

Юный ХУДОЖНИК

1
'89





К НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ

Итак, на календаре 1989 год, страна вступает в новый этап перестройки — общественных, производственных, культурных действий на всех направлениях жизни. Минуло три с половиной года, как слово «перестройка» вошло в повседневный обиход, а кажется, что мы прожили за этот короткий срок огромный период. Ведь прошедшее время было уникально по глубине раздумий советских людей о судьбах страны, ее прошлом, настоящем и будущем, по решительному обновлению экономики, науки, культуры, образования.

Но самое главное завоевание последних лет состоит в духовном воздействии на наши чувства, мысли, мироощущение. Да и могло ли быть иначе? Ведь перестройка не только стремление достичь изобилия товаров в магазине — хотя и это очень важно, — но и возвращение чувства достоинства каждому человеку, его уверенности в своих силах, в призвании. Сегодня по-новому открывается непреходящая ценность традиционных, выношенных веками понятий, как совесть и честь, милосердие и сострадание, великодушие и отзывчивость, — ценностей, которые во все времена были духовной опорой людям и которые несло им искусство.

Может быть, потому так остро ныне ставятся вопросы овладения молодежью богатствами культуры, все тревожнее звучат проблемы эстетического воспитания юношества. И есть от чего тревожиться: не хватает квалифицированных учителей рисования в общеобразовательной школе, молодое поколение зачастую вырастает отлученным от серьезной музыки, театра, классического искусства. Озабоченность по этому поводу высказывают творческие союзы и органы народного образования. В апреле выездная сессия Академии художеств в Минске обсудит проблемы художественного образования молодежи, включая в орбиту пристального внимания и общеобразовательную школу. Надеемся, что авторитетнейшие мастера примут ответственные решения не только на бумаге — таких решений было немало, — а добьются реального позитивного изменения положения дел.

В редакцию журнала поступает немало писем от педагогов, в которых говорится о не приспособленных для занятий помещениях художественных школ, о хронической нехватке кистей и красок, полном отсутствии учебников, пособий, изобразительной продукции. По мере сил мы стараемся помочь, внимательно разбираемся в каждом конкретном случае. Рады, когда помощь оказывается действенной, результативной. Но больше всего ободряют ростки нового на ниве культурной жизни. Приняты важные, правительственные постановления в этой области, учреждены специальные премии Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина, которыми наряду с профессиональными художниками будут награждаться и детские коллективы, во многих городах открыты выставочные залы, школы искусств, центры эстетического воспитания детей. Недавно редакция

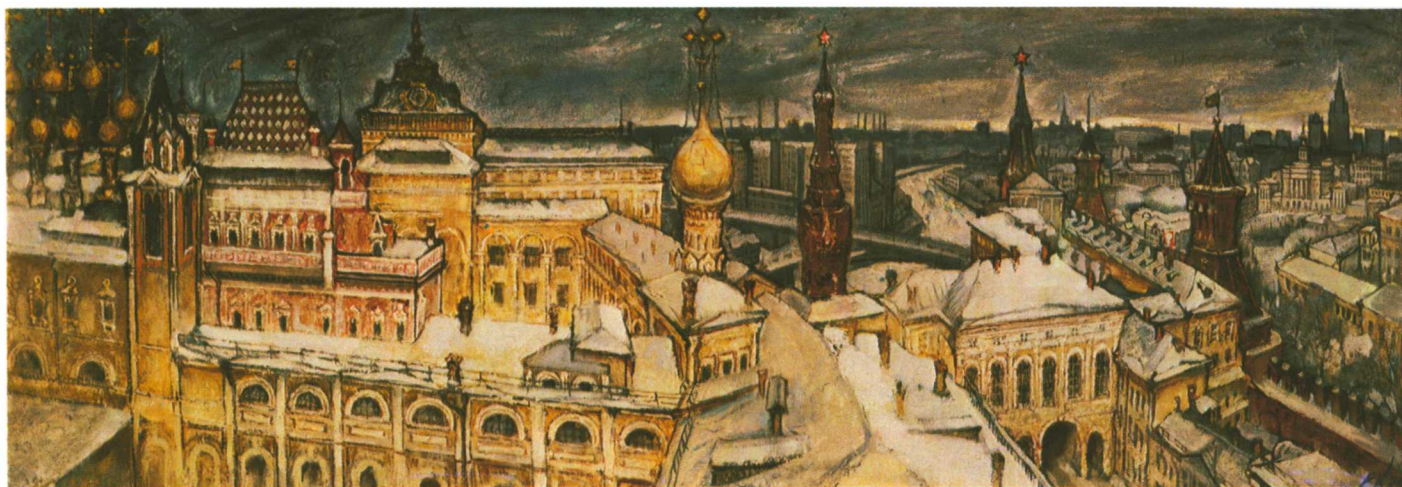
побывала в Кировской области, с восхищением мы смотрели на здание детской художественной школы в Кирово-Чепецке: с просторными классами, выставочным залом, зимним садом. Прекрасную художественную школу получили в начале учебных занятий и ребята Кирова, а ведь в этих городах масса острейших проблем, и все-таки предпочтение отдано интересам детей. Пусть таких примеров еще недостаточно, но хорошо, что они есть. Значит, эстетическое воспитание действительно становится первейшей заботой партийных, государственных органов.

Эта добрая традиция родилась не сегодня, она имеет давнюю историю. Вот один характерный ее штрих. Осенью отмечается 50-летие Московской средней художественной школы при Суриковском институте. За полвека в этих стенах начинали творческий путь сотни мастеров Москвы, союзных республик. Только первыми ее воспитанниками были Владимир Гаврилов, Виктор Иванов, Гелий Коржев, Владимир Стожаров — их имена ныне широко известны всей стране. Опыт этого учебного заведения, особенно в ранние его годы, по пестованию юных талантов уникален и должен стать предметом глубокого изучения. Он насущно необходим в дискуссиях о том, как и чему учить детей, в спорах о серьезности исканий творческой молодежи, в размышлениях о животворности традиций отечественной реалистической школы. И еще — юбилей послужит стимулом в развитии детского творчества, выявит новые таланты, серьезно увлечет рисованием, лепкой, живописью.

В этом году представляются широкие возможности приложения ваших творческих сил и в международном масштабе. Летом в Пхеньяне — впервые на Азиатском континенте — откроется XIII Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Юные наши читатели всегда активно включались в фестивальную подготовку, разнообразные конкурсы, посвященные укреплению дружбы между молодежью, пионерами и школьниками всех стран.

Уверены, что и на этот раз вы снова порадуете своими яркими работами, неумеймой фантазией и смелостью композиционных замыслов.

Наступивший год продолжает второе десятилетие в жизни «Юного художника» со дня возобновления его выпуска. Все эти годы журнал призывал любителей искусства к трудолюбию, серьезному овладению профессиональной грамотой, наследованию идеалов добра, справедливости, человечности, которые присущи классическому искусству любого времени — от античности до наших дней. Только такой путь в дальнейшем создаст прочный фундамент вашего будущего самостоятельного творчества, сделает осмысленным любой поиск и эксперимент, поможет отличить истинное искусство от ловкой подделки. Поздравляя читателей с Новым годом, от души желаем вам, дорогие друзья, успехов на долгом и трудном пути обретения мастерства — ведь именно с этого начинается настоящий Художник.



Любите город!

Не помню, кому из французов принадлежит ставшее крылатым изречение: «Художники рождаются в провинции, а умирают в Париже», но вспоминаю его часто. О чем оно? Конечно же, не о провинции как таковой. Оно — о том, какую роль в формировании личности художника (да и не только художника!) играет среда, в которой он родился и рос, в которой определился его талант. Оно о том, что мы подразумеваем, когда с трепетом и гордостью говорим «наша малая родина». Речь идет об истоках незаурядности, о том, что исключительность среды — залог рождения яркой личности.

Среда — понятие емкое. В нем и предки, и семья, и люди, нас окружающие, и культура, с которой соприкасаемся, и природа вокруг, и предметы, и строения, и пейзажи, будь то сельские или городские. О городе хочу поговорить в этих заметках.

Я — горожанин. Моя малая родина — Смоленск. Чудо из чудес, жемчужина среди многочисленных неповторимых сокровищ русской провинции. Поговорка гласит: «Что город, то нор». Крутой и сложный нор обнаружил город моего детства! В

нем, как в сгустке могучей энергии, сплелись самые разные щедроты. Неповторимая природа (как говорится, богом данное место) и красота человеческого гения, выраженная в прекрасных многообразных строениях, замкнутых в тугое кольцо почти неправдоподобных стен и башен, как бы впаянных в днепровские кручи. Веселые, уютные улочки, шаловливо бегущие по склонам оврагов и утопающие в садах. С одной стороны, город вобрал в себя нечто могучее, первостатейное, многовековое, почти библейское, и с другой — что-то пронзительно задушевное, интимное, щемяще тонкое.

Разве можно забыть горделиво венчающий город монументальный собор с его зелено-белым узорочьем, городской сад с нелепым музыкальным названием «Блонье», знаменитые смоленские часы — неизменное место свиданий молодых и немолодых смолян?! Можно ли забыть нашу Трехбратскую слободку, ее домишки, утопающие в зелени, заборы с горизонтально бегущими досками, замшелыми или свежескрашенными?! Разве можно забыть во множестве разбросанные по смоленским кручам, как раны на обветренном лице ветерана и

награды на его широкой груди, руины и памятники боевых бурь далеких веков?! Восток и Запад в своей высокой гармонии создали это чудо, и оно было рядом, вернее, я жил внутри этого чуда, оно окружало меня.

Восьмилетним мальчишкой я впервые увидел Москву и был раз и навсегда сражен фантастической красотой этого города. Полюбил его сразу, как говорится, с первого взгляда, и эта любовь не погасла за те долгие-долгие годы, что живу в нем. Отчетливо помню, какой восторг испытал, когда увидел Триумфальную арку у Белорусского вокзала, оживленные московские улицы с вереницами резво бегущих и позванивающих трамваев, Страстной монастырь и памятник Пушкину напротив. Все, что увидел дальше, показалось неправдоподобным: и простор Красной площади, куда я вышел сквозь причудливые Иверские ворота, и открывшаяся панорама Кремля, и величавые московские дали, убегающие в безбрежность от круч Ленинских гор, и многочисленные жемчужины архитектуры — Василий Блаженный, Сухарева башня, церковь Успенья на Покровке, Красные ворота, Новодевичий монастырь, баженковский

дом Пашкова, университет Казакова, манеж Бове, величавый памятник героям 1812 года — храм Христа Спасителя, прочно утвердившийся на высоком подиуме, Третьяковская галерея, мозаики Метрополя и многие-многие другие. Восхищали и новоделы: Киевский вокзал и Бородинский мост, радиобашня Шухова, четкие формы клуба имени Русакова. Поражал причудливо-изящный силуэт города, щедрое сочетание, казалось бы, несочетаемых элементов, красочные улицы, переулки, городские уголки и дворы. Разнообразие домов и домишек, решетки, крыльца, двери. Все это воспринималось как чудо, как дивная сказка. «Живописно — значит разнообразно», — любил повторять П. П. Чистяков. Москва отличалась исключительным разнообразием. Не случайно среди художников считалось: москвичи — живописцы, петербуржцы — графики.

С тех пор я перевидал множество разных городов и у нас, и за

рубежом. Много радости принесли они мне. Волгу и волжские города полюбил особенно. Ульяновск чем-то напоминал мой Смоленск, в Астрахани оживали черты любимого мною Кустодиева, волжские откосы Горького будили совсем другие ассоциации, иные чувства вызывали Ярославль и Тутаев, Ленинград и Бухара... Воистину — «что город, то норов!» — их облик переполнял верой в могущество творца-человека. Думалось: как богат мир, какой чудодеей человек!

Чем больше я видел, тем отчетливее понимал, что дом — это не просто строение, он — след человека, его душа, его отголосок, памятник ему, наконец. С радостью я знакомился с новыми кварталами Парижа и Центром Помпиду на улице Бобур, с удивительными по самобытности, устремленными в XXI век и вместе с тем «голландскими» постройками Роттердама, восхищался аэропортом архитектора Сааринена и по-

следним детищем Райта — музеем Гугенгейма в Нью-Йорке и еще многим.

Я понял, что город не просто скопление домов, улиц, площадей, магистралей и парков, что он — тоже след человеческой деятельности, ее отражение, зеркало человека, след его души, отпечаток его привязанностей, симпатий и антипатий. Город, как и человек, должен запоминаться, и для того, чтобы он запоминался, он должен быть отмечен особыми приметам, быть единственным в своем роде, неповторимым. Чем больше он запоминается, чем он интереснее содержанием, тем щедрее делится с нами, обогащая и усложняя наш мир, приумножая сокровища нашей души. А разве не этими ценностями может быть понастоящему богат человек и не ими ли по большому счету он может поделиться с другими?

У поэта Н. Заболоцкого есть прекрасные строки: «Природа смотрит как бы с неохотой на

Е. Куманьков.
Московская панорама.
Темпера. 1979.



Е. Куманьков.
Меншикова башня.
Цветной карандаш. 1976.



Е. Куманьков.
Новодевичий монастырь зимой.
Карандаш, пастель. 1983.



Е. Куманьков.
Улица Неждановой.
Карандаш, пастель. 1971.

нас, неочарованных людей». Они имеют прямое отношение к городу — природе рукотворной, нашему доброму собеседнику, партнеру в диалоге. Чем интереснее наша «речь», к нему обращенная, чем с большим любопытством и уважением мы его слушаем, тем содержательнее получается наша «беседа», тем охотнее он рассказывает нам. А чем сложнее человек, тем больше он очаровывается и больше видит. В этом взаимообогащении и рождается художник. Разве не Красноярском и Сибирью возвращен могучий талант Василия Ивановича Сурикова? Не Витебском рождены яркие полотна Шагала? Не раздолье саратовского Заволжья сформировало миражи Павла Варфоломеевича Кузнецова, а Хвалынский — «пространство Эвклида» — Петрова-Водкина? Разве не Петербург определил графику Добужинского?

Города, как люди, стареют. Это грустный, но неизбежный процесс. Рождаются новые поколения, появляются новые потребности, и старые города должны

к ним приспособливаться, что-то теряя при этом. Это тоже неизбежно — жизнь продолжается. Есть в этом процессе и отрадное — в результате разумного приспособления города приобретают богатства, происходит умножение ценностей, усложнение городской структуры. При разумном строительстве, усложняясь и преобразуясь, город сохраняет определенные общие признаки, приметы и самобытность, подобно тому, как поколения людей несут определенные родовые признаки. Непрерывная многовековая связь нашей духовной культуры таким образом длится. Рачительные культурные хозяева городов всегда стремятся к этому.

Растут и преобразуются и наши отечественные города, однако в этом нормальном процессе в последние годы «вдруг» обнаружилась ошеломляющая ненормальность — новое стало возводиться ценой варварского уничтожения старого, и взамен своеобразного стало во множестве вырастать безликое. Оно так

разрослось, что уцелевшее старое утонуло и затерялось в нем. «Черемушки» — символ безличия — заполнили огромные городские пространства нашей страны от Бреста до Петропавловска-Камчатского, от Мурманска до Ашхабада. В этом обезличенном пространстве растет будущее поколение. Мальчик, смотрящий из окна или идущий в школу в Астрахани, по сути дела, видит то же, что и юный житель Архангельска. В играх его, независимо от города, окружают немые, похожие одна на другую коробки и почти схожие пустыри с развороченной землей. Ему нечего любить, ему нечем гордиться. Так торжествующее невежество одержало победу над культурой, безобразность победила Красоту. Пример тому, к сожалению, показала Москва. Она была первой, потравы в ней оказались особенно велики, безликости в ней возведено больше, чем где бы то ни было, и безликость нового в ней особенно вопиюща — ни одного сооружения, которое могло бы встать в ряд высоких достижений современной архитектуры.

Конечно же, болезнь наших городов возникла не вдруг. Она началась давно. Сначала исподволь, как борьба с пережитками прошлого, потом обернулась болезнью разрушительства как таковой. Когда она достигла таких размеров, что появилась реальная угроза полного уничтожения многовековой культуры, — о ней заговорили. Нечто подобное произошло с природой. Ее также истребляли давно и упорно. Однако лишь сейчас, когда велика реальная опасность превращения земной поверхности в безжизненную пустыню, возникла одна из острейших проблем современности — экологическая. На защиту природы встают миллионы людей. Множатся и ряды защитников городов.

Сегодняшние больные города, как никогда, нуждаются в нашей любви и заботе. И львиная доля в их излечении, в возвращении им Красоты, несомненно, ляжет на ваши плечи, подрастающее молодое поколение. Любите город!

Е. КУМАНЬКОВ,
народный художник РСФСР



Воспитание искусством. Опыт ГДР.

Нашим гостеприимным хозяином в Берлине было издательство «Юнге вельт», одно из крупнейших в республике. Здесь выходят пятнадцать центральных газет и журналов, адресованных детям, юношеству. Кроме периодических изданий, оно выпускает детскую научно-популярную литературу.

Заведующая книжной редакцией Лизель Рихтер с нескрываемой гордостью показывает свою продукцию: красочные, хорошо иллюстрированные книги, отвечающие разнообразным интересам ребят. Вот серии о природе, различных профессиях, об истории и развитии ГДР, рядом — альбомы для раскрашивания, специальные буклеты в помощь школьному любительскому театру, юным плакатистам. Книжки отличаются высокой культурой оформления и качеством печати, стремлением их авторов заинтересовать ребенка, возбудить его воображение, фантазию.

Особое место занимают издания эстетического цикла. Серия, рассказывающая о жанрах и видах искусства («живопись», «графика», «скульптура», «архитектура» уже увидели свет), занимательные рассказы о художественных профессиях, прославленных мастерах прошлого. Конечно, подобные серии выходят и у нас. Но книги «Юнге вельт» отличает ценное качество: нацеленность на развитие творческих навыков ребенка. Этому служат все-

возможные вкладыши, отрезные страницы, где юный читатель должен что-то нарисовать, раскрасить, отгадать мини-кроссворд.

Ежегодно во всех школах республики проходит конкурс детского творчества под названием «Галерея дружбы». Его лучшие работы составили одну из трех книжек-малюток юбилейного издания, посвященного 40-летию пионерской организации. Две другие книжки тоже любопытны: одна — стихи и рисунки известных художников и поэтов ГДР, их веселые приветствия юбиляру; вторая — пионерский устав, переведенный на шуточный язык стиха и рисунка. Все издание служит ярким примером того, как весело и занимательно говорить о серьезном, как ценить накопленный опыт. Ведь сколько у нас в стране проходит интересных конкурсов, но обобщаются они редко. Вряд ли мы назовем хоть одно серьезное издание на эту тему.

Много фантазии в развитии творческой деятельности ребят проявляет пионерский журнал «Фрэзи». Традиционно в течение нескольких лет он имел «картину месяца»: во вкладыше помещалась репродукция классического произведения живописи, которое подробно анализировалось в номере. На первой иллюстрации к этой статье вы видите мини-календарь журнала, состоящий из 64 небольших страничек. Каких только занимательных заданий в нем нет: головоломки, загадки в форме



Обложка вкладыша — викторины журнала «Фрэзи».

Обложка специального детского выпуска Государственных музеев Берлина.

Обложка журнала «Воспитание искусством».





лабиринта, задачи на отыскание специально допущенных ошибок в картинках, предложения любителям мастерить!

ГДР — страна с богатыми культурными традициями, многочисленными памятниками искусства и архитектуры. Одни только государственные музеи Берлина объединяют 15 коллекций, среди них несколько крупных собраний, например, Пергамон-музей или музей имени Боде (мирового искусства). Такое художественное насыщение жизни города сказывается на духовном, эстетическом воспитании детей. Тем более, что сами музеи ведут целенаправленный поиск таких форм пропаганды классики, которые могут заинтересовать и привлечь к общению с искусством молодежь, в первую очередь учащихся от 6 до 16 лет.

В штате всех крупных музеев есть искусствовед-педагог, уже 25 лет успешно действует группа музейной педагогики при совете музеев ГДР. Она же издает ежегодник «Музей и школа».

Наш разговор с Карин Шмидель, искусствоведом-педагогом Пергамон-музея, проходил в том помещении, где идут занятия с детьми. На стенах висят детские работы, на стеллажах — куклы, театральные костюмы стран Востока. Карин поясняет, что они чаще всего занимаются с учащимися 5-х классов, которые изучают античное искусство по школьной программе. За учебный год в музее бывают школы всех районов Берлина, порядок посещения устанавливается совместно с органами народного образования, Домами пионеров.

После осмотра коллекции ребята приходят в эту комнату рисовать, лепить, мастерить, строить. Здесь же можно разыгрывать маленькие спектакли. «Мы стремимся,— говорит Карин,— не просто сообщать ребятам сведения, как это делается на школьных уроках, но предложить им осмыслить увиденное в музее, обращаемся к их чувствам. В развлекательной форме у детей возникает живое отношение к искусству и к музею».

Вот темы некоторых лекций и бесед со школьниками младших и средних классов: «Животные в Древнем Египте», «В гостях у древних римлян», «Вырезано из дерева, раскрашено, позолочено», «Гроб для кошки» (Египет) и т. д.

Музей имени Боде, кроме лекционной и студийной работы, устраивает для детей специальные небольшие часто меняющиеся выставки, что создает благоприятную атмосферу для восприятия искусства.

В выходные дни детскую галерею посещают семьями, взрослые и дети. Один раз в месяц для них устраивается представление под девизом: «Видеть — слышать — принимать участие», когда родители и дети не только знакомятся с картинами и скульптурами, но и могут вместе поиграть, спеть песни, принять участие в театральном представлении. Этим снимается страх перед порогом музея, воспитывается желание продолжить знакомство с его сокровищами.

К сожалению, за время короткого пребывания в Берлине, нам не удалось побывать на уроках рисо-



Одна из книжек-малюток, составленная из приветствий известных поэтов и художников.

Подарочный блок из трех книг-малюток, посвященный 40-летию пионерской организации ГДР. Издательство «Юнге вельт», 1988.

Помещение для занятий с детьми в здании Пергамон-музея.

Рисунки детей:
Янина Фронеке, 11 лет, Берлин,
Сирко Эллмер, 6 лет, Прессел.
Франк Пелз, 13 лет, Берлин. ▽

вания в школе. Но этот пробел был в некоторой мере компенсирован встречей в редакции журнала «Воспитание искусством», где нас подробно ознакомили с проблемами художественного обучения.

Журнал издается Министерством народного образования и адресован школьным учителям того предмета, который у нас называется изобразительным искусством, а в ГДР носит название «Воспитание искусством». Здесь уместно в нескольких словах дать общие сведения о системе художественного образования в ГДР. Изобразительное искусство преподается с первого по девятый класс, один час в неделю, исключение составляет четвертый класс, где количество часов удваивается. С девятого по одиннадцатый класс изобразительное искусство изучается факультативно. Детских художественных школ не существует, ребята, любящие рисовать, занимаются в изокружках Домов пионеров. Наиболее одаренные учащиеся, которые решили стать художниками, могут проходить обучение на подготовительных курсах при художественных вузах; их в республике пять.

В прошлом году были разработаны Академией педагогических наук ГДР проекты новых учебных программ по изобразительному искусству в школе. В них заметно стремление преодолеть некоторую односторонность в подходе к обучению, которая сказывалась в изолированности сообщаемых учащимся сведений по искусству от творческого процесса, в чрезмерном увлечении копированием и недооценке собственных впечатлений ребят, их мыслей, художественных решений.

Весь учебный процесс состоит из трех слагаемых: художественная деятельность (или попросту

рисование), знакомство с произведениями искусства, преобразование окружающего мира. Эти слагаемые остаются неизменными с первого по девятый класс, но задания постепенно усложняются в зависимости от приобретенных знаний. Если в первом классе ученики начинают узнавать цветовые различия, учатся смешивать краски, пользоваться не только чистыми, но и сложными тонами, то в четвертом классе они уже должны выполнять рисунок кистью, передавать цветовые отношения, строить пространство, а в пятом начинается рисование с натуры.

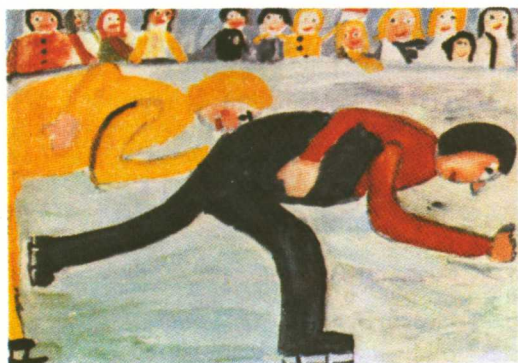
В каждом классе учебным планом предусматривается знакомство с произведениями классического искусства. В список произведений наряду с картинами Рафаэля, Леонардо, Дюрера активно включаются работы немецких мастеров XX века Ф. Кремера, Э. Барлаха, О. Дикса, О. Нагеля, а также Ван Гога, Пикассо, Гуттузо. Представлено и советское искусство. В девятом классе ученики знакомятся с произведениями В. Лебедева, К. Петрова-Водкина, А. Дейнеки, В. Попкова, всего 22 названий, в том числе и современных наших мастеров.

По разделу «Преобразование окружающего мира» тоже идет из класса в класс усложнение заданий. Если в начальной школе ребята усваивают элементарные шрифтовые навыки, то в старших классах изготавливают стенды и стенные газеты, оформляют плакаты, моделируют одежду. Все разделы программы составляют единый творческий процесс и тесно связаны друг с другом.

Новые программы были вынесены на широкое обсуждение, они полностью напечатаны в двух номерах журнала «Воспитание искусством».

Многие трудности, которые испытывают учителя изо в ГДР, хорошо знакомы и понятны нам. Поэтому общий язык мы находили в беседах сразу. К работе нашего журнала везде проявлялся большой и неподдельный интерес. И если в редакции журнала «Воспитание искусством» «Юный художник» регулярно получают, переводят заинтересовавшие статьи, то для сотрудников «Фрëзи» он явился приятным открытием. Что ж, нашему взаимному сотрудничеству только положено доброе начало, и надеемся, оно даст свои плоды.

Н. ПЛАТОНОВА



П. СЕЗАНН ПЬЕРО И АРЛЕКИН

К 150-летию со дня рождения художника

Близкие к В. Серову люди свидетельствовали, что, увидев в 1904 году сезанновское полотно «Пьеро и Арлекин», он был краток: «Деревянные болваны!» Прошли годы. Не раз выдающийся мастер захаживал к собирателю С. И. Шукину, смотрел его собрание новой западной живописи. И всегда — Сезанна. Встанет, прищурится и долго разглядывает. С присущей ему искренностью признался однажды, что картина не выходит у него из головы.

...Конец 1880-х годов — время, когда семья Сезаннов благодаря наследству обретает материальную независимость. Художник путешествует, в Париже снимает квартиру в доме, расположенном на острове Сен-Луи на Сене. Сезанн поселился в том самом месте, которое описал друг его детства, писатель Э. Золя, в вышедшем двумя годами ранее романе «Творчество». Главный герой, художник Клод Лантье, многими чертами напоминал Сезанна. Как и тот, не добился признания у публики, был неудовлетворен своими работами. В конце концов Лантье покончил с собой. Этот сюжет с трагической развязкой многие художники расценили как неверие писателя в новое искусство. Но особенно глубоко был оскорблен Сезанн. Золя наделил Лантье некоторыми его жестами, привычками и... привел к такому печальному концу! Быть может, живший в безвестности в южном городке живописец приехал в Париж спустя годы для того, чтобы продемонстрировать непокорность судьбе непризнанного одиночки.

Здесь были друзья, которые продолжали ценить картины и верить в талант их создателя. Один из них, папаша Танги, держал лавочку, где торговал художественными принадлежностями. Другой — В. Шоке, человек скромного достатка, но страстный коллекционер. По дешевке он покупал полотна импрессионистов в ту пору, когда на выставках публика лишь

потешалась над ними. В конце 1880-х годов, внезапно получив наследство, разбогател, купил особняк и задумал украсить его живописью. С этим заказом он обратился к Сезанну. Однако тот, сделав пару эскизов, охладел к работе. Шоке досталась лишь одна картина — «Пьеро и Арлекин»...

Оба персонажа произведения: слуги-шуты в итальянской комедии дель арте, любимые герои пьес и пантомим во Франции. Их маски надевали на карнавалах. В России пользовался успехом их дальний родственник, персонаж кукольного театра Петрушка. Картина имеет еще одно название — «Марди гра», что по-французски означает «Масленица». Многолюдный масленичный карнавал весной заполнял парижские улицы и бульвары. Однако картина Сезанна вовсе не показывает момент уличного гулянья. И хотя в облике Арлекина он изобразил своего шестнадцатилетнего сына Поля, а для Пьеро позировал сын знакомого, картина не похожа и на домашний маскарад.

Внешность героев картины строго соответствует их традиционному облику. Пьеро, как его описывает старый русский словарь, «продувной малый, корчащийся из себя неуклюжего простака, хитрец, обжора и воришка. Маски на нем нет, но лицо покрыто густым слоем пудры». Пудры на юном лице Пьеро у Сезанна не видно, но оно написано такими густыми белилами, которые можно принять за мел или пудру. Поза Пьеро неловка — натурщик, который позировал Сезанну долгими часами, однажды упал в обморок, не вынеся долгого и напряженного стояния. Арлекин — «умный дурак» итальянской комедии. Его отличают живость, подвижность. Он носит трико, сшитое из треугольных кусочков красного, синего, желтого, зеленого и белого цвета — в этой шутовской одежде сохранилось воспоминание о мимах Древнего Рима, костюм которых шился из лоскутков. Сезанновский Арлекин одет в трико из

красно-черных ромбов, ритм которых подчеркивает острый силуэт фигуры. Он движется легкой скользящей поступью, передать которую художнику стоило немалых трудов. Сохранилось несколько полотен Сезанна, датированных 1888—1890 годами и изображающих одного Арлекина.

Живописная поверхность картины плотна, тяжела, весома, словно смальта, демонстрирует различные способы работы кистью. Трико Арлекина, где в черный цвет ромбов добавлен синий, кажется переливающимся, сверкающим. Однако в отличие от старых мастеров, стремившихся передать фактуру ткани, меха, кружев, автор думает прежде всего о декоративном начале, а не о мире вещей. Так же, как немисливо представить, что яблоко Сезанна можно надкусить, так не тянет пощупать, из чего сделаны костюмы героев.

Итак, кого же они представляют? Может быть, в картине содержится намек на дружбу юныи Золя и Сезанна, и художник хотел этим ответить автору «Творчества»? Или, как полагают, здесь воплотилась вера живописца в то, что шестнадцатилетний сын, отличавшийся жизнерадостным характером, воспримет в отличие от отца открывающуюся перед ним жизнь как праздник? Так или иначе мастер создал замечательное произведение. Пьеро и Арлекин — это образы людей искусства вообще, тех, кто живет не только в реальной жизни, но и в вечном карнавале красок и линий.

...Картина предстала перед публикой в 1899 году, когда после смерти Шоке распродалось его собрание. В 1904 году на ретроспективной выставке Сезанна ее увидели молодые живописцы, для которых старый художник стал путеводной звездой. Запала им в душу и тема. Эхом она откликнется в живописи А. Дерена; полюбит П. Пикассо — словом, войдет в искусство XX века.

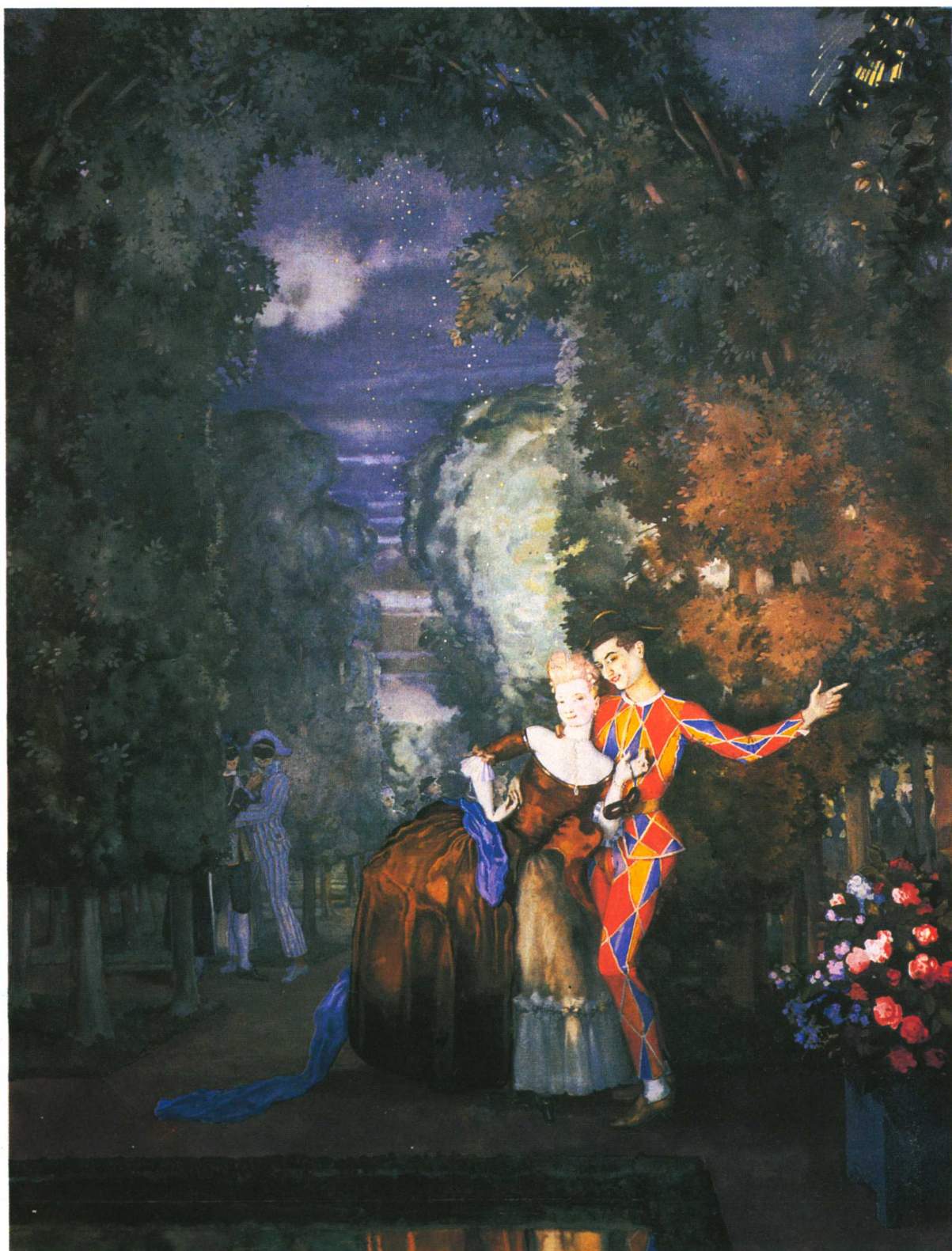
К. БОГЕМСКАЯ



П. Сезанн.
Пьеро и Арлекин (Масленица).
Масло. 1888.
102×81.

Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина.

«МИР ИСКУССТВА»



К. Сомов.
Арлекин и дама.
Гуашь, акварель. 1912.
Государственная Третьяковская галерея.
62,2×47,5.

Русский театр, балет, опера, книжная иллюстрация, художественная критика, музейное и выставочное дело, оформительское искусство — везде деятельность «Мира искусства» оставила непреходящий след. Долгое время у нас относились к группировке холодно и недоверчиво, считая ее оторванной от социальной жизни той поры, упрекая в отсутствии патриотизма. Однако деятельность мирискусников, оказавшихся в 1920-х годах за границей, направлена на прославление национальной культуры. Лишь недавно началось серьезное изучение наследия «Мира искусства», но полной его истории еще не написано.

Итак, вернемся на сто лет назад, к концу 1880-х годов. Художественная жизнь страны резко усложнилась. Авторитет передвижников, а тем более представителей академического направления ослабевает. Громко заявляет о себе талантливая молодежь, которая мечтает воспевать красоту, жаждет найти новые темы, живописную технику. Но их творчество признано далеко не сразу, и, чтобы не потерять себя, им необходимо сплотиться. «Миру искусства» суждено было стать для многих молодых мастеров объединяющим началом.

Группировка выросла из кружка, состоящего из учащихся петербургской частной гимназии К. Мая. Молодежь пошла за А. Бенуа, сыном известного петербургского архитектора Н. Л. Бенуа. Среди участников этого, как они называли, «общества самообразования», были одноклассники — Д. Филоффов, В. Нувель, Н. Скалон. Позднее к ним присоединились К. Сомов, Л. Розенберг, известный впоследствии под фамилией Бакст, А. Нурок, С. Дягилев и Е. Лансере, племянник А. Бенуа.

Центром кружка стал А. Бенуа, имевший большое влияние на друзей, как самый сведущий в искусстве человек. Он обладал прирожденным даром педагога. Окружающие признавали его умение спланировать единомышленников. Члены «общества самообразования» называли себя «невскими пиквикиан-



Л. Бакст.
Заставка к поэме К. Бальмонта
«Я слышу звуки русской речи».
Тушь, кисть, перо. 1901.

А. Остроумова-
Лебедева.
Виньетка «Медный всадник»
и Академия художеств.
Гравюра. 1912.



Г. Нарбут.
Автопортрет.
Тушь, кисть. 1915.



цами». Читали лекции по истории европейской и русской живописи, литературы, оперы, религий. В музыке боготворили Р. Вагнера. Страстно увлекались театром. Правда, несмотря на серьезные цели, их занятия иногда носили оттенок юношеской потехи. На собственном опыте члены кружка приходили к мысли, что путем умелого воздействия можно воспитывать вкусы широких слоев русского общества. Эта благородная просветительская задача стала главной в их деятельности.

Заметную роль в кружке начинает играть С. Дягилев. Сына военного, единственного непетербуржца, введенного Д. Филоффовым в общество, приняли с чувством снисходительного превосходства. Однако «провинциал» Дягилев был благодарным слушателем, буквально впитывавшим знания. Наделенный недюжинными способностями, он быстро усвоил уроки новых друзей — художников. Музыкальный от природы, начал быстро разбираться в наследии и творчестве современных композиторов. Завершили его художественное образование поездки за границу. Умеющий преодолевать любые препятствия и спланивать людей, Дягилев становится со второй половины 1890-х годов организатором всех последующих выставок, имевших этапное значение в культурной жизни России, а в дальнейшем — и законодателем художественной моды в Европе. В кругу друзей его шуточно величали «Наполеоном» или «Петром I».

К ядру кружка вскоре присоединились более старшие — И. Левитан, К. Коровин, М. Нестеров, В. Серов, ставший соведью объединения. За ними — М. Врубель, А. Головин, Ф. Малявин, Н. Рерих, С. Малютин, Б. Кустодиев, З. Серебрякова. Определились основные тенденции, которые станут характерны для «Мира искусства». Почти все увлекались стариной; это тяготение получило название «ретроспективизм», то есть обращение в прошлое. Они стремились запечатлеть то, чего им не хватало в действительности: поэзию, дух минувшего «ве-



Б. Кустодиев.
Групповой портрет художников
«Мира искусства».
Эскиз.
Масло. 1916—1920.
Государственный Русский музей.
52×89.

Б. Кустодиев.
Портрет И. Грабаря.
Этюд для картины
«Групповой портрет
художников «Мира искусства»».
Пастель. 1916.
Государственный Русский музей.
106×71.

ка «Екатерины». Члены кружка внимательно следили за тем, что делалось на Западе, — выписывали журналы, путешествовали, искали пути знакомства российского зрителя с зарубежным искусством. Попыткой наладить международные контакты в искусстве стало устройство Дягилевым в 1897 году выставок английских и немецких акварелистов, скандинавских ху-



дожников. В 1898 году — выставка русских и финских живописцев. Впервые зритель познакомился с произведениями членов кружка.

Выйдя на общественную арену, они объявили о своем намерении искать новые пути в искусстве. Это навлекло на них гнев критики во главе с В. В. Стасовым, который заклеймил их творчество как упадочное, декадентское. Но молодежь не утратила организаторский пыл. Самая заветная мечта — соединить на практике различные искусства: живопись, литературу, музыку, театр. Она отчасти стала явью со дня организации журнала в 1899 году и особенно регулярных выставок под эгидой «Мира искусства».

Идея печатного органа как сплачивающего начала носилась в воздухе. В конце XIX века в европейских столицах возникли журналы, связанные с новыми течениями в искусстве. В Германии — «Югенд», в Австрии — «Симплициссимус», в Англии — «Пан». В России таким журналом стал «Мир искусства». Его издатели — княгиня М. Е. Тенишева и С. И. Мамонтов, основатель Абрамцевского кружка. С 1900 года, когда Мамонтов разорился, а у Тенишевой произошел конфликт с редакцией, деньги стал выделять царь — решающую роль сыграл здесь В. Серов, писавший в тот момент его портрет. Возглавил журнал С. Дягилев. Д. Философов ведал литературной частью и выполнял обязанности секретаря редакции. Л. Бакст определял оформление журнала и качество репродукций. А. Нурок и В. Нувель отвечали за музыкальные сообщения в отделе хроники; они же явились инициаторами проведения от имени объединения «Вечеров современной музыки», где исполнялись произведения А. Скрябина, С. Рахманинова, К. Дебюсси, Р. Штрауса. Собрания сотрудников происходили на квартире Дягилева — сначала на Литейном проспекте, затем на Фонтанке. М. Добужинский вспоминал об их неповторимой атмосфере; там не было места зависти и саморекламе, все было сосредоточено на общем

деле — издании журнала.

«Мир искусства» оправдал свое название — перед зрителем и читателем разворачивалась широчайшая панорама искусства. В литературном отделе, где работали крупные писатели и поэты — З. Гиппиус, Д. Мережковский, Л. Шестов, Н. Минский, В. Розанов, — публиковались исследования, посвященные духовным вождям русской интеллигенции рубежа веков — Л. Толстому, Ф. Достоевскому, Р. Вагнеру, Ф. Ницше. Помещались статьи о полузабытых, а то и вовсе неизвестных публике художниках.

Особенно значительной заслугой «Мира искусства» стало открытие заново старого русского искусства. Творчество Д. Левицкого, Ф. Рокотова, О. Кипренского, А. Венецианова и его учеников — вот что было основательно позабыто. Делалось все, чтобы возродить и лучшие традиции декоративно-прикладного искусства. Прекрасные предметы быта должны быть не только достоянием музеев, но и войти в жизнь человека, формировать его вкус. Искания мирискусников шли двумя путями. Один из них связан с мастерскими в Абрамцево и Талашкине. Опираясь на творческую фантазию, К. Коровин, В. Серов, М. Врубель создавали предметы в национально-романтическом духе. Л. Бакст, А. Бенуа, Е. Лансере предпочитали ломкие формы стиля модерн, изысканные сочетания серо-зеленого, сиреневого, жемчужного оттенков, мотивы изогнутых стеблей, набегающих волн. На страницах журнала, выставках «Мира искусства» наряду с живописью стали появляться мебель, посуда, ковры, декоративные панно.

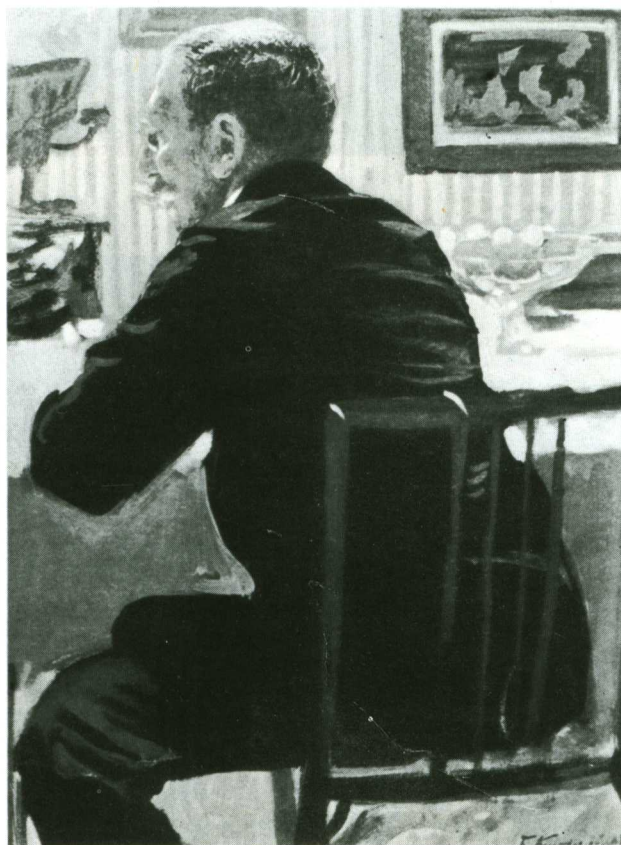
...1903 год. Мирискусники преподнесли петербургской публике сюрприз, организовав коммерческое предприятие «Современное искусство». Его вдохновитель — художник, корреспондент журнала И. Грабарь, субсидии предоставили московские меценаты С. А. Щербатов и Н. Н. фон Мекк. Любое начинание объединения, как мы не раз убедимся, ставилось на широкую ногу: вкладывалось много средств, привлекались круп-

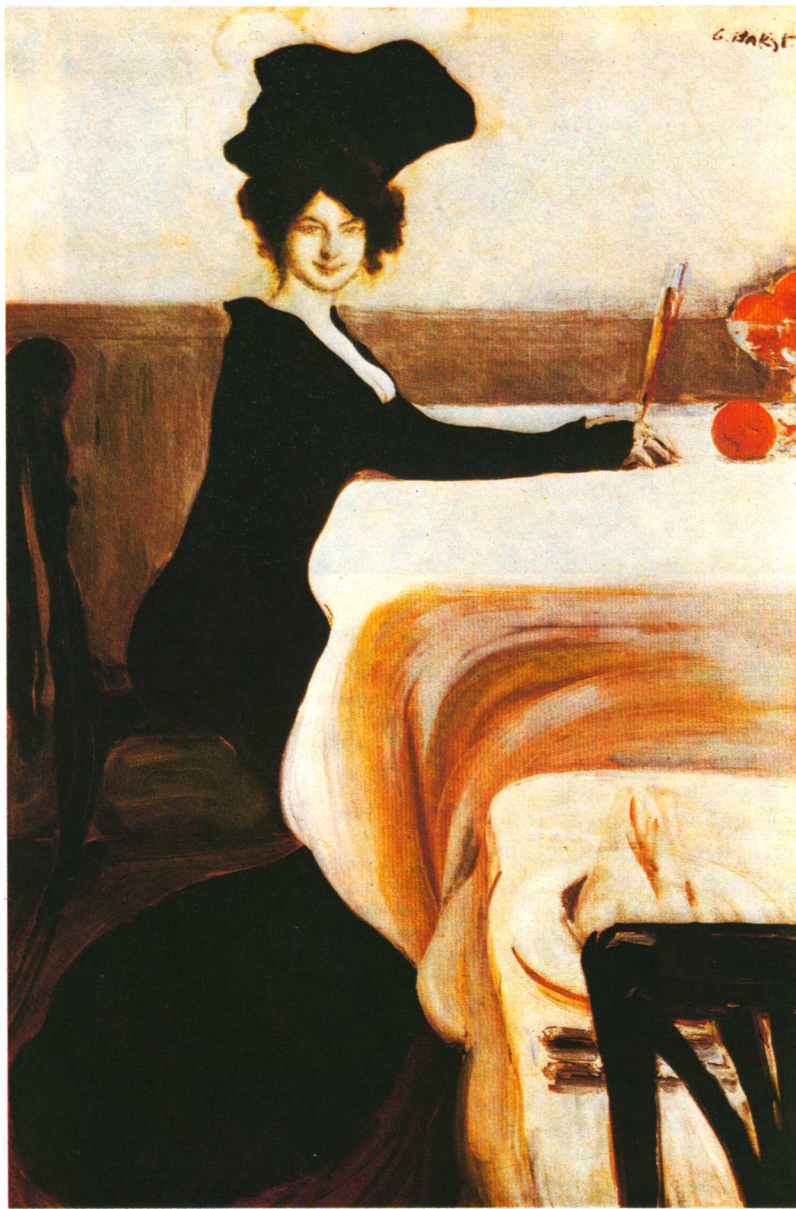


Л. Бакст.
Портрет А. Бенуа.
Пастель, акварель. 1898.
Государственный
Русский музей.
64,5×100,3.

нейшие художники. «Современное искусство» — магазин-выставка на Б. Морской улице, где демонстрировались и продавались предметы обстановки, одежда. В темно-синей столовой работы Бенуа-Лансере сочетались мотивы старых апартаментов Петербурга, Ораниенбаума с элементами английского коттеджа. В овальном будуаре Л. Бакста чувствовал-

Б. Кустодиев.
Портрет Л. Бакста.
Темпера. 1910.
Государственная
Третьяковская галерея.
42×33.



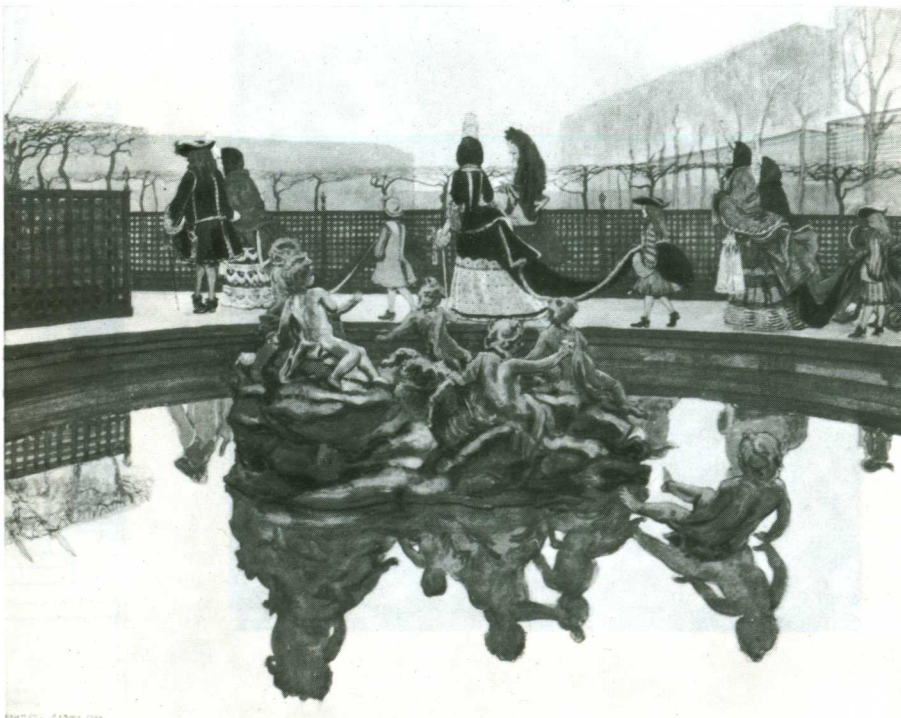


ся дух раннего классицизма. Чайная комната К. Коровина казалась особенно уютной благодаря сочетанию желтоватых и зеленоватых тонов. Этажом выше помещался «теремок» А. Головина — в сказочном русском стиле, с резьбой, майоликовыми изображениями филинов, цветов и райских птиц.

Открылись и два экспозиционных зала. Первым выставился К. Сомов. Проработка каждого кусочка живописи, загадочность образов, грустный юмор — все говорило о самобытном мире художника, певца «галантного» века. Зрители любовались там украшениями француза Р. Лалика, самого популярного ювелира того времени, гравюрами Хокусая, Хиросиге, Хасегава, картинами Н. Рериха, посвященными Древней Руси. Самой интересной экспозицией стал «Старый Петербург». По сути, это — первый широкий показ старинных гравюр и картин с видами города работы А. Зубова, Дж. Валериани, М. Махаева. Петербург предстал во всей красе; постепенно стал возникать культ города на Неве — и не только среди членов объединения. Ему посвящаются книги, в 1908 году организован музей старого Петербурга. Именно мирискусники заставили посмотреть на петровский «парадиз» и его пригороды как на произведение искусства. Петр I, избавивший Россию от азиатской косности, — кумир кружка.

Кончились выставки, закрылось и «Современное искусство» — к великому сожалению организаторов. Затея молодых просветителей не удалась. Вкусы публики не были подготовлены настолько, чтобы по достоинству оценить это зрелище. Художники не получили ожидаемых заказов; утонченное убранство стоило очень дорого и предназначалось лишь богатым людям.

Дух преобразований жил во всех начинаниях членов группировки. Культура украшения книги, которая существовала в Древней Руси и отчасти сохранившаяся в XVIII веке, во второй половине XIX столетия была утрачена. Мирискусники первыми стали относиться к пе-



чатному изданию как произведению искусства. Что это значит применительно к журналу? Качество печати должно быть отменным, и это заставило ответственно относиться к поискам цвета бумаги, шрифта, разработке формата. Мирискусники не поленились отыскать в словолитне Академии наук матрицы редкостного «елисаветин-

себе в готике, барокко, классицизме. Напротив, Л. Баксту присуще увлечение античными мотивами. Молодой Г. Нарбут умело развил технику силуэта.

...Начало 1905 года. Выходит последний номер «Мира искусства» — средства иссякли, журнал не давал дохода. Комплекты не раскупались, хотя и продавались ниже стоимости. К то-



Л. Бакст.
Ужин.
Масло. 1902.
Государственный
Русский музей.
◁ 150×100.

А. Бенуа.
Прогулка короля.
Карандаш, гуашь, акварель,
1906.
Государственная
Третьяковская галерея.
◁ 48×62.



М. Добужинский.
Воронеж. Ворота.
Акварель. 1912.
Воронежский областной музей
изобразительных искусств.
34×40.

Виньетки Г. Нарбута и Л. Бакста.



ского» шрифта, использовалась роскошная бумага «верже» — плотная, чуть тонированная. Формат журнала задумывался большим и напоминал старинный фолиант. В дальнейшем «Мир искусства», не утратив достоинств, стал более удобным для чтения. Знакомство с японским рисунком, узорной графикой англичанина О. Бердслея, лаконичными композициями немцев Т. Гейне и Ю. Дица сделало популярным рисунок-виньетку. Каждому мастеру присущ собственный стиль. К. Сомов рисует в духе «галантного» жанра. А. Бенуа — на темы театра или восточной экзотики. Е. Лансере и М. Добужинский находят нечто близкое

му же кончилась царская субсидия. Шла русско-японская война, надвигалась революция, просить деньги снова было невозможно. Ежегодные выставки, устраиваемые редакцией, прекратились еще в 1903 году, когда художники «Мира искусства» объединились с московским «Обществом 36-ти художников». Возник «Союз русских художников». Как выставочная организация «Мир искусства» прекратила существование, но продолжал жить кружок друзей, связанных общими думами, идеалами, стремлениями.

А. ЛУКАНОВА

Окончание в № 2, 1989.



Н. Ульянов.
А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина
на придворном балу
перед зеркалом.
Масло. 1937.

Всесоюзный музей
А. С. Пушкина. Ленинград.
177×155.

Н. Ульянов
 Мой Пушкин

Энергичен поворот головы, смел и пронзительен взгляд в сторону «золотого зверинца». Разителен контраст: Пушкин, его жена и аморфная толпа придворных. На фоне роскошных нарядов, аксельбантов, орденов, эполетов — строгая фигура поэта в черном камер-юнкерском мундире, четкий профиль его резко повернутой головы с темными волнистыми волосами. Ему, естественно, отведена в композиции главная роль: он — в центре внимания.

Фигуры расположены справа налево по спирали, начало которой — Наталья Николаевна и ее отражение в зеркале. Эта упругая спираль, которая как бы раскручивается, рваный ритм линий и пятен, сочетание пурпурного, синего и почти черного, краска, нанесенная беспокойными мазками, сообщают полотну напряженность, рожают тревогу.

«Если в ранний период своей биографии Пушкин интересовал меня как свободолобивая личность, поэт неукротимой жизненной силы, то в последнем периоде, связанном с высшим светом, он трогал уже как личность, трагически обреченная, — говорил Н. Ульянов. — Последние годы жизни Пушкина казались настолько богатыми драматическими сюжетами, что давали возможность создать бесчисленное множество рисунков и картин. Такие сюжеты могли вылиться в причудливые многофигурные композиции. Самая эта обстановка «золотого зверинца», дворцовых интерьеров, придворных и военных мундиров в контрасте с образом гениального человека создавала трагедию».

В картине «А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на придворном балу перед зеркалом» литературный сюжет неотделим от ярких портретных характеристик. Прежде всего это облик поэта, выражающий крайнюю степень внутреннего напряжения.

Первый карандашный вариант Ульянов сделал летом 1916 года, то есть за двадцать лет до создания полотна. Он очень ясно помнил тот холодный дождливый день. Как бы согреваясь теплом пушкинской темы, Николай Павлович стал набрасывать композицию. Художник признавался, что первый сюжет его долго преследовал, заставляя искать вариации, дополнять и поправлять, обдумывать детали. Рисовал натурщиков для персонажей будущей картины, костюмы, интерьеры.

Его всегда тянуло к Пушкину, «как к источнику сложного и радостного волнения».

Биография поэта переключалась с впечатлениями детства Ульянова. Он вспоминал снега, метель. У

тусклой лампы бабу с куделью. И перед ним вставал воображаемый портрет Арины Родионовны. Художнику хотелось заглянуть в детство Пушкина; увидеть его в лицейском саду, в ссылке, представить, как Александр Сергеевич встретился с декабристами в Каменке, узнать о его жизни в Крыму, у моря, которое он так любил.

Остро волновала уединенная жизнь опального поэта в Михайловском и Тригорском, дружба с П. А. Осиповой и ее дочерьми, встреча Пущина, возвращение из ссылки, увлечение Гончаровой, женитьба. И, наконец, интереснейший период биографии Пушкина — жизнь в шумном свете, к которому влекло поэта и который он ненавидел, предчувствие гибели, нарастание трагедии, дуэль с Дантесом. «Мне казалось, что в разнообразии и сложности этих жизненных коллизий я вернее пойму Пушкина», — говорил живописец.

Пользуясь историческими материалами, изучая многочисленные документы, перечитывая высказывания современников, советуясь с пушкинистами, художник пришел к выводу, что лишь очень немногие из близких и друзей поэта осознавали его трагедию.

Непредвиденные сложности возникли, когда мастер приступил к работе над образом жены Пушкина. Поначалу казалось, что особых трудностей здесь не возникнет. Но вскоре пришел к обратному выводу. Даже пушкинисты разделились — на «сторонников» и «порциателей» Натальи Николаевны. Последние, а их было подавляющее большинство, видели в ней почти сплошь одни недостатки.

Тем не менее образ жены Пушкина, неясный и таинственный, очень увлек Ульянова. Он долго над ним работал, надеясь, что «дальнейшие искания «человеческого» в этом образе помогут дать верный портрет».

И художник добился убедительности портретной характеристики Натальи Николаевны. В его лучшей картине грациозная женщина с умным, благородным лицом спокойно смотрит в зеркало на тех, кто являет собой сгусток лицемерия, чванства и подлости. Однако за сдержанностью угадывается тревога, предчувствие недоброго.

«Жена его была красавица, украшение всех собраний и, следовательно, предмет зависти всех ее сверстниц. Для того чтобы приглашать ее на балы, Пушкин пожалован был камер-юнкером. Певец свободы, наряженный в придворный мундир для сопровождения жене-красавице, играл роль жалкую, едва ли не смешную. Пушкин был не Пушкин, а царедворец и муж. Это он чувствовал глубоко». Так писал очевидец трагических событий В. А. Соллогуб.

Обреченность гения, беспредельно дорожившего своим именем, честью, его душевные терзания, смелый вызов сильному миру сего. Конфронтация двух начал дана в картине предельно остро. И исход уже определен.

Картина Н. Ульянова, написанная к столетию со дня гибели гения русской литературы, — одна из самых выдающихся среди Пушкинианы, которая продолжает создаваться отечественными и зарубежными мастерами искусства.

А. АЛЕХИН,
 кандидат искусствоведения

АРХИТЕКТУРНЫЕ МОДЕЛИ

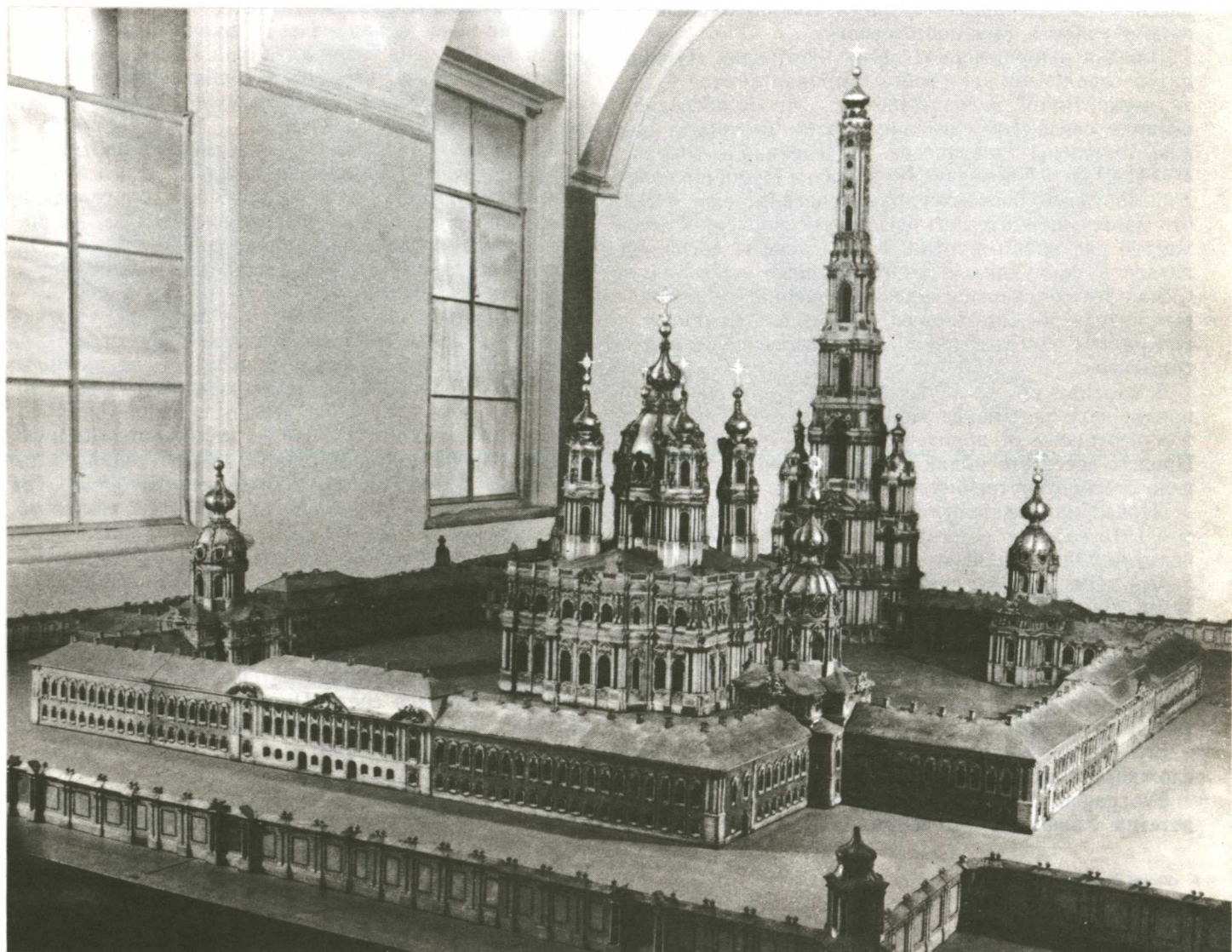
Создание модели архитектурного сооружения может преследовать разные цели. В том случае, если модель предшествует строительству самого здания, она становится частью проектного материала и позволяет наглядно представить основные черты объемной и декоративной композиции, а в некоторых случаях и проверить прочность конструкции будущей постройки. Если же модель повторяет в малом масштабе уже существующее строение, то ее ценность не менее

существенна в познавательном или историческом отношении.

Одним из наиболее значительных собраний архитектурных моделей является музей Академии художеств СССР в Ленинграде. Здесь, в крупнейшем художественном учебном заведении страны, с первых лет его существования появились модели, которые служили будущим художникам и архитекторам учебными пособиями. Великолепная работа мастеров-резчиков — большинство образцов исполнялось в дереве — дела-

ла многие из них настоящими произведениями искусства; кроме того, по ним можно было изучать историю мирового и отечественного зодчества.

К числу наиболее ценных исторических экспонатов относится коллекция из 34 моделей античных сооружений; находившихся на территории древней Римской империи. Она исполнена в 1770-х годах по поручению Екатерины II итальянским мастером Антонио Кики и в 1800 году передана в Академию художеств. Особенно ценностью моделей является материал, в котором они выполнены. Это пробка, еще легче поддающаяся резьбе, чем привычное в России дерево. Ее пористая структура как нельзя лучше подходит для передачи выщербленных временем стен античных сооружений, точно копируемых мастером. Кики запечатлел облик целого ряда знаменитых зданий Древнего Рима, какими они были во второй половине XVIII века. Тогда их с трепетом изучали Пиранези, Гюбер Робер, множество архитекторов всего ми-



ра, среди них — еще совсем молодые В. Баженов и И. Старов.

Полуразрушенные, занесенные землей древние постройки все же сохраняли прелесть пропорций, мощь каменной кладки стен, изумительное мастерство отделки деталей; все это, вплоть до завитков орнамента и изуродованных временем букв в надписях, повторил в своих моделях итальянский мастер. Благодаря коллекции можно было в Петербурге изучать знаменитые греческие сооружения античного Рима — Колизей, театр Марцелла, Пантеон, триумфальные арки императоров Тита и Константина. Эти и другие, менее известные здания, предстают перед нами со всеми особенностями их замечательной конструкции, обнажившейся кое-где в полуразрушенных стенах; тонкий слой тонированного гипса имитирует травяной покров заросших со временем руин. Сейчас модели Кики демонстрируются в экспозиции, посвященной истории скульптуры Древней Греции и Рима, прекрасно иллюстрируя достижения синтеза архитектуры и пластики этой эпохи.

Точное соблюдение пропорций основных масс и малейших деталей декора, их рисунка, имитации материала делают исполнение моделей трудоемким, но увлекательным занятием.

В отличие от моделей-копий изготовление проектных моделей всегда связано с личностью самого автора проекта, поскольку в этом случае речь идет о еще не осуществленном здании. Во времена античности и средневековья на модели полагались больше, чем на несовершенную тогда технику расчетов и чертежей. Наиболее ранняя из сохранившихся в Европе моделей относится к зданию церкви св. Михаила в Гильдесгайме (1001 год). Строительство важнейших сооружений эпохи Возрождения также не обходилось без моделирования: известно, что купол знаменитого флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре возводился в XV веке по модели, созданной основоположником новой европейской архитектуры Филиппо Брунеллески.

В допетровской России модели употреблялись в основном при строительстве крепостей; однако существуют сведения о «древяном образце» церкви Воскресения, задуманной Борисом Годуновым.

Своеобразие мышления древнерусских зодчих, создававших «чертежи» своих построек прямо на земле, минуя стадию «бумажного» проектирования, заставляет предполагать существование этапа моделирования в их работе. Но и после появления практики создания чертежей в XVIII веке модель оставалась необходимой частью проектной деятельности зодчего. В Петровскую эпоху по моделям возводились крепость Кроншлот вблизи Петербурга и собор Петропавловской крепости. О важности роли, которая отводилась подготовительной стадии строительства даже во второй половине XVIII века, свидетельствует история создания знаменитой модели Кремлевского дворца по проекту архитектора Баженова, находящейся

Якоб Лоренц и группа мастеров.
Модель Смольного монастыря в Петербурге по проекту В. Растрелли.
Окрашенное дерево, металл, позолота.
1750—1756.
◁ 265×518×501.

ныне в Музее архитектуры имени А. В. Щусева в Москве.

Ряд экспонатов подобного значения хранится и в собрании музея Академии художеств СССР. Среди них — модель Воскресенского Новодевичьего монастыря в Петербурге, больше известного под названием Смольного, который возведен в 1750—1760 годах по проекту крупнейшего зодчего середины XVIII века В. Растрелли. Комплекс монастырских построек на берегу Невы был спроектирован по правилам регулярности и симметрии, свойственным архитектуре России нового времени, однако своим живописным обликом напоминал отчасти и древнерусские сооружения. Как нередко случалось, ансамбль не был вполне завершен в натуре, поэто-

Якоб Лоренц и группа мастеров.
Модель Смольного монастыря в Петербурге по проекту В. Растрелли.
Окрашенное дерево, металл, позолота.
Фрагмент.
1750—1756.



му свое наиболее полное выражение замысел автора получил именно в модели.

Она обладает значительными размерами (высота более 2,5 м, длина и ширина около 5 м) и представляет собой сложное сооружение, над которым в течение шести лет (1750—1756) трудилась большая группа мастеров под руководством столярного дела мастера Я. Лоренца. Модель позволяет обозреть ансамбль во всем великолепии архитектуры елизаветинского барокко — достаточно строгой в планировочном отношении и празднично-нарядной в отделке. Блеск позолоты глав собора и малых церквей, яркая окраска стен, прихотливые силуэты куполов, по которым скользит золоченый скульптурный орнамент, изгибающийся словно под напором жизненных сил, — все это отнюдь не способствует созданию впечатления монастырской замкнутости. Горделиво возносится великолепная надвратная колокольня, чья высота должна была превзойти размеры Ивана Великого — самого высокого сооружения Московского Кремля. По мере приближения к центру комплекса нарастает интенсивность декора, концентри-

руясь на здании собора. Его пятиглавие возрождало традиционную схему русской церковной архитектуры. Модель позволяет проследить развитие замысла Растрелли в отношении этой формы: она показывает башни малых глав собора несколько отступающими от центральной, в то время как в самом здании они плотно прижаты, образуя компактную группу.

Модель выполнена из липы, окрашена и вызолочена, отдельные детали — картуши над входами, лепные орнаменты — отлиты из свинца. Традиции русских мастеров-резчиков получили замечательное развитие в этом замысле зодчего, украсившего своими строениями Петербург середины XVIII века.

Совсем иной характер архитектуры демонстрирует модель здания Академии художеств — одного из первых сооружений классицизма в России и Петербурге. Спроектированное профессорами архитектурного класса А. Кокориновым и Валлен-Деламотом в 1760-х годах, оно представляло совершенно новый тип здания, предназначенного для крупнейшего художественного учебного заведения. Обширная воспитательная

программа предопределила состав громадного сооружения, которое включает в самом себе целый городок: здесь жилые и вспомогательные помещения для воспитанников и профессоров соседствовали с мастерскими, учебными классами и залами, где заседали Совет и «при игрании труб и литавр» вручались академические награды.

До наших дней дошло крайне мало проектных чертежей здания; оно достраивалось и отделялось в течение долгих лет другими мастерами. Поэтому модель во многих случаях является единственным источником сведений о первоначальном проекте. Будучи его частью, она содержит на своем невском фасаде различные варианты трактовки ордера — основного выразительного средства архитектуры классицизма. Замечательно, что из четырех их видов окончательно был выбран самый простой, тот, что осуществлен на главном фасаде здания. Раздвигающаяся на четыре части модель позволила видеть внутреннюю отделку парадных залов, расположенных анфиладой, а съемная кровля давала возможность рассмотреть декоративную живопись



Группа мастеров под руководством А. Виста. Модель Исаакиевского собора в Петербурге по проекту А. Ринальди. Окрашенное дерево, гипс, позолота. Около 1767—1769. 185×258,5×234.

Серенсен и группа мастеров. Модель здания Академии художеств в Петербурге по проекту А. Кокоринова и Ж.-Б. Валлен-Деламота. Дерево, гипс. 1766. 86×360×314.



плафонов. Так же как и отделка залов, разбивка поверхности стен внутреннего круглого двора значительно отличается в модели от той, которая была создана в натуре. Таким образом, именно модель дает возможность историкам архитектуры оценить в полной мере замысел здания — «манифеста» классицизма в начальную пору развития этого стиля в нашей стране.



Группа мастеров.
Модель арки Тита
на римском Форуме
по проекту А. Кики.
Резная пробка, тонированный
гипс. 1770.
55×39×20.

демического музея. По отзыву современника, она представляла собой «щеголеватую и великолепную игрушку»: «купол как жар был вызолочен, лакированное дерево можно было принять за гранит и мрамор: до того оно им уподоблялось... Посредством рукоятки раздвигалась надвое; там все было, и штучный пол, и раззолоченный иконостас, и миниатюрные иконы, его украшающие, и все чудесно было отделано». В ее изготовлении принимала участие большая группа мастеров, среди которых находились «отец и сын Брюлло» — Павел Иванович и Федор Павлович Брюлловы, отец и брат знаменитого в будущем живописца К. П. Брюллова. Значительная по размерам (ее высота около 2,5 м, размер подмодельной доски примерно 3,5×3,5 м) модель представляет собой редкое произведение искусства; она предназначалась для «показания общей формы...», а не для руководства в практическом исполнении работ», — как сказано в одном из документов. С течением времени проект подвергся довольно значительным исправлениям, и архитектор несколько раз вносит изменения во внешний вид модели. Внут-

Группа мастеров под руководством
А. Монферрана.
Модель Исаакиевского собора
в Петербурге
по проекту А. Монферрана.
Окрашенное дерево, гипс, металл, позолота.
1818—1820.
233×360×358.

ренняя ее отделка осталась прежней, за исключением утраченного иконостаса. Первоначальной является и конструкция купола собора, которую в действительности сделали металлической и иной по форме.

Эта модель, которая относится к одному из последних крупных сооружений русского классицизма, поступила в академический музей после завершения строительства собора, в 1858 году. Позднее редко уже делались такие значительные по размерам, требующие больших расходов и усилий при изготовлении модели. Резьбу по дереву все чаще заменяли гипс, папье-маше и картон. В музее хранятся созданные из этих дешевых материалов модели построек архитекторов середины XIX века К. Тона, А. Штакеншнейдера, Д. Гримма и других. Они скромнее, меньше по размерам и ближе к современным макетам, которые делаются из бумаги и пластика. Здесь же находится и целый ряд образцов сооружений советских архитекторов, начиная с 1920-х годов, когда архитектурная мысль обогнала возможности воплощения замыслов зодчих в натуре.

В наши дни эта «малая история архитектуры» академического собрания пополняется новыми экспонатами, продолжая традиции одного из наиболее обширных и систематических модельных музеев России.

И. ТАТАРИНОВА

Среди целого ряда других моделей — Троицкого собора Александро-Невского монастыря по проекту И. Старова, зданий Биржи и Михайловского замка, осуществленных и занимающих ныне свое место в нашем городе, — следует отметить проектную модель Исаакиевского собора архитектора второй половины XVIII века А. Ринальди. Это сооружение не получило полного воплощения в натуре, а позднее вообще было разобрано и уступило свое место ныне существующему зданию по проекту А. Монферрана. Следовательно, только модель может дать ныне наиболее полное представление о характере этого исчезнувшего сооружения.

Существующий Исаакиевский собор также имел своим прототипом модель, хранящуюся в ака-





Тышу родные травы

Николай Иванов на родину Хохломы, в деревню Семино Горьковской области, приехал пятнадцать лет назад. Сам он тоже с Волги, из поселка Васильсурского. Теперь у Николая в Семино и семья, и дом. «Хохлома — это потребность души,— говорит он.— В природе травы зеленеют, отмирают и оживают вновь. Вот и наша «травка» под кистью художника всегда рождается заново».

Мастерская у Иванова — небольшая пристройка к черной баньке. Строил сам и специально сделал большое окно на поле за деревней, на речку Узолу. Живописное поле это у Николая каждый день перед глазами — зимой, летом, в ясную погоду и ненастье. Взглянет — и работа спорится.

Николай выносит большие, расписанные по золоту чаши из баньки, где он их обжигал, на свет, к поленице. Солнечный луч падает на них, загорается... Таким бы чашам стоять на мно-

голюдных застольях — угощения в каждой человек на десять хватит. Кудрявая травка вьется по золоту, словно от ветра клонится, переплетается — и вдруг смотришь, уже не травка, а птица теми же кудрявыми завитками выведена.

— Эта чаша еще не удалась...— говорит Иванов.— Птицы здесь пятном — в глаза бросаются. Надо бы их крепче с узором связать.

Красуются чаши рядом с поленицей, и диву даешься — вот ведь из чего такая драгоценность получается!

Иванов к дереву приучен с детства. Отец у него в Васильсурске на лесоповале работал. Николай тоже после школы пошел в лесорубы. А потом махнул вниз по Волге в Тольятти. Там знаменитый на всю страну автомобильный завод ВАЗ, много молодежи — словом, влекли поиск, романтика. На ВАЗе Николай все ждал, что откроется обещанная заводская изостудия, но так и не

дождался. А от голых городских асфальтов тоска брала. Как-то увидел в одном журнале хохломские изделия. Приглянулись они, запомнились: красота их словно из самой природы и жизни рождалась... И решил Николай все начать заново.

В Хохломе поступил на фабрику в цех росписи учеником. Зарплаты ученической на жизнь не хватало. Пришлось перейти оформителем в местный клуб. Сам же учился росписи потихоньку. Поначалу подумывал уехать: в город Семенов в профтехшколу, где обучали хохломской росписи, а может, даже, в Горьковское художественное училище поступить... Но не торопился, нравились ему здешние, отличавшиеся от семеновских узоры. А когда побывал в соседней деревне Мокушино у одного из старейших хохломских художников Степана Павловича Веселова, то все сомнения разом прошли. Решил: останусь в Семино.

Дом у Веселова одновременно

жиле, мастерская и музей. Все здесь, начиная с входной двери в узорах, украшено его руками. Степан Павлович и скворечник во дворе расписал, и даже бочку под водосточной трубой! Потому что смысл искусства он видит в том, чтобы других радовать — и хозяйку свою Агафью Ивановну, и односельчан, и гостей, что, прослышав о его мастерстве, съезжаются со всех концов страны.

Вот у такого удивительного человека посчастливилось учиться Николаю Иванову. И не только умение расписывать получил он от учителя, но и нравственные уроки душевной чуткости, доброты, мудрости.

— Что в Хохломе важнее всего? — говорил Степан Павлович, — чтобы золото ярче светилось, играло. Чтобы по золотому полю травка завивалась, кудрявилась. Травка чем фигуристей, тем глазу веселей.

«Травка» — исконный здешний орнамент. Город Семенов, где хохломской центр впервые создан в 1931 году, уже не смог его повторить с той свободой, простотой и выразительностью, что при-

суща семирским узором. В Семёнове роспись графична, чаще «кудринная» (идушая от старинных книжных заставок), изысканно-вычурная — на городской «манер». Но нет ничего милее в искусстве Хохломы, чем вольно бегущая по форме «травка»! Она будто привычна нашему глазу и ничем не поражает, но заставляет неотрывно всматриваться, следить за узором — будит фантазию. Вот среди «травки» алая ягода рябины вспыхнула (или любая другая, лесная и садовая — пишут малинку, чернику, крыжовник...); вот заплетен в узор деревенский петух-красавец, нахохлившийся воробушек, жаворонок из поднебесья... Тем и дорога семирская роспись, что ее образы знакомы и близки каждому.

Иногда Николай вспоминает Тольятти. Нет, не прижился бы он там, среди городских улиц. В деревне выйдешь в поле — и вновь на душе ясно, светло. И уже новые узоры видятся. Да что говорить, стоит лечь в траву, взглянуться в нее, как замыслы, идеи теснятся в голове — только пиши! Смотришь: колосок

вблизи темно-бурый, мохнатый, а на просвет — нежно-сиреневое облачко. Рядом широкие сочные стрелки осоки... Белая кашка, желтая пижма, высокие иванчай на лесных просеках... Выдастся время — забредешь вдоль по речке Узоле, а она кружится и кружится, тихая речка, спокойная, и все за собой уводит — то сквозь ели — тенистая и прохладная, — а то вдоль лугов, искрящаяся солнечной рябью...

Жаль, что пишут «травкой» семирские мастера лишь выставочные авторские изделия. Массовую же фабричную продукцию раскрашивают «под фон», то есть золотым оставляют сам узор, а все пространство вокруг заполняют черным или красным.

— Считается, что «фоновая» роспись эффектнее, товарнее, — говорит Иванов. — И правда, покупатель ее охотно берет — за броскость. Но ведь она часто перегруженная, тяжелая. С «травкой» не сравнить... Я все больше понимаю, что надо что-то простое создавать. К чему забивать все узором? Может, всего-то достаточно ветку на дно чаши бросить...

Н. Иванов.
Набор посуды.
◁ 1984.

Н. Иванов.
Ларец.
Конец 1970-х.



Н. Иванов.
Чаша. Поставец.
Блюдо. Миски.
1980-е годы. ▷



Когда Иванов уже освоился на промысле, открылся у него дар резчика. Произошло это неожиданно. Однажды побывал под Москвой в Абрамцевском художественном училище и увидел, как молоденькая девчушка ловко вырезает из чурбака утицу. Как сам Николай рассказывает, стыдно ему стало... вернулся домой и тут же за тесак взялся.

Одно дело — придумать форму, нарисовать эскиз, и совсем другое — выполнить. В работе не все по эскизу получается — тут сам материал подсказывает, рука ведет. Вот Николай показывает три шкатулки, одна меньше другой: ларь, ларец и ларчик. Они еще не расписаны, только густо покрыты красно-золотым лаком, но до чего завершенная, добротная, уютная у них форма! Так и вспоминаются образы русских народных сказок: лесная избушка, а в ней заветный сундучок... Показывает Николай совок для сахара или крупы и ковш — их форма идет от утицы, только в совке ее голова в широкий клюв вытянулась, а в ковше, наоборот, хвост превратился в удобную длинную ручку.

День за днем деревенская жизнь художника на промысле Николая Иванова приносит и тяготы житейские, и радость общения с природой, и новые, пахнущие лаком изделия. И эту обычную свою жизнь, самый сокровенный ее смысл стремится Николай высказать в узорах — плавных, и напряженно-стремительных, и зачарованно-застывших... В том, что, приехав на промысел, не ошибся, Иванов уверен. Одна у него забота: больше успеть сделать, перенести на изделия узоры, что стоят перед глазами...

А как устанет или работа не заладится, отправляется Николай в соседнюю деревню Мокушино в гости к Веселову. До чего хороша дорога к Степану! Через поле по лесной просеке и опять через поле. Загляденье! Настоящий хохломской художник что вокруг видит, то и пишет. Вот уже третий век пишет он родную российскую траву, что у каждого из нас под ногами — пишет ее, разглядывает, а она все новой красотой оборачивается.

О. НЕФЕДОВА



Дорогие читатели!

Ответьте, пожалуйста, на вопросы этой анкеты. Анализ ответов позволит редакции сделать журнал интереснее и увлекательнее.

Мы хотим знать ваше мнение, и поэтому необходимо, чтобы каждый читатель заполнил анкету и прислал в редакцию. Не откладывайте это в долгий ящик, ведь потребуется всего 15—20 минут.

Журнал предполагает в этом году провести несколько опросов. Наиболее активные читатели будут награждены призами.

Как отвечать?

1. Прочтите внимательно вопрос, пояснения и ответы к нему.

2. Подчеркните те ответы, которые считаете верными. Или напишите свой.

3. Будьте внимательны, ничего не пропускайте.

Спасибо!

После заполнения анкеты аккуратно отрежьте ее по линии отреза. На конверте с маркой укажите адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а, «Юный художник».

Желательно отправить анкету до 15 марта 1989 года.

Внимание! Для тех, кто читает журнал в библиотеке или у знакомых: вы тоже можете ответить на анкету. Возьмите лист бумаги, напишите только номера вопросов и ответы. Текст вопросов можно не писать.

Итак, начинаем заполнять анкету. На числа рядом с ответами не обращайтесь внимания. Они нужны для обработки анкеты.

АНКЕТА ЧИТАТЕЛЯ ЖУРНАЛА «ЮНЫЙ ХУДОЖНИК»

1. Сегодня «___» _____ 1989 г. 01 02 03 04

2. Вы получили этот номер журнала «___» _____ (месяца) 1989 г. 05 06 07 08

3. В какие годы вы выписывали журнал «Юный художник»?
Нужный ответ подчеркните.
09 — не подписывал, 10 — в 1988, 11 — в 1987, 12 — в 1986.
Подписываю журнал с 19___ года 13 14 15 16

4. О чем больше всего хочется прочитать в журнале?
Во-первых, _____

Во-вторых, _____

В-третьих, _____

17 18 19 20 21 22 23

5. Что, по вашему мнению, должно чаще появляться на страницах журнала?

— статьи, материалы, посвященные:
24 — живописи 25 — графике 26 — скульптуре 27 — декоративно-прикладному и народному искусству
28 — архитектуре 29 — костюму 30 — оформлению интерьера жилища 31 — эстетике и дизайну
(что еще?) _____

32 33 34 35 36

6. Когда берете журнал в руки, то чаще всего ...

37 — смотрите иллюстрации
38 — читаете статьи
39 — смотрите и читаете все подряд
40 — выбираете самое интересное и только это читаете и смотрите
41 — ищете то, что обычно читаете и смотрите
42 — бывает по-разному
(добавьте) _____

43 44 45

7. Что в журнале не нравится?

46 47 48 49 50 51 52



Уважаемая редакция! Мне 15 лет, я учусь в 9-м классе и мечтаю быть искусствоведом. Я немного рисую, хожу в изостудию, и родители говорят, что нужно идти учиться на художника, а искусствовед — это не профессия. Мои объяснения на них не действуют. Очень прошу вас: расскажите на страницах журнала о профессии искусствоведа, о том, какие знания для этого нужны. Может быть, тогда они станут относиться серьезнее к моей мечте!

Кузьмина Мария

Много ли мы знали о будущей профессии, собираясь поступать на искусствоведческое отделение? Есть знаменитые музеи со множеством шедевров — они для нас, здесь мы будем работать. Есть книги, не те, на серой бумаге, которые берут из библиотеки на дом, — а тяжелые и большие, в переплетах с золотом, массой картинок. И это для нас. Ну что еще из наивных романтических представлений о редкой специальности?

Дальше было вот как — по крайней мере тридцать лет назад, когда пришло в университет мое поколение. Тогда мы должны были сдать вступительный экзамен по истории искусства — от античности до наших дней. Давали нам список литературы и справку, позволяющую готовиться в Ленинской библиотеке. На месяц мы отправлялись туда, в Пашков дом. Изо дня в день, с утра до вечера жили какой-то удивительной жизнью в белом великолепном зале.

Масса сведений, тесно сплетенных с разнообразнейшими фактами общей истории человечества. Имена, страны, годы, а главное — образы. Сначала десятки, потом сотни и тысячи изображений надо уложить в памяти искусствоведа. И уметь мыслить этими образами, внутренне видеть их. Только так возникает понятие о движении, жизни искусства. О том, как менялось во времени, на протяжении

8. Что вас интересует больше всего?

- 53 — история искусств
- 54 — современное искусство
- 55 — секреты мастерства
- 56 — обмен мнениями о произведениях известных художников
- 57 — мнение художников о ваших работах
- 58 — жизнь и творчество художников
- 59 — как научиться хорошо рисовать, лепить, писать и др.
- 60 — народное творчество.

что еще?

61 62 63 64 65

9. Напишите, чему хотите научиться во время занятий изобразительным искусством?

66 67 68 69 70 71 72 73

10. О каком художнике, мастере хотите узнать, прочитать на страницах журнала? Почему?

74 75 76 77 78

А теперь немного о себе:

11. Сколько вам лет. 12. Пол

79 80 81 82 83 84 85

13. Учитесь (где)

86 87 88

Работаете (кем)

89 90 91

14. Образование (для взрослых)

92 93 94 95

Художественное 96 — да 97 — нет

15. Что вы умеете в области изобразительного искусства?

98 99 100 101 102 103

16. Оцените свое умение: 104 — очень хорошее

105 — хорошее 106 — удовлетворительное 107 — плохое

17. Вы живете в (область, край, город)

Республика 108 109 110 111 112 113 114

18. Ваш родной язык 115 116 117 118 119

19. Кто в вашей семье занимается изобразительным искусством?

120 121 122 123 124 125

20. Здесь вы можете написать свои пожелания редакции

126 127 128 129 130 131 132

Спасибо за ответы! Желаем успехов!

ПРОФЕССИЯ — ИСКУССТВОВЕД: ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

многих эпох, у разных народов творение рук художника. Или ты этот барьер берешь, или отступаешь от него с почтением: мне не под силу. Искусствоведа постоянно будет сопровождать труд познания строгой исторической данности, факта — и некой волнующей тайны, которая есть Искусство.

Покидая университетские стены и приходя в дом, где живет наша прекрасная тайна, мы убеждались: работа, какую предстоит делать, и сложнее, и прозаичнее, чем мы думаем. Оказывается, картина или скульптура имеют вес, и немалый, и таскать их часто приходится нам самим. Например, прозрачного нестеровского «Отрока Варфоломея» в его обрамлении, под толстым стеклом, едва поднимают шесть человек. В музейных запасниках, если это не Лувр, обычно тесно и пыльно, хотя здесь бесконечно протирают полы. Вообще хранение памятника искусства — кропотливейшее занятие, в котором важна каждая мелочь; оно сильно смахивает на ежедневный уход за больным. Мы узнаем также, что в красивых, но душноватых залах вести экскурсию за экскурсией годы подряд — это надо иметь железное горло. И главное, какая нужна преданность своему делу, культура, вдумчивость, знания, чтобы каждый раз, подводя людей к одним и тем же вещам, открывать их для слушателей. И открывать в них что-то очень важное для себя, без этого слово экскурсовода останется мертвым...

Потом — первое научное исследование. Ну, например, ты бесконечно разглядывал какой-то скучноватый холст, запертый в фондах, и тебе, только тебе, забрезжило в нем что-то особенное. Годы сравнений и размышлений, копания в книгах, переписки с коллегами в других городах, и этот холст обретает имя автора или дату создания. Оказывается, перед тобой восторженная работа полузабытого мастера. Пишешь обо всем этом статью, месяцами пробиваешь ее в журнал, выходящий крохотным тиражом. И — мир не переворачивается; на улицах тебя, как и прежде, не узнают. А дома друзья, наполовину всерьез, скажут под настроение: «Надо вас

всех, искусствоведов, на трактор!» И, выслушав это, на них не обидишься. Ты знаешь и видишь то, чего не знают они: есть все-таки, есть живая нить, связующая тебя с той самой тайной!

Занятия книжного, музейного человека нередко порождают в искусствоведе светобоязнь. Ему нелегко бросаться в общественные батальи, вообще выходить из привычной среды. Сейчас, однако, люди этой профессии все чаще вынуждены порывать с цеховой замкнутостью. Многие ценности нашей культуры в опасности. Это требует от искусствоведов гражданского действия. Порой мы должны становиться трибунами, порой менеджерами или, простите, элементарными «доставалами», толкачами, потому что дом отечественной культуры надо спасать и обустривать на современный лад. Делать же это, когда культура и искусство десятилетиями сохранились в стране по принципу остаточного планирования, ох, как не просто!

Есть еще одна грань нашей профессии, которая связана с современностью наиболее очевидно. Искусство-то создается не только славными мастерами далеких эпох. Рядом с нами тоже работают художники. Только членов Союза художников СССР — 22 000. С этим «живым», сегодняшним искусством и работает критик. Почему «живое» в кавычках? Но ведь ни одно талантливое произведение, когда бы оно ни было создано, не умирает. В том природа искусства, изобразительного — в особенности. Появившись однажды из рук человеческих, картина или статуя могут жить тысячелетиями, не утрачивая своей волнующей силы. А то, что сегодня к наследию добавляется? Микеланджело не похож на Фидию, Роден на Микеланджело; современная пластика скорее всего не похожа ни на кого из трех. Что это: развитие традиции или разрушение, победа творца или жалкий провал? Прямого ответа на подобный вопрос не найти в книгах. Надо дать его на свой страх и риск. Интуитивно почувствовать суть работы художника, сказать о ней ярко и убедительно. Это особая миссия критики. Она требует та-

ланта, дерзости, опыта. Получить их вместе с дипломом не удавалось еще никому из искусствоведов. Пожалуй, критика — высшая мера искусства в искусствознании. На эту ступень искусствовед поднимается в итоге достаточно долгого профессионального самовоспитания.

Проблем на пути критика хоть отбавляй. Откуда они? Кратко не скажешь. Попробую только о главном. Итак, казалось бы, вокруг нас разнообразная, пестрая художественная жизнь. Велик интерес публики к новым выставкам, именам. Все это так. Но нет еще общественной привычки к продуктивной дискуссии, нормальному диалогу — по самым разным вопросам, также и об искусстве. И не хватает даже практических, материальных условий для этого. Без быстрой публикации — какая же критика? Мобильных периодических изданий по искусству у нас не имеется, номер журнала готовится несколько месяцев. Массовая печать критике дает место более чем скупое. Так где же нам «делать» критику? Затем, еще и сейчас на художественной арене немало влиятельных сил, которым невыгодна трезвая критическая оценка, вообще слишком много света в делах, которыми они заняты. И наконец, поразительна нетерпимость иных читателей, которые не дают себе труда спокойно прислушаться к любому суждению об искусстве, отличному от их собственного. Словом, времена культуры, застоя оставили прорехи огромные. И во всем нашем сознании, и в воспитании наших душ, нашего художественного вкуса. И в материальном деле культуры: охране художественного наследия, музейном строительстве, системе эстетического просвещения. Искусствоведу, само собой, работы здесь непочатый край. И для такой деятельности требуется не только его традиционная профессиональная культура. Сегодня, можно сказать, трижды возрос спрос на искусствоведа с общественным темпераментом. Такими и хотел бы видеть своих студентов.

А. МОРОЗОВ,

зав. кафедрой

*русского и советского искусства
исторического факультета МГУ*



"Здесь меня понимают"



В Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина идет занятие клуба юных искусствоведов; пытливые лица старшеклассников; просишь ответить на тот или иной вопрос — лес рук. Вопреки нашим ожиданиям, они включились в разговор без раскочки. Вопросы возникли сами собой: почему пришли сюда, что послужило толчком — рассказы приятелей, любовь к искусству, а может быть, потому, что в школе плохо или технические дисциплины? Как происходило «открытие» знаменитых произведений живописи, скульптуры? Оказали ли занятия здесь влияние на жизнь, помогли ли найти себя, подобно, например, средней школе?

Юля Балашова, 10-й класс

Как пришла? Дело в том, что у меня бабушка — историк. В первые годы после революции в музее были кружки для школьников, и она их посещала. И вот, узнав, что кружки работают, родители меня сюда привели. Занималась в клубе любителей искусства для 5—7-х классов; уже тогда для большинства ребят музей — второй дом.

Кирилл Василенко, 8-й класс

Вообще-то я и до музея любил искусство, античное например. Для меня клуб не второй, а первый дом. Прихожу не раз в неделю, как положено, а два, даже чаще. Стремимся сюда, пожалуй, не только за знаниями, а чтобы пообщаться; встречаю ребят как родных. Музей, где столько прекрасных произведений, — особый мир, не хочется его покидать.

Леонид Мирный, МИФИ, 1-й курс

Попал в клуб как многие — случайно, о нем рассказала девочка из нашего класса. Думал, здесь учат рисовать и лепить; сам занимался лепкой. Оказалось — учат слушать лекции, читать доклады, меня это устроило. Потом из моей группы семеро поступили в технические вузы. В клубе всегда было много «технарей». Встречал друзей отсюда знаете где — на турнире юных физиков! Конечно, говорить, что знания, почерпнутые здесь, помогают решать математические задачи — смешно. А вот для людей, интересы которых сосредоточены на точных науках, живопись и музыка — отдушина.

Лёва Лейзер, 9-й класс

Попал в семинар случайно. Меня поразило, как творчески он проходит. Например, нам предложили сравнить фаюмский портрет и раннеротальскую живопись XV века. Это было так неожиданно, я увидел произведения словно другими глазами.

Аня Штылева, 10-й класс

Клуб — и общение, и пища для ума. Столько мелких проблем, а тут — можно отдохнуть душой среди великолепных картин. Сначала я не хотела связывать жизнь с искусством, но теперь все больше к этому склоняюсь. Не смогу без музея...

Лада Мамедова, 10-й класс

Наши «старички» в 10-м классе фактически не оканчивают клуб. Будут приходить сюда долго. И я не позабуду... Может сложиться впечатление, что появляются случайные ребята, раз — и выходят отсюда образованными. Это не так. Остаются те, которые чем-то интересуются, у которых есть задатки. Клуб помогает их развивать. Школьники, попавшие сюда просто так, отсеиваются...

Анна Васильева, Московский государственный институт культуры, 4-й курс

Мы, ветераны, все еще приходим в КЮИ, правда, в основном на открытие и выпускной вечер. Клуб дает не только знания — ведь не все могут так уж здорово разбираться в искусстве, помнить разные течения. Это — общий уровень культуры, другая возможность восприятия. Не только живописи, но и музыки; искусства вообще.

Надя Воскресенская, 10-й класс

Просто нельзя сравнить клуб со школой. Школа — это уроки по 45 минут. Даже если попадается хороший преподаватель, захватывает, говорит увлекательно — звенит звонок, и ничего нельзя поделаться, нужно расходиться. Народу — тридцать человек, но никаких споров, дискуссий, свои мысли просто не успеваешь выразить. А приходишь сюда — тебя ждут... Особенно интересно проводим отчетные конференции в конце года. Делаем доклады. В общем-то начинается исследовательская работа, вот и заинтересованность... А школа? Ведь темы комсомольских собраний и пионерских сборов совсем не совпадают с тем, что интересует школьников. Здесь — со-

всем наоборот. Выбираешь семинар, темы докладов. Все зависит от твоей инициативы, вкуса.

Таня Смолярова, 7-й класс

Пока думаю о КЮИ как о будущем. Но уже сейчас это — не эпизод в моей жизни. Вообще друзьям советую идти сюда, хотя многие говорят: «Сам могу читать книги по искусству». Никакие книги не могут заменить того, что получаем здесь. Не представляю жизни без клуба, музея. Поменяла много школ, и отчасти потому, что не удовлетворял класс; искала такой, где были бы ребята, как в КЮИ. И пока не нашла, не успокоилась... То, что приходим сюда по субботам и тратим столько времени, для моих одноклассников непостижимо. Они за удовольствиями на дискотеку, мы — сюда. Может, это от разного уровня развития, но главное-то: выбор.

Илья Григоров, ФИЗТЕХ, 3-й курс

То, что дает клуб — это воспитание мировоззрения, которое необходимо людям как в гуманитарной, так и технической области. Лет шесть назад, когда наш выпускной вечер в КЮИ снимало телевидение, корреспондент спросил: «Зачем вас здесь столько собралось?» Ответить было тяжело, но нашелся парень, сказавший: «Конечно, стране не нужно такое количество искусствоведов, зато нужны учителя, инженеры — и культурные!» Клуб дает уровень эрудиции; это подспорье на всю жизнь.

Немного неожиданно, читатель, не так ли? Клуб юного искусствоведа и... разного рода технические вузы, куда поступают потом его члены. И главное, школьники, независимо от тяготений, полны горячей благодарности к преподавателям. Кстати, похожие кружки есть в Ленинграде, Донецке, Фрунзе, Казани, Иркутске. Давайте помечтаем: в каждом городе, а не только в крупных центрах, существует при местном музее такой же очаг молодежной культуры. Уверены, от желающих не будет отбоя. Стоит потрудиться, чтобы такое стало реальностью.

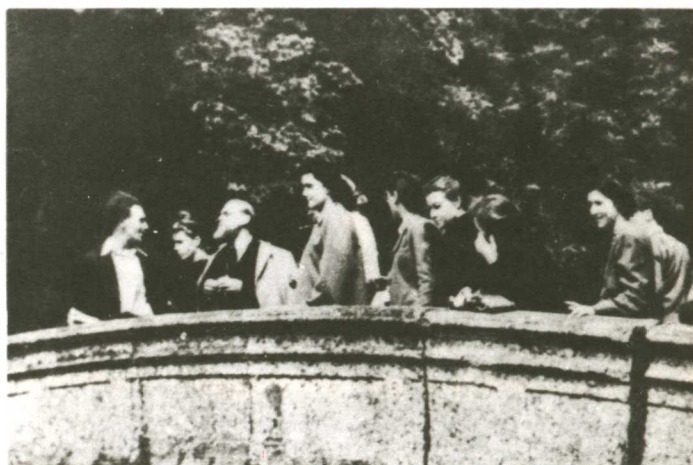
...Прошло время, и вот известие — чуть ли не добрый десяток членов КЮИ стали студентами, избрали профессию историка искусства.

Беседу вел **В. ТАРАСОВ**



Объяснение в любви

ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИИ
ИСКУССТВА
МОСКОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА



Этот очерк пытается соединить в себе справочную статью с объяснением в любви. Его авторы, только что окончившие отделение истории искусства, чем-то напоминают географа-патриота, который, излагая информацию о своей стране: местоположение, рельеф, полезные ископаемые, время от времени восклицает: «Ах, как она хороша! Ах, до чего замечательна!» Даже сухие цифры широты и долготы вызывают в нем чувство восторга. Но, сознавая смешную двойственность такой позиции, мы тем не менее не можем от нее отказаться.

Вдохновителем создания нашего отделения был Федор Иванович Буслаев, человек, составивший эпоху в русской гуманитарной традиции. Он был литературоведом, лингвистом, фольклористом, историком и знатоком искусства. Такой широкий подход — черта XIX века, характерная для культурно-исторического метода этого периода. Ныне изучение языка, литературы и искусства в едином комплексе, свойственное Буслаеву,

желанная цель искусствоведческого труда.

5 октября 1857 года — эта дата открывает летопись отделения истории искусств в Московском уни-

Защита дипломов в 1959 году.

Практика под руководством
А. А. Федорова-Давыдова.
Город Пушкин, 1950 год.

Практика под руководством
В. Н. Гращенкова.
Таллин, 1964 год.



верситете — Карл Карлович Герц, возглавивший созданную по инициативе Буслаева кафедру, прочел первую лекцию: «О значении истории искусства». Преемником Герца стал Иван Владимирович Цветаев, которому обязан своим рождением Государственный музей изобразительных искусств имени Пушкина. Случилось так, что камерный университетский музей стал одним из самых крупных культурных центров Москвы.

Самым бурным периодом в жизни отделения были, пожалуй, 20-е годы. Захваченное мощной волной преобразований, оно постоянно меняло свою «приписку», оказываясь иногда в довольно неожиданных местах, типа этнологического факультета 1-го МГУ. Но перечисление реорганизаций и перемещений представляет в лучшем случае интерес для узкого специалиста. История университетских кафедр, едва ли не в большей степени, чем любая другая, — это биографии людей.

«Человеческая история» иногда существенно отличается от всеобщей. Трудно назвать более траги-

ческий перелом, чем тот, который произошел от 20-х годов к 30-м. Люди, которые начинали свою деятельность в 20-е годы — М. В. Алпатов, А. Г. Габричевский, Б. Р. Виппер, В. Н. Лазарев, А. А. Федоров-Давыдов, — оказались в чем-то выше этого перелома. Они определяли то лучшее, что было в советском искусствознании, вплоть до послевоенного периода.

Алексей Александрович Федоров-Давыдов и Виктор Никитич Лазарев — ученые из этой блестящей плеяды. Они были учителями наших учителей.

В 1929 году Федоров-Давыдов выпустил книгу «Русское искусство промышленного капитализма», до сих пор увлекающую смелостью построений. Задача, которую он поставил перед собой, вдохновляет своей масштабностью. Несмотря на всю пестроту, свойственную художественному процессу рубежа веков, автор попытался найти некую единую эволюцию и связать ее с историческим развитием России. Счастливо избежав свойственных 20-м годам однозночно-классовых оценок, он сумел создать работу, оставшуюся вплоть до 60-х годов, едва ли не самым объективным анализом искусства сложного переломного времени.

Интересы Федорова-Давыдова — русское и советское искусство. Его привлекали разнообразные темы: от натюрмортов до лубка. Но любимым жанром был пейзаж, о котором написаны классические исследования «Русский пейзаж конца XVIII — начала XIX века», «Советский пейзаж». Творчеству Левитана он посвятил отдельную монографию. Отличительная черта этих книг — напряженная, осязаемая для читателя работа мысли, автор не просто излагает нам историческую последовательность появления памятников, а находит в этой последовательности развитие идей. Человек увлекающийся — с этим связаны многочисленные критические выступления, его живая реакция на современный художественный процесс — он умел увлекать за собой других. Нравственность и страстность составляли основу его педагогического таланта.

В. Н. Лазарев, мастер конкретного анализа памятников (много и успешно занимавшийся атрибуцией), в то время выпустил книгу «Освальд Шпенглер и его взгляды

на искусство». Освальд Шпенглер — одна из ключевых фигур начала века, выдвинувший идею «заката» европейской цивилизации. Критика его концепции касалась, таким образом, судеб Европы как культурно-исторического феномена.

Виктор Никитич Лазарев — ученый с мировым именем. Главными его темами были искусство Ренессанса и Византии. Можно по пальцам пересчитать исследователей, эрудиции которых хватило и на Ренессанс, и на Византию. Знания и талант Лазарева позволили ему не просто заниматься этими темами, но создать труды принципиально новые, до сих пор не потерявшие актуальности: «Происхождение итальянского Возрождения» и «Историю византийской живописи».

Хочется подчеркнуть одну особенность Лазарева как ученого и человека. «История византийской живописи» писалась в 30-е годы — время, не подходящее для занятий христианским искусством. Он понимал, что его книга вряд ли будет издана. И надо представить себе мужество и принципиальность ученого, степень его презрения к конъюнктуре, если он начал писать «в стол» книгу, которая через тридцать лет принесла ему мировую известность.

Талант исследователя сочетался в Лазареве с талантом литературным. Его исследовательская объективность соединялась с очень личностным отношением к искусству, к отдельным художникам. На протяжении всей жизни он создавал очерки о европейских мастерах разных эпох, где главным оказывалась личность художника, его жизненный путь.

Сегодня отделение существует в том виде, в котором оно сложилось в 1960 году, когда в его состав входили две кафедры: русского и советского искусства и зарубежного искусства. Сейчас этими кафедрами заведуют Виктор Николаевич Гращенков и Александр Ильич Морозов. Преподаватели этих кафедр читают курсы по истории искусства в ее обширной протяженности от искусства первобытных племен до авангарда сегодняшнего дня. В кратком очерке трудно рассказать о всех преподавателях, чьи лекции, семинарские занятия дали нам так много.

Начинающему искусствоведа

знакомо чувство, когда собственная мысль кажется тем глубже, чем более она смутна, чем сложнее и наукообразнее она выражена. От того, что эти смутные прозрения никто и никогда не понимает, а если и понимает, то крайне неожиданным для тебя образом, испытываешь острую досаду. Преодолеть это помогает учитель.

Думать и писать об искусстве следует ясно. Для этого необходимо не только доскональное знание предмета, но и строгая дисциплина мысли, точность выражения. Именно этого требует от своих учеников Виктор Николаевич Гращенков, который руководит работой студентов, специализирующихся на изучении искусства Возрождения.

Каждому Виктор Николаевич дает ясное представление о месте поставленной в работе проблемы внутри общей проблематики эпохи, помогает ориентироваться в море научной литературы. Человека, взявшегося писать под его руководством, ждет тяжелый труд, в этой работе он может прийти к результату, относительно которого уже не возникает сомнений.

Не менее яркое, но иное по своему характеру впечатление оставляют лекции по истории русского искусства XIX века, которые читает профессор кафедры русского и советского искусства Дмитрий Владимирович Сарабянов. Легкость, удивительная свобода, с которой он говорит о сложнейших проблемах, например, о становлении русского авангарда, вдохновляет прежде всего способностью достичь ясности и простоты в анализе запутаннейших проблем. Свобода — это вообще главное ощущение от Дмитрия Владимировича, который даже тяжелую для преподавателя и студента процедуру экзамена превращает в непринужденную беседу.

Каждому нашему преподавателю свойствен свой подход к изучению научных проблем, свой стиль чтения лекций. История искусства предстает поэтому перед нами не только как последовательность памятников, а и как ряд людей, талантливо об этих памятниках говорящих. Всех, всех, учивших нас, нам хотелось бы поблагодарить в этой статье.

Ю. ПОПОВА,
Г. РЕВЗИН

«Самый английский художник XVIII века»

ТОМАС ГЕЙНСБОРО

«Из всех людей, которых я когда-либо знал, он обладал наименьшим запасом житейского знания, но это и дало ему возможность проложить свой собственный путь в наблюдении Великого Мира». Эти слова сказаны современником о Томасе Гейнсборо, английском живописце XVIII века. Он был широко признан при жизни как портретист. Но интерес к Гейнсборо-художнику дополнялся интересом к Гейнсборо-собеседнику и Гейнсборо-музыканту, Гейнсборо-шутнику и Гейнсборо-философу. Его поступки и случайно брошенные реплики, передаваемые друзьями, знакомыми, закрепились в памяти поколений живописцев. «Я самое непостоянное, изменчивое существо», — говорил о себе мастер, и импульсивность, непредсказуемость его натуры находили отражение в том, как он относился к моделям, степени законченности портретов, на первый взгляд казавшихся подмалевками.

«Я совершенно теряю всякое представление о человеке, если сразу же не достигаю сходства» — вот его слова. И действительно, портреты Гейнсборо современники считали более похожими, чем вещи его не менее признанного коллеги и соперника, президента лондонской Академии художеств Д. Рейнольдса. Портретируя знаменитую актрису Сару Сиддонс, галантный маэстро сказал ей, в отличие от непосредственного Гейнсборо*, что будет счастливым донести свое имя потомкам на подоле ее платья...

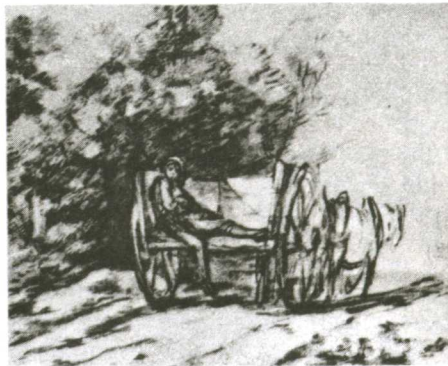
Благодаря современникам известны особенности работы Гейнсборо над портретом. Сеанс начинался в затененной комнате, когда холст был едва различим для взгляда. Мастер брал специальные кисти с длинными черенками,



Т. Гейнсборо.
Портрет принцессы Елизаветы.
Масло. 1782.
Виндзорский замок,
королевское собрание.

Т. Гейнсборо.
Портрет Г. Фредерика
и его жены.
Фрагмент.
Масло.
Около 1783—1785.
Виндзорский замок,
королевское собрание. ▷

Т. Гейнсборо.
Пейзаж с мальчиком,
отдыхающим в повозке.
Карандаш, сепия.
Конец 1760-х годов.
Лондон, Британский музей.



чтобы находиться на одинаковом расстоянии от мольберта и модели, и переходил к остальному, лишь выписав целиком лицо. Своеобразие его манеры тем более очевидно, что живописец не получил солидного художественного образования: «Я хорошо начитан в книге природы, и мне этого достаточно». Предприимчивый самоучка в начале 1740-х годов ездил в Лондон, где брал уроки у француза Х. Гравело и Ф. Хеймана, пробуя себя одновременно и в скульптуре. Сначала Гейнсборо работал в Суффолке, местечке Седбери, где он родился, и в соседнем Ипсвиче, откуда поступали первые заказы на портреты.

Овладевая живописным мастерством, художник словно упирается умением воссоздать до мельчайших подробностей внешний облик человека. Изучает лица любовно, с сердечной теплотой и вниманием. Таковы портреты матери, отца, соседей-помещиков — людей, знакомых очень хорошо. Несмотря на некоторую скованность моделей, усиливающую отенок провинциальной патриархальности, они на редкость убедительны. Вспомним так называемые «сцены собеседования» — специфическую разновидность английского группового портрета XVIII века, — которые типичны для раннего творчества Гейнсборо. Нарочитое позирование персонажей (часто членов одной семьи) на фоне пейзажа, что должно означать естественное существование среди природы — вот их суть. В этих сценах портретность свойственна скорее пейзажу, насыщенному живыми подробностями, — легко узнаются окрестности родного Суффолка. Лица людей, напротив, кукольно-миловидны — Гейнсборо, действительно, использовал кукол для написания групповых композиций. Это не столько конкретные характеры, сколько немного наивное воплощение таких понятий, как скромность, достоинство, супружеская верность —

* См. статью О. Малинковской «Лондонская национальная галерея» («Юный художник», № 9, 1988).



одним словом, добропорядочной Англии.

Мы упомянули о пейзаже; он всегда представлял для художника объект душевного влечения. Гейнсборо создавал прекрасные виды, проникнутые поэтическим настроением — от ранних, напи-

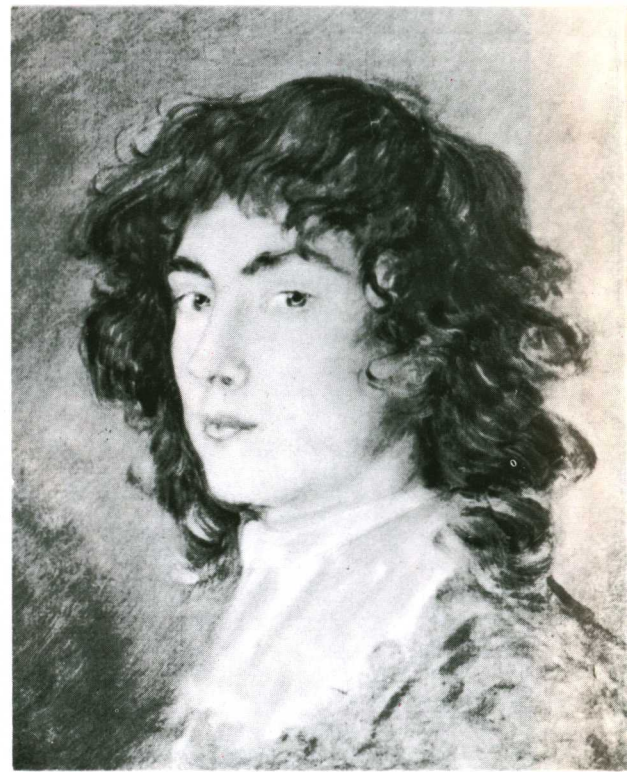
завсегдаев курорта. Настал звездный час Гейнсборо; кисть послушна ему как никогда, краски накладываются на холст тонко, прозрачно, изысканно. В причудливых колористических сочетаниях дамских туалетов на его полотнах то самое «безумство красок»

новые инструменты. И не только потому, что коллекционировал их; видимо, в его представлении живопись была чем-то близка музыке — удачные колористические аккорды звучали так же, как хорошо настроенная скрипка...

Существует выражение «порт-



Т. Гейнсборо.
Дочери художника,
Маргарет и Мэри,
бегущие за бабочкой.
Масло. Около 1756.
Лондон, Национальная галерея.



Т. Гейнсборо.
Портрет племянника
Г. Дюпона.
Масло. 1770.
Лондон,
Национальная галерея.

Т. Гейнсборо.
Портрет леди Шеффилд.
Масло. 1785—1786.
Бекингемский дворец. ▷

санных в созерцательной манере до поздних, таинственно-взволнованных, с энергичным и свободным мазком. Но все же портреты его кисти пользовались наибольшим спросом — возможно, поэтому он пришел к мысли объединить два жанра в одном.

...1759 год. Следуя настояниям друзей, переезжает на модный курорт Бат, куда на воды стекалась лондонская знать. Мастер работает не покладая рук. Портрет в рост на пейзажном фоне — вот к какому типу изображения он пришел. Это не случайно: перед глазами были шедевры Ван Дейка, которые встречались в коллекциях

XVIII века, который, по выражению братьев Гонкур, «бегая пальцами по всей гамме цветов, вверх и вниз... облачался в солнце, в весну, в цветы». Стремление к живописной цельности подкреплялось и поиском композиционной гармонии. В портретах мастера нередко чуть ироничная переключка крепко стоящей на ногах фигуры с могучим стволом раскидистого дерева; лица человека, сидящего за столом, и узкой морды дремлющей собаки; силуэта сидящей в кресле женщины и, например, виолончели. Кстати, Гейнсборо часто вводил в портреты скрипки, виолончели, другие музыкаль-

рет-настроение». Что под этим подразумевают? Ощущение некой тайны, недоговоренности в портретном образе. Глядя, например, на портрет миссис Шеффилд, мы поневоле включаемся в разгадывание тех мимолетных чувств, которые обуревают эту женщину. Зритель становится как бы соавтором живописца. Здесь, как считал Рейнольдс — одна из главных причин популярности полотен Гейнсборо; они лишь напоминали об оригинале, а остальное — дело зрительской фантазии. Между прочим, его современник, романист сентиментального толка Л. Стерн выработал столь же ори-



Т. Гейнсборо.
 Портрет У. Хэллета и его жены.
 («Утренняя прогулка»)
 Масло. 1785.
 Лондон, Национальная галерея.



гинальную для XVIII века манеру повествования. Интерес к нюансам человеческой психики, мгновенной смене настроений, междометиям в речи персонажей создавал на страницах его книг атмосферу быстротекущей жизни. И хотя герои Стерна мало похожи на аристократические модели Гейнсборо, писателя и художника явно роднит общность мироощущения.

Подобному восприятию зрелых работ Гейнсборо способствовала манера письма. Мазок приобретает самоценность, напоминая порывистые штрихи-росчерки. Таков портрет его племянника, Дюпона. Изображая родных и близких, мастер позволял себе наибольшую свободу письма — его не стесняли капризы великосветских заказчиков. В портрете дочерей, бегущих за бабочкой, он выписывает только лица, сохраняя эскизную беглость только что начатой работы.

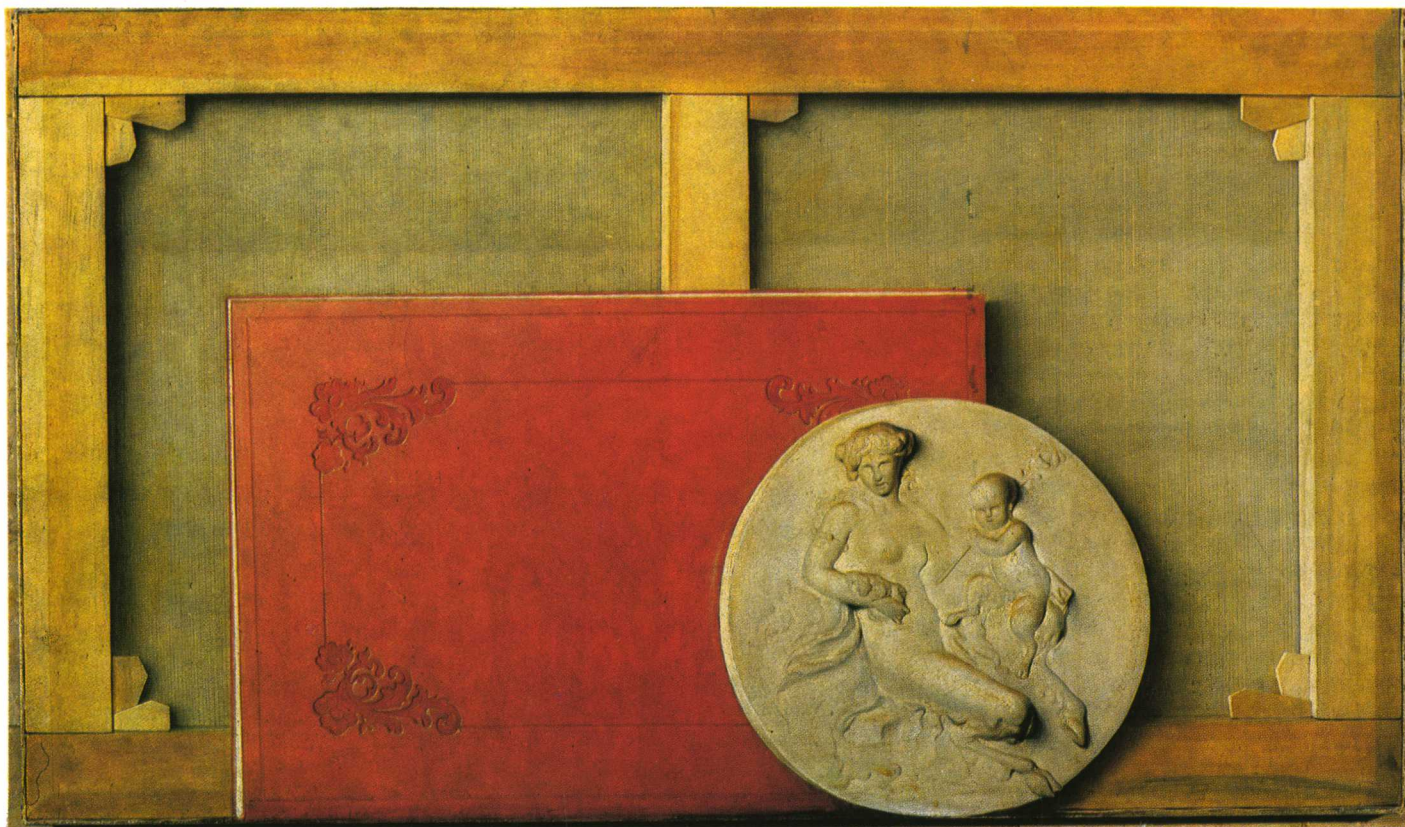
То, что вначале несло печать незаконченности — возможно, случайной, — в зрелых произведениях становится сознательным художественным приемом. Перспектива размывается, пейзаж втягивает в себя человеческую фигуру. В «сценах собеседования» природа и персонажи четко разграничены. В портрете аристократа Хэллета с женой (больше известном как «Утренняя прогулка») обособленность фигур и окружения сменяется их неразрывной слитностью. Одним и тем же мазком прорабатывается листва, прическа женщины, перья ее шляпы, шерсть собачки. Благодаря энергичным ударам кисти почти растворяются контуры фигур, но не утрачивается внутренний каркас композиции.

...1780-е годы. Мастер на вершине славы. Пройден большой путь; после его кончины окажется, что он создал почти семьсот порт-

ретов. Иногда прорываются признания в усталости. И все же он весь — в работе. О жажде творческого труда говорит одно из последних его крылатых выражений: «Жалко покидать жизнь, когда только начинаешь что-то делать со своим искусством». Братья Гонкур заметили однажды: «Художник, который не изображает женский тип своего времени, не останется долго в искусстве». В этом смысле мастер обеспечил себе прочное место в мировой живописи. Заслуживший у исследователей титул английского художника XVIII века, он чутко отразил в портретах не только красоту человека, но и новые явления в духовной жизни Англии. Он не оставил школы, хотя, как признавали уже современники, проложил в искусстве новый путь.

И. КАЗАКОВА

ЗНАЧЕНИЕ ФОНА В НАТЮРМОРТЕ



За многие десятилетия и даже столетия сложились типы натюрмортов, в которых прослеживаются в чем-то родственные особенности живописной пластики. Это прежде всего относится к характеру фона. Безусловно, он может быть самым неожиданным, все зависит от замысла художника, от того, где пишется натюрморт — в мастерской или на открытом воздухе. Однако во многих произведениях фон очень сходен: темный по тону, достаточно нейтральный по цвету. Именно о таком, используемом в натуральных постановках, мы и поговорим в этой статье.

Составить интересный, умный, выразительный натюрморт не-

просто. Главным здесь является умение подобрать предметы, удачно их осветить и также определить натюрмортное пространство, влияющее на выразительность постановки. Иногда пределы натюрморта художники стараются сократить, расположив модели, например, на фоне стены или однотонной, без складок, драпировки. Это так называемые постановки на гладком фоне. Специально созданные условия для восприятия предметов помогают живописцу и зрителю сосредоточивать внимание на привлекательных для глаза особенностях моделей.

Цвет фона несет значительную нагрузку, способствуя выявлению живописной идеи. Поэтому

старые мастера часто избирали темный, теплый по цвету фон, чтобы подчеркнуть гармонию красок натюрморта, усилить его выразительность, найти удачное художественное решение в постановке, рассчитанной на детальную проработку формы и цвета.

Художники давно заметили, что взгляд не задерживаясь пробегает по темному фону, останавливаясь на светлых частях натуры. Не случайно эстетические и живописные свойства моделей начинают раскрываться в полной мере на темном фоне. Это, в свою очередь, требует подбора интересных предметов, гармонирующих или контрастных по пропорциям, формам, цвету.

Следует отметить, что далеко

не каждый нейтральный фон создает условия для спокойного и внимательного наблюдения постановки. Стоит только сделать его светлым; как мгновенно, по-новому выявятся силуэты предметов, более активно станут читаться пластические особенности заметно потемневших элементов постановки. Вследствие этого эффекта цветное решение меняется, и натюрморт приобретает другие свойства, часто требующие замены некоторых предметов.

Плотная, хорошо выраженная их фактура значительно поддерживается гладким, темным или средним по тону фоном. Это дает возможность вести длительную живопись, проследивать проникновение фона сквозь прозрачное стекло, просветы между силуэтами предметов. Кроме того, гладкий темный фон содействует зрительному выдвиганию деталей постановки на первый план, что выявляет их рельефность. Обилие собственных теней позволяет пользоваться в живописи лессировками. Освещенные части предметов приобретают в контрасте с растворяющимися тенями выгодную плотность, которую легче прописать корпусно.

В наши дни постановки на темном фоне, особенно в учебных заведениях, к сожалению, довольно редки, незаслуженно забыты.

Фон в натюрморте подбирается по фактуре и цвету, в целом подчинен общему строю композиции. Он достаточно погружен в пространство и в наибольшей степени позволяет показать художнику естественную привлекательность предметов быта, изысканность тканей, экзотических цветов, фруктов, неповторимость оперения редких птиц.

Натюрморты окружают нас повсюду. Нужно обладать ост-



А. Мордвинов.
Подрамник, папка
и гипсовый барельеф.
◁ Масло. 1857.

В. Хеда.
Завтрак с крабом.
Масло. 1648.

Ж.-Б. Удри.
Натюрморт.
Масло. Первая половина
XVIII века.



рым видением, особым чутьем, чтобы их вычленили из многообразия предметного мира. Часто взгляд поражает необычность случайных соединений цвета. Однако начинающие художники не всегда находят объяснение своим зрительным впечатлениям. Если попытаться понять причины неожиданной и запоминающейся красоты природы, то станет более ясным огромное значение световой и цветовой среды, в которой находится натюрморт, влияние приближен-

ного или отдаленного фона.

В большинстве случаев активно воспринимаются произведения декоративно-прикладного искусства, тем не менее наблюдать лишь высокохудожественные изделия или составлять только из них натюрморты нежелательно. Важно включение непестрых, гладких поверхностей и фактур, которые помогут выявить характер предметов, представить их в выигрышном ракурсе.

В творчестве голландских ма-

стеров XVII века можно увидеть прекрасные образцы живописи, которые и сейчас покоряют слаженностью композиции, любовью к натуре, умением остро характеризовать деталь, безукоризненностью проработки формы.

В картине Виллема Хеды «Завтрак с крабом» приглушенный фон стены сообщает особую звучность гармонии локальных цветов постановки. Этот фон находится в достаточно сильном контрасте со светлой скатертью и служит наравне с продуманной композицией средством достижения поразительной цельности изображения. Применяемая в то время технология живописи позволила художнику произвести тончайшую моделировку поверхностей, скрупулезно проследить касания предметов к фону. На первом плане фрукты и серебряная посуда заметно выделяются резкими очертаниями. Дневной свет дает возможность запечатлеть блики, незначительные высветления на поверхностях предметов. По мере удаления от первого плана заметно, как нарочито утемняет живописец их силуэты, постепенно вводя их в тональную среду взаимодействия с фоном.

Аналогичное решение использовали в живописи и позднее. Так, П. Сезанн в «Натюрморте с драпировками» передает пластическую совершенство природы посредством утемнения фона. Художник будто подводит нас к натюрморту, который виден несколько сверху. Две однотонные драпировки переднего плана вступают в контраст с более темной орнаментированной тканью и приглушенным фоном стены. Этот прием позволил мастеру заострить внимание на расположенных в центре композиции тарелках с фруктами и высоком кувшине.

В русском искусстве первой половины XIX века натюрморт отражает желание художников передать очарование окружающего мира, правдиво и точно изобразить наблюдаемые природные мотивы. Замечательный мастер натюрморта И. Хруцкий пишет удивительной красоты букеты цветов, пленяющие свежестью фрукты, рассыпанные на столе. Они большей частью сгруппированы на темном фоне



и приближены к нижнему краю картинной плоскости, что как бы помогает ощутить их материальность, прочувствовать естественную прелесть.

В блестящем по мастерству натюрморте А. Мордвинова «Подрамник, папка и гипсовый барельеф» предложен своеобразный художественный прием: каждый из предметов представляет собой еще и фон для восприятия другого, расположенного за ним.

Подлинный расцвет русского натюрморта приходится на начало XX века. К его лучшим образцам можно отнести произведения К. Коровина. Экспрессивным письмом отличается этюд «Рыбы, вино и фрукты». Он отмечен тонкостью и разнообразием колорита, свежестью восприятия. Импульсивное корпусное, похожее на эскизное письмо передает цветовую звонкость рыб и фруктов. Темный фон усиливает декоративность полотна. Художник включает в композицию бликующее стекло, что придает произведению особую легкость, живописность. Натюрморт импрессионистичен по своей природе, написан с настроением, богат по цвету.

В картинах П. Кончаловского — «Сирень», И. Машкова — «Снедь московская: хлебы», И. Грабаря — «Неприбранный стол» видно желание живописцев найти гармонию предметов с фоном, вплоть до соединения натюрморта с пленэром.

Г. Коржев, подчеркивая необычность кухонной утвари, стремится в своей композиции «Супница и горшки», достаточно сдержанной по колориту, применить изысканный прием живописи. Неожиданное расположение предметов, символизирующих разные стороны жизни, обеспе-



чивается единством общего фона, который здесь имеет не только практическое, но и смысловое значение.

Поиски выразительности в жанре натюрморта продолжают-ся. Каждое поколение живописцев стремится найти особые при-

емы организации природы и ее воплощения на полотне, где фону отводится далеко не второстепенная роль в создании целостного художественного образа.

Г. ЧЕРЕМНЫХ,
кандидат педагогических наук

Г. Коржев.
Супница и горшки.
◁ Масло. 1985.

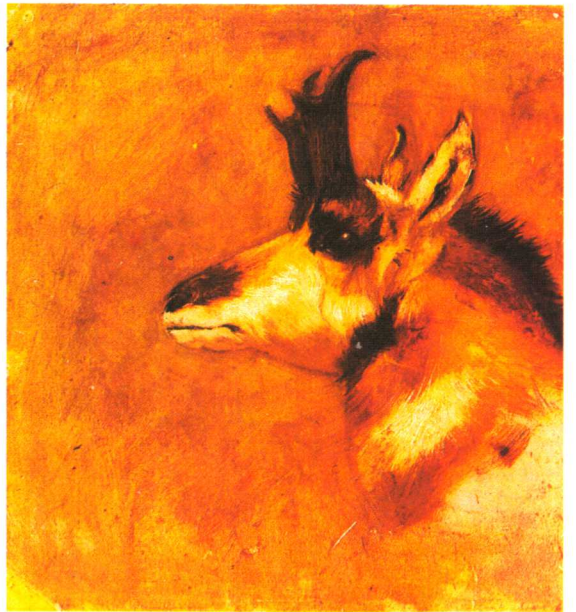
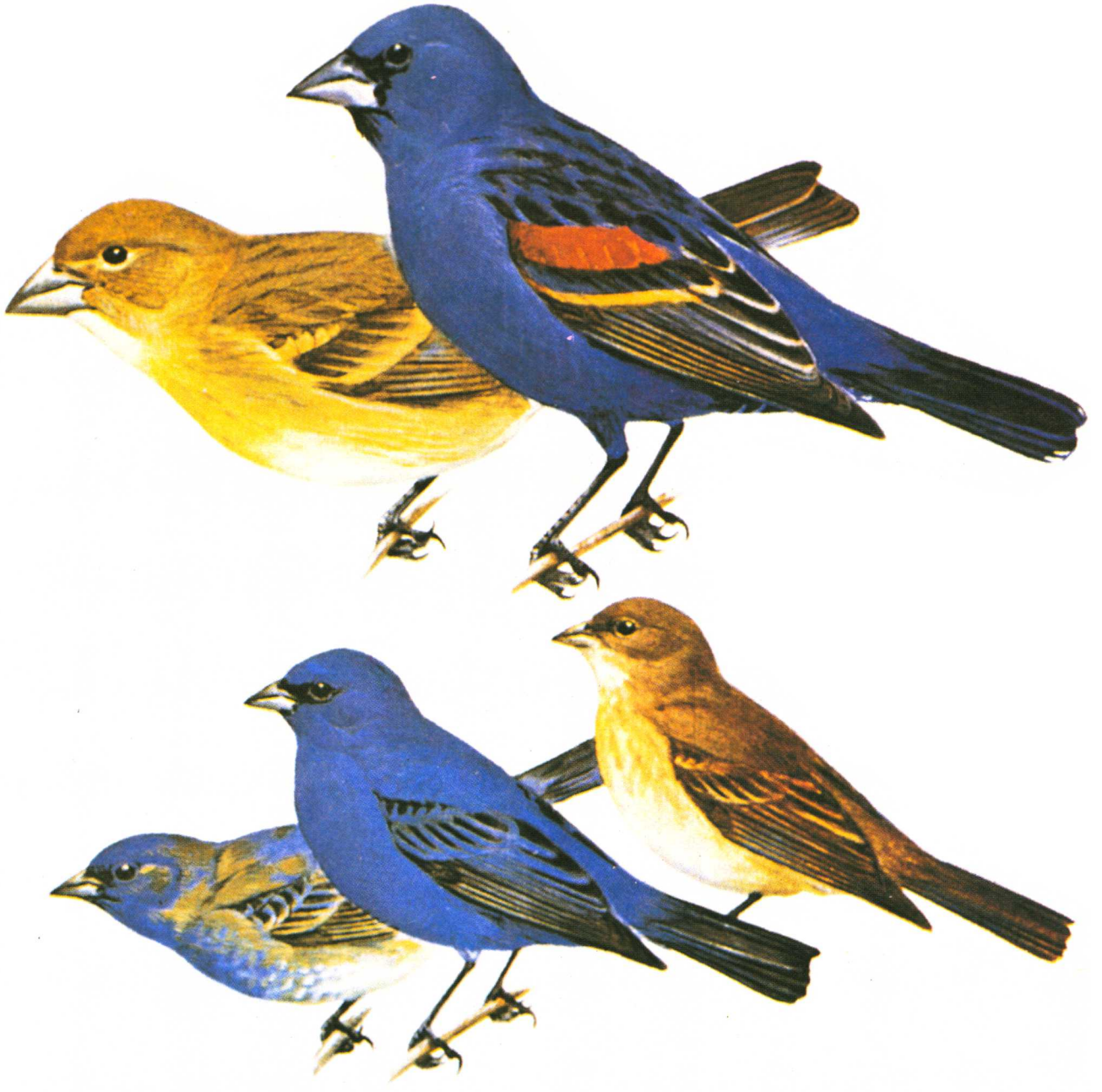
П. Сезанн.
Натюрморт с драпировкой.
◁ Масло. Около 1899.

К. Коровин.
Рыбы, вино и фрукты.
Масло. 1916.

Е. Романова.
Цветы в интерьере.
Масло. 1979.



АНИМАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО США



Две недели с увлечением писал я портрет ястреба. Выводил каждое пятнышко, каждую полоску, и тот, кто видел натуру, сразу узнал бы ее на полотне... В свете моих теперешних знаний и художественного опыта я сказал бы, что слишком много уделял тогда внимания деталям, в ущерб характерным линиям и форме. И все же я должен сказать, что это была добросовестно написанная картина, и она дорога мне тем, что была первой на пути моих новых исканий.

Э. Сетон-Томпсон

В 1986 году Национальная федерация по охране живой природы США отметила свое пятидесятилетие. На страницах популярного американского журнала «Нэшнл уайлдлайф», издаваемого под эгидой этого общества, была опубликована статья, посвященная художникам, специализирующимся в основном на отображении животного мира.

Одним из самых крупных современных художников Америки, работающих в анималистическом жанре, является Карл Рунгиус, немец по происхождению. Рассказывают, что в 1920-х годах он представил на выставку пейзаж. Картину заметили, и за высокое мастерство исполнения она была удостоена премии. Позднее он добавил к сюжету фигуру лося, и произошло «чудо». Ни одна из комиссий, производящих отбор картин на выставки, ее уже не приняла. Почему? Ведь она была отме-



чена премией. Все дело в том, что анималистическое искусство в то время серьезными критиками совершенно не рассматривалось, игнорировалось.

Но на сегодня этот жанр, образно говоря, уже выплыл из глубоких заводей и занял прочное место в панораме искусства, а Карл Рунгиус считается видным живописцем.

Теперь картины художников-анималистов демонстрируются на самых престижных выставках. Так, в последние годы их можно было увидеть на экспозициях в Национальном музее искусства при Смитсоновском институте в Вашингтоне, Американском музее естественной истории в Нью-Йор-

ке, Королевском музее Онтарио в Торонто (Канада). Но путь к признанию художников-анималистов не был усыпан розами.

Положительную роль здесь сыграли, пожалуй, два факта: иллюстрирование различных книг, особенно биологических справочников, и изображение животных на почтовых и благотворительных марках.

Первое место специалисты отводят Роджеру Тори Питерсону. Именно он в 1934 году предложил создать серию миниатюрных изображений птиц с целью использования их при определении видов в полевых условиях. Экономическое положение страны в этот период было далеко не из лучших —

Р. Питерсон.
Рисунки птиц (толстоносов и овсянок).

◁ Акварель. 1980.

Дж. Дарлинг.
Первые благотворительные марки с изображением американских животных.

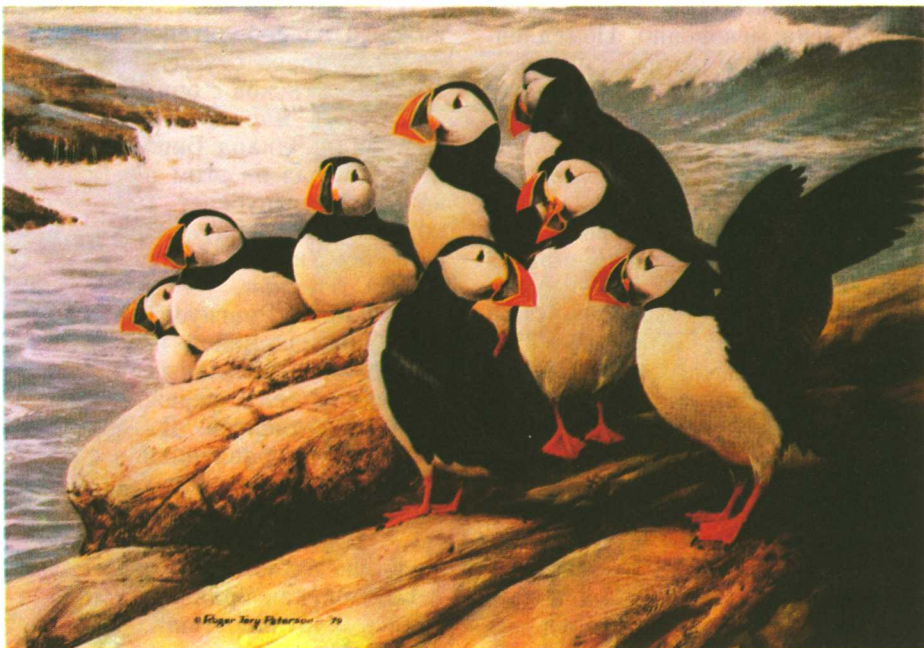
◁ 1936.

Э. Сетон-Томпсон.
Вилорог.
Фрагмент неоконченной картины.

◁ Масло. 1920-е годы.

А. Брукс.
Каракары.
Акварель. 1933.

Р. Питерсон.
Тупики.
Акварель. 1979.



время Великой Депрессии. Многие художники существовали лишь за счет участия в иллюстрировании книг и журналов. Кстати сказать, самым выдающимся из числа иллюстраторов, отображающих животных, по признанию самих американцев, был Эрнест Сетон-Томпсон, чьи рассказы иллюстрированы мастерски выполненными рисунками и картинами. Не менее известным иллюстратором, работавшим в журнале «Нэшнл джеографик», а также в некоторых других, считается канадский майор Аллан Брукс, специализировавшийся на изображении птиц.

До этого периода на животных американцы смотрели больше глазами потребителя. Животные для многих из них были или врагами — волк, медведь, койот, или пищей. И вдруг они увидели их совсем в другом свете, чему в немалой степени способствовали с любовью выполненные, порою трогательные рисунки Сетон-Томпсона и других художников.

Питерсон предложил несколько иное. «Мои рисунки птиц, конечно, не то, чем я хотел бы заниматься, — сказал он. — Они схематичны, так как предназначены для учебных целей. В действительности я предпочитаю нечто более живописное». Оформленный им «Полевой справочник птиц» имел успех. Правда, начало было сложным. Питерсону с трудом удалось уговорить издателя выпустить справочник тиражом две тысячи экземпляров. Необычайный интерес к этому изданию вызвал шок у издателя. Еще бы! Книга была раскуплена мгновенно. Немедленно последовало второе издание, но уже тиражом... три миллиона экземпляров!

Эта книга окрылила многих художников. Они вдруг увидели, что, изображая животных, можно не только получать удовольствие от работы, но и прилично зарабатывать. Один из самых преуспевающих сегодня художников, Гай Козлич, говорит, что именно Питерсон дал возможность зарабатывать на жизнь ему и коллегам.

Благодаря «Справочнику» у миллионов американцев резко возрос интерес к животным, возросло также и восприятие и понимание их изображения как на картинах, так и в миниатюрной скульптуре. Особую роль здесь сыграли и движение за охрану природы. В

1934 году по решению правительства США началось осуществление программы по спасению болот. Предполагалось выпустить специальные почтовые марки, доход от которых должен был использоваться на поддержание в должном порядке мест обитания водоплавающих, то есть, попросту говоря — болот. Биологическая служба США, предшественница существующей в настоящее время Службы рыболовства и охраны живой природы, заказала художнику Дж. Дарлингу разработать эскиз первой марки. Это был известный мастер политической карикатуры. Именно он и нарисовал картины для первой серии марок США по охране природы. Он же явился организатором всемирно известной сегодня Национальной федерации по охране живой природы. Доходы от продажи марок должны предназначаться на финансирование ее деятельности.

Выпущенные почтовые и благотворительные марки с изображением животных послужили развитием анималистического искусства в дальнейшем. В 1936 году художник Ричард Бишоп был избран (по конкурсу) иллюстратором третьей, уже ставшей к этому времени знаменитой серии так называемых «утиных марок». Кроме того, он был первым, кто предложил для широкой продажи печатные репродукции с картин, послуживших оригиналами марок. Никто не ожидал, что это обернется грандиозным успехом.

В течение 20 последующих лет каждый из победителей конкурса получал право осуществить издание 750 оттисков с оригинала картины для марок. В 1970 году художник Эдвард Бирли, победив в третий раз на этом престижном конкурсе, выпускает 1000 оттисков. К 1984 году победитель в конкурсе Уильям Моррис дает уже 31 500 оттисков.

Преемник Рунгуиса Кен Карлсон, занимающийся изображением крупных животных, обучаясь любимому делу, пережил немало трудных моментов. Даже 15 лет назад это направление в искусстве еще не отличалось такой жизнеспособностью, как сейчас. Во многих произведениях художников-анималистов заметна перегрузка деталями, как правило, они отличались статичностью. Но затем

начались благотворные изменения.

В 1975 году в Королевском музее Онтарио была организована выставка «Животные в искусстве». На ней демонстрировались и работы нескольких европейских художников, чрезвычайно взволновавшие американских собратьев, особенно это касалось работ шведа Бруно Лильефорса и немца Манфреда Шатца. Только на этой выставке американцы вдруг заметили, что и у них в стране давно уже появилось значительное число прекрасных художников.

Может быть, это покажется несколько странным, но в развитии анималистического искусства в США не последнюю роль сыграл, да и до сих пор играет, рынок. В 1985 году на знаменитом аукционе Кристи одна из анималистических картин была оценена чуть ли не в четверть миллиона долларов! Правда, торговцы картинами отметили, что столь высокие цены не всегда хорошо влияют на развитие искусства в целом. Выяснилось, что в этом жанре вдруг стали работать и многие посредственные художники, которые совсем мало знали о самом предмете творчества, то есть о животных, хотя и могли почти с фотографической точностью передавать их облик.

С этим мнением соглашается Боб Кун, первым среди анималистов удостоенный персональной выставки 20 лет назад. «У некоторых художников, — говорит он, — появляется соблазн к излишней детализации животных на картине. К тому же следует отметить, что появилось слишком много людей, желающих иметь такую работу».

Но в то же время некоторые мастера уходят в противоположную сторону. Ветеран среди анималистов Дон Эклберри предупреждает: «В США намечается тенденция изображать животных на картинах с наименьшей детализацией в свободном импрессионистском стиле». И все же в наши дни можно говорить об интенсивном развитии анималистического искусства в США. Нельзя отрицать жизненность американской анималистики, заключающейся в том, что она художественно правдиво выражает истинную природу, знакомит с красотой и богатством животного мира родных краев.

Е. СОЛДАТКИН

Офорт в творчестве детей

Если бы меня попросили несколько лет назад, как это сделано сейчас редакцией журнала «Юный художник», посмотреть офорты детей и написать о них, я бы счел это веселой шуткой. Или, поразмыслив, предположил, что авторы оттисков с травленых пластин — дети художников-офортистов, которым доступны многие секреты техники и инструменты, необходимые для работы.

Для меня это непривычно по той причине, что слово «офорт» я услышал лишь в художественном институте имени Сурикова, выйдя не только из детского, но и юношеского возраста.

Появление офорта — настоящее чудо. Ведь всего несколько минут назад в руках у тебя был чистый влажный лист бумаги, и вот под большим давлением печатного станка он становится оттиском. От неожиданности его появления испытываешь волнение, радость и удивление. Сейчас, спустя три десятилетия работы, эти чувства возникают с каждым новым офортом.

Всю подготовительную часть, связанную с обработкой металлической пластины, покрытием лаком, гравировкой, травлением, затем смыванием

лака, набивкой краской и вытиранием ее дочиста, нельзя назвать художественным приемом. Разве лишь гравирование. А оттиск — это уже художественное произведение. Специфика офорта требует заинтересованности, большого внимания и усидчивости, необыкновенной аккуратности и собранности.

Живо представляю детское ликование при виде собственноручно награвированного офорта, удивление от непривычного перевернутого изображения на оттиске. А штрихи блестящей сырой краски, лежащие на влажной бумаге рельефным шнурком, так не похожи на плоские линии в рисунке карандашом или пером. Аквагинта, которая делалась мудреными приемами присыпки порошка канифоли, напоминает растушевку карандаша или размывку акварели и гуаши, радует различной силой тональности и своеобразной фактурой.

Офорт дарит детям счастливую возможность видеть свой рисунок не в единственном числе, а отпечатанным в нескольких экземплярах, причем цвет при печати каждого оттиска может меняться.

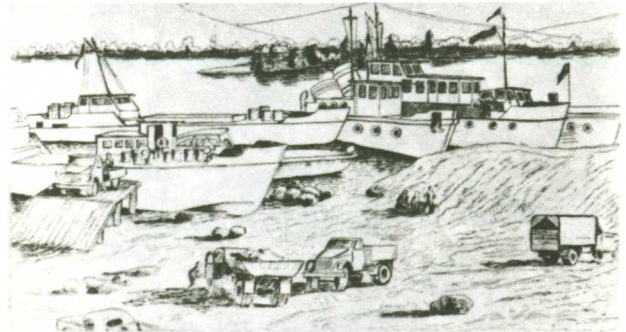
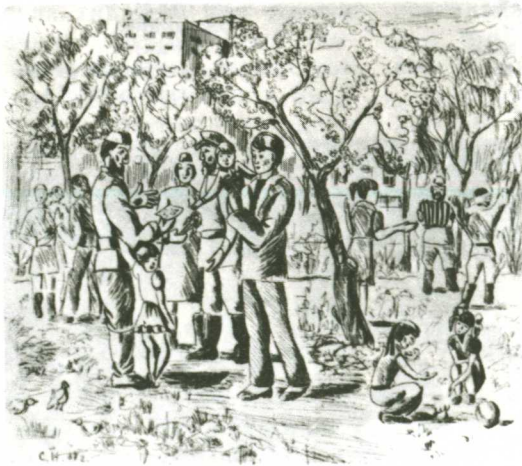
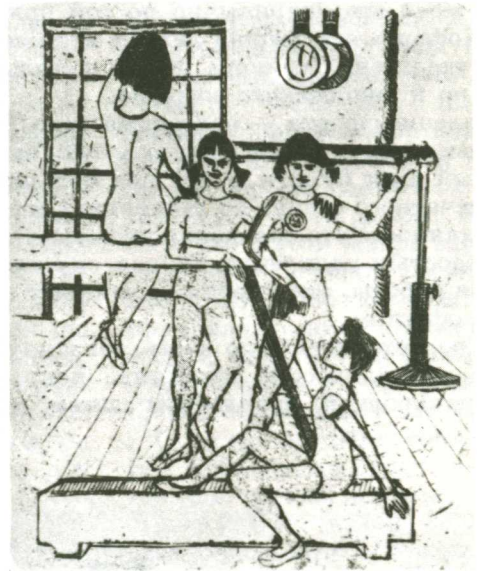
Замечательный педагог и художник, руководитель изостудии Дома пионеров города Биробиджа-



Таня Ефимова,
13 лет.
На даче.
Сухая игла.
Астрахань.

Женя Синельникова,
15 лет.
Ожидание.
Аквагинта.
Староконстантинов
Хмельницкой обл.





Таня Бабинова, 13 лет.
Кладовая солнца.
Офорт.
Свердловск.

Алексей Лукашкин,
8 лет.
Лето. Офорт.
Армавир.

Наташа Сабельникова,
15 лет.
9 Мая. Встреча ветеранов.
Офорт.
Армавир.

Таня Иванова, 12 лет.
Всем классом на природу.
Офорт.
Армавир.

Дима Блохин, 12 лет.
В спортзале.
Офорт.
Биробиджан.

Лева Вехтер, 12 лет.
Старая пристань.
Офорт.
Биробиджан.

на Дмитрий Григорьевич Алексейцев в разговоре упомянул причину, заставившую организовать офортную мастерскую — возможность тиражирования. Ему часто приходилось отсылать на различные выставки детские рисунки, но они почему-то обратно не возвращались. Досадно расставаться с уникальным творчеством детей. А вскоре стало очевидно, что сила и привлекательность офорта гораздо глубже, это не просто способ воспроизведения рисунка. И сейчас его ученики, показывая свои гравюры и офорты на многих выставках у нас и за рубежом, покоряют зрителя непосредственностью звучания и высоким профессионализмом исполнения.

Внешнее сходство офорта с карандашным или перовым рисунком лишь кажущееся. Рассматривая наиболее удачные оттиски, исполненные самым доступным способом гравирования — обыкновенной остро заточенной иглой, убеждаешься, что юные авторы вовсе забыли о своих подготовительных рисунках. Игла своей легкой подвижностью, процарапывая тонкий слой лака, оставляет на гладко отполированной поверхности пластины линии и штрихи, совершенно не похожие на рисунок. Однако те оттиски, в которых автор старался самым добросовестным образом скопировать собственный рисунок, смотрятся сухими и вялыми. И наоборот, радостное ощущение завораживающего движения иглы уводит от желаемого результата. Линии и штриховки, не выражая характер предмета или состояния пейзажа, хаотичны, а художественная выразительность крайне мала. Небрежность в работе никогда не приносит нужного успеха. В офорте она заметна гораздо сильнее, поэтому аккуратность является основной заповедью. Особенно это существенно для тех, кто выполняет офорт без помощи учителя.

Шлифовка пластины до чистого зеркального блеска так же важна, как и травление в кислоте. Плохо отполированная поверхность металла оставляет при печати пятна и царапины, они часто проявляются именно там, где совершенно не нужны. А ошибка, в равной степени досадная, в перетравлении или недотравлении пластины делает награвированное изображение неузнаваемым.

Все эти просчеты приводят или к унынию, когда пропадает желание делать последующие офорты, или требуют дополнительных, сложных усилий, к чему ребята порой не готовы.

Тут уместно напомнить, что лучшим помощником в сложившейся ситуации служит правило: безнадежно испорченных пластин не бывает. Расчистка перетравленных участков шабером, шлифовка ранее плохо обработанных, обезжиривание, покрытие лаком и проработка нужных мест иглой с последующими травлениями может дать хороший, часто совершенно поразительный результат. В этом еще одно, может быть, самое ценное качество офорта.

Просушивание оттисков требует не меньшего внимания и аккуратности. Даже удачно награвированный, если он своевременно не был просушен и положен под груз в листы картона, при высыхании становится волнообразным — а это для офорта полностью неприемлемо.

Детская непосредственность, смелость, быстрота,

характерные для всех видов изобразительного творчества, выражаясь в офорте, придают его пластическому языку неповторимый колорит.

Из всех манер травления детям наиболее доступны и особо любимы штрих и акватинта. Их живописность понятна ребятам, и они, не остерегаясь коварных ошибок в травлении, смело берутся за самые сложные композиционные решения.

Вот офорты Тани и Лизы Ивановых «Всем классом на природу» и «Наш Дворец пионеров». Девочки занимаются в изостудии Дворца пионеров города Армавира. В этих работах приближительны и условны рисунки фигур человека, деревьев, пространства. Но это не должно огорчать авторов, важно ощущение увиденной сцены на природе, выполненной смелым, стремительно живым и сочным штрихом. Оно усиливается и от того, что авторы прямо с натуры рисовали иглой на пластине без подготовительного рисунка, который порой сдерживает движение иглы.

И все же следует заметить, что оттиски, композиции которых были заранее продуманы, а игла старалась как можно точнее выражать формы предметов, больше соответствуют задаче офорта, их художественное достоинство значительнее. Пейзаж Оксаны Кравченко и иллюстрация «Кладовая солнца» Тани Бабиной из ДХШ Свердловска, композиции «9 Мая» Наташи Сабельниковой из Армавира убедительно это подтверждают. К сожалению, девочки не полностью использовали возможности травления, которое служит продолжением художественного процесса.

Офорт «Ожидание» Жени Синельниковой из Старокопеев — интересный образец акватинты с еле намеченным штрихом.

Сухая игла не требует травления и покрытия лаком, но это не означает, что манера легка. В этой технике Таня Ефимова из ДХШ Астрахани удачно выполнила офорт «На даче», причем его размер 30×40 необычно большой.

Увлеченно и успешно участвуя на многих выставках, ребята из детской художественной школы города Шяуляя Литовской ССР и члены изостудии Дворца пионеров Таллина Эстонской ССР работают в различных техниках офорта. Необходимо отметить, что занятие офортом детей этих республик имеет давние традиции и служит частью эстетического воспитания.

Офорт на выставках детского творчества, к сожалению, пока мало. И главная причина этого — непростая организация места, где можно было бы заняться сложным видом графики. А решение задачи зависит от настойчивости руководителя детской художественной школы или студии.

Уверен, большинство юных художников выберут разные профессии. Посвятить себя искусству офорта — судьба немногих. Главное же в том, что бывшие учащиеся, познавшие сложность и мудрость создания офорта в детских школах и изостудиях, всегда будут помнить, что это вид графики, способный нести людям светлые и добрые чувства, идеи мира, радость жизни.

С. НИКИРЕЕВ,
лауреат Государственной премии РСФСР
имени И. Е. Репина, член-корреспондент
Академии художеств СССР

СКАЗКА И ЕЁ ГЕРОЙ



Дорогие ребята! Все вы, конечно, любите сказки и у каждого есть любимый сказочный герой. Пытались ли нарисовать его? Попробуем это сделать вместе.

Прежде чем приняться за работу, подумайте и решите, почему вам нравится именно этот герой? Может быть, он очень милый и симпатичный, как Чебурашка? Мужественный и бесстрашный, как Мальчиш-Кибальчиш? Сильный, как Илья Муромец? Хитрый и ловкий, как Чиполлино? Веселый и находчивый, как Буратино? Или добрый и ласковый, как Золушка?

Чтобы ответить на вопросы, необходимо хорошо знать сказку и все приключения, происшедшие с ее персонажами.

Попробуем представить одного из них, а потом, когда нарисуем

мысленно, в воображении, запечатаем его на бумаге.

Примером послужит Кот в сапогах из одноименной сказки Шарля Перро. С простыми домашними котами мы знакомы. Но кота в сапогах, говорящего, ходящего исключительно на задних лапах, — навряд ли кто-нибудь встречал! Его можно только придумать, вообразить. Самая выразительная деталь его одежды — атрибут — сапоги. Они должны быть с отворотами и пряжками, красивыми по цвету. Как слуга знатного маркиза, на голове Кот носит шляпу с плюмажем (украшением из перьев). Еще у него должна быть шпага, которая крепится к ремню. Торчащие усы и сверкающие зеленым огнем глаза придадут ему грозный и воинственный вид победителя страшного Людоеда! Вот

только остается неизвестным, какого цвета у Кота шерстка, гладкая она или пушистая? Этот вопрос пусть каждый из вас решит самостоятельно!

Теперь возьмем бумагу, краски или фломастеры и изобразим Кота в сапогах таким, каким мы его представили, сочинили. Повернем лист вертикально и нарисуем нашего героя крупно, со всеми подробностями и деталями, — ведь он главный в работе!

Обратите внимание на фон. На белой бумаге Кот будет смотреться как в сметане или молоке. Это, конечно, большое удовольствие для котиков домашних, но для Кота в сапогах надо придумать фон



Артем Желтов, 5 лет.
Бой Геракла
с Немейским львом.
Гуашь.
Ленинград.



Маша Бабина, 7 лет.
Королевич Елисей
встречается с ветром.
Гуашь.
Ленинград.

поинтереснее, а для этого прочтите или послушайте сказку еще раз.

Посмотрите рисунки, на них — сказочные герои, нарисованные вашими сверстниками. В Сашином рисунке Гулливер кажется огромным рядом с лилипутами и их игрушечной крепостью. Нарядный крокодил Гена идет поздравлять своего друга Чебурашку с днем рождения. Артем изобразил силача Геракла, сражающегося со страшным Немейским львом.

А каких героев нарисуете вы?

В каждой республике нашей страны свой национальный фольклор, любимые сказки, песни, легенды. В детских библиотеках вам помогут подобрать сказки разных народов. Больше читайте и присылайте нам, дорогие малыши, свои рисунки.

Б. КРАВЧУНАС,
художник-педагог



Маша Загацкая, 5 лет.
Крокодил Гена.
Гуашь.
Ленинград.



Саша Пивоваров,
7 лет.
Гулливер.
Гуашь.
Ленинград.

Наташа Карпова,
6 лет.
Царь Додон и Золотой петушок.
Гуашь.
Ленинград.

ПУСТЬ СВЕТИТ
«СОЛНЫШКО»!

Дорогие ребята! Для тех, кто любит рисовать, придумывать и снимать на кинолентку необыкновенные истории, секция киноискусства третьего Всесоюзного фестиваля народного творчества при участии Министерства народного образования РСФСР и совместно с редакцией журнала «Юный художник» объявляет конкурс на лучший детский мультипликационный фильм.

В нем могут принять участие детские и юношеские любительские киностудии, кружки и творческие секции мультипликационного кино клубов и Домов культуры, Дворцов пионеров и школьников, станции юных техников, а также ребята, снимающие мультфильмы дома самостоятельно или с помощью родителей. Жюри конкурса возглавляет народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда, кинорежиссер Сергей Федорович Бондарчук.

На конкурс принимаются сценарии мультфильмов, написанные детьми. Желательно сопроводить их серией рисунков — раскадровкой с кратким пояснением.

Сценарии можно выслать в течение мая 1989 года по адресу: 101000, Москва, Сверчков пер., д. 8, строение 3, Отдел кинофотоискусства ВМЦ имени Н. К. Крупской с пометкой «Конкурс «Солнышко». Все присланные киносценарии рецензируются.

Желающие могут принять участие в конкурсе на лучший киноплакат к мультфильму. Плакаты выполняются в произвольной манере на обычном листе ватмана. Задача — в образной форме раскрыть основную идею и тему киноленты. Лучшие киноплакаты будут экспонированы на выставке, опубликованы на страницах журнала «Юный художник». Плакаты высылайте по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская ул., д. 5а, редакция журнала «Юный художник» с пометкой «Конкурс «Солнышко».

В конкурсе на лучший мультипликационный фильм допускаются детские картины, созданные в период 1988—1989 годов.

Победителей ждут призы и дипломы оргкомитета третьего Всесоюзного фестиваля народного творчества, редакции журнала «Юный художник».

Фильмы присылаются в течение июля 1989 года по адресу: 344700, г. Ростов-на-Дону, пр. Семашко, 48, Клуб кинолюбителей с пометкой «Конкурс «Солнышко». Возврат и сохранность фильмов гарантируется.



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

Юный
ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

1. 1989

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	К нашим читателям	
2	Любите город!	<i>Е. Куманьков</i>
У НАШИХ ДРУЗЕЙ		
5	Воспитание искусством. Опыт ГДР.	<i>Н. Платонова</i>
РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ		
8	П. Сезанн. Пьеро и Арлекин	<i>К. Богемская</i>
16	Н. Ульянов: «Мой Пушкин»	<i>А. Алехин</i>
БИОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ		
10	«Мир искусства»	<i>А. Луканова</i>
18	Архитектурные модели	<i>И. Татарина</i>
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО		
22	Пишу родные травы	<i>О. Нефедова</i>
25	Анкета читателя журнала «Юный художник»	
26	Профессия — искусствовед	<i>А. Морозов</i>
28	«Здесь меня понимают»	<i>В. Тарасов</i>
30	Отделение истории искусства МГУ	<i>Ю. Попова, Г. Ревзин</i>
МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА		
32	Томас Гейнсборо	<i>И. Казакова</i>
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА		
36	Значение фона в натюрморте	<i>Г. Черемных</i>
40	Анималистическое искусство США	<i>Е. Солдаткин</i>
В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ		
43	Офорт в творчестве детей	<i>С. Никиреев</i>
УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ		
46	Сказка и ее герой	<i>Б. Кравчунас</i>

Обложки:

1. И. Билибин. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане». Гуашь. 1905.
2. На снимке: Катя Крутовская из башкирского города Чишмы с небольшой частью почты, полученной после публикации ее письма в нашем журнале.
3. Т. Гейнсборо. Снятие с креста. Незаконченная копия с Рубенса. Масло. Середина 1760-х годов. Англия, частное собрание.
4. Л. Бакст. Портрет С. Дягилева и его няни. Масло. 1906. 161×116. Государственный Русский музей.

Главный редактор Л. А. Шитов.

Редакционная коллегия: Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов (отв. секретарь), Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, В. И. Лисов, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев.

Макет художника В. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

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

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 17.11.88. Подп. к печ. 21.12.88. А01236. Формат 60×90¹/₄. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 257.

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

«Юный художник», 1989 г., № 1, 1—48.



