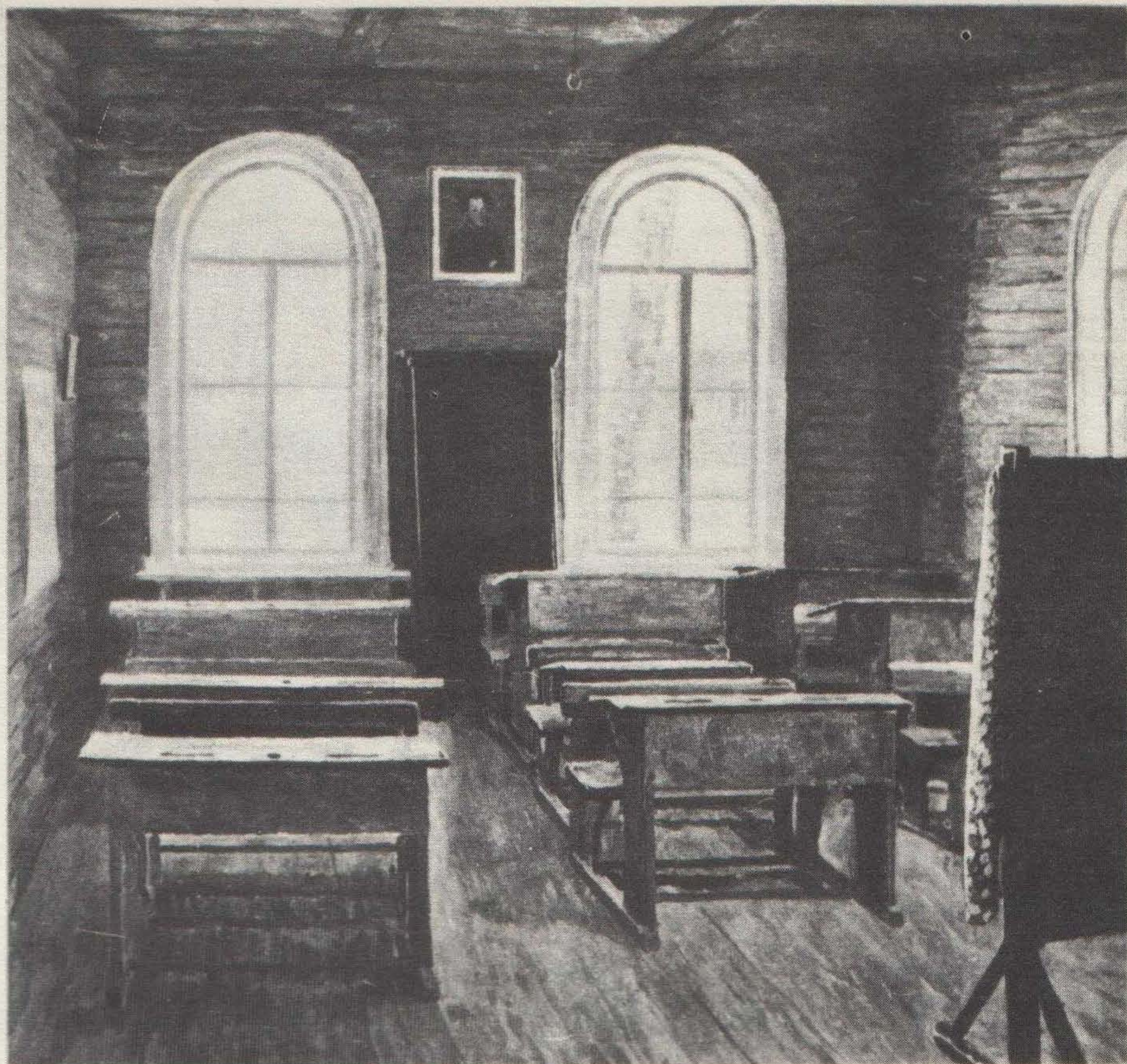
Художник Л. Кривицкий и показал нам первый рабфак: здесь истинные хозяева страны, приехавшие в Москву на третьей полке переполненного вагона, с бедным пайком, который могла уделить им посылавшая учиться Республика.

После войны получила широкую известность картина Ф. Решетникова «Опять двойка». Но у нас некоторые недооценивали работу художника: «Мелкая тема! Надо решать темы государственные!..» — «Как, — не соглашался автор. — Что может быть важнее для нас, чем школа? Школа, школьники — наше будущее!..» И все смотрели на провинившегося мальчишку, который невольно изменил сегодня



С. Родионова.  
Натурный класс.  
Линогравюра. 1978.

Б. Иогансон  
совместно с художниками  
В. Соколовым,  
Д. Тегиним,  
Н. Файдыш-Крандиевской,  
Н. Чебаковым).  
Выступление В. И. Ленина  
на III съезде комсомола.  
Фрагмент.  
Масло. 1950.



В. Сидоров.  
Моя школа.  
Масло. 1977.





своему важнейшему детскому долгу — хорошо учиться!

Пришло время, когда о советской школе, общеобразовательной школе, вдруг заговорили во всем мире. Это был год 1957-й, когда Советский Союз впервые в истории человечества вышел в космос. Во все языки мира вошло русское слово «спутник». Встревожились американцы. Как? Не прошло и двенадцати лет после ужасной войны, двадцать миллионов человек потеряла Россия, сотни городов и заводов лежали в развалинах, и вот русские обогнали Америку — первыми запустили спутник! В чем причина таких неожиданных успехов? «В отличной советской школе! В общеобразовательной школе!» — сказали американские военные. В США стали писать книги на тему «Что знает Иван и чего не знает Джонни». Спешно запросили из Советского Союза выставку «Образование в СССР». В чем же секрет советской школы? О секрете нашей школы давным-давно сказал А. С. Макаренко: к ученику надо подходить «с оптимистической гипотезой». Мы, советские учителя, всегда верим в вас, наши ученики. Мы не делим вас, шестилетних, на способных и неспособных. Мы знаем: способности развиваются. Способности, как и мускулы, растут при тренировке.

В. Волков.  
Вузовцы.  
Масло. 1947.

М. Божий.  
Портрет отличницы  
Светланы Шипуновой.  
Масло. 1950.



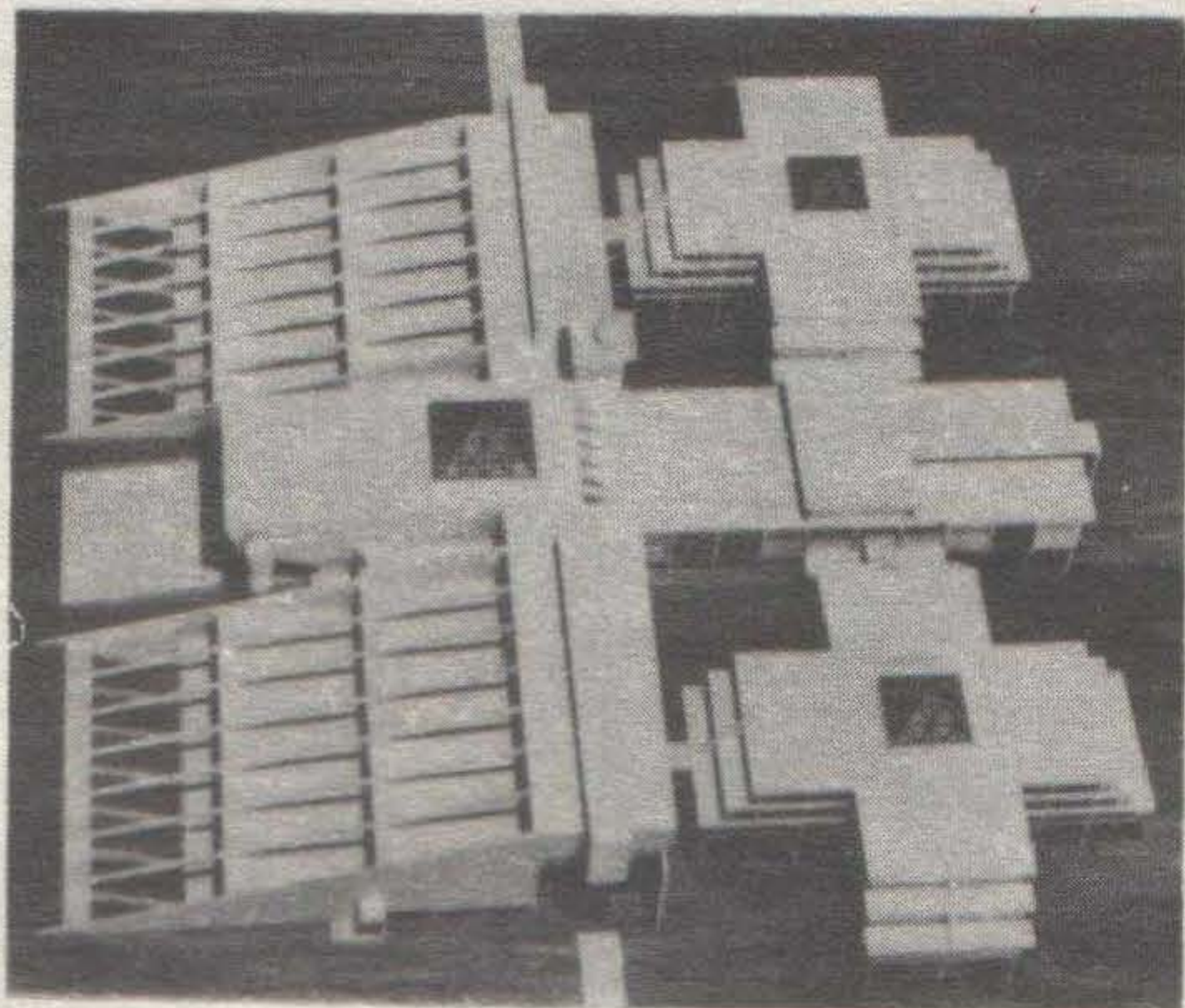
У нас невозможна сцена, которую я наблюдала в американском городе Бостоне, — директор школы входит в класс и при учениках говорит зарубежным гостям: «Здесь учатся самые глупые дети. В лучшем случае они станут чернорабочими...» «Оптимистическая гипотеза» советской школы делает весь процесс обучения радостным. Наша молодая смена сознательно и целеустремленно приобретает знания. Учеба, стремление каждого юного гражданина стать полезным Родине облагораживают черты героев таких произведений, как «Дочь Советской Киргизии» С. Чуйкова, «Портрет отличницы Светланы Шипуновой» М. Божия, «В сельской библиотеке» И. Шевандроной, «Натурный класс» С. Родионовой.

Советский человек учится всегда. Но лучше всего учиться, конечно, молодым. Вот «Студенты» художника М. Лихачева сидят на зеленой траве. Трудно готовиться к экзаменам? И трудно, конечно, и хорошо. Даже ночи не спать перед экзаменами хорошо: видишь, как солнце встает, все прочитал, все приготовил, а все так страшно. А потом идешь домой и весело отвечаешь соседям: «Пять!» И свободен — до самого вечера. А завтра — снова за книгу...

Но самое интересное — сочетать учебу с работой. Ведь когда учишься — еще готовишься жить. А работа — сама жизнь. «На учебе» — так назвал свою картину А. Дейнека. Светлая стеклянная стена отгораживает библиотеку от строящейся ГЭС. Кто бывал на строительстве ГЭС, тот знает, как захватывающе интересно приехать в первую палатку или вагончик, работать, потом получить дом, увидеть, как выросла могучая плотина и как на своих железобетонных плечах держит она новое, великое, рукотворное море. И рыба уже в море завелась, и яхта скользит, и турбины работают — и свет, как от звезды, от каждой турбины по многим районам бежит... А строят плотины вот такие молодые, красивые, счастливые люди, каких мы видим на картине Дейнеки, на полотнах современных советских художников.

Ариадна ЖУКОВА

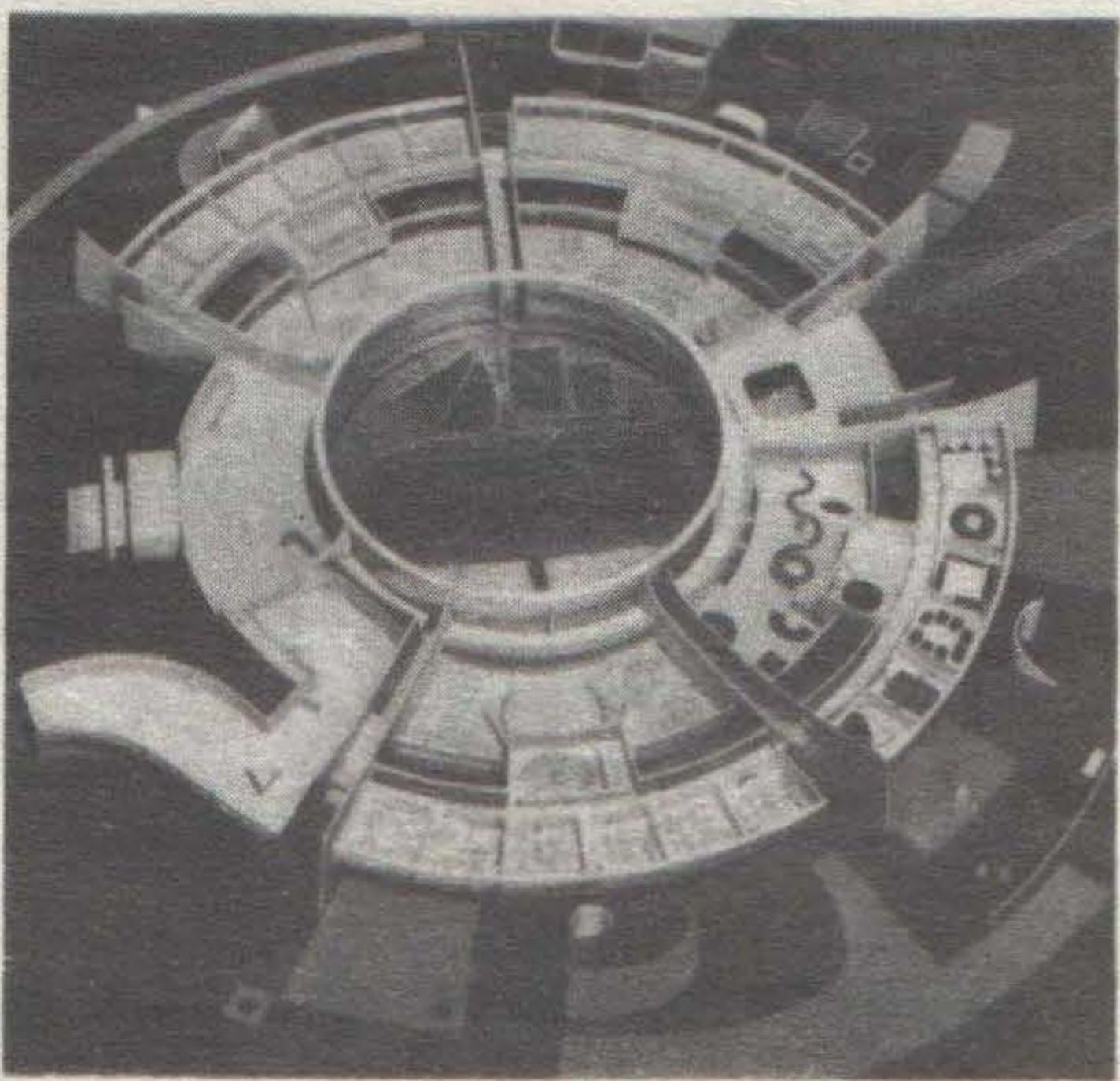
## НОВЫЕ ПРОЕКТЫ ШКОЛ



Школьный комплекс  
в г. Свердловске.

Авторы: архитекторы  
В. Степанов, В. Тирский,  
И. Шивков, Л. Масленников,  
В. Баранцев.

Проект школы будущего.  
Автор — архитектор  
В. Степанов.



нического творчества, юных натуралистов и эстетического воспитания: студии изобразительного искусства, музыки и хореографии.

Архитекторы старались придать проекту своеобразное пластическое решение. Особое внимание уделено внутреннему оформлению. Интерьеры не только будут украшать помещения, но и способствовать развитию эстетического вкуса учащихся.

Другой вариант модели школы будущего — на 30 классов, имеющий совершенно новую, необычную композицию здания, проектируемого в виде секторов («детских миров»): техники, природы, истории общества и искусства, спорта и сектора детей младшего возраста (рис. 2). Здание строится по кругу и состоит как бы из двух колец: внешнего и внутреннего с легкоатлетическим манежем в центре. В помещениях внешнего кольца будут находиться учебные аудитории, внутреннего — музей, библиотека, мастерские, комнаты для творчества детей.

Специально для сельской местности проектируются начальные и средние общеобразовательные школы с небольшим количеством классов.

Недалек тот день, когда школы будущего, существующие пока в проектах и макетах, гостеприимно распахнут двери перед юными гражданами страны.

**В. СТЕПАНОВ,  
Л. МИРЧЕВСКАЯ,**  
кандидаты архитектуры

Каждый год 1 сентября в городах и селах нашей страны у родной школы собираются нарядные мальчики и девочки с букетами цветов. Им предстоит здесь учиться, овладевать знаниями.

А вот звонок зовет на первый урок. И особенно запомнится этот день тем ребятам, которые переступают порог новой школы.

Большие задачи поставлены в «Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы». И решать их призваны не только ученые, педагоги, но и специалисты различных отраслей, в том числе художники и архитекторы. Как же подходят архитекторы к созданию в экспериментальном порядке учебно-воспитательных комплексов, дающих возможность органически соединить общее образование с музыкальным, художественным, физическим развитием, что нового предлагают они в проектировании школ будущего?

Один из проектов объединяет в единый комплекс две городские одиннадцатилетние школы по 33 класса и внешкольные помещения: учебные мастерские, кружки, спортивный и актовый залы, столовую, такие же две школы планируются вместе с районным Домом пионеров (рис. 1).

На первом этаже расположен общешкольный центр, соединяющий между собой здания, на втором — зрительный зал и большой бассейн. По всем четырем этажам размещены кружковые помещения с отделениями тех-

вашего товарища можно назвать портретом. Для раскрытия образа лучше написать хорошо знакомого вам человека (или группу людей) — маму, папу, бабушку, друзей, учительницу в типичной для них обстановке — дома, на работе, на отдыхе.

Но самая терпеливая натура — это вы сами. Известно множество примеров, когда великие мастера прошлого и сегодняшнего дня создавали автопортре-

ты. Вот и вы, ребята, попробуйте изобразить себя — и не только голову, но и во весь рост; можно, как говорится, и в действии: «Я иду в школу», «Я играю в футбол», «Я рисую».

Присылайте нам свои работы (размером не больше обычного альбомного листа) до 1 февраля 1985 года. О лучших из них вы прочтаете на страницах журнала.

Итак, «Я рисую портрет».

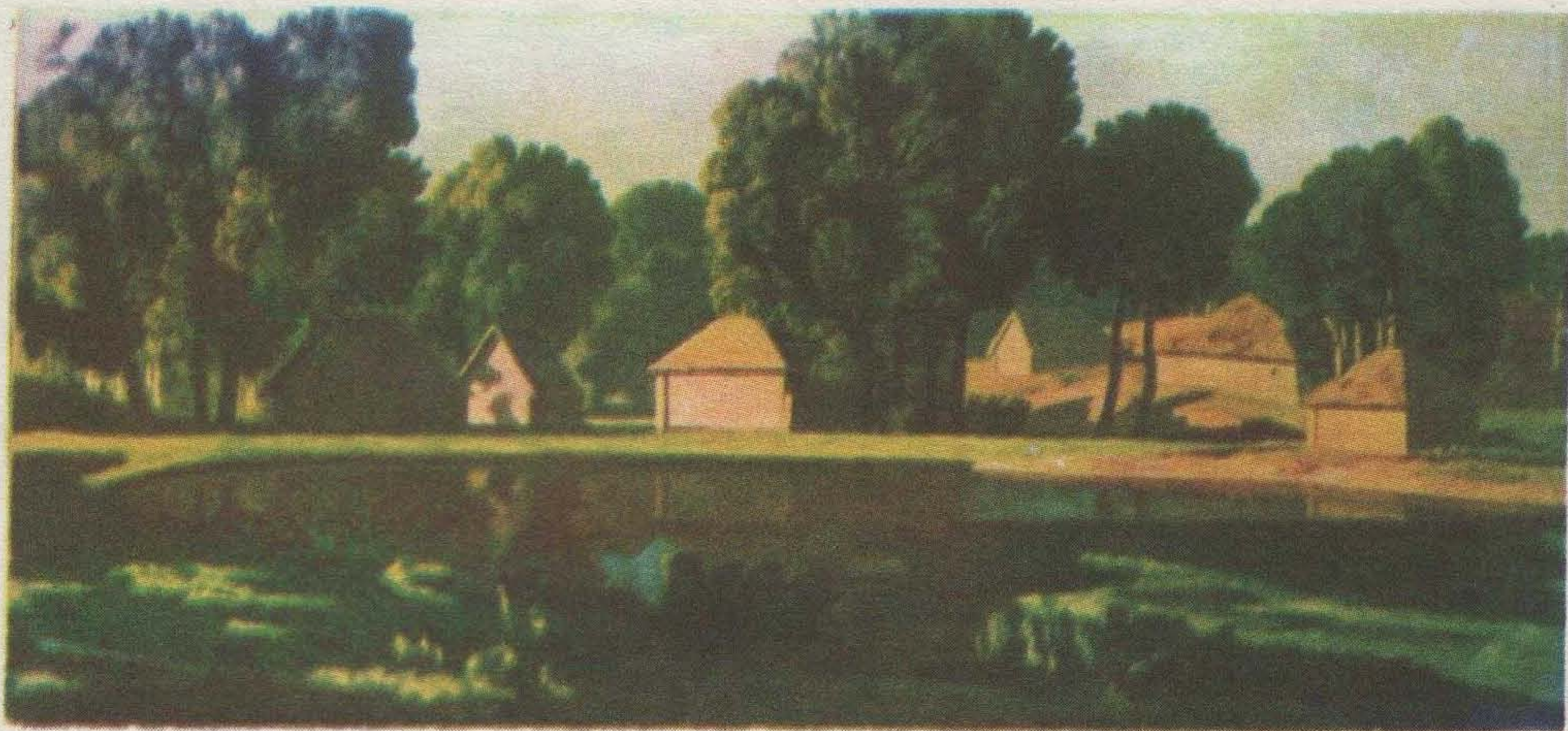
### ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ

### «Я РИСУЮ ПОРТРЕТ»

Сегодня наше домашнее задание посвящено портрету. Вы, ребята, конечно, встречали портреты на выставках, в музеях, репродукциях. Но написать портрет нелегко. И самое трудное — создать художественный образ человека, в котором, кроме внешнего сходства, должен отразиться характер портретируемого, его увлечения, интересы. Поэтому не всегда рисунок головы или живописный этюд с лица

## Н. П. КРЫМОВ

к 100-летию со дня рождения



Ученик Серова, близкий друг Коровина, Николай Петрович Крымов пронес через долгую творческую жизнь славные традиции русского реалистического искусства: подлинную гражданственность, любовь к родной земле и высокое живописное мастерство. Небольшие по размерам, лишённые внешних эффектов, пейзажи художника неизменно привлекают зрителя тонкой задушевностью и глубокой поэтичностью в передаче скромной красоты русской природы, необычайно светлым, радостным восприятием мира, ощущением полноты человеческого бытия. Что бы ни писал Крымов — будь то заброшенная старая мельница, деревенская улица, прихотливо петляющая среди полей речка, далекие просторы заокских заливных лугов, заснеженные крыши московских домов или утопающие в сугробах уютные дворики провинциальных городов, — все это не случайные мотивы, а глубоко воспринятый и прочувствованный образ природы. Это та «подлинная правда жизни», в передаче которой он видел смысл творчества, та художественная правда, которой учил он многочисленных учеников и последователей. Крымов развил в своем творчестве многие находки и достижения Сурикова, Репина, Серова, Левитана, Коровина, Куинджи.

Родился Крымов в 1884 году в интеллигентной московской семье.

Его отец, Петр Алексеевич, преподавал рисование в гимназиях. Преподавателем рисования стал и старший брат, Василий. В доме всегда бывало много художников, говорили и спорили об искусстве. Поэтому неудивительно, что мальчик с ранних лет тянулся к нему. Это детское увлечение всемерно поддерживалось в семье. Отец охотно занимался с сыном, готовя к поступлению в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое сам окончил. Одаренный от природы, получив от отца основательную профессиональную подготовку, Николай Крымов в 1904 году блестяще выдержал конкурс в училище, оказавшись в числе 40 принятых из 600 державших экзамен.

Признание пришло к нему рано. Уже в 1906 году написанный с натуры этюд «Крыши под снегом» был приобретен на ученической выставке Ап. Васнецовым, а год спустя эта работа попала в Третьяковскую галерею. Задолго до окончания училища работы Крымова получают высокую оценку. О нем пишут, его произведения репродуцируют.

Творческий путь художника не был простым и ясным. Первые самостоятельные годы — время напряженных поисков своего видения мира, изобразительного языка. Сначала он попадает под влияние различных художественных течений. То создает нарочито утон-

ченные в духе «Голубой розы» пейзажи, решенные в несколько условной цветовой гамме, то пытается подражать народному лубку, населяя правдивые пейзажи примитивными, огрубленными персонажами, порой же стремится к условной декоративности, обобщенности форм.

Биография Крымова небогата внешними событиями. Упорный, напряженный, ежедневный труд, педагогическая деятельность, работа для театра. Его не манила романтика дальних дорог, не интересовали поездки за рубеж. Для творчества вполне доставало того, что было рядом, что он мог постоянно видеть, что с детства любил. Родное Подмосковье, Звенигород, некогда пленивший и Левитана, Таруса с ее живописными окрестностями, любимая многими русскими художниками, и сама Москва — вот, пожалуй, и вся несложная география крымовских пейзажей. Но как пристально, любовно изучил он каждый уголок этих родных для него мест и передал свою радость от встречи с пленительной красотой природы среднерусской полосы.

Огромное влияние на Крымова оказал Левитан. «Начиная с первых годов моей самостоятельной творческой жизни меня поражало в Левитане его необычайно тонкое зрение, умение передавать момент дня и характер русской природы... я долго не мог понять, почему, ка-



ким образом Левитан широким мазком свободно, убедительно и совершенно материально умел изображать траву, избы, деревья, и небо». И далее: «Я убедился, что там, где художником правильно найден общий тон картины, там предметы, земля, небо — все живет подлинной, полнокровной жизнью. Когда найден правильный общий тон, художнику уже значительно легче писать все детали. Он уже не так может заботиться об отделке, наоборот, достаточно иной раз одного верного намека, одного верного пятна, чтобы изображение стало восприниматься как реальный предмет».

С тонким мастерством и проникновенной поэтичностью передает Крымов различные состояния природы в разное время дня и года: ясный ласковый солнечный день, напоенные зноем кусты и деревья, дремлющие в жаркой истоме тихие улочки провинциальных городов, или серый день с мелким морозящим дождем и низко нависшим хмурым небом, с мягко тающими очертаниями предметов, зимние сумерки, или раннее утро с холодными, голубыми тенями, или лучи заходящего солнца, золотящие верхушки деревьев и вспыхивающие на стенах домов.

В течение последних тридцати лет жизни Крымов с ранней весны до поздней осени, а иногда и зимой живет в Тарусе, на берегу Оки. В многочисленных пейзажах запечатлен на редкость живописный, приветливый городок и его окрестности. Работы художника — гимн красоте жизни, красоте земли, и в этом их глубоко гуманистический, патриотический характер.

Большое место в творческом наследии Крымова занимают работы для театра. Выполненные им декорации и костюмы к «Горячему сердцу» А. Н. Островского для МХАТа К. С. Станиславский считал классическими. В них так верно передан быт купечества, так много смелой выдумки, острого гротеска, тонкого юмора, что они до сих пор являются непревзойденным декорационно-художественным воплощением замечательной пьесы великого русского драматурга.

Говоря о Крымове, о месте художника в развитии советского изобразительного искусства, следует особо отметить его роль в формировании советской реалистической художественной школы, в воспитании кадров молодых художников.

Педагогическая деятельность

его началась уже в 20-е годы. К сожалению, в конце 30-х из-за начавшейся тяжелой болезни он вынужден был оставить занятия, которые вел в изотехникуме памяти 1905 года. Но по-прежнему внимательно следил за творческим ростом своих питомцев. До конца жизни Крымов щедро делился с молодыми художниками опытом и знаниями.

Среди многочисленных последователей Николая Петровича следует прежде всего назвать таких мастеров, как Кукрыниксы, Юрий Кугач, Федор Решетников, Николай Соломин, а также покойные Федор Глебов, Сергей Виктор, Петр Малышев — художники очень разные, которым Крымов помог освоить законы реалистической живописи, привить высокую художественную культуру.

Николай Петрович Крымов был обаятельным, душевно щедрым, разносторонне одаренным человеком. Он был и музыкантом, прекрасно пел, знал и любил литературу, театр, был остроумным рассказчиком, веселым собеседником, неизменно внимательным и благожелательным к людям, непримиримым ко всякой фальши и лицемерию.

М. СИТНИНА

Н. Крымов.

Утро.

Масло. 1916.

◁ 28×36,5.

Н. Крымов.

Утро в ЦПКиО им. Горького в Москве.

Масло. 1937.

81×135.



## ПРЕКРАСНАЯ ПОРА УЧЕБЫ

Людям, любящим искусство, интересно знать все, что касается жизни художников, особенно таких крупных мастеров, как Н. П. Крымов. Из воспоминаний современников, из отдельных фактов постепенно складывается образ живого человека-творца со всеми особенностями его характера. Знаю, что многие писали о Николае Петровиче и наверняка будут еще писать, поэтому, возможно, в чем-то и повторяюсь, но о таком замечательном человеке все интересно знать. Расскажу о том, чему сам был свидетелем.

С 1931 года я учился в Московском изотехникуме памяти 1905 года. В 1934-м там было создано станковое отделение, на которое отобрали наиболее успевающих студентов, закончивших к тому времени три курса педагогического или оформительского отделения. На новом отделении мы должны были пройти последние два курса. Здесь нас ожидало, как потом мы осознали, величайшее счастье — нашим учителем стал Крымов.

И вот в один прекрасный день в мастерскую входит большой, чуть сутуловатый пожилой человек с покатыми плечами, светлым лицом, седоватыми волосами и серыми, внимательными глазами. Он поздоровался, мы ответили, и после незначительного разговора Крымов сказал, что придет завтра, а потом спросил: «У вас есть гвоздь?» — «Есть». — «А молоток?» — «Тоже есть». — «Приготовьте завтра гвоздь и молоток», — и ушел. Думаем, что же это такое? Назавтра приготовили гвозди и молоток. Ждем. Слышим шаги, открывается дверь, и входит Николай Петрович в пальто, здоровается: «Гвоздь и молоток приготовили?» — «Да». — «Я буду раздеваться в мастерской, поэтому вбейте гвоздь вот сюда», — и он пальцем показал место на стене недалеко от двери. Староста приставил гвоздь и поднял молоток. «Подождите, не сюда». Он сделал несколько шагов вдоль стены и

сказал: «Сюда». Староста вновь приставил гвоздь. «Нет, не сюда». Еще несколько шагов в глубину мастерской, и опять та же сцена. Наконец упер палец в стену: «Сюда». Староста вбил гвоздь, и Николай Петрович снял пальто. Все это с серьезным видом, ничем не обнаруживая шуток. И мы поняли, что имеем дело с человеком особенным, ни на кого не похожим и наделенным чудесным чувством юмора. За все время общения с ним мы постоянно в этом убеждались.

Однажды писали постановку. На мольбертах — наши работы. Крымов стал подходить к каждому и внимательно, молча смотреть. Некоторым говорил: «Вы талантливы», иным же ничего не сказал. Закончив обход, произнес: «Вы будете писать натюрморт. Для этого к следующему занятию надо из фанеры сбить вот такую ширмочку» — и нарисовал ее. Высотой примерно сантиметров 70—80, каждая створка сантиметров по 15. На следующем занятии Николай Петрович покрасил створки разным цветом. Потом поставил на стол в глубине мастерской так, что одни створки освещались дневным светом из окон, а другие, под углом, были в тени, электрической лампочкой осветил ее теневые створки. Получилась интересная, нарядная штука, которую можно было написать, только верно взяв цвет и тон. Задача чисто живописная, в ней все необычно. Раньше писали натурщиков, портреты, а тут гармошка разноцветная. Написал я ее, пытаюсь верно передать локально окрашенные створки. Но ведь получилось не «живописно», подумал про себя и мазками «взбодрил» да еще цветов разных подпустил для живописности.

Пришел Николай Петрович. Начал осматривать работы. Подошел ко мне и, обращаясь ко всем, сказал: «Знаете, есть такие певцы, надо петь так (он ровно пропел взятую ноту), а они поют так, — и Николай Петрович заиграл голосом — то вверх, то вниз. — Вот и у

вас так получилось, — сказал он мне. — Надо просто и верно взять тон и цвет, не выдумывая того, чего не видите».

Крымов всегда говорил образно, используя самые неожиданные сравнения, поэтому его высказывания запоминались на всю жизнь. Он объяснил сущность понятий живописной среды и общего тона. Рассказал, как нашел способ определять состояние общего тона пейзажа и степень тонального соподчинения отдельных его частей. Раньше и другие педагоги говорили, что белилами белое писать нельзя, что должен быть «запас» тональный, но каков он в каждом отдельном случае, не говорил никто. Крымов это объяснил и изложил в статьях о живописи, лучше не скажешь. Некоторые художники в то время легкомысленно отнеслись к его идеям, сведя все к шуткам по поводу зажженной спички как камертона светлоты. По существу, Николай Петрович ничего нового не открывал, он ясно и толково объяснил закон тонального построения картины, особенно пейзажа. Этот закон как одна из основ реалистической школы был известен замечательным мастерам прошлого. Из живописцев, в совершенстве владевших тоном, Николай Петрович называл И. Репина, И. Левитана и К. Коровина, К. Моне и А. Сислея.

После его объяснений мы с азартом молодости бросились в музей проверять тон в картинах, поднося белые бумажки к светлым местам, проверяя, чем написан снег или небо. Многие нам тогда открылось. Постепенно отдельные примеры и факты выстраивались в целое, что можно было бы назвать «постановкой глаза».

Николай Петрович — художник русской школы, продолжатель ее традиций. Для него в искусстве превыше всего была правда, поэтому изучение законов тона, цвета и композиции стало не самоцелью, а средством приближения к выражению ее. И этому он учил нас — находить темы в обыденной жизни,



Н. К р ы м о в.  
Перед сумерками.  
Масло. 1935.  
95,5 × 104,5.

не гонясь за внешними эффектами. Вспоминаю другие эпизоды из тех ученических лет. Входя в мастерскую, Николай Петрович здоровался не со всеми, а сначала с тем, кто в данный момент наиболее успешно работал. Например, входит и спрашивает: «Киселев здесь?» Тот отвечает: «Здесь». — «Здравствуйте», — говорит Николай Петрович и потом обращается ко всем: «Здравствуйте». Ча-

ще всего этой чести удостоивался Коля Соломин, которого Николай Петрович отмечал как самого талантливого. Но, чуткий педагог и добрый человек, он находил возможность поощрить и ободрить в процессе работы и остальных. Однажды Николай Петрович ставил натюрморт, и мы тоже участвовали в постановке. Он советовался с нами. Зашел спор, поместить или нет в глубине натюрмор-

та, в густой тени, кувшин. Я говорю: «Николай Петрович, поставьте, он там тает». Кувшин был почти не виден и как бы растворялся в среде. Николай Петрович повернулся ко мне и с серьезным видом спросил: «Как вы сказали?» В уме пронеслось: что же я такое сморозил? И повторяю: «Тает». Он, обращаясь ко всем, говорит: «Дайте, пожалуйста, мне карандаш». Молча достает из кармана коробку



Н. Крымов.  
Осень.  
Масло. 1918.  
62×76.

папирос, как мне помнится, «Казбек» и на ней пишет, повторяя вслух: «Тает», а потом подписывает — Кугач. И обращается ко всем: «Оставьте кувшин, он там тает». Пока мы писали натюрморт, не раз повторял: «Смотрите, как он там тает».

Шутил Крымов всегда с серьезным видом, и не сразу можно было понять, играет он или серьезно говорит. Недаром его ближайшими друзьями были И. М. Москвин и В. И. Качалов. Он и сам, думается,

мог бы стать изумительным артистом.

В мастерской, где мы работали, над входной дверью было прорублено окно для освещения темного коридора. Однажды Николай Петрович поставил на подоконник этого окна натюрморт типа шарденовского «Предметы искусства». С одной стороны он освещался дневным светом из окон мастерской, а с другой — из коридора, слабой электрической лампочкой. Постановка получилась очень кра-

сивой и сложной по цвету. Особенно хорош был рулон белой бумаги, трудный для воспроизведения невероятно. Тональные различия небольшие. Все строилось на теплых и холодных цветах. Общее же тональное погружение оказалось значительным.

В конце работы Николай Петрович спрашивает: «Вы помните картину Поленова «Больная»? Ответаем: «Помним». — «Ну, так вот, так писать не надо!» Вот тебе на, думаем. «А помните «Анкор» Федотова? Вот так надо писать».

Он любил, хваля какую-нибудь из наших работ, вспомнить того или иного мастера. Например, понравился ему пейзаж с темными силуэтами слив на фоне белых украинских хат, и он сказал: «Молодчага, Бастьен-Лепаж!» Он иногда и о художниках так отзывался. Приходит однажды, поздоровался и сразу спросил: «Вы на выставке картину Пластова «Стрижка овец» видели? Помните, там луч солнечного света в воротах, это Левитан». В его устах это была высочайшая похвала.

Разбирая наши этюды, он был предельно внимателен, буквально по сантиметру все просматривал и объяснял, что хорошо и что нехорошо. Говорил просто, без общих фраз. Благодаря огромному опыту работы на природе и серьезной систематизации наблюдений его замечания и оценки всегда были обоснованны и справедливы. Так, кроме быстрых нашлепков на состояние, он советовал обязательно писать на пленэре продолжительные этюды, стараясь достигнуть в них «потолка» своих возможностей.

Писать учил просто, не боясь ошибиться и сбить контур рисунка. Можно заехать и на фон, а потом цветом фона его поправить (он выражался: «съесть фоном»). Так рождается живой процесс письма, одновременно рисунок и живопись. Советовал не допускать резких контуров предметов, а мягко их вписывать. Как обычно, проиллюстрировал этот совет образной шуткой. «Один художник захотел скопировать мадонну Рафаэля. Поставил холст на мольберт, взял уголь и, чтобы уточнить для себя, как нарисовать контур мадонны, подошел близко к картине. Смотрит — нет контура. Отошел — контур есть. Подошел — опять нет, отошел — есть, подошел —



Н. Крымов.  
Серый день.  
Масло. 1923.  
50×66.

контура нет... и художник сошел с ума».

Во время работы над натюрмортом Николай Петрович советовал проверять положение предметов по вертикали и по горизонтали и вспоминал: «Когда я учился в школе живописи, то на уроке рисунка стал на глаз мерить натурщика. Ко мне подошел Серов, он у нас преподавал, и сказал: «Измерять не надо» — и сел поправлять мой рисунок. Я стоял сзади и через некоторое время заметил, что у Валентина Александровича краснеют уши. Он молча встал и сказал: «Продолжайте». А я спрашиваю: «Ну, так как же, измерять можно?» Отходя, не оборачиваясь, он ответил: «Измеряйте!»

Николай Петрович был пейзажистом, но прекрасно понимал и картину. Огромный жизненный опыт, наблюдательность и острый ум делали его художником разносторонним. Разбирая наши эскизы, он помогал нам правдиво и образно выразить свои замыслы. Советовал все время наблюдать жизнь: как люди разговаривают, как по-разному себя ведут. Одним словом, не на бумаге придумывать, а в жизни увидеть, тогда будет по-настоящему интересно. Приводил в пример Федотова, которого необычайно высоко ставил. «Помните, в картине «Сватовство майора» в глубине комнаты стоит служанка с подносом и с иронией смотрит на невесту. Так тонко выразить сложное психологическое состояние может только очень большой мастер».

Многое еще вспоминается из прекрасной поры учебы у Николая Петровича. Он был добр и щедро делился с нами опытом, знаниями. Он учил любить жизнь, правдиво ее воспроизводить, не поддаваясь моде. Не признавал как похвалу такие слова, как «ново» или «современно». «Ну а хорошо это или плохо?» — спрашивал он. Предостерегал от пустых поисков индивидуальности — подлинная индивидуальность появляется сама собой, если искренне и правдиво изображать жизнь. Творчество Крымова — наглядное подтверждение этого. В его простых по мотиву пейзажах заложено мощное утверждение жизни, красоты ее, не эффектной, броской, а красоты обыденных вещей. Живопись его прекрасна своей правдой. «С годами я все больше прихожу к заклю-



Н. К р ы м о в.  
К весне.  
Масло. 1907.  
52×71.

чению, что правда — это самое прекрасное и самое редкое на свете». Эти слова Э. Делакруа будто сказаны устами Крымова. Он соединил в себе качества художника-мудреца, способного построить пейзаж — картину с кристально

четким композиционным решением, изысканно тонкого художника-колориста, передающего трудноуловимые состояния природы, и художника-гражданина, ибо его простое искусство пронизано любовью к Родине.

Н. К р ы м о в.  
Полдень.  
Масло. 1930-е гг.  
64,5×74,5.





## ЖИВОПИСЬ КРЫМОВА

Самые ранние вещи Крымова кажутся навеянными нежным и жизнерадостным колоритом московской весны. Уже в них налицо бесконечное желание художника слиться с природой, дышать весенним дыханием, ощущать зарождающееся тепло весеннего солнца. Он выступает воистину как «открыватель новых земель», до него никем не увиденных. Ему присуще умение находить необыкновенно своеобразные мотивы, разрабатывать такие уголки родного пейзажа, которые непременно пропустил бы всякий другой, более поверхностный взгляд. Он способен надолго приковать внимание зрителя к мотиву, который в картине другого живописца играл бы роль третьестепенной детали. Внимание к природе, исключительная напряженность любовного ее изучения — вот качества, неизменно присущие всем его произведениям.

По сосредоточенности мотивов Крымов едва ли имеет себе равных среди современных советских живописцев. Ему не надо покидать своего родного двора и незачем ездить в экзотические страны. Как гениальный музыкант, который умеет расслышать определенный звуковой строй в уличном шуме, Крымов находит живописные глубины, и за ними — глубокое внутреннее содержание тут же рядом. В его живописи — это относится в особенности к живописи последних лет — нет и не может быть ни

одной фальшивой ноты, ни одной, которая расстраивала бы тональное построение целого. Крымов владеет драгоценнейшим даром живописи — тоном. И именно живописный тон есть такое же обязательное и необходимое для живописца качество, как абсолютный слух для музыканта. Картины, которые, в сущности говоря, недостойны быть названными живописью, картины, лишенные тона, являются мертвыми схемами природы, а природа выражает себя только в той живописи, которая обладает тоном. Поэтому так ничтожны и убоги все попытки живописцев, не владеющих тоном, выразить природу в своих картинах. И поэтому только художник, одаренный живописным тоном, в сущности говоря, может быть с полным правом называем живописцем. Крымову принадлежит это умение в высокой степени. Тональная ткань живописи Н. П. Крымова создается из бесконечно внимательного анализа теплового выражения цвета.

Живописный метод Крымова представляется исключительно простым и поучительным. Точный контур лежит в основе его живописи, определяя границы валеров. Эта деликатнейшая роль контура ничего общего не имеет с рисунком, ограничивающим форму, рисунком, вносящим графический момент в живописное искусство. Живопись Крымова идет не от

предмета, не от восприятия формы, выражаемой в рисунках, а от восприятия пространства, живописную организацию которого художник постигает, определяя соотношения, связь и относительную силу тонов.

Крымов выражает пространство и предметы соотношением тонов, всецело базируясь на изучении природы. Поэтому тон крымской живописи всегда правдив и реалистичен, он не выдуман художником, а является глубоким выражением самой природы. Крымов всю жизнь борется против «локального цвета», отрывающего искусство живописи от природы.

Еще недавно путь импрессионистов, как будто подкрепленный аргументами физики, казался единственным. В тени, в стороне от этой дороги, неуверенными проселочными дорожками казались пути, пролагавшиеся Крымовым. Он представлялся каким-то самоучкой, едва ли могущим спорить с тем, что являли собой великие и единственные достижения импрессионистов. Теперь, когда мы тщательно ревизуем достижения живописи прошлого, импрессионизм уже не кажется нам единственной и универсальной истиной. Мы начинаем сознавать всяческую его ограниченность и его порочные последствия. И в свете этого пересмотра живопись Н. П. Крымова вырастает до значения факта огромной ценности.

**Н. МАШКОВЦЕВ**

Из статьи «Живопись Н. П. Крымова», 1941 г.

## РАБОТА НАД ЭТЮДОМ

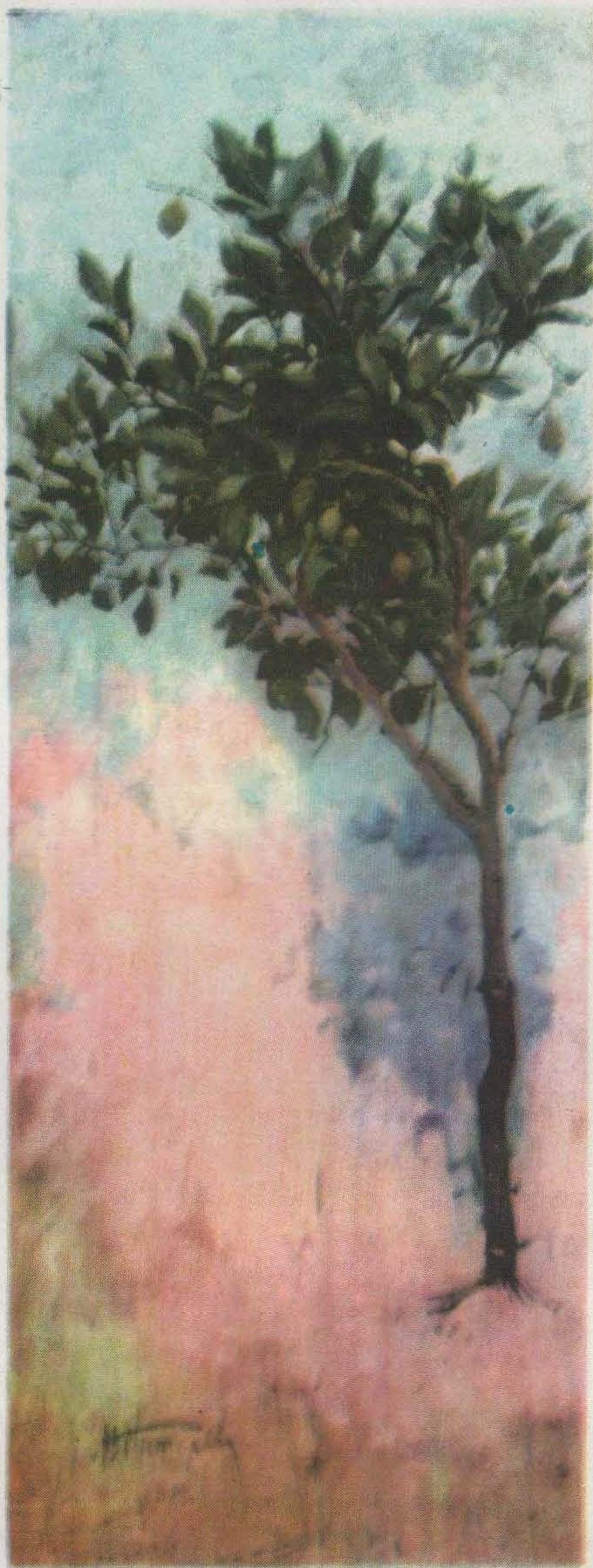
Дорогие ребята! «Юный художник» постоянно знакомит вас с лучшими статьями выдающихся мастеров русского и советского изобразительного искусства, выступавших в довоенных номерах журнала. Предлагаем статью Аркадия Александровича РЫЛОВА, в которой известный живописец делится опытом работы над этюдом. Впервые она была напечатана в сентябре 1938 года.

Как хорошо летним утром после крепкого сна выйти на чистый воздух, когда солнце греет, слепит глаза!

Идешь писать этюд. На одном плече висит ящик с палитрой, красками и кистями, к нему ремнем пристегнут складной этюдник и зонт, на другом — складной стул и треножник; в руке — палка от зонтика с острым наконечником, служащая посохом.

Идешь на заранее облюбованное место. Устраиваешься поудобнее и осторожно, не спеша, обдуманно начинаешь рисовать контуры и теневые пятна пейзажа пока только одной разжиженной краской, например ультрамарином. Ошибочно положенную краску необходимо стирать тряпочкой или ватой, смоченной скипидаром. Распределить на холсте надо все правильно. По верному рисунку легче работать. Этюд надо писать не кое-как, а непременно на «отлично». Пускай рисунок займет весь первый сеанс.

На другой день, если погода и освещение такие же, нужно продолжать тот же этюд уже всеми красками. Лучше всего начать с того предмета, который играет главную роль в этюде, дает главное пятно. Писать можно общо, не вдаваясь в мелочи. Если освещение солнечное, начинать лучше с самых светлых мест, потом уже переходить к полутонам и к самым темным



Н. Крымов.  
Домик в Тарусе.  
Масло. 1930.  
36×54.

М. Нестеров.  
Лимонное дерево. Капри.  
Масло. 1889.  
37×14.  
Из собрания  
Н. М. Нестеровой.

местам, все время сравнивая с натурой отношение светлых, средних и темных пятен. Нужно чаще отходить от этюда на расстояние, сравнивая свою работу с натурой.

Небо большей частью я пишу после того, когда весь пейзаж в общем уже сделан. Когда небо написано, я проверяю отношение всего пейзажа к нему, усиливаю или притушаю солнечные пятна на земле и на деревьях, высматриваю синеватые рефлекссы от голубого неба в тенях.

После этого можно заняться детальной разработкой какой-нибудь части пейзажа. Часто отходя от этюда, нужно сравнивать написанное с натурой, чтобы деталь не выпирала из общего тона.

Я люблю писать этюды по нескольку раз, не спеша. С удовольствием прихожу каждый раз на облюбованное мною, изученное глазом художника место. Летом на стенах моей деревенской комнаты, кроме оконченных этюдов, всегда висят четыре-пять начатых холстов. В зависимости от времени дня и погоды беру тот или другой этюд и иду его продолжать. Никогда не заканчиваю этюд дома. Дорожу тем, что я взял, высмотрел непосредственно в природе, и уже не прикасаюсь к таким «документам» кистью потом, дома, не прикрашиваю, не приглаживаю.

Часто мешает писать облако, набежавшее на солнце. В такие перерывы, чтобы не терять времени, можно заняться исправлением рисунка деревьев или же писать кое-какие подробности в тенях, не отступая от цветовых отношений, намеченных при солнце.

При писании облаков приходится составить на палитре три-четыре тона: светлый, средний и теневой — и этими красками на чистом холсте добиваться передачи характерной формы облаков, соблюдая их перспективное удаление, и тотчас же окружать облака голубыми красками неба.

Днем на ближайших облаках белый свет бывает холодный, а тень теплая, вдали же наоборот: свет теплый, а тень холодная. Теплыми принято называть все



красно-фиолетовые, красные, оранжевые, желтые, желто-зеленые тона, а холодными — сине-фиолетовые, голубые и голубовато-зеленые тона.

Если сразу не удалось дать нужную форму облаку, надо сейчас же снять его с холста мастихином и тряпочкой и снова написать на чистом холсте.

У каждого художника своя манера живописи, свои приемы, любимые краски и свои приспособления для писания пейзажных этюдов.

Чем лучше материалы, чем удобнее устроены принадлежности, тем легче работать.

Лето прошло. Над сжатými полями носятся стаи галок и ворон. Часто перепадает морозящий дождь. Художник не унывает: для него природа разукрасилась новыми яркими красками. Леса запестрели всеми цветами, какие только можно придумать: липы и березы пожелтели, осины запылали огнем, клены ярко покраснели, а дубы побурели. Среди этих красок елки и сосны выделяются зелеными силуэтами, озимые поля покрылись красивой бархатной зеленью. Глаза разбегаются от обилия мотивов для этюда. В солнечный день по высокому голубому небу летит на юг стая лебедей. Среди золотого пейзажа на речках и озерах ярко синее рябь.

Дни стали короткими. Надо ими пользоваться и, не теряя времени, писать этюды.

Надо одеться потеплее, по-осеннему. Писать лучше стоя: не так зябко.

Когда набросан контур, начинать лучше с самых ярких желтых пятен, класть их общо. На чистом холсте эти яркие краски я кладу негусто, чтобы они не путались, не смешивались с последующими мазками окружающих тонов.

Рассчитывать нужно только на один сеанс, так как осенью погода бывает неустойчивая: подует ветер, сорвет и испортит золотую

Л. Туржанский.  
Золотая осень.  
Масло.

А. Рылов.  
Пейзаж. Летний этюд.  
Масло. 1914.





одежду лесов. Может и дождик помешать.

Холодные октябрьские ветры сдувают последние листья с деревьев. Леса станут серыми, печальными, и только дубы еще сохранят свои ржаво-бурые листья. По небу понесутся серые дождевые тучи.

В такую погоду я люблю бродить по лесам, шуршать ногами по опавшим листьям. В лесу тепло и хорошо, пахнет мхом и прелым листом. Птиц уже не слышно, только синицы пищат суетливо, заготавливая себе корм на зиму, да пестрый дятел отбивает дробь на гнилом суку.

А вот и зима. Все бело, только деревья и избы рисуются темными силуэтами. Хочется и зимой писать этюды, только тут нужна уже особая сноровка. Мотив для этюда лучше выбирать попроще, чтобы можно было написать его быстро, в полчаса. Начинать писать лучше с темных масс леса или отдельных деревьев, а снег и небо — после. Я обыкновенно отправлялся на этюд на лыжах. Выбрав место, я расставлял свой треножник с ящиком и этюдником и писал стоя. Чтобы руки дольше не зябли, я натирал их снегом и высушивал карманными грелками. Это плоские металлические коробочки с дырочками, оклеенные снаружи бархатом. В коробочках тлел прессованный уголь. Мне приходилось писать при большом морозе — до 20 градусов, и руки не зябли. Надо избегать писать при ветре, даже слабом. Но мне приходилось писать при 12 градусах с небольшим ветром. Через каждые десять минут я прерывал свою работу и бегал на лыжах, чтобы согреться. От мороза краски стынут, густеют, надо их обязательно разжижать разбавителем.

Мой совет юным художникам — не писать этюд на морозе дольше получаса. Очень легко увлечься и не заметить, как отморозишь ноги.



М. Нестеров.  
Абрамцево.  
Масло. 1917.  
33×18.  
Из собрания  
Н. М. Нестеровой.

## СКУЛЬПТОР, ПРОБУДИВШИЙ СФИНКСА



В Каире, на площади перед Национальным университетом, воздвигнут замечательный гранитный памятник. Он называется «Пробуждение Египта». На массивном постаменте гордо и уверенно возвышаются две фигуры — сфинкса и женщины. Но это не традиционный сфинкс, лежащий обычно у входа в древний храм среди песков знойной пустыни и хорошо знакомый по фотографиям. Напрягаясь могучим телом, фантастическое животное с усилием встает на передние лапы. Стоящая рядом с ним египетская крестьянка, облаченная в длинную и свободную одежду, снимает с лица чадру. Ее величественная фигура, монументальная по характеру исполнения, подчеркивает движение сфинкса, его грозную и неукротимую силу. Скульптурная группа образует силуэт, который с предельной пластической ясностью утверждает себя в пространстве площади, величаво рисуясь на фоне синего неба.

«Он разбудил наше искусство после тысячелетнего сна, подобрав резец, выпавший из рук последнего скульптора фараона». Так говорят египтяне о выдающемся соотечественнике Махмуде Мухтаре (1891—1934) — авторе памятника, основоположнике современной арабской пластики, воскресившем лучшие традиции искусства древности. Имя скульптора неотделимо от художественной культуры Египта, всего арабского Востока XX столетия. Его творчество оказало сильнейшее воздействие на новое египетское искусство, предопределив новые явления в творчестве мастеров Ирака, Ливана, Сирии, других арабских стран. Произведения Мухтара нельзя по достоинству оценить вне современного искусства Египта.

Возникнув в начале века, оно развивалось в русле освободительного движения против английского господства. И как результат — широкий интерес египетской общественности к национальному художественному наследию. Изучая европейских мастеров, первые крупные худож-

М. Мухтар.  
Пробуждение Египта.  
Асуанский гранит.  
1919—1928.

ники в стране — скульптор Махмуд Мухтар, живописцы Мохаммед Наги, Махмуд Саид, Рагеб Айяд — стремились к правдивому изображению жизни народа. Их творчеству присуща демократическая направленность, стремление изучить все лучшее в отечественном и зарубежном искусстве. Так складывалась и художественная индивидуальность Мухтара. Он сумел решить одну из сложнейших задач — соединить тысячелетние традиции египетской пластики с образами своего времени.

Мухтар учился в каирской Школе изящных искусств, с 1911 года жил в Париже, совершенствуя мастерство под руководством прославленного О. Родена. Пытливо изучая пластическую манеру великого мастера и активно участвуя в выставках, Мухтар не стал подражать распространенным в те годы в Париже новейшим течениям. Находясь за границей, он всегда помнил о традициях национальной скульптуры. Именно в Париже у него возник замысел скульптурной группы «Пробуждение Египта», завершённой в материале в Каире в 1928 году, — подлинного памятника возрождения египетской нации.

Наиболее значительные произведения Мухтара выполнены на родине в конце 1920-х — начале 1930-х годов. В их числе — портреты современников («Саад Заглул», 1930, бронза), поэтические образы народного фольклора («Невеста Нила», 1929, мрамор),



М. Мухтар.  
Египтянка.  
Бронза. 1932.

М. Мухтар.  
Сельское хозяйство.  
Фрагмент рельефа  
к памятнику С. Заглулу  
в Каире.  
Бронза. 1930—1933.

М. Мухтар.  
Отдых.  
Диорит. 1929.

композиции романтического содержания («Исида», 1929, известняк), живые жанровые сцены («Отдых», 1929, диорит). Но полнее всего талант художника раскрылся в работе над образами крестьян-феллахов, городских ремесленников, кочевников-бедуинов. Он отказался от поверхностного бытовизма, заострив внимание на передаче типичных черт. Смог воплотить в пластике черты национального характера — чувство собственного достоинства, внушительное, гордое спокойствие.

Произведения Мухтара на народные темы роднит точно найденная мера пластической обобщенности, тонкое понимание формы. У него нет бесплодной стилизации «под старину». Преемственность — в скупом, продуманном по силуэту решении, в органичном соотношении конструктивных и декоративных элементов, в остром ощущении выразительных свойств материала.

В скульптуре «Пастух» (1930, бронза) автор добивается полноты образа. Высокая фигура феллаха с гордо поднятой головой, мускулистыми руками, крепко сжи-

мающими перекинутый за спину массивный посох, исполнена силы и уверенности. Замкнутая по силуэту, с ясно обозначенной фронтальностью, она кажется высеченной резцом древнеегипетского ваятеля. Но в облике кочевника нет и следа бесстрастия, холодной отрешенности от жизни, присущих культовым статуям. Его образ насыщен внутренней энергией. Идущее как бы изнутри скульптуры напряжение усиливается подвижной игрой светотени на поверхности бронзы. Глубоко современное содержание «Пастуха» заключается в том, что скульптура была создана в годы феодальной реакции.

Рядом могут быть названы и такие произведения, как «Шейх племени» (1927, бронза), «Ветер пустыни» (1929, гранит), «Рабочий» (1931, бронза), «Помощник деревенского старосты» (1932, бронза). Манере египетского ваятеля чужды многословие, любование этнографическими деталями, литературность. Лаконизм, выразительность отличают, например, композицию «Ветер пустыни». Застигнутая в дороге песчаным вихрем, едва держась на ногах, упрямо движется к намеченной цели усталая женщина. Резкий порыв ветра распластал за ее спиной тугое полотнище длинной накидки — фигура путницы кажется почти нерасчлененной глыбой камня. Однако в этом монолите, словно рассекающем воздушный поток, искусно распределены основные массы. Под-



робная проработка лица, кистей рук, ступней сочетается с обобщенными плоскостями. Продуманный контраст разнородных форм заставляет ощутить физическое напряжение человека, преодолевающего натиск стихии.

Мухтар всегда остается верным жизненной правде — будь то композиция подчеркнута выразительная («Слепые нищие», 1930, бронза) или поэтичная («Жена шейха», 1928, бронза). Одинаково чуждый нагнетанию драматизма и сентиментальности, он стремится показать в героях жизнелюбие, упорство, волю, наивную чистоту и свежесть души — черты, из которых складывался достоверный образ современника. Именно так воспринимаются скульптурный портрет «Шейх племени», мастерски исполненные в бронзе «Девушка» (1927) и «Египтянка» (1932).

Обостренным чутьем ваятеля,

воспитанного на богатейших традициях древней египетской пластики, Мухтар постиг возможности материала. Предпочитая бронзу и мрамор, он великолепно изучил известняк, различные виды гранита, базальт, диорит и другие традиционные для древней скульптуры материалы. В этом убеждает серия поэтических женских образов, наделенных красотой, одухотворенностью.

В скульптуре «К реке» (1928, известняк) фигура женщины-водоноски будто погружена в струящуюся ткань, сквозь которую проступают округлые очертания тела. Автор любит непринужденной грацией египтянки, текучей плавностью силуэта ее крепкой, чуть тяжеловатой фигуры. Тонкая проработка формы, особое скольжение света по поверхности камня, наконец, трепетное ощущение пластики человеческого тела — все это напоминает приемы Родена. Но здесь нет подражания

роденовской манере, образам. Мухтар подчиняет приобретенную в Европе технику своим, всегда оригинальным замыслам. Характерна в этом отношении другая известная композиция — «За водой» (1929, мрамор), где намеренное использование четырехгранного каменного блока, типичного для древнеегипетских скульптур, нисколько не препятствует современному пониманию формы, выразительности жанровой сцены.

Внимательное изучение древнего канона заметно и в такой области творчества М. Мухтара, как рельеф. Наиболее удачные рельефные композиции отличаются ясностью художественного мышления, пластическая соразмерность. В них сказалась существенная черта дарования мастера — чувство неповторимого своеобразия искусства Древнего Египта. Причем не просто в виде суммы мертвых формальных приемов, а как источника обогащения современного художественного языка.

Перед нами — бронзовые рельефы «Сельское хозяйство», «Нил», «Ремесло», выполненные для установленного в 1933 году в Каире памятника известному общественному и политическому деятелю Сааду Заглулу. В отличие от самой фигуры Заглула, трактованной в суховатой манере, композиции впечатляют оригинальной трактовкой образов. Комбинируя обычный выпуклый рельеф с техникой углубленного в плоскость изображения, автор добился чеканной строгости и красоты пластического контура, богатства светотеневых переходов.

Скульптура Мухтара — яркое явление в египетском искусстве. В нем отчетливо проявились реалистические тенденции развития национальной школы, самобытность исторически сложившихся художественных средств и вместе с тем новых представлений. Произведения мастера оказали воздействие на последующее развитие арабской пластики, и прежде всего на творчество прогрессивных скульпторов Египта.



М. Мухтар.  
Пастух.  
Бронза. 1930.

А. БОГДАНОВ,  
кандидат искусствоведения

# Каллиграфия для всех

## Азбука шрифта

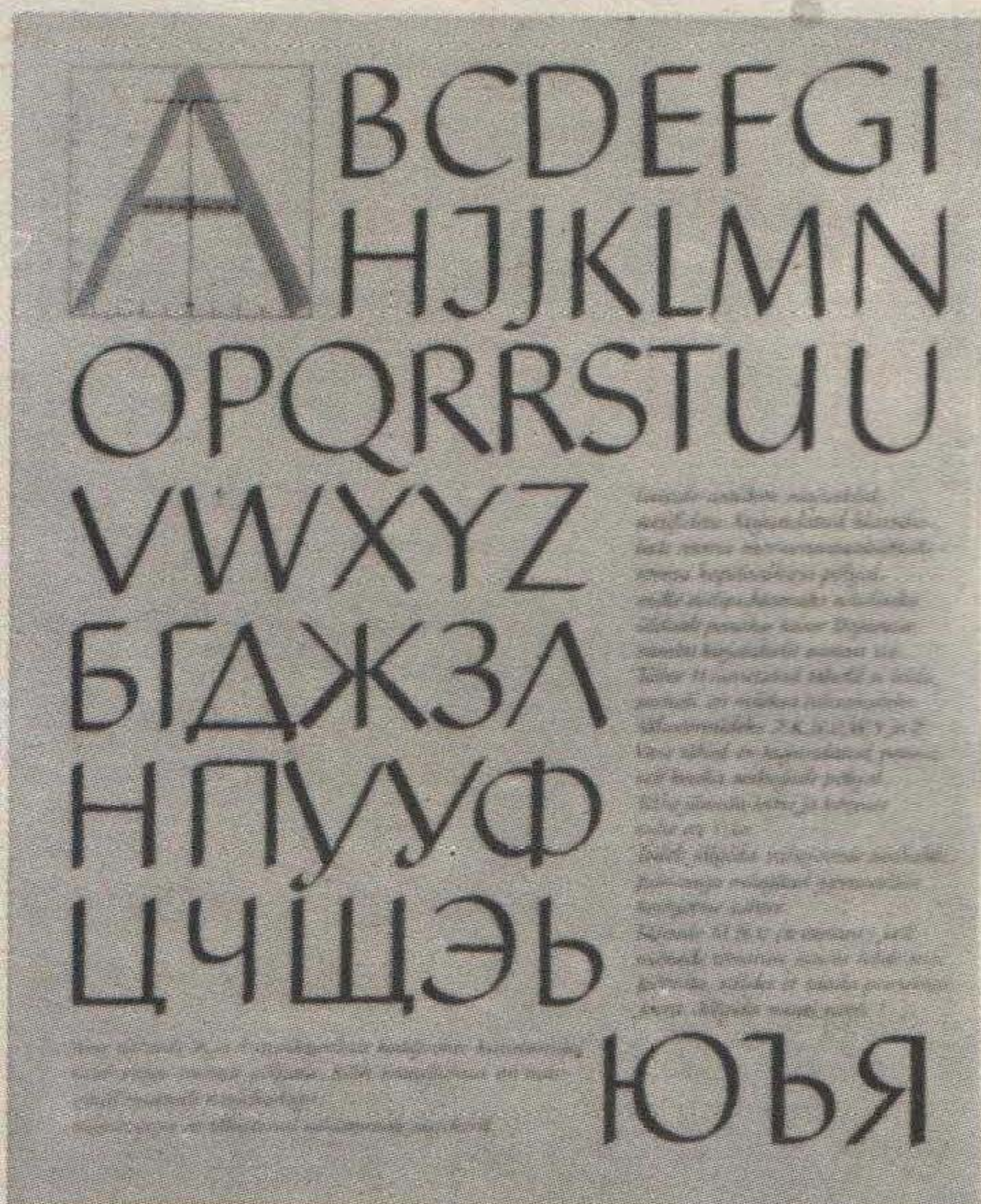
Старые мастера утверждали: кто не научится правильно сидеть и держать ручку, тот никогда не будет писать хорошо. Даже обладателей красивого по-

средний палец, а за ним указательный и большой.

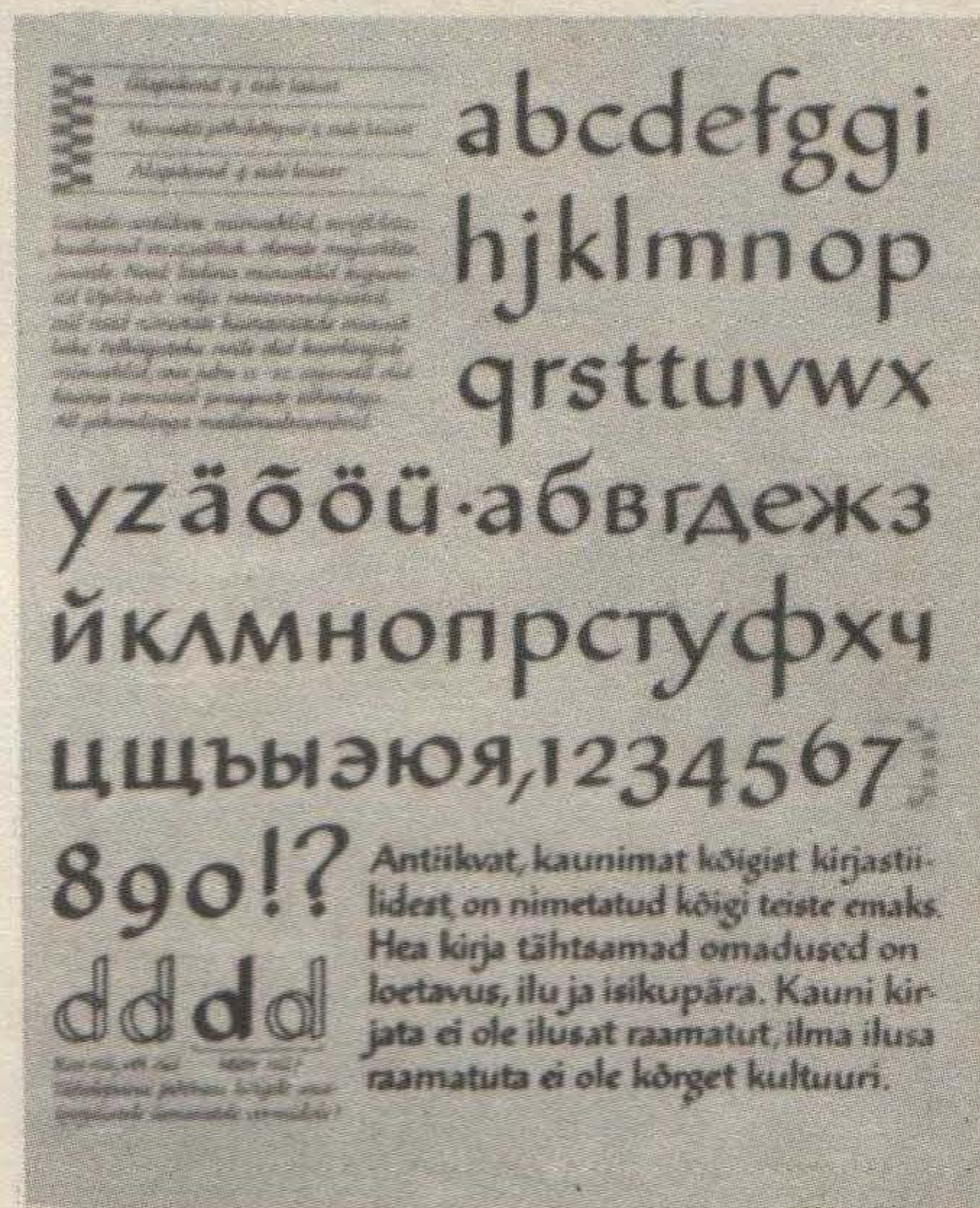
Держите пишущий инструмент легко, свободно. Напряжение обычно появляется, когда незанятые пальцы прижимают к ладони. Стоит разжать их, и указательный палец расслабится. Проверьте себя: неожиданно прекратив работу, попытайтесь вытащить ручку левой рукой за верхний конец — она должна скользить свободно.

Для начинающего лучше всего взять перо шириной не менее

5 мм. Проведите на бумаге самые разнообразные линии — прямые, зигзагообразные, какие фантазия подскажет. Делайте это свободно и непринужденно. Нарисуйте

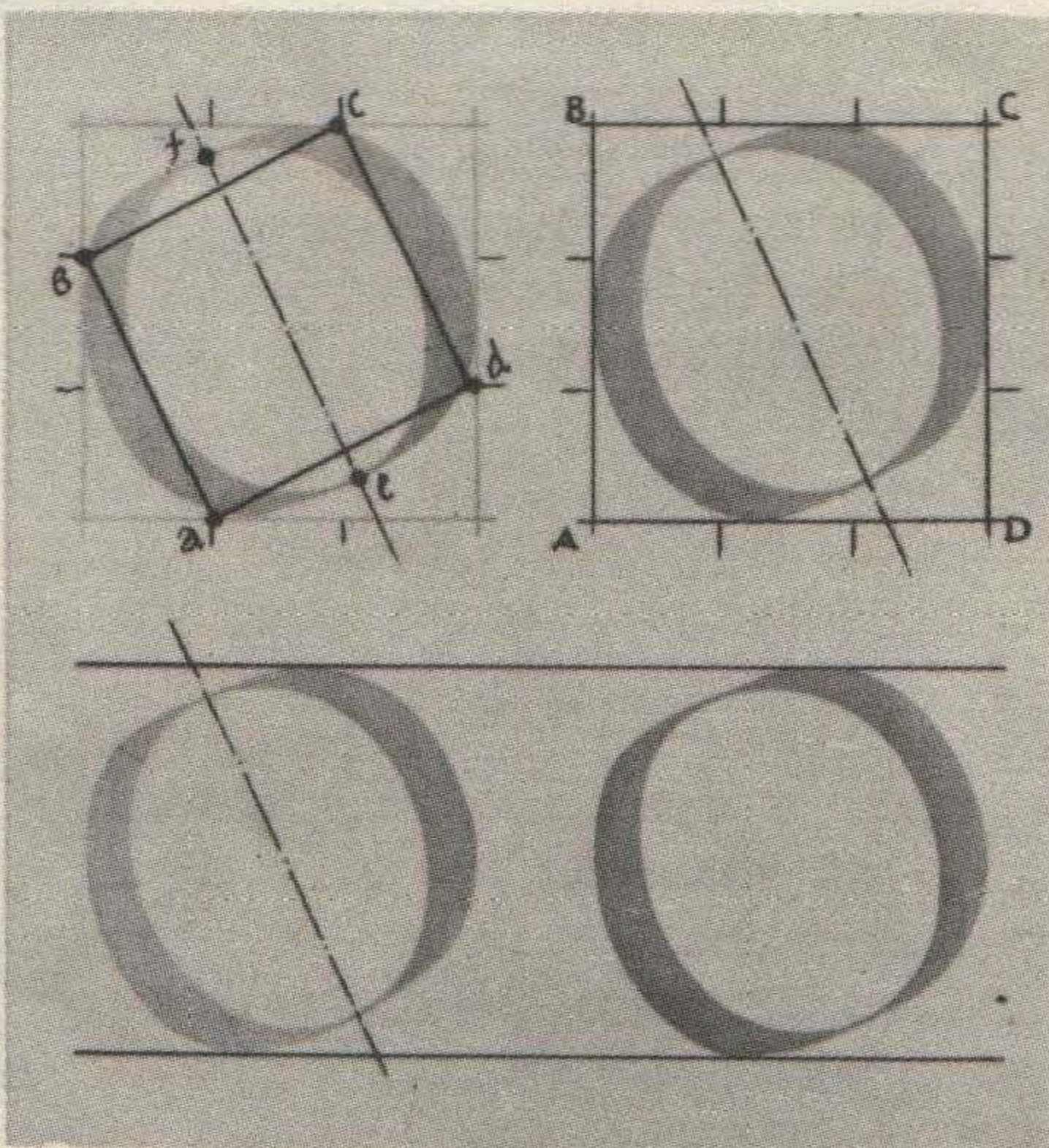


1. Романский шрифт с вариантом русского алфавита по В. Тоотсу.
2. Упражнение по освоению «анатомии» буквы О.
3. Пример конструктивной связи О с другими буквами.
4. Курсивный шрифт.



1. черка на первых уроках каллиграфии трудно узнать: согнутые спины, склоненные в чрезмерном усердии головы, судорожно зажатый в руке пишущий инструмент. Все это сводит усилия на нет...

Контролируйте себя постоянно: спина прямая, левая рука образует точку опоры, принимая незначительную часть веса корпуса и одновременно прижимает бумагу. Неправильное положение левой руки часто портит все дело. Опустите ее, скажем, вниз — тело найдет опору в правой руке, и свобода движений нарушится. Правая рука должна едва касаться стола! Ручку держат так: большой палец прижимает ее к ногтю среднего, а слегка согнутый указательный придерживает сверху. Ближе к перу



2. e o r f e e
3. a b c d m p k o g e
4. a b c d m p k o g e

1. солнышко, фигурку человечка, домик — так легче усвоить логику ширококонечного инструмента — изменение толщины и формы штриха в зависимости от направления движения пера и угла письма\*.

Не старайтесь выполнять вертикальные штрихи в буквальном смысле параллельно друг другу, небольшая ошибка — и весь текст автоматически «падает» в сторону. Вот почему каждый последующий штрих нужно писать, как бы забыв о предыдущем, стараясь правильно ориентироваться в плоскости листа. Не фиксируйте внимание на перо. Смотрите в конечную точку движения. Штрихи не получаются строго перпендикулярными к линии строки? Попробуйте компенсировать этот недостаток, из-

\* Продолжение. Первую и вторую беседы см. в № 3 и 9 за 1984 год.

\* Так называют угол, под которым перо располагается к линии строки.

меняя наклон бумаги. Наиболее удачное положение выработается индивидуально, в процессе практики.

Выполняя нисходящий штрих, вниз передвигают всю руку с локтем, зафиксировав кисть в одном положении. «Тащите» перо прямо на себя, слегка подавая назад всем корпусом. Почаще проводите длинные линии, равные высоте 2—3 строчек и исключают возможность неподвижного положения локтя. Следите за дыханием: «выдыхайте» штрихи.

Уже после первых уроков можно попытаться увеличивать скорость работы, чтобы избавиться от скованности движений. Жан Лемуан еще в XVI веке наставлял тех, кто хочет познать благородное искусство каллиграфии, «писать буквы решительно». Красивое письмо требует от исполнителя определенной быстроты движения пера, но это не самоцель. Скорость приходит вместе с практикой.

Изучение рукописного шрифта принято начинать с романского (илл. 1). Для усвоения характера букв удобно использовать прием калькирования, предложенный Д. Биггсом: «Чтобы принести какую-нибудь пользу, калькирование должно быть тщательным, осторожным, критичным. Нужно следовать контурам, и вы обнаружите утонченную изысканность форм, которая была бы почти обязательно скрыта от вас при одном только разглядывании...» Эту учебную работу выполняют чертежным пером или твердым, остро заточенным карандашом.

Чтобы упражнение принесло пользу, следует увеличить фотоспособом приведенные здесь образцы В. Тоотса (в оригинале прописные буквы имеют высоту 18 мм, строчные — 9 мм) или воспользоваться примером из хорошей книги о шрифте. Особое внимание нужно уделить букве О (илл. 2). Она самая трудная в алфавите. Недостаточно четкое понимание ее анатомии и конструктивной связи с Е, С, Р, Ф и некоторыми другими — главная причина искажения знаков, графика которых полностью или частично построена на основе круга (илл. 3). Пишите О так, чтобы внешняя ее часть была описана

вокруг прямоугольника *abcd*, четко осознавая все компоненты движения руки при выполнении левой части окружности (дуга от *f* до *b*, от *b* до *a*, от *a* до *c*) и соответственно правой (от *f* до *c*, от *c* до *d*, от *d* до *e*). Это упражнение поможет избежать типичной и трудноисправимой ошибки: начинающие ведут штрих буквы О вниз или сильно уводят в сторону, а его нужно одновременно направлять в сторону и вниз.

Вписывайте О в квадрат (АВСД), стараясь внешний контур ее приблизить к окружности. Справившись с этой задачей, пишите букву без корректирующего квадрата, мысленно прослеживая все точки, на которых построены ее левый и правый штрихи. Контролировать идентичность полуокружностей поможет осевая линия. Пишите, наконец, О без осевой линии. Не привыкайте к букве одной величины, меняйте высоту строки и ширину пера.

Усвоив пропорции и форму букв, можно начинать писать прописные, а затем и строчные романские в алфавитном порядке, придерживаясь параметров образца. Периодически контролируйте пропорции с помощью букв на кальке, совмещая контуры. Тушь в этом случае легко размазать, поэтому удобно пользоваться карандашом или фломастером, заточенными лопаточкой.

Следующий этап — копирование латинского текста. Копируя, лучше всего следовать параметрам оригинала. При соответствии размеров оригинала и копии ширина пера служит своеобразным модулем измерения и облегчает работу.

Дополните латиницу русскими буквами — решение двух разных алфавитов в одном графическом ключе развивает конструктивное мышление. Если на первых порах не получается, не беда — напишите русский текст, пользуясь шрифтом, разработанным на основе романского (илл. 1). Заметьте: каждую последующую букву нужно начинать со штриха, ближайшего к предыдущей. Это облегчает соблюдение одинаковых пробелов между буквами, уменьшает количество отрывов пера от бумаги, экономит время и силы художника.

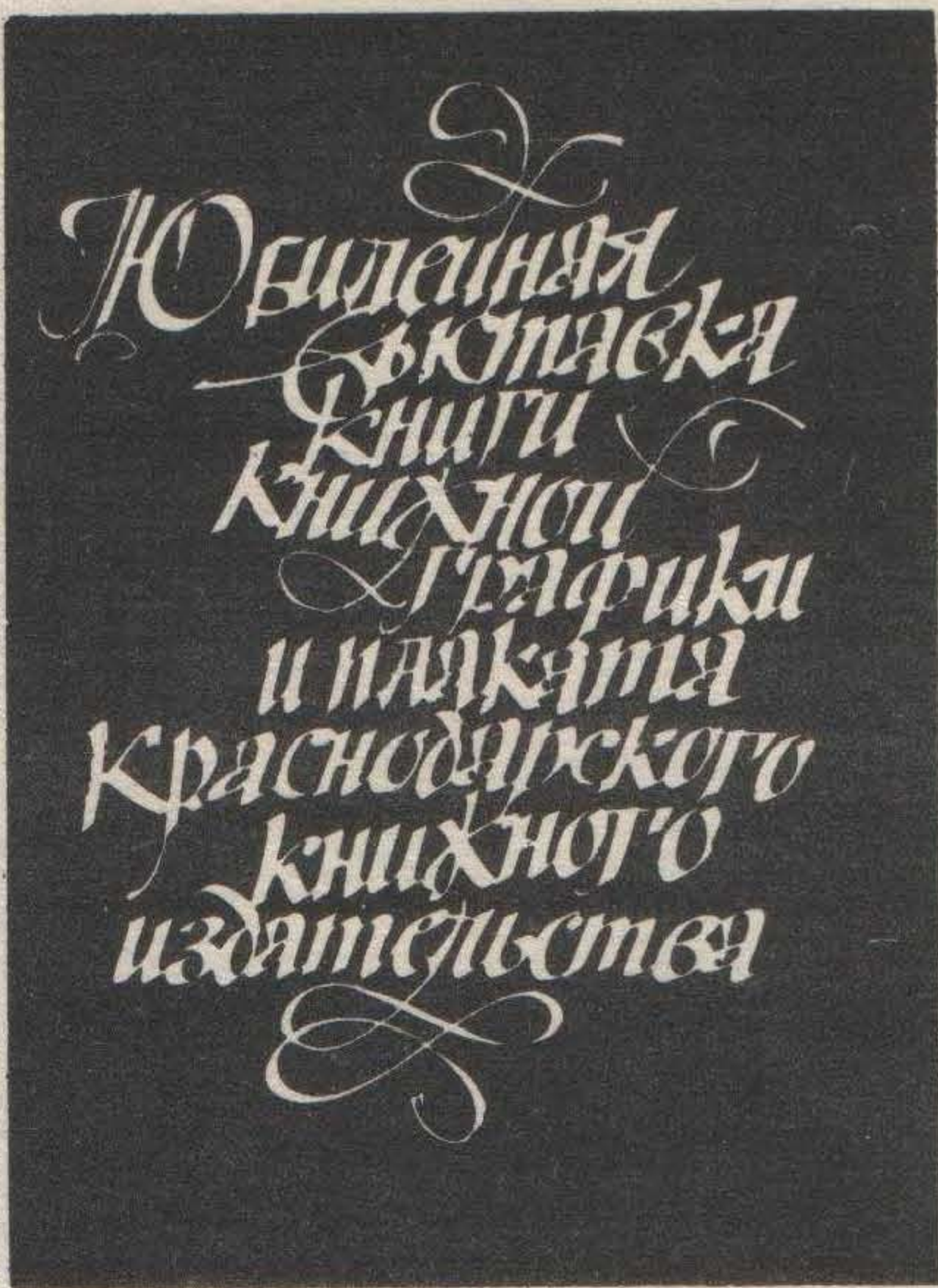
В каллиграфии широко применяются курсивные шрифты. Многие из них динамичны, изящны, очень естественны и могут украсить любую шрифтовую работу. Расцвет курсива начался в начале XVI века в Италии, когда Арриги выпустил первый в мире печатный учебник «*La Operina*» — источник вдохновения всех поколений мастеров красивого письма. По-настоящему доступным искусством великого итальянца стало после того, как в 1951 году американский шрифтовик и ученый Джон Ховард Бенсон переписал книгу Арриги на английском языке, добиваясь полного сходства с внешним видом оригинала.

Из скромности Бенсон просил смотреть «сквозь пальцы» на недостатки своей работы, а изучать и имитировать только шрифт Арриги, но именно английские страницы следует копировать, поскольку они написаны широким пером (см. иллюстрацию в первой статье цикла). Первоисточник же напечатан с деревянных блоков, что внесло определенные нарушения как в характер соединения толстых и тонких штрихов, так и в соотношение их толщины.

Изучение признанного шедевра каллиграфии дает возможность воспользоваться советами великого мастера в современной шрифтовой работе и воспитывает чувство прекрасного курсива. Ведь начинающему нередко изменяет вкус, и он ориентируется на случайно увиденные сверхмодные шрифты, за которыми порой скрывается непонимание основ красивого письма или нарочитое ими пренебрежение.

Проштудировав буквы методом калькирования, напишите их ширококонечным прямым пером, соблюдая постоянный угол письма 45° и наклон 10° (илл. 4).

Самоуверенному ученику иногда кажется, что он пишет буквы если не лучше, то уж, во всяком случае, не хуже изучаемого образца. Поэтому копии следует обязательно сохранять: придет время достать их и поправить ошибки. «Не одобряй в себе самодовольства! — предостерегал Султан Али. — Стремись, чтобы в своем передаточном письме не стать небрежным. Делаешь ли ты много или мало, передаче надле-



Леонид Проненко.  
Плакат юбилейной  
выставки Краснодарского  
книжного издательства.  
1980. Фрагмент.

Любомир Кратки  
(ЧССР).  
Стихотворение С. Стражау  
«Воскресение».  
1970-е гг.

жит полная старательность». В идеале нужно познавать каждый шрифт так, чтобы пользоваться им с бессознательной легкостью.

Наконец, перепишите эту же страницу «La Operina» на русском языке, сохраняя композицию и каллиграфические особенности оригинала. Задача это не простая, но увлекательная и полезная.

Несколько слов о выполнении штрихов. Порой в учебных пособиях не рекомендуется проводить штрихи снизу вверх, справа налево и т. д. Это верно на определенном этапе обучения, но в дальнейшем нужно познакомиться с другими приемами работы. Арриги, например, проводил толстый горизонтальный штрих не только слева направо, но и справа налево, а буквы m, n, c и некоторые другие писал за один раз, не расчленяя на отдельные штрихи. Одному непрерывному движению можно подчинить и буквы Д, В, О... Впрочем, торопиться с этим не следует.

Хорошо подготовленный инструмент, управляемый чуткой

5.

6.

*The whole duty  
of Typography, as of  
Calligraphy,  
is to communicate  
to the imagination,  
without loss  
by the way,  
the thought or image  
intended  
to be communicated  
by the Author.*

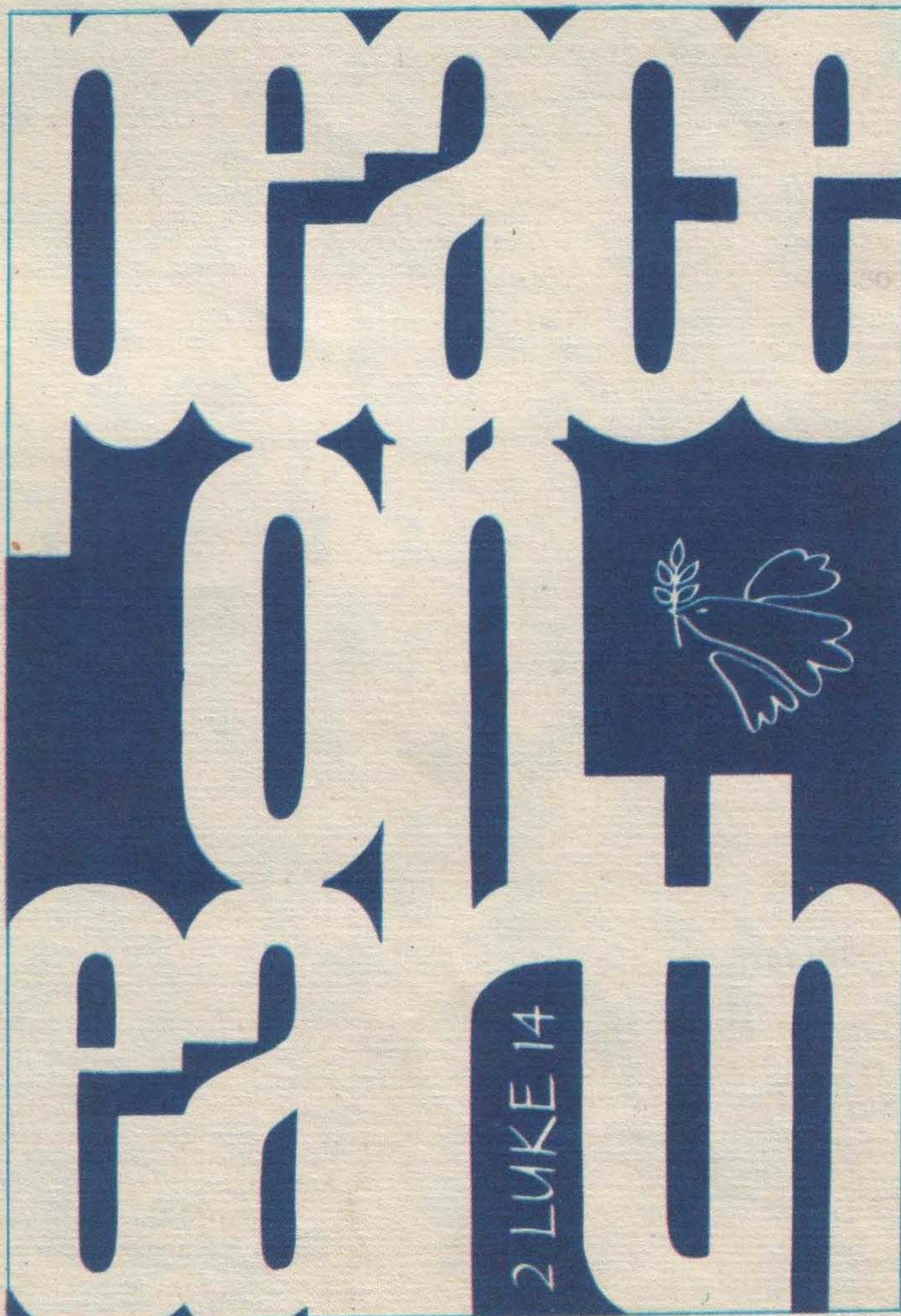
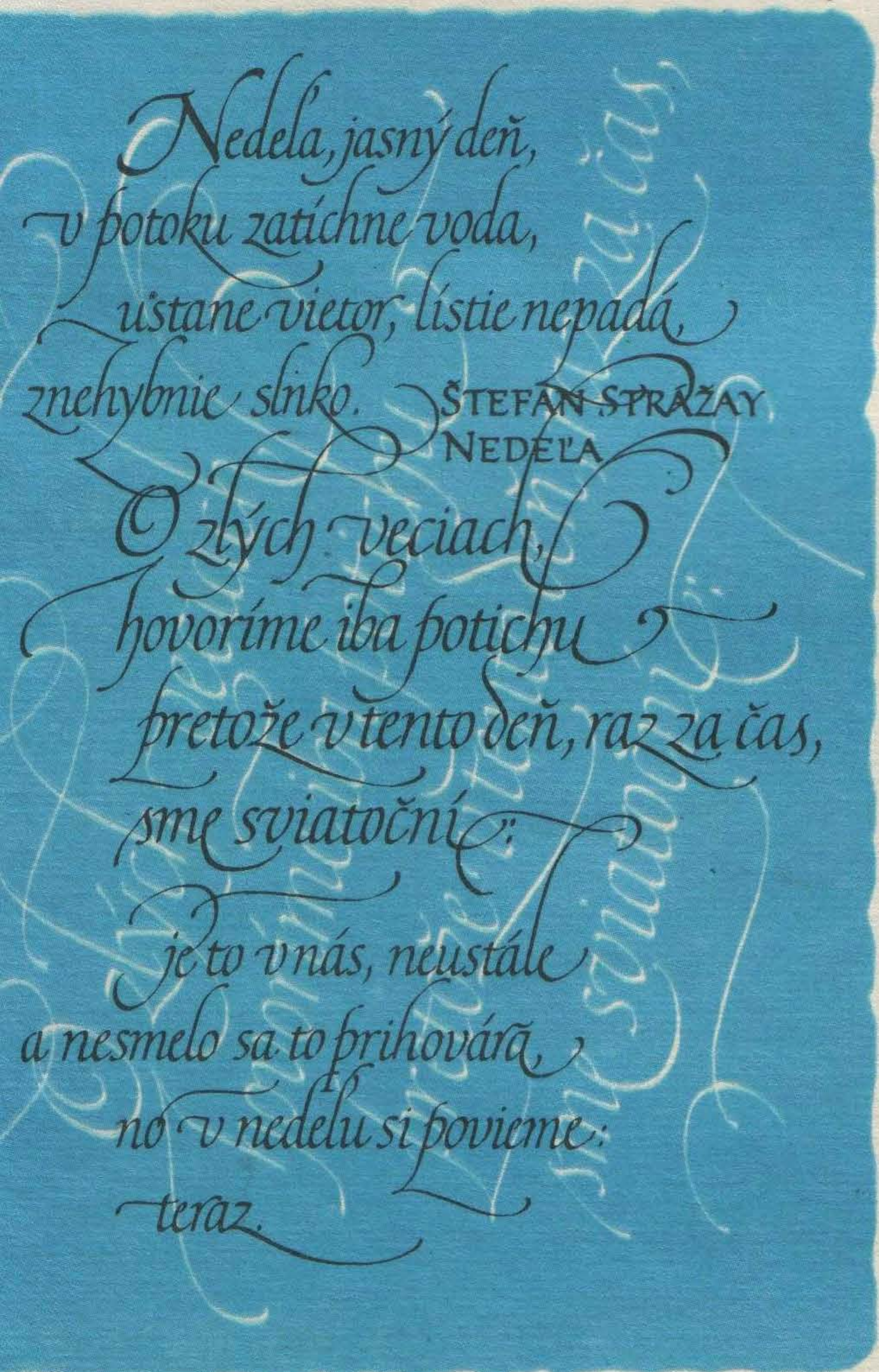
THOMAS JAMES  
COBIDEN-SANDERSON

Герман Цапф (ФРГ).  
Высказывание  
о каллиграфии.  
1965.

Поль Шоу (США).  
Личная поздравительная  
открытка.  
1982.

7.

8.



рукой тренированного художника, легко, как опытный фигурист на льду, скользит в любом направлении. Выполнение отдельных букв непрерывным движением и разумное сокращение отрывов пера от бумаги увеличивают скорость работы опытного каллиграфа, придавая письму живость и индивидуальность исполнителя.

О прописных буквах у Арриги сказано: «...Я хотел, чтобы ваши заглавные всегда были начертаны прямо; штрихи должны быть твердыми и без колебаний...»

Правда, подчас «колебание» штриха украшает каллиграфию. Когда знаменитый эстонский мастер П. Лухтейн работал над рукописным текстом книги «Освободительная борьба эстонцев в Юрьеву ночь 1343 года», его рука была столь натренирована и буквы получались такими точными и четкими, что могли соперничать с типографскими. Это совсем не устраивало мастера. Прежде чем взяться за перо, он шел в сарай рубить дрова. «Рука устанет, — рассказывал художник, — тогда начинал писать. Чуть заметная дрожь не мешала — буквы получались живее».

Широко популярен среди оформителей рубленый шрифт. Нередко он и единственный в арсенале самодеятельного художника. Причина такого однообразия прежде всего в известной легкости выполнения гротеска. Кроме того, почему-то принято считать, что рубленый шрифт безболезненно взаимодействует с любым видом изображения, будь то аппликация или линейный рисунок, стоит лишь соответствующим образом подогнать буквы по жирности, высоте и т. д.

Применение более оригинальных шрифтов расширяет творческие возможности оформителя, но и требует большего такта, вкуса, умения свободно владеть пером, кистью, что в царстве трафаретов, нормографов и рисованных букв явление далеко не массовое.

Овладев шрифтами, о которых здесь было рассказано, можно с успехом исполнить многие шрифтовые работы (илл. 5—8).

*Леонид Проненко*

## Наш конкурс



Из многих городов и сел страны продолжают поступать акварели, гуаши, рисунки, линогравюры, декоративно-прикладные изделия на конкурс детского творчества «Я голосую за мир!».

Радует, как живо откликнулись вы, ребята, на объявленный конкурс. Искренние письма, рисунки говорят о том, что девиз конкурса вам близок и дорог. Вместе со всем народом юные художники выражают тревогу за судьбы планеты, хотят внести свой посильный вклад в дело борьбы за мир.

Таня Бондаренко из поселка Ударного Сахалинской области прислала серию акварельных портретов своих подруг. С какой наблюдательностью и теплотой сделан ее карандашный рисунок «Сон Аленки»! Марианна Колготова из Москвы сумела передать праздничное настроение приема в пионеры.

Покоряет уважением к труду работа Ларисы Канаевой из Ярославля.

Положительно отмечены жюри не менее интересные гравюры наших хороших друзей — Гали Мишевой и Лазаринки Доновой из болгарского села Мало Ко-наре.

К сожалению, во многих ри-

сунках тема борьбы за мир решается чересчур прямолинейно. Например, начертил юный художник голубя, сделал под ним красивую подпись. «Вот и готов плакат», — считает он. Такие рисунки-«плакаты», как правило, почти полностью повторяют многотиражные готовые образцы. Конечно, плакат — трудный вид искусства, и создать оригинальную, публицистическую, художественно выразительную композицию заманчиво, но необычайно сложно. Для юных любителей изобразительного искусства возможны и другие пути решения конкурсной темы. Во все времена жизнь была главным источником, питавшим искусство. Хочется, чтобы в конкурсных произведениях прежде всего нашла отражение наша социалистическая действительность, увиденная зорким, пытливым, равнодушным глазом. Можно рассказать о друзьях, родителях, учителях, школе, пионерском отряде, спортивных играх, о своем городе или селе. Труд и дела советских людей во имя мира, родные пейзажи, национальные праздники, советский образ жизни — все это может стать основой ваших конкурсных произведений на тему «Я голосую за мир!».

И конечно, близкие сюжеты всегда выигрывают перед работами, сделанными по поводу увиденного в телепередаче или репродукциях картин и плакатов. Лучше рисовать только то, что вас, ребята, волнует. Иначе как же вы заставите сопереживать зрителя?

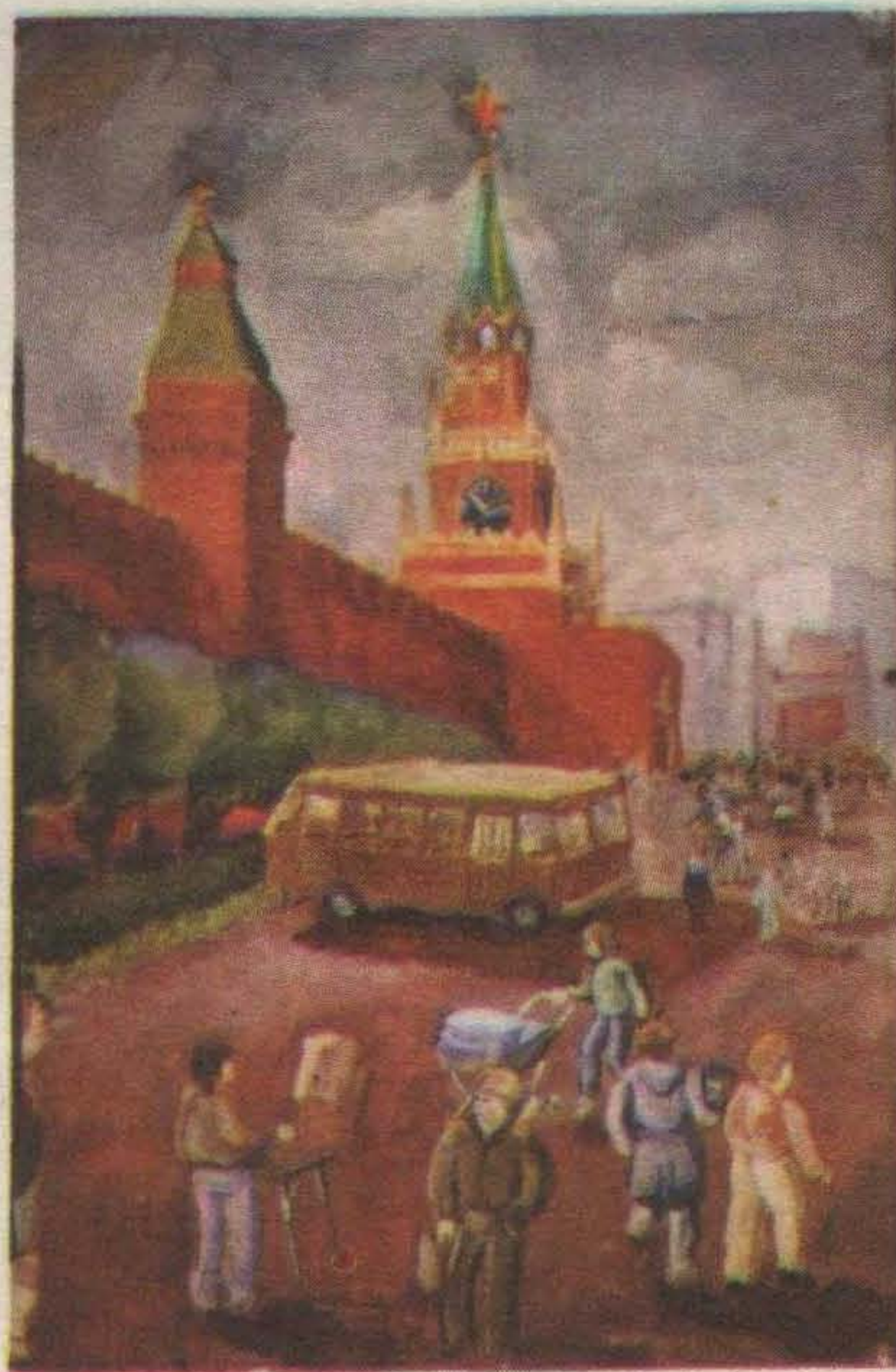
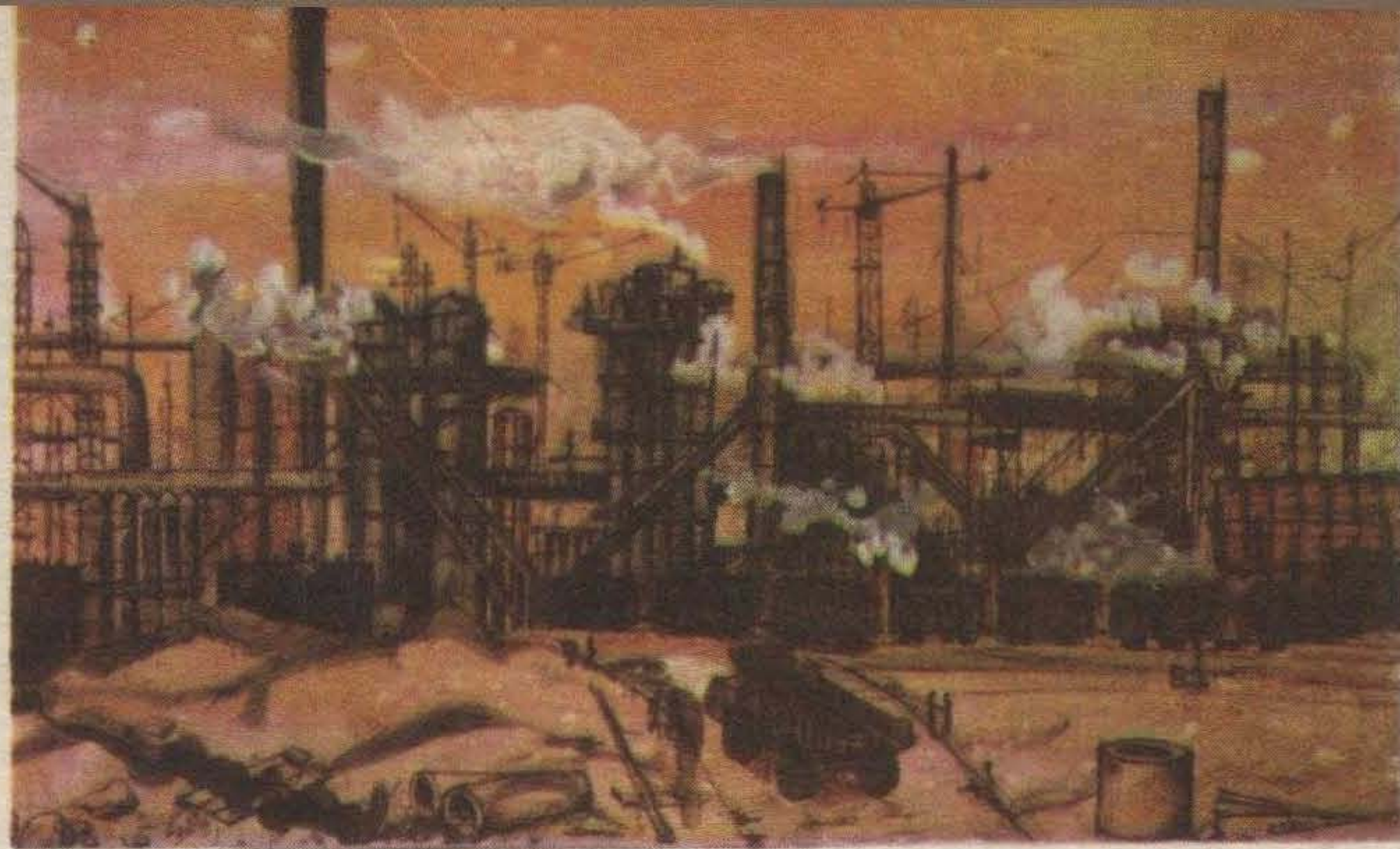
Для того чтобы живо передать то, что вы чувствуете, что вас глубоко волнует, надо уметь рисовать, компоновать, грамотно обращаться с цветом, светотенью, тоном, то есть владеть основными профессиональными художественными навыками.

Работы, присылаемые на конкурс «Я голосую за мир!», еще раз убеждают, как много в нашей стране талантливых ребят, и хочется надеяться, что конкурс поможет открыть новые имена юных художников.

Успехов вам, друзья! Ждем ваших работ!

В. ПАНОВ,  
художник, член жюри конкурса





Галя Мишева, 12 лет.  
Марш мира.  
Село Мало Конаре, НРБ.  
Линогравюра.

Марианна Колготова,  
9 лет.  
Прием в пионеры.  
Москва, изостудия  
«Радуга».  
Гуашь.

Лариса Канаева,  
12 лет.  
На ферме.  
ДХШ № 4, г. Ярославль.  
Гуашь.

Таня Бондаренко.  
Аленкин сон.  
Пос. Ударный,  
Сахалинская обл.  
Карандаш.

Олег Тиханов,  
11 лет.  
На Красной площади.  
Москва,  
изостудия «Радуга».  
Гуашь.

Саша Машинский,  
15 лет.  
Ритмы XI пятилетки.  
СШ № 10, г. Брест.  
Гуашь, фломастер.

Яна Шилова, 12 лет.  
Мы голосуем за мир!  
г. Северодвинск,  
Архангельская обл.  
Гуашь.

Лазаринка Донова,  
14 лет.  
Корабль дружбы.  
Село Мало Конаре, НРБ.  
Линогравюра.

## ФЕДОР ШЕХТЕЛЬ

*к 125-летию со дня рождения*



Федор Осипович Шехтель — архитектор яркого и самобытного дарования. Его имя еще при жизни стало синонимом архитектурного стиля конца XIX — начала XX века — модерна. Приверженцы этого стиля стремились выразить дух времени в формах непременно новых, не имеющих ничего общего с существовавшими ранее. Модерн развивался под знаком красоты. Не случайно одним из источников его программы служит знаменитая формула Ф. М. Достоевского: «Красота спасет мир». Эта программа основывалась на вере, что искусство, воздействуя на душу человека, пересоздаст общество в целом.

Творческие устремления Шехтеля неотделимы

от общих этических и художественных исканий конца XIX — начала XX века. Его воззрения родственны взглядам на искусство основателей Московского Художественного театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, композитора А. Н. Скрябина, художников мамонтовского кружка, работавших в Абрамцево под Москвой.

Присущая творческой натуре зодчего потребность в непрерывном поиске оригинальных решений, органическая неспособность повторяться и повторять господствовавшие ранее архитектурные нормы — отличительная черта его дарования. Он обладал способностью воплотить в архитектуре общественные настроения, дух эпохи.

Шехтель не только крупнейший представитель модерна в России. В нем следует видеть прежде всего зодчего московской архитектурной школы. И не потому, что в Москве находится большинство сооружений мастера. Его творчеству присущи черты, традиционно отличавшие московскую архитектурную школу от петербургской. В последней более определенно выражена приверженность классической традиции, ориентация на античность и европейскую культуру нового времени. С другой стороны, петербургскую архитектурную школу отличает большая сдержанность по отношению к новшествам, что для конца XIX — начала XX века было признаком приверженности классике. Московская архитектурная школа теснее связана с национальной традицией — древнерусским зодчеством. Обращение архитекторов к национальным «корням», равно как и к наследию восточных, доисторических культур, а также к формам природных организмов, столь характерное для модерна, получило преимущественное развитие именно в Москве.

В творчестве Шехтеля представлены почти все разновидности архитектурного стиля рубежа XIX—XX веков. Первым хотелось бы назвать неорусский стиль — разновидность модерна, опирающаяся на обновление древнерусского наследия. Зодчие XIX века часто апеллируют к образам допетровской архитектуры, и Шехтель прямой продолжатель этой традиции. Он не отказывается от опыта прошлого, а по-иному использует его, не прямо заимствует архитектурные формы, а творчески перерабатывает их. В таких первоклассных сооружениях, как комплекс павильонов на Международной выставке в Глазго, Шехтель удачно выявил их национальный характер и связь с народным зодчеством, а в композиции и формах Ярославского железнодорожного вокзала в Москве творчески переосмыслил архитектурное наследие древних центров нашей отечественной культуры.

При проектировании павильона в Глазго он отталкивается от памятников северного деревянного зодчества. В главном павильоне угадывается сходство с многоглавой церковью в Кижах, в живописной многообъемности здания Ярославского вокзала — формы башен Московского Кремля, древних сооружений Ярославля и самоедской юрты. Эту тему продолжают майоликовые панно на фасадах с мотивами северной флоры и фауны. Над главным входом вокзала помещены рельефы с изображением гербов Москвы, Ярославля и Архангельска. Формы древних зданий творчески изменены, но узнаваемы. В них передано вечное становление, текучесть и мягкость линий.

Второе направление искусства Шехтеля связано с творческим осмыслением природных форм и строения природных организмов. В них он находит не только приемы орнаментации и декора, но и источник иных принципов композиции и пространственно-планировочной структуры зданий. Достаточно назвать в качестве примера такие вершинные сооружения Шехтеля, как особняки З. Г. Морозовой, С. П. Рябушинского или А. И. Держинской в Москве, Московский Художественный театр.

Моделируемый Шехтелем архитектурный мир

изначально противоречив и соединяет в неразделимом единстве противоположные черты. Все в нем взаимодействует, находится в сотнях многообразных связей. Мир, созданный творческим усилием зодчего, неисчерпаем, огромен, богат и сложен, как всякий живой, развивающийся организм. Ясность и строгая построенность его сооружений обманчива. Они остаются как будто непоз-



Ф. Шехтель.  
Ярославский вокзал  
в Москве.  
1902.

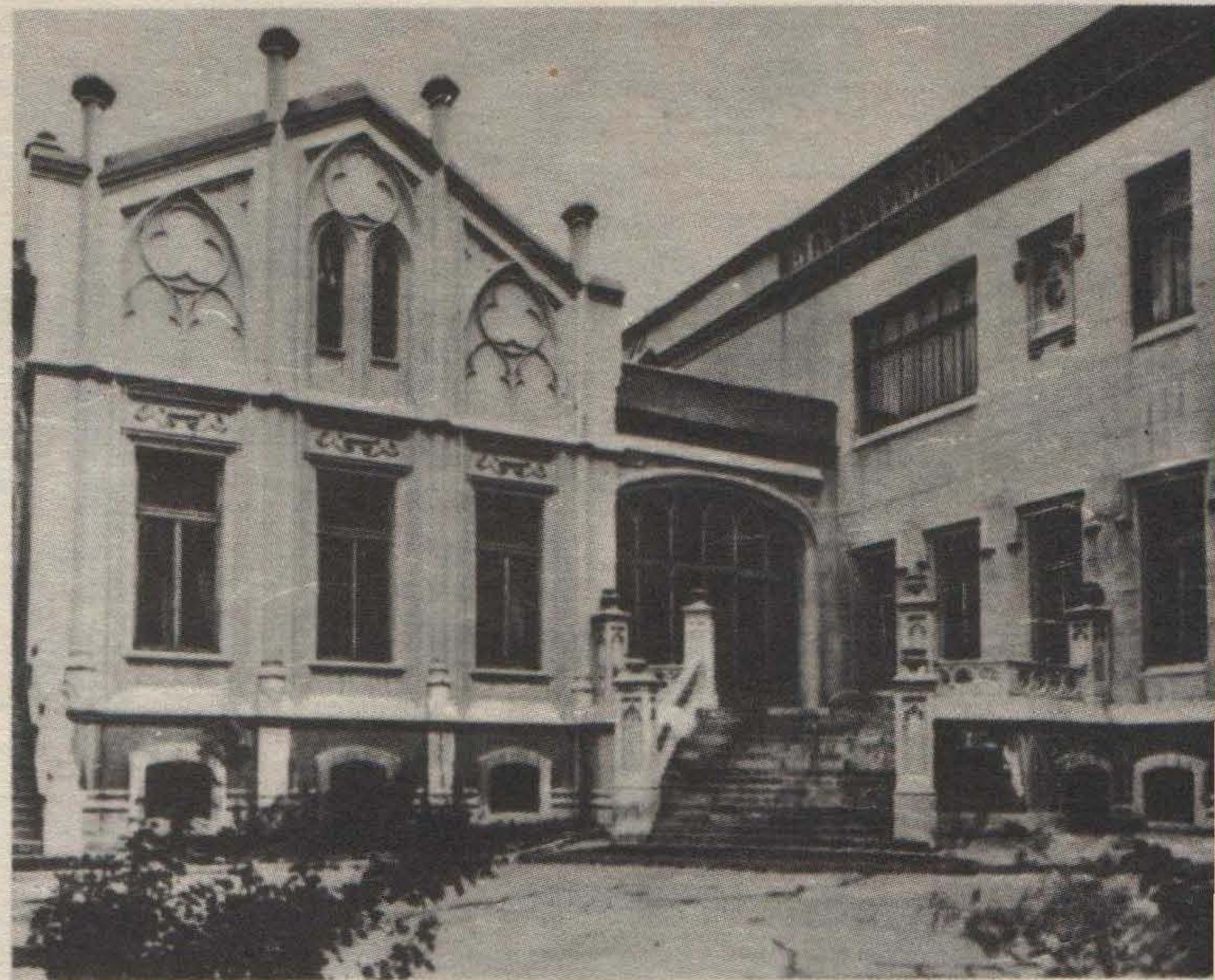
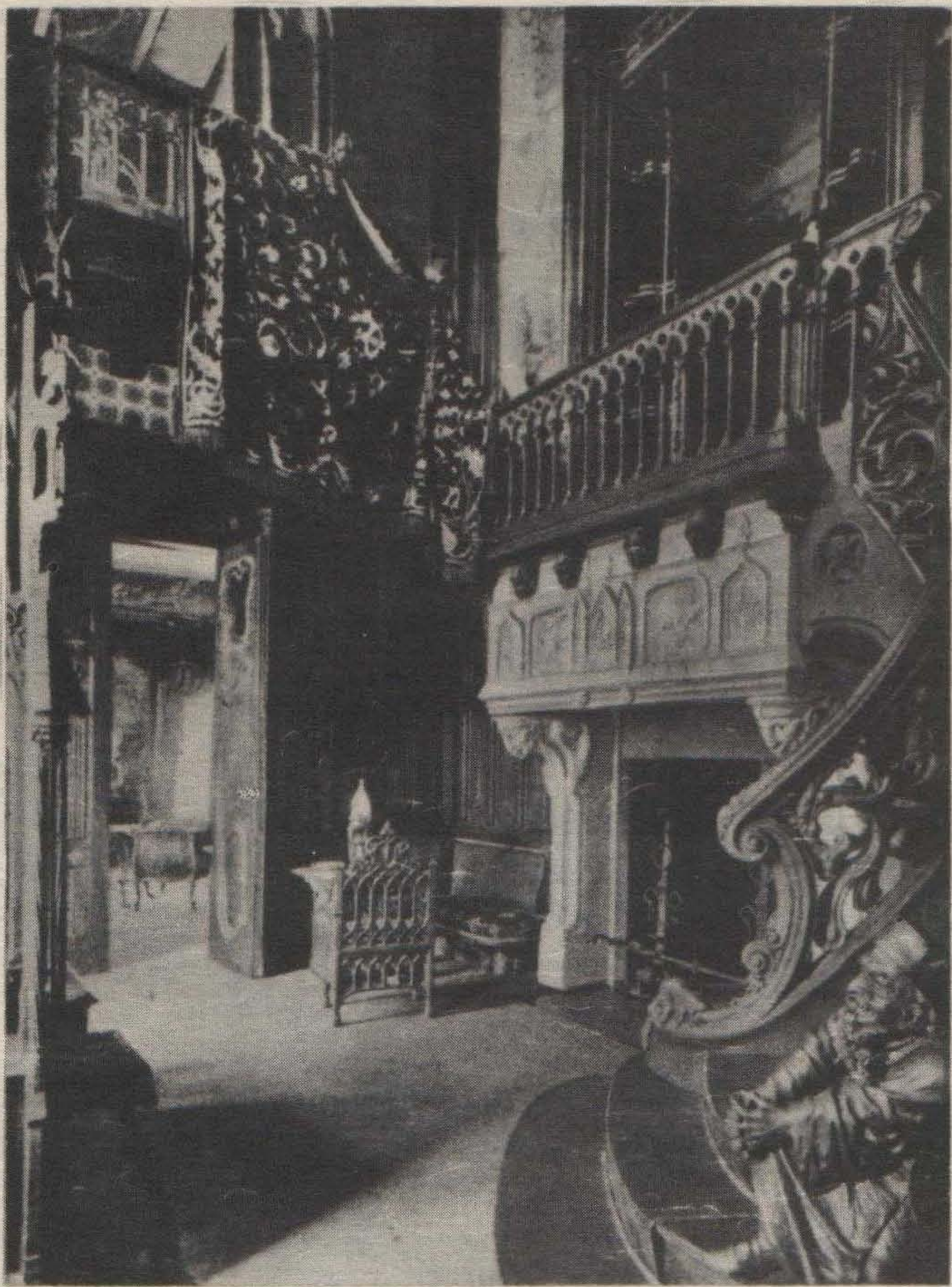
Ф. Шехтель.  
Павильоны русского отдела  
на Международной выставке  
в Глазго.  
1901.

наваемыми до конца. В виденном десятки, даже сотни раз вновь и вновь открывается новое, неизвестное.

Связь с природными источниками очень сложная и трудноуловимая во всем, что касается структуры, планировки, общего построения объемов, и значительно более определенная и легко воспринимаемая в формах отдельных элементов или мотивов декора. В особняке Рябушинского это древовидные переплеты оконных рам, улиткообразная решетка балкона, мотивы волны, водных струй, стрекозиных крыльев, морской флоры и фауны в формах и декоре интерьеров.

Исходным элементом построения этих сооружений чаще всего является парадная лестница или холл. Все остальные комнаты размещаются относительно центрального по своей значимости помещения, подчиняясь и тяготея к нему. Композиционно-структурная зависимость закреплена математически. Размеры буквально всех компонентов здания: длина, ширина, высота комнат, окон и дверей, отдельные архитектурные элементы фасада и интерьера находятся в пропорциональной зависимости от размеров этого «порождающего» помещения. В результате здание как бы развивается изнутри наружу, от центра к периферии.

Шехтель одним из первых в России вместо нескольких узких окон стал устраивать в комнате одно большое, на всю ширину стены окно. В ре-



зультате человек, входя в комнату, как бы входил одновременно и в большой окружающий мир. Во всяком случае, сопоставление внешнего и внутреннего мира, мира человека и природы, рукотворного и естественного, сложная приобщенность к этим разным мирам изначально входят в задачу Шехтеля, приобретая символический философский смысл.

Третье направление творчества Шехтеля связано с художественным переосмыслением новых конструкций, пространственных структур, новейшей техники, что определеннее всего проявилось при проектировании промышленных, торговых и банковских сооружений, которым он много занимался с конца 1890-х годов.

Что бы ни проектировал Шехтель, он всегда оставался художником. Для него — зодчего романтического склада — главной задачей архитектуры всегда оставалось стремление к созданию прекрасного окружения, прекрасной среды обитания человека. В системе его ценностей прекрасное (практически бесполезное) ценилось выше утилитарного. Однако это не мешало ему быть великолепным практиком, в совершенстве владеющим тайнами создания комфортабельных, высокопрочных зданий. Возведенные по его проектам и под его наблюдением сооружения вызывали восхищение современников безупречным качеством строительных работ, совершенством пространственных и конструктивных решений. Иначе говоря, для

Ф. Шехтель.  
Готический кабинет  
особняка А. В. Морозова  
в Москве.  
1895.

Ф. Шехтель.  
Особняк З. Г. Морозовой  
в Москве. Вид со двора.  
1893.

Ф. Шехтель.  
Церковь в г. Балакове.  
Саратовская область.  
1910.

самого Шехтеля полезные качества сооружения никогда не были самоцелью. Они всегда оставались средством создания архитектурного образа, возвышающего и облагораживающего душу. В этом он предстает типичнейшим представителем модерна.



Ф. Шехтель.  
Особняк С. П. Рябушинского  
в Москве.  
1900.

Ф. Шехтель.  
Московский  
Художественный театр.  
1902.

Шехтелю принадлежит заслуга широкого внедрения в строительную практику глазурованного и светлого облицовочного кирпича, открытие красоты контраста больших остекленных поверхностей окон и облицованных кирпичом гладких поверхностей стен.

Ф. Шехтель.  
Парадная лестница  
особняка  
С. П. Рябушинского  
в Москве.  
1900.



Особенность дарования архитектора проявляется в стремлении к индивидуализации, единственному, неповторимому решению. Зодчему доставляет удовольствие каждый раз создавать все новые и новые композиции.

Богатую и яркую творческую жизнь прожил Шехтель. Он происходил из семьи саратовского инженера-технолога и воспитывался в атмосфере восхищения искусством. Его мать Марья Карловна работала экономкой в доме П. М. Третьякова, основателя знаменитой галереи. Первым учителем начинающего зодчего был видный московский архитектор А. С. Каминский, муж сестры П. М. Третьякова.

## МОДЕРН

Шехтель работал не только как архитектор, но и как театральный художник, создатель костюмов и декораций. Он много занимался прикладным искусством, делал эскизы афиш, программ, обложек книг, эскизы росписей храмов, рисунки разных тканей. Так, им оформлена обложка одного из первых сборников произведений А. П. Чехова — «Пестрые рассказы». Зодчий много и с увлечением занимался проектированием театральных зданий и городских парков. В середине 1890-х годов он создает серию проектов деревянных народных театров и Народного дома.

Архитектор сумел привлечь к своей работе многих крупнейших художников. С ним сотрудничали К. Коровин, М. Врубель, А. Голубкина. Для банка в Нижнем Новгороде С. Коненков создал скульптуры «Земледелие» и «Промышленность». Для особняка Дерожинской В. Борисов-Мусатов начал делать эскизы панно на тему «Времена года», которые не были завершены из-за смерти художника. В 1910-е годы, в пору поворота архитектуры к наследию классицизма, он привлекает мастеров молодого поколения К. Петрова-Водкина и К. Богаевского.

Шехтель был выдающимся общественным деятелем. На протяжении полутора десятилетий он возглавлял творческую организацию зодчих — Московское архитектурное общество, преподавал в Строгановском училище, принимал активное участие в создании Музея изящных искусств при Московском университете (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). На его средства в Берлине выполнены гипсовые отливки Пергамского алтаря для этого музея, в котором он оформил один из залов. Шехтель — один из учредителей общества «Старая Москва», а после Великой Октябрьской социалистической революции, в 1922 году, — «Общества друзей А. П. Чехова и его эпохи».

Он оказался в числе тех представителей русской интеллигенции, которые после революции отдали все силы созданию нового искусства. В первые пять лет после установления Советской власти зодчий, как и прежде, председатель Московского архитектурного общества. Он проектировал архитектурную часть грандиозного по тем временам замысла — системы обводнения Голодной степи. По его проекту в 1922 году на Сельскохозяйственной выставке сооружен павильон Туркестана. Шехтель представляет конкурсные проекты Мавзолея В. И. Ленина и памятника 26 бакинским комиссарам, комплекса промышленных и транспортных сооружений Днепрогэса, проектирует производственные корпуса и жилые дома для рабочих в Болшеве под Москвой.

Зодчему не удалось дожить до широко развернувшегося с конца 20-х годов социалистического строительства — времени, о котором он страстно мечтал и которое нетерпеливо ждал. В памяти потомков Шехтель остался выдающимся мастером архитектуры конца XIX — начала XX века, зодчим, чьи замечательные создания являются памятниками духовных исканий и идеалов того времени.

Е. КИРИЧЕНКО

Проходя по улицам старой Москвы, мы нередко засматриваемся на фасады необычных зданий. Они резко выделяются среди других построек. Тут все непривычно — обтекаемый силуэт, изогнутые карнизы, криволинейные формы окон, дверных проемов, причудливая, почти сказочная лепнина, сотканная из растительных орнаментов. Если из любопытства вы войдете в парадное, то почувствуете, что здание исполнено в одном стиле — лестница изящной спиралью вздымается вверх, арматура стального парапета так же причудливо сплетена из стилизованных растений. Теперь перенесемся на миг в начало XX столетия, постучимся в одну из квартир этого дома. Вас удивит, что манера, в которой выполнена обстановка интерьера, перекликается с архитектурными формами. Обои, мебель, светильники, изделия из стекла и фарфора — все сделано в едином ключе, изысканно по силуэту, линии, окраске. Ваша догадка недалека от истины — все, от фасада до дверной ручки, выполнено в стиле «модерн».

«Модерн» (англ. «modern» — современный) — название стиля<sup>1</sup>, который зародился в 1880-х годах в Англии. Он ярко выразил себя в архитектуре и художественной промышленности, проник в живопись, графику, прикладное искусство. Направление распространилось почти во всех странах Европы и Америки. Само его название — «современный» — заключало в себе целую программу. Он был реакцией на подражательность, смешение разнородных архитектурных форм, бескрылую шаблонность, царившие в европейском зодчестве и декоративном искусстве. Стремление создать стиль, а значит, прекрасную предметную среду было утопией. Но призывы к синтезу искусств, жизнестроительству, новизне обладали огромной притягательной силой. Зодчий и художник казались всемогущими. Они пытались создать новое искусство, свободное от буржуазной пошлости и обезличенности.

В России модерн получил развитие в 1890-х годах. У его истоков стояли архитекторы Ф. Шехтель, Л. Кекушев, И. Фомин, художники Е. Поленова, М. Якунчикова, С. Малютин. Декоративности, прихотливым ритмам, символике отдали дань выдающиеся живописцы М. Врубель, В. Серов, Н. Рерих, многие мастера объединения «Мир искусства». А один из главных лозунгов направления — «каждое прикладное изделие уникально» — лег в основу деятельности художественных мастерских в Абрамцево и Талашкине.

В. ТАРАСОВ

<sup>1</sup> В Англии он получил название «Art Nouveau» — «новое искусство», в Германии — «Jugendstil» — «юный стиль».

## Агатовая ваза Мазарини

Вазы из сверхтвердых цветных минералов всегда считались большой редкостью. Особенно если они исполнены из многоцветного камня и украшены рельефами в технике камен. После крестовых походов, когда сосуды-драгоценности стали поступать в Европу, их даже сочли нерукотворными и стали помещать в сокровищницы соборов. Казалось бы, материал, превосходящий по твердости сталь, должен был предохранить изделия древних ремесленников от всеразрушающей силы времени. Но едва ли дюжина подобных сосудов хранится сейчас в музеях Старого и Нового Света.

В древности коллекционировать такие редкости могли лишь могущественные и богатые властители, подобные понтийскому царю Митридату VI или римскому императору Нерону. Нерон, по преданию, так любил вазы, что, когда одна из них разбилась, он приказал бережно хранить ее осколки. Римский писатель Плиний, который был очевидцем этого, писал: «Я увидел тогда, как считали осколки одной вазы, которую решено было поместить в особую урну и показывать, словно это были останки Александра Великого!» Когда же Нерон узнал, что римский сенат вынес решение о его низложении, он в гневе сам разбил два каменных кубка. «Так он мстил,— добавляет Плиний,— наказывая свой век и не оставляя никому возможности выпить из своих vaz».

Едва ли не самая крупная имеет около двадцати сантиметров в диаметре. Это знаменитая «Чаша Фарнезе», которая ныне хранится в Неаполитанском национальном музее. В XV веке драгоценный сосуд проделал долгое и опасное по



Резная ваза.  
Трехслойный агат-сардоникс.  
I в. н. э.  
Высота — 9 см.  
Государственный Эрмитаж.

Агатовая ваза Мазарини.  
Гравюра. 50-е гг. XVIII в.  
(вид с четырех сторон).

Гемму, что стоит хвалы в качестве дара природы,  
Сделал преславной вдвойне мастер умелой рукой.  
Чашу, что красила стол древним жрецам и владыкам,  
Держит Лоренцо теперь в граде Тосканском своем.

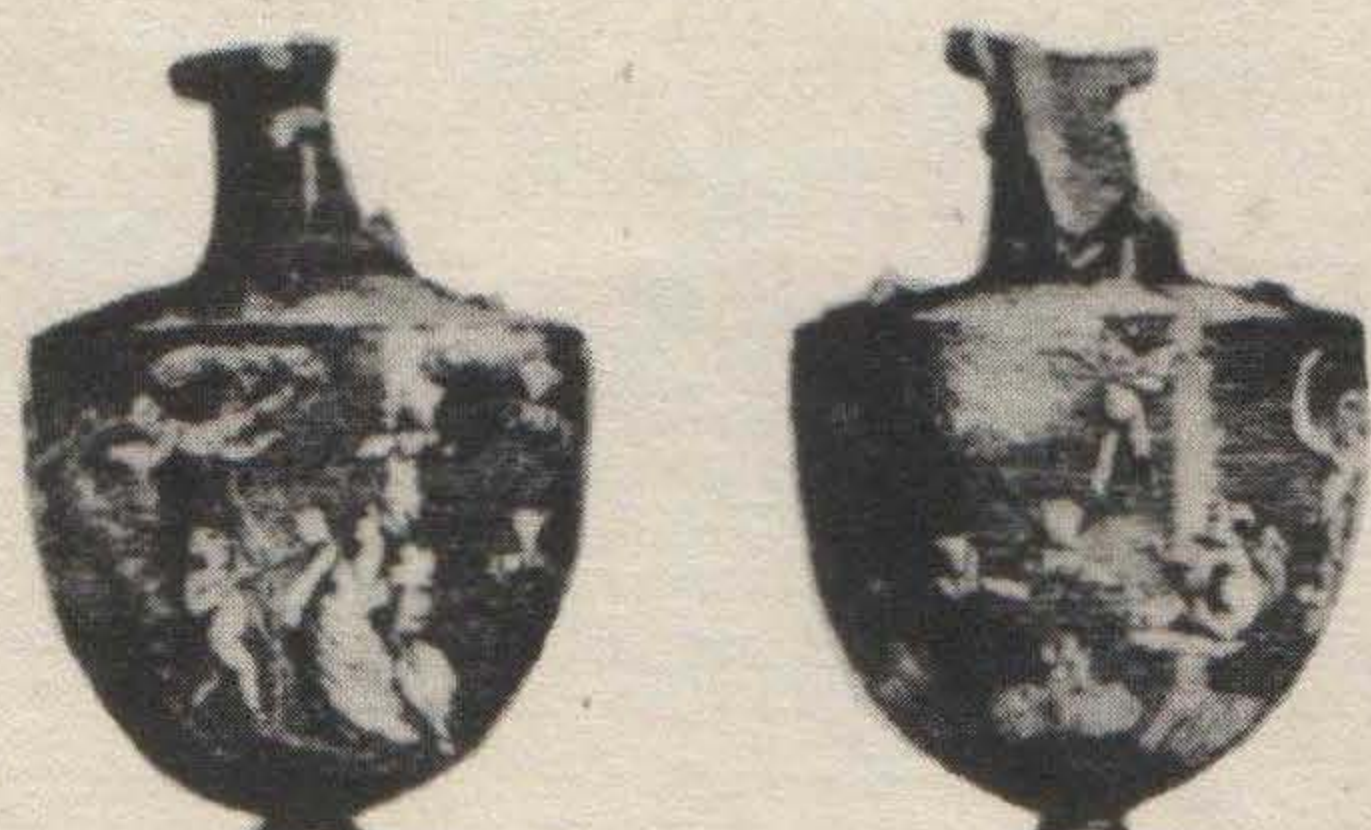
Этот шедевр искусства глиптики, потребовавший многих лет упорного труда, создан неизвестным александрийским резчиком во II веке до нашей эры. Внутри чаши мастер разместил восемь фигур, а снаружи изобразил голову Медузы. Иногда вазы из минералов имели менее внушительные размеры, но и в этих случаях их тулово украшали полихромные рельефы, вырезавшиеся в многослойном камне. «Крошечный оникс для нарда» — так назвал поэт Гораций подобный миниатюрный сосудик, в котором хранилось дорогое восточное благовоние — нард.

В конце XVIII века один из редких резных сосудов из агата попал в Россию и оказался в руках библиотекаря наследника русского трона Павла Петровича. Это был уроженец Страсбурга, нашедший в России вторую родину, барон А. Л. Николаи. Сразу же после смерти Екатерины II император Павел поручил ему заведовать драгоценной коллекцией покойной матери — «кабинетом резных камней».

В письме другу юности и покровителю С. Р. Воронцову, бывшему в те годы послом в Англии, Николаи с восторгом сообщает об этой новости: «Став императором, мой повелитель осыпал меня милостями... даровал земли, что обеспечит моих близких после моей смерти... и что доставило мне больше всего

тем временам путешествие: из Самарканда через Венецию в Рим, поступив в собрание папы Павла II. Позже он вошел в коллекцию Лоренцо Медичи и стал ее достопримечательностью.

Неизвестный флорентийский поэт XV века писал о нем:



удовольствия — поручил мне завести кабинетом резных камней. Уже давно эта область искусства — моя любимая игрушка, и вот я теперь — как рыба в воде!» Земли, о которых упоминает барон в письме, — это известное поместье Николаи под Выборгом — Монрепо. Здесь среди богатого собрания картин, гравюр, резных камней и хранилась древняя агатовая ваза.

Спустя три года барон пишет в Лондон Воронцову: «Я вам пришлю с первыми весенними кораблями новое сочинение. Оно объясняет одну вазу из агатоникса, вырезанную из цельного куска минерала и украшенную по поверхности в технике камеи. Я признаюсь вам, что, приобретая ее за довольно дорогую цену, я совершал что-то вроде спекуляции. Я уверен, что ее очень оценят в Англии, где она вполне сможет соперничать с вазой Портланд. Если сочинение вызовет определенное любопытство среди ваших богачей, я позднее пришлю вам и саму вазу».

Упомянутая бароном ваза — великолепная стеклянная амфора, находившаяся тогда в собрании герцогини Портланд. А под «сочинением» имеется в виду «Описание древней вазы из сардоникса» петербургского академика Г. Келера, вышедшее в свет в 1800 году на французском языке. Через месяц Николаи вновь писал в Лондон: «Поль (сын Николаи.—О. Н.) вам сообщил, видимо, об античной вазе, которую я имел случай приобрести и рассчитываю продать в Англии. Мой друг Келер сочиняет ее описание, которое будет очень интересным, а я заказываю здесь рисунки и гравюры для этого сочинения».

Художник С. Тончи проиллюстрировал небольшое сочинение Келера. А. П. Бартенев, издавший впоследствии письма барона к князю Воронцову, сопроводил цитату следующим примечанием: «Любопытно бы знать, где находится ваза, купленная бароном Николаи?..» Николаи, к счастью, не осуществил намерения продать редкое произведение искусства в Англию. Он преподнес его в 1815 году вернувшемуся из Европы победителем Александру I. Агатовая ваза поступила в Эрмитаж, где хранится до сих пор.

Она представляет собой сосудик высотой 9 см, больше половины которого было покрыто резьбой в ан-

тичную эпоху, а ножка и горло добавлены значительно позже. На темно-коричневом фоне в среднем слое трехслойного агата-сардоникса мастер вырезал многофигурную композицию, охватывающую всю поверхность тулова вазы. Он разместил в ней 15 миниатюрных фигурок, использовав неожиданные включения белого камня таким образом, что создается впечатление, будто действие происходит среди облаков. Одежды персонажей вырезаны в самом верхнем темно-коричневом слое.

Центральную группу образуют восседающие на троне Аполлон и стоящая перед ним Диана-охотни-

любви, представляет коленопреклоненная Психея. О ее непорочности свидетельствует богиня-дева Диана, о дарованиях — предводитель муз Аполлон. Фигуры Пейто, богини любовного убеждения, и Гименей, гения брака, подтверждает свадебное назначение агатовой вазы. Это был драгоценный дар невесте.

Рельефные фигурки, украшающие вазу, почти не пострадали от времени. Этого нельзя сказать о других ее частях. Сосуд не раз подвергался реставрации — последняя относится ко второй половине XVIII века. В 1756 году в Париже известный археолог А. Кэлюс



Резная ваза I в. н. э. с изображением Триптолема и Керы (развертка по горизонтали).

Гравюра.

Музей Антона-Ульриха, Брауншвейг (ФРГ).

ца с ланью. На другой стороне вазы изображены сидящая Венера, богиня Пейто и бог Гименей. Перед богиней любви опустилась на колени Психея со связанными руками. В разнообразных позах представлены амуры: один с луком в руках стоит перед согбенной Психеей, другой, паря в небесах, подносит Венере сосуд с благовоениями, третий преследует бабочку, а последний мчится в раковинко-колеснице, запряженной двумя бабочками.

Символика сцены ясна: бабочки (по-гречески «психэ»), преследуемые крылатым божком, олицетворяют душу, охваченную любовью. Невесту, изнемогающую от мук

издал описание вазы. Из приложенных к нему гравюр видно, что она тогда имела ножку иной конфигурации, часть обломанного наполовину горла и сильно пострадавшие ручки. Такие сосуды древние называли амфорисками.

Владельцем вазы в то время был известный французский резчик по камню Жак Гюэ. Он приобрел ее в 1753 году у парижского антиквара Лебрена, а тот купил ее, в свою очередь, на распродаже предметов королевских кладовых. Лебрена, купившему вещь на аукционе в 1752 году, она обошлась всего в 434 ливра!

Ранее сосуд имел золотую оправу, но в руки Гюэ он попал уже без



нее. К счастью, в Парижской национальной библиотеке среди бумаг, некогда принадлежавших гуманисту К. Пейреску, хранятся акварельные наброски драгоценного сосуда, приписанные Н. Пуссену. Глядя на его тонкие золотые украшения, инкрустированные рубинами и алмазами, на изящные рельефные фигурки, покрытые эмалью, нельзя не согласиться с А. Кэлюсом, утверждавшим, что оправа выполнена французскими ювелирами в начале XVI века.

Итак, до 1752 года ваза находилась в собрании драгоценностей французской короны и принадлежала сначала королю Людовику XIV, а впоследствии — Людовику XV. Но ее история уходит еще дальше в глубь веков. Когда в 1661 году, после смерти всесильного премьер-министра Франции кардинала Мазарини, был составлен инвентарь его огромных собраний, агатовая ваза находилась среди изделий из самоцветов, собранных этим неутомимым коллекционером. В его дворце находился большой шкаф с двумя дверцами, расписанный в цвет мраморного дерева, глубина которого увеличивалась нишей в стене. Гравер Нантейль изобразил шкаф на портрете Мазарини-коллекционера. В нем хранились драгоценности. Номером 470 и была помечена в 1661 году агатовая ваза, описание которой не оставляет сомнения в том, что это наш эрмитажный шедевр: «Маленькая ваза из агатоникса с вырезанными в рельефе многочисленными фигурами (взрослых) людей, детей и мелких животных, украшенная в устье, на ручке и ножке золотом, алмазами и рубинами».

Кардиналом было собрано свыше 500 произведений глиптики из горного хрусталя, агата, гелиотропа, аквамарин, аметистов. Его секретарь Бриенн в «Записках» сообщает об особой любви всемогущего министра к подобного рода произведениям: «Его святейшество не имел большего удовольствия, нежели разбирать запасы своего кабинета и размещать симметрично в разных шкафах, наполнявших его, свои великолепные сервизы из серебра и золота, вазы из порфира и китайского фарфора, свои хрустали, аквамарины и тысячи других редкостей, что составляло его наслаждения». Тот же Бриенн был свидетелем того, как

смертельно больной Мазарини ночью, тайком от врачей, с трудом передвигая ноги, прощался с коллекциями. Он записал слова, сказанные кардиналом в эти минуты. «Надо покинуть все это! — шептал Мазарини. — Сколько трудов стоило мне приобрести все эти чудеса! Я их больше не увижу там, куда я отправляюсь!»

Многое после его смерти было отобрано для собраний Людовика XIV и ныне хранится в Лувре. Отдельные предметы рассеялись по частным коллекциям и ныне утеряны, другие оказались вне Франции — в музеях Мадрида и Кракова. Агатовая ваза, храня-



К. Нантейль.  
Портрет кардинала  
Мазарини.  
Гравюра. Середина XVII в.

щаяся в Ленинграде, — любопытнейший образец коллекции Мазарини. На этом, однако, не заканчивается ее «биография», которую можно проследить вплоть до эпохи Ренессанса.

Из переписки К. Пейреска мы узнаем, в какой связи и когда им были заказаны зарисовки сосуда. В марте 1633 года он узнал в Провансе о его существовании. Спустя два месяца ученый получил наконец из Парижа акварели и отливку из белого металла. «Эта ваза из оникса бесценна...» — писал он. Скрупулезно разбирает изображения на ней, а когда какие-то детали неясны, просит разъяснений из Парижа. Плохо удавшееся изображение раковины, в которой едет один из амуров, привлекает его особое внимание. Он сообщает Гийемени: «Там — тайна всей вещи, которую я надеюсь объяснить». Пейреску хочется узнать и о происхождении вазы: при-

везена она из Италии или куплена в Париже из «остатков старых кабинетов Екатерины Медичи, ее отца и Франциска I».

Догадка ученого не была лишена оснований. В инвентаре сокровищницы замка Фонтенбло, составленном в 1560 году, мы находим описание очень похожей вещи. Оно гласит: «Овальная ваза из темного агата, снабженная змейкой из золота с черной эмалью. Оценена в 600 экю». Во время религиозных войн конца XVI века сокровища Фонтенбло в 1590 году были расхищены гугенотами.

У нас нет необходимых документов для того, чтобы проследить более раннюю историю агатовой вазы Мазарини. Можно с уверенностью предположить, что в сокровищницу французского короля в XVI веке она попала из Италии. Художник Приматиччо или ювелир Б. Челлини, которым Франциск I поручал закупку древностей, могли привезти ее во Францию.

Сосуд из Эрмитажа исполнен около середины I века нашей эры. Не исключено, что в числе его владельцев был и император Нерон, коллекция резных камней которого поражала современников. Когда однажды он пожелал устроить их выставку, то они, по свидетельству Плиния, заняли сцену целого театра! Одна из похожих ваз, некогда принадлежавшая герцогине Изабелле д'Эсте (ныне хранящаяся в Брауншвейге, ФРГ), связывается с Нероном, его женой Октавией и матерью Агриппиной. Они представлены там в виде греческих богов урожая: Триптолема, Коры и Деметры. Возможно, свадебным даром Октавии служила некогда и наша эрмитажная ваза. Ее заказчицей могла быть Агриппина, засыпавшая императорскую камнерезную мастерскую подобными заказами. Резчики призваны были увековечить каждый шаг четы будущих властителей Рима.

Такова история замечательного произведения камнерезного искусства. Осматривая сокровища Эрмитажа, обязательно поднимитесь на третий этаж и осмотрите коллекцию резных камней. А заметив под стеклом витрины небольшую вазу из агата, взгляните в рельефы тончайшей работы. Они поведают вам много интересного...

О. НЕВЕРОВ

## Детство и юность Николая Рериха

Осторожно, словно чего-то опасаясь, из-за холма выглянул серп луны. Еще не ведая о беде, спит городище, окруженное тыном со звериными черепами. Но уже близок гонец с вестью о том, что восстал род на род...

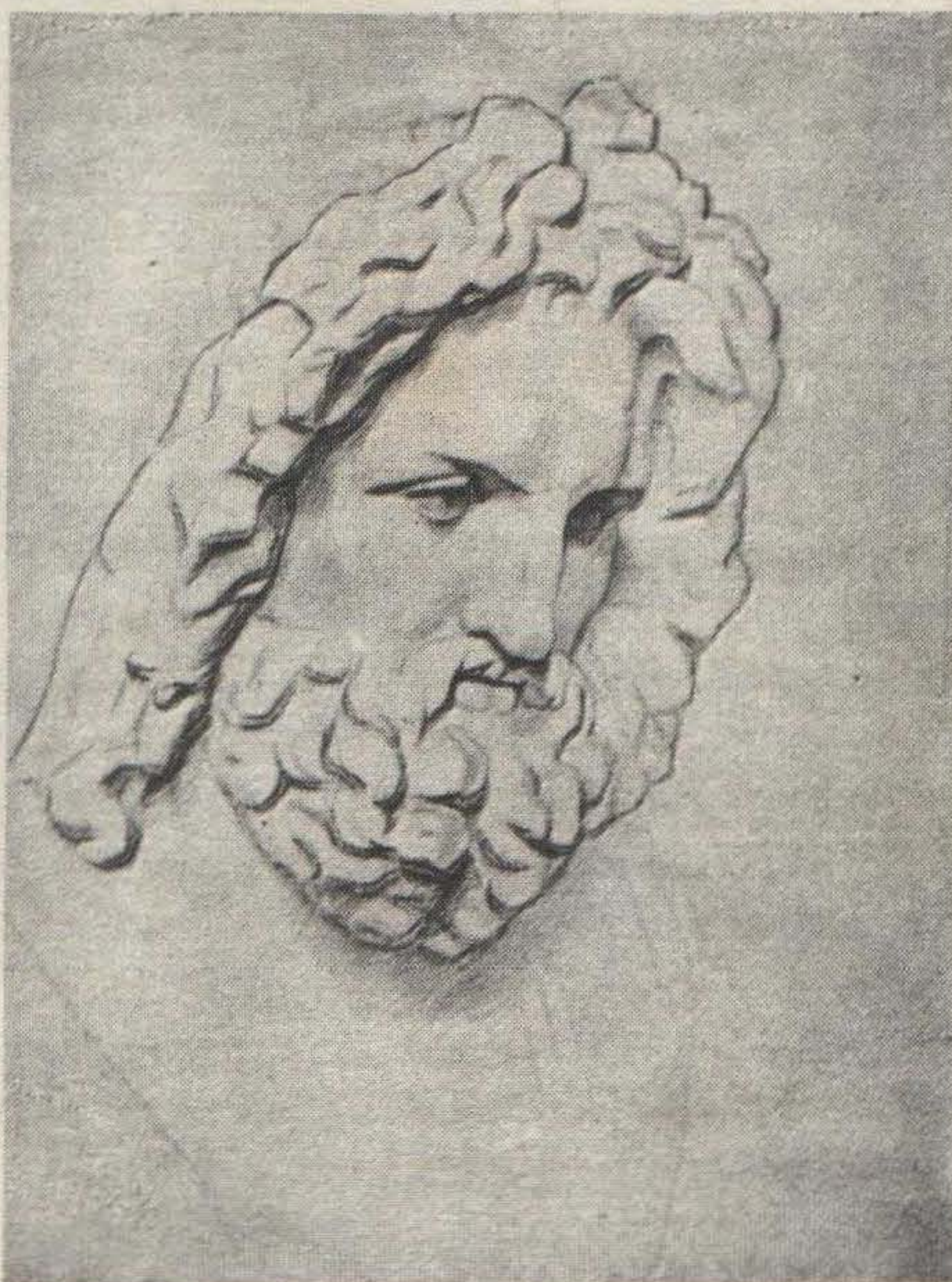
Глядя на картину, мы словно ощущаем первобытную свежесть ночного воздуха, слышим плеск студеной речной струи, крик филина, шорох дикого зверя. Пейзаж написан вдохновенно, убедительно и кажется увиденным художником, который жил во времена славянской предыстории.

Пейзаж играет в «Гонце» первостепенную роль, унося зрителя в тишину тревожного царства природы, таинственного, многоликого. Достоверность изображения городища, лодки-однодеревки, одежды славян усиливает впечатление седой древности. Но все эти предметы Рерих ввел в композицию умело и ненавязчиво, окутав их синезеленым сумраком, воздушной дымкой.

Создав «Гонца», Николай Рерих стал родоначальником исторического пейзажа. Ему было 23 года. Перед ним открывались широкие горизонты художественной, литературной, педагогической, общественной, научной деятельности.

Но как «начинался» Рерих? Как шел к первому успеху? Ведь его талант раскрылся не сразу.

Синеглазый шустрый мальчик горячо полюбил природу, впервые встретившись с ней в Изваре — поместье отца под Петербургом. Древние ели и студеные озера, глухие овраги и таинственные курганы будили фантазию. Однажды в Извару приехал археолог Л. К. Ивановский — вести раскопки в ее окрестностях. На девятилетнего Колю — ученик брал мальчика с собой — раскопки произвели огромное впечатление. Археология навсег-



Н. Рерих.  
Голова Зевса.  
Академический рисунок  
с гипса.  
Карандаш. 1891.

Н. Рерих.  
Голова утки.  
Акварель. 1891.  
11,7 × 17,2.

Н. Рерих.  
Гонец. Восстал род на род.  
Масло. 1897.  
124,7 × 184,3.



да стала для Рериха источником творческой радости, средством проникновения «сквозь вековой туман в тридешатое царство».

Глубокую любовь к родному прошлому заложили книги. Они поведали о героической истории народа, о князе Игоре, Александре Невском, Дмитрии Донском, Минине и Пожарском, Александре Суворове, Михаиле Кутузове...

Крепко вошла в душу древнерусская архитектура. Едва научившись грамоте, он записывает впечатления о поездке в Москву: «Не правда ли, теперь Москва имеет вид, если только можно сделать такое сравнение, бабушки, у которой чепец свернулся на сторону, а Петербург подтянулся, вытянулся, словно солдат на часах. Рядом с этим сколько в Москве оригинального, чисто русского, не взятого за границей».

В гимназии увлекли уроки географии, на которых лепили из пластилина рельефы гор, расцвечивали карты разных стран мира. На праздниках Николай участвовал в географических шествиях, сопровождаемых чтением сочиненных учениками стихов. Показал себя пытливым натуралистом. Сохранилось свидетельство лесного департамента, выданное ученику 7-го класса Санкт-Петербургской гимназии К. Мая Николаю Рериху на право собирания птичьих яиц с научной целью в течение 1892 года.

Не слишком рано, лишь к четвертому классу гимназии, пришло настоящее увлечение рисованием. Началось с эскизов театральных декораций к произведениям горячо любимого Гоголя — его портрет он изобразил на программе торжественного спектакля. Кстати, Николай выступал в пьесах, поставленных на гимназической сцене, и как исполнитель весьма ответственных ролей.

Изучение растительного и животного мира Рерих подкреплял зарисовками с натуры трав, цветов, зверей, птиц. Хотя его карандашные и акварельные работы были еще несовершенны, в них сквозило стремление передать как можно правдивее и точнее многообразные природные формы.

Отец, Константин Федорович, прочил сыну карьеру юриста, рассчитывая со временем передать ему свою нотариальную контору. Поэтому занятия Николая рисованием не вызвали у не-

зю, юноша готовится к поступлению в Академию художеств. Летом работал в музее академии, перерисовал под руководством мозаичиста И. И. Кудрина все гипсы, которые ставятся на экзамене.

— На экзамене — голова Антиноя. Сделал что мог, — вспоминал художник. — Чистяков за Аполлона перевел на следующем экзамене в натурный. А сам во время работы как закричит: «У вас Аполлон-то француз — ноги больно тонки!» В Чистякове было много от природного учи-

Илья Ефимович добавил, что ему было бы лестно иметь такого ученика.

Однокурсник предложил пойти к Куинджи. С надеждой и робостью ждали студенты решения знаменитого пейзажиста, молча смотревшего их работы. Потом Куинджи обернулся к служителю, показал на Рериха и коротко отрезал:

— Это вот они в мастерскую ходить будут.

Так в судьбе художника произошло одно из важнейших событий. До самой смерти помнил и



го особой радости. Зато друг семьи — известный скульптор М. О. Микешин оценил способности подростка и сумел убедить старшего Рериха в том, что Николаю необходимо рисовать серьезно и систематически. Михаил Осипович, по сути, стал первым учителем будущего художника.

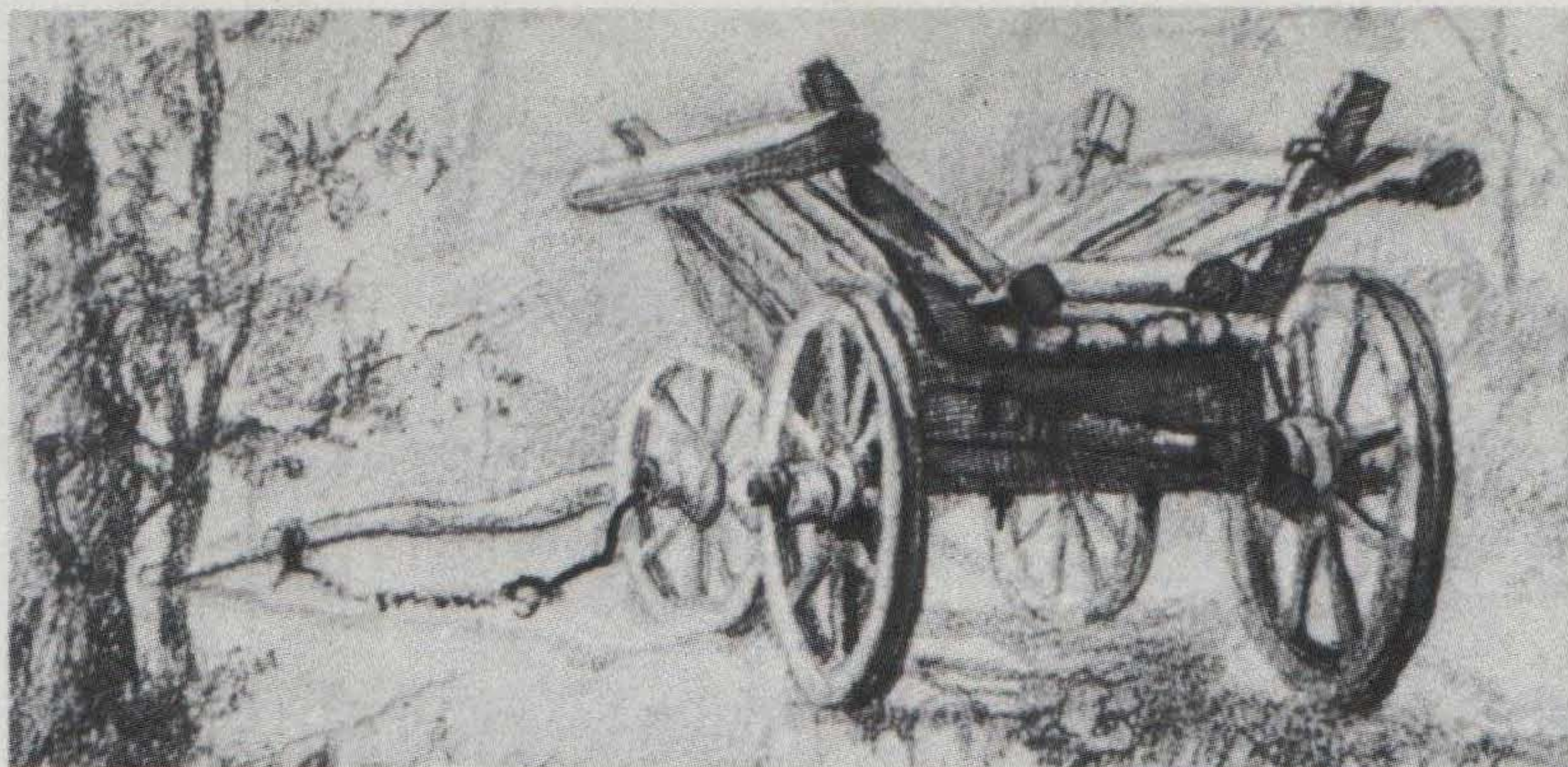
Окончив в 1893 году гимна-

теля. Своеобразие суждений и выражений привлекало и запоминалось.

Когда настало время продолжать учебу в мастерской, юноша отправился к Репину, который знал работы Николая и с похвалой о них отзывался. Однако в его мастерской не оказалось свободных мест. Пообещав записать Рериха в кандидаты,

любил он дорогого «учителя не только живописи, но и всей жизни», часто рассказывал и писал о нем в далеких странствиях.

Все восхищало Рериха в учителе: глубина души, доброе сердце, удивительная судьба, талант. Лишь три года преподавал Куинджи в академии. Но успел создать собственную школу — школу света, жизни, творческого



горения, воспитавшую таких мастеров, как А. Рылов, К. Богаевский, А. Борисов.

Что же было для нее характерным? Во-первых, Куинджи учил творчеству. А подлинное творчество немыслимо без яркой индивидуальности. Поэтому оберегание и развитие художественной самобытности учеников было для Архипа Ивановича постоянной заботой.

Во-вторых, обучение творчеству основывалось на самом пристальном и кропотливом изучении природы, что связывалось главным образом с писанием этюдов с натуры. Однако Куинджи возражал против непосредственного

использования этюдов во время работы над картиной. Для картины, по его мнению, годилось только то, что запечатлелось в памяти.

В-третьих, искусство и жизнь Куинджи рассматривал как одно целое. Он не мог представить среди художников людей порядочных или пассивных. Бодрость, силу духа, оптимизм прививал он воспитанникам, и эти качества их всех объединяют.

Ученики Куинджи стремятся выразить отношение к изображаемому широко, масштабно, энергично — открытыми, звучными тонами, уверенным письмом. Все они разделяют убежденность на-

ставника, что положенное на холст пятно должно быть одновременно формой, цветом и светом, что нельзя отделять рисунок от живописи.

Архип Иванович поощрял занятия Рериха в университете, где Николай, помимо академии, учился на юридическом факультете, да еще слушал лекции на историческом.

— Занятый человек все успеет, зрячий все увидит, а слепому все равно картин не писать, — говорил Куинджи.

Рано понял Николай, как много значат для человека самообразование и самовоспитание. Он разрабатывает по собственной



Н. Р е р и х.  
Телега.  
Карандаш, тушь. 1884.

Н. Р е р и х.  
Леший.  
Масло. 1890-е гг.  
31,4×40,4.  
Публикуется впервые.

Н. Р е р и х.  
В поезде.  
Карандаш. 1894.

Н. Р е р и х.  
Заморские гости.  
Эскиз картины.  
Акварель. 1900-е гг.  
11×13.  
Из собрания  
Н. М. Нестеровой.  
Публикуется впервые. ▷

инициативе «Устав кружка начинающих художников». Вот его начало: «§1. Цель кружка — поднятие уровня образования общего и художественного. §2. Общее образование пополняется чтением книг по 1) философии, 2) истории, 3) естествознанию, 4) психологии, 5) эстетике, 6) беллетристике. Чтение происходит совместное, или же для успешности занятий между членами распределяются книги для составления рефератов, которые и читаются в собрании. Рефераты составляются по желанию кем-нибудь из членов кружка. §3. Художественное образование пополняется сочинением эскизов на всевозможные темы. Эскизы представляются на собрании, где и обсуждаются. §4. Число членов кружка неограниченно».

В рукописном отделе Третьяковской галереи среди документов фонда Н. К. Рериха хранятся списки литературы, изученной художником. Здесь книги по истории и орнаментации древнего гончарства, юридические акты 1838 года, археологические исследования, труды по этнографии, философии, географии, филологии. Не оставлял юноша

без внимания освоение иностранных языков, много времени уделял театру и музыке (даже собирал народные песни), серьезно занимался коллекционированием монет, а позже картин.

С детства вел Николай дневник. Писал очерки, стихи. Литературный дар соединился в нем с талантом ученого. Интересно, что зачетное сочинение Рериха в университете называлось «Правовое положение художников Древней Руси», за которое он и получил диплом.

Секрет успехов Рериха не только в таланте и работоспособности, но и в продуманной организации занятий.

— Учись распределять время — все выдающиеся люди умели его распределять, — советовал он брату Борису. — Не забрасывай и языки, а главное, не делай из всего важного дела — все должно быть просто и все делаться с улыбкою.

Однако Рерих не был сухим и расчетливым педантом. Рациональное начало сочеталось в нем с романтическим. С детства его фантазию питали легенды, народные поверья. Вот почему многие произведения художника посвящены сказочным сюжетам.

В том числе и публикуемый нами ранее неизвестный этюд «Леший». Интересно, что уже в этой юношеской работе ярко проявились особенности его изобразительного языка: обобщенность форм, декоративность, четкое использование тоновых и цветовых контрастов. В этюде Рерих пытается передать ночное освещение, которое позже так блистательно воплотил в «Гонце».

Из Академии художеств Николай вышел на год раньше срока — в знак солидарности с отстраненным от педагогической деятельности Куинджи. Таким образом, он не прошел полного академического курса, хотя и был удостоен звания художника за дипломную картину «Гонец. Восстал род на род».

Впервые полотно было показано на конкурсной выставке в Академии художеств. Стоя недалеко от него, Рерих увидел, как в зал не спеша вошел высокий сухощавый человек, достал носовой платок, вытер усы и бороду и расцеловался с Куинджи. Это был П. М. Третьяков. Внимательно и серьезно, будто делает великое дело, Павел Михайлович начал смотреть работы. Заметил «Гонца». Стал разглядывать. Неторопливо отходил, снова подходил. Сердце у Рериха колотилось. А Третьяков прямо к нему.

— Отдадите «Гонца» за восемьсот рублей?

Рерих отдал бы и даром — ведь быть ей в Третьяковской галерее! С подъемом работал Николай над этим полотном. Писал в Изваре, в сенном сарае, а заканчивал осенью в Петербурге. «Картину Рериха я видел у него на квартире, — вспоминал Рылов. — Его работа, пожалуй, оригинальнее других... Вещь замечательная. И раму оригинальную он сделал из позолоченной рогожи».

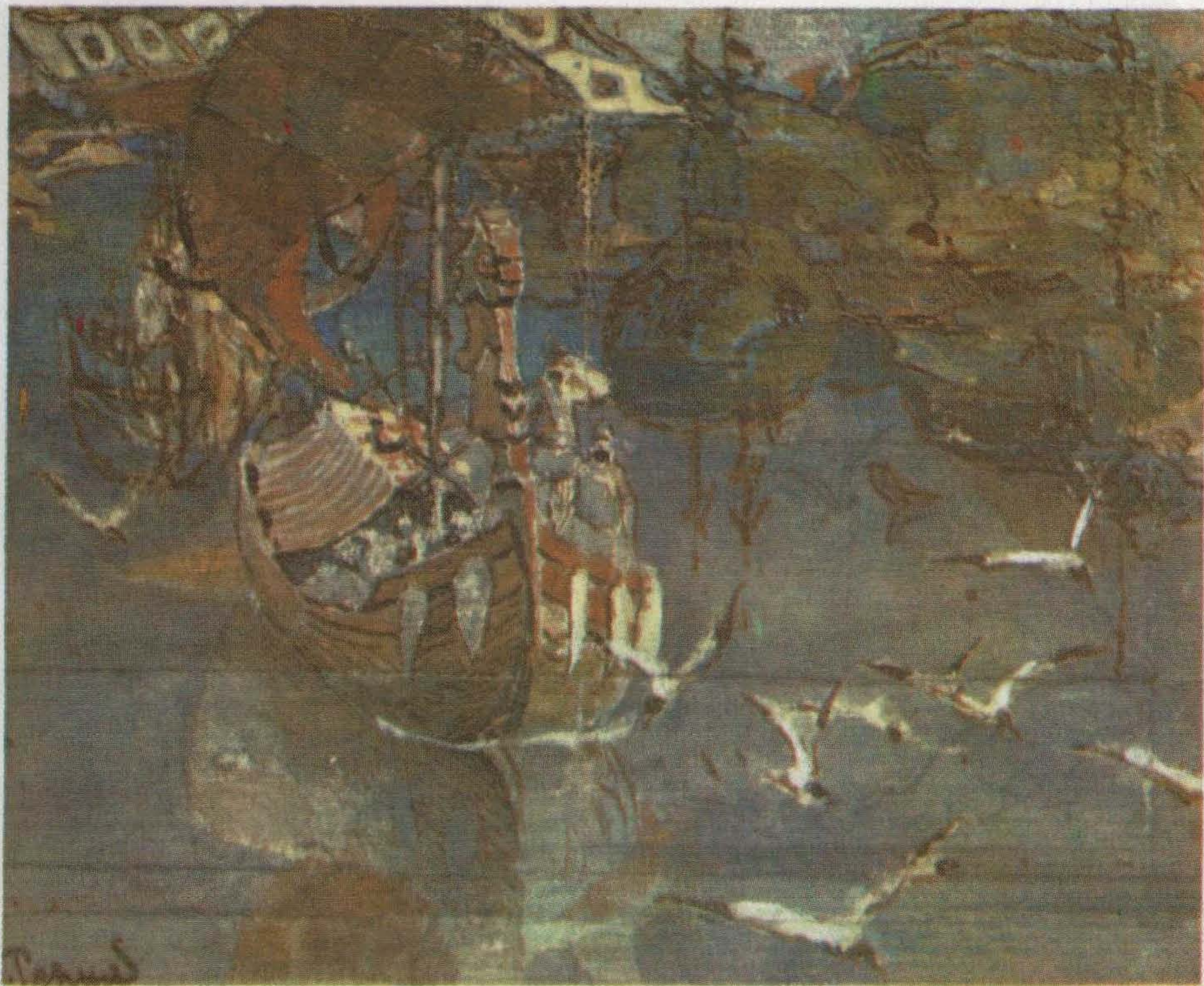
— А над чем вы еще работаете?

— Эта картина, Павел Михайлович, открывает серию «Начало Руси. Славяне».

— Интересно. Да не пройти ли к вам в мастерскую?

Поднялись наверх, в мастерскую, и Николай стал делиться планами:

— Задумал я показать в цикле живописных полотен ряд собы-



тий из времени образования в девятом веке Древнерусского государства, когда шла сложная, напряженная борьба и внутри племен, и с внешними врагами...

Павел Михайлович не перебивал. Поглядывал на развешанные и расставленные работы.

— Хочу написать совет старейшин земли Новгородской, собравшихся решать дела племени. Вот эскизы. Другую композицию посвящаю идолам — дам их в ярких, сильных красках, среди русского северного пейзажа. Затем...

Николай увлеченно рассказывал. Третьяков внимательно слушал. Вдруг неожиданно, поднимаясь со стула, спросил:

— Можете ли вы извещать меня, когда ваши картины будут готовы?

Получив утвердительный ответ и распрощавшись, неторопливо вышел из мастерской. Извещать Третьякова не пришлось: Павла Михайловича вскоре не стало.

С каждой новой картиной росла известность Николая Рериха. Но он обладал замечательным качеством — умел видеть собственные ошибки. А потому упорно, с завидным трудолюбием продолжал совершенствовать графическое мастерство, осваивать технологию и технику масляной и особенно темперной живописи, мозаичное дело, различные виды декоративно-прикладного искусства, одновременно уделяя самое серьезное внимание истории, археологии, философии и другим наукам.

«Как чувствую я теперь, сколько мне надо учиться в художественном и в социальном отношении. Но это сознание не душист», — писал Николай Константинович Е. И. Шапошниковой, своей невесте. И в другом письме ей же: «Ты словно обижаешься, что я думаю об искусстве. Да как же мне о нем не думать? Ведь если вычеркнуть из меня искусство, то ничего не останется».

Сложившемуся в молодые годы отношению к жизни, творчеству, искусству, своим убеждениям и целям Н. К. Рерих оставался верен до конца жизни.

А. АЛЕХИН,  
кандидат искусствоведения

Мой молодой друг, вы спрашиваете о методах работы. Не терзайте себя методами, лишь бы вам вообще хотелось работать. Работайте каждый день. Непременно каждый день должно быть что-то сделано. По счастью, работа художника так многообразна, и в любом настроении можно сделать что-то полезное. Один день будет удачен для творчества. Другой — для технических выполнений. Третий — для эскизов. Четвертый — для собирания материала. Мало ли что понадобится для творчества! Главное — чтобы родник его не иссякал.

Если же начатое не понравится — отставьте. Не уничтожайте. Под настроением можно порешить и нечто пригодное. Пусть постоит у стены. Придет час, и этот осужденный изгнанник может понадобиться. Многооко восприятие. Вчера взглянулось одним оком, сегодня глаз увидел нечто неожиданное, а завтра покажется что-то совсем новое. Не судите сразу. Пусть в ходу будет несколько разных вещей. Одну отбросили, другую вытащили. Да и когда можем мы сказать, что вещь кончена? В конце концов она никогда не кончена. Лишь обстоятельства заставят расстаться с ней.

Главное, чтобы в саду художника росли многие виды растений. Не бойтесь постоянной работы. Напрасно сидеть у берега и ждать попутного вдохновения. Оно приходит мгновенно и неожиданно. И не знаете, какой луч света, или звука, или порыв ветра зажжет его. Все — милости просим. Вода — на мельницу! Лишь бы колесо крутилось и жернова работали...

Веселей любите труд. В самом несовершенстве работы заключен источник следующего творения. Кто знает, где самодовление и где импровизация? Одно рождается из другого. Вы же, как пчела, собирайте мед отовсюду. Будьте всегда сами собою. Поймите, что в творчестве нашем и отдых, и обновление, и радость.

Дайте радость и кому-то вам неведомому. Дать радость — это как увидеть восход солнца. Будьте

проще и любите природу. Проще, проще! Вы творите не потому, что «нужда заставила». Поете, как вольная птица, не можете не петь. Помните, жаворонок над полями весною звенит в высоте! Рулите выше!

1940

...Композиция должна быть воспитываема в художнике. С самых первых своих шагов в искусстве молодой художник должен развивать в себе эту способность. Наряду с мастерскими, в которых преследуются этюдные задачи, должны происходить беседы о композиции. Они не должны оставаться в пределах словообмена, но должны закрепляться сочинением эскизов. Молодежь должна запастись такими эскизами. Существует заблуждение, что раньше человек должен законченно научиться рисовать и живописать, а уже потом думать о композиции. Забывается, что нет предела мастерству рисования и живописания. И никто не может дерзнуть утверждать, что он этому уже вполне научился. А кроме того, может случиться любопытнейший внутренний процесс, который захлопнет навсегда вход в композицию...

1939

Истинный реализм отображает сущность вещей. Для подлинного творчества реализм есть исходное восхождение. Иначе всякие паранойные тупики не дают возможности новых нарастаний. Без движения не будет и обновления, но новизна должна быть здоровой, бодрой, строительной.

Упаси от абстрактных закоулков. Холодно жить в абстрактных домах. Не питает абстрактная пища. Видали жилища, увешанные абстракциями... Жуткие предвестники! Довольно! Человечество ищет подвига, борется, страдает... Сердце требует песнь о прекрасном. Сердце творит в труде, в искании высшего качества...

1944

# «Дневник» Eug. Delacroix



В «Дневнике» Делакруа последовательно разрабатывал своеобразную программу создания произведений искусства. Запись 1854 года гласит: «Прекрасные произведения никогда не стареют, если их источником является неподдельное чувство». И далее: «Я жалею людей, работающих холодно и спокойно. Мне кажется, что все создаваемое ими может быть только холодным и спокойным и будет приводить зрителя в еще более холодное и спокойное состояние. Среди них есть такие, которые ставят себе в заслугу это хладнокровие и это отсутствие взволнованности; они воображают, что господствуют над своим воображением».

Воображение — главное качество настоящего художника, считал Делакруа.

«Живопись, — писал он, — не что иное, как мост, переброшенный от души художника к душе зрителя. Холодная точность не есть искусство; блистательный вымысел, обладающий выразительностью и обаянием, — вот в чем искусство. Пресловутая добросовестность большинства художников есть не что иное, как в совершенстве постигнутое искусство заставить нас скучать». К этим выводам мастер приходил, опираясь на собственный опыт.

Настоящее произведение искусства, отмечает Делакруа, тогда будет действительно, когда зритель подготовлен к его восприятию: «Взволновать можно только такого человека, который одарен воображением и способностью чувствовать. Два эти свойства так же необходимы для зрителя, как и для художника, хотя и в различной степени».

Делакруа недаром так высоко ставил воображение. Его романтизм символизировал неприятие буржуазной действительности. Еще в молодости, раздумывая о путях развития живописи, стремился к созданию искусства, говорящего языком ярким и взволнованным. Именно в то время он записывал: «Ужасное в искусстве — такой же дар, как и грация». Иными словами, художник требует творчества страстного, захватывающего зрителя силой чувств.

Делакруа меняет принцип композиционного построения по сравнению с классицизмом. Он считал, что сначала нужно решать целое и лишь потом разрабатывать частности, подчиняя их общему. «Основное свойство гения, — записывал он, — это способность приводить в порядок, создавать композицию, сочетать отношения, видеть их более точно и более широко. Во всяком предмете первое, что надо схватить, дабы передать в рисунке, — это контраст основных линий. Надо хорошо запечатлеть это в воображении, прежде чем прикасаться карандашом к бумаге».

Но главным средством воздействия на зрителя в живописи Делакруа становится цвет. Он выражает драму истории, он символичен. Так, в картине «Смерть Сарданапала» дано как будто множество намеков на драматическое развитие событий. Но цвет ложа ассирийского царя Сарданапала зримо предвещает грозное грядущее, вызывая ощущение пылающего костра, который готов поглотить восточного деспота и его подданных. В «Свободе на баррикадах» цвет реющего в грозном небе трехцветного знамени повторяется в различных частях картины, это символ Революции.

«При одном только виде своей палитры, как воин при виде своего оружия, художник обретает уверенность и мужество», — писал Делакруа.





Э. Делакруа.  
Автопортрет.  
Масло. 1838.  
46×38.

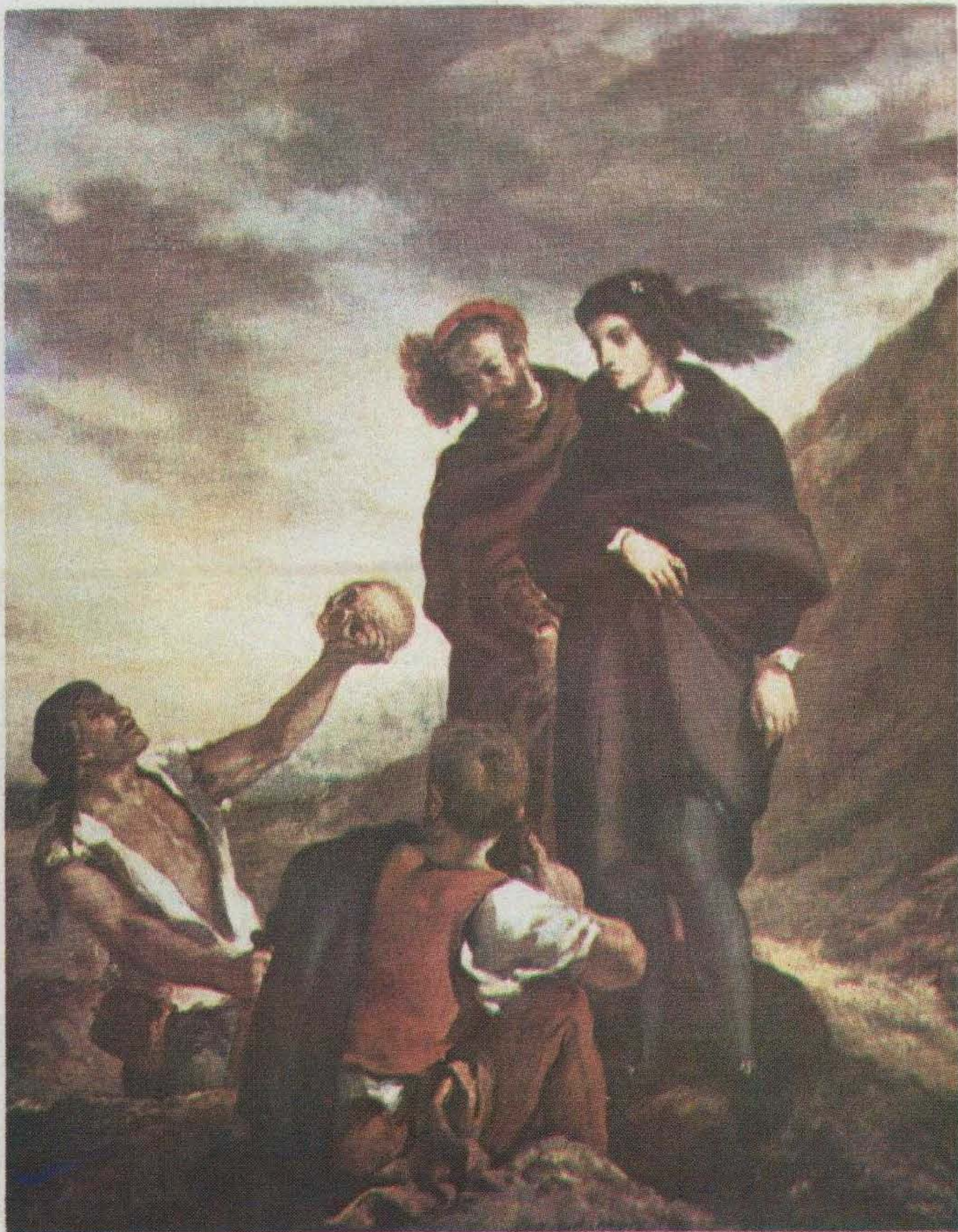


Э. Делакруа.  
Набросок фигур арабов.  
(из «Марокканских  
дневников».)  
Тушь, перо. 1830-е годы.

Э. Делакруа.  
Наброски из  
«Марокканских дневников».  
Тушь, перо.  
◁ 1830-е гг.

Э. Делакруа.  
Гамлет и Горацио  
на кладбище.  
Масло. 1839.  
80×65.

Э. Делакруа.  
Похищение Ревекки.  
Масло. 1859.  
100×81.



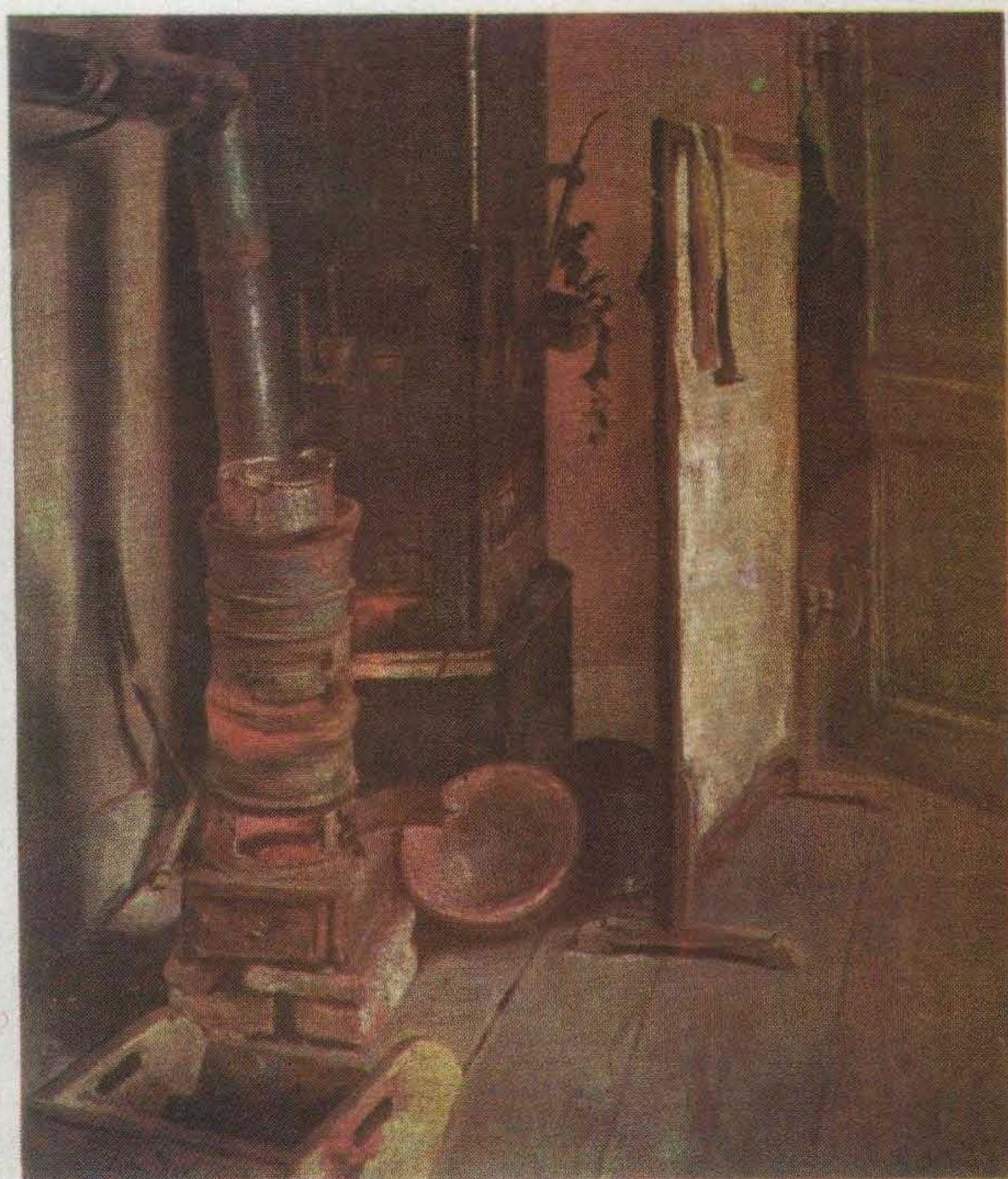




Э. Делакруа.  
Охота на львов в Марокко.  
Масло. 1854.  
74×94.

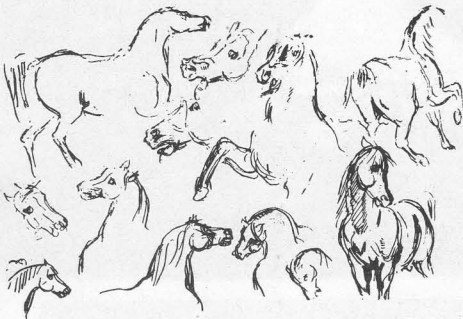
Э. Делакруа.  
Уголок мастерской.  
Масло. 1830.  
50×43.

Э. Делакруа.  
Набросок к картине  
«Взятие крестоносцами  
Константинополя».  
Тушь, перо.  
Конец 1830-х гг.





Э. Делакруа.  
Борьба Иакова с ангелом.  
Литография. 1860.



Э. Делакруа.  
Наброски лошадей.  
Тушь, перо.  
1850-е гг.



Э. Делакруа.  
Набросок фигуры монахини.  
Тушь, перо.  
1850-е гг.

Поездка в Марокко помогла ему найти новые выразительные возможности цвета, он глубже начинает понимать роль рефлексов в картине. «В природе все — рефлекс», — пишет Делакруа. Так, в картине «Алжирские женщины» колорит построен на умелом контрасте основных цветов. Художник избегает смешивания красок на палитре и стремится к гармонии цветовых пятен, уравнивающих друг друга. Основные тона сотканы подобно тому, как в музыкальном произведении одна тема вплетается в другую.

Цвет, однако, не носит у него самодовлеющего характера: «Краска ничто, если она не соответствует сюжету и если она не повышает эффекта картины воображением». Превосходно владея средствами живописи, мастер, по собственному выражению, «презирал презренную ловкость кисти», если за ней не стоит ничего более.

Делакруа глубоко изучил творчество старых мастеров. Всю жизнь он не уставал копировать их, ибо, как отмечал в «Дневнике», «технике можно научиться лишь с палитрой в руке... Наиболее совершенные образцы этой подлинной техники даны у голландцев». Вот один из примеров. «Видел Веласкеса и получил разрешение его копировать. Он совсем овладел мной. Вот то, чего я так долго искал, — этот мазок, и твердый, и текучий в одно и то же время. Мне кажется, что, соединяя эту манеру письма со смелыми контурами, можно было бы с легкостью писать небольшие картины» (апрель 1824 года).

Произведения Делакруа таят глубокие обобщения, проникнуты духом гуманизма. Отсюда его постоянное обращение к шедеврам мировой литературы. «Что же следовало бы сделать, — записывает он в «Дневнике», — чтобы найти сюжет? Открыть книгу, способную вдохновить, и ввериться своему настроению! Есть книги, всегда оказывающие свое действие. Их-то, как и гравюры, и надо иметь под рукой. Это — Данте, Ламартин, Байрон, Микеланджело».

Перелистывая страницы «Дневника», понимаешь, каким пристальным и пытливым наблюдателем природы был французский мастер. Эта запись была сделана 25 августа 1854 года: «Во время прогулки сегодня утром долго изучал море. Солнце находилось позади меня, и сторона волн, обращенная ко мне, была желтой, а та, которая была обращена назад, отражала небо. Тени облаков бежали поверх всего этого и давали необычайные эффекты. В глубине, там, где море было сине-зеленым, тени казались лиловыми; фиолетовый и золотистый тон распространялся также и на более близкие ко мне части, когда тени набегали на них. Волны казались агатовыми. В этих затененных местах наблюдалось то же соотношение желтых волн, обращенных в сторону солнца, и голубых и металлических там, где отражалось небо».

Вот еще один отрывок: «Лег очень поздно и испытал восхитительное ощущение вечерней свежести, вливавшейся в раскрытые окна, вместе с алмазными трелями соловья. Если бы можно было передать его пение при помощи зрительных впечатлений, я сравнил бы его с блеском звезд между ветвями деревьев в прекрасную ночь; эти звуки, легкие или звонкие, порой напоминающие флейту, порой преисполненные силы, непостижимой для этого маленького горла, кажутся мне похожими на эти светила, то блестящие, то затуманенные, неравномерно рассыпанные по глубокому своду ночного неба, подобно бессмертным алмазам» (27 апреля 1854 года).

Жизнь художника внешне небогата событиями. В молодости — поездка в Англию и Марокко, в зрелости — путешествие по Бельгии. Все остальное время он находился в Париже. Здесь, в мастерской, шла постоянная, титаническая, изнуряющая работа. Вот что он пишет своему ученику П. Андриэ (письмо можно прочитать в «Дневнике» от 28 марта 1853 года):

«В том, что я так много работаю, заслуга моя не столь уж велика, как это можно думать, потому что для меня самого это наибольшая радость, какую я могу себе доставить. За моим мольбертом я забываю огорчения и заботы, являющиеся общим жребием. Думается, что тот, кто в поисках доступных развлечений находит их в занятии, подобном живописи, должен обретать в ней такие радости, какие не могут дать обычные удовольствия... Следовательно, надо работать так много, как только можно: в этом вся философия и единственный способ устроить свою жизнь».

Л. ДЬЯКОВ



## ПЕНЗЕНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УЧИЛИЩЕ



В 1891 году город Пензу посетил известный ученый и путешественник П. П. Семенов-Тянь-Шанский. Его визит был вызван необходимостью вручить властям города завещание Николая Дмитриевича Селиверстова, бывшего в 1867—1872 годах пензенским генерал-губернатором. В завещании указывалось о передаче городу внушительной суммы — около пятисот тысяч рублей: «...На предмет покупки дома и учреждения в нем Рисовальной школы... Сия школа должна называться школой Н. Д. Селиверстова».

Постройка началась в 1894 году по проекту архитектора А. П. Максимова и закончилась в 1897 году. Пензенские губернские ведомости писали в то время: «Незаметно, точно из-под земли, выросло прекрасное здание школы, которое будет едва ли не самым лучшим в Пензе... Не говоря о пользе рисовальной школы, можно с особой радостью приветствовать учреждение музея, начало которому положено прежде всего самим Н. Д. Селиверстовым, пожертвовавшим прекрасную коллекцию картин и свою библиотеку...»

Совет Академии художеств назначил директором рисовальной школы замечательного художника Константина Аполлоновича Савицкого. Восьмого января 1898 года впервые состоялись приемные экзамены. С этого года и начинается летопись истории училища.

В рисовальной школе было организовано три отделения: живописное, скульптурное и прикладного искусства, а при отделении прикладного искусства две мастерские — керамическая и офортная. Четыре препода-

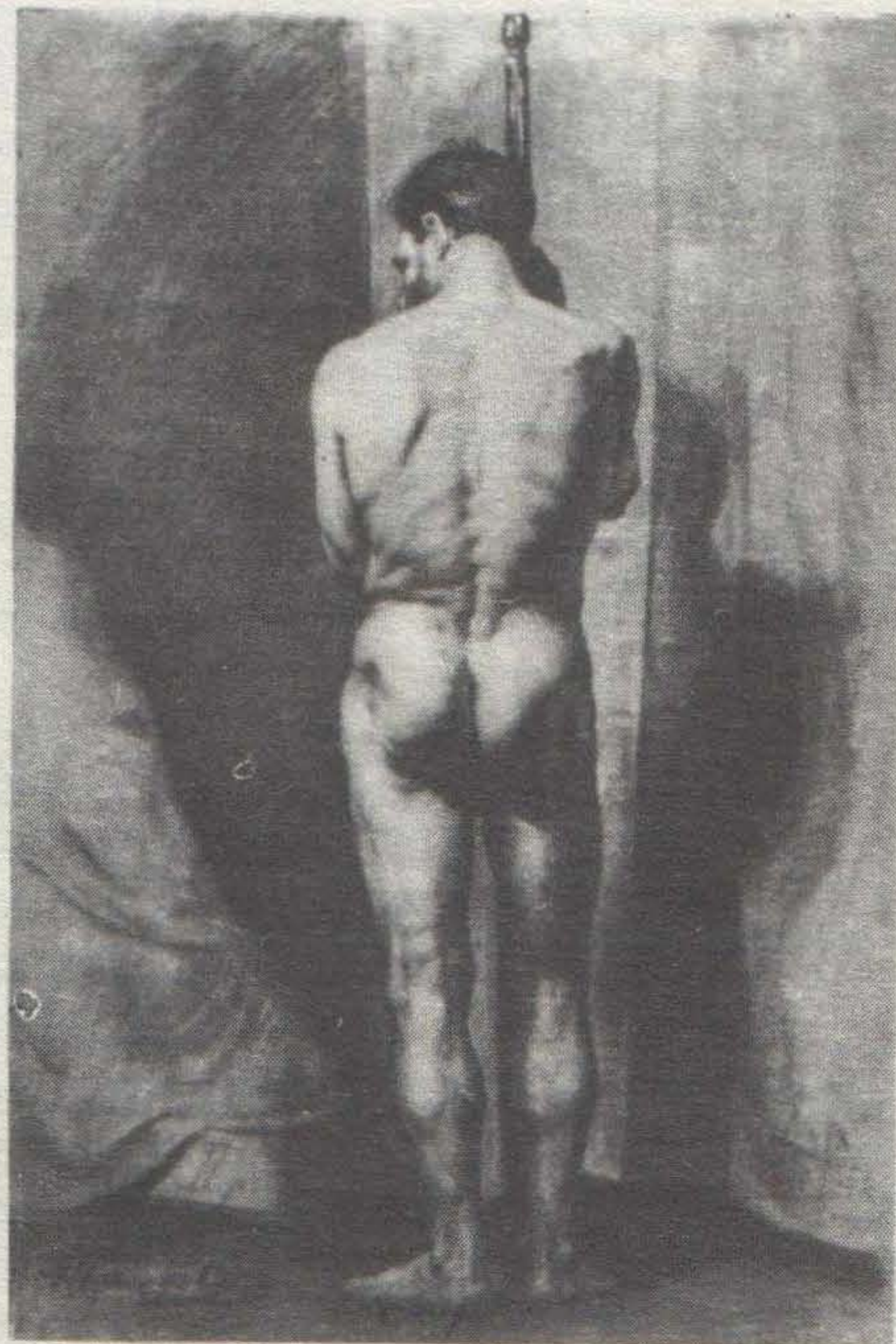
вателя обучали девяносто три учащихся.

Рисовальная школа и картинная галерея органично вошли в культурную жизнь города. Система преподавания основывалась на творческом продолжении и развитии национальных традиций русского искусства. Многогостороннее отражение жизни, глубокая любовь к народу и соз-

Пензенское художественное училище имени К. А. Савицкого.  
*Фото.*

Творческая мастерская при Пензенском художественном училище академика живописи, первого директора К. А. Савицкого.

И. С. Горюшкин-Сорокопудов.  
Натурщик.  
*Итальянский карандаш.*  
1890-е гг.



дание гражданского долга перед родиной стали основными принципами воспитания юных дарований.

Обучение было нелегким. За четыре года предстояло пройти курс масочного, головного, фигурного и натурного классов. Перейти в следующий класс можно было только при наличии не менее четырех баллов. Не вызывает удивления, что в первом выпуске оказалось всего четыре человека, два из которых были приняты затем в Академию художеств.

Осенью 1908 года в училище пришел превосходный рисовальщик, автор исторических картин, ученик И. Е. Репина — Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов. А двумя годами позже — Николай Филиппович Петров — академик живописи, известный мастер пейзажа, бытового жанра, интерьера, отдавший преподаванию более двадцати пяти лет.

За годы Советской власти училище подготовило много высококвалифицированных специалистов. Сейчас в нем четыре отделения: живописно-педагогическое, художественно-оформительское, скульптурное, театрально-декорационное. Всего четверста один воспитанник и сорок пять преподавателей, из которых больше половины учились в этих стенах.

Основное внимание в училище уделяется рисунку, в том числе рисованию гипсов. Изучение формы, познание законов пластики, умение видеть то, что ты рисуешь, — именно в этом заключается достижение профессионального мастерства.

Изучению анатомии уделялось и уделяется самое серьезное внимание. Создан кабинет пласти-

ческой анатомии, где имеется методический фонд анатомических рисунков и установлено дежурство преподавателей-консультантов.

Все в училище основательно: люди, отношения педагогов и учащихся, само здание, наглядные пособия. Копии с античных скульптур украшают широкие коридоры, классы, придавая особую парадность интерьерам, напоминая Академию художеств.

Директор училища Виктор Михайлович Трушин рассказал:

— При Константине Аполлоновиче Савицком способных учеников не торопились как можно скорее выпустить из стен училища. Пока не был освоен гипс, не давали рисовать живую натуру, зато при освоении всей программы талантливые ученики поступали в академию без экзаменов.

В одном здании с училищем располагается картинная галерея. Польза такого соседства велика. К. А. Савицкий много сил и труда положил на осуществление этого замысла. Он обращался к своим друзьям, передовым людям того времени, с просьбой о дарственных вкладах во имя всеобщего просвещения и развития культуры; в результате сло-



Маврин Н.  
Рисунок гипсовой головы.  
Графитный карандаш. 1982.

Маврин Н.  
Натюрморт с гипсовой головой.  
Масло. 1982.

Маврин Н.  
Натюрморт в интерьере.  
Графитный карандаш.  
1981.

жилась интересная коллекция великолепных полотен отечественных и зарубежных художников. Учащиеся могут копировать подлинные произведения старых мастеров.

Центр всей методической работы училища — музей-кабинет К. А. Савицкого, где учащиеся знакомятся с историей училища, копируют рисунки известных мастеров, находящиеся в фондах училища, работают по пополнению экспонатов музея.

Недавно создано отделение промграфики. Специализация — художник рекламы и упаковки промышленных товаров. Дело это новое, но экспериментальная группа добилась уже некоторых успехов: внедрено в промышленность несколько работ учащихся. Сейчас создаются кабинеты офорта и линогравюры.

Большую помощь оказывает

училище городу. Это и оформленные наглядной агитации, городских праздников, ярмарки «Сурская осень», детских садов и школ, промышленных предприятий. Много работают ребята и в подшефном совхозе. Установилась добрая традиция — темы дипломов оформительского отделения утверждаются в соответствии с нуждами города.

Силами учащихся и педагогов проводятся выставки, организуется помощь изостудиям, кружкам. На общественных началах создан в школах и техникумах города факультет по изобразительному искусству.

Библиотека училища существует с момента его основания. Книжный фонд насчитывает более двадцати одной тысячи экземпляров, значительную часть которых составляют книги из собрания Н. Д. Селиверстова. Сотрудники библиотеки активно помогают в организации учебы, устраивают литературные вечера, обсуждение прочитанных книг, встречи, беседы.

Очень тепло отзываются выпускники училища о годах, проведенных в его стенах, где дают крепкие основы художественной грамоты, учат творчеству, воспитывают художника-гражданина.

Д. ВАСИЛЬЕВ



## ГЛАВНЫЙ СМЫСЛ РАБОТЫ

Пензенская детская художественная школа уже не молодая — ей сорок лет.

В двух первых подготовительных классах (они называются у нас «нулевыми») учебный процесс похож на увлекательную игру с музыкой, чтением сказок, изготовлением коллажей, макетов фантастических городов, диких масок из папье-маше и так далее.

Именно здесь, в подготовительных классах, ведется кропотливая работа по воспитанию вкуса ребенка, каждодневно и целенаправленно формируется



Рослякова М., 15 лет.  
Натюрморт.  
Карандаш.

его отношение к прекрасному. А главное — выявляется степень одаренности и трудолюбия. Очень важно с малых лет развивать в ребенке не только способности мыслить образами, но и воспитывать в нем творческую волю. Ведь талант художника составляют три фактора: мировоззрение, темперамент, профессиональное мастерство. Согласитесь: в конечном счете все три эти качества можно развить в себе только трудом, трудом и еще раз — трудом.

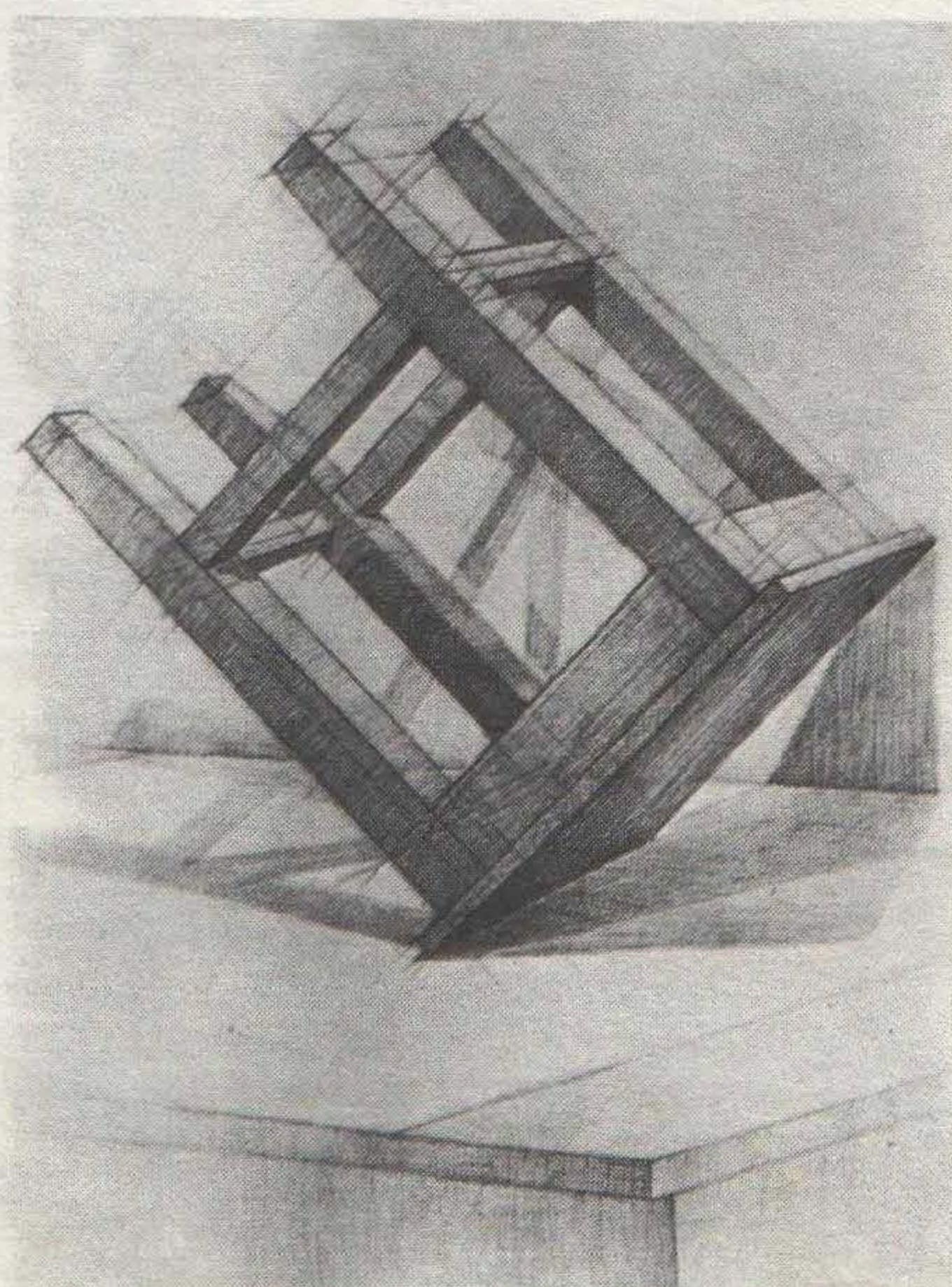
Постепенно искреннее, но наивное творчество перестает удовлетворять ребенка. Ему хочется научиться рисовать грамотно. Возникает осознанное, даже азартное желание учиться, работать.

Ведущее место в нашей школе занимает преподавание рисунка. Это не удивительно. Ведь он основа всех видов изобразительного искусства.

Требуются определенные технические навыки, развивающие глазомер и чувство пропорций, без которых невозможно приступать к построению простейших фигур в пространстве.

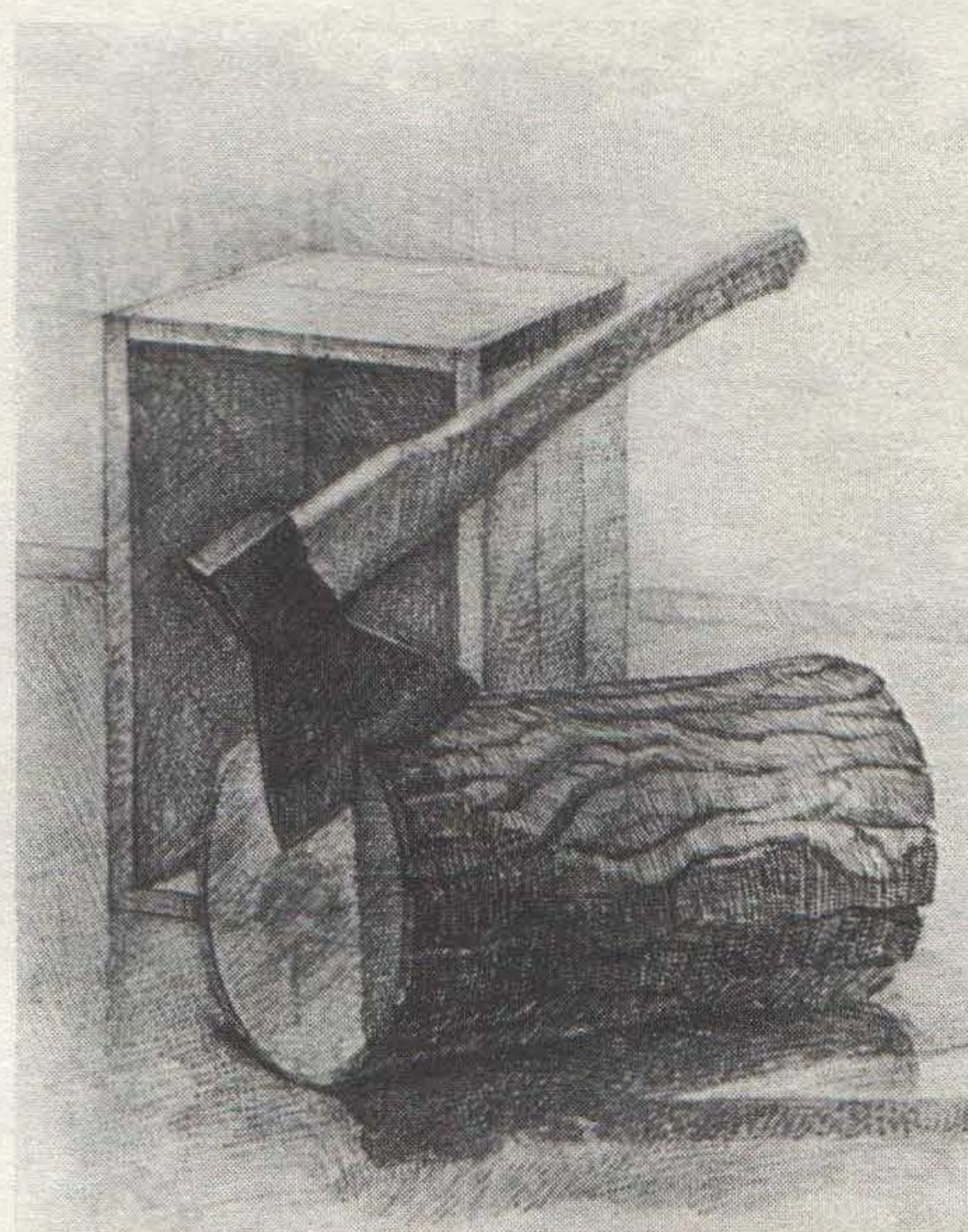
Переход от «плоскостного» рисования к изображению объема — процесс многотрудный. У нас он осуществляется целым рядом упражнений по специально разработанной программе. Например, учащимся предлагается провести в квадрате несколько горизонтальных и вертикальных линий на одинаковых друг от друга расстояниях. Получается своеобразная шахматная доска. На следующем занятии педагог объясняет ребятам закон перспективного сокращения параллельных линий, и тогда вчерашняя «шахматная» доска строится учащимися с учетом этого закона. Чтобы закрепить это важное для дальнейшего роста учащихся открытие, мы на

Илюшин П., 15 лет.  
Табуретка.  
Карандаш.



следующем занятии предлагаем нарисовать с натуры шахматную доску, половинки которой развернуты под некоторым углом друг к другу.

Затем наши учащиеся изображают многоступенчатую ширмочку («гармошку»). После этого ребятам будет предложено извлечь из нарисованного ими куба  $\frac{1}{4}$  часть, по воображению построить пирамиду из кубов. Такие и подобные упражнения весьма полезны: они развивают



Пинчин Н., 14 лет.  
Натюрморт.  
Карандаш.

чувство пространственного мышления.

Занятия этого периода в школе перемежаются домашними заданиями на улице, где ребята, делая несложные зарисовки городского пейзажа и наглядно знакомясь с законами перспективы, закрепляют полученные в школе знания.

Изображая проволочные каркасы, а затем простые предметы быта, в которых прочитываются важнейшие геометрические формы — куб, цилиндр, шар, конус, пирамида, — ребята приобретают навыки, необходимые для решения более сложных задач.

Во втором классе учащиеся узнают, что такое свет, тон, тональные отношения, силуэт. Несколько зарисовок одного и того же предмета, освещенного попеременно с разных сторон, помогают учащимся усвоить, что форма предмета постоянна, контур же может изменяться в зависимости от освещения и от точки зрения.

Задачи, связанные с построением сложных предметов в пространстве с учетом законов распространения света, а также с передачей материала и фактуры, пространства, мы даем в первом полугодии третьего класса. А во втором семестре знакомим учащихся с принципами построения головы и фигуры человека.

В четвертом классе, продолжая изучать голову человека на гипсовых слепках и живой натуре, одновременно закрепляем и совершенствуем навыки изображения предметов в пространстве. Требуются немалые усилия и терпение, чтобы учащиеся выработали у себя привычку рисовать от общего к частному, а не наоборот.

Предвидя вопрос: а не скучновато ли все это рисовать детям? — отвечу: напротив. Рисование становится увлекательнейшим делом, если только ученик обретет способность воспринимать бумагу не просто как белый лист, а как чудо: прикоснись к нему — и лист наполнится воздухом, пространством, объемами. Юным художникам радостно сознавать, что им дана удивительная способность — видеть необычное в обычном. А не в этом ли заключается главное условие творчества?

Практика четырех десятилетий деятельности Пензенской ДХШ показывает, что наши учащиеся выходят из школы, владея необходимыми знаниями и навыками, чтобы продолжить профессиональное обучение в средних и высших учебных заведениях страны.

Воспитывать в детях уважение к работе, приучать к каждодневному, честному, одержимому труду — главный смысл работы нашей художественной школы.

**М. СИДОРЕНКО,**  
директор детской художественной  
школы № 1 города Пензы

## В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩЕМУ ЖИВОПИСЦУ

Из всех живописных техник масляная живопись является наиболее сложной, поэтому необходимо хорошо знать не только художественные материалы, но и владеть процессом технологии.

У начинающих живописцев обычно возникает множество вопросов.

Отвечаем на некоторые из них.

**Как натянуть холст? Можно его смачивать или нет?**

При натягивании на подрамник грунтованный холст ни в коем случае нельзя смачивать. Увлажненный грунт, в состав которого входит клей, высохнув, покроется микротрещинами и будет впитывать в себя связующее масляных красок. Они пожухнут, будут плохо держаться на поверхности грунта. Для облегчения натягивания холста применяют специальные клещи с приваренными широкими губками.

**Для чего применяются разбавители, выпускаемые под условными номерами?**

Каждый из разбавителей имеет определенное назначение:

разбавитель № 1 применяется лишь для эскизных масляных красок и вспомогательных работ, например в театральной живописи, при оформительских работах и так далее;

разбавитель № 2 представляет собой уайт-спирит, применяется как разбавитель эскизных красок, но главным образом для мытья кистей и палитр. Для разведения лаков и красок разбавитель № 2 непригоден;

разбавитель № 4 — пинен. Он окисляется значительно меньше, чем скипидар, которым не рекомендуется пользоваться в живописи, так как он склонен к пожелтению. Пинен применяется как разбавитель красок и лаков в процессе живописи, но при этом он понижает блеск красок. Хранить разбавители следует в плотно закрытых флаконах.

**Какие бывают лаки?**

Лаки подразделяются на живописные, вводимые в масляную краску в процессе живописи, и лаки покрывные, которыми покрывают законченную картину (примерно через год).

К живописным лакам относятся:

мастичный, даммарный, копаловый (раствор копаловой смолы в рафинированном льняном масле).

К покрывным лакам относятся: фисташковый, акрил-фисташковый и ретушный, который применяют для предотвращения пожелтения при многослойной живописи и усиления сцепляемости красочных слоев.

**Какие краски применяются в масляной живописи?**

Масляные краски, выпускаемые в настоящее время, подразделяются на обычные, где связующим служит льняное масло, которое со временем желтеет. Это особенно заметно в светлых красках, поэтому в настоящее время выпускаются пентамасляные краски: белила цинковые, титановые, свинцово-цинковые, свинцовые, марганцево-кадмиевая зеленая, изумрудная зеленая, марганцевая голубая, церулеум, кобальт синий средний, кобальт зеленый светлый, кобальт зеленый светлый «холодный», кобальт зеленый темный, хром-кобальт зелено-голубой, хром-кобальт сине-зеленый.

Эскизные краски выпускаются для подготовительных работ и эскизов.

**Что означают звездочки на тубах с красками?**

Количество их указывает на степень светостойкости краски: три звездочки — высокая светостойкость, две — средняя, одна — низкая светостойкость. Кроме этого, на тубе имеются данные о времени выпуска краски, так как срок хранения масляных красок три года со дня их изготовления.

**Какие краски считаются лессирующими и полулессирующими?**

К лессирующим краскам относятся: золотисто-желтый «ЖХ», марс коричневый темный прозрачный, ван-дик коричневый, тиоиндиго розовая, краплаки № 1 и № 2, кобальт синий спектральный, кобальт синий, изумрудная зеленая; коричневая, марганцевая голубая и другие, наносимые очень тонким слоем.

**Н. ОДНОРАЛОВ**

# ПЕТРИКОВКА

На живописных холмах среди степного простора Днепропетровщины широко раскинулось село Петриковка. Голосистый красавец петух победно провещал утро — и трудовой день начался. Как хорошо вокруг! Весной зеленеет осока по берегам речки Чаплинки и белоснежной пеной покрываются вишневые садочки. Летом пламенеют на огородах маки, как заколдованный, поворачивает голову к солнцу подсолнух. Осенью же созревают в садах темно-синие гроздья винограда, а в балках на пожелтевших кустах калины рдеют гроздья ягод... Нет, не случайно село это издавна славится искусством орнаментальной росписи. Кажется, сама щедрая на краски украинская природа водит рукой петриковских мастеров, и вот один за другим ложатся яркие узоры на стены хат, на деревянные изделия, на бумагу и ткань...

Петриковка основана запорожскими казаками в 1772 году — до сих пор сохранились тут следы военных укреплений — «редуктов» и старинные названия некоторых улиц *по сотням*. Факт немаловажный, особенно если учесть, что в отличие от других окрестных сел жители этой «казенной» слободы не знали крепостного гнета. Развитию народного искусства способствовало и другое обстоятельство: Петриковка была крупным торговым центром. Трижды в год здесь проходили большие ярмарки, на которых продавались расписные деревянные изделия: сундуки, сани, веялки, музыкальные инструменты, посуда. Кроме росписей по дереву, петриковские мастера славились своими вышивками, коврами и набивными тканями, и право, какие красивые домотканые штаны с цветочными узорами носили здешние парубки. А их вышитые цветами сорочки с большой узорчатой вставкой на груди!..



П. Г л у щ е н к о.  
Хмель.  
Бумага, яичная темпера.  
1972.



Ф. П а н к о.  
Совы.  
Бумага, яичная темпера.  
1973.

Да, здешний орнамент прежде всего растительный, преимущественно цветочный. Отсюда главные композиционные разновидности петриковской росписи: отдельный цветок (*квітка*), веточка, букет, вазон с цветами, фриз и коврик. Часто к цветам присоединяют гроздья винограда или калины, рядом мастера охотно вкомпоновывают птиц. А вот животных и человека рисуют довольно редко. Характерным можно считать лишь профильное изображение девушки в национальном украинском наряде — вышитой сорочке, — корсетке и плахте с венком и лентами на голове.

Отражая в своем искусстве явления местной флоры и фауны, мастера не копировали природу, а творчески переосмысливали ее в соответствии с народным эстетическим идеалом. Именно так, многими поколениями художников, создавались полусказочные *луковички, бурачки, кучерявки*, а рядом с вполне реалистическими изображениями петухов и кукушек появились сказочные жарптицы.

Народное искусство всегда символично. Символичны и многие мотивы петриковской орнаментики. Например, красные ягоды калины означают девичью красу, кукушка предсказывает, сколько предстоит прожить лет, петух знаменует наступление нового дня... Краски тоже обладают символическим значением: теплые — красные, оранжевые и желтые — передают радость бытия, а холодные — синие, фиолетовые и голубые — грусть, печаль.

С давних времен петриковские художники предпочитают контрастные цветовые сочетания, чаще всего красного и зеленого. Однако нынешние мастера, знакомые с завоеваниями профессиональной живописи, создают декоративные композиции с раз-



личными тональными решениями. Скажем, букеты осенних цветов пишут в красновато-золотистой гамме, а весенних — в голубовато-зеленой. Ажурной четкости рисунка, выполняемого без предварительного карандашного наброска, виртуозности его исполнения издавна достигали с помощью тончайшей самодельной кисточки из кошачьей шерсти. Теперь, правда, здешние художники нередко применяют обычные акварельные кисти, но прожилки на листьях по-преж-

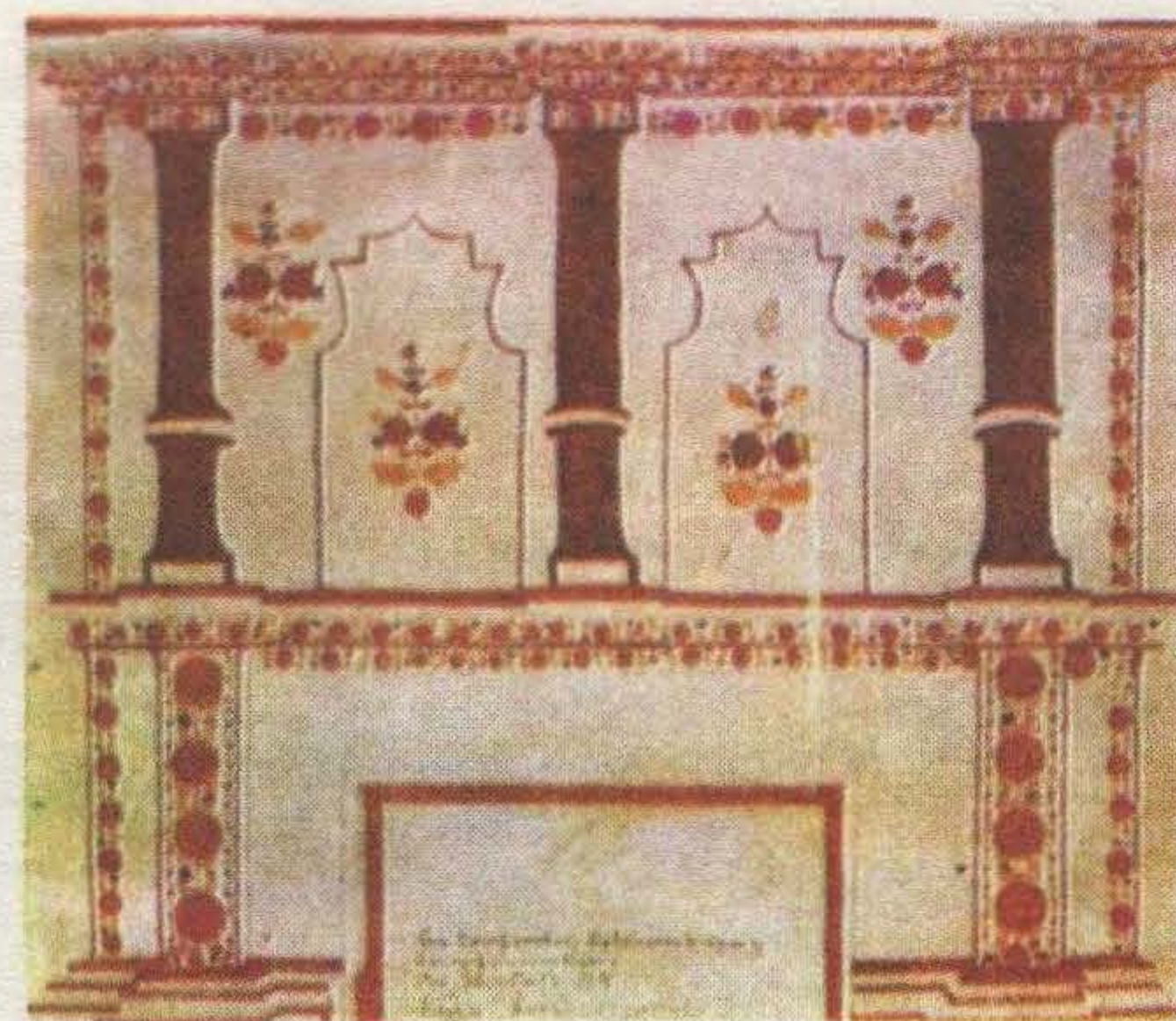
нему выскабливают щепочками, а ягоды пишут просто пальцем.

В старину многие мастера готовили краски из сока растений, к примеру, зеленую — из травы пырея, синюю — из цветов подснежника, желтую — из луковой шелухи, оранжевую из коры молодых яблоневых побегов, красную и фиолетовую — из сока вишен и шелковицы... Употреблялись и такие естественные красители, как охра, сажа и глина, которые смешивали с молоком и яйцами. В наше время художни-



ки используют анилиновые и акварельные краски. Их разводят на желтке яйца, получая таким образом яичную темперу, которой пишут на бумаге. Такая техника сохраняет прозрачность акварельной живописи, сообщая ей необычайную яркость и сочность. Ну а деревянные изделия петриковские мастера расписывают темперой и масляными красками.

Надо сказать, что бумага для народного искусства Украины материал не новый. Еще в середине XIX века здесь отмечалось массовое появление *вытынанок* — вырезок и аппликаций из белой и цветной бумаги. В Петри-



Скрыня (сундук)  
с петриковской росписью.  
Начало XX века.

В. Статива.  
Жар-птица.  
Бумага, яичная темпера.  
1977.

М. Кравец.  
Три цветка.  
Бумага, яичная темпера.  
1974.

Сервиз «Жар-птица».  
Роспись Т. Кудыш.  
1980.

Расписная печь.  
Рисунок с натуры  
Е. Эвенбах.  
Бумага, акварель.  
1913.



ковке они тоже бытовали, затем исчезли и вновь возрождаются в наши дни. В начале XX столетия петриковцы стали изготавливать бумажные *малевки* для украшения интерьера хаты. Вот эти-то яркие цветные листы и стали основой современной народной графики Украины.

Новый этап развития Петриковки, бурный расцвет здешнего искусства начался после Октябрьской революции. На выставке украинского народного творчества, показанной в Москве в 1936 году, произведения петриковских мастеров имели огромный успех. Некоторых участниц выставки наградили дипломами I степени, а Татьяне Пате и Надежде Белоконь было, кроме того, первым из петриковцев присвоено звание мастеров народного искусства УССР.

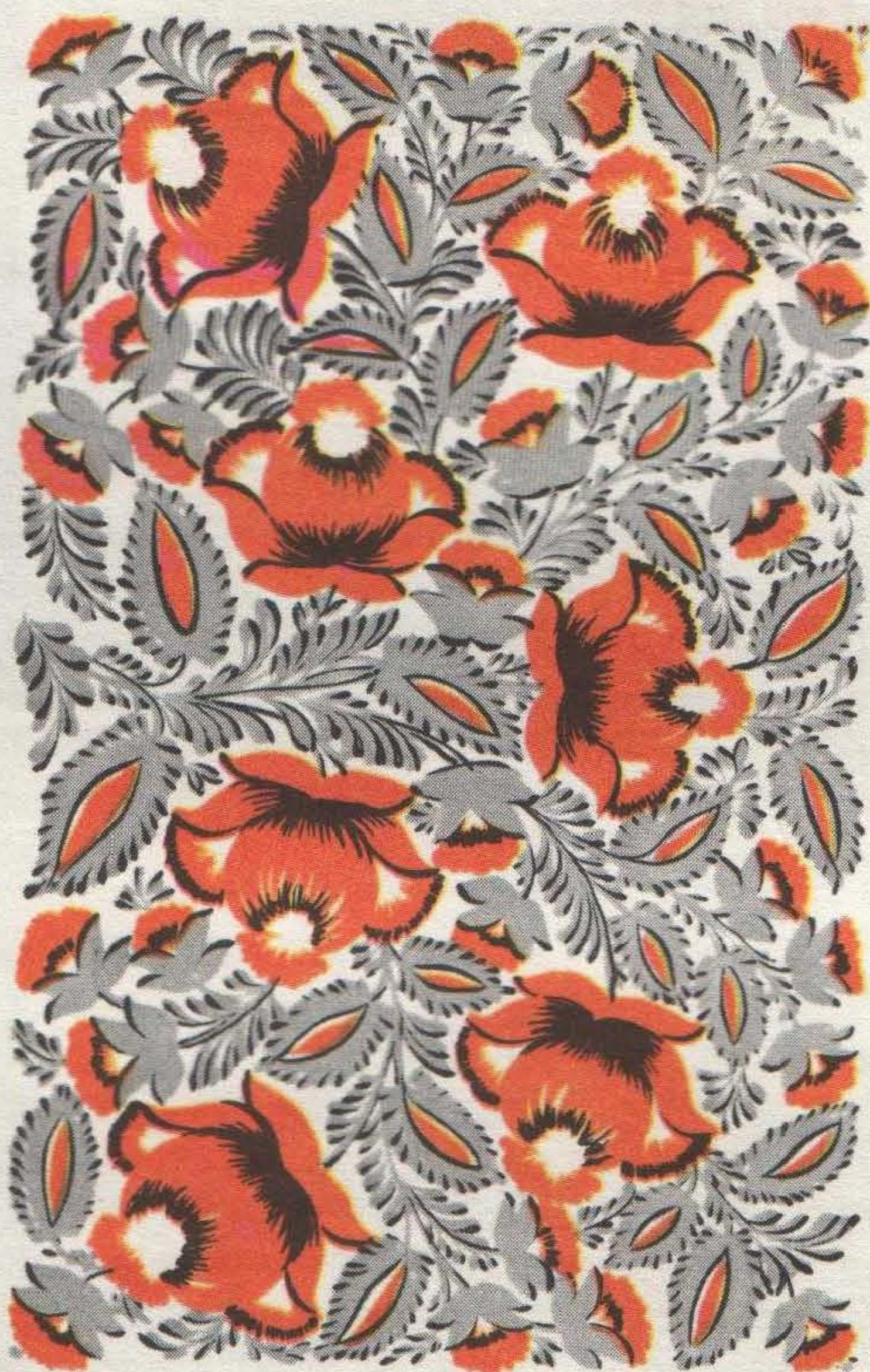
В 1936 году в Петриковке открылась школа декоративной росписи, в которой композицию орнамента как раз и преподавала Т. Пата. Своих учеников она наставляла внимательно наблюдать и чувствовать окружающую природу, передавать ее настроение в творчестве. Школа просуществовала до самой войны, ей обязано своими успехами целое поколение известных петриковских мастеров: Марфа Тимченко, Федор Панко, Василий Соколенко, Надежда Шулик, Пелагея Глущенко и многие-многие другие.

Выпускники школы начали работать в художественной промышленности. На Киевском экспериментальном керамико-художественном заводе много красивых фарфоровых сервизов украсили петриковским орнаментом Марфа Тимченко, Вера Клименко-Жукова, сестры Вера и Анна Павленко. Причем последняя и сегодня работает здесь вместе с дочерью Натальей.

К слову сказать, как и в старину, родственные связи в народном творчестве имеют большое значение. Ведь традиции в этом случае передаются особенно бережно, как говорят, «из рук в руки, из уст в уста». Потому в Петриковке немало художественных династий, рядом трудятся представители сразу нескольких поколений.

В 1958 году в селе начал работать филиал Днепропетровской

детской художественной школы — композицию петриковского орнамента вели опытейшие Ф. Панко и В. Соколенко. В том же году открылся цех подлаковой росписи. Петриковцы довольно быстро освоили технологию изготовления шкатулок и декоративных тарелок из пресованных опилок и новую для себя технику росписи. Производство постепенно расширялось — теперь это фабрика художественных изделий «Дружба», где работают многие выпускники детской художественной школы. А ядро творческой группы составляют заслуженные мастера: Владимир Глущенко, Анна Са-



В. Павленко.  
Маки.  
Бумага, яичная темпера.  
1982.

марская и Василий Соколенко. Последний, как главный художник, разрабатывает формы точенной из дерева посуды. Продукция фабрики известна во многих странах мира.

В 1970 году в Петриковке появилось еще одно предприятие — экспериментальный цех петриковской росписи, художественное руководство которым взял на себя все тот же неутомимый Федор Панко. Сегодня здесь соз-

дают декоративные росписи на бумаге, расписывают точенные из дерева тарелки и вазы, наборы для фруктов, кружки, ложки и яички-сувениры. А недавно стали пробовать силы в росписи металлических подносов, фаянсовых облицовочных плиток и фарфоровой посуды.

Сам Панко в своей тематической станковой росписи развивает традиции народной картинки, широко бытовавшей на Приднепровье в XIX столетии. Прежде всего это серия композиций под общим названием «Легенда о петриковской вишне», повествующая о гибели от руки ордынских завоевателей молодых влюбленных Остапа и Оксаны, на могиле которых выросла знаменитая петриковская вишня. Мастер написал также портреты В. И. Ленина, Т. Г. Шевченко и своей учительницы Т. Паты — явление новое в петриковском искусстве. Художник вообще живо откликается на темы современности, создает панно, плакаты и открытки. Немало сил отдает он возрождению характерной для старой Петриковки деревянной посуды, мебели и женских украшений, но не копирует традиционные образы, а создает качественно новые.

В цехе работают еще два заслуженных мастера народного творчества УССР — Надежда Шулик и Андрей Пикуш, а также многочисленные ученики Панко. Художники много работают над специальными заказами — настенной росписью интерьеров общественных зданий, например Дома художника и гостиницы «Лыбедь» в Киеве, и оформлением зарубежных выставок, организованных Торговой палатой УССР. Они постоянные участники республиканских, всесоюзных и зарубежных смотров. Только за последние годы петриковской росписью любовались во многих городах Канады, Японии, Франции, Венгрии, Испании, ФРГ, Нидерландов.

Да, самобытное, жизнеутверждающее искусство украинского села завоевывает симпатии зрителей сразу и навсегда. И не будет преувеличением сказать: сегодня его знает весь мир.

Н. ГЛУХЕНЬКАЯ,  
кандидат искусствоведения

Н. БОГДАНОВ-БЕЛЬСКИЙ.  
«У ДВЕРЕЙ ШКОЛЫ»

...В дверном проеме застыла фигура худенького крестьянского паренька. На нем лапти, прохудившийся зипунишко, за плечами — котомка. Жадно и в то же время с опаской вслушивается он в то, что происходит в классной комнате, — видно, немало мыкался по свету, успел повидать бессердечных людей. Холст исполнен в лучших традициях живописи передвижников — найден выразительный типаж, каждая деталь красноречиво повествует о незавидной судьбе маленького скитальца.

Хорошо известно, что наиболее искренни художники в тех полотнах, где вспоминают пережитое. Такова картина русского живописца Н. П. Богданова-Бельского (1868—1945) «У дверей школы». Сын крестьянина Смоленской губернии, он испытывал все тяготы бедняцкой жизни. В юности учился в народной школе одного из замечательных русских просветителей — С. А. Рачинского. И как знать, не вспомнил ли мастер, как сам когда-то шагнул в неведомый мир под названием «школа»? Дань этим впечатлениям — цикл картин, среди которых «Воскресное чтение», «У больного учителя», прославивший художника «Устный счет».

Полотно «У дверей школы» замечательно высокой живописной культурой. Ведь учителями Богданова-Бельского были В. Маковский и И. Прянишников. Он стал продолжателем их дела. Остра, необычна композиция, которую избирает Богданов-Бельский. Зритель вместе с героем словно заглядывает внутрь комнаты, настолько безыскусно выбрана точка зрения. Поток света, заливающий большое помещение, блики на полу, стенах, широкий разворот пространства не менее важны для мастера, чем сам сюжет. Так создается образ светлого, солнечного завтра, на пороге которого замер крестьянский подросток. Еще шаг, и его мечта сбудется...

Т. ВИКТОРОВ

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

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году.

9. 1984

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Стремись создавать красоту	Б. Т. Лихачев
2	Страна учится	А. Жукова
5	АРХИТЕКТОРЫ — ДЕТЯМ Новые проекты школ	В. Степанов, Л. Мирчевская
6	МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Н. П. Крымов	М. Ситнина
8	Прекрасная пора учебы	Ю. Кугач
12	Живопись Крымова	Н. Машковцев
13	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Работа над этюдом	А. Рылов
16	ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА Скульптор, пробудивший сфинкса	А. Богданов
19	КАЛЛИГРАФИЯ ДЛЯ ВСЕХ Азбука шрифта	Л. Проненко
22	НАШ КОНКУРС	В. Панов
24	МАСТЕРА АРХИТЕКТУРЫ Ф. О. Шехтель	Е. Кириченко
28	НАШ СЛОВАРЬ	В. Тарасов
29	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ Агатова ваза Мазарини	О. Неверов
32	БОЛЬШИЕ ХУДОЖНИКИ БЫЛИ МАЛЕНЬКИМИ Детство и юность Николая Рериха	А. Алехин
36	Из литературного наследия Н. Рериха	
37	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА «Дневник» Эжена Делакруа (2-я часть)	Л. Дьяков
41	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Пензенское художественное училище	Д. Васильев
43	Главный смысл работы (ДХШ г. Пензы)	М. Сидоренко
44	НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ	Н. Одноралов
45	НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО Петриковка	Н. Глухенькая

На 1-й странице обложки: Г. Коржев. Натюрморт с глобусом. Из серии «Школьные натюрморты». Масло. 1980. Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова. 80×120.

На 2-й странице обложки: М. Лукьянов. Плакат. 1984.

На 3-й странице обложки: На занятиях рисунком в Пензенском художественном училище. Фото.

На 4-й странице обложки: Н. Богданов-Бельский. У дверей школы. Масло. 1907. Государственный Русский музей. 127,5×72.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, 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 В. Ф. Горелова

Художественный редактор Ю. И. Киселев. Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор В. И. Куркова

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 12.07.84. Подп. к печ. 03.09.84. А00809. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7. Тираж 181 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1138.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Суцеская ул., 21.





ISSN 0205-5791

Миренс 71124

70 коп.