

# Юный ХУДОЖНИК

9 '91 ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ  
ИСКУССТВУ  
ДЛЯ ДЕТЕЙ  
И ЮНОШЕСТВА





## СОДЕРЖАНИЕ

**МУЗЕИ И ДЕТИ**  
*Е. Конухова*  
Искусство, обращенное  
к детям  
**1**

**НАШ КОНКУРС**  
**«ПОД ПАРУСАМИ»**  
*В. Ларионов*  
**4**



**ВАШЕ МНЕНИЕ**  
Зачем я хожу в  
художественную школу  
(письма читателей)  
**6**

*Д. Сыров*  
**Меценат Савва**  
**Мамонтов**  
К 150-летию со дня  
рождения  
**7**

*О. Петрочук*  
**Подвиг любви**  
(Рембрандт)  
**12**



**ИЗ ИСТОРИИ**  
**ХУДОЖЕСТВЕННОГО**  
**ОБРАЗОВАНИЯ**  
*Л. Журавлева*  
Тенишевская  
рисовальная мастерская  
**17**

**В МАСТЕРСКОЙ**  
**ХУДОЖНИКА**  
*Н. Платонова*  
Герои Татьяны  
Соколовой  
**20**



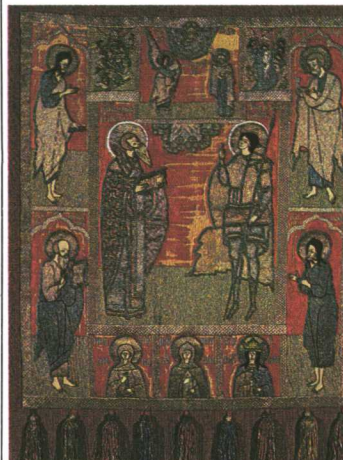
**КАРТИНЫ ПО РУССКОЙ**  
**ИСТОРИИ**  
*С. А. Князьков*  
Вече  
**24**

**РАССКАЗЫ**  
**ОБ АРХИТЕКТУРЕ**  
*Г. Искржицкий*  
Архитектура геометрии  
и фантазии. Барокко  
**28**

**УРОКИ**  
**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО**  
**ИСКУССТВА**  
*В. Малый*  
Миниатюрный  
акварельный  
портрет  
**31**

*Е. Горчакова, Н. Иванов*  
**Возвращение к истокам**  
(Творчество  
А. Суровцева)  
**34**

**ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО**  
**ИСКУССТВА**  
*А. Силкин*  
Строгановское лицевое  
шитье  
**38**



**РИСУНОК НОМЕРА**  
*П. Литвинский*  
**43**

**СТРАНИЧКА УЧИТЕЛЯ**  
*О. Волкова,*  
*В. Корешков*  
Кабинет  
изобразительного  
искусства  
**44**

**КОНКУРС «ЖИВАЯ**  
**ВОДА»**  
*Ю. Максимов*  
Мастер и его ученики  
**46**

**НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ**  
*Ю. Ракугин*  
**48**

## ОБЛОЖКИ:

1-я. Рембрандт.  
Святое семейство.  
Фрагмент. Масло.  
1645—1646.  
Государственный  
Эрмитаж.

4-я. Успение Богоматери.  
Пелена. 1592—1601.  
98×81.  
Сольвычегодский  
историко-  
художественный музей.

## УЧРЕДИТЕЛИ:

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

**УЧРЕДИТЕЛЬ-ИЗДАТЕЛЬ:**  
**ИЗДАТЕЛЬСКО-**  
**ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ**  
**ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦК ВЛКСМ**  
**«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ».**

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ**  
**ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ**  
**ИСКУССТВУ**  
**ДЛЯ ДЕТЕЙ**  
**И ЮНОШЕСТВА**

Главный редактор  
В. И. Ивашнев

Редакционная  
коллегия:  
А. Д. Алексин,  
И. А. Андреева,  
И. А. Антонова,  
Д. Д. Жилинский,  
Н. М. Иванов (отв.  
секретарь),  
Л. И. Иовлева,  
Н. В. Колесникова,  
В. Н. Ларионов,  
В. А. Малолетков,  
Т. Г. Назаренко,  
С. С. Ожегов,  
В. П. Панов,  
Н. И. Платонова (зам.  
главного редактора),  
О. М. Савостюк,  
Б. А. Свинин,

**Б. С. Угаров,**

Б. И. Шаманов,  
С. В. Ямщиков  
Главный художник  
А. К. Зайцев  
Макет художника  
В. Я. Дургина  
Фотограф  
С. В. Майданюк  
Технический редактор  
Е. А. Забелина

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 19.07.91. Подп. к  
печ. 16.08.91. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Бумага офсетная № 1 и мелован-  
ная. Печать офсетная. Усл. печ.  
л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд.  
л. 7,3. Тираж 135 000 экз. За-  
каз 2134. Цена 1 р.

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

ISSN 0205—5791. «Юный ху-  
дожник». 1991 г. № 9. 1—48.



# Искусство, обращенное к детям



Любят ли люди ходить в художественные музеи?

Трудно ответить утвердительно на это, но если спросить: «Любят ли ходить в Третьяковскую галерею?», ответ ясен, настолько популярен наш музей. Огромное богатство, которое несет в себе передовое русское искусство прошлого и настоящего, всегда было особым достоянием нашего народа. Даже совсем беглое перечисление некоторых имен — А. Рублев, Ф. Рокотов, В. Тропинин, В. Перов, А. Саврасов, И. Репин, В. Суриков, М. Врубель, — вызывает целую гамму чувств, размышлений, воспоминаний.

Потому и на лекциях, экскурсиях, в школьных кружках и клубах сотрудники стремятся открыть детям, посещающим му-

зей, мир изобразительного искусства, научить анализировать произведения, знакомить со средствами художественной выразительности.

Однако сегодня Третьяковская галерея закрыта на затянувшийся капитальный ремонт и реконструкцию. Но, не ожидая открытия основной экспозиции, ее коллектив ищет новые формы работы с детьми. Это очень важно и нужно, учитывая сложные условия современной жизни.

Третьяковская галерея не только сокровищница русского изобразительного искусства, музей с мировым именем — это пространство сегодняшней культуры, способствующее раскрытию

Занятия с детьми младшего возраста.

творческих возможностей подрастающего поколения. Сегодня здесь идет интенсивный поиск такой музейной педагогики, когда в центре оказывается не искусство, а сам ребенок, и его развитие становится высшей целью содержания музейной работы с детьми.

Некоторые социологи считают, что мы вступили в историческую полосу кризиса детства, связанного с разрывом между жизнью взрослых и детей, с потерей связи, преемственности поколений. Действительно, часто встречающееся агрессивное отношение к ребенку можно наблюдать и среди учителей, воспитателей, родителей и даже экскурсоводов. Допустимо ли это?

Дети вырастают во взрослой



культуре. Чем-то интересуясь, восхищаясь, иногда не понимая, сопротивляясь, они приобретают собственные представления, усваивают те или иные ценности. К сожалению, этот сложный, становящийся мир ребенка не всегда учитывается нами, взрослыми. Наше общение с детьми сплошь и рядом строится на признании только взрослого восприятия. Нам проще прочесть нотацию, указать, запретить, заставить, навязать свою точку зрения. Хотим мы или нет, но, общаясь с детьми, мы обнаруживаем в своем поведении подлинное, сокровенное понимание жизни, людей, искусства. Исподволь, самой манерой общения, мы передаем ребенку образ мира, модель понимания, закладывая прототип их будущего общения с окружающим.

Работая с детьми, мы поняли, что не все дети любят ходить в музей, особенно на лекции. Унылое зрелище представляют собой школьные экскурсии, на которые их просто загоняют. Не лучше выглядят и родители, пришедшие с детьми. Нет, они, конечно, хотят им что-то показать, приобщить, приучить, но... в самих семьях сегодня не все благополучно. Это и побудило сотрудников музея выбрать три со-

вершенно разных и необычных направления в работе.

Прежде всего мы решили создать досуговый клуб «Музей и семья» для детей 7—10 лет и их родителей. Аудитория младших школьников выбрана не случайно. Этот возраст — последний период в жизни ребенка, когда еще высок авторитет взрослого (у подростка он уже будет утрачен и ориентирован на авторитет своего сверстника). Семейное общение именно в это время может стать залогом хороших отношений и взаимопонимания в дальнейшем.

Клуб уже два года пытается решать не только задачи диалога человека и искусства, взрослого и ребенка, но и приобщения к отечественной культуре. Решать их без психологов оказалось невозможным, поэтому в клуб пришли специалисты в области гуманистической психологии, которая в центр своих исследований ставит личность человека во всей ее сложности и неповторимости.

Отношения между участниками клуба могут быть описаны как реализация высших форм гуманистических отношений между людьми, основанных на любви человека к человеку, в том смысле, который дал в своем определении С. Л. Рубинштейн:

«Любить — значит утверждать неповторимое существование другого человека».

Клуб «Музей и семья» стремится предоставить пространство для духовного самоисцеления каждого ее участника. Воздействие высоких образцов отечественной и мировой культуры, общение со всеми видами изобразительного искусства — живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, искусства театральной декорации, архитектуры, психологическая безопасность, безусловное приятие, атмосфера открытости и игры обеспечивают климат максимальной свободы для выражения личности.

Другое направление нашей работы связано с общественным движением за культурную и социальную реабилитацию верующих детей, которое возникло в Москве два года назад.

В условиях возведения в недалеком прошлом атеизма в ранг официальной идеологии феномен верующих детей сам по себе представляет факт для многих непонятный. Но точка зрения верующего ребенка должна быть признана абсолютно равноправной и обладающей самостоятельной ценностью. Более того, устойчивость религиозного мировоззрения как в нашей стране, так

У стенда со своими рисунками.

Аня Басевич, 6 лет.  
Птица.  
Гуашь.

Рома Карачинский,  
4 года.  
Море.  
Гуашь.





и в странах Запада дает право говорить не о реабилитации, а об укреплении и развитии религиозного мировосприятия как основы культуры в целом и отечественной культуры в частности.

Долгое время в нашей стране верующий ребенок не мог свободно выражать свои взгляды, не подвергаясь очень часто насмешкам, нападкам не только со стороны сверстников, но и воспитателей и учителей. Резкий контраст обстановки в церкви, в воскресной школе и в «остальной жизни» может искалечить душу ребенка, привести к замкнутости, создать дисбаланс в психике. Поэтому мы постарались создать для верующих детей атмосферу открытости, доброжелательности и уважения к их мыслям и чувствам. Именно с этой целью в музее был создан кружок для верующих детей по изучению древнерусского искусства, не по возрастному принципу, а как в семье, от 8 до 14 лет, где старшие учатся любить и понимать младших, а те, в свою очередь, ценить и уважать старших.

Двухгодичный опыт работы показал, что непосредственное приобщение детей к культурным ценностям древней Руси в огромной мере способствует развитию таких качеств, как глубинное

Маша Данилович,  
5 лет.  
Букет.  
Гуашь.



восприятие и выражение своего внутреннего «я», понимание подлинных духовных корней искусства, открытость, расположенность и доверие к миру, другим людям, самому себе. Сегодня в Третьяковской галерее открыты еще три подобных кружка.

Кроме того, мы проводим большую работу с дошкольниками. Уже целый год дети рисуют в прекрасном помещении студии в Лаврушинском переулке, построенной финской фирмой по плану реконструкции галереи. Комнаты для игр, застекленная мастерская — все сделано в духе современного дизайна, с любовью и подлинным вкусом, с большой заботой о ребенке, которому здесь удобно и рисовать и играть, и смотреть произведения в залах выставки.

Мы не ставим задачи научить детей рисовать, а стремимся создать то самое пространство для духовного самоисцеления, о котором говорили выше, столь необходимое для творческого развития личности. Помогаем детям стать внутренне сильнее, научиться выражать себя через собственное творчество. На занятиях дети двигаются, играют, поют, рисуют, смотрят произведения искусства в залах выставок музея, наблюдают природу, вновь рисуют, смотрят и обсуждают работы своих сверстников. Как это проходит, вы можете увидеть на фотографиях. Психологи называют такую деятельность цепью творчества, когда одна форма искусства переходит в другую или сочетается одна с другой.

Самовыражение — основная тема наших занятий с дошкольниками. Кроме того, в этих занятиях, беседах, обсуждениях формируются нравственные идеалы, преодолеваются страхи, внутренние боли, столь частые сегодня у детей. Ребенок и родители учатся уважать друг друга. Это открывает особую красоту мира, творческих возможностей человека и его духовного преображения. А если мы сможем изменить наш внутренний мир, то сможем изменить мир и вокруг нас.

**Е. КОНУХОВА,**  
руководитель детской студии  
при Третьяковской галерее,  
кандидат педагогических наук

## АНОНС

### ГОТОВИМ ВЫПУСК СЛАЙД-БИБЛИОТЕКИ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ!

Редакция журнала совместно с малым государственным предприятием АРТ при Ленинградской копировальной фабрике приступает к производству комплектов цветных слайдов по специальному тематическому плану. В условиях острого дефицита литературы по искусству эта продукция послужит хорошим подспорьем преподавателям детских художественных и общеобразовательных школ. Тематика комплектов формируется в русле программ по ИЗО в этих школах, хотя и не преследует цели полностью соответствовать той или иной методике. Первые выпуски будут посвящены следующим темам:

1. Русские художники первой половины XIX века (А. Венецианов, О. Кипренский, С. Щедрин, К. Брюллов, П. Федотов, А. Иванов).

2. Жанры и виды живописи (пейзаж, портрет, натюрморт, историческая, батальная живопись, бытовой жанр).

3. Святые русские места. 6 рассказов о знаменитых памятниках нашего Отечества.

Как видно, данные выпуски могут быть полезны и интересны широкому кругу любителей изобразительного искусства.

Каждый комплект содержит 6 слайд-книжек, в одной книжке — 12 слайдов и текстовой материал. Цена комплекта 30 рублей, одной слайд-книжки — 5 рублей. Всех, кто заинтересуется этим начинанием, просим направлять заявки по адресу:

Ленинград, 2-я Березовая Аллея, 13/15, Диастудия АРТ.

В заявке вы должны указать: — Название комплекта или слайд-книжки, которую вы хотите заказать.

— Количество комплектов.

— Полный обратный адрес.

Денежный расчет будет осуществляться после выполнения заказа.

Напишите нам, заинтересовали ли вас эта инициатива журнала. В ближайших номерах мы опубликуем бланк заказа.

Ждем ваших писем и предложений!



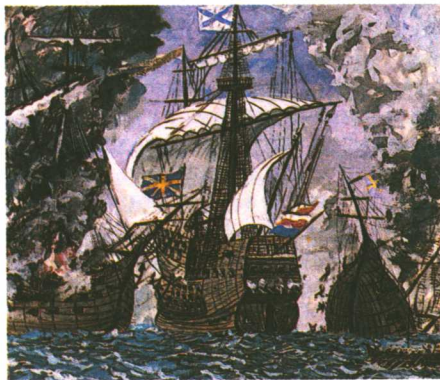
# «ПОД ПАРУСАМИ»

«... Охотно прочитал вашу статью на эту тему. И чтобы мой рисунок не казался выполненным на уровне дилетанта, хочу рассказать о судне «Сити оф Пэрис». Меня вообще интересуют история появления лайнеров. И это один из ранних, который поставил рекорд Голубой ленты, впервые преодолев Атлантику за шесть суток...»

Так начал свое письмо Максим Сиваченко из поселка Волжский Волгоградской области, автор рисунка «Пасмурный вечер. «Сити оф Пэрис» на рейде». Максим не только рассказал о преимуществах, достижениях и устройстве лайнера, но и выполнил хорошую акварель. Легкая и непринужденная, она правдиво передает сумерки в морской гавани. При всей документальности здесь нет чрезмерного увлечения деталями, все в меру. Конечно, имеются и недочеты. Например, следовало бы еще поискать тональные отношения воды и неба. Передний план желателен более плотный, тогда не казалась бы такой контрастной линия берега у горизонта. Но серьезный подход, можно сказать, научную основу, остается только приветствовать. Для старшеклассников это верный путь к самобытным произведениям. Популярный ныне творческий метод раскрепощения фантазии и воображения для успеха в нашем конкурсе требует существенного подкрепления, внимательного изучения материальной культуры прошлого, натурных зарисовок, знакомства с шедеврами мирового искусства, бесед с бывалыми моряками, способными подать любопытнейшие идеи и сюжеты.

А теперь обратимся к другим иллюстрациям, послушаем мнение члена жюри конкурса, московского живописца, председателя комиссии художников-маринистов МОСХа Игоря Владимировича ПРИМАЧЕНКО.

— Авторам поступивших рисунков трудно, как первопроход-



Павел Гусев, 12 лет.  
Морская баталия.  
Акварель.  
ДХШ № 5, Кронштадт.

цам, ведь они не подозревают о множестве подводных рифов, таящихся в ходе творческого соревнования, и просто в том смысле, что юные художники искренне и открыто воплощают собственные идеи, впечатления и фантазии. Идущим следом, конечно, есть чему поучиться у лидеров, но и придется поискать иные варианты, сюжеты, решения.

Виктор Цыганюк изобразил бывалого моряка. Получилась грамотная благородная гуашь.

Павел Осинин, 11 лет.  
На рейде.  
Гуашь.  
Изостудия «Радуга», Москва.



Виктор не побоялся нарисовать руки, чего нередко избегают даже профессионалы. Можно было бы обыграть поинтереснее фон. Как, например, сделала Нина Гражданская из Новоенисейска. Ее лист «Капитан» энергичен и ритмически организован. Колесо штурвала держит композицию, поддержка сложной центральной части содержится в изогнутых линиях иллюминаторов, рисунке спасательного круга. Графюра обобщена по силуэтам, гармонична по цвету.

Экспрессивна романтическая гуашь «Плавание во льдах» Андрея Иванова из Москвы. Работа построена на контрастах облачного неба, белоснежных глыб льда и парусов. Жизнь решения подкупает, но и тут не обошлось без промахов. Есть повторы в цвете парусов, льда, барашков волн, которые, кстати, при таком мятущемся небе обычно более взволнованны. Юные художники должны учитывать, что разные фактуры при всей их схожести не могут повторяться.

В целом желательны непосредственные, свободные решения, передающие различные состояния моря. Надо расширять тематику, сделать пейзажи с реками, озерами, заглянуть в подводный мир, ведь корабли и парусники тесно связаны с глубокой плотью океанов. Необходимо разнообразить технику исполнения: поработать сухой иглой, в монотипии, линогравюре. Не стесняйтесь традиционных методов — рисуйте углем, сангиной, пастелью, да и простым карандашом можно добиться прекрасных результатов.

Завершая краткий обзор, напоминаем, что условия конкурса «Под парусами» опубликованы во втором номере текущего года. Приглашаем художников к творческому состязанию, конкурс продолжается!

В. ЛАРИОНОВ

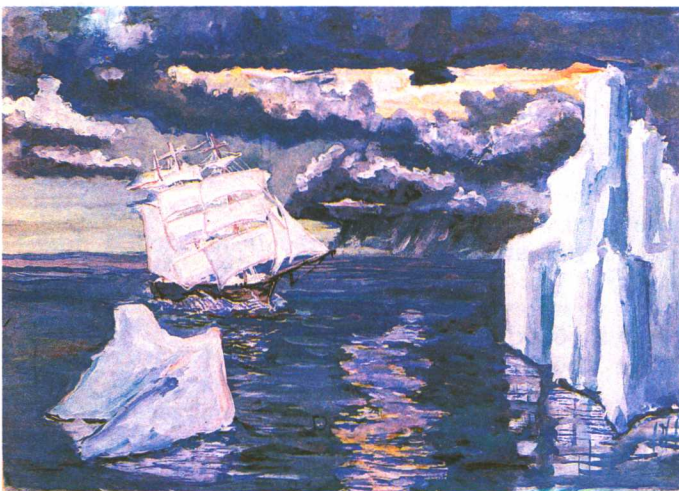




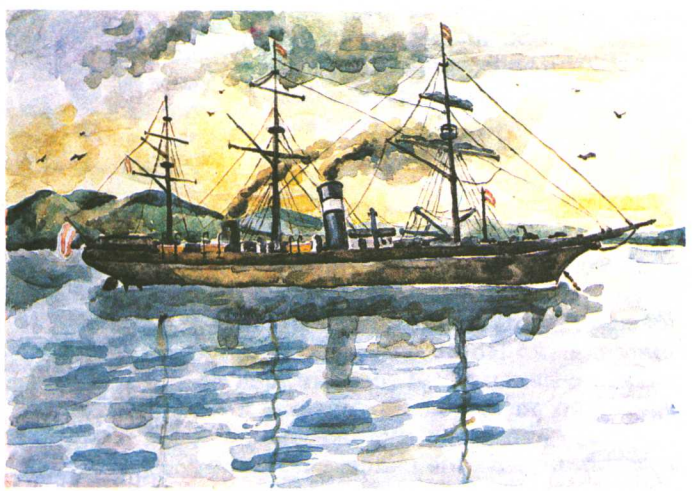
Вадим Толстых, 11 лет.  
В бурю.  
Гуашь.  
Изостудия «Радуга», Москва.



Саша Федоров, 13 лет.  
Военный корабль.  
Акварель.  
ДХШ № 2, Москва.

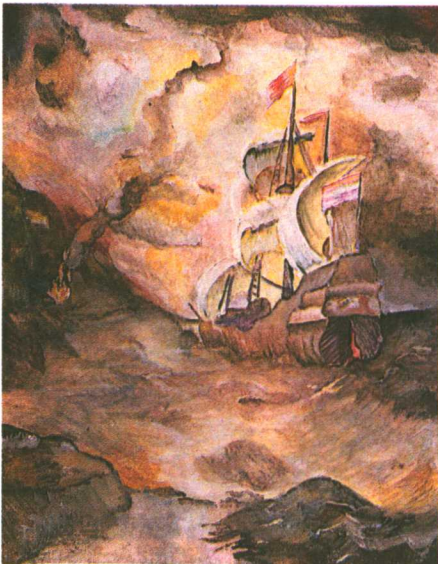


Андрей Иванов, 12 лет.  
Плавание во льдах.  
Гуашь.  
Изостудия «Радуга», Москва.



Максим Сиваченко,  
13 лет.  
Пасмурный вечер. «Сити оф  
Пэрис» на рейде.  
Акварель.  
пос. Волжский Волгоградской  
области.

Сергей Федоров, 12 лет.  
Вечер.  
Акварель.  
ДХШ № 4, Москва.



Нина Гражданкина,  
12 лет.  
Капитан.  
Цветная линогравюра.  
ДХШ, Новоенисейск.

Виктор Цыганюк,  
13 лет.  
Бывалый моряк.  
Гуашь.  
Полтава.





## Зачем я хочу в художественную школу

**В** редакцию приходят письма наших юных читателей; они рассказывают о своих занятиях в детских художественных школах, о высокой духовности и ценностях искусства, к которым приобщают их учителя, о том, как обучение в ДХШ влияет на выбор профессии.

Публикуя выдержки из писем учащихся ДХШ № 2 Москвы, мы надеемся, что многие ребята откликнутся на них и примут участие в обсуждении проблем художественного образования, поделятся своими планами на будущее.

Люблю рисовать. С детства мне нравилось это занятие. Я могла часами, не отрываясь, сидеть над рисунками. Но тогда они были еще неумелыми. Я стремилась грамотно научиться рисовать и поэтому пошла в художественную школу. Какое счастье понимать живопись, знать великих художников, уметь глубже, чем другие, ощущать окружающий мир!

**Вера Юдинцева, 13 лет**

Искусство — самовыражение человека. Когда он полностью отдается искусству, то забывает обо всем окружающем и живет в мире музыки или живописи.

**Наташа Моисеенко, 15 лет**

Я считаю, что художественные школы необходимы в наше время так же, как и необходим предмет «история искусств». Он играет важную роль в эстетическом воспитании человека, приобщает его к искусству и культуре. Интерес к искусству должен проявляться не только внешне. Человек призван постоянно узнавать что-то новое, стремиться к возвышенному. И если он обогатит свой

духовный мир, то не сможет пойти на какое-либо преступление.

**Эльмира, Шалялова, 15 лет**

Идея поступления в художественную школу в основном принадлежала моей маме. Так как я не попала в музыкальную школу, мама решила отдать меня в художественную. В детстве я любила рисовать, позднее полгода ходила в изостудию, но она мне мало помогла, так как я начала с середины года, а ребята, которые там занимались, уже прошли много, и уровень их работ был, конечно, выше. Я готовилась к поступлению в художественную школу и успешно выдержала экзамены.

Здесь преподаватели во многом отличаются от учителей обыкновенной школы: более доброжелательны, тактичны. Из всех предметов мне наиболее интересны скульптура, живопись и история искусств. Очень нравятся летняя практика и экскурсии в старинные монастыри. Возможно, моя профессия будет связана с искусством, и надеюсь, что художественная школа во многом мне поможет.

**Лена Стрункина, 14 лет**

Когда я была маленькая, ходила в изостудию, потом решила поступить в художественную школу.

Рисуя, я оставляю на листе свои воспоминания, чувства и фантазию. Мне нравятся яркие тона красок, они очень поднимают настроение. Но ведь оно не всегда бывает хорошим, поэтому картины мои могут быть и грустными.

Хочу развивать способности для того, чтобы в дальнейшем связать свою жизнь с рисованием.

**Наташа Захарова, 13 лет**

Искусство — это духовное начало. Среда, где нет искусства, где им не интересуются, может дать только духовно бедных, неполноценных людей. Ведь все великие, умные, честные люди, которые известны всему миру, были всесторонне образованны. Для того чтобы люди стали духовно богаче, чтобы у них была мечта, нужно влияние искусства, его красоты, правдивости, нужен труд, старание.

Искусство не признает ничего корыстного, оно символ добра, силы, вечности.

**Ира Морина, 15 лет**

Искусство не способно подменить собою науку. Но ведь и искусство тоже нельзя заменить наукой, как бы ни была она точна, глубока и всеобъемлюща. Но и наука, и искусство одинаково обогащают человеческое общество, помогая нам понять и осмыслить окружающую среду, действительность. Дело в том, что каждый из нас лишь в малой степени приобретает знания путем личных наблюдений, собственным жизненным опытом — большую часть всего человек познает из книг об искусстве.

К искусству отношусь хорошо. В художественную школу пришла, чтобы научиться рисовать и лепить, а также познавать историю искусств. Узнала уже многое. С помощью учителей стала лучше ориентироваться в искусстве. Каждый учитель видит мир по-своему, и поэтому есть возможность узнать побольше.

Журнал «Юный художник» особенно полезен для таких школьников, как я и мои друзья. В нем много интересного, в том числе рассказы о жизни великих людей, практические советы и страничка, где учат рисовать детей.

**Лариса Айдинян, 14 лет**



# МЕЦЕНАТ САВВА МАМОНТОВ

К 150-летию со дня рождения

Это имя для нас — олицетворение ушедшего и забытого «золотого века» русской буржуазии, того времени, когда слова: предприниматель, купец, финансист — связывались еще и с понятием меценат. «Московский Медичи», «Савва Великолепный» — так называли Савву Ивановича современники. Промышленник, строитель железных дорог, музыкант, режиссер, писатель, скульптор — все это органично соединялось в одном человеке, который говорил о себе, что его главный талант — это «находить таланты». Не случайно И. Грабарь вспоминал, что «Мамонтов казался рядом с уравновешенным, мудрым и холодным Третьяковым каким-то неистовым искателем юных дарований». Даже в ряду таких крупнейших меценатов, как П. Третьяков,

К. Солдатенков, С. Морозов, С. Щукин, Мамонтов занимает особое место. Он не столько коллекционировал и поддерживал искусство, сколько «двигал его вперед», участвовал в его развитии, созидал.

Савва Мамонтов родился в

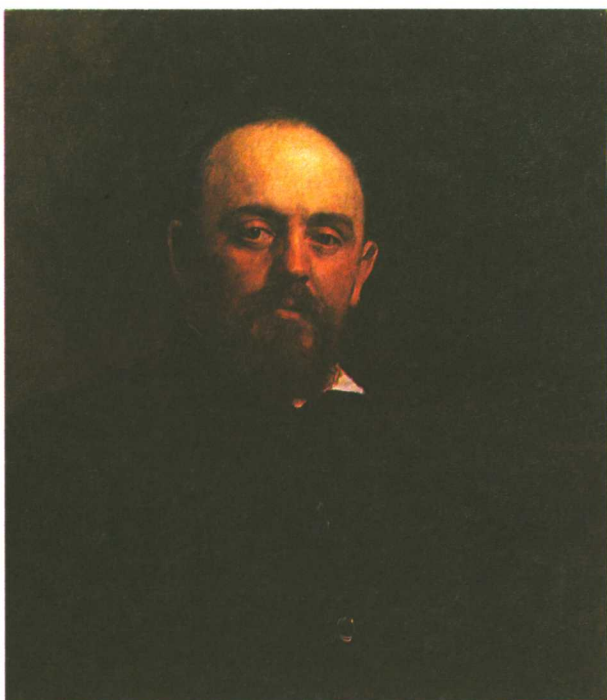
1841 году в далеком зауральском городке, где жили ссыльные декабристы. Его отец, Иван Федорович, обладал недюжинной торговой сметкой — он проделал нелегкий путь от простого провинциального купца к верхушке московских предпринимателей. Отец всячески поощрял тягу сына к знаниям: Савва с детства знал французский и немецкий языки, много занимался дома, окончил гимназию, поступил в Московский университет, учился в Петербургском горном корпусе. Одновременно у юноши появляется интерес к театру, он буквально «влюбляется» в сцену, начинает пропускать занятия, посещает драмкружок и даже выступает в «Грозе» в роли Кудряша. А роль Дикого исполнял сам автор — А. Н. Островский. Иван Федорович во время спектакля



И. Репин.  
Портрет С. И. Мамонтова.  
Масло. 1878.

С. Мамонтов.  
Портрет Е. Г. Мамонтовой.  
Варельеф.  
Гипс. 1874.

Абрамцево.  
Главный усадебный дом.





был очень доволен — хлопал в ладоши, поздравлял, но вскоре отослал сына подалее от театральных соблазнов в Персию — учиться торговать. «Ты вовсе обленился,— пишет он сыну,— перестал учиться классическим предметам, развлекался и предался непозволительным столичным удовольствиям, музыкантить, петь и кувыркаться в драматическом обществе...»

Савва смиряется, он согласен не отступать от намеченного отцом пути и после Персии отправляется в Италию — изучать основы шелководства. Однако там у молодого человека неожиданно проявляются вокальные способности, он занимается пением, добивается значительных результатов и даже получает приглашение одного из миланских театров дебютировать в «Норме» Беллини. Прослышав об успехах сына, отец срочно вызывает его в Москву и здесь под своим присмотром приобщает Савву к коммерческим делам. В 1865 году Иван Федорович благословляет сына на брак с дочерью купца 1-й гильдии Лизой Сапожниковой и дарит молодоженам дом на Садовой. Тогда еще никто не подозревал, что вскоре этот дом станет одним из центров художественной жизни России.

После смерти отца 28-летний Савва Мамонтов становится обладателем огромного состояния, вложенного в строительство железных дорог. Как раз в это время он знакомится с М. Антокольским, В. Поленовым, И. Репиным, под влиянием которых увлекается занятиями скульптурой, неожиданно обнаружив в себе новый талант. Похвалы сыплются со всех сторон, работы получают высокие оценки, а Антокольский, призывая серьезно заняться лепкой, пишет ему: «Не Вы с Вашей душой призваны быть деятелем железной дороги, в этом деле надо иметь кровь холодную, как лед, камень на месте сердца и лопаты на месте рук».

Однако именно Мамонтову суждено было стать крупнейшим железнодорожным предпринимателем в России. Сначала его интересы устремлены на юг — он строит Донецкую железную дорогу. Затем открывает цивилизации путь на север — дорогу в Ярославль, а после и до Архангельска. Он расширяет вагоностроитель-

ный завод в Мытищах, покупает Невский завод в Петербурге, где делают паровозы и корабли, задумывается о приобретении уральских заводов и рудников. И все же, несмотря на непомерную занятость, находит время на посещение выставок и музеев, занятия скульптурой, поддержку друзей-художников.

М. Антокольский, ставший в это время семейным человеком, уже не мог свободно заниматься творчеством. Постепенно над скульптором нависает угроза нужды. И Мамонтов незамедлительно протягивает руку помощи — дает деньги и заказ, какому мог бы позавидовать любой художник: не было никаких ограничений и условий — просто «статуя работы Антокольского». В результате на свет появился знаменитый «Христос перед судом народа», отмеченный на Всемирной парижской выставке высшей наградой, а автор — орденом «Почетного легиона».

Помощь от Мамонтова приходит и к В. Васнецову, терпевшему после переезда в Москву постоянные неудачи. За участие в Передвижной выставке 1878 года он не получил ни гроша. «Сижу без денег,— пишет он Крамскому,— и даже взаимы негде взять». Мамонтов заказывает ему рисунки для издания альбома, в котором должны быть представлены работы лучших художников того времени. Мамонтовскими деньгами Васнецов расплачивается с многочисленными кредиторами и может теперь уже спокойно завершить свою первую картину в новом стиле «После побоища Игоря Святославича с половцами». И в дальнейшем Мамонтов продолжает покупать его картины, показывая пример московскому обществу. Скоро до многих доходит мысль, что «Мамонтов не станет покупать никому не нужные и плохие картины», и Васнецову начинают делать заказы. «Покровительство Саввы Ивановича было для Москвы решающим,— вспоминает И. Грабарь,— а его мнение — наиболее авторитетным».

Постепенно вокруг Мамонтова образуется содружество художников, свободное от каких бы то ни было эстетических манифестов и догм, вошедшее в историю русской культуры под названием Мамонтовского или Абрамцевского

художественного кружка. Исключительно благоприятную атмосферу творчества в мамонтовском доме помогала создавать жена Саввы Ивановича — Елизавета Григорьевна, обаяние и ум которой друзья очень ценили.

Связующим началом Абрамцевского кружка стал домашний театр, в котором участвовали не только художники, музыканты, артисты, но и гости, друзья, родственники Мамонтовых. Пьесы для постановок Савва Иванович сочинял сам, иногда не успевал закончить их к сроку и дописывал во время репетиций, совмещая одновременно роль автора, режиссера и актера. Декорации и костюмы делали художники, окунаясь в совершенно новую для себя стихию театральной живописи.

Незаметно домашние спектакли перешли в серьезное увлечение Саввы Ивановича, и в 1885 году он открывает в Москве свой театр — Русскую частную оперу. Императорский театр того времени «прозябал в консерватизме и рутине». Мамонтовская опера стала совершенно новым явлением в музыкальной жизни России. «Артисты, художники, поэты — есть достояние народа,— говорил Мамонтов своим актерам,— страна будет сильна, если народ проникнется их пониманием». И несмотря на то, что вначале общество довольно холодно отнеслось к Частной опере, продолжал ставить именно тот репертуар, который отвечал его эстетической программе, не заискивая перед публикой.

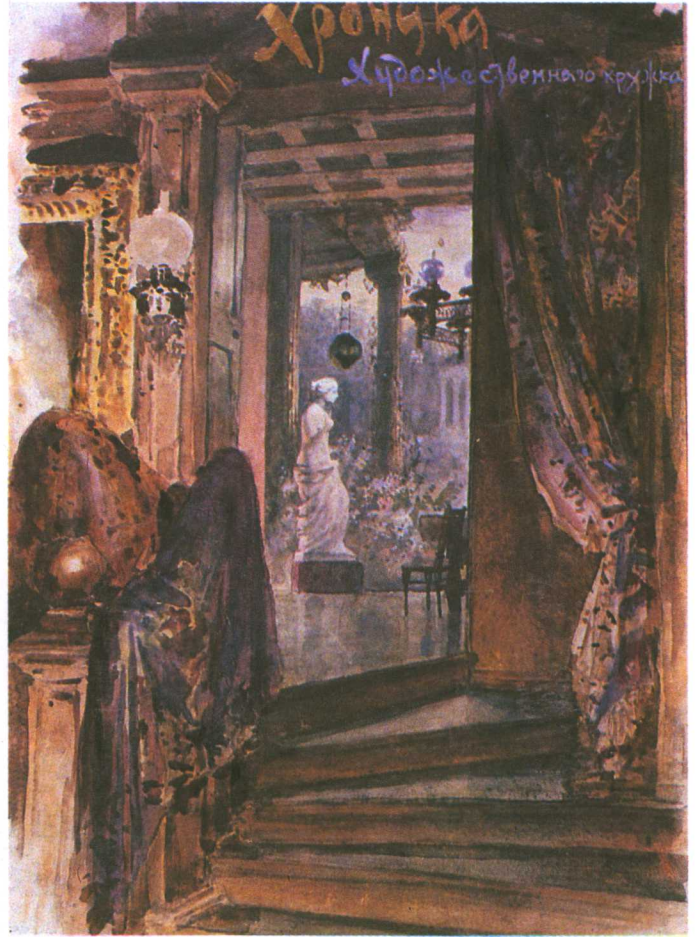
Знакомство с Мамонтовым резко изменило жизнь и К. Коровина. В то время ученик художественного училища, Костя Коровин поселяется в доме Саввы Ивановича, оформляет мамонтовские спектакли и настолько привязывается к своему покровителю, что ездит с ним повсюду — по служебным делам, в путешествия за границу, на выставки и концерты. «Театр Мамонтова и декоративные работы для опер дали мне возможность заниматься личной жизнью», — вспоминал художник. Из поездки по Северу, к которой его и Серова привлек Мамонтов, Коровин привез множество этюдов. Они оказались настолько значительными, что Мамонтов поручает ему оформление павильона Крайнего Севера на Всероссийской





В. Васнецов.  
Портрет В. С. Мамонтовой.  
Масло. 1896.

В. Поленов.  
Эскиз обложки для книги  
«Хроника нашего  
художественного кружка».  
Акварель. 1894.



выставке 1896 года в Нижнем Новгороде.

Выставка, приуроченная к коронации Николая II, должна была, по расчетам Мамонтова, убедить правительство в необходимости постройки железной дороги на Север. Среди художественных экспонатов выставки Мамонтов представил два панно работы Врубеля — «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», художественные достоинства которых сейчас вряд ли у кого-то вызовут сомнения. Однако в то время было иначе. Комиссия Академии художеств, принимавшая выставку, единогласно забраковала панно и постановила убрать их из павильона искусств — настолько работы Врубеля не соответствовали при-

вычным представлениям академиков о декоративной и монументальной живописи.

Савва Иванович пришел в ярость — доколе эти «чиновники от искусства» будут распоряжаться судьбами художников! И начал действовать. Он заплатил Врубелю полную стоимость панно, а сам на свои средства выстроил павильон за пределами территории выставки, где поместил «крамольные» картины. На фасаде красовалась надпись: «Выставка декоративных панно художника М. А. Врубеля, забракovaných жюри императорской Академии художеств». Вход был свободным, и публика шла нескончаемым потоком, дивясь необычным картинам. А вечером того же дня весь

город опять говорил о Мамонтове — в городском театре начала гастроль Частная опера, где пел 23-летний Федор Шаляпин.

Малоизвестный начинающий певец был тогда связан жестким контрактом с императорским театром. Мамонтов убедил Шаляпина разорвать контракт, заплатив за него огромную по тем временам неустойку, и сразу поставил певца на первые роли в своем театре, разглядев в юноше необычайные способности. Здесь, в обстановке всеобщего доверия и подлинного творчества, Шаляпин почувствовал, «будто цепи спали с души моей». Именно в Мамонтовской опере его талант начал раскрываться по-настоящему, а голос зазвучал в полную силу.





И. Репин.  
Кавалькада в Абрамцеве  
(А. Прахов, С. Мамонтов,  
В. Серов, С. С. Мамонтов,  
Ю. Таньон, Н. Венцель, Е. Лем,  
В. Левицкий).  
Шарж.  
Карандаш. 1879.

М. Врубель.  
С. И. Мамонтов с С. Ю. Витте и  
путейцами на Севере.  
Масло. 1890-е годы.



Абрамцевская церковь Спаса  
Нерукотворного.



Савва Иванович ставил в своем театре и перед артистами далеко идущие эстетические задачи. «Наше дело, — писал он Поленову, — невзирая на тупое хрюканье грубой, бессмысленной, злой толпы, давать молодежи все то, что мы можем, и вести их по той тропинке, где нам в жизни было хорошо. Этим путем мы можем заронить искру Божию в юные души».

Путь мамонтовской оперы к успеху был нелегким. Она терпела неудачи, несколько раз прекращала на время постановки, но в конце концов снискала всеобщее признание. Подводя итог ее деятельности, крупнейший художественный критик XIX века В. В. Стасов писал: «Подобно тому, как Третьяков тратил деньги на покупку картин русской художественной школы, дав этим возможность этой

школе развиваться, а потом подарил все свое собрание Москве, а фактически всей России — подобно этому Мамонтов подарил России Русскую Частную оперу».

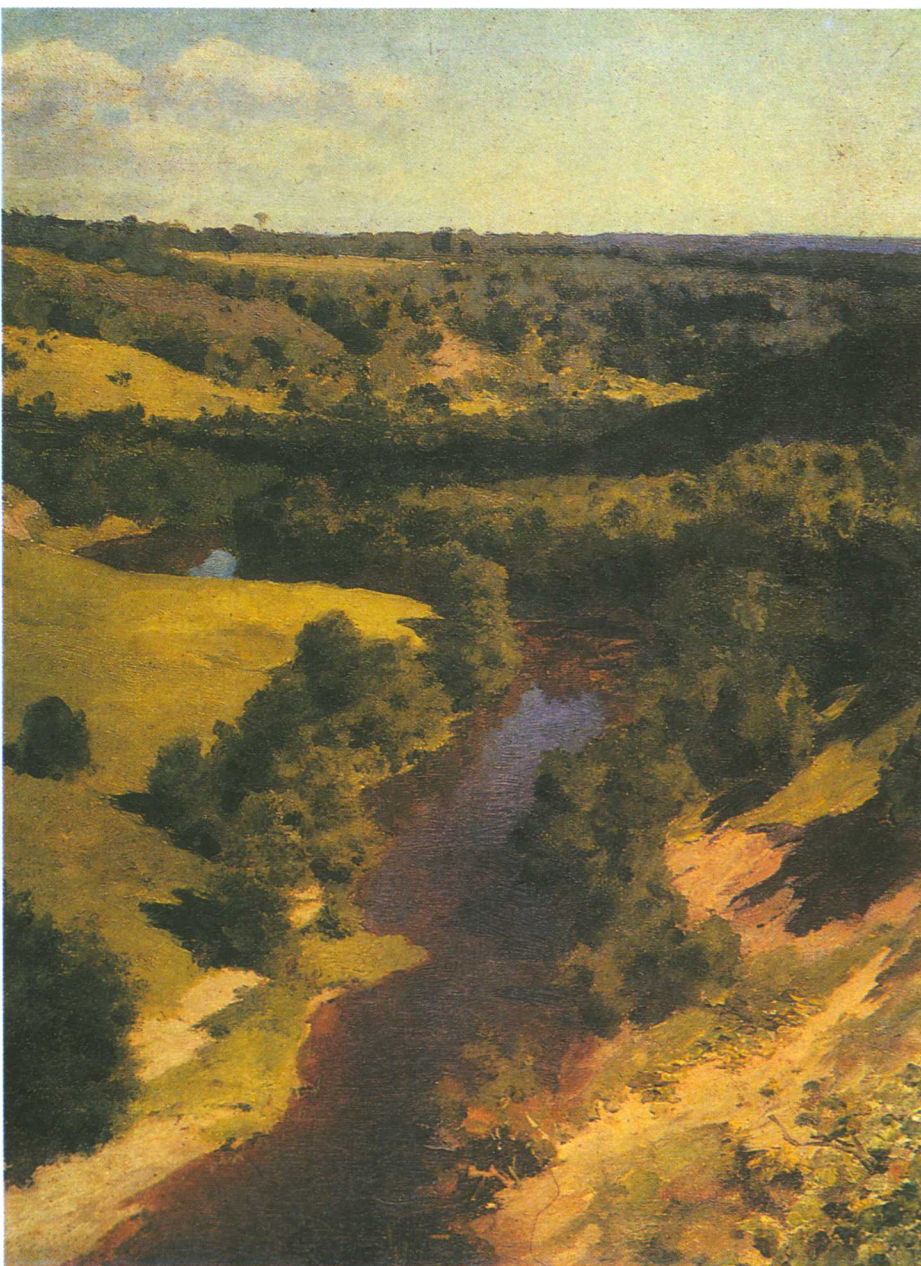
Могло показаться, что судьба благосклонна к Мамонтову. Но нет... Осенью 1899 года он арестован и посажен в тюрьму. Его колоссальное состояние конфисковано, а личное имущество описано и опечатано. Он стал жертвой скрытых интриг высокопоставленных особ, безжалостных политиков, легко отрекающихся от своих вчерашних друзей. И хотя состоявшийся суд доказал полную его невиновность, а общественность шумно праздновала его освобождение, он вышел из зала суда разоренным. Мир дельцов жесток и неумолим — имя Саввы Мамонтова уже никогда не звучало в финансовых кругах как гарантия капитала.





К. Коровин.  
Эскиз декорации к опере  
Н. А. Римского-Корсакова  
«Садко».  
Темпера. 1906.

В. Поленов.  
Речка Воря.  
Масло. 1881.



Но не таков был Мамонтов, чтобы разочароваться в жизни или смириться. Еще находясь под следствием в тюрьме, он не терял времени даром и лепил бюсты стерегущих его тюремщиков и жандармов. А теперь, выйдя на свободу, освобожденный в полном смысле этого слова от нескончаемых коммерческих занятий, он решает посвятить остаток жизни творчеству, занятиям скульптурой и керамикой. Савва Иванович поселяется в доме на Бутырской заставе, купленном на имя дочери, и организует там свою керамическую мастерскую, которая скоро превращается в небольшой керамический заводик. Но Мамонтов не хочет из любимого дела извлекать коммерческую выгоду — ему достаточно того, что изделия его мастерской завоевывают призы на международных и отечественных выставках, продукция завода радует людей, понимающих и ценящих искусство. В мастерской появляется новый круг художников: Головин, П. Кузнецов, Матвеев, Сапунов, Судейкин. Не забывают Мамонтова и старые друзья — многие навещают его в Бутырках, переписываются с ним.

Савва Иванович дожил до революции и умер весной 1918 года. Похоронили его в Абрамцевской церкви, построенной руками друзей. На панихиде В. Васнецов сказал: «Таких людей, как Савва Иванович, сегодня нами вспоминаемый, особенно следует ценить нам, русским, где искусство, увы, потеряло связь с родной почвой, питавшей его в былые времена. Нужны личности, не только творящие в самом искусстве, но и творящие ту атмосферу и среду, в которой может жить, процветать, развиваться и совершенствоваться искусство. Таковы были Медичи во Флоренции, папа Юлий II в Риме и все подобные им творцы художественной среды в своем городе. Таков был и наш почивший друг Савва Иванович Мамонтов».

Д. СЫРОВ



# ПОДВИГ ЛЮБВИ

**В** 1642 году процветающий живописец Рембрандт Харменс ван Рейн лишился любимой жены Саскии, дочери бургомистра из богатого фрисландского рода, женьтиба на которой в свое время доставила ему самую избранную клиентуру столицы Голландии.

В картине «Святое семейство» взамен громогласности красок и бравурности эмоций популярного «Автопортрета с Саскией на коленях» воцарилась сдержанность полутонов, полутьнь и благоговейная тишина. В колыбельке младенца Иисуса узнается маленький сын художника Титус, но Мария, заботливо склоненная над ним, — уже не подобие резвой Саскии. Малокровную белокурую буржуазку сменила сильная смуглая девушка крестьянского вида, чарующая не хрупкостью облика, а проникновенностью выражения. Еще примечательней другое: в знаменитой эрмитажной «Данае», помеченной 1636 годом и, значит, вроде бы написанной с Саскии, темноволосая крупная голова героини по типу значительно ближе Марии из «Святого семейства», написанного десять лет спустя. Загадка создания «Данаи» породила вокруг этого шедевра Рембрандта дискуссии, длившиеся более ста лет, пока современная рентгенограмма не выявила истину.

Как ни ищи — нет аналогов потрясенному облику Данаи в «светлом» рембрандтовском периоде 30-х годов, в царстве Саскии, зато множество их — в портретах и картинах «темнеющих» 40-х и «темных» 50-х годов. А все это оттого, что картина писалась... дважды.

«Светлая» и «темная» модели Рембрандта контрастны, как день и ночь, как ухищрения светской моды и естественная грация. Достаточно сопоставить узкие, заботливо стянутые в талии яркие наряды Саскии с их пышной отделкой и множеством мелких, дробящихся складок — и спокойно окрашенные, чаще темные, широкие, по-домашнему, по существу, бесформенные одеяния новой мо-



Рембрандт.  
Спящая Хендрикье.  
Размывка кистью, бистр.  
Около 1655—1656.  
Британский музей, Лондон.

Рембрандт.  
Портрет Хендрикье Стоффельс.  
Масло. Около 1656.  
Штеделевский художественный институт,  
Франкфурт-на-Майне. ▷

дели Хендрикье Стоффельс, похожие на затрапез хозяйки, а еще больше на халат натурщицы, наспех накинутый в промежутке между позированием для очередной обнаженной. Светская дама и служанка — натурщица. Первым художники обычно по-рыцарски служат, вторые — крайне полезны в работе им самим.

Саскиа самоупоенно играла себя самое под именем библейских «Сусанн» и «Вирсавий». Хендрикье из Рансдорпа с редкой самоотдачей вживается в жизненную драму новой рембрандтовской «Вирсавии», очарование которой — в полном отсутствии самолюбования. Хотя маленькая головка и слабая шея Саскии еле удерживали невероятное изобилие драгоценных уборов, влюбленный мастер ухищряется вмести в узкое пространство ее плеч и груди содержимое целой ювелирной лавки. Но минимум украшений мы видим на первых портретах ее несущей

етной преемницы. Позднее они исчезают совсем. Хендрикье словно бы всем украшениям на свете предпочитает скромное обручальное кольцо, которое ввиду «незаконности» брака с художником носила не на пальце, а на шее, что можно видеть в наиболее психологически полном ее изображении — «Хендрикье у окна». В нем вместились вся горькая и счастливая участь молодой женщины, подобно легендарным Вирсавии и Данае, озаренной любовью стареющего гения — тоже в своем роде царя и бога, только от живописи.

Постепенно — от портрета к портрету — застенчивая служанка как бы осознает мощь своего обаяния во всей его цельности и полноте. Только неизменно прячет то в рукава, то под шалью, то за рамой окна свои крупные, загрубевшие от работы, но гибко женственные руки, как бы стыдясь их вида. И совершенно напрасно, потому что возобновляя через десять лет с новой моделью «Данаю», Рембрандт именно тогда, в 1646 году, подарил ей длинные сильные пальцы взамен изнеженных коротковатых пальчиков Саскии...

После первых конфликтов с заказчиками, не признавшими его права на художнический эксперимент еще в «Ночном дозоре», и душевного кризиса, причиненного потерей жены, простенькая сержантская дочь, а по сути, такая же крестьянка, как он сам, сумела заполнить грозившую Рембрандту душевную пустоту, пробудив в сорокалетнем мастере не только новую жажду счастья, но и новые импульсы к творчеству. Ничья другая жизнь не срасталась так тесно с искусством художника, причем в самых вершинных его достижениях.

После долгой изнурительной войны за независимость экономическое и политическое торжество Голландии принесло расцвет всей национальной школе живописи, принявшей как закон первую аксиому Рембрандта «прекрасное — это характерное». Но сам



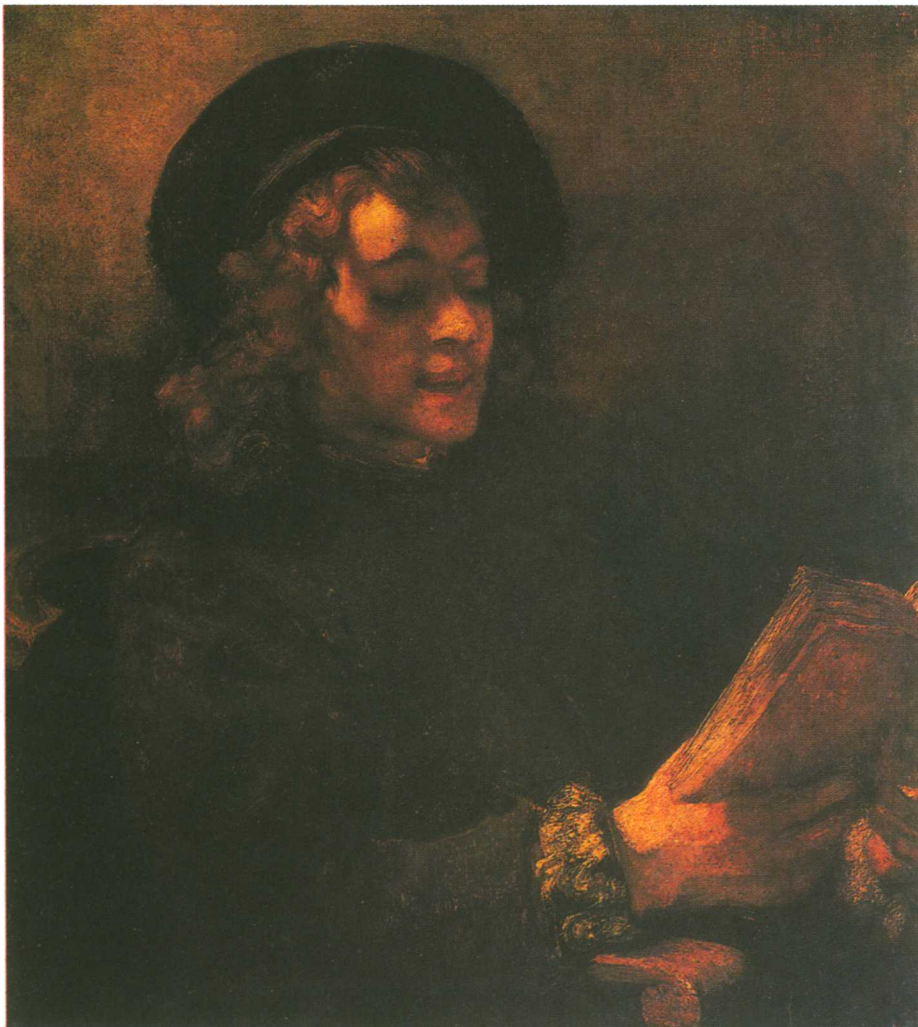






Рембрандт.  
Еврейская невеста.  
Масло. После 1665.  
Рейксмузей, Амстердам.

Рембрандт.  
Читающий Титус.  
Масло. Около 1656.  
Художественно-исторический  
музей, Вена.



художник уже устремляется дальше. Отходя от общепринятых ценностей деловитости, сытости и богатства, он ищет собственного идеала. Реальные жизненные контрасты добра и зла, остроту которых он ощутил в результате глубоких личных потрясений, породили особое боренье тени и света в его живописи.

Однако чем дальше заходил рембрандтовский поиск, тем больше недоумевали окружающие. Богатые заказчики негодовали, не находя в своих неприкрашенных портретах желаемого «сходства», коллеги реагировали не лучше, распуская по городу слухи о его творческом «упадке». Кредиторы все более притесняли Рембрандта за растущие долги, а церковники порицали за незаконное сожительство с Хендрикье, на которое девушка пошла не из вольнодумства, а оттого, что не хотела лишиться мужа наследства первой жены.

О ее тяжелой душевной борьбе между любовью и долгом можно только догадываться, ибо, оберегая творческий покой мастера, первые удары разъяренных ханжей она приняла на себя одну. Церковный совет Амстердама трижды мучил ее, вызывая для судилища и допроса, и «грешница» стойко выдержала все унижительно-бестактные словесные пытки. Служанка всецело признала свою «вину», но бросить Рембрандта наотрез отказалась, за что, признанная неисправимой, была на год отлучена от посещения церкви и причастия. Это было действительно мучительным наказанием для набожной крестьянки XVII века, но Рембрандт лишь задним числом узнает о том, что женщину осудили фактически за его вину. И это усугубляет давно назревавшую в нем гневную реакцию.

Тем временем над Рембрандтом разразилась давно назревавшая буря. В 1656 году весь город сочувственно или злорадно наблюдал опись его имущества. Дверь дома — свидетеля двадцатилетних горестей и радостей — была запечатана для художника навсегда.

Вскоре в гостинице «Королевская корона» происходит распродажа его имущества. Все пошло с молотка, весь рембрандтовский домашний музей любовно собран-





Рембрандт.  
Портрет  
Хендрике Стоффельс.  
Масло.  
Около 1657—1658.  
Государственные  
музеи,  
Берлин — Далем.



Рембрандт.  
Вирсавия.  
Масло. 1654.  
Лувр, Париж.

ных сокровищ — не только коллекция экзотических раковин, камней и других диковин, необычных одежд и старинного оружия, но и самое бесценное для мастера: рисунки Рафаэля, Микеланджело и Рубенса, которые в разное время выменивал он на свои. Картины его кисти были проданы за бесценок, и в целом аукцион не дал и половины того, что предполагалось по предварительным расценкам. Через два месяца его бывший дом намного дешевле, чем стоил самому Рембрандту, куплен разбогатевшим сапожником, ныне солидным торговцем обувью, а художнику осталось одно неотъемлемое его имущество — мольберт да краски, да печатный станок.

Печальная полоса нищеты и скитаний по родственникам и гостиницам приходит для нераскаянного банкрота. Подросший Титус, сговорившись о помощи с несколькими бывшими учениками отца, отыскал на окраине города помещение брошенного магазина. Они обновили дом и порешили устроить в нем антикварную и художественную лавку, куда все будущие знаменитости (впоследствии вошедшие в классику голландского искусства) обязались давать для продажи свои картины. Здесь, на бедной глухой улочке, с печальной иронией названной Каналом роз (Розенстраат), Хендрике и Титус вновь собирают под одной

крышей рассеянную семью Рембрандта.

«Одичал, опустился», — порешили бывшие друзья вроде аристократичного Яна Сикса, который, словно одалживая художника своими визитами, в прежнем доме демонстративно не замечал его незаконную жену. Зато на убогой Розенстраат Хендрике совершенно воспряла духом. Здесь, среди простого люда, она не чужая, сама себе «госпожа», и ее уважают за человеческие и хозяйские качества, несколько не любопытствуя о ее социальном статусе. Крушение только утвердило ее в сознании собственного достоинства, и не зря в ее портретах, все более простых и прекрасных, проступает спокойная ясность и примиренность с судьбой. Крестьянская основательность, деловитость и бережливость Хендрике, так же как ее природная резкая тактичность, стали надежным фундаментом их заново воспрянувшей жизни.

Но самое главное: тридцатилетняя мачеха и восемнадцатилетний пасынок объединили свои скромные средства, став учредителями и совладельцами новой «фирмы» по продаже произведений искусства. Под влиянием Хендрике впечатлительный юноша, пренебрегая соблазном выгодной карьеры и посулами богатых родителей, обретает твердую жизненную цель в роли незаменимого

помощника Рембрандта и всех нуждающихся художников.

Теперь вместе с названной матерью Титус избавил Рембрандта от гнета материальных забот, предоставив ему мастерскую и возможность полной свободы творчества. Тогда-то рождается серия «незаказных» изображений стариков, создается чисто рембрандтовский жанр портрета-биографии, портрета-размышления, портрета — жизненного итога. Эти новые, трагически умудренные модели Рембрандта, в свою очередь, стимулируют группу так называемых «воображаемых портретов» — «Аристотеля с бюстом Гомера», серию «Апостолов», где истина глубокой души любой, самой скромной модели приравнена к высочайшим общечеловеческим ценностям. А изысканный облик юного Титуса, не менее интеллектуальный, чем высоколобые лица почтенных мудрецов и пророков, усматривают в фантастических изображениях Александра Великого и особенно ангела, диктующего священные тексты евангелисту Матфею. В воображении живописца сын преобразуется во все эти легендарные обличья так же легко, как некогда Хендрике — в Марию, Данаю, Вирсавию.

Так рушатся для живописца каноны и социальные рамки, ограничивающие свободу его кисти и мысли, — возникает то качество всечеловечности, что сделало жи-



вопись Рембрандта искусством «на все времена». Но современники из-за этого перестали его понимать, коллеги и те считали безумцем, пережившим свое дарование. Ученики покидали его, и даже самые молодые и горячие из сторонников со временем остыли к магазину на Розенстраат, и прельщенные высокими ценами и эффектными витринами центра города, постепенно перебазировались со своими вещами к другим, более удачливым антикварам. И все-таки рембрандтовская «лавка древностей» отважно держалась, пока держалась ее молчаливая хозяйка.

Тайный недуг с некоторых пор подтачивал ее недавно еще завидное здоровье. Тая от домашних свои боли, она около двух лет, не подавая виду, переносила болезнь на ногах. И оттого словно сгорела в возрасте тридцати восьми лет в 1663 году. Хендрикье Стоффельс завещала все свои деньги, минуя даже собственную дочь, Титусу ван Рейну, поскольку он вел их общее дело. Тем паче, что была совершенно уверена: тот не оставит отца и подрастающую сестренку.

После утраты незаменимой Хендрикье нелюдимость Рембрандта возросла до предела, он почти перестал выходить из дому, а торговля ван Рейнов сразу пошла на убыль. Молодой образованный картиноторговец, знавший латынь и французский, не скоро снова наладил счета, которые образцово вела полуграмотная сержантская дочь. К 1666 году Титусу ван Рейну удалось отчаянным усилием стабилизировать «дело» настолько, что он сумел оплатить и недавние свои, и застарелые отцовские долги, да еще в придачу одарить отца новыми холстами и печатным станком. Сын оплачивал Рембрандту и незаказные его картины, в те дни не приносявшие никакого дохода.

Став вполне деловым человеком, дипломатичный и обходительный Титус намеревался занять твердое положение в высшем обществе Амстердама. Но на следующий год — счастливой женитьбы на патрицианке — кузине Магдалене ван Лоо, в памятный год создания «Возвращения блудного сына», 26-летний многообещающий сын «аристократки» и «плебей» угас от той же изнурительной болезни, что и взрастившая его мачеха.

В 1667 году вместе с жизнью молодого хозяина оборвалось существование антикварно-художественного магазина, а остаток хозяйства и дома, равно как уход за состарившимся Рембрандтом, легли на плечи его 15-летней дочери Корнелии, по счастью унаследовавшей крестьянскую крепость матери. Словно оправдывая уличное прозвище «старого колдуна», художник перестает замечать внешний мир. Тем не менее из обломков и черепков своей жизни Рембрандт все-таки создал свой рай — прозорливо заметил поэт Эмиль Верхарн. То были ни с чем не сравнимые «рай» и «Голгофа» его живописи, вспыхнувшей под конец ослепительно яркими красками на безнадежной черноте его фонов, где библейские мученики и пророки как бы побратались с бедняками с соседней улицы. То был странный, но властно захватывающий мир, с легкостью сочетававший Амстердам и Иерусалим, небо и землю в едином пространстве высокого духа.

Так Рембрандт написал необычный двойной портрет, называемый «Еврейская невеста». Поскольку одеянья и типы влюбленных с этой картины по обыкновению его поздних вещей вполне всевременны, в фигурах героев предполагали то библейских персонажей Исаака и Ревекку, то современников автора — больше всего Титуса с его юной женой. Понятно эта загадка нераскрыта, хотя кавалер с болезненно-тонким лицом напоминает до срока составившего Титуса. Как забываемая трепетно вскинутая рука Данаи, сдержанный жест его нервной руки многозначителен и полон осторожной нежности.

А невеста в царственно-алом платье? В ее дивно свежем, цветущем лице, в выразительности больших темных глаз, избобили тяжелых волос и главное — в горделивой скромности осанки сквозит нечто от незабываемой Хендрикье Стоффельс. Правда, девушка 1668 года кажется более хрупкой, более «госпожой». Она могла бы быть дочерью Хендрикье. Но ведь неизъяснимая магия последних картин Рембрандта в том и заключается, что они — широкое поэтическое обобщение, выросшее из множества прототипов, в том числе не в последнюю очередь из образов двух его самых верных

помощников. Быть может, строгая и щемящая «Еврейская невеста» — реквием этим подвижникам и легенда о них, положенная на вольную мелодию сияющих красок. Мастер спешит отблагодарить не просивших благодарности, одарив их последним лучом бессмертия, пока старческая рука еще держит кисть.

По-детски любивший заморские диковины — камни, раковины, кораллы — Рембрандт никогда не покидал родной Голландии, а вот странствующий маринист Корнелиус Сейтхоф после смерти мастера увез его миловидную дочь в доподлинно экзотические края голландской Ост-Индской компании. Коль скоро юной Корнелии от отца достались по описи всего лишь «3 старых, изношенных камзола, 8 носовых платков, 10 беретов и колпаков, Библия и принадлежности для писания картин», молодая отважная пара начала свое существование как бы на голом месте — в тропической Батавии на острове Ява. Здесь дочь Хендрикье Стоффельс родила маринисту сына, такого же жизнеспособного, как сама, которого в честь деда назвали Рембрандтом.

След его затерялся затем где-то в бескрайности южных морей, но первый и единственный великий Рембрандт был похоронен четой Сейтхофов на кладбище Вестеркерке, подле своей невенчанной жены, бескорыстной сподвижницы художнических поисков, тревог и открытий. Имя Хендрикье Стоффельс долгие годы таилось в тени — как при жизни, так и после смерти великого мужа, и выступило на свет только с приходом европейского романтизма XIX века, который впервые предпочел ранней лучезарности Рембрандта его темный светотеневой период, а житейской удачливости, преуспеянию его начала — жизненные драмы последних лет. С тех пор и до наших дней все глубже раскрывается потаенный, высокий смысл рембрандтовских живописных контрастов и рембрандтовской духовности. Этот неисчерпаемый смысл, как великое чудо в самом неброско-обыденном, осветил для людей тихий подвиг вдохновительницы и труженицы, заплатившей свою жизнь ради вечной жизни рембрандтовских откровений.

О. ПЕТРОЧУК



# Тенишевская рисовальная мастерская



**Н**едалеко от памятника «Медный всадник», в центре Ленинграда, расположено бывшее здание Сената. Если вы пройдете под его величественной аркой, то попадете на улицу Красную, которая прежде называлась Галерной. Здесь в конце XIX века в доме номер 13 находилась рисовальная мастерская. Спешили сюда ее руководитель Илья Ефимович Репин, ученики, ставшие потом известными художниками: Ефим Честняков, Иван Билибин, Сергей Чехонин, Михаил Яковлев, Зинаида Сереб-

рякова, Мстислав Добужинский.

Мастерская пользовалась большой популярностью в Петербурге и за его пределами. Организована она была известной меценаткой и коллекционером Марией Клавдиевной Тенишевой. Репин познакомился с ней в 1891 году. Вскоре он начал преподавать в Академии художеств и обнаружил, что многие способные молодые люди не

могут сюда поступить. Тогда и обратился за поддержкой к Тенишевой. Она писала в воспоминаниях: «Однажды он предложил мне устроить в моей мастерской в Петербурге студию для подготовки молодых людей к высшему художественному образованию. Конечно, я откликнулась с радостью на это предложение, потому что в Петербурге до той поры не существовало никаких классов для перехода из рисовальных школ в Академию художеств. Студия наша сразу завоевала почетное мес-

**Занятия в мастерской  
М. К. Тенишевой в Петербурге.  
1890-е годы. Фото.**





И. Репин.  
Портрет М. К. Тенишевой.  
Холст, уголь.  
1895.

то. Желающих поступить в «Тенишевскую школу» было в десять раз больше, чем позволяло помещение. В ней могли работать, при двух натурщиках, от 50 до 60 человек. В начале учебного сезона места брались положительно с боя, иногда даже происходили очень тяжелые сцены отчаяния, когда Репин после пробных занятий отстранял того или другого ученика, не находя в нем достаточно данных. Горе этих молодых людей глубоко трогало меня. Между учащимися был сын Репина Юрий, Елена Маковская (дочь Константина) и Иван Яковлевич Билибин, ставший потом известностью. Он был еще в университете, когда начал ходить в нашу студию, кроме него, было еще несколько студентов, один японец Ида, очень талантливый, впоследствии уехавший в Англию и ставший там знаменитостью, было еще много барышень и даже офицеры. Компания была в высшей степени пестрая, милая, со страстью отдававшаяся работе, искренне любящая искусство. Народ все способный, молодой и многообещающий. Репин приходил раз в неделю, а иногда и чаще поправлять этюды, а раз в месяц устраивался конкурс эскизов на заданную тему».

Тенишева называет открытое ею учебное заведение то студией, то школой, но официально она значилась «Мастерская живописи и рисования Кн. М. К. Тенишевой». Илья Ефимович сообщал в 1895 году П. М. Третьякову, что открыл еще одну частную подготовительную школу в доме княгини Тенишевой, в ее мастерской учился 29 человек и подобные школы нужны. В другом письме художник уточняет, что ученики работают по пять часов в день очень усердно, несмотря на неудобства света и духоту от тесноты.

Репин разработал правила для поступающих в мастерскую. Ее первая цель — готовить учеников в Высшее художественное училище при Академии художеств. Поступающий должен уметь рисовать как с гипсовых фигур, так и с живой натуры. В дальнейший процесс обучения входили занятия по композиции, выполнение эскизов на заданную тему, экзамены в конце каждого месяца. Занятия ежедневные в течение всего дня. Ученики платили по 5 рублей в месяц за натурщика, сами выбирали старосту. Во время занятий не допускались разговоры, а пропуск грозил исключением.

Репин стремился не только на-

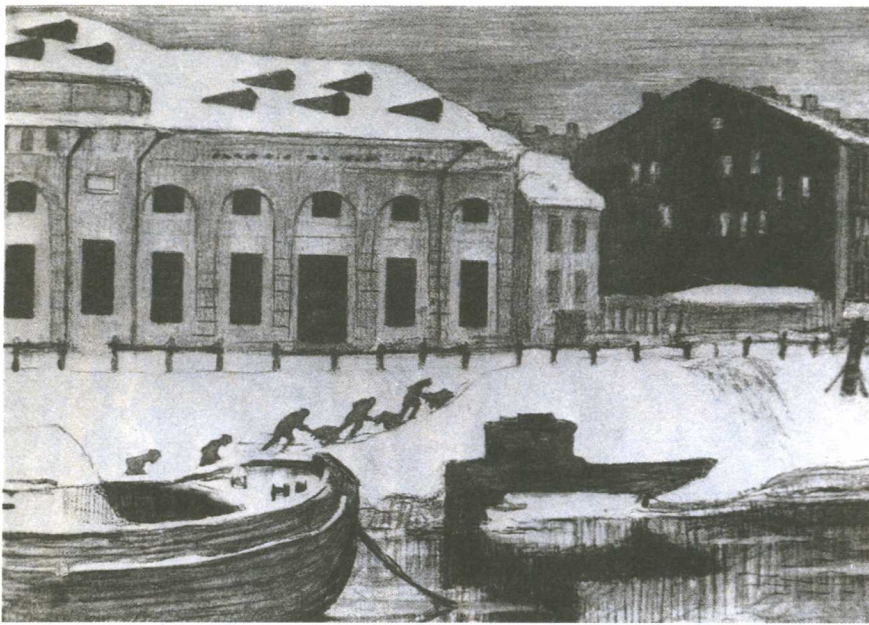


И. Билибин.  
Иллюстрация к русской народной сказке  
«Царевна-лягушка».  
Акварель, тушь, золото, серебро.  
1899.

учить желающих рисовать и писать красками, но уже с первого года развивать в них творческое воображение. Когда оканчивались этюд и рисунок, к этому сроку учащийся обязательно должен был представить и эскиз. Эскиз считался одним из важных условий работы. Каждые две-три недели, в воскресный день, в мастерской устраивалась выставка. Приходил профессор и в присутствии старосты ставил разряды. Илья Ефимович придавал большое значение обсуждению каждой работы в отдельности и вызывал целые дискуссии учащихся. Для всех такой просмотр работ, их подробное и детальное обсуждение было большой школой. Репин также при написании этюда с натуры учеником зорко следил за моделировкой формы. Ко всему происходившему в мастерской он относился с большим вниманием и всегда готов был помочь. Ученики всегда чувствовали его любовь и ценили ее.

Илья Ефимович поощрял творческие опыты молодых художников, делился впечатлениями о последних выставках, поездках за границу. А. Куренной, который помогал Репину в преподавании, говорил, что было решено делать главным образом указания, а не





М. Добужинский.  
Обводный канал в  
С.-Петербурге.  
Акварель, белила, карандаш.  
1902.



З. Серебрякова.  
Крестьянская девочка.  
Темпера, акварель.  
1905.

поправки на ученических этюдах и рисунках, чтобы не было давления на индивидуальные способности учащихся.

После Куренного в мастерской преподавал также ученик И. Репина П. Мясоедов. 25 ноября 1896 года он сообщает одному из своих корреспондентов: «Я начал заниматься у Тенишевой и пока доволен, народ там усердный, и есть очень недурно работающие и талантливые. Меня это мало смущает, потому что указать недостатки всегда сумеешь и найдешь что сказать, а от меня только этого и требуют». После П. Мясоедова занятия вел Д. Щербиновский, известный художник-педагог.

Выпускник мастерской В. Левитский отмечал, что годы учебы в «Тенишевке» проходили удивительно лучезарно. Мастерская была бесплатной, Тенишева на свои средства приобрела мольберты, гипсы, некоторым ученикам было разрешено жить тут же. Она устроила в особой комнате, рядом с мастерской, что-то вроде чайной. В двенадцать часов подавался огромный самовар с большим количеством булок. Вначале художники стеснялись пользоваться даровым чаем, отказываясь под разными предложениями, но потом привыкли

к этому обычаю и, даже поступив в академию, прибегали оттуда, приводя с собой товарищей. Иногда в студии по вечерам собирались художники, пели, играли, танцевали, устраивались чтения, и всегда было молодо, весело, непринужденно. Мария Клавдиевна приобретала работы учеников и тут же развешивала их в мастерской.

Вдохновленная большим успехом, Тенишева параллельно открывает рисовальную школу в Смоленске. Цель школы была привлечь побольше мастеровых и дать им знание рисования, чтобы гончары, столяры, резчики, подучившись рисовать, могли работать с большим вкусом и тем самым поднимать как само производство, так и стоимость своих изделий.

М. Тенишева выстроила в Смоленске для школы двухэтажное здание. Преподавать приехал из Петербурга А. Куренной. Открытие школы состоялось 27 ноября 1896 года, а ровно через месяц И. Репин спрашивал Куренного: «А Вы не пишете мне про главное: как идет школа Ваша? Сколько учеников? В какие часы и чем занимаются? Есть ли способности и кто именно? Пишут ли красками и хорошо ли рисуют?»

На следующий год, отдыхая в имении Тенишевой Талашкино, Репин посетил школу. Он внимательно осматривал рисунки, привезенные из-за границы и развешанные в мастерской, очень хвалил выбор их и остался вполне доволен самой студией и ее освещением.

Еще через год И. Репин и М. Тенишева начинают хлопотать перед Академией художеств о присоединении к ней смоленской рисовальной школы на правах филиала. В мае 1899 года в Смоленске открылась отчетная выставка учеников школы, на которой было показано более 200 работ. И все-таки в том же году школа закрылась, так как учеников-ремесленников поступило очень мало. К сожалению, тогда же И. Е. Репин перестает руководить петербургской мастерской, но она продолжает работать. В 1902 году М. Тенишева обращается к В. Серову с просьбой стать руководителем, но получает отказ.

Мастерская закрылась в 1903 году, но и за столь короткое время это учебное заведение дало очень много русской культуре.

Л. ЖУРАВЛЕВА

Смоленск





*В мастерской художника*

## Герои Татьяны СОКОЛОВОЙ

«Скульптор Татьяна Соколова... Услышав это имя, каждый, кто любит ее гармоничное, излучающее тепло искусство, — улыбнется. А когда затем возникнет ее облик — красивой, крупной женщины с изящной головой и очаровательной улыбкой, то почувствует гордость оттого, что в нашем искусстве есть среди художников такие яркие проявления большого таланта. Их немного, но они как бы освещают нашу творческую жизнь, внушают веру, что не иссяк живой источник настоящего, подлинного искусства...»

Эти слова живописца И. Шевандроновой могут служить своеобразным эпиграфом к выставке Т. Соколовой, которая недавно прошла в Центральном Доме художника в Москве. Имена Т. Соколовой и графика Г. Захарова (выставка была совместной) хорошо известны любителям

искусства, в профессиональной среде художники давно пользуются заслуженным авторитетом. И все-таки выставка оказалась неожиданной. Представленные произведения — итог почти 30-летней творческой деятельности — поражали созидательной силой, размахом и каким-то органичным, нехотульным жизнеутверждением, редким в искусстве сегодняшнего дня, привыкшим больше обличать и ерничать. Здесь же подкупали теплота и внимание к сокровенному миру человека, вечным ценностям, которые, несмотря на всю нелепицу бытия, нравственно держат нас, делают людьми.

Как обретается это качество — думаю, интересно знать юным художникам. Ключ к ответу на этот вопрос и содержится в рассказе самой Татьяны Михайловны Соколовой, ее друзей и близких. Хочу

добавить одну деталь: Татьяна Михайловна принадлежит к женщинам-покорительницам; ее обаяние, внутренняя красота, доброжелательность и юмор располагают к ней сразу, как и ее искусство.

— Татьяна Михайловна, труд скульптора — тяжелый, вроде бы не с руки женщине. А в русской скульптуре XX века держится прочная традиция: не уступать мужчинам. Достаточно назвать имена бесспорные: Анна Голубкина, Вера Мухина, Сара Лебедева. Да и в современной скульптуре тон задают: Жилинская, Пологова, Воскресенская, Кремнева.

— Да, профессия наша каторжная, но русская женщина никогда не боялась тяжелой работы. В мире не так уж много женщин-скульпторов, а у нас сразу несколько, да не похожих, ярких. Вероятно, это произошло потому,



что до недавнего времени мужчины были заняты государственными заказами на монументальные произведения. Девяносто процентов скульпторов жило заказами на памятники В. И. Ленину. Нам же ничего не давали. Работу можно было получить только через художественный комбинат. Мы много занимались декоративной скульптурой для парков, маленьких городов. Это не заказная халтура, в этих произведениях — масса творческих находок. Иногда снова возвращаешься к ним, что-то перерабатываешь, доводишь. Сейчас заказной работы стало мало, а молодые занялись настоящим делом. Правда, появились новые трудности: резко подорожали все материалы, увеличились производственные затраты.

— Вы с детства были такой решительной, готовой на равных соревноваться с мужской половиной?

— Посмотрели бы на меня на первом курсе Строгановского училища. Мне было 14 лет, первый послевоенный набор, на нашем потоке 4 девочки и 18 ребят, многие из которых прошли фронт. Я сидела тихо, как мышка забитая, рот не смела открыть от страха. В школе тоже ничем особенным не отличалась. Родилась я на Таганке, на Гончарной улице. (Наверно, не случайно, так как очень люблю керамику.) Затем вместе с родителями уехала во Владивосток, который навсегда запомнился необъятным водным простором, морскими звездами и ежами и другой дальневосточной экзотикой.

В школе училась как-то рассеянно, но много рисовала, правда, не лепила. Вообще была несколько заторможенная, вся в себе. И вот в Строгановском я словно проснулась. Мне все нравилось: и учителя, и учеба, и практика. Скульптуру у нас вели Г. И. Мотовилов, процветающий тогда скульптор, оформлявший станции метрополитена, и С. Л. Рабинович, ученик Матвеева, обучавшийся несколько лет в Париже. Он —

Т. М. Соколова за работой в своей мастерской.

◀ Фото.

Т. Соколова.  
Сенокос.

Шамог. 1980.

Государственная Третьяковская галерея.



непосредственно скульптуру, Мотовилов — композицию. Обучение длилось восемь лет, так как принимали после седьмого класса.

В то время строилась и оформлялась ВДНХ. Преподаватели, которые принимали в этом активное участие, привлекали своих учеников. Так что учеба шла на практике. Закончила я училище с отличием и осталась... наедине со своей самостоятельностью. Вот

тогда и осознала весь ужас «начала творческого пути». Я с очевидностью поняла, что ничего еще не умею, багаж профессиональный был достаточный, но своего, выношенного миропонимания не было. Это самое тяжелое время в жизни художника, и важно не сидеть сложа руки, а неустанно работать — пытаться воплотить все, что задело тебя за живое, и так осознавать себя, окружающую



жизнь. Много было сделано работ, прежде чем стало понятно, что же мое, индивидуальное, что может увидеть только Татьяна Соколова.

Первая работа, замеченная критикой и зрителями, — бронзовый портрет Гурия Захарова. После этого участвовала в групповой выставке: А. Васнецов, Г. Захаров и я. Тогда подобные выставки были большой редкостью. Я выступала рядом со сложившимися уже мастерами, что только оттеняло мои недостатки и дало ясное понимание: художник — это прежде всего личность, которая должна быть интересна другим людям. После этой выставки трудилась я как ломовая лошадь. Приходилось вести работу для души, творческих выставок и для денег — заказную. Много занималась оформлением санаториев, домов отдыха, парков фонтанов.

— *Вы любите работать с разными материалами, но особенно с деревом. В чем достоинства и недостатки этого материала?*

— Главное достоинство, что он всегда под рукой. Берешь пенек — и скульптура готова. Уже много лет мы проводим лето в деревне Любец Владимирской области, где обосновалось целое семейство художников, писателей, кинематографистов. Всю деревянную скульптуру я сделала в этом селе. Сама выбираю нужное дерево, затем лесники пилят и привозят его в мою мастерскую. Здесь и начинается работа. Первые ее ценители — это местные жители. Вначале они относились ко мне настороженно. Скульптуры стоят под открытым небом, накрытые белым целлофаном, как привидения. Ночью испугаться можно. Но вскоре мистический страх у сельских старушек прошел, и теперь, если не слышат моего стука, то беспокоятся: уж не заболела ли?

— *Сейчас молодые скульпторы смело работают в разных материалах, техниках. Вы, как руководитель молодежной комиссии Союза художников СССР, постоянно общаетесь с ними. Ощущаете ли вы какое-то родство с теми, кто начинает свой путь?*

— Для молодых это время и счастливое, и трудное одновременно. Счастливое, потому что все разрешено, а трудность в том, что надо обладать сильным характером,



творческой волей, чтобы не потонуть в этом пестром потоке, не потерять высоту профессии.

Когда меня избрали секретарем Союза, я поначалу пугалась публичных выступлений. Работа в мастерской располагает к одиночеству, я почти разучилась разговаривать с незнакомыми людьми. Больше всего я боялась трибун. А тут аудитория молодежная, с острым восприятием. Но после того, как побывала на молодежных заездах в Домах творчества, стала участвовать в обсуждении работ, подготовке молодежных выставок, то понимание пришло

само собой. Не стремилась никогда учить, сама переживала трудный период творческого становления и хорошо понимаю аналогичное состояние молодых. Жизнь художника — это взлеты и падения, и очень важны в ней искренняя поддержка, заинтересованное участие.

— *Татьяна Михайловна, последний вопрос: какое качество характера вас хранило в трудные времена?*

— Наверное, чувство юмора и большой запас жизненных сил, заложенных Богом.

Беседа велла Н. ПЛАТОНОВА



Скульптора Татьяну Соколову я знаю лет двадцать, с тех пор как она и ее муж, художник Гурий Захаров, купили дом в селе Любеч близ города Коврова Владимирской области. С тех пор каждое лето они стали туда приезжать...

Ее летняя мастерская совсем простая, сколоченная из досок, выкрашенная в зеленую краску, и напоминая сарай. Там внутри выстроились на полу и на полках гипсовые, деревянные, глиняные небольшие фигуры-эскизы.

Очень интересно наблюдать, как она работает... У нее множество стамесок, полукруглых и прямых, поуже, и пошире, и совсем тоненьких. Перед нею на табурете обрубок дерева, непременно твердого. Это грецкий орех, комель березы, мореный дуб, вязовое полено.

Тюк, тюк, тюк... Она ударяет деревянным молотком-киянкой по торцу ручки очередной стамески. Щепки отделяются, падают одна за другой, словно крупные снежинки...

Руки у Тани маленькие, изящные, все в мозолях. Ее работа совсем не женская. Боже мой! Какой это тяжелый труд — стоять несколько часов подряд и тюкать киянкой. Иной раз она доходит до такого состояния, что потом за обедом у нее ложка в руке не держится.

Есть у нее деревянная скульптура: лежит женщина, видно, в полном изнеможении. Скульптура так и называется: «Я устала». От чего устала? Грядки на огороде вскапывала? Полю по всему дому мыла? Да нет! Таня изобразила саму себя после многочасового стояния с молотком в руках. Она упала на травку и лежит, закрыв глаза. Полежит с полчаса и опять тюк, тюк, тюк...

**С. ГОЛИЦЫН,**  
писатель

Т. Соколова.  
Лето.  
Дерево. 1990.

Т. Соколова.  
Настя и букет.  
Шамог. 1983.  
Государственная Третьяковская галерея.

Т. Соколова.  
Портрет дочери.  
Фрагмент.  
Бронза. 1987.

Т. Соколова.  
Пушкин.  
Шамог. 1986.



«Автопортрет с ребенком», «Материнство», «Подросток», «Беременная», «Портрет дочери», «Лето» — это все я... Каждый портретируемый всегда очень ревниво и придирчиво относится к своему изображению и никогда не находит его абсолютно похожим. Я же безоговорочно верю скульптору, потому что Татьяна Соколова — моя мать, а я — ее создание.

Рожденная ею однажды, я вот уже тридцать лет не прекращаю ежегодно рождаться. Казалось бы, можно к этому привыкнуть. Но, зная меня «наизусть» и обладая превосходной зрительной памятью и мастерством, скульптор, однако, каждый раз требует позирования. И хоть сеансы бывают редки и непродолжительны, они отнимают силы, исследуемая душа болит, и я, как после операции, некоторое время стараюсь не делать резких движений.

В мастерской матери я вижу, как проходит моя жизнь: «Я ребенок, расту, душа моя чиста». «Я девица — мне лень», «Я скоро рожу дочку и в этом таинственном состоянии одинока и беззащитна». В каждом образе моя сущность. И если в последнем портрете вдруг себя не узнаю, значит, сегодня я себя еще не знаю, но со временем все станет на свои места — скульптору виднее.

**Н. ЗАХАРОВА,**  
художник

Первое, что поражает в мастерской у Татьяны Соколовой, — обилие цвета. Работы стоят на полках и на станках в каком-то особом порядке, организуя пространство мастерской. И каждый раз, когдаходишь сюда, испытываешь радостное волнение. Дерево источает янтарный свет. Оно живописно сочетается с белыми гипсовыми фигурами и барельефами. Каждый раз видишь что-то новое. Одни произведения уже завершены, другие в работе.

И всегда в мастерской присутствует ощущение праздника. Наверное, оттого, что так много красоты вокруг и в дереве, и в бронзе, и в керамике. Оттого, что сердцем чувствуешь, здесь трудится настоящий художник, в чьих руках, что бы он ни делал, все становится подлинным произведением искусства.

**И. ШЕВАНДРОНОВА,**  
живописец



# ВЕЧЕ

Автор этой картины Аполлинарий Михайлович Васнецов много сделал для исторической науки. Он прекрасно знал первоисточники, литературу, старинный быт, архитектуру. Его картины — те же изображения Москвы разных столетий — стали хрестоматийными. В соавторстве с С. А. Князьковым они создали поистине зримый образ времени — от X до XII века.

Тогда в Киевской Руси, на отдельных ее землях как бы сосуществовали две власти: вече, общенародная сходка, и власть княжеская, между которыми происходила постоянная, выражаясь по-современному, партийная борьба. Вопросы на вечевых сходках решались и обсуждались разные: одни по предложению князя, другие — по инициативе простого люда. Враждуют, к примеру, две боярские группировки, выносят свои распри на вече, и народ разделяется — поддерживает то тех, то этих. Или беднота — меньшие люди противостоят боярам, купцам, торговым гостям — большим людям. Как говорили итальянцы того времени — «партия жирных и партия тощих». Заметим еще раз (это отнесется и к дальнейшим публикациям), что, излагая события, Князьков стоит на позиции уже упомянутой «варяжской» теории.

Автор текста повествует о вече в княжествах-монархиях, которых насчитывалось около полутора десятков и где власть переходила от отца к сыну и так далее. Но существовали и две республики — Новгород Великий и Псков. Вот там высшим органом управления действительно было вече. Сейчас, правда, недооценивают республиканизм вечевых порядков в Новгороде Великом и Пскове. Говорят, что республики эти, мол, боярские, верховодили там богатые купцы, знать. Это верно: «боярская господа» — посадники, архиепископ прежде всего решали все дела. Но все-таки это республиканский строй. И в конечном счете, если народу что-то не нравилось, он с помощью вече настаивал на своем, расправлялся с неудобными боярами, прогонял князей. И только с присоединением Новгорода и Пскова к Москве республиканские порядки постепенно ушли в прошлое. И еще долгие десятилетия и даже столетия отблески этой вечевой вольницы вспыхивали на Руси во время восстаний, скажем, XVII—XVIII веков, а нередко москвичи, жители других городов, собираясь на эти сходки, даже отстраняли (на какое-то хотя бы небольшое время) от власти бояр и князей.

**В. БУГАНОВ,**  
доктор исторических наук





**Н**а картине изображено вече в одном из городов Киевской Руси, в Переяславле Южном, например, в XI веке или в самом начале XII века. Вечем называлась тогда сходка взрослых домохозяев, жителей города для решения сообща каких-либо дел или случаев их городской совместной жизни. Происходило вече обыкновенно на площади города, возле соборного храма, как это видно на

картине, где храм изображен по тем намекам, какие находим в лицевом, то есть иллюстрированном, житии св. Бориса и Глеба. Налево, на заднем плане, городская деревянная стена, построенная по земляному валу. Направо, против собора «бильница», где вместо колоколов висят «била» — чугунные или железные доски разной формы. Звонарь ударами в них сзывает народ, бегущий на вече по улице вправо от собора. На «степени»,

особо устроенном возвышении, оратор что-то говорит собравшемуся народу, указывая на князя и старших дружинников его, сидящих на лавках возле ступени. Кругом люди, внимательно, кто соглашаясь, кто недовольный, слушающие, что говорит оратор со ступени. Справа бегут запоздавшие: один тащит на спине бочку для того, чтобы, став на нее, лучше все видеть и слышать, другой бежит со скамейкой под мышкой. Те, кто пришел раньше, заполняет «сход» — покатый помост, ведущий на башню. В одеждах преобладают типичные для того времени, как можно судить по лицевым изображениям в рукописях и на иконах, шитые белые рубахи, и на головах колпаки и шляпы «земли греческой»...

Обычай решать на сходке все общие дела — очень древний. Еще когда люди жили отдельными родами и племенами, главы отдельных семей и родов сходились в известные дни для разговоров сообща относительно дел, касавшихся всего племени.

В IX и X веках Русская земля распалась на городские волости, то есть округа. Главный город волости назывался старшим или великим, а если в волости были еще города, то они считались младшими и носили название пригородов. Летопись, рассказывая о государственном устройстве Русской земли тех времен, говорит, что «изначала» все волости «яко же на думу на вече сходятся» и что в старейшем городе каждой волости постановят, «на том и пригороды стануть». В X веке в городах Русской земли утвердились пришлые варяжские князья, и тогда государственную власть в областях Русской земли XI—XII веков стали представлять собой князь и вече. Это были две власти, равные между собой и действовавшие согласно ради взаимной выгоды. Когда же согласие нарушалось, то торжествовала та сторона, которая оказывалась сильнее: князь, обладавший сильной дружиной, мог заставить вече подчиниться своей воле; сильное своим единством, согласием, богатым людьми и деньгами вече могло не только заставить князя исполнять то, что ему, вече, желательно, но бывало в состоянии выгнать из своего города князя, «показать ему путь», как тогда говорили.

Итак, в Русской земле в XI и XII веках вече правило волостью рядом с князем, и, конечно, строгого разделения власти вече и князя не могло существовать в то время. Люди тогда жили не по писаному закону, а по обычаю, одинаково обязательному и для князей, и для народа, но не вносившему никакого строгого распорядка в течение дел. Взаимные чув-

**А. Васнецов.**  
Вече.





ства народа и князя определяли все в их отношениях как правителей. Любил народ князя, как, например, киевляне любили Мономаха или сына его Мстислава, — и никаких разногласий не возбуждалось; а был князь не по нутру народу в силу своего поведения или характера, и тогда столкновения его с вечем бывали часты и не всегда оканчивались благополучно для князя.

У князей был свой распорядок того, как им владеть землей. Князья, потомки Рюрика, «володели» Русской землей всем родом, все сообща, и старались обыкновенно размещаться по городам по старшинству. Чем старше был князь, тем более выгодный и доходный город приходилось ему занимать. Умирал самый старший, занимавший киевский стол, на его место становился следующий за ним по старшинству, и за ним так, лестницей, передвигался по городам весь княжеский род. Но этот порядок легко путался. С ростом княжеского рода перестали ясно различать, кто старше, кто моложе из князей; поднялись нескончаемые споры из-за старшинства. Самые города с течением времени тоже нарушались в степени своей доходности; богатый прежде город становился беднее, и, по обычаю, старшему князю приходилось тогда покидать богатый младший город для бедного старшего. Все это и создало ту кровавую путаницу, которую принято называть временем княжеских усобиц.

В это-то смутное время вече городов и стали решительно высказываться в пользу тех князей, каких сами хотели иметь, мало считаясь с запутавшимся княжеским обычаем занимать города по старшинству. Когда умирал князь, горожане собирались на вече и сговаривались, кого из князей звать к себе, если ближайший по старшинству был не по нраву и если под силу было городу не допустить его к себе. Остановившись на каком-нибудь известном им князе, горожане посылали сказать ему:

— Поиди, княже, к нам! Нашего князя Бог поял, а мы хотим тебя, а иного не хотим!

Когда князь приезжал в город, вече

целовало ему крест на верность, а князь целовал крест перед вечем в том, чтобы ему «любити народ и никого же не обидети».

Так, например, рядились киевляне в 1146 году с князем Игорем, вместо которого на вече присутствовал, замещающий Игоря, его брат Святослав.

— Ныне, княже Святославе, — говорили киевляне, — целуй нам крест из братом своим (за брата своего): аще кому нас будет обида, то ты прав!

Святослав на это отвечал:

— Яз целую крест за братом своим, яко не будет насилья никоторого же.

Затем киевляне целовали крест Игорю.

Заклячая «ряд» с князем, горожане уговаривались, какой доход должен получать князь с города, как он должен судить, сам ли, или через тиунов своих, то есть особых, князем назначенных судей; уговаривались далее о том, чтобы князь поручал управление отдельными частями страны мужам добрым и справедливым, и т. п.

По своей форме вече было непосредственным участием народа в государственном управлении, а не через представителей. Участвовать на вече имел право каждый свободный взрослый и материально независимый горожанин. Но это право никого и ни к чему не обязывало. «Людин» мог пойти на вече, а мог и не пойти, мог там стоять и молчать, мог и говорить, отстаивая полюбившееся ему мнение. Созывались вече, смотря по надобности: в одну неделю могло быть несколько вечевых собраний, а иной раз и в целый год не созывалось ни одного. Обыкновенно вече созывалось по почину городской старшины или князя. Созывалось вече или по звону особого колокола, или через герольдов — бирючей. Сходило на вече обыкновенно «многое множество народа», и, конечно, такие собрания могли помещаться только под открытым небом.

Во всех городах были постоянные места для вечевых собраний, но вече могло собраться и на других местах, если это почему-либо было удобнее. Так, в 1147 году киевляне собирались на вече раз под Угорским, другой — у Туровой божницы, несмотря на то, что у собора св. Софии было место, издавна предназначенное для вечевых собраний: там были даже поделаны скамьи, на которых вечники могли сидеть. Случалось и так, что горожане, разделившись резко в мнениях, собирали одновременно два вече в разных местах.

Особого порядка совещаний на вече не было. Как только соберется народ и наполнит площадь, так и начиналось

обсуждение дела. Конечно, не все собравшиеся на вече в один голос говорили и решали все дела; из всего «многолюдства» выделялись наиболее решительные, смелые и лучше понимавшие дело, они-то вели вею разговор.

Размещались на вече люди в некотором порядке. В середине, олиже к князю и епископу и к выборной городской старшине — посаднику и тысяцкому — собирались те, кто пользовался большим значением в городе или за свое богатство, или за заслуги, или по преклонному возрасту. В этой сравнительно небольшой кучке и сосредоточивалось все обсуждение дела, а толпа присоединялась к какому-либо одному из мнений, и тогда оно торжествовало. Бывало, разумеется, и так, что толпа, возмущенная или раздраженная тем делом, которое обсуждалось, и пришедшая на вече с заранее решенным мнением, заставляла «лучших людей» принять то, что она принесла с собой, быть может, после долгих предварительных рассуждений по дворам и горницам. При таких условиях вече становилось иногда слишком шумным и беспорядочным сборищем, и тогда «людие, по словам летописи, (были) яко избеснеша, яко звери дикии, и речи слышати не хотяху, бияху в колоколы, кричаху и лаяху...».

При обсуждении дел никакого подсчета голосов не велось, и требовалось всегда или единогласное решение, или такое большинство, которое было бы ясно видно и без всякого подсчета голосов. Решение вече, таким образом, действительно исходило от всего города. Единогласие получалось мирным путем, если успевали сговориться и поставить на чем-нибудь одном, но если страсти разгорались, то дело решал не словесный бой, а кулаки и топоры. Никаких записей того, что происходило на вече, не велось; что касается до самого порядка совещаний, то он был изустный и не был заключен ни в какие формы. Ни председателя, ни руководителя прений не было — по крайней мере, летопись совершенно не указывает на существование их. Первый вопрос предлагался вече обыкновенно тем, кто его созвал, — князем, посадником или кем иным, а затем начиналось самое совещание. Есть указания в летописях, что люди богатые подкупали людей бедных для того, чтобы они своим говором и криком на вече заглушали речи противников и способствовали проведению мнений тех, кто подкупал их.

Так как на вечевых собраниях не требовалось присутствия определенных лиц в определенном числе, а нужно было только, чтобы присутст-





вующие были горожане, то состав вече бывал очень непостоянен в своих решениях. Сегодня собрались в таком соотношении, что большинство высказывается за известную меру, а завтра созвонили вече, собрались в большинстве противники принятого вчера решения, и вот принято вместо вчерашнего решения — противоположное ему. Но даже и в таких случаях, когда вече собиралось однородное, оно настолько зависело от настроения духа подвижной массы своих членов, что очень легко меняло свои решения. Такой порядок вещей очень способствовал развитию известной партийности в среде горожан и создавал очень обостренную партийную борьбу.

Кроме избрания князя, вече, как высшее правительственное учреждение, как правительство само, решало вопросы о войне и мире. Но вопрос о войне и мире решал также и князь. Как устраивались в этом вопросе обе власти? Дело в том, что князь и вече ведали войны, так сказать, различного характера. Если князь вел войну на свой страх и риск, то вече в нее не вступалось, если же князь требовал помощи горожан, то вершителем вопроса войны или мира и с решающим голосом становилось и вече.

Летопись рисует нам не одну картину взаимоотношений князя и вече на почве вопросов войны и мира. В 1147 году шла борьба между старшим внуком Мономаха, Изяславом, и его дядей, младшим сыном Мономаха, Юрием. Старинные противники Мономаховичей, черниговские Ольговичи, предложили союз Изяславу. Изяслав, рассказывает летопись, созвал бояр своих, всю дружину свою и всех киевлян, то есть вече, и сказал им:

— Вот я с братией моей хотим пойти на дядю своего к Суздалью. Пойдут с нами и Ольговичи.

Киевляне на это ответили:

— Князь! Не ходи на дядю своего в союзе с Ольговичами, лучше уладь с ним дело миром. Ольговичам веры не давай и в одно дело с ними не путайся.

— Они крест мне целовали, — отвечал Изяслав, — и мы сообща порешили этот поход; не хочу менять моего решения, а вы помогите мне.

— Князь, — сказали тогда киевляне, — ты на нас не гневайся: не пойдем с тобой — не можем поднять руку на Владимирово племя. Вот если на Ольговичей, так с детьми пойдем.

Тогда Изяслав решил идти один с дружиной и охотниками, кликнув клич по ним:

— А тот добр, кто по мне пойдет! Воинов-охотников собралось много,

и Изяслав двинулся в поход. Но киевляне оказались правы — Ольговичи нарушили крестное целование и изменили Изяславу. Положение, в котором очутился Изяслав, оказалось крайне опасным. Тогда он отправил в Киев двух посланцев — Добрынку и Радила. Посланцы явились к наместнику Изяслава, его брату Владимиру, и к киевскому тысяцкому Лазарю. Посланным своим Изяслав так наказывал сказать брату своему Владимиру:

— Брате! Еди к митрополиту и зови кыяны вся, ать молвита си мужа леств черниговских князей!

Владимир поехал к митрополиту и созвал — «повабил» — киевское вече. И вот, повествует летопись, «придоша кыян много множество народа и седоша у святое Софьи. И рече Володимер к митрополиту:

— Се прислал брат мой два мужа кыянины, ать (то есть — пусть) молвят братье своей.

И выступи Добрынка и Радило и рекоста:

— Целовал тя брат, а митрополиту ся поклонял, и Лазаря целовал, и кыяны все.

Рекоша кыяне:

— Молвита, с чим вас князь прислал?

Посланные изложили тогда то, что велел им сказать Изяслав, и от имени князя звали городское ополчение идти к Чернигову:

— А ныне, братья, поидета по мне к Чернигову; кто имеет конь, ли не имеет кто, ино в лодье: ти бо (то есть — черниговцы) не мене единого хотели убить, но и вас искоренити.

Таким образом, требуя помощи горожан, князь указывает, что теперь поход не его только личное дело, но и дело города.

Вече зашумело:

— Рады, что Бог избавил тебя и братий наших от великой напасти. Идем по тебе и с детьми, как ты того хочешь.

Но тут поднялся один человек и сказал:

— Хорошо. Пойдем за князем, но подумаем, и вот о чем. У нас здесь сидит у св. Феодора (то есть в монастыре) враг нашего князя Игорь. Помните, как восемьдесят лет тому назад отцы наши вывели не из монастыря, а из темницы князя Всеслава и посадили его на место Изяслава Ярославича, и что было, когда вернулся Изяслав. Как бы не случилось и теперь того же. Мы уйдем к Чернигову, а сторонники Игоря призовут его и сделают князем. Пойдем сначала уьем Игоря, а потом и двинемся к Чернигову.

Против этого предложения восстали и митрополит, и тысяцкий Лазарь; го-

ворили против же старый тысяцкий Владимир и некто Рагуило. Но толпа не слушала их и пошла убивать Игоря.

Война, начатая с согласия вече, прекращалась, если народ требовал заключения мира. В таких случаях вече властно говорило князю:

— Мирися или промышляй о себе сам.

Точно так же, если князь хотел мириться против воли вече, то слышал такой ответ:

— Аще ты мир даси ему, но мы ему не дамы!

Во время похода князю тоже приходилось считаться с желаниями горожан. В 1178 году князь Всеволод не хотел брать приступом город Торжок. Это возбудило неудовольствие городского полка:

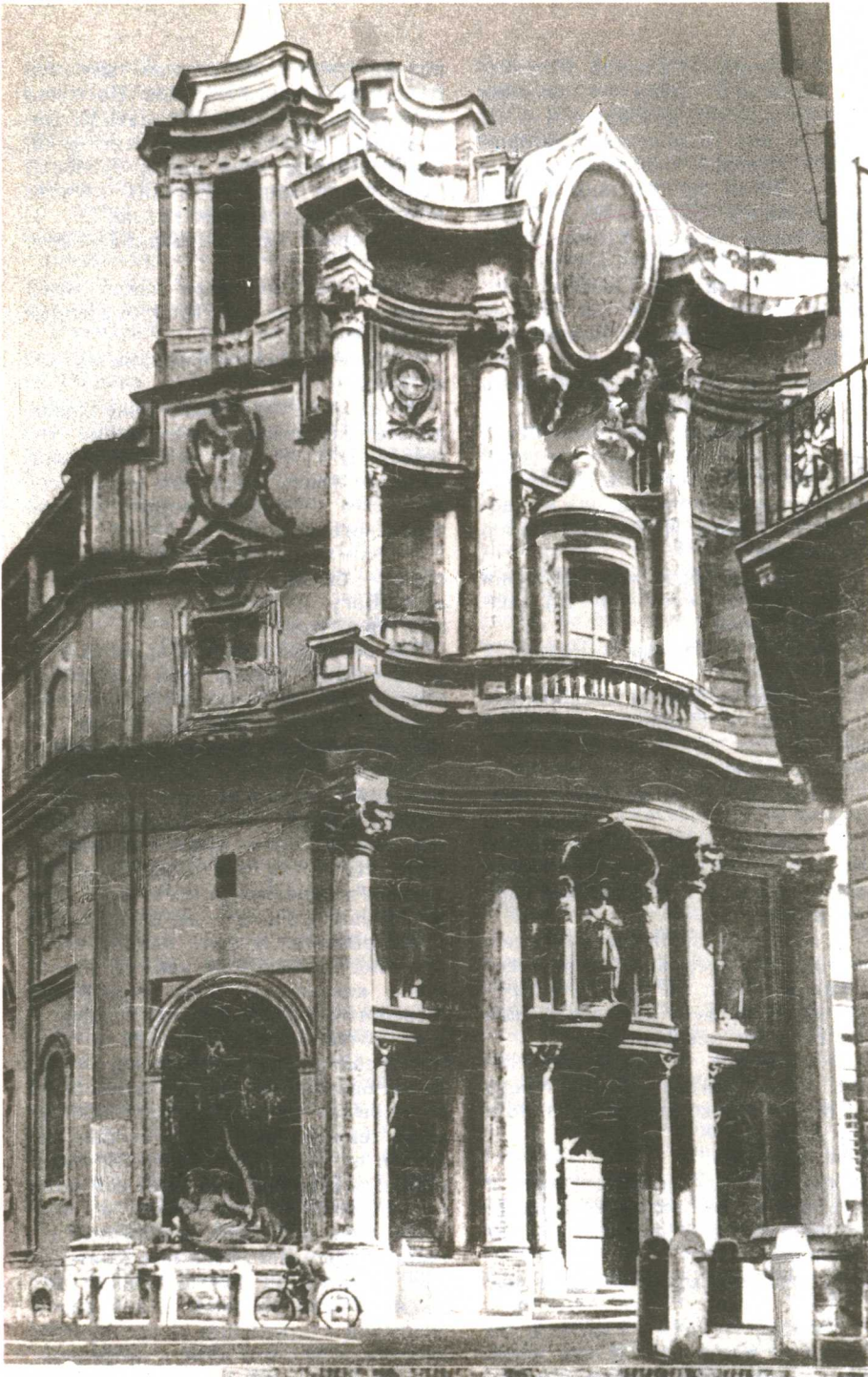
— Мы не целоваться с ними приехали, — сказал полк, — они, князь, лгут Богу и тебе! — и город был взят приступом.

Так сосуществовали в правительстве киевских времен два начала — князь и вече. Сосуществование их покоилось на единении их, на их согласии, которое создавалось на почве нужды друг в друге и иногда оформлялось даже договором с крестным целованием. Права обеих частей правительства были, в сущности, одинаковы. Но князь, так сказать, существовал и проявлялся постоянно, вече же созывалось не всегда, действовало с перерывами. В силу одного этого такие постоянные дела, как суд, управление, конечно, должны были более сосредоточиваться в руках князя, и вече почти не вмешивалось в них. Оно требовало от князя правого суда, но жаловаться вече на суд князя было не в обычае. Оставаясь постоянно во главе текущих дел, князь не был избавлен от известного контроля своих деяний со стороны вече. Этот контроль устанавливался сам собой в силу гласности и несложности всех дел тогдашнего государственного строительства, а затем он обеспечивался участием лучших горожан и избранной городской старейшины в постоянном совете князя, в его думе с дружиной.

С. А. КНЯЗЬКОВ







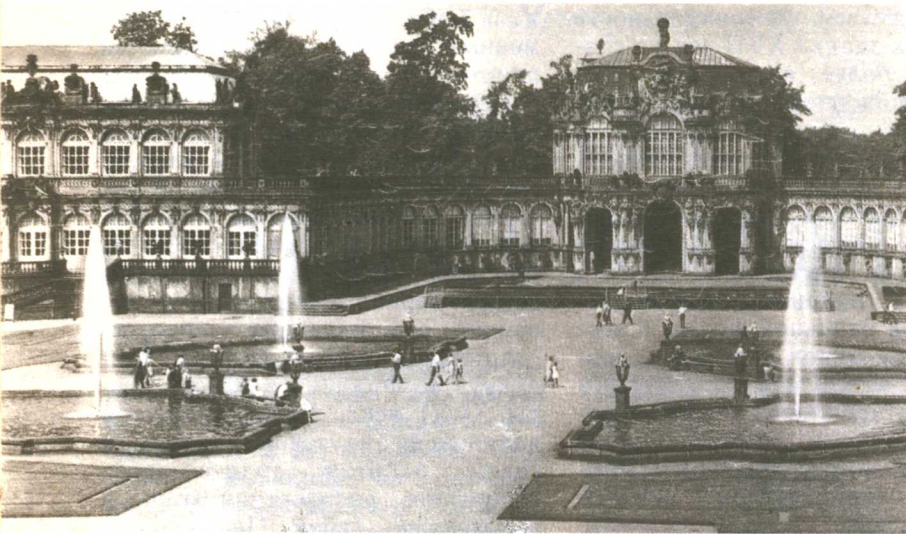
# АРХИТЕКТУРА ГЕОМЕТРИИ И ФАНТАЗИИ

Три с половиной столетия назад Рим еще оставался средневековым городом с узкими улочками и крохотными разрывами между домами. В 1667 году выдающийся итальянский зодчий Франческо Борромини завершил фасад церкви Сан Карло алле Куаттро Фонтане (Святого Карла у четырех фонтанов). Фасад здания размером не более чем один простенок собора Святого Петра, чрезвычайно насыщен архитектурными деталями и совсем не похож на то, что строили в эпоху Ренессанса. Один из исследователей архитектуры в свое время сравнил волнообразную стену фасада церкви Сан Карло с яблочной кожурой, высушенной в печи. Однако концепция фасада церкви оказала огромное влияние на архитектуру последующего периода. Волнистая стена — великое изобретение зодчего, где выступающие вперед и отступающие в глубь элементы создают игру света и тени.

Архитектура большого стиля, вечного праздника, жизненного спектакля — так можно охарактеризовать принципы стилевого направления барокко, получившего распространение в конце XVI — середине XVIII века. Само это слово одни считают португальским, другие производят его от логической фигуры «вагоссо», обозначающей нечто причудливое, странное, противоречащее здравому смыслу. Третьи склонны в нем видеть связь с особой, вычурной формы жемчужиной, носящей то же название. Мастера высокого итальянского барокко сами называли его «большой манерой», *maniera* (итал.) — образ действия, способ, прием.

В это время совершенное владение классическим орденом становится всеобщим. Самый его принцип творчески модернизируется. Теперь протянутые по фасаду линии кажутся неприятно резкими и просто ненужными. Архитекторы стараются их либо «перебить»





Ф. Борромини.  
Церковь Сан Карло  
алле Куаттро Фонтане.  
1634—1667.

М. Д. Пёпфельманн.  
Дворцовый комплекс Цвингер.  
Фрагмент.  
Дрезден. 1711—1722.

Неизвестный архитектор  
круга учеников  
Б.-Ф. Растрелли.

Дом М. Ф. Апраксина  
на Покровке в Москве.  
Фасад со стороны двора.  
1766.

Ф. Мигель.  
Церковь Санта Мария де Окоглан.  
Мексика. 1745—1760.



другими формами, либо просто опускают. Само здание уже не кажется сложенным из отдельных камней, а точно вылитым из одного гигантского куска, скорее вылепленным, чем построенным. «Большая манера» требует более звучного языка, удваивая и утраивая средства выражения. В погоне за живописной игрой света архитектор открывает зрителю не все формы, а преподносит их постепенно, повторяя их по два, три, пять раз. Декоративные элементы выполнены с большой выдумкой, изобретательностью и остроумием. Сообразно общему характеру изменились и планы зданий. Спокойная и законченная форма круга уступает место овалу. Квадрат заменяют вытянутым прямоугольни-

ком. Планы зданий в своей причудливой изощренности начинают походить на орнамент: прямые линии вытесняются кривыми. Изгибаются в плане стены, усиливая живописность всего сооружения. Эффект грандиозности и театральности достигается за счет мастерского использования света, а также создания огромных внутренних пространств.

В эпоху барокко были найдены замечательные решения ряда градостроительных проблем, исключительно эффективные композиционные приемы ансамблевой застройки улиц и площадей, вошедшие в золотой фонд архитектурных средств, а также новые связи между зданием и окружающим пространством.

Какое развитие идеи барокко получили в России? Новый стиль не был принят на Руси, как готовое завершённое целое. Он органично соединился со всем предшествовавшим ему русским зодчеством. Шпиль Меншиковой башни (1704—1707) в Москве архитектора И. Зарудного возвестил о начале нового периода в развитии русской архитектуры. По времени это совпало с петровскими преобразованиями, а также со строительством новой столицы — Петербурга, который стал местом архитектурных экспериментов. Отдельные элементы итальянского барокко присутствовали в работах архитекторов, приглашенных Петром. Однако еще не появился талант, способный создать город как



нечто художественно целое. Такой зодчий пришел в архитектуру лишь после кончины Петра. Это Б.-Ф. Растрелли (1700—1771). Только тогда Петербург получил собственный стиль барокко. Смольный монастырь, Зимний дворец, Большой дворец в Петергофе, Екатерининский дворец в Царском Селе — вот лишь наиболее значительные творения Растрелли.

Русское барокко достигло апогея несколько позже европейского. Оно отличалось от западного, в частности, от итальянского, ясностью и простотой планов, тесной связью конструктивной основы с декорирующими элементами, а также мажорным характером архитектуры, активным использованием цвета, смелыми колористическими контрастами, золочением.

Первая половина XVIII столетия в европейском искусстве связана с угасанием барокко, с его последней стадией — стилем рококо (франц. от *gocaille* — декоративный мотив в виде раковины). Падение авторитета королевской власти обуславливает в этот период рост интереса различных слоев буржуазии к своим частным домам, особнякам, отелям. Фасады дворцов эпохи рококо уже теря-

ют величественную грандиозность парадных зданий XVII века и становятся более интимными. Эта черта проявляется в планировке аристократических особняков, в которых уютные гостиные начинают играть главенствующую роль, сменяя строгость дворцовых анфилад. По контрасту с наружным убранством внутренняя отделка роскошна, например, танцевальных залов овальной формы с зеркалами на стенах и тонкими простенками между ними, покрытыми изящным орнаментом. Планировочные приемы рококо — новое слово в развитии культуры и эстетики комфортабельного жилого особняка.

Во французском варианте этого стиля европейская архитектура впервые после эпохи Возрождения начисто отбрасывает принцип ордernessи. При этом рококо не пытается использовать стилиевые формы безордерной архитектуры прошлого, но создает собственный

язык форм, отталкиваясь от современных средств и возможностей пластических и пространственных решений. Какова стилиевая основа рококо? Это полное визуальное исчезновение в интерьере элементов конструкций здания. Пространственные границы сооружения (стены) решаются свободно. При этом зрительно с помощью обилия зеркал преодолевается векомость ограждающих элементов.

Стилиевые формы рококо, возникнув во Франции в 30—40-е годы XVIII века, скоро благодаря влиянию французской культуры, а также работам архитекторов-французов распространяются в архитектуре стран Центральной Европы и отчасти Италии (внутренняя отделка дворцов), а также в Австрии, Германии, Чехии (интерьеры церквей). Здесь искусство рококо, пройдя через руки многочисленных мастеров-декораторов, во многом утратило тонкость и одухотворенность французских образцов, получило иные, национальные формы.

На Американском континенте создается многообразное латиноамериканское рококо, в основу которого легли португальский и испанский варианты этого стиля.

**Г. ИСКРЖИЦКИЙ,**  
кандидат архитектуры

**И. Зарудный.**  
Церковь Архангела Гавриила  
(Меншикова башня).  
Москва. 1704—1707.

**Б.-Ф. Растрелли.**  
Парадная (Иорданская)  
лестница в Зимнем дворце.  
Петербург. 1754—1762.





# МИНИАТЮРНЫЙ АКВАРЕЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ

Как преподавателю акварельной живописи, мне приходится почти ежегодно сталкиваться с одним и тем же явлением. Студенты, имеющие за плечами опыт художественного училища, тяготеют к неоправданно большим размерам учебных работ. Вероятно, они считают внушительным достоинством непомерные площади, а не проникновение в суть вещей и передачу на холсте своих переживаний. Однако такие случаи единичны. Большинство ребят быстро избавляются от подобного отношения к заданиям. Своеобразным этапом на пути познания искусства становится акварельный портрет небольшого размера. О нем и пойдет речь.

Традиции русского миниатюрного портрета уходят корнями в XVIII—XIX века. Миниатюра была тесно связана с повседневной жизнью, ею украшались шкатулки, табакерки, медальоны. Известны разнообразные техники, в которых они выполнялись: на эмали с последующим обжигом, на цинковых, медных, деревянных пластинах масляными красками, карандашом на картоне и бумаге, на пергаменте, слоновой или моржовой кости акварелью.

В первой половине XVIII века миниатюры писали с живописных оригиналов или гравюр. Позже, с появлением живописи на кости, стали работать с натуры. Основоположниками российской миниатюры по праву считаются мастера Оружейной палаты Г. Муסיкийский и А. Овсов. В этой области работало много замечательных художников, оставивших бесценную галерею дорогих русскому сердцу людей.

В лучших миниатюрах в полной мере передано сходство, настроение и душевные переживания портретируемых. Их испол-



П. Соколов.  
Портрет А. А. Олениной.  
Акварель.  
Музей Тропинина, Москва.

нение отличает высокий вкус, пластическая культура, глубина образа — черты подлинного искусства, которые хотелось бы постичь и при выполнении учебных заданий.

Важнейший первоначальный этап — задумывание, подбор и постановка модели. Полезно обратиться к классическому наследию, произведениям русских и советских мастеров, проанализировать секреты создания художественного образа.

Вспоминая полотно выдающихся мастеров, замечаем, как, komponуя портрет, они проявляют логическую взаимосвязь позы натурщика, поворота головы и выражения лица с жестом рук. Портретируемый изображается в естественной для него обстановке. Вспомните портреты М. Н. Ермоловой и Г. Л. Гиршман кисти В. Серова. Ермолова и не позирует вовсе, а выступает пе-

ред зрителями. Светская дама Гиршман окружена дорогими вещами и безделушками. Эта среда так же гармонирует с хозяйкой будуара, как и скромный нейтральный фон с фигурой Ермоловой.

Однако в миниатюре в силу ее размеров, глубоко интимного содержания, выявления тончайших психологических качеств личности, а не только внешнего сходства, — изображение фона, эффектных поз и жестыкуляции становится, как правило, второстепенным. Все внимание концентрируется на человеке.

Также следует учесть разницу между этюдом головы и портретом, тем более миниатюрным. Здесь недостаточно профессионально нарисовать голову, требуется скрупулезное изучение внешности, привычек, других малозаметных качеств натурщика. Идеальный вариант, когда художник пишет хорошо знакомого или близкого человека.

Задание следует задумывать в гармоничном единстве с характером портретируемого. Найти соответствующие аксессуары, одежду и другие детали. Приходится сталкиваться и с непредвиденными трудностями. То невозможно достать элементарные атрибуты для выявления характера натуры, то нет подходящих тканей или предметов домашнего обихода, украшений, всего, что сделало бы учебное задание привлекательным, колоритным и самобытным. Поэтому хотелось бы призвать юных художников и любителей искусства к собирательству, бережному отношению к интересным, на первый взгляд неброским вещам.

Итак, портрет задуман. Определили характерную позу, пластические и цветовые интонации, выбрали освещение, продумали детали. Представили зада-



ние в целостном, завершенном виде. Переходим к практике. Определяем, какой это будет портрет: погрудный, поясной или в рост. Продумываем компоновку главных масс — силуэта, пропорции светлого и темного, акценты освещения и цветовые удары. Выверяем, сколько взять пространства по отношению ко всей фигуре, как это повлияет на выразительность работы. Стараемся не бездушно копировать натуру, а грамотно разобраться во всех аспектах художественного образа. Анализируем пространство, помещаем в него предметы, наполняем их плотью, вдыхаем жизнь, создаем индивидуальный мир портретируемого. Если звучит тема одиночества, отрешенности, — применяем одни композиционные приемы, образу радости, молодости — соответственно другие.

Композиционные эскизы делаем небольшого размера (5—6 см по большей стороне), лишь бы в них шел настоящий поиск, а не делалась формальная зарисовка для отчета. Начать можно с карандашных набросков, потом неплохо поработать в гризайли, чтобы почувствовать тональность, среду, характер силуэта, соотношение главных масс натуры. Отыскивая цветовой строй этюда, определите тонкость, неповторимость колорита, не забывайте об эмоциональном воздействии цвета. Благородно-серебристая гамма, например, ближе образу спокойному, контрастные отношения передают беспокойное состояние. Важна и тональность работы. При очень сдер-



В. Перевозчиков,  
1-й курс.  
Этюды на определение колорита.  
Акварель. 1990.

жанном колорите контрастными тональными отношениями можно создать ощущение драматической ситуации. Здесь желательно единство, сплав композиционной и цветовой пластики.

Чтобы еще лучше понять характер постановки, выполняем специальные упражнения. Одновременно организуем несколько заданий, где натура помещается в разноокрашенное окружение. Один портрет — в голубовато-серых тонах, другой — в золотисто-оливковых, третий — в контрастных цветовых сочетаниях. Студенты пишут три небольших этюда (5×7 см) на одном листе, остро обнажают красочный строй заданий. Главное внимание — раскрытию влияния среды на локальные цвета, например, на от-

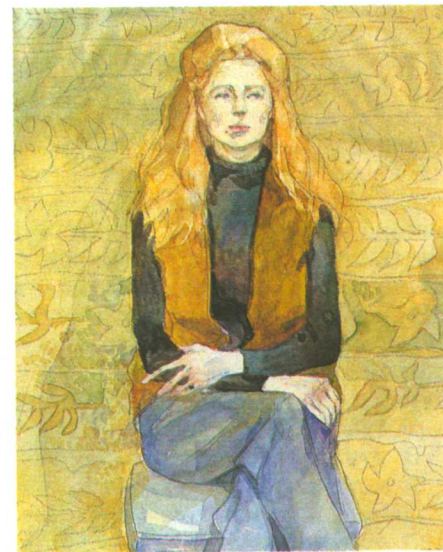
тенки тела. Сравнивая готовые этюды, мы чувствуем и понимаем, как получается гамма голубовато-серая или другие тончайшие отношения. Выполнение подобных предварительных этюдов облегчает задачу проникновения в гармонию главного задания.

Уяснив композиционное и колористическое начала, мы как бы «влезли в душу» портрета, стали сживаться с ним и видеть его в завершенном виде, хотя до этого еще далеко.

Затем определяем размер будущего портрета и переходим к выполнению картона — карандашному подготовительному рисунку на тонкой белой бумаге. При этом не забываем про первоначальный композиционный эскиз. Компоновку картона максимально приближаем к нему, даже рекомендуем эскиз переносить по клеткам, что не даст уклониться от найденного решения, позволит сэкономить время и силы. Картон — всего лишь подготовительный материал, поэтому рисунок должен быть ясным и конкретным по абрису, главное внимание пластике большой формы.

Ю. Ахмадеева.  
Стадии выполнения учебного задания:

1. Акварельный эскиз в цвете.
2. Картон. Рисунок карандашом.
3. Первая прокладка цветом.







С. Зорский, 1-й курс.  
Портрет.  
Акварель. 1991.

Когда картон готов, переводим рисунок на формат основной работы. Бумагу предварительно настигаем на планшет.

Не нажимайте сильно на карандаш, пусть линии будут легкие, изящные, напоминающие кружево.

После этого начинается последняя стадия задания — живопись. Серьезная подготовка, всестороннее изучение натуры уже принесли свои плоды. Вы знаете, что должны сделать, полны нетерпения передать на холсте рожденный в воображении образ. Тем не менее дальнейшую работу желательно вести по этапам. Вначале взять

Ю. Ахмадеева,  
1-й курс.  
Портрет.  
Акварель. 1991.



большие отношения и широкими заливками «раскрыть» формат. В акварели не обойтись без тщательного обдумывания последовательности работы. Например, портрет задуман в золотистой гамме. Можно взять охристо-золотистый колер, который станет самым светлым тоном этюда, и залить им весь лист. Этим сразу определится колористический строй работы и закроется белая бумага. Решая большие отношения, подумайте о максимальном приближении к конечному результату, что-то возьмите сразу в полную силу тона и цвета.

Когда первая заливка хорошо высохнет, начинается этап длительной работы лессировками. Поскольку выполняем портрет миниатюрный, трактовка формы, степень сделанности, внимание к деталям приобретают особый вес. Чрезвычайно важно в этом задании умение целно видеть. Выдающийся русский художник-педагог П. Чистяков советовал: «Когда рисуете, надо смотреть не на кончик карандаша, не на часть линии, которую в данный момент рисуете, нужно, рисуя голову, видеть пятку, или, когда рисуешь глаз, смотри на ухо». Каждая деталь постигается лишь в сравнении, во взаимосвязи с другими частями натуры. Особое внимание следует уделить изображению лица, рук, не забывать о формах фигуры, скрытых одеждой.

В завершающей стадии работы может наступить момент, когда некоторые детали будут выпирать и портрет потеряет цельность. Значит, необходимо обобщение. Бывает и так, что при всей тщательной трактовке натуры и очень точной, внимательной прорисовке задание смотрится равнодушным «вышиванием». Этого не случится, если сразу определить, что в натуре выразительнее, на чем следует заострить внимание, а что обобщить. Ведь портрет — это художественный образ, а не протокольный отчет об увиденном. Постарайтесь трудиться с ощущением прекрасного неповторимого явления. Перед вами сложная, но чрезвычайно увлекательная задача — миниатюрный портрет.

В. МАЛЫЙ,  
преподаватель живописи МГХИ  
имени В. И. Сурикова

## О ПОРТРЕТЕ

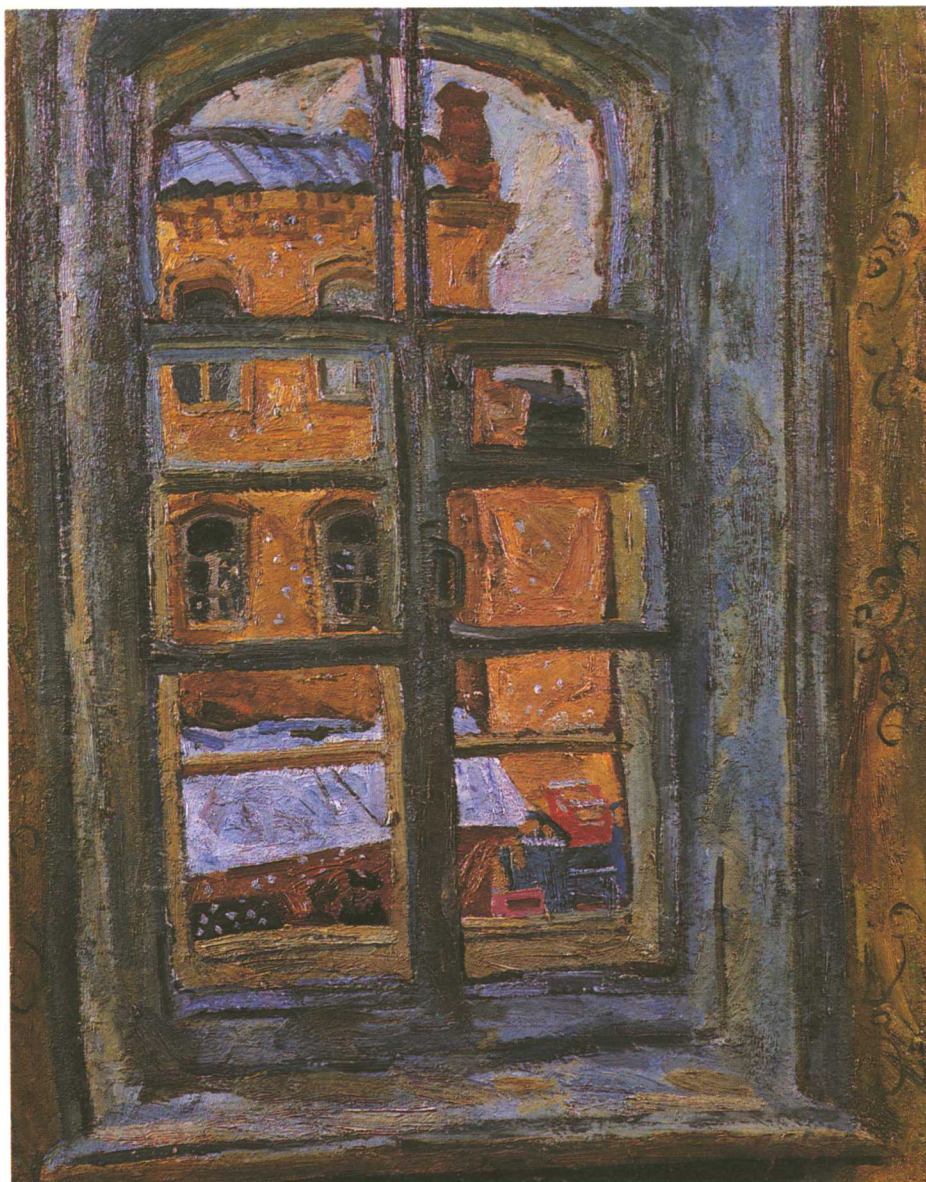
Портрет обязывает прежде всего к серьезному изучению рисунка. Нельзя сделать портрет, не умея хорошо рисовать. Если вы пишете пейзаж или натюрморт, некоторое уклонение от верности рисунка может пройти незаметно, особенно если вы хорошо разрешаете живописную задачу... Конечно, имеется в виду отступление небольшое. Другое дело, если ваша живопись будет очень хороша, а предметы будут нарисованы из рук вон плохо, будут падать, от такого отступления ваша вещь будет проигрывать. В портрете же всякое уклонение от натуры (имеется в виду главным образом голова человека), всякая ошибка в пропорциях уводит от сходства, а следовательно, и от того, что называется портретом.

От портрета прежде всего требуется, чтобы он был похож, в противном случае это будет изображение человека вообще. Как бы портрет ни был красиво и живописно разрешен, если он не похож, пропадает его смысл как документа о том или ином человеке. Однако ценность его как художественного произведения может сохраниться и при отсутствии сходства, но тогда это будет скорее художественное произведение вообще, а не документальный портрет.

И тем не менее начинающему не надо добиваться портретного сходства, хотя конечная цель и есть сходство. Этот парадокс надо понять. Со сходства не надо начинать по той же причине, по которой постройка дома начинается не с орнамента еще не существующих стен, а с фундамента. После фундамента возводятся грубо стены, затем накладывается штукатурка и уж под конец тонкий орнамент. Так и в портрете: сначала правильные пропорции, затем основные светотени, рельеф головы, лепка, а затем уже тонкости рисунка или же цвета. Словом, сходством надо заканчивать, а не начинать. Тут, к слову сказать, юному художнику часто мешают близкие его. Они подходят в начале работы и небрежно роняют: «Не похоже». И тем толкают и без того не уверенного в своих силах юного художника на ложный путь.

И. КОСЬМИН,  
Заметки о портрете.—  
«Юный художник», 1940, № 1





## ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ

**М**астер разносторонний, динамичный, Андрей Петрович Суровцев наиболее полно реализует свои духовные возможности в московских пейзажах и композициях, в сюжетах о русской провинции и картинах родной природы. Коренной москвич из семьи с устойчивыми культурными традициями, он прошел типичный путь профессионального ученичества — занимался в средней художественной

школе, окончил Суриковский институт, смолodu участвовал в выставках. Наконец стал одним из лидеров так называемой московской школы живописи. Что ее отличает? Стремление говорить о ценностях мира языком цвета, умение найти ту меру конкретности изображения, которая позволяет одновременно видеть реальный мир и чувства, мысли человека.

Московская школа — это жизнелюбие, вера в то, что счастье достижимо. Особая стабильность тем и пластики Суровцева связана с осознанной любовью к месту, где родился и вырос, с постоянным стремлением удержать впечатления детства, с поиском уголков природы, людей, предметов, которые позволяют вернуть, пережить вновь поэзию юности. Со всем тем, что составляет духовную среду и интимное окружение мастера.

Разные жанры доступны художнику — станковая картина, портрет, пейзаж, интерьерные и натюрмортные композиции. Диапазон тем также широк — от брутального и бодрого спортивного сюжета до шемящих образов сложного, запутанного сегодняшнего бытия. А как возникла в его творчестве и властно приковала к себе на многие годы тема старинной русской архитектуры, быта провинциальных городов, московских дворян, того самого «арбатства», которое сейчас стало несколько расхожим и ложносентиментальным?

Андрей Петрович так понимает историю этой любви: «Родился в Старокопюшенном переулке на Арбате. Жили в небольшой комнате на пятом этаже высокого дома. Из окна открывался городской пейзаж. Внизу уютлись старые строения со сложной системой ходов, лестниц, площадок, дворов, а над ними возвышались большие дома начала века с богатой лепниной, арками, торжественными подъездами. Теперь понимаю, почему ко мне пришла любовь к городу с его бесконечным разнообразием форм, причудливыми силуэтами, лаконизмом плоскостей, конструктивностью и четкостью зданий. Все это окружало с детства...»

Добавим от себя, что все это особенно привлекало и волновало в большом многоликом городе, где вершилась высокая, подчас бесчеловечная политика, где механически повторялись пустые, напыщенные лозунги, где все росло непомерно вширь и безобразно ввысь, никак не согласовываясь с национальными традициями и абсолютно противореча «счастью отдельной личности». И, как ни странно, именно ощущением счастья — по-юношески бесхитростного, немного печального и



слишком хрупкого — веет от московских полотен Суровцева. Художник жил в тесноте этих дворов, каждый день видел эти дома, бесчисленное число раз пересекал эти улицы и переулки. Поэтому образ старой Москвы чуть ли не зримо уплотнен личными эмоциями, раскрыт как бы изнутри, увиден поэтическим зрением воспоминаний и запечатлен ясным, проникновенным языком свободной, плавно льющейся, как песня, живописи.

В начале 80-х годов в нашем искусстве зазвучала тема ретро — тоска по вере, положительным идеалам приводила многих в минувшие десятилетия. Сегодня мы совершенно по-иному смотрим на это время, разоблачая, критикуя, призывая к ответу. Суровцев же оказался верен своей ностальгической интонации. Подобная позиция имеет обоснование — историю нельзя переделать, но в воспоминаниях ее можно очистить, отделить те поэтические чувства, которые сопровождают человека в его детстве и юности. Верить художнику, уважать его точку зрения позволяет приподнятость над обыденностью, умение взять тот срез, который раскрывает глубоко личное отношение. А ведь именно это и есть современность; будь то традиционное или авангардное искусство.

Основную линию творчества Суровцева можно определить как своеобразный поиск утраченной России, возвращение к тому времени, когда нашу столицу, русские провинциальные города еще не тронули изменения, о которых мы сегодня говорим с горечью. Категория прошлого становится эстетическим качеством, приобретает содержательный статус. Да, художник все еще находит дворники, уцелевшие соборы и архитектурные ансамбли, широкие панорамы рек, торговые ряды, но во всей пластике его пейзажей мы ощущаем сдержанность чувства, суровость, исключая пассивное любование. Переживание увиденного для него — активный процесс, в результате которого в душе рождается мелодия, и тогда как бы сами собой ложатся краски, линии, строяся ритмы — возникает настроение.

В контексте сложной и противоречивой, пугающей и неуютной реальности больших городов, строек-колоссов далеко не случай-



А. Суровцев.  
Окно. Торжок.  
Масло. 1989.

А. Суровцев.  
Прощание. Памяти матери.  
Масло. 1990.

на, более того, психологически закономерна поглощенность мастера самой заветной темой — жизнью и бытом тихой русской провинции. Полузаброшенные церквушки и чудом сохранившиеся древние храмы, покосившиеся наличники доживающих свой век домов и изломанный абрис жмущихся друг к другу сарайчиков — все заставляет замирать сердце от острого чувства потери, разлуки. Будто ты загостился в шумном городе среди асфальта и бетона, чужих равнодушных лиц, безликой архитектуры — и вновь вернулся домой, к родному, хотя и небогатому, очагу.

Возвращение к истокам, обрете-

ние почвы — такова внутренняя тема живописи Андрея Суровцева на материале его постоянных, ставших необходимыми и плодотворными поездок по русским городкам и весям. Владимир, Великий Устюг, Переславль-Залесский, Боровск, Руза, Александров, Торжок, Волоколамск, Старица, Гороховец и другие большие и малые города влекут художника неторопливым ритмом жизни, врачующим разбегом пространства, близким соседством мудрой природы, уникальностью бытовой среды. «Побывал во многих провинциальных городах, но больше всего тянет в Касимов, — рассказывает Андрей Петрович. — Древний город полю-





бился сразу своими спускающимися к Оке уютными улочками, высоким берегом с набережной, множеством лодок и пароходов, площадью торговых рядов с массивной колоннадой».

Суровцев приезжает на облюбованное место, живет и работает то в гостинице, то как придется. Пишет этюды, дышит благодатным воздухом провинции, неторопливо наблюдает натуру. Главное — сделать маленький карандашный эскиз, зафиксировать первую удачную мысль. И уже по приезде в московскую мастерскую ищет, сопоставляет, компокует. Копилка необходимых натуральных впечатлений поддерживает образный замысел. Первоначальный этюд вырастает в картину. Из

обилия деталей и конкретных наблюдений отбирается та ограниченная сумма, которая создает лирическое повествование, задуманное настроение, живописно-образное пространство.

Обыденность и ясная невозмутимая простота одной композиции вдруг сменяется дерзкой фантастической окрашенностью, вдохновенной темпераментной лепкой, неожиданной сказочностью другого архитектурного пейзажа. Восхищаясь взрывной, ирреально-метафорической манерой своего кумира Аристарха Лентулова, дорожа ценностями ориентирами глыбоко национального искусства, высочайшей духовной магии Виктора Васнецова и Михаила Нестерова, московский живописец Андрей

Суровцев своим с виду бесхитрым и беспасосным творчеством утверждает мысль о той нравственной просветленности, эстетической свободе, редком душевном удовлетворении, которые щедро дарит художнику русская провинция с ее строгим укладом, скромным обликом, неброской природой средней полосы.

Здесь ощутима определенная парадоксальность, двойственность восприятия и воплощения темы провинции. Казалось бы, монотонная будничная жизнь людей, обремененных заботами, неразрешимыми проблемами, нелегким трудом, заштатность, обветшание и перекося, убогая глушь, бедность, оторванность и отчужденность от большого мира, от горячих вопро-



сов, от основного биения и кружения жизни! Но вся эта невеселая и горькая объективная действительность в субъективированном виде, то есть запечатленная кистью живописца, вызывает, казалось бы, совершенно обратные эмоции — удивительным образом согревает сердце, умиротворяет и целит самый мятежный неприкаянный дух, вселяет волнение, заставляет яснее увидеть так называемую обратную историческую перспективу.

Энергично строит мастер в широком картинном пространстве иконный лик Суздаля. Любуется покойным величавым ритмом строений Муром. Бережно и несуетливо воссоздает обаяние старины, притягательную асимметрию улиц и домишек Торжка. Мощно по живописи и декоративной пластике передает сумрачно-багровые закаты на Шексне. Чутко всматривается в остатки архитектурного великолепия Александра и Боровска. Безмерно увлекшись натурой, пишет скромный зимний пейзаж с лошадкой, достигая глубины саврасовских интонаций.

Благодаря мастерству художника мы созерцаем завораживающую архитектуру Костромы, священную землю Городца, связанную с именем Александра Невского, запоминающиеся картинные сюжеты с Горецким и Иосифо-Волоколамским монастырями. Автор свободен и неповторим в своем композиционном движении. Он переносит ветхую избенку справа налево, придумывает спотыкающийся заборчик на переднем плане, в центр вводит яркочерный стаффаж (неразборчивую фигурку для пятна), очищает от лишних деталей линию горизонта — и обычный сюжет начинает звучать эпично, крупно, широко.

Пейзаж «Гроза над Ростовом» драматичен. Состояние выражено благодаря контрасту освещенных зданий и беспокойного темного неба. Многие полотна художника совмещают разновременные аспекты: фигуры настойчиво указывают на сегодняшний день, однако вся внешняя среда, архитектурная обстановка не позволяют поддаться этому впечатлению — пейзаж остается страницей истории.

Автору удается чисто историческая вещь монументального характера с уцелевшим храмом X века, дышащая почти музейной древностью и тем не менее удивляющая совершенно современным звучанием — идеализацией старины, радостной приподнятостью былого величия с оттенком утраты. Даже самое праздничное состояние у Суровцева — например, в картине «Устюг» — никогда не безоглядное торжество, но добытое в труде и сомнениях души, в возвышении над обыденностью, прозаизмом.

«Провинция» Суровцева — это центр его творческого самоопределения, его точка опоры и исходный духовный ориентир. Помимо собственно психологического феномена провинции в жизни современного человека, определенно надо сказать о таланте и мастерстве художника, чье искусство делает более притягательным, завораживающим образ старого русского городка, к которому безжалостно время.

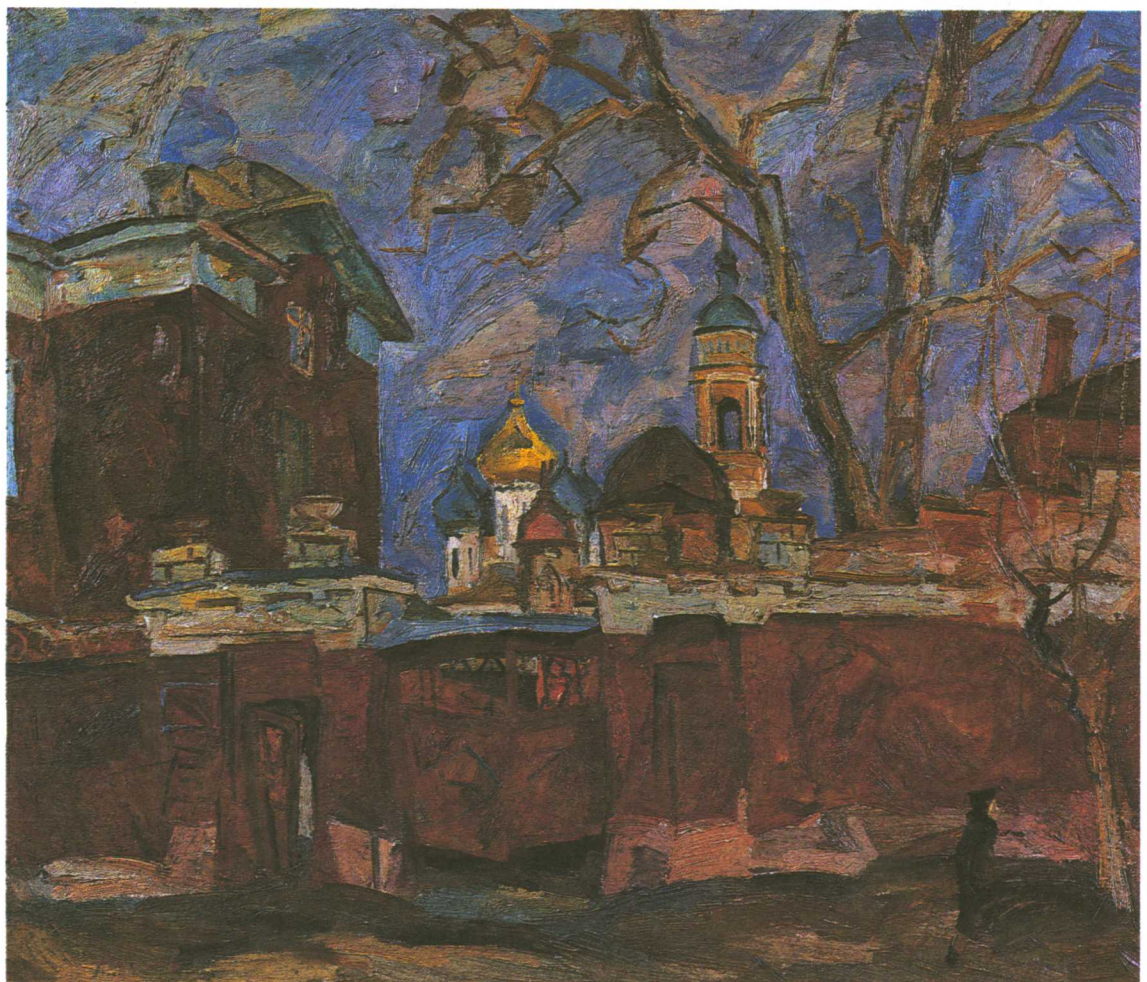
**Е. ГОРЧАКОВА,  
Н. ИВАНОВ**

А. Суровцев.  
Улица в Переславле.  
◁ Масло. 1990.

А. Суровцев.  
В переулке на Арбате.  
◁ Масло. 1989.

А. Суровцев.  
Гроза над Ростовом.  
◁ Масло. 1984.

А. Суровцев.  
Базар в Касимове.  
◁ Масло. 1986.



А. Суровцев.  
Красные дома  
в Коломне.  
Масло. 1988.



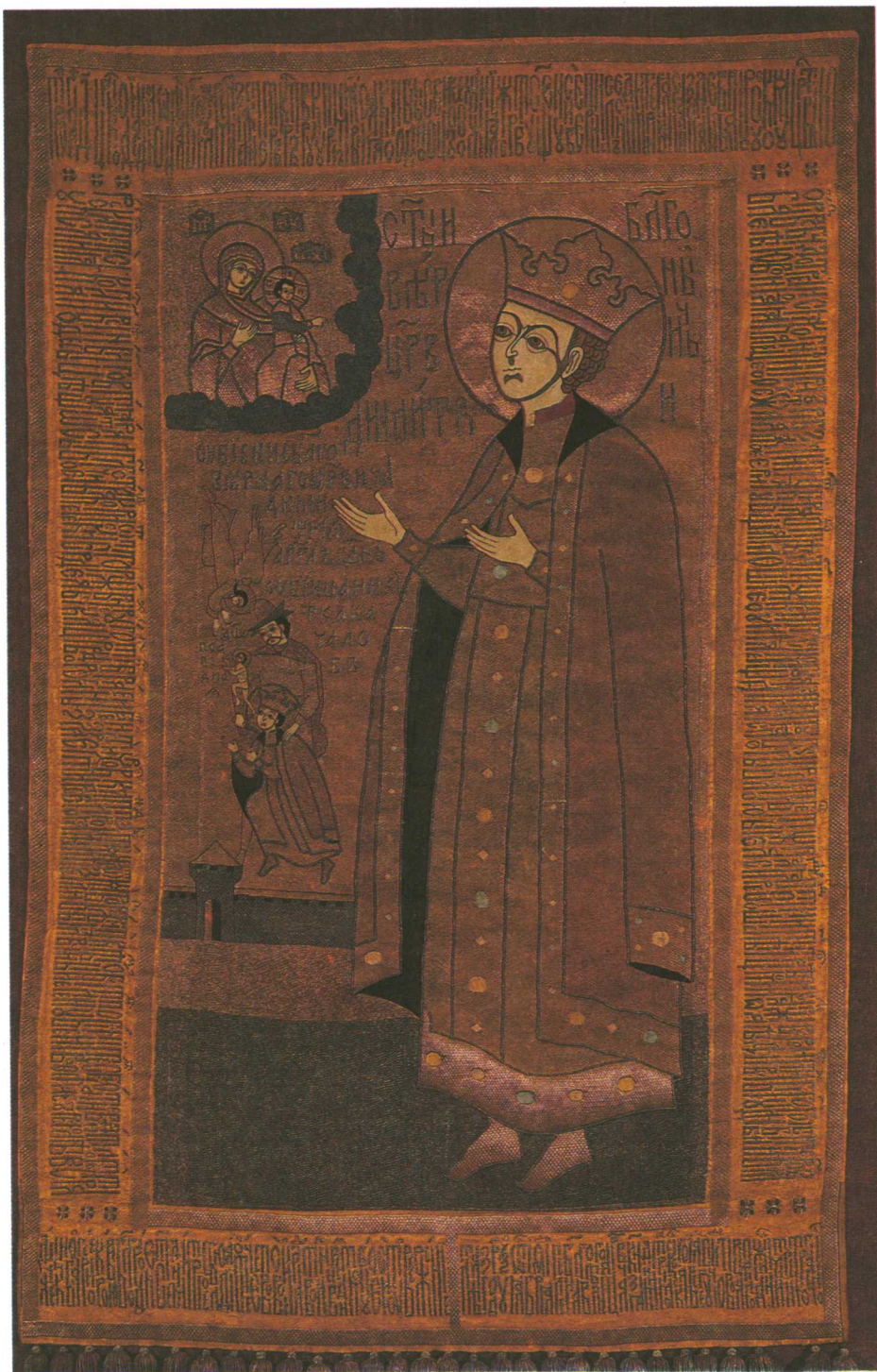
# СТРОГАНОВСКОЕ ЛИЦЕВОЕ ШИТЬЕ

Среди многообразной деятельности Строгановых в XVII веке — одной из самых ярких страниц явилось лицевое шитье, в котором тесным образом переплелись роли заказчика, хозяйки мастерской и исполнителя. Поэтому, наверное, произведения эти наиболее информативны как исторические и художественные памятники. Если на протяжении XVI века самые значительные работы создавались в царицыных мастерских, а в середине столетия яркой вспышкой просияли шедевры княгини Ефросиньи Старицкой, то в XVII веке им на смену пришла мастерская Строгановых в далеком Сольвычегодске. Здесь увидели свет как отдельные выдающиеся памятники, так и серии шитых пелен с праздниками, избранными святыми, комплекты литургических тканей и облачений, образцы миниатюрного шитья и большие плащаницы и покровы, близкие по художественному строю монументальной живописи. Строгановские мастерские просуществовали почти полтора века — с конца XVI до тридцатых годов XVIII столетия. До нас дошло более сотни произведений, отразивших зарождение, расцвет и угасание самой крупной школы в истории лицевого шитья.

Мощным толчком для развития художественной и культурной жизни Сольвычегодска послужило возведение Строгановыми Благовещенского собора, начатое в 1560 году. Первое освящение хра-

Царевич Дмитрий.  
Пелена. 1651—1654.  
147×88.

Феодор Сикеот и Георгий  
с избранными святыми  
и праздниками.  
Пелена. Середина XVII века. ▷  
65×47,5.











ма было совершено в 1584 году и ознаменовало окончание строительства. Украшался собор в основном при Максиме Яковлевиче, Никите Григорьевиче и Петре Семеновиче — внуках Иоанникия Строганова. В 1600 году храм расписали московские иконники Федор Савин и Стефан Арефьев. Очевидно, к концу XVI — началу XVII века относится развитие иконных горниц, возникших несколько ранее. В это время местные мастера работали под непосредственным влиянием столичных иконописцев, сказавшимся и в памятниках лицевого шитья.

Зарождение этого вида искусства в Сольвычегодске связано с именем Никиты Григорьевича Строганова. Все ткани, повседневные и праздничные шитые, упоминаются в первой Описи собора конца XVI — начала XVII века как его вклад. Первым точно датированным памятником лицевого шитья является плащаница 1592 года, хранящаяся ныне в Русском музее. Остальные восемь произведений, названных в описи, не имеют даты. Из них известны сегодня шесть, среди которых — пелена «Успение Богоматери». В описи о ней говорится: «Пелена образная Пречистые Богородицы Владимирские, что в киоте стоит у царских дверей, вышито Успение Богородицы». То есть пелена подвешивалась под икону «Богоматерь Владимирская». Факт изображения на пелене не одноименного с иконой сюжета, хотя и того же — богородичного цикла, очень редок. Это придает особое значение пелене, которая уже не является только украшением иконы. Образуется ансамбль, который расширяет символическое значение и иконы и пелены, раздвигает временные границы произведений: от юной Богоматери — к усопшей, от Богоматери с младенцем, ищущим защиты на ее руках, — к душе Богоматери на руках сына-Бога; от Христа-младенца, которому еще только предстоит его земной путь и смерть на кресте, — к Христу, сошедшему на землю «в сиянии славы», в окружении «небесных сил». Пелена выполнена с незначительным использованием золота. Пряженым золотом (серебряной позолоченной нитью, обвитой вокруг шелковой) шиты, помимо нимбов, одежды Христа и Богоматери, крылья херувима и ангелов,



детали ложа и одежд. Мягкими тонами голубого, серого, вишневого и травно-зеленого шелка вышита основная часть доличного, фон и каймы — красный атлас и голубая итальянская камка «винницейка» — остаются незашитыми.

Во главе мастерских стояла

щиц. И все же дошедшие до нас памятники не позволяют говорить о существовании своей «школы» с устоявшимися характерными признаками. В целом памятники этого времени находятся под влиянием столичного искусства, хотя уже намечаются черты, присущие развитому строгановскому шитью.

Образ Авраамия отличается от изображений этого святого на произведениях XVI — XVII веков. На покрове не старец, как это было принято традицией, а человек в зените духовных и физических сил, строитель и проповедник. Его лик решителен, освещен напряженной мыслью. Благословляющий жест



Авраамий Ростовский.  
Покров.  
1642—1649.  
198×103.

Агапова.  
Положение во гроб.  
Плещаница.  
1680.  
152×263.

хозяйка дома, что было обусловлено самим укладом жизни. Можно предположить, что в создании первых памятников строгановского лицевого шитья эту роль играла жена Никиты Григорьевича Евпраксия Федоровна, в монашестве Евфимия. Уже в первый период существования мастерских в Сольвычегодске это искусство стояло здесь на самом высоком уровне. Подобная оценка относится и к художественной стороне — мастерству знаменщиков, наносивших рисунок, и к художественно-технической — умению вышиваль-

Сороковые годы XVII века считались ранее «белым пятном» в работе строгановских мастерских. Но вот после реставрации в научный оборот введен покров «Авраамий Ростовский», который может быть отнесен к этим годам.

При датировке шитья неоценимую помощь оказывает генеалогия рода. Андрей Семенович Строганов скончался в 1649 году, а в 1642-м постригся в монахи под именем Авраамия. Очевидно, он и был вкладчиком этого покровца, созданного в период его иночества — 1642—1649 годах.

правой руки плавлен, но энергичен. Мягкие круглящиеся складки одежды выявляют мощь тела, облаченного в монашескую мантию. Этот покров, безусловно, одно из самых прекрасных произведений русского искусства XVII века.

Женитьба Дмитрия Ивановича Строганова на Анне Ивановне Злобиной в 1650 году ознаменовала особый период расцвета строгановского лицевого шитья. С этого времени и до 1675-го — года смерти Анны Ивановны — из ее светлиц выходят десятки произведений. Это многочисленные пелены



большие и средней величины, покровы и плащаницы, комплекты предметов церковного облачения и евхаристических тканей. Один из наиболее часто изображаемых образов — царевич Дмитрий — святой Дмитрия Андреевича. Ему посвящены и большие пелены, сплошь шитые серебром и золотом, некогда украшенные драгоценными камнями и жемчугом, и более скромные, а также отдельные клейма на пеленах с другими сюжетами. Все они «совершены по обещанию» Дмитрия Андреевича и «трудом и тщанием» его жены Анны Ивановны в ее мастерской. Представленная здесь работа была первым таким произведением и предназначалась для ношения во время крестных ходов. Две надписи позволяют определить сроки изготовления памятников. В правом нижнем углу каймы золотом вышито: «Лета 7160-го года (по современному летосчислению — 1651) октября 19 день пелена благоверного царевича князя Дмитрия Московского и всея Руси чудотворца приложил Дмитрий Строганов». На оборотной стороне: «Лета 7163-го году (1654) месяца октября в 19 совершена бысть сия пелена святого благоверного царевича и великаго князя Дмитрия Московского и всея Руси чудотворца по обещанию Дмитрия Андреевича Строганова». Таким образом, пелена вышивалась три года.

Царевич Дмитрий изображен предстоящим в молении Богоматери с Христом на руках. На его шее осталась незашитой полоска красного атласа — смертельная рана. Сцена убийства царевича вышита на втором плане: Никитка Качалов убивает Дмитрия, душу которого принимает ангел.

Мастерская Анны Ивановны была не единственной строгановской мастерской лицевого шитья в эти годы. Известны произведения, созданные в светлицах Матрены Ивановны, жены Петра Семеновича Строганова, урожденной Пушкиной. Ее имя стоит на покрове «Лонгин Коряжемский» 1658 года. Впервые же оно встречается на пелене «Богоматерь Владимирская с избранными святыми» 1626 года рядом с именем ее свекрови Евдокии Нестеровны. Пелена «Феодор Сикеот и Георгий с избранными святыми» была вложена, очевидно, ее сыном Фе-

дором Петровичем в придел Феодора Сикеота Благовещенского собора, освященный во имя его небесного покровителя, как сообщают Писцовые книги, после 1646 года. В среднике изображен святой патрон Федора Петровича — Феодор Сикеот, епископ Анастасиупольский и великомученик Георгий Победоносец, которого отмечали в тот же день 22 апреля (по современному календарю — на следующий). Преподобная Матрона — святая Матрены Ивановны, Екатерина и Анна — святые его дочерей.

В отношении техники шитья пелена вполне соответствует строгановским произведениям конца 50-х — начала 60-х годов XVII века. Здесь используется такой новый прием, как выделение контуров и складок одежд швом «по веревочке» в виде серебристого шнура. Моделировка ликов восходит к покрову «Авраамий Ростовский». Но примечательно то, что одежды и нимбы центральных фигур шиты не пряденым, а волоченым золотом, что встречалось в более раннем шитье. Знаменщиком пелены был, очевидно, художник с иной творческой манерой, чем работавший для Анны Ивановны. Недаром в 1639 году братья Андрей и Петр заключили договор, запрещающий «перезывать» друг у друга иконников. Фигуры святых на пелене имеют правильные или несколько удлиненные пропорции, головы маленькие, лица слегка вытянуты.

Последняя четверть XVII века — время постепенного вырождения строгановского шитья после смерти Анны Ивановны и Матрены Ивановны. Но еще создавались такие произведения, как плащаница 1680 года из Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника. На клеймах шита вкладная надпись: «Лета 7189 (1680) года при державе благочестиваго и христоролюбиваго государя царя и великаго князя Феодора Алексиевича всея Великия и Малыя и Белья Росии самодержца в 6 лета державы царства его и при великом господине святейшем Иоакиме патриархе Московском и всея Росии в 7 лета патриаршества его построена сия плащаница смиренным Иосифом божиею милостию митрополитом Резанским и Муромским в богоспасаемый град Переславль Ре-

занский в соборную и апостольскую церковь чистаго и славнаго ея Успения и святых страстотерпец Бориса и Глеба». На каймах же вышиты тропарь Великой субботы и кондак канона на Пасху. Вокруг средника — композиции: Омовение ног апостолов Христом, Уверение Фомы, Вкушение хлеба, Троица, Вкушение вина, Моление о чаше, Иудино лобзание, Суд первосвященников, Бичевание Христа в темнице, Венчание терновым венцом, Суд Пилата, Испрошение тела Христа Иосифом и Никодимом, Несение креста, Распятие, Снятие со креста, Воскресение. В углу средника — символы евангелистов: ангел — Матфей, лев — Марк, орел — Иоанн, телец — Лука.

Плащаница из Рязани — самый поздний точно датированный памятник строгановского лицевого шитья. Ценность его возрастает в связи с тем, что, помимо надписи с датой и именем вкладчика — митрополита Иосифа, — сохранилось письменное свидетельство об авторе произведения. В Расходной книге рязанского архиерейского дома имелась запись о том, что «...шила оную разными шелками и серебром и золотом и низала жемчугом Григория Дмитриевича Строганова прикащика ево Алексеева жена Агапова. Дано ей за те труды 80 рублей».

Сравнивая плащаницу с произведениями мастерской Анны Ивановны, нельзя не отметить измелеченность главной композиции при грандиозности общих размеров, удлинении пропорций фигур. Моделировка ликов, особенно женских, выполнена грубее, утрачено чувство меры, при котором орнаментально-графический рисунок теней не искажал бы ликов. На плащанице, как ни на одном другом памятнике шитья этого времени, отразились основные противоречия искусства переходной эпохи. В ней соединились стремление к возрождению своей классики с влиянием и переработкой новых образцов западного искусства. Последнее относится к страстным сюжетам, прообразом для которых служила Библия Пискатора и Евангелин Наталиса — нидерландские сборники гравюр, широко известные в России в середине XVII века.

А. СИЛКИН





**Ж**изнь вещей, отражение через них эпохи, характера человека всегда увлекали художников. Но самостоятельным жанром изображение предметного мира стало не сразу, хотя всегда присутствовало в исторических картинах, пейзажах, портретах. Полноправное место завоевал натюрморт, уже как самостоятельный раздел изобразительного искусства, в творчестве испанских, голландских, русских художников, достигавших высочайшего мастерства в передаче материальности и фактуры предметов. Но прежде всего, конечно, они решали образные и философские задачи, рассказывая о человеке через мир вещей, его окружающих.

Тема натюрморта как произведения искусства заслуживает особого разговора. Перед нами задача более определенная.

«Натюрморт со стрекозой» Люды

Кочневой, ученицы Ленинградской городской художественной школы, на мой взгляд, можно расценивать прежде всего как учебный рисунок с натуры. В то же время это работа, несущая в себе элементы композиционного мышления.

Рисунок Люды хорошо скомпонован. Разнообразие штриха достаточно убедительно подтверждает материальность стекла, дерева, ткани. Выполнен натюрморт с большой любовью к деталям. Стрекоза и бабочка, очень органично и точно изображенные, оживляют сюжет. Но какие недостатки содержит это задуманное? В любой учебной работе следует прежде всего решать вопросы свето-теневые и тонального построения. И уже потом переходить к подробной детализации, передаче фактуры и материальности. Люда, увлекшись разнообразной штриховкой, пересчетом

бликов на металлических ободках бочонка и завитушек мелких форм при изображении лаптей и драпировок, не смогла тонально разобрать рисунок. Она не определила, что же является здесь самым темным, а что самым светлым. Отсюда монотонность, назойливое акцентирование второстепенных деталей, нарушение пространственности.

К недостаткам следует также отнести «скупенность» вещей в центре листа, им тесно. Кстати, а почему лапти разного размера и устройства? Можно ли их вообще надеть на ногу? Но это частности. В целом рисунок покоряет искренностью. Люда, несомненно, талантливая, пытливая ученица со своим видением мира.

**П. ЛИТВИНСКИЙ,**  
проректор Всероссийской  
Академии живописи, ваяния и зодчества



## КАБИНЕТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Современная школа не может обойтись без кабинета изобразительного искусства. Он является центром эстетического образования, изучения мировой художественной культуры, работы по декоративно-эстетической организации среды.

Существует немало проектов оборудования кабинетов, созданных специалистами и авторскими коллективами. К сожалению, из-за ограниченных материальных возможностей школ и недооценки значения специального класса проекты остаются на бумаге. Однако явление это не повсеместное, многие преподаватели постепенно добиваются своего. Вот и мы осмелимся дать несколько советов, поделиться практическим опытом, как доступными средствами сделать обычный класс пригодным для занятий изобразительным искусством.

Во-первых: попытайтесь убедить администрацию, что для кабинета желательно помещение, по площади больше обычного класса или с лаборантской комнатой. Ведь все равно приходится искать место для выполнения оформительских работ, проведения кружковых занятий по изобразительному искусству, хранения подрамников, стендов, бумаги, красок... Во-вторых: в классе или поблизости должно быть водоснабжение, без которого занятия живописью, композицией, лепкой практически невозможны. Третье: начинайте работу с создания дружного коллектива единомышленников и незаменимых помощников — юных художников и любителей искусства. Убеждены, что найдутся и родители-энтузиасты.

Одним из условий успешного урока является удачное размещение моделей и натюрмортов, позволяющих видеть их с любой точки. Можно решить эту задачу и поиском наиболее удобного места для природы или нестандартной расстановкой парт, столов, мольбертов. Эффективен, но достаточно ложен в исполнении ярусный пол. Достаточно трех ярусов с подъемом каждого на 18—20 см. Это позволит ребятам от первого до последнего ряда видеть учебную постановку, таблицы и зарисовки учителя на доске. Такие классы хорошо зарекомендовали себя в 682-й и 1140-й школах Москвы.

На уроках рисования не пишут контрольных по вариантам, поэтому расположим мебель по-свободнее. Поставим столы амфитеатром или елочкой, каре, внутри которого организуем учебный натюрморт. Для лепки, коллективных работ удобно сдвигать столы группами по несколько штук, составляя из них большие плоскости. Безусловно, каждый волен здесь проявить максимум фантазии. На приведенных схемах представлены варианты размещения мебели.

Вполне допустимо сочетание разнотипного оборудования. Вместе со столами используются и



Фрагменты кабинета изобразительного искусства. Школа № 682, Москва.



мольберты-хлопушки, которые хотя и требуют большей площади, но очень удобны на уроках рисования с натуры и композиции. Для натуральных постановок необходимо сделать подиумы с изменяющейся высотой крышки, несколько подставок-уголков.

Уже стало привычным положение, когда интересные задумки невозможно воплотить в жизнь. Школа просто не располагает нужными строи-



тельными материалами. Дайте ребятам идею, и ваш кабинет вскоре наполнится необходимым: принесенная арматура, проволока, дощечки, веревки, лоскуты ткани и многое другое послужит основой материальной базы. Аллюминиевые полосы пригодны для карнизов, а лист жести превратится в экран. Прибейте его рядом с доской, и полу-

полагать их лучше не на окнах, чтобы не застить свет, а объединять в декоративные композиции. Удачно цветы сочетаются с небольшим аквариумом, одновременно являясь элементом декора и натурным фондом.

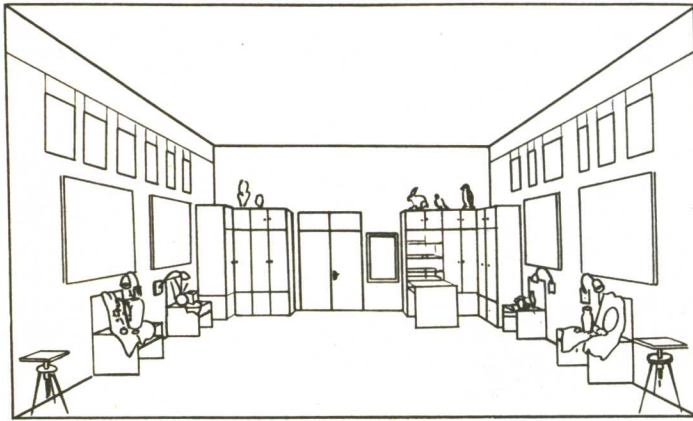
Параллельно с оформлением следует подбирать раздаточный материал. И опять дети лучшие помощники. Репродукции, календари, журналы — все пригодится. А если сюда добавить еще детские книги, то обеспечен ответ почти на любой вопрос. Этот фонд позволит, особенно на первых порах, обойтись без проектора и затемнения в классе.

Не каждый с ходу правильно и грамотно изобразит животное, птицу или автомобиль. Воспользовавшись папкой с раздаточным материалом, вы оперативно поможете ученику. Но есть темы, требующие постоянного напоминания. Как правило, таблицы с подобными материалами располагаются в стационарной экспозиции — это элементарные правила компоновки, схематическое изображение пород деревьев, пропорций фигуры человека, вопросы цветоведения и другие. Правда, при этом следует помнить, что излишняя информация отрицательно сказывается на учебе.

Неплохо сделать выставку работ учащихся. Она может располагаться в классе или коридоре. В периодически меняющейся экспозиции (раз в месяц) перед зрителями пройдут многие авторы, для которых это станет своеобразным поощрением. Не забудьте о календаре художественных дат на текущий год, информацию о конкурсах, проводимых у нас и за рубежом, об интересных выставках.

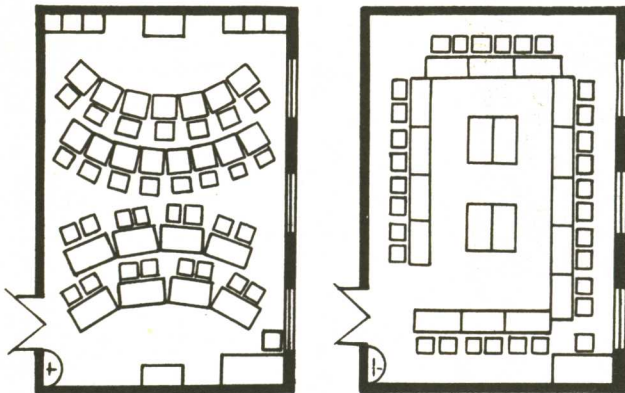
Класс изобразительного искусства должен иметь свою библиотечку. Полезна для занятий серия детских книжек, посвященная народным промыслам: Гжели, Хохломе, дымковской и каргопольской игрушкам, изделиям из соломы, кузнечному искусству. Пополняется библиотека силами учащихся и учителей. Можно делать заказы на специальную и методическую литературу по планам соответствующих издательств: наборы открыток, диафильмов и диапозитивов по изобразительному искусству.

О. ВОЛКОВА,  
В. КОРЕШКОВ



Перспектива класса ИЗО.

Схема расположения мебели и оборудования.



чите дополнительную магнитную плоскость и специальный стенд к уроку. Если покрасить плоскость белой нитроэмалью или другой стойкой краской (устранив блеск), будет прекрасное место для рисования углем, сангиной или цветными мелками. Для этого подходит также и матированное витринное стекло с шероховатой поверхностью, которую получают путем обработки стекла водостойкой наждачной бумагой.

Побывав в лесу, вы заполните кабинет его дарами: необычными ветками и корнями, засушенными листьями, букетами трав и цветов, гроздьями боярышника и рябины. Небольшие огорчения, случающиеся дома, вполне поправимы. Так, разбитая чашка, вазочка или кувшин после минимальной реставрации обретут новую жизнь в графике или живописи.

Теперь, когда создана атмосфера творчества, пофантазируйте, пусть кабинет обретет свое лицо, стиль. Хороши в классе живые цветы, но рас-

### *Куда пойти учиться*

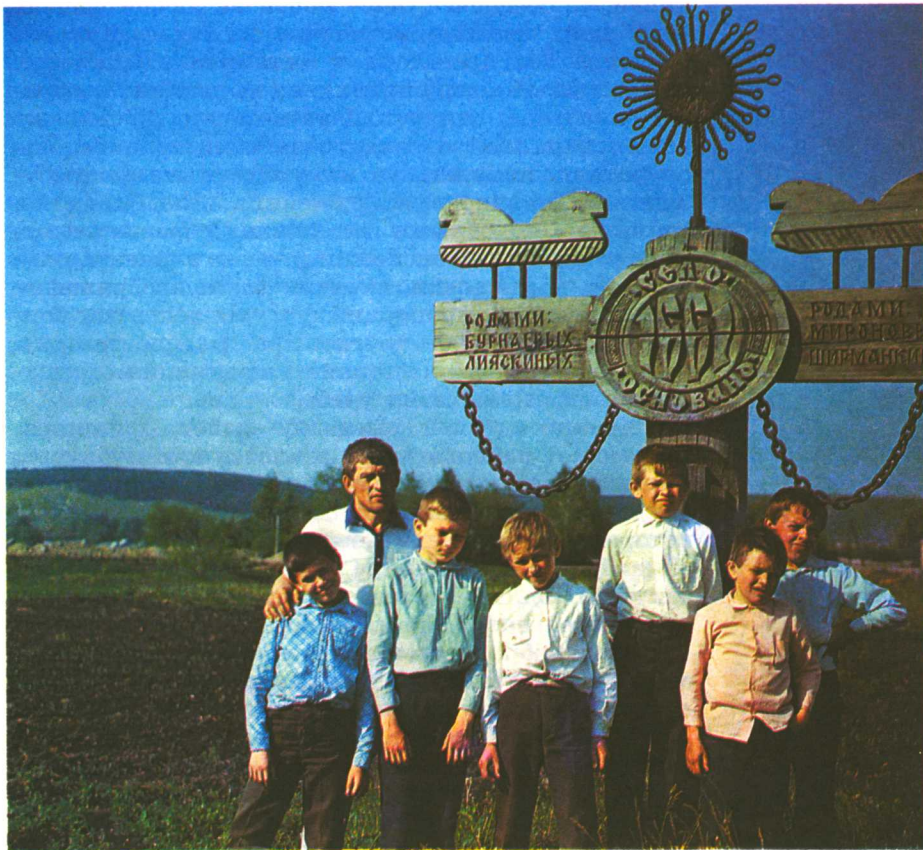
Профессионально-техническое училище № 21 пос. Пролетарий Новгородской области объявляет прием девушек по специальности живописец фарфоро-фаянсового производства, переводчик рисунка на фарфоро-фаянсовые изделия.

Принимаются лица, окончившие 9 и 11 классов; срок обучения 2 и 1 год. Окончившие 10 классов зачисляются на второй курс. Условия обучения общие для всех ПТУ. Имеется общежитие.

За справками обращаться по адресу: 174130, Новгородская обл., Новгородский район, пос. Пролетарий, ул. Октябрьская, 6, ПТУ № 21, телефон: 44-6-92.



## Мастер и его ученики



**Ш**кола юных резчиков по дереву в селе Подлесная Тавла Кочкуровского района Мордовии существует с 1975 года. Называлась она сначала классом художественных ремесел, затем кружком художественного творчества при местной восьмилетней школе. Когда успехи школьного кружка стали очевидными, а число детей, желающих заниматься, продолжало расти, по решению колхоза ученикам отдали небольшой деревянный дом из двух комнат и маленькой прихожей. Кружок стал детской художественной школой, профилированной на резьбу по дереву в традициях народного мордовского искусства.

И все эти годы сначала преподавателем, а затем и директором школы был Николай Иванович Мاستин — художник и педагог

не только по профессии, а главным образом по призванию. Село Новая Пырма, откуда родом Николай Мастин, издавна славилось искусством плотницкого ремесла. Отсюда уходили по селам Мордовии рубить дома и украшать их резьбой плотницкие артели. Дед и отец Николая Мاستина тоже были плотниками.

«Игрушкам из дерева, которые мастерил мне отец, завидовали все ребятинки села, — вспоминает Николай Иванович. — Отец был щедрым на выдумку и очень добрым. Игрушки он не только мне, но и соседским ребятам резал. Когда я еще только в первый класс пошел, дед научил меня обращаться с топором, пользоваться стамеской и рубанком. До сих пор, стоит глаза закрыть, вижу белые стружки на зеленой

траве возле крыльца дома. Ничего красивее не знаю — пены стружек на весенней траве».

Страсть к рисованию в нем пробудила мама. В доме Мاستиных всегда были цветные карандаши. В долгие зимние вечера для Николая, его сестренки и брата ничего более увлекательного не было — смотреть, как мама рисует. У нее несколько любимых тем: цветы, лес и девушки-невесты. Не вспомнить сейчас ни их лиц, ни фигур, ни нарядов, ни композиций цветочных букетов, но общее впечатление от рисунков осталось — праздник.

Выбор будущей профессии для Николая Мастина был определен в детстве. Он твердо решил стать художником. Закончив художественный факультет педагогического училища, Н. Мастин вот уже пятнадцать лет учителствует в селе Подлесная Тавла. В переводе с угро-финского Подлесная Тавла означает «гора под лесом». Село молодому преподавателю приглянулось сразу. Большое, с добротными домами и зелеными палисадниками, оно живописно раскинулось у подножия лесистой горки. Николай Иванович вспоминает, как поразили его в первые дни дома, одетые в кружево резных наличников. Многие жители владели искусством резьбы.

Николай Иванович убежден, что все дети талантливы, а те, что живут в деревнях и селах, особенно. Их только нужно вовлечь в процесс творчества. Учить же детей лучше всего на собственном примере. «Режу скульптуру, игрушку сам, а ребята смотрят и тоже начинают резать. Показываю, как плести туюсок из бересты. Они быстро схватывают приемы плетения и уже сами плетут. И получается неплохо. Помнится у Сухомлинского: «Способности детей на кончиках их пальцев...» Очень верно замечено», — говорит Николай Иванович.

Сельские дети живут среди природы, краски которой в каждое время года по-своему прекрасны. Летом школьников властно зовет к себе река, приглашает отправиться в путешествие на плотках или в лодке. Лето дарит тавлинским ребятам еще одну не сравнимую ни с чем радость — побывать в ночном.



Зная любовь мальчишек к лошадям, колхоз доверяет им пасти стреноженных коней. У ночного костра, отблески которого отражает река, каких только историй и сказок не слушаешься. Рядом уютно похрустывают лошади, силуэты их четко просматриваются на фоне предзвездного неба. С особой любовью рисуют дети лошадей, и работы эти отмечены хорошим знанием анатомии, особой пластической выразительности животного. Эти же качества прослеживаются в резных скульптурах. Воображения и фантазии сельским ребятам не занимать, но фантазия, как правило, сопряжена с живой натурой. Резвящийся в поле жеребенок, лобастый теленок, у которого белая звездочка аккуратно отпечаталась между оттопыренных ушей, пушистый кот и верный пес Дружок, голосистый, яркий по расцветке петух — всегда рядом. Животные и пти-

Н. И. Мاستин и его ученики.  
Фото.

Медведь и старик.  
Работа учащихся ДХШ.  
Дерево, резьба.



Владимир Киушкин,  
12 лет.  
Богатырский конь.  
Дерево, резьба.

Александр Титайкин,  
14 лет.  
Детская каталка.  
Дерево, резьба.



цы, вырезанные из дерева, вылепленные из глины, изображенные в технике аппликации или коллажа, в рисунках с натуры достоверны.

Николай Иванович Мастин всячески поддерживает и развивает в своих учениках любовь «к братьям нашим меньшим». Некоторым школьникам он рекомендует выполнять скульптурные образы животных сразу в материале. И поэтому не редкость ученик, режущий скульптурку коня не в классе, а непосредственно в поле.

Наблюдательность, умение подмечать типичное и характерное, теплый юмор, знание обрядов, обычаев мордовского народа — все это присутствует в работах юных резчиков из Подлесной Тавлы.

Их отличают неожиданные, точно соотношенные с образной трактовкой технические приемы резьбы по дереву. Например, густые, словно взъерошенные порезки, имитирующие шерсть медведя, выполнены ножом, а сочная и обобщенная лепка самой скульптуры создается с помощью плоских и широких стамесок.

Юные резчики неистощимы в своей фантазии, когда они разрабатывают игрушки с движением, где используют остроумные системы подвесок, двигающихся планок, балансов. С их помощью птицы начинают перемещаться по кругу, звонко сталкиваются рожками бодающиеся козлики, привстают на стременах богатыри, забавные деды пилят бревна, косцы скашивают сено. Движение колес приводит во вращение целые скульптурные группы.

В пластике форм утилитарных вещей: ложек, солонок, ковшей, подсвечников — отчетливо прослеживаются традиции мордовских мастеров резьбы по дереву, которые увековечены в орнаментах ткацких станов, прялок, знаменитых кадушек-парей. Проникновение в глубь народных традиций вызывает у педагога и учеников желание трудиться, искать выразительные формы боль-

Николай Титайкин,  
14 лет.  
Весна.  
Дерево, резьба.





ших объемных скульптур. Стало нормой жизни украшать село и его окрестности. Возникла идея скульптурного оформления естественных родников, которые особенно дороги и любимы тавлинцами. Необычен и красив въезд в село. Здесь установлена композиция, включающая дату его основания, стилизованное изображение коней и солнышка.

Там, где берет начало река Тавла, возвышается скульптура «Исток Тавлы»: три вырезанных из дерева фигуры, изображающие мать, отца и ребенка. Там же укреплен доска с обращением к жителям села бережно относиться к природе, памяти предков.

В поле, где находятся сенокосные угодья колхоза, педагоги и школьники соорудили среди замшелых камней бревенчатый сруб. Неподалеку поставили крепенькую деревянную скамейку. На бревнышке сруба — вырезанный из дерева ковш. Им можно зачерпнуть ключевой воды и напиться в жаркий день из родника. Рядом деревянная скульптура мальчика с птицей в руках. На высоком шесте укреплен скворечник. Композиция посвящена жителям села, не вернувшимся с полей Великой Отечественной войны.

Другой родник «Чибис» находится в лесу. Над светлой и быстрой струей, такой холодной, что стоит только опустить в воду руку, как пальцы сводит холодом, сооружена деревянная стена с крестом и силуэтами коней. Сельчане любят здесь отдохнуть, послушать голоса птиц.

Вместе с Н. И. Мاستиным и другим педагогом школы, в прошлом ее учеником, Александром Владимировичем Рябовым, ребята создали проект новой школы. В чертежах и рисунках будущей ДХШ нашла отражение мечта детей о школе, похожей на сказочный терем, украшенный резьбой, где классы рисунка и живописи, мастерские для тех, кто любит и хочет заниматься традиционной резьбой, лепкой глиняной игрушки, вышивкой и узорным ткачеством в традициях мордовского народного искусства. Они верят, что их мечта осуществится и новое здание будет построено.

Ю. МАКСИМОВ

## — На третьей обложке —

«Этюд... прежде всего должен быть школой, не гнаться за картинностью, для чего служит эскиз; в этюде должен быть тщательно передан кусок натуры со всеми подробностями».

В этих словах заключена целая программа, и принадлежат они И. И. Шишкину, выдающемуся русскому художнику, автору многих широко известных и любимых народом картин, в эпических образах воспевающих величие и красоту родной природы.

Художник крупного самобытного дарования, большой мастер, прошедший серьезную академическую школу, Шишкин был убежденным и последовательным реалистом, ни в чем не отступавшим от строгого и точного следования правде жизни. Без пытливого изучения природы он не мыслил творчества и, сам без устали участь у природы, постоянно призывал к этому молодежь.

Трудно назвать другого рисовальщика такого масштаба, как Шишкин, в искусстве русского реалистического пейзажа. Рисунок — основа творческого метода художника. Графическое наследие Шишкина велико и разнообразно. По значительности не уступая его живописи, оно вмещает в себя большое количество сложно разработанных, картинных по своей сути рисунков пером, альбомы офортов, литографии, многочисленные рисунки и эскизы карандашом, углем, акварелью. Без преувеличения можно утверждать, что одной графики художника было бы достаточно, чтобы его имя заняло почетное место в истории русского искусства.

Особо надо выделить натурные рисунки Шишкина. Их великое множество от беглых зарисовок до подробнейших, законченных студий. Они свидетельствуют о напряженном труде художника. Зачастую это этюдный материал для живописных произведений. Для них характерно почти научное знание различных пород деревьев, особенностей их строения, всевозможной растительности вообще. Но служебное назначение не заслоняет другой стороны шишкинских рисунков: большой любви к тому, что он видит в природе, и артистичности выполнения, что придает лучшим из них самостоятельную художественную ценность.

И. Ш и ш к и н.  
В лесу. Упавшее дерево.  
Бумага коричневая,  
графитный карандаш.  
1878.

Все сказанное в полной мере характерно и для предлагаемого читателям «Юного художника» рисунка И. И. Шишкина «В лесу. Упавшее дерево» из собрания Русского музея. Он типичен для рисовального искусства художника. В названии уже заключено и сюжетное содержание рисунка: в чаще леса, на болотистой лужайке, заросшей густой травой, лежит давно упавшая, высохшая ель с торчащими в разные стороны сучьями.

Рисунок сразу же привлекает внимание, его хочется разглядывать долго, вникая в то, что изображено, как просто и естественно разместилось все на листе, как красиво и легко нарисовано. Но при этом представляешь, как непросто было художнику разобраться в переплетении стволов и сучьев, цветов и трав, выделить в натуре главное, обобщить второстепенное и привести увиденное к цельности.

Смысловым и композиционным центром служит упавшее дерево. Ему отведена главная роль в пространственном решении листа: взятое в сильном ракурсе с характерным именно для ели расположением ветвей, оно уводит взгляд в глубину к частому ельнику, охватив все пространство, возвращается к переднему плану.

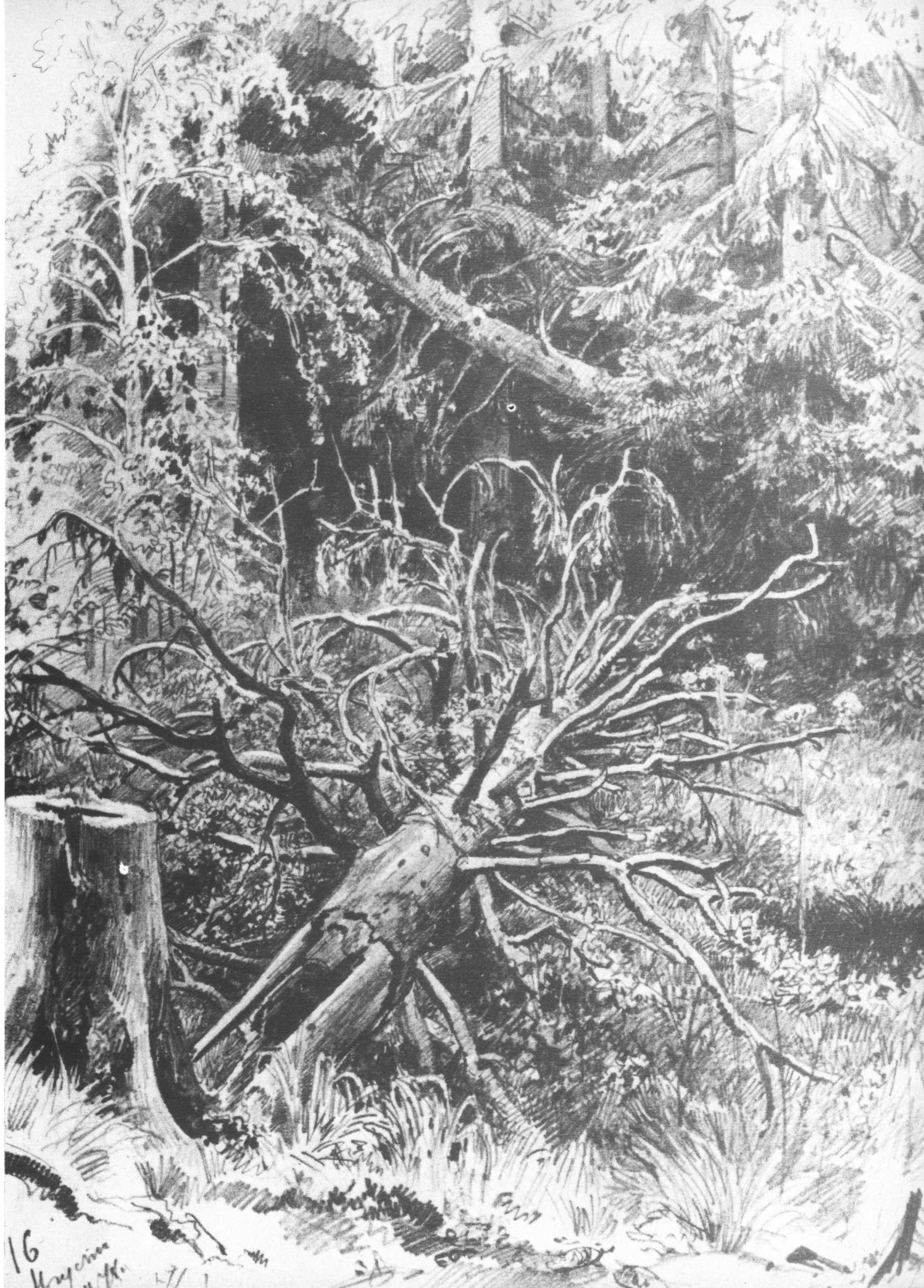
Важной особенностью рисунка является его светоносность, преобладание света как средства организации пространства и выделения осязательности форм природы, их материальной характеристики.

Шишкин виртуозно владеет штрихом карандаша, используя его тональные возможности от самых легких прозрачных касаний до насыщения темных участков активной штриховкой. В рисунке нет ни одного вялого по трактовке места. Энергия руки точно направляет нужной величины штрих на выражение фактуры высохшей древесины с остатками коры, свободно и уверенно очерчивает все изгибы сухих сломанных сучьев, траву, стебли цветов, листья осинки и лапы елей. К краям листа формы переходят в контурные обозначения, как бы «размываются» в свету, связывая изображение с плоскостью листа. Конкретно и тщательно разработаны средний (центральный) и задний планы, хотя надо сказать, стремление к передаче всех подробностей, может быть, внесло в рисунок момент некоторой дробности, чрезмерной детализации стволов и ветвей ельника.

И все же, чем больше вглядываешься в сложную простоту рисунка Шишкина, тем больше покоряет и убеждает правда жизни, с любовью выраженная в нем средствами искусства, руками большого художника и мастера.

Ю. РАКУТИН,  
заслуженный художник РСФСР





16  
Krycia  
1/14



