

Юный
ХУДОЖНИК

ISSN 0205-5791

1.1998



СОДЕРЖАНИЕ:

В.Ивашнев
НАШ ЮБИЛЕЙ
1

УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА
Заветы мастеров
8



РАСКАЗЫ ОБ
АРХИТЕКТУРЕ
Н.Датиева
Татьянин храм
13

К 150-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
В. И. СУРИКОВА
В.Сидоров
Уроки Сурикова
16



«Рисовать
я с самого детства
начал ...»
17



С.Гавриляченко
Дух истории
20



РАСКАЗ ОБ ОДНОЙ
КАРТИНЕ

В.Кеменов
Утро стрелецкой казни
23



Александр Бенуа
О Сурикове
28



Г.Чурак
Мастер портрета
29



Л.Шитов
Н.Колесникова
Их вдохновляет образ
Сурикова
32

НОВЫЕ ИМЕНА
А.Мухин
Как я работал над
иллюстрациями
к «Левше»
34

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ
А.Мухин
Юбилей в Чебоксарах
36

ИЗ ИСТОРИИ
МИРОВОГО ИСКУССТВА
Е.Кукина
Венецианские росписи
Тьеполо
38



ПУТЕШЕСТВИЕ
ПО ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЕ
В.Калмыкова
Тридцать три богатыря
42

ЗОДЧИЕ БУДУЩЕГО
Итоги конкурса
45

Н.Кордо
Борис Филиппов
46

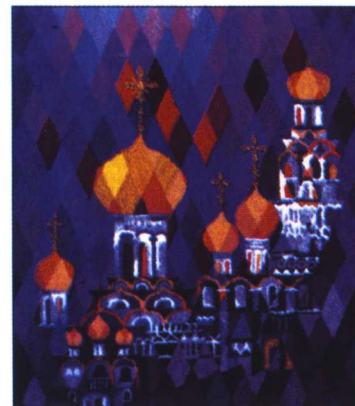
КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ
Е.Рейнова
Профессия – модельер
48

ОБЛОЖКИ:

1. В. Суриков.
Взятие снежного городка.
Фрагмент.
Масло. 1891.
Русский музей

3. В. Суриков.
Стрелец.
Этюд к картине
"Утро стрелецкой казни".
Черный карандаш. 1879.
Третьяковская галерея.

4. Джамбаттиста
Тьеполо.
Встреча Антония
и Клеопатры.
Фреска. 1744 – 1747.
650x300.
Палаццо Лабиа. Венеция.



Дорогие друзья! Вы держите в руках не совсем обычный – юбилейный выпуск. За буднями повседневных проблем и забот, борьбы за выживание не заметили, как нам – двадцать!.. Ровно столько лет назад вышел первый после возобновления номер "Юного художника". А всего, если бы не случилось довольно длительного перерыва, мы отметили бы свое шестидесятилетие. Но война прервала его выход и ни много ни мало, до начала 1978 года.

Как ничто не возникает беспричинно из ничего и не исчезает бесследно, так и возобновление, как, впрочем, и рождение, "Юного художника" было вызвано прежде всего потребностью в таком журнале юных (и не только юных) любителей рисования, стремящихся осваивать азы изобразительной грамоты, познавать законы искусства, получать возможность видеть величайшие образцы живописи, скульптуры, архитектуры, графики, народно-прикладного творчества. Среди первых наставников читателей журнала были известные мастера М. Нестеров, И. Грабарь, П. Корин, В. Мухина, А. Рылов, Кукрыниксы.

Вера Якушева, 15 лет.
Первопрестольная. 850 лет.
Гобелен.
Левая часть триптиха.

Наш "Юный художник",
Любимый журнал,
Как много ты нового нам
рассказал...

Листаешь журнал:
За страницей – страница;
На каждой – истории,
Факты и лица.
Прошлого тайны,
Грядущего лик,
Кистью творца
Остановленный миг...

Такими стихами
журнал приветствует
Российская Государственная
детская библиотека

Добрая память о довоенном журнале вызвала к жизни сегодняшний "Юный художник", и бывшие традиции наставников юных взяли на себя уже художники следующих поколений. Конечно, выпуски восьмидесятых-девяностых годов отличаются от прежних: и содержанием, и тематическим разнообразием, и обилием рубрик. Сегодня "Юный художник" выходит на мелованной бумаге, с большим количеством цветных иллюстраций. Но главное, что неизменно для него на протяжении многих лет и что отличает его от других изданий, – постоянное внимание к детскому творчеству, забота о том, чтобы изначально в каждом человеке потребность познавать мир в его красоте и многообразии, самим

отражать его в художественных образах не угасла, развивалась, стала потребностью всей жизни. Эта забота о развитии творческого начала во вступающих в жизнь юных гражданах, о духовном их становлении и определяет основное содержание журнала.

Почти в каждом номере редакция публикует детские рисунки с анализом их профессиональными художниками.



Мария Попова, 15 лет.
Первопрестольная. 850 лет.
Гобелен.



Наташа Шумкова, 10 лет.
Юрий Долгорукий — князь Московский.
Гуашь.
г. Нижний Тагил, ДШИ № 1.



Выступают хор детской школы искусств Юго-Западного административного округа и музыкальный коллектив ДМШ № 28 им. Гречанинова.

НАС ПОЗДРАВЛЯЮТ:

Когда зашла речь об открытии журнала "Юный художник", в стране выходило мало книг и периодических изданий по искусству. Идею создания такого журнала, адресованного подросткам и детям, горячо поддержали секретарь ЦК комсомола А.Косырев, ведущие художники и архитекторы того времени. Первые вышедшие номера понравились читателям, среди которых были и дети высокопоставленных родителей. Например, мы знали, что журнал выписывают в семье И.В.Сталина, В.М.Молотова. К счастью, критических замечаний мы не получали.

Сильной стороной издания было участие в нем крупных мастеров.

Современный "Юный художник" творчески наследует и развивает эти традиции. Я желаю коллективу редакции укреплять сотрудничество с ведущими мастерами. Дети должны получать их советы из первых рук.

Важно усилить акцент на показ достижений отечественного искусства, особенно советской поры. Сейчас оно незаслуженно уходит в тень.



Айгуль Багаузина, 15 лет.
Праздник. Околица Москвы.
Гуашь.
г. Муравленко Тюменской обл., ДХШ.

Маша Мешкова.
Московские бульвары.
Гуашь.



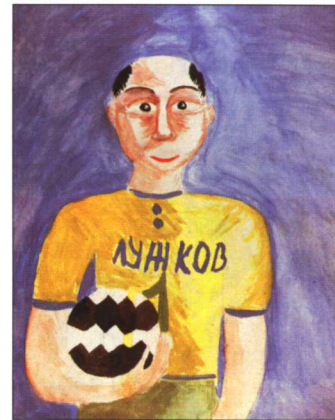
А чтобы помочь ребятам в выборе тем и стимулировать их работу, "Юный художник" объявляет различные конкурсы детского рисунка, а нередко по два и более одновременно. Так, закончив два конкурса, посвященные 300-летию Российского флота и 850-летию Москвы, а также продолжая конкурс к 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина, редакция объявила новый — "Рисуем автопортрет". Ну, а об активности ребят свидетельствует перегруженная бандеролями и посылками редакционная почта с многочисленными и очень интересными рисунками юных художников. Редакция дала уже три промежуточных обзора по этому конкурсу. А поток работ с автопортретами не иссякает. По итогам его, как всегда, будут названы лучшие рисунки, хотя сделать это очень непросто. Они будут опубликованы в журнале и включены в экспозиции "Юного художника".

Приветственное слово держит вице-президент Российской Академии художеств, известный скульптор Лев Ефимович Кербель.





Лида Брежнева, 11 лет.
Лужков.
Гуашь.
г. Воронеж,
изостудия "Искорка".



Оля Васильева, 15 лет.
Вознесение в Кадашах.
Линогравюра.
г. Москва, ДШИ № 11.

Но каких бы высоких похвал ни был удостоен детский рисунок, он останется детским и через пять и десять лет, если юный художник не осваивает технику живописи, не обретает профессиональное мастерство, не учится у великих мастеров. Вот поэтому по установившейся традиции особое внимание редакция уделяет отечественной и зарубежной классике. Вот и в номере, который вы держите в руках, можете прочитать целый блок материалов, посвященных творчеству великого русского художника В.И.Сурикова. К юбилею другого замечательного живописца, В.М.Васнецова, редакция также готовит специальный выпуск.

В каждом номере вы найдете полезные советы, уроки рисования, рассказы о различных техниках письма, свойствах красок, о художественных школах и студиях, о судьбах картин и их создателей, о музеях мира и памятниках архитектуры.

Генеральный директор издательства "Молодая гвардия" В.Ф.Юркин вручает главному редактору журнала В.И.Ивашеву символический сувенир.



Аня Кознина, 14 лет.
Автопортрет.
Акварель.
г. Новодвинск Архангельской обл.,
МДШИ № 30.

В течение всей Недели гостеприимный зал Центрального Дома работников искусств был полон.



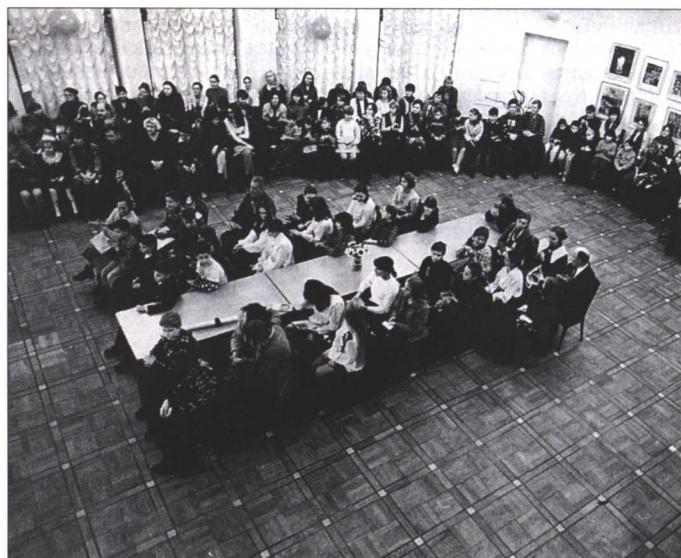
Как бы критически мы ни относились к советскому строю, нельзя отрицать того, что в 20-30-е годы, в 60-х годах было создано великое искусство, которое воспитывало молодежь на светлых идеалах добра, уважения к национальной культуре других народов. Эти качества остро необходимы нам и сегодня.

П.М.СЫСОЕВ, основатель и первый редактор журнала (1936-1941 годы)

Журнал имеет свои твердые принципы и позицию. Он возвысил свой голос против массовой стандартизации культуры, низведения эстетических ценностей, за подлинное, живое, реалистическое искусство, возвышающее душу человека, за утверждение творчества, красоты, созидания, завоевав тем самым у читателей и общественности высокую репутацию.

"Юный художник" знают и любят, он интересен и полезен для любого возраста не только благодаря своей насыщенной и разнообразной информации, прекрасному зрительному ряду, но и неувядающей культуре изготовления самого журнала.

Дирекция Акционерного общества "Молодая гвардия"





Всех присутствующих увлек блиц-конкурс "Художники рисуют детей, дети рисуют художников". Юные любители бросили вызов мэтрам: Т.Назаренко, В.Малолеткову, Г.Мазурину, Л.Владимирскому.

Юлия Родина, 12 лет.
Портрет художника Л.Владимирского.
Фломастеры.
Подолянская ДХШ.



У нашей "Строгановки" с "Юным художником" давние тесные творческие связи. И не только эпизодические, касающиеся дипломников, выставок, художников-педагогов, но и очень основательные, стабильные, позволившие выпустить два номера журнала, полностью посвященные МГХПУ.

В дни юбилея журнала хочется пожелать ему еще ближе и непосредственной повернуться к жизни художественных вузов, чтобы в каждом номере для юных читателей был хотя бы небольшой ориентир, умелая и своевременная подсказка: где можно получить те или иные художественные специальности, какие необходимы знания и данные, какой конкурс, что за преподаватели ведут те или иные дисциплины, какие традиции продолжает и развивает данное учебное заведение.

Художественные вузы во многом обещивают будущее нашего искусства, поэтому такой журнал, как "Юный художник", может быть чутким посредником, спутником, связующим звеном традиционной цепочки "художественная школа - вуз - самостоятельное творчество".

А.КВАСОВ,
ректор МГХПУ им. С.Г.Строганова

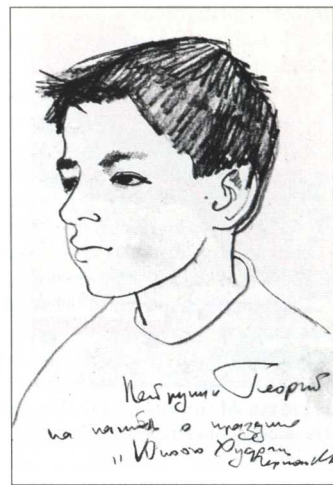
Наиболее популярной моделью у юных стала Татьяна Назаренко. Мы воспроизводим один из ее характерных обликов, увиденный Мариной Козляковой, а также рисунок самой художницы.





Сергеева Маша нарисовала художника Г.Мазурина.

Рядом на фотографии Г.Мазурин за работой. Сравните, и вы оцените мастерство Маши.



Руководитель детской студии при Третьяковской галерее Е.И.Ткаченко довольна: ребята дружно взялись за дело.

чистым листом бумаги, – невольно задумываешься над тем, какой же неиссякаемой, неистребимой должна быть потребность человека в творчестве, если, забыв обо всем, о всех прочих соблазнах аудио-видео-компьютерного века, одновременно сотни детей погружаются в иной мир, создаваемый их фантазией, в их собственный мир образов и красок. Что, как не эта же потребность в творчестве вела руку и древнего человека, создававшего наскальные рисунки, и великих Андрея Рублева, и Рафаэля!.. Какие технические усовершенствования и приспособления, направленные на развлечение и заполнение досуга, могут сравниться с этой готовностью отзываться на красоту и гармонию?!

Стремительно пролетало время каждого дня. Самых маленьких сменяли старшекласники, старшекласники – педагоги и воспитатели. В День учителя, проводимого совместно с Центром эстетического

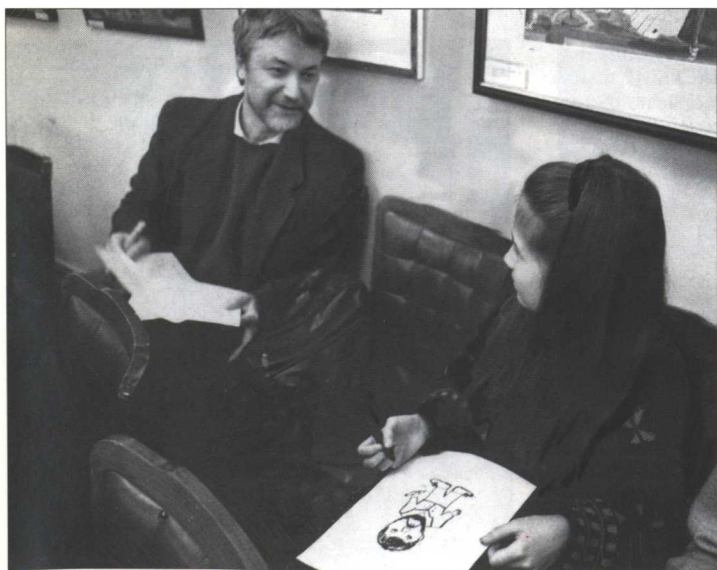
В тяжелое, трагическое время, в период катастрофического роста разрушительных тенденций в искусстве, в годы смуты, когда в почете совсем иные ценности, иные авторитеты и творцы, Вы сумели не только выжить, выстоять, но и перейти в решительное наступление на ложное новаторство, подчеркнутый формализм, трюкачество и дилетантизм.

Опираясь на отечественную культуру, корнями уходящую в глубину веков, на созданное нашими великими предшественниками, Вы оказываете неоценимую помощь художникам, и особенно молодым, в творчестве, воспитывающем любовь к Родине, к России, утверждающем ее неизбывное величие.

А.ЖИРОВ,
председатель президиума
Товарищества художников
"Новый век"

Журнал проводит большую подвижническую работу своими публикациями, организуя выставки, конкурсы, воспитывая у своих читателей веру в торжество идеалов красоты, добра и справедливости, что особенно актуально в наше непростое время.

И.Б.БУГАЕВ,
председатель Комитета
по культуре Москвы



В.Малолетков и Маша Липатова обсуждают достоинства рисунков.





Наташа Марченко, 11 лет.
На экскурсию в Кремль.
Гуашь.
г. Москва, изостудия "Цвет"
в Строгино.

В день музеев соревновались их школьные клубы. Оружейная палата показала рыцарский турнир, поставленный Я.З.Александром.



У меня вызывает уважение и интерес новое качество "Юного художника", заставившее о себе в последнее десятилетие. Оно заключается в том, что не только Перов и Репин составляют объект внимания журнала. Он стремится познакомить читателя со всем спектром культуры и художественного творчества как в нашем отечестве, так и в других странах. Примечательно, что на его страницах можно встретить имена не только забытые и малоизвестные, но даже новые для художников и специалистов искусства.

При таком широком, объективном, демократичном подходе к явлениям и личностям истории и современности у юного художника появляются большие возможности для выбора и предпочтений. Ему не навязываются ни передвижничество, ни авангард, ни реализм, ни абстракция. А только объясняются, демонстрируются без предвзятости основные черты, искания и достижения тех или иных направлений. Но, конечно, в таком пестром и неровном потоке важны и четкие ориентиры классики, которые в журнале, что очень отрандно, всегда представлены достаточно и разнообразно.

М.АБАКУМОВ

воспитания под руководством Б.Неменского и Лабораторией изобразительного искусства Исследовательского центра эстетического воспитания Российской Академии образования, шел уже более серьезный разговор о художественном воспитании, о проблемах, которые стоят перед педагогами в школах и детских садах.

"Твоя будущая профессия – художник" – так была обозначена тема следующего дня. Что нужно знать абитуриенту художественного вуза, какие программы ожидают поступающих в институты и училища? На эти и другие вопросы отвечали преподаватели и выпускники художественных учебных заведений Москвы. Здесь же ребята могли получить необходимые консультации по их рисункам, посмотреть за работой мастеров и учеников художественных промыслов.

Запоминающимися были встречи юных художников и с работниками ведущих музеев страны – Третьяковской галереи, Государственного

музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, музеев Кремля. Этой теме – "Ребенок приходит в музей" также был посвящен специальный день.

На протяжении почти всей Недели в зале, на фоне выставки детского рисунка, общения со сверстниками и старшими, звучала музыка, выступали детские художественные коллективы, театральные студии, демонстрировались фильмы. Думается, всем, кто побывал в гостях у "Юного художника", эти дни запомнятся своей праздничностью, раскрепощенностью, полезностью и приятностью встреч. Редакции эти встречи с педагогами, художниками, музейными работниками, руководителями художественных студий и, конечно же, с юными читателями так же необходимы, как воздух, как освежающий источник обновления журнала, поиска новых форм и тем, определения перспективы на будущее. Они помогают нам отвечать на главный и по-



Государственный музей А.С.Пушкина представил поэзию Древней Греции.

Уголок выставки лица № 303 на дне недели «Твоя будущая профессия – художник».





Выступают юные модельеры, участники конкурса "Золотая игла".

Главный редактор вручает призы и номера журнала отличившимся в конкурсе ребятам: — Читайте и подписывайтесь на наш журнал!

стоянно стоящий перед редакцией вопрос: каким быть журналу? Постоянный, потому что любое живое дело не может оставаться неизменным, застывшим в своей неподвижности. Но в каком направлении вести поиски, где то разумное, оптимальное соотношение уже устоявшегося, принятого читателями и нового? Какие темы, рубрики требуют продолжения, развития, а от каких можно отказаться, и что вообще осталось вне внимания редакции? Мы приглашаем всех наших читателей принять участие в обсуждении этих жизненно важных для нас вопросов, стать причастными к созданию журнала, быть нашим постоянным активом.

В связи с юбилеем редакция получила много поздравлений от наших друзей, коллег, официальных представительств, читателей со словами признательности и самыми добрыми пожеланиями. Среди них Российская академия художеств и Союз художников России,

Московский фонд культуры и Министерство общего и профессионального образования Российской Федерации, Товарищество художников "Новый век" и Комитет по культуре Москвы, издательство "Молодая гвардия" и Мини-футбольный клуб "Дина", ну и, конечно, художественные школы — Москвы и С.-Петербурга, Старого Оскола Белгородской области и подмосковного Подольска, Владимира и Архангельска и других городов и сел России. Неделя расширила круг общения редакции, прибавила новых друзей, укрепила прежние отношения.

Мы благодарны всем, проявившим внимание к журналу. Слова поддержки и дружеского участия нам очень важны и дороги. Они помогают нам выжить сегодня и вселяют надежду на будущее.

В.ИВАШНЕВ,
главный редактор журнала
"Юный художник"

Хотелось бы самыми теплыми словами вспомнить довоенный "Юный художник". Мы, тогдашние школьники, увлекались им, охотно выписывали, читали, руководствовались его рекомендациями и советами, искренне верили в высокое предназначение изобразительного творчества. В каждом номере давался - и с каким требовательным отбором! - только одна, вклеенная вручную, цветная репродукция. Остальные были черно-белыми. До сих пор в памяти перспективный, с уходящими к горизонту деревьями, ландшафт М.Гоббемы, изумительное рисовальное совершенство автопортрета П.Рубенса, солнечная живопись А.Сисля и И.Грабаря, лирический этюд М.Нестерова к картине "Два лада", суровые фантазии К.Богаевского.

Увиденные в детстве произведения неуязвимой классики способны, как выяснилось, оказывать сильнейшее воздействие на всю дальнейшую судьбу. Воспитанники журнала через какое-то время составили основной костяк художественной жизни страны. Так искорки добра, красоты, искренности, уважения к настойчивому труду, брошенные в юные души, дали ощутимые результаты. Возобновленный после длительного перерыва журнал быстро завоевал авторитет, продолжил миссию культурного просветительства. Его плодотворную деятельность поддержал президиум Академии художеств. Мудрый человек и замечательный мастер Дементий Алексеевич Шмаринов напутствовал редакционный коллектив: "Не взрослейте!" "Но и не превращайтесь, - добавляли его коллеги, - в детский сад..."

Дерево чем больше растет, тем больше корней в землю пускает. Так и "Юный художник" - чем дольше существует, тем явственнее его влияние на сегодняшние таланты, подготовку будущего зрителя, нового поколения людей художественно образованных.

Л.ШИТОВ,
главный редактор журнала
(1977-1989 годы)





ЗАВЕТЫ МАСТЕРОВ

В юбилейные дни возобновления журнала потянуло пересмотреть и кое-что перечитать из довоенного "Юного художника", особенно статьи и заметки, подписанные именами крупных мастеров русского искусства уходящего века. И вновь пришлось согласиться со старой истиной: настоящая классика всегда злободневна.

Мысли о творчестве, советы начинающим известных живописцев, скульпторов, графиков мы решили извлечь из старых номеров в виде небольших афористичных отрывков, конкретных советов, отдельных примеров из творческой практики, обобщенных выводов и назвать эту учебную подборку "Заветы мастеров", сопроводив ее характерными произведениями, которые помогут понять основную мысль автора. Итак, нынешний "урок" ведут художники-классики, можно сказать, из самой глубины уходящего века.

Обращаюсь не как учитель: им я не был, а как старей, немало поработавший старший собрат ваш.

Крепко желаю вам, чтобы вы познали природу и ее украшение — человека. Среди вас есть немало людей способных, даровитых, к ним особо обращаюсь я. Учиться можно не только в школах, академиях, у опытных учителей, можно и должно учиться всюду и везде, в любой час.



М. Нестеров.
Портрет скульптора В.И. Мухиной.
Масло.
1940.

Ваше внимание, наблюдательность должны постоянно бодрствовать, быть готовыми к восприятию ярких происходящих вокруг вас явлений жизни. Природу и человека надо любить, как "мать родную", надо полюбить со всеми их особенностями, разнообразием, индивидуальностью. Все жи-

вет и дышит, и это дыхание и нужно уметь слышать, понимать. Искусство не терпит "фраз", бессмысленных слов, оно естественно, просто. Имейте терпение, мужество, развивайте в себе волю к познанию живущего, не забывайте подсобных средств (анатомии и пр.).

Не мешкайте привыкать к композициям картин, к их построению. Учитесь у художников Возрождения их красноречивой лаконичности и снова обращайтесь к природе, к совершающейся вокруг вас жизни — так учат нас великие учителя от Микеланджело до Иванова, Сурикова...

Тема "Спуск военного корабля" привлекла меня как своим идейным содержанием, так и композиционными задачами.

В течение ряда лет я работал над картинами, изображающими море и жизнь советских моряков. В результате этих работ и почти ежегодных поездок у меня накопилось много материала, использованного в картине "Спуск военного корабля". Я хотел выразить момент радости, торжественности и грандиозности спуска военного корабля, новой боевой единицы, созданной руками советских людей. Вдали, на рейде, изображены ряды боевых кораблей Красного флота, ожидающих своего нового товарища. На новом корабле сигнальными флагами набрано: "Красный флот на удар ответит ударом". Этот лозунг был стимулирующим и организующим моментом в моей работе. И в процессе решения композиции много приходилось думать о двух моментах: о людях, творцах этой стальной плавучей крепости, и о самом корабле, который величиной своей как бы подавляет человека.

Судно, стоящее на верфи, в доке, — это грандиозное сооружение. В плавающем состоянии почти половина военного корабля скрыта под водой. В момент спуска его масштаб возрастает. Естественно, что человек здесь кажется очень маленьким в сравнении с кораблем, а величину, масштаб корабля в то же время показать было необходимо.

Я поставил себе задачу: сохраняя большие масштабы корабля, подчеркнуть могущество людей, построивших этот корабль.

Из рассказа о новой картине
Г.Г.НИССКОГО

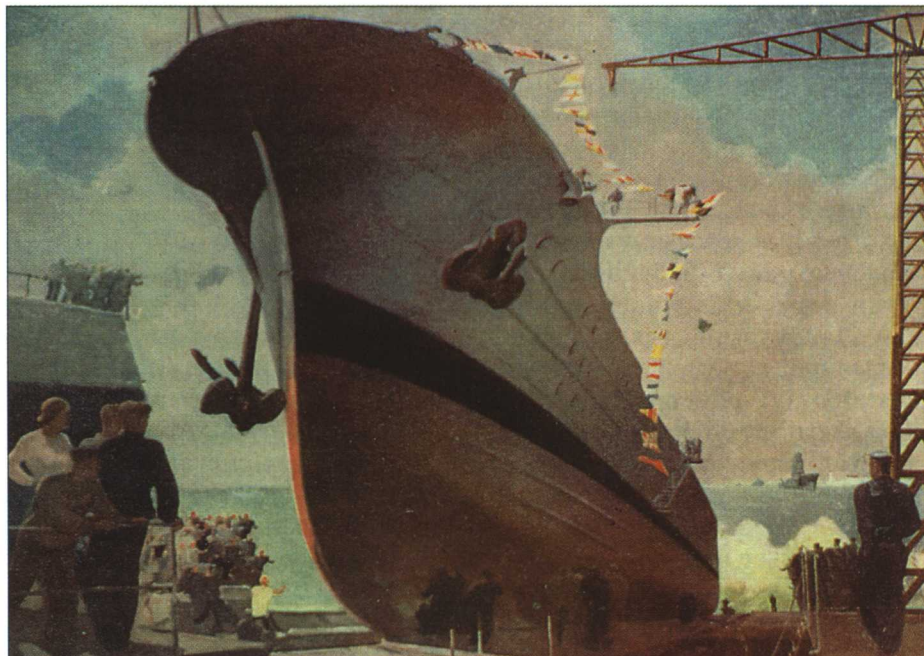
Не злоупотребляйте "громкими словами", не обесценивайте глубокий, подлинный смысл их.

Минуты вдохновения редки, фиксируйте их тотчас в зародыше, в набросках, эскизах, чтобы не забыть главное, драгоценное...

Всякую тему, как бы она ни была хороша, губит бездушное, хо-

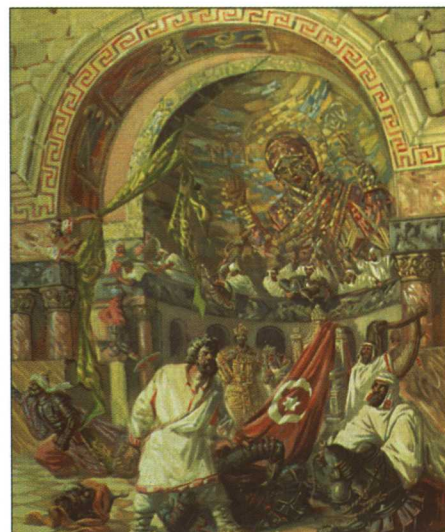
лодное исполнение. Такое искусство недолговечно. От него со школьной скамьи до последних дней вашей жизни бережно охраняйте себя.

Из письма М.В.НЕСТЕРОВА
"К молодежи".



Г. Нисский.
Спуск военного корабля.
Масло.
1936.

П. Соколов-Скаля.
Акварель по мотивам
русских былин.
1947.



Историческая живопись отличается тем, что художнику приходится подробно и глубоко изучать жизнь и людей прошлого, хотя бы и не очень далекого. Надо создать в картине такую обстановку, изобразить событие так, чтобы сразу даже самому непосвященному зрителю было ясно, когда, в какую эпоху происходит это событие. Это значительно усложняет задачу по сравнению с теми картинами, которые изображают действительность и людей, окружающих художника.

Работая над исторической композицией, художник должен вызывать в своем творческом воображении события, ставшие уже достоянием истории. Он должен избежать при этом подмены истории современностью.

Из творческого опыта
П.П.СОКОЛОВА-СКАЛЯ

Я люблю солнце, воздух, природу; постоянная работа в мастерской и музее наложила на мой колорит и манеру письма оттенок некоторой академичности, музейности. И вот теперь, на воздухе, я с упоением чувствовал, как слетает с меня этот налет условности. Я с наслаждением вглядывался в зеленые и голубые рефлексы травы и неба, каких не увидишь в мастерской, и эта работа над живой, залитой светом натурой давала мне зарядку небывалой бодрости. Кроме этой большой композиции, я написал еще старательские шахты, расположенные в чаще тайги. Выкорчеваны огромные деревья, их древние, заросшие мхом пни буйно заросли "иван-чаем" и "ночной красавицей". Тайга убегает вдаль, а на отвоеванной у тайги площадке кипит работа. Уходят вглубь штреки, прокладываются квершлагги, отважные старатели подаются на гору драгоценную кварцевую руду.

Наряду с этими картинами я писал этюды с отдельных старателей, типы которых исключительно интересны, писал также и пейзажные этюды...

**Из заметки В.Н.ЯКОВЛЕВА
о творческой командировке
на Север**



В. Яковлев.
Север.
Масло. 1936.

К. Юон.
Зимнее солнце.
Масло. 1916.

Сменяющие друг друга, но каждый раз новые, весна и лето, осень и зима всегда будут волновать живописца. А сколько красок в бегущих сменах дня и ночи, утра и вечера, в борьбе света с тьмой, в сиянии солнца и вечерних зорь, в неисчерпаемых богатствах растительного мира! Горы и реки, степи и моря, леса и долины живут своей собственной жизнью, полной своеобразной поэзии и красоты.

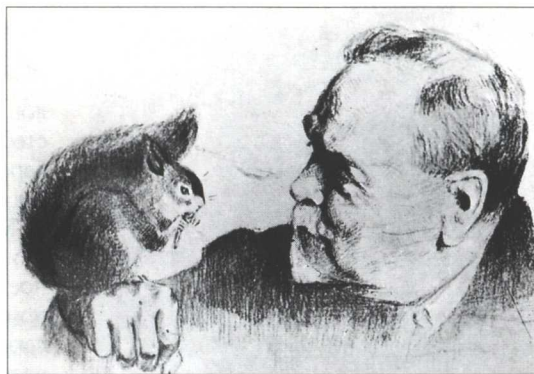
Особенность пейзажной живописи, отличающая ее от портретной, жанровой и интерьерной живописи, заключается в том, что художни-

ку приходится здесь иметь дело с большими пространствами, идущими вширь и вглубь. При этом предметы и люди, по мере своего удаления в глубь пространства, постепенно как бы поглощаются воздушной средой, изменяясь в цвете, плотности и величине. Между красками ближнего, первого, плана и дальнего плана пейзажа всегда большая разница.

Когда в ясный, синий, солнечный день мы наблюдаем лесные дали, то замечаем, что самые далекие леса у горизонта принимают на себя окраску неба, становясь голубыми или синими, между тем как близкие деревья, кусты и леса остаются зелеными. Таким образом, воздушная перспектива, как и кажущееся уменьшение деревьев, построек и людей, по мере их удаления в глубь пространства, в пейзажной живописи играет большую роль.

Еще большую роль в пейзаже играет свет, способный преобразовать любую местность в одно мгновение до ее полной неузнаваемости, способный превращать самые обыденные куски природы в фантастические зрелища. Так, например, часто бывает перед грозой или при закате и восходе солнца. Особенно интересны эти моменты в горных местностях. Передача в картине света и воздушного (атмосферного) состояния природы является главной

А. Рылов.
Автопортрет.
Карандаш.
1931.



Е. Лансере.
Эскиз росписи плафона для
Казанского вокзала в Москве.
1933.

заботой художника пейзажной живописи. Наблюдения природы вдоль света, то есть когда солнце находится позади художника, или против света, когда солнце впереди художника, резко меняют характер живописной задачи. Противоположные живописные задачи возникают также и в вечерних пейзажах, наблюдаемых вдоль сияющей зари или против нее. В последнем положении все предметы превращаются в силуэты.

Пейзаж нужно изучать как путем рисунков и этюдов с отдельных его частей, так и с цельных картин природы. Изучение растительности, местного строения почвы или характера скал, форм и рисунка облачного неба, различных моментов солнечного освещения или серых, спокойных дней и т.п. необходимо для приобретения художником мастерства и зрительного опыта.

Из беседы К.Ф.ЮОНА
"О пейзажной живописи"

Юный художник всегда должен иметь при себе альбом для рисования, пенал с карандашами и мягкой резинкой, ножик и складной легкий стул. Вместо стула можно взять с собой подушечку, шаль или кусок кошмы. Прямо на земле сидеть не следует: вредно. Карандаш, не очень твердый и не слишком мягкий, всегда должен быть хорошо очинен.

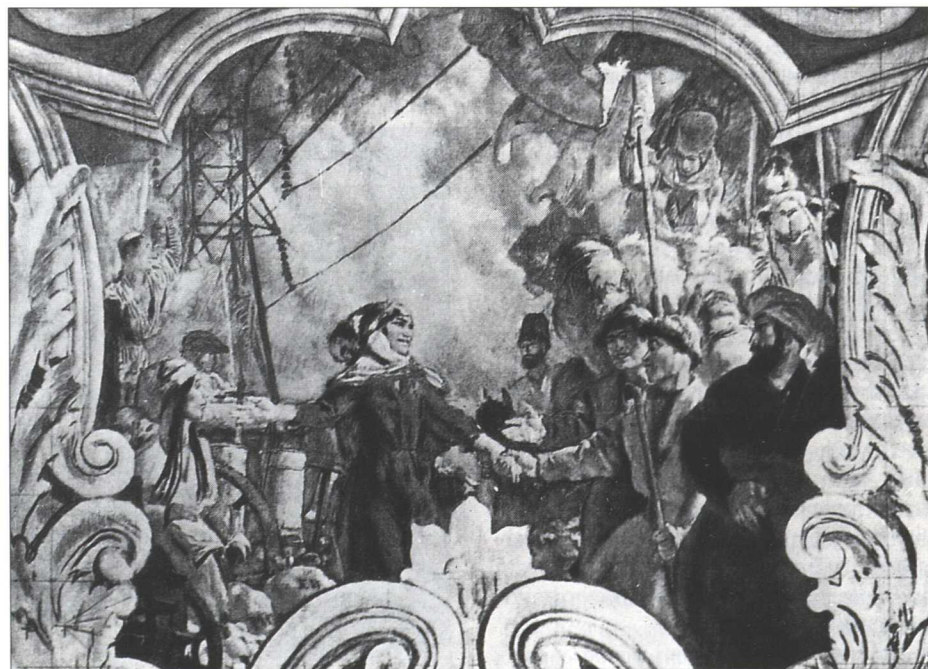
Выбрав какой-нибудь не очень сложный предмет, составляющий часть пейзажа, не торопясь, внимательно нарисуйте его в альбом: например, сарай, стоящий на краю поля, или ствол березы на опушке леса, или пень, покрытый мхом, украшенный трилистником кислицы, земляникой или грибами.

Хорошо нарисовать совсем маленькую елочку — трехлетнюю детку.

Какие у нее славные зеленые лапки, в начале лета яркие и мягкие. У такой елочки еще мало веток, и потому ее легче нарисовать.

При рисовании самое главное — правильный контур. Рисуйте его осторожно, внимательно, не давите карандашом бумагу. Карандаш у художника — то же, что смычок у скрипача. Штрих должен быть легким, чутким и выразительным. Не темните рисунок тушовой. Как можно меньше тушовой! Только главные тени затемните, а освещенную сторону предмета не надо тушевать.

Чтобы нарисовать большое дерево — дуб, березу, сосну, ель и др., надо определить отношение ширины к высоте. Отметить карандашом наверху листа и внизу, а потом справа и слева. Найдя середину рисунка, обозначить ветви, находящиеся возле середины дерева. Общим контуром обрисовать



массы листвы, выступающие вперед от ствола, и выделить их падающими тенями. Затем из-под листвы нарисовать самый ствол; на нем тоже хорошо изобразить тени, падающие от листвы, а также нарисовать неровности коры.

Если погода плохая, идет дождь, — не беда: можно и в ненастье пополнить альбом хорошими рисунками; нарисовать сорванную еловую, основную с шишками или березовую ветки в стакане с водой. Попробуйте из окна нарисовать мокрую крышу, в которой отражается труба; кур, спрятавшихся от дождя под телегу; качающиеся от ветра деревья, — как они машут ветвями и склонили верхушки. В такую погоду кошка лежит клубочком и сладко спит; ее хорошо нарисовать в этой позе, да и собачку тоже.

Каждый день в вашем альбоме будет прибавляться новый хороший рисунок, и к концу лета альбом будет весь заполнен. Под рисунками напишите год, месяц и число.

Никогда дома не исправляйте рисунков без натуры.

Из беседы А.А.РЫЛОВА
"Что и как рисовать летом"

Монументальная стенная живопись должна удовлетворять следующим трем условиям: она должна быть связана с архитектурой, в которую включена; она должна быть в сюжетном отношении значительной, и,

наконец, она должна быть выполнена в материале, обеспечивающем долговечность.

Станковая картина задумывается автором совершенно изолированно от окружающего. Конечно, разные картины требуют разных условий для лучшего воздействия на зрителя. Например, одним подходит темный фон стены, другим — светлый; одни должны висеть низко и рассматриваться близко, другие требуют отхода и т.д. Но художник, создавая станковую картину, не приспособлял композицию, масштабы, колорит к окружающей обстановке. Он думал только о том, как бы лучше, сильнее выразить избранный сюжет, подчиняя этой цели и форму и размеры своей картины.

Художник, задумавший монументальную стенную картину, одновременно с мыслью о выразительности своего сюжета должен с первых же шагов своей композиции думать о том месте, где его картина будет находиться, и о тех ее качествах, которые должны будут дополнять и обогащать общий эффект убранства данного помещения или фасада здания. А качества эти следующие: красочная гамма должна гармонично связаться с окружающим; композиция должна быть вмещена в данные, предоставленные помещением размеры. Расположение фигур, перспектива становятся в зависимости от положения картины: будет ли она в нижней части стены, или под потолком — в виде фриза, или в потолке — плафоном, и т.д. Не должно забывать, что зрителю нельзя будет сказать: "Смотри только отсюда", ибо декоративное панно, как ритмичное сочетание красочных светотеневых пятен среди всего ансамбля, должно "играть", должно красиво сочетаться с окружающим, откуда бы на него ни смотрели.

**Из статьи Е.Е. ЛАНСЕРЕ
о монументальной живописи**

Можно по-разному иллюстрировать одну и ту же книгу. Два-три хороших художника могут каждый по-иному прочесть и истолковать одно литературное произведение, открывая в нем все новые и новые богатства. Но всегда тем убедительнее будут иллюстрации, чем полнее и глубже художник раскроет реальное содержание книги, чем ближе к сердцу он примет реальные чувства, мысли и страсти героев книги и найдет им правдивое и высокохудожественное выражение.

Все это как будто очень просто и ясно. Но достигнуть этого в творчестве — совсем



А. Пахомов.
Иллюстрация к книге И.Тургенева
"Бежин луг".
1933.

не такое простое и легкое дело. От художника-иллюстратора требуется напряженный, серьезный труд, тщательное и внимательное изучение литературного произведения, которое он хочет иллюстрировать, а также и изображенной в нем эпохи. Он должен знать тысячу всевозможных вещей — от мелких деталей костюма героев книги до больших исторических событий, отразившихся в книге. Работа над иллюстрированием, особенно большой, значительной книги, похожа на сложную театральную постановку, где художнику-иллюстратору приходится выполнять обязанности и режиссера, и декоратора, и актеров.

**Из статьи А.Д.ЧЕГОДАЕВА
об иллюстраторах детской книги**



Животные тесно связаны с природой, с той средой, в которой они живут; в лесах среди стволов и ветвей деревьев, в лугах среди стеблей травы, в кустах и камышах по берегам рек идет деятельная, но скрытая от глаз человека жизнь животных.

Между животным и окружающим его пейзажем создается цельное и полное единство. Животное, вырванное из природы, посаженное в клетку, можно легко и подробно наблюдать: оно интересно своей формой, выражением, движениями, но это только часть цельной картины. Наблюдать животное среди его родной обстановки, на воле, конечно, гораздо труднее, зато насколько богаче, красочнее и полнее проявляется там его жизнь и его движения.

В скульптуре животное изображается оторванным от окружающей среды — как одноцветная пространственная форма.

В живописи можно передать животное в том или ином окружении, связанное с естественной обстановкой; можно выразить это замечательное единство в композиции, в цвете.

Люди изображали животных еще в очень древние времена. До наших дней на стенах пещер сохранились изображения животных, сделанные людьми каменного века. На скалах Южной Африки сохранились изображения антилоп, страусов, сделанные бушменами; они выделяли животное, изображая его цветной силуэт без всяких признаков пейзажа. Живопись египтян была также силуэтная, но уже с некоторыми деталями пейзажа — трава, ветки, цветы.

Живопись животного, в сущности, не отличается от живописи пейзажной и всякой другой. Прежде всего надо владеть техникой рисунка и живописи. Здесь те же законы композиции, соотношения цветов, здесь так же необходимо подчинять детали общему впечатлению.

Но чтобы хорошо написать животное, чтобы передать его сущность, необходимо понимать и чувствовать животное, нужно хорошо его знать. С помощью карандаша или кисти необходимо тщательно изучить его форму, его выражение, его движения.

Необходимы внимательные наблюдения, многочисленные зарисовки деталей и движений животного.

**Из бесед В.А.ВАТАГИНА
об изображении животных**

Скульптор В. Ватагин
лепит львицу для зоологического сада.
Фото. 1935.

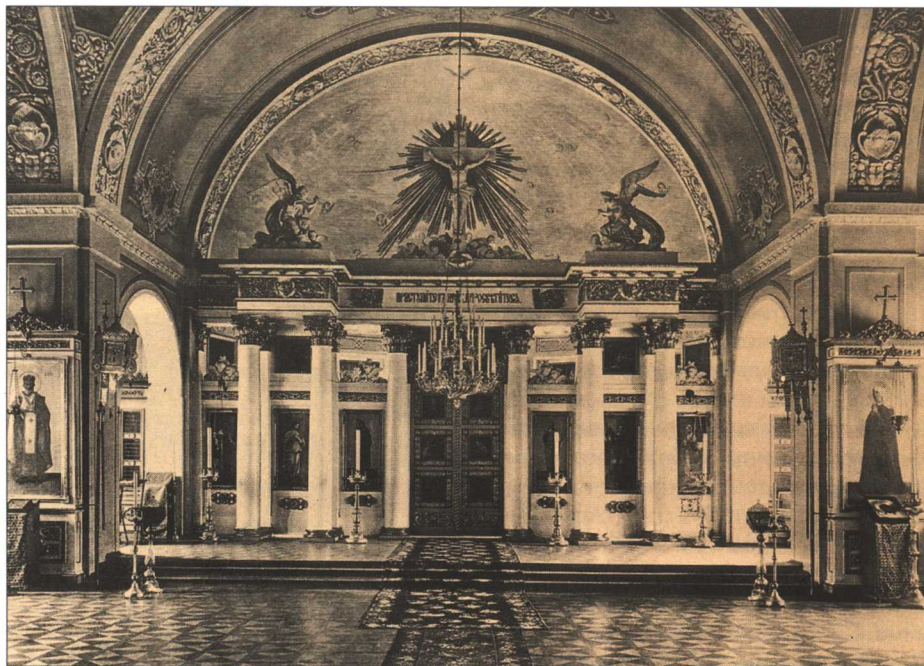
ТАТЬЯНИН ХРАМ

Всех Татьян мы поздравляем 25 января. Тысячи российских женщин носят это имя. Особое обаяние придает ему образ пушкинской Татьяны Лариной. Этот день ежегодно отмечает еще один знаменитый именинник – Московский университет. Праздник совпадает с окончанием зимней сессии, студенты устраивают веселые вечеринки, молодежь заполняет заснеженные улицы города. Откуда пошла традиция этого праздника молодости и любви к знанию?

Московский университет обязан своим рождением императрице Елизавете Петровне. Решение о его создании она приняла осенью 1754 года, а граф Иван Иванович Шувалов подготовил к январю 1755 года текст правительственного Указа об основании университета в Москве. С волнением начинал граф великое дело, поэтому "на счастье" подал Указ на подпись царице в день именин любимой матушки – Татьяны Шуваловой. Ее небесной покровительницей была святая мученица Татиана, почитаемая христианским миром 12 января (25-го по новому стилю).

В жизнеописании Татианы переплетаются реальность и легенда. Юная девушка жила в третьем веке и была дочерью римского консула. В языческом Риме, где христианство жестоко преследовалось, отец и дочь тайно исповедовали веру в Христа. Татьяна была диакониссой – ухаживала за больными, готовила женщин к крещению, помогала им войти в новую церковную жизнь.

Однажды стражникам императора удалось схватить Татиану. Ей силой приказывали поклоняться Аполлону, Диане, Зевсу. Но дева отвергала старых богов, обличала своих мучителей, стойко переносила изощренные пытки. При этом происходили различные чудеса – языческие идолы падали и разбивались, невидимые ангелы наносили удары палачам, львы в цирке, к которым на растерзание бросали Татиану, робко принимали к



ее ногам... После нескольких дней страданий невинная дева была "усечена мечом". Вместе с ней казнили и отца. Они оба были причислены к лику святых. Русская церковь стала особенно почитать святую Татьяну в XVII веке благодаря царевне Татьяне Михайловне. Сестра царя Алексея Михайловича была очень набожна, делала богатые пожертвования во многие монастыри. Например, щедро одарила она "Новый Иерусалим" под Москвой.

Как только Московский университет обосновался в здании на Моховой улице, построенном М.Ф.Казаковым, в его восточном крыле была устроена домовая церковь во имя святой мученицы Татианы. В 1812 году университет горел. Спустя несколько лет его здание перестроил Д.И.Жилярди. Но храм восстанавливать не стали, и придел святой Татианы устроили в соседней церкви Георгия на Красной горке.

Интерьер церкви.
Фото. Начало XX века.

В 1832 году университет значительно расширил свои владения. Он приобрел большую усадьбу Пашковых на Моховой, занимавшую территорию между Большой Никитской улицей и Воздвиженкой. Здесь предстояло выстроить Аудиторный корпус, библиотеку и другие службы. Никитский флигель, сохранивший часть капитальных стен и полукруглый выступ в торце здания, было решено приспособить под церковь и музей. В 1833 году к проектированию приступил архитектор московской дворцовой конторы Евграф Дмитриевич Тюрин. Сорокалетний зодчий был в это время одним из самых известных архитекторов. Он участвовал в восстановительных работах в Кремле, выстроил для Николая I деревянный дворец в Коломенском, много строил для князя Н.Б.Юсупова в Архангельском.

Е.Д.Тюрин обладал незаурядным талантом зодчего-градостроителя. Возведенные им здания нового университета органично вошли в классический ансамбль древней столицы, образованный первыми здани-

ями университета и Манежем. Важной доминантой этой композиции стала возвышающаяся полуротонда Татянинской церкви. Одинаковая высота, строгая простота дорической колоннады объединила постройку с угловой частью старого корпуса университета. Вместе они создали парадный и торжественный въезд на Большую Никитскую улицу.

Следуя традициям классицизма, решил архитектор и интерьер Татянинской церкви, разместившейся на втором этаже Никитского флигеля. К храму ведет широкая трехмаршевая лестница, окруженная на верхней площадке галереями. Помещение для молящихся перекрыто купольным сводом, покоящимся на могучих подпружных арках. В полуротонде размещался отделенный иконостасом алтарь. На противоположной стене были хоры и ризница.

Своды и подпружные арки покрывала роспись "в виде облаков и воздуха с парящими херувимами". Главным украшением небольшого храма был иконостас, спроектированный Е.Д.Тюриным в 1835 году. Архивные документы сохранили имена всех его создателей. Искусственный мрамор делали мастера знаменитого итальянца Сантина Петровича Кампиони. Подрядчик Дмитрий Александрович Шер взял на себя столярную, лаковую и позолотную работы. 14 икон двухъярусного иконостаса написали академик живописи Андрей Екимович Сухих и художник Иван Трофимович Дурново. Одновременно с художниками получил заказ на скульптурные работы Иван Петрович Витали. Он взялся вылепить "Распятие Христово с облаками, две фигуры Ангелов и четыре серафима".

Фотографии начала XX века позволяют представить интерьер Татянинской церкви. Но следует иметь в виду, что настенная роспись и иконы изображены на них поновленными во второй половине XIX века. Однако вся структура иконостаса изначальная – 1830-х годов.

Он имел развитую ордерную композицию – шестиколонный коринфский портик с богато декорированным карнизом и аттиком. В боковых членениях вынесенные к солее колонны были опорой для площадок, где установлены две коленапреклоненные фигуры ангелов. Их замершие в молитвенном экстазе фигуры обращены к скульптурному Распя-



Архитектор Е.Тюрин.
Церковь Татианы-мученицы
при Новом Университете.
Фото. 1910-е годы.

Хоры церкви.
Фото. Начало XX века. ▷

И. Витали.
Фигура Ангела радости
из иконостаса церкви.
1835-1836.



тию, помещенному над царскими воротами. Один из ангелов, воздев руки, ликует, осознавая значение испупительной жертвы Христа. Лицо другого печально, кисти рук скорбно сжаты, ему трудно примириться с мученической смертью Спасителя. Сегодня скульптуры ангелов работы И.П.Витали хранятся в фондах Научно-исследовательского музея архитектуры в Москве и по праву вошли в золотой фонд русского искусства первой половины XIX века.

Природа одарила этого художника могучим дарованием и удивительным трудолюбием. В 1818 году петербургский скульптор Трискорни отправил своего талантливого ученика в Москву и поручил заниматься скульптурными и лепными работами, связанными с восстановлением сгоревшего города. Витали выполнил многофигурные композиции на аттиках Технического училища и Сиротского дома, большую часть скульптурного убранства Триумфальных ворот, украсил фонтаны на Театральной и Лубянской площадях.

К работам для Татянинской церкви И.П.Витали приступил в конце 1835 года. Именно в это время в жизни скульптора произошло важное событие - он познакомился и сблизился с живописцем Карлом Брюлловым. 25 декабря 1835 года знаменитый автор "Последнего дня Помпеи" приехал в Москву. Он возвращался из Италии, где прожил 12 лет. На пути в Петербург хотелось повидать друзей, в первую очередь И.Т.Дурново, с которым учился в Академии художеств. Он же в ту пору писал иконы для Татянинской церкви. Желая изваять бюст Брюллова, Витали уговорил художника жить у него и позировать. Скульптор вылепил лучший портрет мастера, за который получил звание свободного художника. Брюллов же позднее написал портрет Витали, где изобразил работающим над его бюстом.

Радушный и хлебосольный хозяин старался доставить радость новому другу. По воспоминаниям современников, его мастерская на Кузнецком мосту стала клубом московских художников и любителей искусства. Зимой и весной 1836 года здесь постоянно встречались В.А.Тропинин, Е.И.Маковский, А.С. Ястребилов, А.Е.Сухих, И.Т.Дурново и другие. В один из вечеров был прочитан только что вышедший "Ревизор" Гоголя.

Художники рисовали и представляли на суд свои работы.

К.Брюллов охотно помогал Витали и "нередко поправлял его глиняные работы", из которых главными в эти месяцы были скульптуры Татьянинской церкви. Эти произведения, рожденные на большом творческом подъеме, в атмосфере чистого, высокого искусства, стали лучшими работами ваятеля. Дружба с Брюлловым определила будущее Витали. По ходатайству художника скульптор получил грандиозный заказ в Исаакиевском соборе в Петербурге.

Освящение университетской церкви состоялось 12 сентября 1837 года. Она стала домовым храмом нескольких поколений профессоров, преподавателей, служащих и студентов

Молитва в Татьянинской церкви давала душевный покой Т.Н.Грановскому, М.П.Погодину, И.С.Аксакову, С.М.Соловьеву, С.Н.Трубецкому, В.О.Ключевскому. После революции Татьянинская церковь была закрыта одной из первых. Богослужения прекратились 26 декабря 1918 года. В 1919 году Всероссийская коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Наркомпросе сделала заключение, что интерьер храма имеет исторический и художественный интерес. Но это не спасло ни его иконостас, ни его внутреннее убранство. В 1923 году в церкви разместился клуб университета, затем в первом этаже был устроен тир.



Московского университета. Они крестили здесь своих детей, приходили на службу, исповедовались и причащались. Студенты венчались в Татьянинской церкви. Здесь же проводжали в последний путь преподавателей университета, людей, внесших вклад в культуру и науку России. Памятным было отпевание в 1852 году Н.В.Гоголя. Толпа почитателей заполнила Большую Никитскую. "Всякий хотел поклониться покойнику, поцеловать его руку, взять хотя бы стебель цветов, покрывавших его изголовье". Из церкви профессора вынесли гроб на улицу, студенты понесли его на руках до кладбища.

Конечно, в стенах клуба происходили важные события, связанные с университетской жизнью. Так, именно здесь в 1936 году академик Н.Д.Зелинский, выступая на сессии, посвященной 225-летию со дня рождения М.В.Ломоносова, предложил присвоить имя великого русского ученого Московскому университету.

Немало славных страниц связано с основанным в 1958 году Студенческим театром. Им руководили Ролан Быков, Сергей Юткевич, С.И.Туманов. Театр воспитал многих известных актеров – Юю Савину, Аллу Демидову, Александра

Филиппенко, Марка Захарова. В годы хрущевской "оттепели" театр был отдушиной для творческой молодежи.

В эпоху воинствующего атеизма, когда сотни храмов снеслись, а в уцелевших устраивали склады, мастерские, планетарии и кинотеатры, вспоминать о прошлом Татьянинской церкви было невозможно.

Сегодня иное время. 24/25 января 1995 года в Татьянинской церкви вновь зазвучали слова молитвы. Первое благословение храму дал Святейший патриарх Московский и всея Руси Алексий II. Университетская церковь стала патриаршим подворьем. Храм при университете превращается в один из важных духовных центров Москвы. Здесь проводится большая просветительская работа, развернута активная издательская деятельность, уже несколько лет выходит газета "Татьянин день".

Но вся жизнь университетской церкви проходит на первом этаже Никитского флигеля. Второй этаж, где с 1837 по 1918 год находилась церковь святой великомученицы Татианы, требует капитального ремонта и реставрации. Осенью 1995 года сюда пришли архитекторы-реставраторы мастерской О.И.Журина института "Спецпроектреставрация". Этот коллектив хорошо известен москвичам. Он восстанавливал Казанский собор и Воскресенские ворота на Красной площади. Архитекторы провели подробнейшее натурное обследование интерьера и максимально выявили элементы его первоначального архитектурного облика. В результате был разработан проект восстановления уникального памятника.

Но пока этот серьезный и добросовестный проект существует лишь на бумаге. Московский университет не имеет средств на реставрацию. Однако есть надежда, что правительство Москвы не оставит университет без поддержки. И тогда очередной Татьянин день начнется под сводом ее исторического храма с молебна и акафиста в честь небесной покровительницы. Выдающийся памятник архитектуры московского классицизма обретет новую жизнь.

Н.ДАТИЕВА

150 лет назад в казачьей семье в Красноярске родился великий русский художник Василий Иванович Суриков. Это имя навечно вписано в золотые страницы истории не только российского, но и мирового искусства, в ряду таких гигантов, как Тициан, Веласкес, Рембрандт, Александр Иванов.

УРОКИ СУРИКОВА

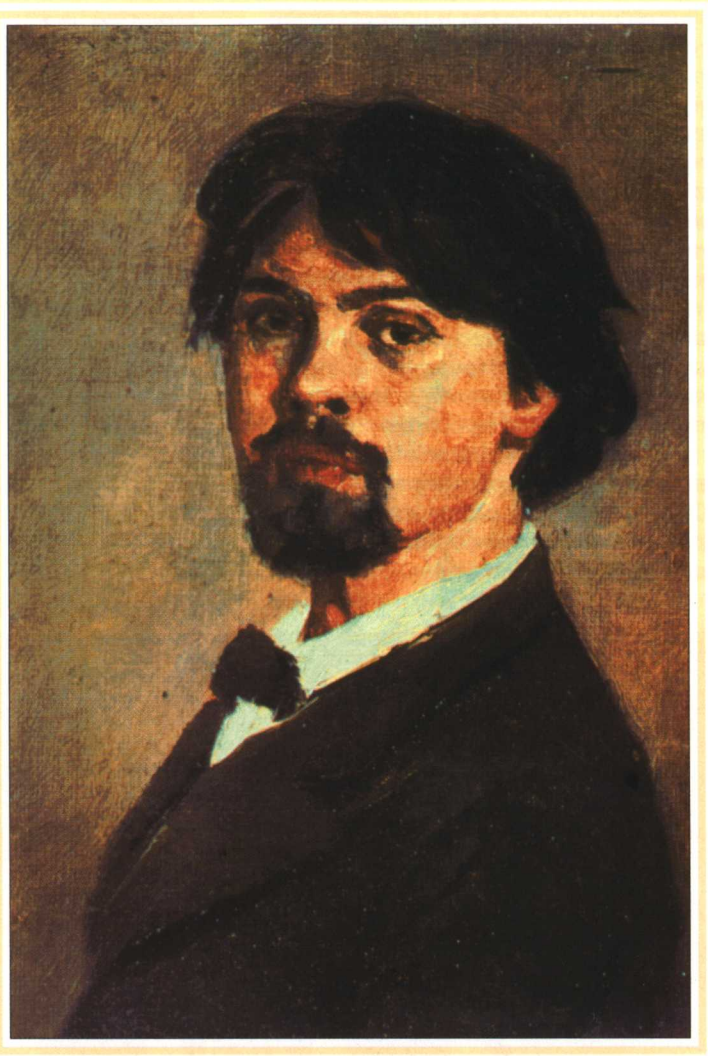
Юбилей Сурикова будет широко отмечаться художественной общественностью. Юбилейные выставки в Третьяковской галерее и Русском музее, торжественное заседание в Москве, на родине Сурикова — Красноярске — откроется зональная выставка художников Сибири. Все эти мероприятия — дань глубокого уважения и любви к великому живописцу.

Конечно, главное значение этой даты выразится не в количестве юбилейных мероприятий. Гораздо важнее и актуальнее для художественной жизни понять непреходящее значение этой исполинской фигуры в русском искусстве, ее востребованность сегодняшним днем, ее поучительность для молодой смены.

Так в чем же для нас "уроки Сурикова"?

Вероятно, для каждого творца ответ на этот вопрос будет индивидуален, но есть и самые важные, общие черты.

Вся жизнь Сурикова — пример подвижнического служения искусству. Она была подчинена творческим целям, стремлению к совершенству. От картины к картине решались более сложные темы и художественные задачи. Суриков за свою жизнь написал не так уж много картин, но каждая становилась явлением. Одни его произведения нравятся больше, другие меньше, но мы не видим проходных тем. За каждой картиной стоят сложные периоды в истории России. Герои Сурикова — люди с сильным характером, с трудной, иногда трагической, судьбой, это образы обобщенные. Возьмем, к примеру, "Меншикова в Березове". Это не просто историческая картина, в ней — концентрация судьбы русского человека, где взлеты чередуются с падениями, а трагизм на уровне лучших произведе-



ний мирового искусства. Даже во "Взятии снежного городка", где сюжет игровой, раскрыт образ народного быта.

Другим важным принципом в творчестве Сурикова было стремление к правде. Правде жизни, правде искусства. Он ничего не писал, не проверив на натуре. В юные годы, разглядывая его многочисленные этюды к картинам, мы еще не осознавали той огромной ответственности, с которой Суриков относился к живописи. Каждый жест, деталь, — все отработано в подготовительных материалах, будь то одежда стрельцов к "Утру" или мокрое весло к "Степану Разину". И такая тщательность при его-то огромном мастерстве! Сейчас в работах молодых часто видишь приблизительность в деталях, да и этюды с трудом заставляешь их писать.

Третий, может быть, непреходящий урок Сурикова, как и всех великих мастеров, совершенство мастерства. В картинах Сурикова слиты воедино мысль, чувство, композиция, ритм, цвет, рисунок. Здесь нельзя отдать предпочтения чему-то одному — рисунку, живописи, колориту — они нерасторжимы. В композициях его картин все доведено "до замка" — ни убавить, ни прибавить — по цвету, ритму, по организации отдельных групп и всего полотна. Суриков выступает в своих картинах не только как режиссер, но и как драматург, поэтому мы прочитываем в его полотнах человеческие судьбы, страсти и трагедии.

Такое служение искусству всегда было и будет высоким примером для подражания.

В.М.СИДОРОВ,

председатель Правления Союза художников России

В.И.Суриков: РИСОВАТЬ Я С САМОГО ДЕТСТВА НАЧАЛ

Еще, помню, совсем маленьким был, на стульях сафьяновых рисовал, пачкал. Мне шесть лет, помню, было, я Петра Великого с черной гравюры рисовал. А краски от себя: мундир синькой, а отвороты брусничкой.

В детстве я все лошадок рисовал, как все мальчики. Только ноги у меня не выходили. А у нас в Бузиме был работник Семен, простой мужик. Он меня и научил ноги рисовать. Он их начал мне по суставам рисовать. Вижу — гнутся ноги у его коней. А у меня никак не выходило. Это у него анатомия, значит.

У нас в доме изображение иконы Казанского собора работы Шебуева висело. Так я на него целыми часами смотрел. Вот как тут рука ладонью сбоку лепится. А главное, я красоту любил. В лица с детства еще вглядывался: как глаза расставлены, как черты лица составляются...

Когда наши после смерти отца в Красноярск вернулись, я в уездном училище учился. Там учителем рисования был Гребнев. Он из Академии был. У нас иконы на заказ писал. Так вот Гребнев меня и учил рисовать. Чуть не плакал надо мной. О Брюллове мне рассказывал. Об Айвазовском, как тот воду пишет, что совсем как живая; как формы облаков знает; а воздух — благоухание.



Комнаты дома Суриковых в Красноярске
(за столом - мать художника).

Акварель.

Дом-музей В.И.Сурикова, Красноярск.

В.И. Суриков.
1848-1916.

Автопортрет.

Масло. 1879.

◀ Третьяковская галерея.

Гребнев брал меня с собою и акварельными красками заставлял сверху холма города рисовать. Plein air, значит, мне 11 лет тогда было, приносил гравюры, чтобы я с оригинала рисовал. "Благовещение" Боровиковского, "Ангел молитвы" Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана. Помню, как рисовал, не выходило все. Я плакать начинал, а сестра Катя утешала: "Ничего,



выйдет!" Я еще раз начинал, и ведь выходило. Вот посмотрите-ка. Это я все с черных гравюр, а ведь краски-то мои. Я потом в Петербурге смотрел: ведь похоже угадал. Ведь как складки эти тонко здесь сделаны. И ручка. Очень мне эта ручка нравилась — так тонко лепится. Очень я красоту композиции уже тогда любил. И в картинах старых мастеров больше всего композицию чувствовал.

После окончания уездного училища поступил я в IV класс гимназии — тогда в Красноярске открылась. Но курса не кончил. Из VII класса пришлось уйти. Средств у нас не было. Подрабатывать приходилось. Яйца пасхальные я рисовал по три рубля за сотню.

Губернатор Замятин хотел меня в Академию определить. Велел собрать все рисунки и отправил их в Петербург. Но ответ пришел: "Если хочет ехать на свой счет, пускай едет. А мы его на казенный счет не берем".

Очень я по искусству тосковал. Помню, журналы тогда все смотрел художественные. Тогда журнал издавался "Северное сияние". И старый "Художественный листок" Тимма, времен еще Крымской войны. Пушка одна меня, помню, очень поражала. Как она огнем полыхает.

Мать какая у меня была: видит, что я все плачу — горел я тогда, так мы решили, что я пойду пешком в Петербург. Мы вместе и план составили: пойду я с обозами, а она мне 30 рублей на дорогу давала. Так и решили.

А раз пошел я в собор — ничего ведь я и не знал, что Кузнецов обо мне знает, — он ко мне в церкви подходит и говорит:

"Я твои рисунки знаю и в Петербург тебя беру".

Я к матери побежал. Говорит: "Ступай, я тебе не запрещаю". Я через три дня уехал, 11 декабря 1868 года. Морозная ночь была, звездная. Так и помню улицу, и мать темной фигурой у ворот стоит.

Кузнецов — золотопромышленник был. Он меня перед отправкой к себе повел, картины показывал. А у него тогда и Брюллова был портрет его деда. Мне те картины понравились, которые не гладко написаны. А Кузнецов говорит: "Что ж, а те лучше".

Он в Петербург рыбу посылал в подарок министрам. Я с обозом и поехал. Огромных рыб везли: я наверху воза на большом осетре сидел.

АКАДЕМИЯ

Академия встретила Сурикова очень неприветливо. "А где же Ваши рисунки?" — спросил инспектор Шренцер, когда он появился с трепетом немедленно по приезде в Академию.

Суриков объяснил, что рисунки в свое время были посланы губернатором Замятиным и должны находиться в Академии.

Шренцер долго рылся, нашел папку и внимательно перелистал эти детские работы, сделанные в Красноярске с таким творческим рвением, любовью, слезами и муками, "что не выйдет". Тонкие карандашные рисунки, подшвеченные акварелью "от себя" ("Я по приезде в Петербург сейчас же пошел в Казанский собор — Боровиковского посмотреть, ведь похожи краски у меня — угадал"), рисунки, в которых были с таким тщанием переданы и "складки, что так тонко сделаны", и "ручка, что так тонко лепится".

Посмотрев все, инспектор Академии изрек:

"Это ваши работы? Да за такие рисунки вам даже мимо Академии надо запретить ходить".

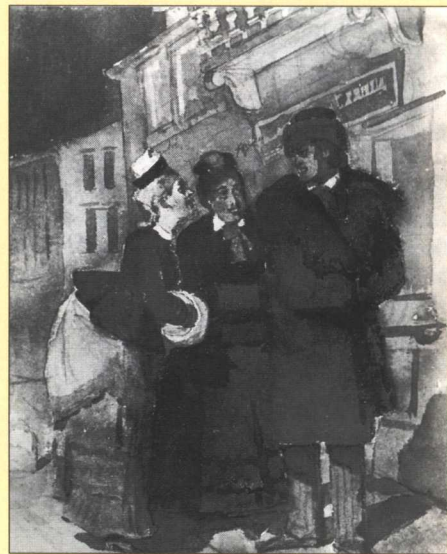
"Так у него все эти рисунки и пропали, — прибавлял Суриков с сокрушением,

Под дождем в дилижансе на Черную речку.

Сетия, акварель. 1871.
Третьяковская галерея.

рассказывая об этом, — а дивные, помню, рисунки были. У меня только три сохранилось".

В апреле были экзамены. На экзамене он провалился. Академик Бруни велел в приеме отказать. Но это не обескуражило. День был весенний и радостный. Лед на Неве прошел. Была вера в себя и в свои силы. Он вышел на набережную, неудачный свой рисунок разорвал и по реке пустил.



На Невском проспекте (Новый год).
Акварель, графитный карандаш. 1874.
Третьяковская галерея.

Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста.
Масло. 1875.
Третьяковская галерея.



После этого он поступил в школу Поощрения и там в течение всего лета рисовал гипсы у художника Дьяконова. Старался рисовать во всевозможных ракурсах, нарочно выбирая самые трудные.

За три месяца он прошел три года курса и осенью выдержал экзамены в Академии прямо в головной класс. Ему был 21 год.

В Академии он работал со страстью, стараясь впитать все, что было возможно. В головном классе еще не задавались композиции. Но он слушал, какие задаются в натурном, и тоже подавал. Еще в Сибири в снимках с картин старых мастеров его больше всего волновала закончен-

ность. На малую золотую медаль конкурсировал "Милосердным самаритянином". Медаль получил, а картину подарил в благодарность Кузнецову. Теперь она находится в Красноярском музее.

Первая собственная картина в то время была "Памятник Петра Первого при лунном освещении". Он долго ходил на Сенатскую площадь наблюдать блики соседних фонарей на полированной бронзе коня. Картину эту тогда же купил Кузнецов, и теперь она тоже находится в Красноярском музее.

Жизнь в Петербурге протекала при сносных материальных условиях. Кузне-

Тогда Сурикову вместо заграничной поездки предложили большую работу в храме Христа Спасителя в Москве: написать первые четыре Вселенских собора.

"И слава Богу! — говорил Суриков. — Ведь у меня какая мысль была в то время: царицу Клеопатру написать — "Египетские ночи". Ведь что бы со мной было! Но классике я все-таки очень благодарен. Мне она очень полезна была в техническом смысле, и в колорите, и в композиции".

Работа в храме Спасителя была продолжением академических композиций



ность композиции, и он приучался всюду ее видеть и наблюдать в природе.

В Академии он занимался больше всего композицией. Дома сам себе задавал задачи и разрешал. На улицах всегда наблюдал группировку людей, а по возвращении домой сейчас же зарисовывал, как они комбинируются в натуре. Приучался ценить случайность, замечать то, что нельзя выдумать.

Очень любил ракурсы в толпе и всегда старался все передать в ракурсах, находя, что они придают большую красоту композиции.

Товарищи по Академии смеялись над этой страстью и звали его "комполитором"...

За композицию "Пир Валтасара" он получил первую премию. Она обратила на него внимание и была воспроизведена в "Иллюстрации".

В 73-м году он получил четыре серебряные медали. В 74-м кончил научные кур-

сов выдавал стипендию до самого окончания Академии. Часто удавалось брать премии на конкурсах — то пятьдесят, то сто рублей. Так что в деньгах не нуждался и ни у матери, ни у брата ничего не брал.

Из Петербурга так и не выезжал с 1869 года, а летом жил у товарища на Черной речке. Но петербургский климат был очень вреден для здоровья, и начала было развиваться грудная жаба.

Тогда в 1873 году Кузнецов взял Сурикова в свое имение в Минусинскую степь на промыслы. Он прожил там все лето и совсем поправился.

В 1875 году он написал "Апостола Павла перед судом Ирода-Антипы" на большую золотую медаль. Медаль ему присудили, но денег на заграничную поездку в академической кассе не оказалось: в это время в Академии обнаружили сильные хищения и растраты, в результате которых казначей Исаева судили и сослали в Сибирь.

на заданные темы, и в четырех картинах, написанных им, нет ни одной черты, ни одного намека на суриковское искусство.

"Трудно было для храма Спасителя работать. Я хотел туда живых лиц ввести, греков искал. Но мне сказали: если так будете писать — нам не нужно. Ну я уж писал так, как требовали. Мне нужно было денег, чтобы стать свободным и начать свое".

Лучшей монографией о жизни и творчестве В.И. Сурикова по праву считается книга известного поэта и художника Максимилиана Волошина. Получив заказ на книгу от издательства Кнебеля, Волошин в 1913 году начал над ней работу.

Он вел подробные беседы с В.И. Суриковым, во время которых делал заметки, а вернувшись домой, тут же "восстанавливал весь разговор в наивозможной полноте, стараясь передать не только смысл, но и форму выражения, особенности речи, удержать подлинные слова".

Вы прочитали отрывки из этой книги.



ДУХ ИСТОРИИ



Суриков из тех немногих, кому было дано абсолютно чутко улавливать веяния национального духа. И от того внешне кажущееся ясным наследие художника требует постоянного осмысления и истолкования, столь необходимых для дальнейшего продолжения национальной жизни.

Лишенное сиюминутной злободневности и авторского произвола, прочтение В.И.Суриковым родной истории вызывало недоуменное удивление современников, подспудно ощутивших возвращение "варварской" (по словам И.Е.Репина) силы и энергии в русскую культуру. Сам Василий Иванович объяснял свой дар происхождением от "хорошего казачьего рода" и тем, что жил "одной ногой в XVII веке", то есть в Сибири, консервативно сохранившей строй и уклад старорусской жизни и даже "древний" облик и неиспорченную цивилизацией красоту лиц. Он видел удаль и молодечество, грозящие гибелью, разбой и казни, слушал старинные казачьи песни, рылся в матушкиных сундуках, хранивших дивное узорочье тканей, перебирал в подполе оружие и мундиры деда, замороженным детским взглядом рассматривал иконы и "самые лучшие лубки", висевшие на стенах родительского дома.

С детства Суриков жил в вечно дрящемся историческом времени, в котором разделенные веками события, чуть ли не от сотворения мира, по крайней мере со времен Киевской Руси, переплетались с церковными и календарными праздниками, превращались из полужабытых преданий во вчерашнюю действительность. Юного Сурикова, увидевшего лежащее на льду Енисея тело убитого товарища, охватывает не только ужас и горе, но и ощущение, что так мог лежать в Угличе убиенный царевич Дмитрий.

Василий Иванович говорил, что не знает, как у него рождается замысел картины. Многие видения годами жили в душе, и было достаточно внешне незначительного толчка — "вороны на снегу" или дрожащих в утреннем свете огоньков затепленных свечей — и рождались "Боярыня Морозова", "Утро стрелецкой казни". Нам трудно судить, так ли было на самом деле, не лукавил ли Суриков, рассказывая подобные притчи Максимилиану Волошину.

Среди немногих сохранившихся высказываний одно звучит как завет, объясняющий возможность обретения исторической истины через переживание, а не через реконструкцию и "археологическое" знание. "Суть-то исторической

картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку — противно даже". Не удержусь и приведу один пример: "Вот посмотрите на этот этюд, — говорил он (Суриков), показывая голову девушки с сильным скуластым лицом (этюд к "Посещению царевны женского монасты-

ря"), — вот царевна Софья какой должна быть, а совсем не такой, как у Репина. Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? Их вот такая красота могла взволновать, взмах бровей, быть может..."

Многих художников XIX века занимали те же сюжеты, что Сурикова. Но большинство ограничивалось лишь фа-



Посещение царевны женского монастыря. Фрагмент. Масло. 1912. Третьяковская галерея.

Покорение Сибири Ермаком. Масло. 1895. Русский музей.

Меншиков в Березове. Масло. 1883. Третьяковская галерея.

булой, и только В.И.Суриков да еще А.П.Рябушкин искали и обретали историческую правду через красоту. Суриков не вступал в прямую полемику с современниками, для которых трагедия предполагала зачастую нагнетание страстей, аффектацию. Ведь не случайно на "Ивана Грозного" Репина бросились с ножом, а суриковские полотна вызывали недоумение — по теме трагедия, а картины "как персидский ковер" (А.Н.Бенуа). Перед полотнами Сурикова человек может пережить подлинный катарсис — очищение искусством, очищение через высоту смысла, красоту и совершенство формы.

Что и о чем говорят нам полотна Сурикова? Прежде всего, они могут открываться зрителю разными смыслами — от простых и доступных сюжетно-повествовательных, до сложных, хранящих начальные ценности русской жизни.

В.И.Сурикова волнуют времена Ивана Грозного и Петра Великого, Смутное время, раскол, ужасные русские бунты, которые во многом определили "нерв"

песенное, яркое "суворовское". "Персты твои тонкоствны, а очи молниеносны. Кидаешься на врагов, как лев", — слова протопопа Аввакума многое объясняют или предопределяют в "Боярыне Морозовой". В "Кунгурской" летописи описано чудесное знамение — казакам является Никола Чудотворец, а затем и сам Спаситель с небесным воинством. "И по явлению Спасителю, его же образ,

гического ужаса гибели, победа даруется Божьим промыслом и соответствует летописному "и побегоша", когда враг не столько уничтожается физически, сколько сломлен и смятен крепостью духа. Сам Василий Иванович говорил, что летопись прочел после создания "Ермака" и рад был, что все им верно "угадано". Может, и не читал прежде, но, несомненно, не мог не слышать в детст-



Степан Разин.
Масло. 1907.
Русский музей.

последовавшей, а возможно, и нашей будущей жизни. За сложно организованными сюжетами художник прежде всего видел образ русского человека в "последние" решающие моменты жизни, когда вопросы истины, веры, воли и духовной крепости остаются единственно значимыми, даже на пороге гибели. Еще учеником Академии он обращается к теме суда. Сначала это суд людской, внешний. В "Стрельцах", "Меншикове", "Степане Разине" явственно звучит тема суда нравственного — покаяние "русского разбойника". Вряд ли можно полно понять эти полотна, если не услышишь разбойничьих песен — "Не шуми, мати зелена дубрава", казачью "Шумку", если не внятны смысл православного покаянного канона.

Как бы нас ни захватывали детали, сюжет, поиск и нахождение исторической достоверности, эпическая сила созданий Сурикова во многом определяется высотой "звучащего" в его полотнах слова. Слово в картинах Сурикова не иллюстративная беллетристика, а учительное, литургическое, летописное,

знамя, любезное казакам, самовластно с места пошло вперед вниз по левому берегу Тобола реки. Увидевши Ермак и казаки единодушно погребли к берегу тому. Поганые же пустивши бесчисленно стрелы, как дождь с горы на струги. И в этом месте спасены Богом, яко и волос их невреджен был... Когда же проплыли, знамя само на свое место стало". Наложите летописное предание на суриковское "Покорение Сибири", и многое сразу обретет внутренний смысл, усложнится в понимании и композиционном строе. Атаман Ермак, энергично выбросивший вперед руку, окруженный облаком пороховых дымов, стоит под шитым на стяге Спасителевым образом, казаки на ладьях под хоругвями со Св. Николаем и Архистратигом Михаилом Большим Воеводой — все это удивительно напоминает изображения воинского одоления на иконах, летописных миниатюрах, лубках. В картине нет физиоло-

ве пересказы сибирских летописей, не мог не напитаться их героической поэзией.

Разговаривая с солдатами, побатально приходившими смотреть "Переход Суворова через Альпы", художник выделял в картине как главное: "Движение. Храбрость беззаветная — покорные слову полководца идут". Это нам нужно объяснять, а русский солдат помнил "Науку побеждать": "Умирай за Дом Бородицы, за матушку, за Пресветлый дом. Церковь Бога молит. Кто остался жив, тому честь и слава!" Движение скатывающихся в пропасть суворовских богатырей сродни восторженному смятению Апостолов в чуде Преображения.

Пожалуй, наиболее полно русский гений выразился в бесконечно разнообразных цветовых гармониях. Цвет и свет обрели особую полноту в русской культуре. Цвет, колорит — главная драгоценность полотен Сурикова. В православной культуре цвет выступает ипостасью света, преобразующего, одолевающего тьму. Тень как "недуг духовный" долго отсутствовала в русской живописи в от-

личие от западной, где она всегда была формообразующим началом. У Бориса Викторовича Шергина есть удивительное свидетельство — архангелогородские купцы, впервые сфотографировавшись, тут же несли дагерротипы местным "мазилкам" и заказывали с них портреты, так как не мыслили "образ и подобие Божие" без цвета. Нас уже вполне устраивает фотография и тень не кажется "грязью". Суриков находил возможность предельно сократить присутствие тени, особенно в лицах. Свет у него, как в иконе, прямой, иногда лучащийся изнутри. Даже в "Меншикове", написанном против света, есть как бы "второе" окно, источник света от зрителя, не позволяющий уродовать тенью лица. У Сурикова везде не стилизованное, реалистическое обоснование полноты цвета, декоративность не искусственная, а предметно увиденная в окружающем мире.

В короткой статье невозможно обозначить круг мыслей и переживаний, рождающихся даже при поверхностном прикосновении к творчеству величайшего русского живописца. Зная искусства современной ему культуры, видевшей основу творчества либо в чрезмерной социальности, либо в натужном самоутверждении, Василий Иванович Суриков идет "срединым" путем, чутьем делает выбор в пользу таких ценностей, как соборное, "хоровое" начало в композиции; свет-цвет, преображающие тварный мир. Он знал страшные стороны жизни и, пропустив их через свою душу, ограничил художественную форму пределами, за которыми остались физиологический ужас и отвращение.

Поражает изобильность оставленных нам открытий. Только в одной левой руке на портрете А.Д.Езерского скрыта вся эстетика и находки "Бубнового вала". Говорю это не для полемической заостренности. Более ста пятидесяти лет русская культура истолковывает наследие Пушкина. Создан абсолютный камертон, по которому периодически самонастраивается национальная жизнь, и каждый, пишущий на русском языке, вольно или противясь, вынужден с ним соотноситься. Чуткие современники в связи с именем Василия Ивановича Сурикова не случайно упоминали Александра Сергеевича Пушкина, Федора Михайловича Достоевского, Модеста Петровича Мусоргского, чувствуя их важность для воспитания национальной души.

С. ГАВРИЛЯЧЕНКО,
проректор МГАХИ
имени В.И.Сурикова

**РАССКАЗ
ОБ ОДНОЙ
КАРТИНЕ**

В. СУРИКОВ. "УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ"

Картина "Утро стрелецкой казни" переносит зрителей в древнюю Москву XVII столетия, на Красную площадь. Дождливая поздняя осень. Светает. Ночной мрак медленно рассеивается, нехотя уступая место пасмурному, холодному утру. Сумрачный пейзаж картины передает тревожное ожидание наступающей трагедии и чувство шемящей тоски.

Охватив взглядом этот пейзаж, зритель начинает всматриваться в толпу, которая сбилась у Лобного места в сплошной клубок. Но вскоре в этой гуще волнующегося человеческого моря мы начинаем различать осужденных стрельцов в белых рубахах, с горящими погребальными свечами в руках, а в глубине площади, у перекаладин виселиц и у шеренги петровских солдат, перед ними — верхом на лошади царя Петра. Тут же рядом с царем группа бояр и иностранцев. Казнь еще не начиналась. Эти последние минуты крайне ценны для художника: в них с особой силой раскрываются характеры, мысли и переживания ожидающих казни, их близких, их друзей и недругов, сочувствующих и любопытных — людей далекой переломной эпохи от древнего Московского царства к Российской империи Петра I. Вряд ли до "Утра стрелецкой казни" можно назвать какую-либо картину в русской живописи, в которой главным действующим лицом был бы так решительно выведен народ.

Стрелецкое войско было учреждено Иваном Грозным в 1550 году. Оно было задумано как царская армия, состоящая на государственном жалованье и существующая постоянно, в отличие от дворянского ополчения. Стрелецкая служба была пожизненной и наследственной. Жили стрельцы в отдельных слободах, что еще более усиливало сословный характер стрелецкого войска. Вместе с тем, в самой системе экономического обеспечения стрельцов были заложены причины, обусловившие как ухудшение материального положения, так и пони-

жение военных качеств стрелецких полков, что облегчило вытеснение их "полками иноземного строя". Отсюда и началось отрицательное отношение стрельцов ко всему иноземному. Волнения в стрелецкой среде были использованы одной из дворцовых групп: стрельцы сделали Софью правительницей государства и поддерживали в дальнейшем ее борьбу за престол с Петром. Дважды подстрекала Софья стрельцов на бунты против Петра, но эти попытки были обречены на неудачу. Расправа Петра со стрельцами отличалась исключительной жестокостью. Массовые казни начались в сентябре 1698 года и продолжались до начала 1700 года. Общее число казненных превысило 1200 человек. Не было ни одной площади в Москве, где не стояли бы эшафоты и виселицы с повешенными стрельцами. Четыре месяца с лишним трупы казненных оставались в Москве, наполняя воздух зловонием...

Такова историческая подоснова картины "Утро стрелецкой казни". Она впервые с потрясающей силой художественной правды обнажила противоречия Петровской эпохи, напомнила о страданиях народа, о чем до Сурикова никто из художников русской исторической живописи даже не задумывался.

Подлинно новаторский характер произведения сказался и в самой композиции. По ширине картины почти три четверти полотна заполняет толпа возбужденного народа, теснящегося вокруг телег со стрельцами. Народной массе противостоит маленькая группа вельмож возле Петра и шеренга преображенцев. Превосходно композиционное решение толпы народа. Хотя в картине всего около пятидесяти фигур, они так умело сгруппированы и разнообразно трактованы, что создается впечатление многолюдной народной массы. Каждый образ — яркий выразительный тип и индивидуальный характер.

В картине нет единого центра, она состоит из нескольких "узлов", взаимодействующих друг с другом.



Утро стрелецкой казни.
Масло. 1881.
218х379.
Третьяковская галерея.

Каждый из осужденных стрельцов является центром, вокруг которого группируются его близкие. Но если родные и близкие стрельцов охвачены отчаянием, то сами стрельцы в эти последние минуты продолжают упорно думать свою думу. И эта внутренняя мощь характеров, сила чувств и мыслей, масштабы которых выходят далеко за рамки семейной драмы, также выделяют стрельцов из окружающей их родни. Даже перед лицом неизбежной смерти сохраняют они веру в свою правоту, величие и силу духа.

Поведение и состояние каждой группы лиц построено по сложной партитуре "сквозного действия" — подготовленной к казни.

В цветовом отношении стрельцы выделяются из толпы своими чистыми белыми рубашками смертников. В действенном психологическом раскрытии образов Суриков превосходно использует различное состояние свечей, находящихся в руках осужденных. Как сообщил М. Волошин: "...основным зерном, из которого расцвела вся композиция, было впечатление чисто живописное, запавшее в душу гораздо раньше: свеча, горящая при дневном свете на фоне белой рубахи с рефлексамми. Этот образ много лет волновал Сурикова, пока не соединился с темой стрелецкой казни. Психологический путь вполне понятен: свеча, горящая днем, вызывает образ похорон, покойника, смерти. На фоне белой рубахи, в живой руке она еще более жутко напоминает о смерти, о казни". Возможно, что о символической связи горящего пламени свечи с жизнью человека Суриков слышал еще в детстве, в Сибири, где было много раскольников.

Трагическое нарастание событий постепенно развертывается слева направо.

Крайний слева стрелец, изображенный в телеге спиной к зрителю, — последний в очереди смерти; крайний справа, которого повели к виселице, — первый в этой страшной очереди. Между ними — все многообразие оттенков, передающих и степень приближения казни, и особенности характера осужденных.

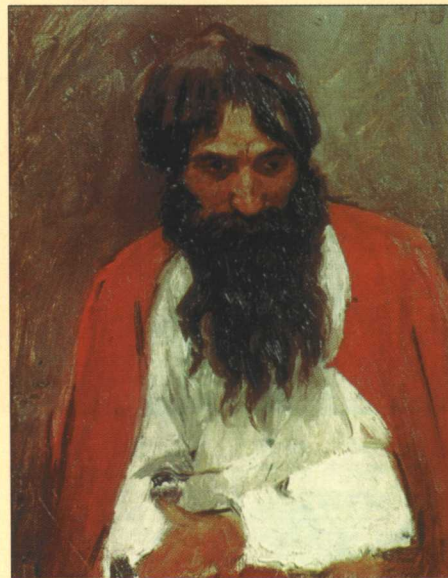
В окружении жены и матери сидит, выпрямившись в телеге, рыжий стрелец, его сильная фигура в белой рубахе резко выделяется на темном фоне. Он повернулся к Петру и меряет его горящим ненавистью взглядом. образу рыжего стрельца Суриков придавал исключительное значение, о чем свидетельствуют многочисленные этюды его головы. И связанные руки, и забинтованная нога в колодке у рыжего стрельца



ца — важные подробности, говорящие о том, что пытки не сломили его неукротимый нрав, а лишь больше ожесточили его. И еще один замечательный штрих: он единственный не снял шапку перед лицом грозного царя.

Правее рыжего стрельца, лицом к зрителю, сидит другой осужденный стрелец с большой черной бородой. Он — центр следующего "узла" в толпе и имеет свою группу окружающих его лиц. Жена стрельца помогает ему снять красный кафтан. Тщетно смотрит она на мужа с отчаянием и мольбой, ожидая от него прощального слова или взгляда. Стрелец погружен в свои гневные мысли о врагах, он не замечает страдания жены...

В глубине картины, в небольшом промежутке между седым и кланяющимся стрельцами, виднеется голова еще одного осужденного в белой рубахе. У него молодое лицо без бороды, с небольшими свисающими усами. Он подпер голову кулаком, глубоко задумавшись. Образ этот весьма сходен с созданным впоследствии образом Степана Разина, и в нем есть некоторые черты,



сближающие его с автопортретом Сурикова.

Группа, связанная со стрельцом, уводимым на казнь, образует еще один композиционный узел, замыкающий толпу справа. Богатая одежда стрельца и его семьи показывает, что это один из стрелецких начальников. Его бордовый бархатный кафтан и шапка, более ненужные, кинуты на землю. Рядом — брошенная дымящаяся свеча. Еще несколько секунд — и она погаснет... Горе семьи стрельца достигло предела. Молодая женщина, схватившись одной рукой за голову, а другой разрывая ворот парчового узорного летника, вопит в отчаянии, к ней припал маленький сын.

У нижнего края картины сидит на земле, на поношенном стрелецком кафтане женщина. Рядом с ней — девочка. Простой темный платок, убогий коричневый сарафан, натруженные ноги в больших лаптях и онучах — все говорит о том, что стрелчиха принадлежит к той

Утро стрелецкой казни.
Фрагменты картины:
рыжебородый стрелец и Петр I.

Утро стрелецкой казни.
Фрагмент центральной части
картины: молодая жена стрельца,
уводимого на казнь. ▷

Иностранец.
Этюд к картине.
Масло. 1879.
Третьяковская галерея. ▷

Чернобородый стрелец.
Этюд к картине.
Масло. 1879.
Третьяковская галерея.

части бедных стрелецких семей, которые вынуждены были вести полукрестьянское хозяйство, чтобы не умереть с голоду. В ее руках зажата уже погасшая свеча. Это все, что ей осталось от кормильца семьи. Она ничего не видит и не слышит, переполненная горем...

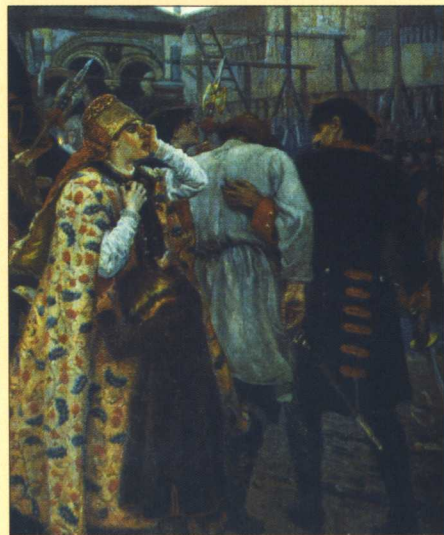
Цветовое различие одежды стрельцов не только обогащает живописное решение картины, но и раскрывает ее обобщающий смысл. Различные по цвету кафтаны, петлицы, сапоги означали, что на площадь свезены стрельцы разных полков, и казнь этих стрельцов представляется как гибель стрелецкого войска.

Если самые тяжелые, скорбные моменты сконцентрированы в правой части толпы, то в ее левой части, в образах рыжего и чернобородого стрельцов, с наибольшей силой выражены моменты



решительности, несломленной воли, духа сопротивления и борьбы с Петром и его окружением. Самым ярким в этом отношении является образ рыжего стрельца. В нем сила духа, неукротимость гнева стрелецких мятежников достигла своего кульминационного выражения. Не случайно именно между рыжим стрельцом и Петром происходит поединок взглядов, в котором раскрыта вся непримиримость столкнувшихся сил.

В отличие от стрельцов и толпы народа группа Петра, сосредоточенная у правого края картины, немногочисленна. Народ здесь представлен только шеренгой солдат-преображенцев. Ближе всего к первому плану — две необычайно выразительные фигуры, составляющие яркий контраст друг другу. Это иностранец в костюме вельможи XVIII века и родовитый боярин Московского царства. Уже одно то, что художник поместил рядом эти фигуры и включил их в группу сторонников Петра, показывает, как хорошо знал Суриков историю стрелецких бунтов, неизменным требованием которых на протяжении двадцати лет было: "бояр и иноземцев побить..." Петра в течение всей борьбы против Софьи поддерживала группа старин-



ного родовитого боярства. Изображенный боярин находится на стороне Петра и осуждает стрельцов, но весь его вид, внешность, одежда, характер связывают его с той старой, допетровской Русью, фанатичными защитниками которой являются стрельцы.

У лиц, принадлежащих к лагерю Петра, заметно проявление человеческого сочувствия к стрельцам; у иностранного посла оно сопровождается стремлением понять происходящее, у старого боярина это сочувствие соединилось с осуждением и раздумьем. Один лишь Петр непреклонен и яроsten в своем гневе, он полон решимости раз и навсегда покончить со стрелецким войском и не испытывает ни малейших колебаний, сомнений или жалости. Из всех присутствующих только Петр изображен верхом на лошади, возвышаясь над всеми героями картины. От его монументальной фигуры веет необыкновенной мощью. На смуглом, потемневшем от гнева лице сверкают страшные глаза с какой-то совершенно неестественной силой взгляда, которую трудно выдержать.

Не сочувствуя расправе Петра со стрельцами и человечно показав стрельцов и их страдания, Суриков в то же время объективен в трактовке царя. В его образе нет ни юбилейного глянца, ни обличительной утрировки; художник-реалист сумел глубоко постичь характер Петра, проникнуть в мир его мыслей и чувств и создать резко очерченный, но правдивый образ.

Картина Сурикова, с непревзойденной глубиной показывающая столкновение двух сил, возвышается до масштабов исторической народной трагедии и абсолютна чужда натуралистического изображения казни. "Кто видел казнь, тот ее не нарисует", — говорил Суриков и сосредоточил свои силы на правде воссоздания человеческих характеров, чувств, мыслей и идей, а не на показе физических страданий, крови и трупов.

"Я когда над "Стрельцами" работал, — вспоминал он, — ужаснейшие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кругом кровью пахнет. Боялся ночей. Проснешься и обрадуешься. Посмотришь на картину. Слава Богу, никакого ужаса в ней нет. Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было... Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь".

И все же в первой большой картине Сурикова — "Утро стрелецкой казни" — композиционное решение и сила психологической характеристики находятся на более высоком уровне, чем колорит. В целом картина вышла несколько зачерненной, что объясняется трудностью изображения (сумеречный свет утра и сырой осенний

туман) и отсутствием опыта в решении сложных колористических задач и в овладении искусством передачи пленэра. Сам Суриков это очень скоро понял. В смысле зрительного впечатления в картине большое значение имели огоньки свечей, зажженных в руках приговоренных к смерти. Я знал, что эти огоньки, мерцающие в сумерках раннего утра, придадут впечатлению от картины особую жуткость, и я хотел, чтобы эти огоньки в самом деле светились... И вот вместо того, чтобы достигнуть этого контрастом красок, я, не замечая того, придавал общему тону картины грязный оттенок. Я достиг впечатления, которого хотел, но за счет общего тона. Да, я сейчас же это понял, но поправить уже ничего было нельзя".



И все-таки этот недостаток, так сурово раскритикованный самим Суриковым, не может заслонить огромных достоинств "Утра стрелецкой казни" — произведения глубокой мысли и захватывающей эмоциональной силы, которое поражает нас умением автора подчинить все элементы картины выражению ее идейного содержания. В этой картине много задатков того, что впоследствии будет развито в других работах Сурикова.

По материалам книги В.С.КЕМЕНОВА
"В.И.Суриков.
Историческая живопись 1870 — 1890 г."

Александр Бенуа о СУРИКОВЕ

рых и ярких красок произведение достойно назваться прекрасным ковром уже по самому своему тону, уже по самой своей красочной музыке, переносящих в древнюю, еще самобытно-прекрасную Русь. Правда, между фигурами "Сибири" не протискаться. В особенности дикари скомканы в совершенно компактную кашу. Но это-то и хорошо, так как толь-

главное, за то, что он сумел, отдаваясь вполне своему вдохновению, найти что-то совершенно своеобразное, новое, как в рисунке, так и живописи и в красках. По краскам не только "Морозова", но все его картины прямо даже красивы. Он рядом с Васнецовым внял заветам древнерусских художников, разгадал их прелесть, сумел снова найти их изуми-



Как относительно большинства наших лучших художников, так и относительно Сурикова русская публика обнаружила полнейшее непонимание в художественных вопросах. Чего-чего не было говорено о перспективе в "Стрельцах" и "Морозовой", о колорите "Ермака", о росте "Меншикова"...

Однако действительно ли так плох Суриков в техническом отношении? Нам кажется, что техническая сторона картин Сурикова не только удовлетворительна, но прямо прекрасна, так как вполне передает намерения автора, и что, в сущности, все эти подмеченные недостатки, скорее, даже достоинства. Благодаря отсутствию перспективной глубины в "Морозовой" Суриков сумел подчеркнуть типичную и в данном случае символическую тесноту московских улиц, несколько провинциальный характер всей сцены, так чудовищно контрастирующей с восторженным воплем главной героини.

Эту картину называли, думая ее этим осудить, ковром, но действительно, это удивительное по своей гармонии пест-

ко благодаря подобной "ошибке" намерение художника высказалось с полной ясностью: отвага сплоченной кучки героев, врезающейся в эту гигантскую, кишмя кишашую, как клоповник, массу, представляется сказочной, невероятной и особенно прекрасной. Также можно похвалить Сурикова и за тесноту в фигурах "Казни стрельцов", и за несоответственный рост Меншикова; также и в особенности за его до грубости смелые краски, всегда удивительно отвечающие поэтическому намерению, также и за письмо: грубое, резкое, но удивительно меткое, сильное, характерное. Разумеется, Суриков — русский художник. Он не чувствует и не любит абсолютной красоты форм, и он в погоне за общим поэтическим впечатлением подчиняет чисто формальную сторону содержательной. Несомненно, это слабое место в его творчестве. Но уже за то ему спасибо, что он сумел пренебречь ложной, академически понятой красотой форм, а

тельную, странную и чарующую гамму, не имеющую ничего похожего в западной живописи.

Лишь очень редкие художники, одаренные почти пророческой, во всяком случае, мистической способностью, могут перенестись в прошлое, орлиным взглядом разглядеть в тусклых его сумерках минувшую жизнь. Никакие славянофильские рассуждения не способны были открыть такие прочные, кровные, жизненные связи между вчерашним и нынешним днем России, какие открылись в суриковских картинах. Его герои, несомненно, тогдашние люди, но они в то же время, несомненно, родные наши отцы, несомненные предки всех тех полувизантийских, полувосточных — странных, загадочных — элементов, из которых состоит вся русская современность. Их чувственность — наша чувственность, их дикие, сложные страсти — наши страсти, их мистическая прелесть — все та же чисто русская прелесть, которую не удалось еще смыть с русского народа, несмотря на долготнее растление его.

Боярыня Морозова.
Масло. 1884-1887.
Третьяковская галерея.

1902 год

СУРИКОВ - ПОРТРЕТИСТ

Решительный поворот головы, дерзкий и одновременно внимательный взгляд, непокорные пряди черных волос и сила внутренней энергии, выраженная в облике и живописном напоре, — таким мы видим Василия Ивановича Сурикова в его автопортрете 1879 года. Художнику 30 лет. Еще не написаны "Боярыня Морозова", "Меншиков в Березове", "Снежный городок", даже "Утро стрелецкой казни" — его первая большая картина, обратившая к молодому художнику пристальные взоры современников, только задумана и к ней лишь собирается исторический и художественный материал. Но автопортрет свидетельствует, что в этом молодом человеке сосредоточена такая бездна таланта и творческой страсти, которые вскоре выразятся в мощных живописных созданиях его исторических драм.

За воскрешенными на полотнах Сурикова событиями и характерами ушедших эпох, словно в тени этих могучих трагедий прошлого остаются созданные им портреты. А ведь его портретное искусство столь же серьезно, значительно и глубоко, как и историческая живопись, в которой ему мало ссыкается равных не только в отечественном искусстве.

Суриков не причислял себя к портретистам в общепринятом понимании этого слова. Он не писал заказных портретов, портретов на продажу, по крайней мере, они у него чрезвычайно редки; его влекли облики и характеры близких и любимых им людей. Жена, дочери, брат, нежно любимая матушка, многие друзья дома да многочисленные сибирские знакомые и родные — вот круг портретируемых людей. В такой отобранности моделей можно усмотреть особую требовательность художника к задачам, которые решались им в портретном жанре.

Современник Крамского, Репина, Перова, Ге, Серова — лучших русских



портретистов той эпохи — Суриков создал особый тип портрета, не похожий ни на одного из названных мастеров. У него нет портретов общественных деятелей или властителей умов современности. Не столь часты психологические портреты, что было неременной приметой эпохи. Его интересы в портретном жанре лежали в иной сфере. И шел он к портретному роду живописи тоже по-своему, через исторические эпопеи. Портреты, им созданные, оказываются тесно связанными с историческими полотнами.

Летом 1879 года художник гостил в имени своего товарища по Академии художеств Н.К.Бодаревского. Тогда им и был написан не только автопортрет, с которого начался наш разговор, но и несколько небольших портретов обитателей имения. За каждым конкретным лицом уже тогда вставляли образы и характеры картины, холст который стоял в его московской квартире и ждал, когда на полотне возникнет холодное тревожное "Утро стрелецкой казни".

В милом женственном облике сестры Бодаревского Елены Корнилиевны Дерягиной он рассмотрел одну из бьющихся в отчаянии героинь картины. В ее черты он будет всматриваться, переносить из этюда в этюд, пока наконец не возникнет в картине жена чернобородого стрельца, ожидающего казни. В своих родственниках — сибирских казаках он видел и чернобородого стрельца, и крепкого старика с седой бородой; а строптивый могильщик Кузьма с одного из московских кладбищ превратился в самый непокорный образ картины — рыжебородого стрельца. Сила воображения мастера преображала облики конкретных людей сначала в портреты-этюды, а затем они начинали жить в историческом прошлом живописных драм.

Его великое создание — картина "Боярыня Морозова" с захватывающим красотой "женским царством" — дала



Портрет Ольги, дочери художника, с куклой.
Масло. 1888.
Третьяковская галерея.

Монашенка с поднятыми к лицу руками.
Масло. 1884-1887.
Третьяковская галерея.

жизнь целому кругу прекрасных портретных образов. Конкретная натура, запечатленная в портретных этюдах, как и при работе над "Стрельцами", проходила путь длительных творческих преобразований, пока наконец не откристаллизовывалась в единственно возможный характер картины. Самым сложным был процесс рождения центрального образа исторической трагедии — самой боярыни Морозовой. Он искал ее черты и в сибирских земляках, и в случайных лицах, встреченных на московских улицах, пока вдруг не написал портрет-этиюд монашенки-старообрядки Анастасии Михайловны. Она захватывает страстностью, убежденностью, внутренним огнем, готовым испелить любого несогласного с ее верой. Под кистью художника возникает не просто этюд, но полнокровный портрет, который тесно связан с картиной, однако может существовать и вполне самостоятельно, независимо от большого полотна — так сильно выражен характер и создана столь могучая натура. Происходило таинственное преобразование конкретного человека в образ, рожденный фантазией художника.

Но в портретном творчестве Сурикова имел место и обратный процесс. Герои его исторических полотен давали

жизнь портретам, не связанным сюжетно с той или иной картиной, но входящим в ауру его исторических созданий. Художественное мышление живописца было таково, что многие из его портретов, особенно женские, могут естественно включаться в живописный и образный строй его исторических произведений. Не случайно, что большинство его женских портретов возникло уже после окончания "Боярыни Морозовой". Словно не израсходованные до конца возможности и художественное воображение требовали продолжения создания этого прекрасного женского "хора", так выразительно звучавшего в этой картине. Они и по колориту, выдержанному в холодной синей тональности, близки "Боярыне Морозовой".

Так возникли "Сибирская красавица" (1896), "Горожанка" (1902), "Казачка" (1892) и многие другие прекрасные образы. Художник любил изображать модели, облаченные в нарядные шали,

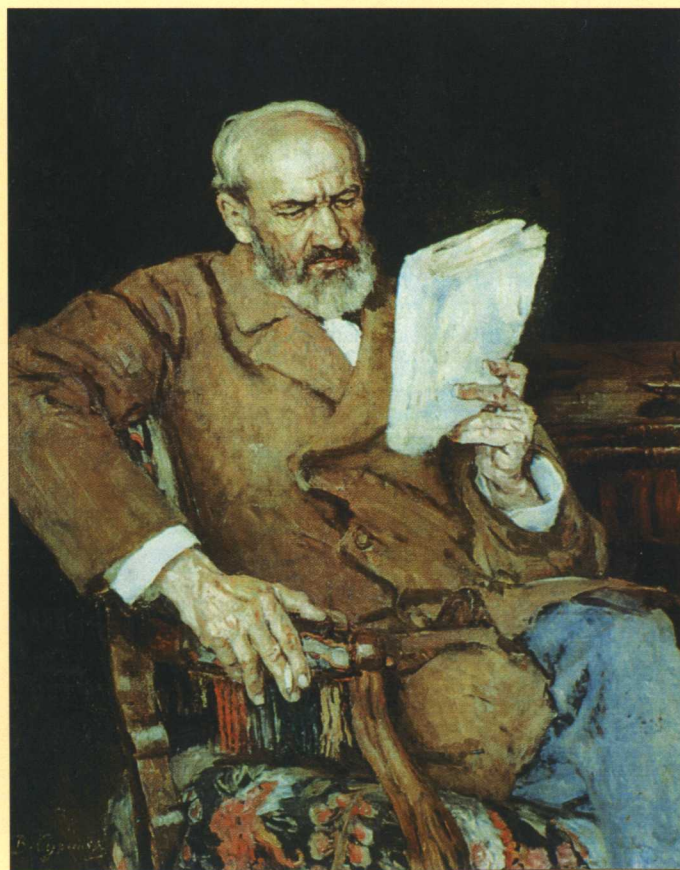
Сибирская красавица.
Портрет Е.А.Рачковской.
Масло. 1891.
Третьяковская галерея.

Портрет доктора А.Д.Езерского.
Масло.
Третьяковская галерея.

цветные платки, старинные душегреи. Эта нарядность придает поэтический характер портретам и словно "историзирует" их, отодвигает в прошлое. Названия портретов подчеркивают не индивидуальность характеров, но определенную общность, типажность создаваемых образов.

Часто мы не знаем имен изображенных, и самому художнику представляется это не столь уж важным. А когда он называет портрет конкретным именем, то сведения о человеке, как правило, скудны, и не они становятся существенными для раскрытия внутреннего содержания портрета. Но что же тогда?

В портрете смоленской горожанки Лидии Тимофеевны Моториной (художник назвал портрет "Казачка") покоряет поэтическая сила образа, выраженная в четко очерченном тонком лице, изумительном по красоте звучания холодном синем цвете одежды, расшитой старинным узором — большими цветами. Шугай, в который одета героиня, Суриков отыскал в своем сундуке, а раньше он хранился в сибирском родительском доме и принадлежал еще его прабабке. Художника всегда увлекал определенный тип лица. "Женские лица я очень любил, не порченные ничем, нетронутые", — говорил он, создавая в портретах идеал на-





Казачка.
Портрет Л.Моториной.
Масло. 1892.
Третьяковская галерея.

циональной женской красоты. Так же, как в представлении народа красота соединялась со здоровьем, добрым нравом, так и героини суриковских портретов привлекают не дорогими нарядами, вычурностью поз, причудливостью состояний, но ясностью лиц, статью осанки, жемчугами зубов.

"...Сестры мои двоюродные — девушки совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. В девушках была красота особенная: древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Все здоровьем дышало. Песни старинные пели тонкими певучими голосами" — так записал слова художника его первый биограф М.Волошин. Художник был убежден, что красота — в гармонии лица, соразмерности, соответствии одежды и характера. Поэтому он убежденно говорил, что "античную красоту и в остяке найти можно". Подтверждением этому служат портреты сибирских татарок и жителей минусинской степи, в которых его привлекала своя гармония лиц, одежд, осанки.

Наиболее цельные и значительные портреты созданы Суриковым в 1890-1910-е годы. Один из самых обаятельных образов, открывающих эту серию, — "Девочка с куклой" (1888), изображающий его старшую дочь Ольгу. По-детски неуклюжая фигурка десятилетней де-



Горожанка
(портрет А.Емельяновой, рожд.
Шрейдер).
Масло. 1902.
Третьяковская галерея.

вочки в красном платье на фоне белого кафеля печи написана с такой теплотой и любовью, с таким пониманием детской психологии, что, сколько бы ни прошло лет, как ни поменялись бы вкусы и пристрастия в живописи, этот портрет всегда будет пробуждать чистые и добрые чувства.

Наряду с портретами-типами, к которым относятся его женские образы, художник создает глубоко психологические портреты, поражающие силой проникновения в сложный внутренний мир человека. К таким произведениям, несомненно, относится "Портрет доктора Езерского" (1910), близкого друга художника. Во всей полноте здесь раскрывается диапазон возможностей Сурикова-портретиста. Выразительная посадка фигуры, напряженное лицо, нервные руки, энергичная, темпераментная живопись, сложный, построенный на тончайших разработках цвета колорит — все вместе создает сложную и богатую кра-

соту человеческой личности. Портреты великих старых мастеров — Тициана, Веласкеса, которыми так восхищался Суриков, невольно приходят на память рядом с подобными его созданиями.

Сколь важно было для Сурикова всматривание в лицо человека, разгадывание его сути, свидетельствует и то, как часто он писал свои автопортреты — маслом, акварелью, карандашом. В них никогда нет позы, самолюбования, они не предназначались для общественных галерей, а писались потому, что мастер задавал себе вопросы: что он такое? Что он успел совершить? Так ли решил задачу, поставленную перед собой? Каждый его автопортрет оказывается требовательным разговором с самим собой...

Хотя портретное наследие Сурикова невелико по количеству произведений, но в общем потоке русского искусства прошлого века, искавшего возможность выразить многообразие связей человека с окружающим миром, стремившегося постигнуть, что есть человек, его характер, красота, портретные образы, созданные Суриковым, занимают особое место. Без них наше представление о полноте жизни, своеобразии человеческой личности, многообразии искусства той эпохи было бы далеко не полным.

Г.ЧУРАК

ИХ ВДОХНОВЛЯЕТ ОБРАЗ СУРИКОВА

Вряд ли кто сейчас помнит, что ведущему художественному вузу страны присвоено имя В.И.Сурикова в первые послевоенные годы, почти 50 лет назад, в ознаменование столетия со дня рождения великого русского живописца. Кто из молодых художников тогда не мечтал стать новым, современным Суриковым! Большинство студенческих курсовых и дипломных работ посвящалось истории, героическим событиям прошлого. В своем построении, схемах и группировках они несли в себе черты суриковского влияния.

Молодой "суриковец" Владимир Гаврилов, еще студентом зарекомендовавший себя многообещающим художником, избрал для дипломной картины тему, связанную с образом создателя "Утра стрелецкой казни" и "Боярыни Морозовой".

По сути, это композиционный портрет — картина с одним персонажем. В лаконичной форме, средствами густой, свободной, сугубо московской живописи молодой автор повествует не только о Сурикове — непревзойденном мастере исторической картины, но и вообще о художнике. Это раздумье о творчестве, о себе и жизни, путях искусства. Смысловая нагрузка полностью заключена в самой фигуре живописца. Она чуть сдвинута в сторону от центра. В правой руке широкая шетинная кисть. Неустойчивая поза — словно сжатая перед решающим разворотом пружина. В обстановке ничего лишнего. Только то, что дополняет основной образ. Фоном служит внушительного размера, укрепленный на массивном мольберте холст с начатой "Боярыней Морозовой". Верх полотна проложен цветом, остальные фигуры контурно обозначены синим кобальтом. А зачем целиком повторять цветовой строй суриковского шедевра? Он весь словно опрокинулся в общую колористическую оркестровку дипломного произведения. Иссиня-черный, обогащенный рефлексами цвет костюма Сурикова. Вспышки лазорево-голубых, желтоватых, красноватых, серебристых оттенков в предметах интерьера: раскрытый этюдник, подиум для натурщика с лежащей на крышке палитрой, этюды на полу и стене, тумбочка и тахта в глубине комнаты, табурет, на котором сидит задумавшийся, с усталым лицом мастер.



Советовали В.Гаврилову: "Чего институтскую табуретку изображаешь? Сделай кресло старинное". — "Да нет, так-то лучше!"

Говорят, учиться полезно. Овладевай азами академизма, прилежно слушай профессоров. Ну, а закончишь вуз, тут же забудь все, чему тебя учили. И творческую жизнь свою начинай с чистого листа. Увы, это не так! Пример В.Гаврилова свидетельствует о полном отсутствии противоречий между тем, чему учили в школе, институте, и возвышенными стремлениями самого художника. С каким восторгом был принят диплом В.Гаврилова его коллегами, выдающимися художниками, рядовыми зрителями! В.Гаврилов выступил в дипломной работе уже сложившимся мастером, свободно владеющим арсеналом выразительных средств, преемником славных суриковских живописных традиций.

Л.ШИТОВ

Евгений Морозов закончил Суриковский художественный институт в прошлом году (мастерская М.Переяславца). Его дипломная работа — проект памятника В.И.Сурикову — обратила на себя внимание специалистов, заслужив отличную оценку. Сам памятник решен в спокойной классической традиции, в нем нет ни помпезности, ни желания выставить свое авторское "я" на первый план. Все подчинено главному — раскрытию образа великого художника средствами скульптуры, прежде всего прекрасной лепкой. Суриков изображен в момент работы, с кистями в руках. Он словно на мгновение отошел от холста, чтобы посмотреть на него со стороны. В прямо стоящей фигуре с гордо поднятой головой чувствуется внутренняя сила его характера. Прекрасны руки художника — они тоже работают на образ артистичного, тонкого, чуткого душой, но твердого человека.

Работа над образом Сурикова длилась год. Была прочитана вся литература о мастере, изучены его фотографии и портреты. Молодой скульптор стремился не только передать портретное сходство, но и проникнуть во внутренний мир героя. Сделал около пяти вариантов, но остановился на этом.

— Суриков — художник со своим взглядом на мир, на историю России, со своими принципами, которым он не изменял всю жизнь, — говорит Евгений. — В то время также были разные течения в искусстве, но он ни к кому не пристраивался, а делал свое дело. Он был патриот, любил свою семью, овдовев, воспитал двух дочерей. Я сделал его в расцвете творческих сил, сорокалетним...

Евгений Морозов родился в 1970 году в поселке Запрудня Талдомского района Московской области. Заметив способности сына к рисованию, мама повезла его в Москву в МСХШ, куда он был принят в 1983 году. Закончив школу, служил в Советской Армии, а в 1991 году поступил в Суриковский художественный институт. После защиты диплома Женя был приглашен в творческие мастерские Академии художеств.

Памятник, созданный выпускником, будет установлен в институте в канун юбилея великого русского художника.

Н.КОЛЕСНИКОВА



Е. Морозов.
Проект памятника В.И.Сурикову.
◁ Глина. 1997.

В. Гаврилов.
В.И.Суриков.
Масло. 1951.
Научно-исследовательский музей
Академии художеств, С.-Петербург.

Как я работал над иллюстрациями к «Левше»



Н. С. ЛЕСКОВ
ЛЕВША



Почему я выбрал для дипломной работы именно это произведение? Потому что мне нравится сильный русский дух повествования, быт, обычаи, костюмы, различные сюжеты, интерьеры, пейзажи с архитектурой, возможность рисовать корабль, море, многофигурные действия, мотивы житейские, патриотические, трагические, русские и зарубежные, изображение всех сословий, мудрость устоев народной жизни. Мне нравится сам Левша – простой тульский мастерской; хочется стать таким же виртуозным непревзойденным мастером. Поэтому я старался иллюстрировать детально точно, подробно по рисунку.

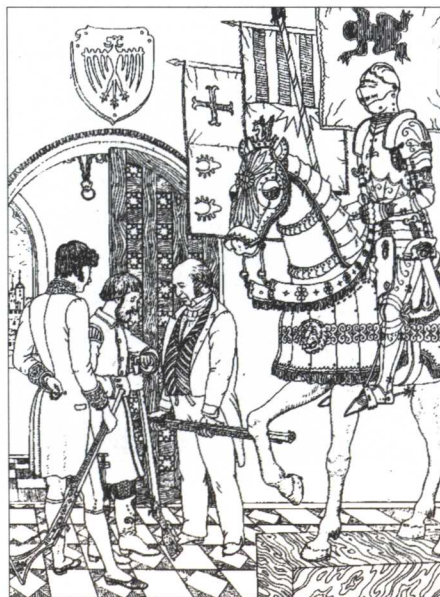
Найти материал XIX века легче, нежели изобразить Атлантиду; мы не знаем, какая там была архитектура, интерьеры, костюмы, какими были атланты. Сказ мне близок и понятен: сам я выходец из простой семьи, отец – сапожник, мать – рабочая на заводе. Я побывал более чем в 40 городах России, рисовал провинциальную глубинку, избы, церкви, утварь, костюмы, типажи. Специально ездил в Тулу, так как Левша был туляком.

Тему дипломной работы задумал за два года до защиты. Работал полтора года. Вначале трудно было найти язык, стиль, манеру и технику исполнения. Попробовал сказочную шаржированную, гротесковую

Н.Лесков.
Левша.
Суперобложка.
1995.

Подковывают блоху.
Эскиз.
Карандаш. 1995.

Левша в Лондоне.
Карандаш. 1995.



форму в гризайле, затем в технике офорта черно-белого или с подкраской, а остановился на простом карандаше и белой бумаге. Надо было выбрать самые важные и интересные моменты сказа, распределить на весь текст равномерно иллюстрации, где-то пожертвовать сценой ради сохранения общего строя. Думал, какой же формат выбрать для книги и для иллюстраций. Надо было определить – какой момент действия изобразить – до, во время или после. Все это важно, потому что от этого зависит композиция. Что-то из материалов у меня уже было, новое находил на выставках, в музеях, книгах и журналах. Долго искал образы трех мастеровых туляков. Студента Диму Холкина сразу приглядел для тульского кузнеца, у него очень выразительный образ. Другого парня знал давно, но только через год понял, что он – нужный герой. Труднее было найти Левшу. Я искал образ из жизни, и вдруг мне посоветовали: "Рисуй себя. Ты похож на Левшу". Изучал старинные ружья тульских мастеров и европейских. Их необходимо рисовать по сюжету. В Тульском кремле искал такое место, где бы генерал Платов мог говорить с мастерами о важности царского наказа. Вживался в действие.

В седьмой главе речь идет о подковывании блохи. Сперва хотел изобразить троих умельцев в избе, потюкивающих молоточками. Для

этого нарисовал натурщика за столом при свече, чтобы точно передать падающие тени от фигур. Но потом понял, что процесс подковки блохи – это чудесная тайна. Поэтому сюжет изменил, нарисовав людей у избы Левши, обсуждающих события, заглядывающих в окна... Когда генерал Платов подумал, что мастера его обманули, он схватил Левшу, бросил в коляску и, ругаясь, показал кулак его землякам. От этого, правда, тоже отказался, нарисовал туляков, взглядом провожавших Левшу в Петербург у верстового столба, который для подлинности скопировал с фотографии XIX века.

Царь Николай I вызвал Платова к себе. Я задумал взять момент, когда Платов поднимается по парадной лестнице Зимнего дворца, чтобы показать роспись и великолепие интерьера.

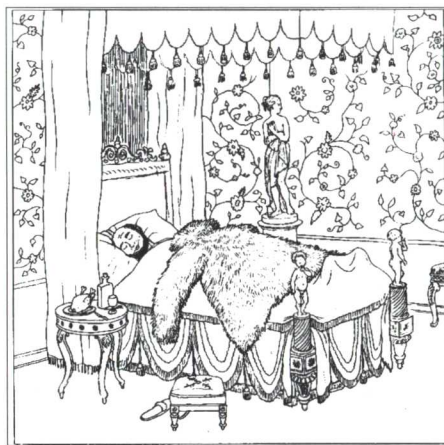
Интересный, важный пик событий – триумф Левши, как гениального мастера, когда сам царь обнимает и целует его. Но я взял момент, когда царь, восхищенный, подходит к нему, а другие – смотрят в мелкоскоп.

Перед поездкой за границу друзья моют Левшу в общественной бане. Этот мотив мне очень нравится из-за того, что там можно изобразить обнаженные тела. Это всегда красиво и интересно, и что за Россия без бани?!

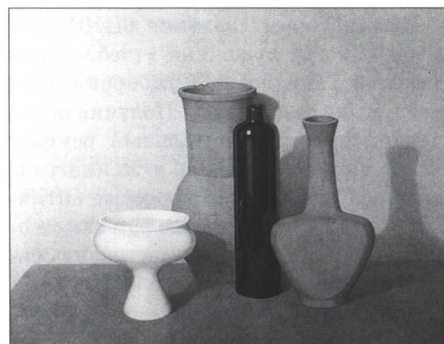
В Англии поразились искусству Левши, упрашивали остаться. Искусные мастера всегда в почете.

Сулили ему хоромы, жалованье, невесту – только живи. Но он, как истинный патриот, отказался. Поэтому я хотел отобразить богатый, роскошный пир в дорогом интерьере, где англичане пьют за его славу и здоровье. Это тоже кульминационный момент, ведь все это могло стать его собственностью.

Очень красивый сюжет, когда Левша возвращается домой по Сре-



Полскипер в гостинице.
Эскиз.
Карандаш. 1995.



Натюрморт керамический.
Акварель. 1996.
43x55.

диземному морю. Будучи во Франции, я поехал в портовый город Марсель, посетил морской музей, где зарисовал корабль XIX века. Мне повезло, там много кораблей разных веков. Вначале хотел нарисовать африканский берег с пальмами, верблюдами и арабом, а вдали корабль. Потом – полуразрушенный греческий храм, а в море – корабль. Остановился на композиции, где взят крупным планом корабль, а Левша стоит и смотрит вдаль в русскую сторонку, внизу играют дельфины.

Сюжет получился неубедительным, надо увидеть, присутствовать при этом, понаблюдать и зарисовать. Самому войти в образ. Два противоположных, контрастных сюжета: полскипер на перине с шубой, вино и мясо, а Левша на холодном полу, большой, избитый, в комнате для арестантов. Здесь я решил, чтобы меня расслабленного бросили на пол, и попросил друга нарисовать меня. Получилось убедительно.

И трагический финал – смерть в больнице для бедных, вдали от Тулы. Левшу изобразил на железной кровати без одеяла и подушки, на тонком тюфяке, прикрытом рогожей. Доктор ищет пульс, рядом полскипер. Такова горькая судьба талантливого русского умельца, поразившего мастерством Европу, но погубленного в Отечестве. Ведь основная дума сказа не только о судьбе Левши, но и о судьбе России.

А.МУХИН

Пафнютьев-Боровский монастырь.
Акварель, белла. 1990-1991.
55x77.



Старая слободка в Чебоксарах.
Акварель. 1996.
35x50.



ЭКОЛОГИЯ – 98

На Международный конкурс детского рисунка "Экология-98" принимаются работы в любой живописной, графической, декоративной технике, размером в пределах 60 см по большой стороне.

На обратной стороне рисунка печатными буквами надписать: страна, фамилия, имя, возраст, пол, адрес (полный), название работы, техника.

В посылку от коллектива следует вложить список участников. Количество работ может быть любое, но мы просим преподавателей делать более тщательный отбор. Рисунки присылайте без паспарту до 15 марта 1998 года.

Ваши смелые и индивидуальные взгляды на мир будут представлены на итоговой выставке "Экология-98".

В выставке могут принимать участие дети в возрасте до 17 лет.

Работы высылайте по адресу: 309530, Белгородская область, г. Старый Оскол, ул. Октябрьская, 27, детская художественная школа.

Старооскольская ДХШ награждена дипломом и медалью 29-го Международного конкурса детского рисунка, г. Шведт на Одере (Германия).

Призерами стали:

Шепинев Максим.

г. Ивангород Ленинградской обл., ДХШ.

Кузнецова Вика.

Приморский край, п. Врангель, ДХШ.

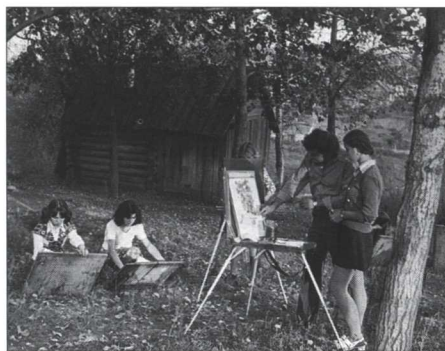
Кокарева Настя.

г. Норильск, ДХШ.

Кириллова Аня.

г. Старый Оскол Белгородской обл., ДХШ.

Журнал "Юный художник" поздравляет победителей!



В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

ЮБИЛЕЙ В ЧЕБОКСАРАХ

Детской художественной школе № 2 уже четверть века. За это время сотни ее воспитанников получили начальную художественную подготовку, многие из них продолжили учебу в училищах, институтах, стали мастерами кисти, преподавателями.

А началось все с котельной, так как наша школа – это бывшее здание котельной.

Инициатором создания ДХШ был молодой тогда художник – чебоксарец Николай Гаврилович Кумбиров, который и ныне ее директор. Получив помещение, сделали капитальный ремонт. Затем директор поехал в Ленинград, приобрел для занятий гипсовые античные слепки, растительные розетки, геометрические тела; начал составлять натюрмортный фонд. Осенью 1972 года я попал в первый набор.

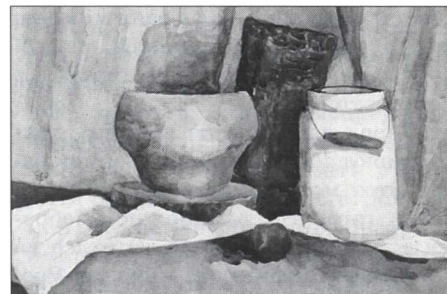
Сейчас занятия в школе проводятся три раза в неделю для ученика любой смены. На уроках ребята осваивают рисунок, живопись, композицию, изучают историю искусства. Такая программа создает благоприятные условия для художественного развития ребенка. Каждое лето дети уезжают на пленэр в лес за Волгу, на реки, озера, изучают пленэрную живопись, ботанику, деревья, архитектуру. Посещают музеи, выставки, встречи с художниками. Много работают по композиции; этот важный предмет позволяет ученику творчески выражать свои мысли, чувства. Участвуют на городских, республиканских, российских и международных выставках: "300 лет Российскому флоту", "850 лет Москве", "Учитель и ученик" в г. Чебоксары; в конкурсах в Адлере, Японии, Австралии.

На этюдах
Фото.

Надя Кандасова, 11 лет.
Три девицы под окном.
Акварель.



В. Савинова, 10 лет.
Натюрморт с чугуном.
Акварель.



Саша Мухин, 16 лет.
Голова Давида.
Карандаш. 1976.
ДХШ № 2, г. Чебоксары.



В.Столяров, 11 лет.
Кораблики.
Карандаш.

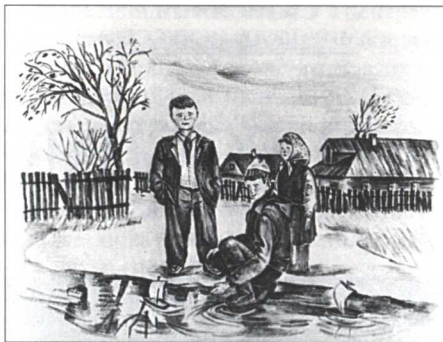
Таня Колесникова, 10 лет.
В деревенском доме.
Акварель.



Денис Степанов, 14 лет.
Зима.
Акварель.



Татьяна Соловьева, 17 лет.
Натюрморт из предметов быта.
Карандаш.



В школе работают преподаватели с высшим художественным образованием. Они уделяют особое внимание воспитанию одаренного ребенка, учат видеть и понимать прекрасное. В основе преподавания – реалистические традиции российской школы. Главный учитель – природа, натура, глубокое изучение которой дает хорошие плоды. Серьезно подходят педагоги и к обучению ремеслу.

Школа открыла дорогу в искусство многим воспитанникам. Среди них портретист Михаил Яковлев, братья Юрий и Валерий Ивановы и другие.

Осенью прошлого года мы отметили юбилей ДХШ № 2, в Чебоксарах состоялась большая совместная выставка творчества учителей, учеников и выпускников школы.

А.МУХИН,
преподаватель Чебоксарской ДХШ № 2.

Статью, которую вы только что прочитали, написал молодой художник, судьба которого, на наш взгляд, складывается счастливо.

Александр Мухин, выпускник Чебоксарской ДХШ № 2, закончил два вуза: педагогический в родном городе и Государственный академический художественный институт им. В.И.Сурикова в Москве, стажировался во Франции, участвовал во многих зарубежных и российских выставках, член Союза художников России. Работы, представленные на последнем вернисаже в Центральном Доме художника, вы видите на этих страницах.

Влюбленный в природу родного края, воспитанный на произведениях отечественной классики, он стремится увлечь своими привязанностями детей, которых обучает в ДХШ, передать им приобретенный опыт художника-графика.

Сегодня А.Мухин рассказывает о дипломной работе, которую он выполнил в Суриковском институте, занимаясь в мастерской книги под руководством известных художников Б.Дехтерева и В.Панова.

КОНКУРС

РАДУГА – 98

Галерея детского творчества г. Занка (Венгрия) приглашает юных художников принять участие в XI Международном конкурсе "Радуга-98".

Условия участия:

Работы могут присылать дети в возрасте от 4 до 17 лет. Тема конкурсных работ выбирается свободно. Желательно, чтобы в представленных произведениях были отражены пейзажи Родины, окружающая жизнь, радости и заботы своей семьи, школа, друзья и товарищи, иллюстрации к любимым книгам, творческие фантазии. Материал и техника исполнения по усмотрению автора. Принимаются: живопись, графика, мелкая пластика, керамика, батик, чеканка, эмали, компьютер- и видеоарт. Максимальный размер рисунка 50x70.

Каждый участник представляет не менее двух работ, созданных самостоятельно в 1997-1998 гг., которые еще не участвовали в конкурсах и выставках.

Каждая работа должна быть с этикеткой, приклеенной на обратной стороне или внизу. На ней следует написать на пишущей машинке следующие данные на венгерском или английском языке: имя, фамилия автора, пол, год рождения, название произведения, точный домашний адрес, адрес школы, имя, фамилия учителя. Работы направляются в Венгрию через школу, студию или другую организацию с сопроводительной запиской – перечнем произведений, напечатанным на машинке.

Срок их представления до 31 марта 1998 года.

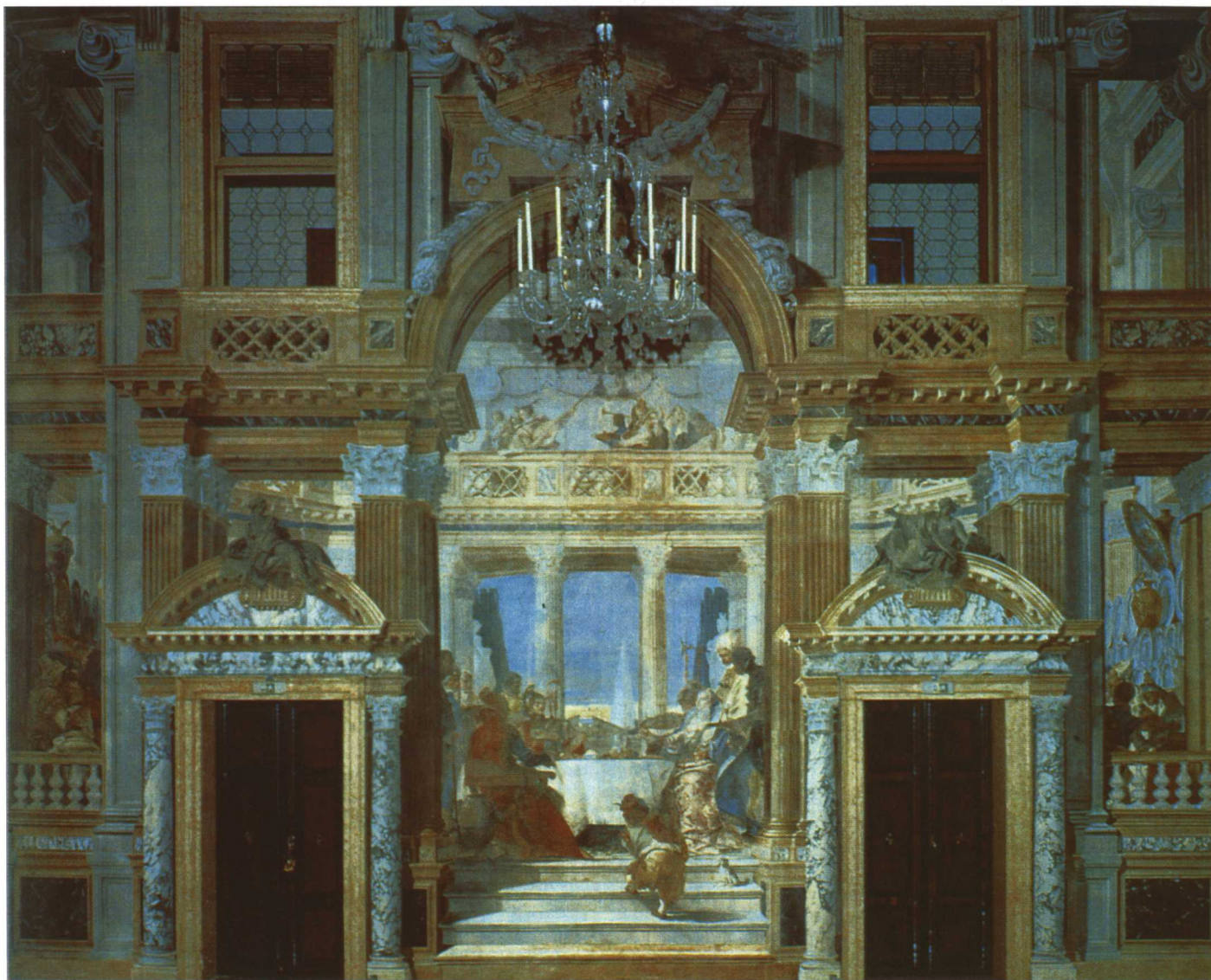
Высылать по адресу: "RAINBOW-98", GYERMEKALKOTÁSOK GALÉRIÁJA 8250 - ZANKA HUNGARY.

Присланные работы не возвращаем.

Золотым, серебряным и бронзовым дипломами отмечаются произведения высокого уровня. Главный приз присуждается лучшим работам по всем видам техники исполнения (памятная медаль и диплом). Произведения, завоевавшие призы, будут демонстрироваться на выставках в различных городах Венгрии и за рубежом, а лучшие авторы будут приглашены для участия в творческом лагере г. Занка.

**Галерея детского творчества
г. Занка, Венгрия**

ВЕНЕЦИАНСКИЕ РОСПИСИ ТЪЕПОЛО



Джованни Баттиста Тьеполо (1696-1770) – последний крупный мастер итальянской монументальной живописи, которая во второй половине и конце XVIII века переживает упадок. Завершая и концентрируя в своем творчестве едва ли не все основные художественные течения и линии развития итальянского монументального искусства XV-XVIII веков, связанные с именами Кастаньи, Мантаны, Леонардо, Рафаэля, Корре-

Интерьер Большого зала Палаццо Лабиа с фреской "Пир Антония и Клеопатры". 1744-1747.

Нептун приносит морские дары Венеции.
Фреска во Дворце Дожей.
1745-1750.

джо, Тициана, Веронезе, Караччи, Пьяцетты, Себастьяно Риччи, Тьеполо усваивает прежде всего их достижения в области художественной формы и системы организации пространства. Недаром его называли "великим знатоком стилей".

Исследователи часто указывают на "ограниченность" искусства Тьеполо, в котором "черты жизненной правды в изображении отдельных событий и персонажей не сочетались с углубленно

психологическим раскрытием художественных образов, что в целом приводит к известной повторяемости отдельных приемов...". Но, очевидно, это обусловлено не отсутствием у художника дара психологической характеристики и не стремлением к идеализации типов, но самой творческой установкой Тьеполо: для него программа, действие, тип — на втором плане; живопись, композиция, цвет, светотеневые эффекты — на первом. Каждая фигура — просто деталь декоративного целого. Тьеполо — талантливый декоратор. Секрет его успеха заключается в том, что его дарование проявилось как раз на гребне волны декоративизма в венецианской живописи XVIII века.

Первые заказы на декоративные фресковые росписи Тьеполо получает в начале 1720-х годов. Уже в росписи плафона церкви Дельи Скальци в Венеции, представляющей "Святую Терезу во Славе", проявляется стремление мастера совершенно по-новому решать задачи монументальной живописи. Важным завоеванием Тьеполо является так называемая воздушная перспектива. В композиционную структуру вводится новый компонент — воздух, появляется обилие свободного, светлого воздушно-пространства.

Воздушная перспектива привлекала живописцев XVII века, так как позволяла иллюзорно расширить пространство реального помещения, но типичная для плафонной живописи барокко перегруженность композиции фигурами, резкие контрасты света и тени, объемное изображение человеческого тела при помощи сильной светотеневой пластики, а также увлечение квадратурой (изображением "ложной" архитектуры) приносили значение свето-воздушной среды и ее непосредственное воздействие на зрительное восприятие. В тех же случаях, когда к квадратуре не прибегали, резкое разграничение поля изображения и реального пространства при помощи бордюра также умалало эффект воздушной перспективы. У Тьеполо кольцо обрамления не отделяет столь категорически реальную архитектуру от иллюзорного пространства фрески, оно разрывается, как бы позволяя переливаться реальному пространству церкви во мнимое пространство купола. Что касается контакта зрителя и изображения, то округлый, спиралеобразный ритм композиции предполагает возможность ее рассмотрения со всех сторон, при условии что зритель находится, по возможности, под центром изображения и будет поворачиваться. Главная точка

схода традиционно находится в центре.

Декоративный стиль Тьеполо выступает уже вполне сложившимся в плафоне церкви Дельи Скальци на сюжет "Перенесение домика Марии в Лорето", созданном в начале 1740-х годов и, к сожалению, погибшем в 1918 году. Здесь с наибольшей очевидностью проявилось новаторство художника, создавшего на основе органичного соединения, казалось бы, несоединимых элементов, идущих от традиции барокко и Ренессанса, принципиально новую схему композиции.



легенда XV века повествует о том, что "Santa Casa" — дом Марии и Иосифа в Назарете был унесен ангелами в безопасное место в 1291 году, когда сарацины изгнали крестоносцев из Святой Земли. Сначала ангелы перенесли его на берег Далмации, но постоянным местом его стал Лорето — маленький городок неподалеку от Анконы.

Фреска имитирует богато украшенный скульптурой сводчатый потолок, который не перекрывает всего главного нефа церкви, а заканчивается балюстрадой, оставляя в центре большое пространство без перекрытия, позволяющее видеть небо с плывущими по нему облаками. Использование квадратуры, иллюзорно продолжающей реальные архитектурные мотивы; стремительные ракурсы фигур, некоторые из которых отделены от центральной сцены и помещены на фоне обрамления фрески, как, например, фигура, олицетворяющая ересь и "падающая" вниз головой на зрителя; мощные контрасты света и тени, с помощью которых пластически выделяются фигурные группы и высветляется свободное пространство, — все эти приемы, безусловно, восприняты Тьеполо из живописи предшествующего столетия. Ему удается достигнуть того эффекта, к которому стремились декораторы барокко: иллюзии стремитель-

ного полета массы человеческих фигур и предметов. Однако композицию он строит уже не так, как его предшественники: разворачивает изображение не в глубину, а параллельно плоскости потолка. Композиция носит не центробежный (как обычно в плафонах XVII века) и не горизонтально-линейный, а вертикальный характер.

В этой композиции Тьеполо соединил две различные точки зрения. Для нарисованных зрителей у балюстрады, заканчивающей иллюзорно архитектуру храма, высшей точкой является центр

потолка. Но для зрителей реальных дело обстоит совсем иначе: чтобы добиться большей динамичности и большей реальности действия, мастер сдвигает в сторону от центра главную группу. Создается впечатление эпизода, случайно выхваченного из развертывающегося в безграничном пространстве действия. И действие это развертывается со стороны главного входа в храм; высшей точкой является не центр потолка, а его верхний край. Сцену перенесения дома Марии можно рассматривать только со стороны главного входа. Она находится между группой низвергаемой ереси и сонмом трубящих ангелов на фоне свободного пространства. Такая композиция главной сцены единственно возможная, так как при построении ее целиком с видом снизу вверх, при котором все предметы видны только снизу, утрачивалась бы возможность понимания самой темы.

Таким образом, здесь возникает противоречие в композиционном решении: мастеру приходится, с одной стороны, считаться с действительно объемной архитектурой, которую он иллюзорно продолжает, и с другой — отступать от последовательного применения традиционных приемов ради ясности понимания темы, имеющей не только декоративный смысл.

Росписи Палаццо Лабиа (около 1750 года) покрывают плафон, верхнюю часть стен и всю плоскость стены от пола до потолка. Это говорит как о стремлении к более полному и последовательному расширению пространственных границ интерьера, так и о новом понимании соотношений архитектуры и живописи — стена как бы утрачивает свою сущность, самостоятельное архитектурное значение и целиком превращается в иллюзионистическую декорацию.

"Театральность" вообще присуща искусству Тьеполо. Она проявляется и в пространственной трактовке изображения, когда художник не стремится "обмануть зрителя", как это делали художники XVII века, резким прорывом пространства в глубину и не ограничивает пространство фрески иллюзорной стеной. Он создает "искусственное небо", рисует театральную декорацию и не скрывает этого. А.Н.Бенуа писал: "...Тьеполо отличался от других "обманщиков" тем, что он обнаруживал свое совершенное неверие во все то, что он изображал". "Театральность" проявляется и в ярких "постановочных" эффектах.

Изображены фрагменты истории, рассказанной Плинием Старшим: "Встреча Антония и Клеопатры" и "Пир Антония и Клеопатры".

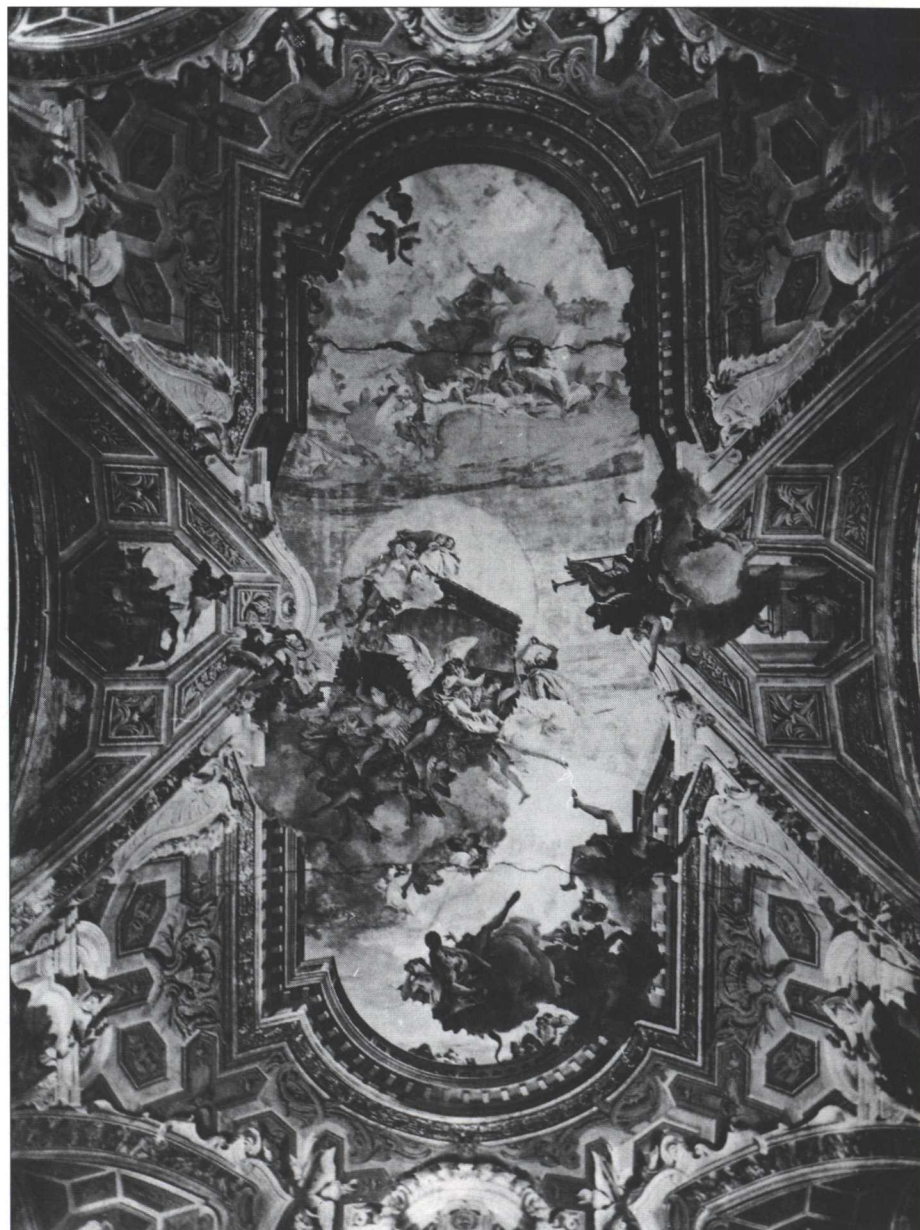
В сцене пира композиция вписана в пространство между двумя дверями и двумя окнами над ними. Ступени, по которым спиной к зрителю торопливо семенит карлик, ведут на широкую мраморную террасу с колоннадой и хорами, под сенью которых пируют египетская царица и римский полководец. Изображен тот момент, когда Клеопатра, заявив, что сможет истратить за одно мгновение огромное состояние, бросает драгоценную жемчужину в бокал с уксусом, где та должна раствориться без следа. Характер композиционного решения определяется тем, что Тьеполо руководствовался иными принципами, чем художники XVII века: он не стремился к иллюзорной пространственной бесконечности. Глубина, наоборот, загромождается фигурами и архитектурой. Композиция построена по двум пересекающимся диагоналям, которые, однако, не уведут взгляд зрителя в глубину, а скользят по плоскости. Фигурные группы в правой и левой части сцены хорошо уравновешены: каждый поворот и жест персонажей одной находит в противоположной свое зеркальное отражение. Интересно, что середина фрески не заполнена фигурами — художник дает здесь эффектную пространственную па-

узу, чтобы показать зрителю обстановку, в которой происходит действие.

Тьеполо изображает театр. Не преследуя цели быть верным исторической правде, он превращает своих героев в актеров, наряженных по венецианской моде XVI века. Окружающая обстановка весьма фантастична: архитектура ордерных форм сочетается с экзотическим пейзажем — видом на древний обелиск, символизирующий могущество и былую

сцены. Возможно, на театральных подмостках она должна была олицетворять величие самой Венеции, ее неуязвимую славу?

Возникает впечатление, что художник стремится вовлечь зрителя в представление. В самом деле, легкий шаг ступеней и такая реальная, осязаемая фигурка карлика на них, казалось бы, приглашают зрителя войти на террасу и принять участие в пиршестве. Но, взой-



славу египетских царей. Характерно, что смысловой центр композиции (рука Клеопатры, держащая жемчужину) оказывается несколько смещенным вправо, и правая композиционная диагональ проходит последовательно через вершину обелиска и руку Клеопатры, еще более подчеркивая символическое значе-

ние сцены. Возможно, на театральных подмостках она должна была олицетворять величие самой Венеции, ее неуязвимую славу? Возникает впечатление, что художник стремится вовлечь зрителя в представление. В самом деле, легкий шаг ступеней и такая реальная, осязаемая фигурка карлика на них, казалось бы, приглашают зрителя войти на террасу и принять участие в пиршестве. Но, взой-

ворить не о вовлечении зрителя в действие, но о его "соприсутствии" происходящему. Кстати, именно такова в настоящем театре роль зрителя.

Интересно, что фантастический театральный мир Тьеполо наполнял забавными реалистическими деталями (калека с клюкой слева и собака справа на переднем плане "Встречи Антония и Клеопатры"; слуги, один из которых негр, от удивления раскрывшие рты, карлик,

ных циклах и еще в нескольких предполагается. Мало известно о том, как осуществлялось это сотрудничество и сколь велика доля участия Менгоцци в их совместно исполненных композициях. Существуют примеры набросков и "моделло" (эскизов в натуральную величину) Тьеполо, из которых явствует, что он полностью владел формальными приемами квадратуры. Хотя в конечном счете ответственным за исполнение за-

мещения. Масштаб реального интерьера хорошо соотносится с масштабом изображения. Архитектура заднего плана трактована более плоско благодаря высветлению колорита.

Декоративность, понимаемая как театральное действие, диктует мастеру новые выразительные приемы: плоскость торжествует над пространством, легкость и прозрачность фигур над их материальной телесностью, светлые, пас-

Перенесение домика Марии в Лорето. Фреска в куполе церкви Дельи Скальци. 1745.



Святая Тереза во Славе. Роспись плафона церкви Дельи Скальци. 1725-1727.

ползущий по ступеням и его маленькая собачка — в сцене пира). "Эта смесь реализма с невероятным и сказочным является основной чертой Тьеполо, его отличительным признаком", — заметил А.Н.Бенуа.

Тьеполо очень редко использовал иллюзорную архитектуру в плафонах, но зато широко применял ее в настенной живописи. Вне сомнения, в этом большую роль сыграла традиция Веронезе. Сотрудничество Тьеполо и Джероламо Менгоцци-Колонна, который выполнял в его фресках иллюзорную архитектуру, более или менее достоверно документировано в десяти его монументаль-

каза всегда был Тьеполо, его помощник получал в своей области большую свободу.

Тьеполо активно использует иллюзорную архитектуру в палаццо Лабиа. Характер архитектурных мотивов портика и балюстрады полностью соответствует здесь ордерному декору помещения. Органичен переход реального пространства в иллюзорное (при помощи помещенной на углу трехчетвертной колонны). Что касается соотношения квадратуры с фигурными мотивами, то масштабно оно вполне оправдано и соблюдено. Ступени, ведущие на террасу, начинаются с уровня пола реального по-

мещения. Масштаб реального интерьера хорошо соотносится с масштабом изображения. Архитектура заднего плана трактована более плоско благодаря высветлению колорита.

Декоративность, понимаемая как театральное действие, диктует мастеру новые выразительные приемы: плоскость торжествует над пространством, легкость и прозрачность фигур над их материальной телесностью, светлые, пас-

Е.КУКИНА,
кандидат искусствоведения

В Оружейной палате есть детский клуб, программа которого рассчитана на десять лет. В ней несколько ступеней, и первая называется "Путешествие в страну сказок". С помощью пушкинской "Сказки о царе Салтане" и "Золушки" Шарля Перро дети погружаются в предметный мир прошлого – "одевают" Царевну-Лебедь или европейскую даму, "накрывают на стол" во дворце царя Салтана, "вооружают" древнерусских воинов или рыцарей Западной Европы. Такие "путешествия" увлекательны не только потому, что ребята имеют возможность как бы поиграть с неприкосновенными музейными экспонатами. К игре привлекаются различные литературные источники и тексты: "Слово о полку Игореве", легенды о короле Артуре, эпос о Роланде и другие народные предания, сказки, легенды.

Давайте и мы попробуем мысленно вооружить и снарядить древнерусского воина.

На ноги воины надевали кожаные сапоги, а поверх – поножи, или бутурлыки. Они состояли из одной большой широкой пластины или нескольких узких, соединенных между собой кольцами. Образцом таких поножей могут служить бутурлыки царя Михаила Романова, украшенные серебром и золотом. А поножи царя Алексея Михайловича, состоящие каждая из трех пластин, закреплялись на ноге при помощи шелковых ремешков с серебряными пряжками.

Руки воина были защищены наручами. Очень интересны наручи боярина Ф.М.Мстиславского. Это творение иранских мастеров XVI века. Наручи выкованы из превосходной булатной стали, покрыты чеканкой, локти у них стрельчатые, а запястья отогнуты, поверхность украшена золотом и драгоценными камнями.

Особенно хорошо защищены должны быть шея и грудь воина. Традиционно русский доспех –



ТРИДЦАТЬ ТРИ БОГАТЫРЯ



кольчуга, имеющая вид рубашки, сплетенной из многих тысяч металлических, скрепленных специальной заклепкой колец. Изготовить кольчугу было делом трудоемким: в течение двух лет плел одну такую "рубашку" мастер-оружейник. В собрании музея хранится 27 кольчуг, и некоторые из них имеют очень интересную историю. Например, кольчуга XV века князя Петра Ивановича Шуйского. Ворот кольчуги квадратный, разрезной, рукава короткие, прямые, до локтей. Спереди у подола небольшой разрез, сделанный для того, чтобы удобнее было двигаться. На правой стороне груди свинцовая бляха с клеймом Большой казны, на левой стороне – круглая медная бляшка с надписью: "Князя Петровъ Ивановича Шускова".

...Полна превратностей была жизнь боярина Шуйского. Царская служба, опала, затем возвышение и, наконец, смерть близ города Орши... После смерти воеводы Иван Грозный подарил его доспех Ермаку Тимофеевичу, покорителю Сибири. Почти сто лет пробыла кольчуга в сибирском крае и лишь в 1646 году найдена была у кочевников-нанайцев близ устья реки Оби и вновь поступила в царскую казну.

Хранится в музее и доспех, принадлежавший царю Борису Годуну. Он тоже похож на рубаху, только это не кольчуга из мелких колец, а байдана – рубаха из крупных колец и пластинок. Поэтому и смог бронный (т.е. изготовляющий броню) мастер украсить крупные плоские кольца своего изделия орнаментом и надписями. На каждом кольце надпись: "С нами Богъ никто же на ны". Под кольчугу или байдану надевали матерчатую, стеганную на пакле рубашку, чтобы не давили на тело железные кольца.

Шею и верхнюю часть груди защищала бармица, тоже изготовленная из колец, а голову – шлем, надетый на маленькую шапочку-мисюрку (подшлемник). Шлемы имели разную форму, ведь защищали они от ударов разного оружия.

Еще один вид доспеха – панцирь, имеющий более мелкие кольца и особый вид заклепки. В панцире иногда насчитывалось до 60 тысяч колец, а вес его доходил до 10 килограммов. В нашем музее собрано 67 различных панцирей – изделия русских, черкесских, немецких бронников.



Шлем переславль-залесского князя Ярослава Всеволодовича. XII-XIII века.

Герб города Москвы на саадаке царя Михаила Федоровича.

Русский воин в парадных доспехах. XVII век.

Зеркала царя Алексея Михайловича. 1663.



Бахтерцы отличались от кольчуг тем, что в них кольца на груди, спине и боках заменялись мелкими пластинками. Бахтерец царя Михаила Федоровича, сделанный в 1620 году, имеет на груди пять продольных рядов мелких пластин, уложенных одна на другую снизу вверх. На спине таких рядов семь. Доспех застегивается при помощи серебряных пряжек на шелковых ремешках, а поверхность каждой пластины украшена тонким золотым узором. Если пластины были крупными, то такой доспех называли юшманом – от персидского "джушен", то есть пластинчатая броня. Мы можем видеть юшман царя Михаила Федоровича (XVII век). А вот зеркало – нагрудник – комбинирует кольца, сплетенные между собой, и пластины. Зерцало царя Михаила Романова сделано из пятнадцати "досок"-пластин и ожерелья. Доски покрыты чеканкой, позолочены и посеребрены через одну, а понизу идет кольчужный подзор-подол. Доски отполированы до зеркального блеска – отсюда и название доспеха. Как тут не вспомнить пушкинские строки:

...И очутятся на бреге,
В чешуе, как жар горя,
Тридцать три богатыря,
Все красавцы удалые,
Великаны молодые...

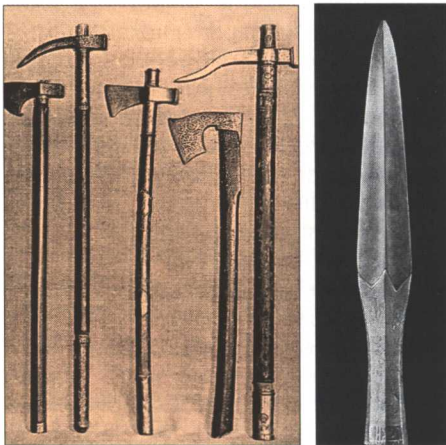
Все металлические части зеркал соединены между собой ремнями. Подложены они атласом на ватной стежке, застегивались пряжками и запряжниками. Все виды брони – кольчуги, байданы, юшманы, панцири, бахтерцы, зеркала – были широко распространены до появления огнестрельного оружия, а впоследствии стали частью парадного облачения.

С древности все народы пользовались щитами из дерева, кожи, тростника, металла. На Руси были распространены в XVI-XVII веках круглые щиты, украшенные чеканкой, гравировкой, золочением и серебрением, драгоценными камнями. В музее хранится и деревянный щит, выточенный из цельного куска липы, оклеенный красным атласом и украшенный круглыми посеребренными бляшками. Такие бляшки переносились с пришедших в негодность щитов на новые. Щитов в собрании музея множество – и работы русских мастеров, предназначенные для выездов на смотры царских войск, и парадные, иранской работы, принадлежавшие знатным людям.

Очень разнообразна коллекция шлемов XIII-XVII веков. Они разной формы, поскольку защищали от ударов разного оружия. Шею при этом укрывала бармица, сделанная из колец – тонкое металлическое полотно опускалось на плечи из-под обода шлема. От ударов рубящего и колющего оружия в момент рукопашной схватки надежно защищала шапка кучяная – высокий колпак с двумя наушами, небольшими заушами и затылком, сшитая из плотной ткани и подбитая внутри хлопком. Между двумя простеганными слоями ваты вкладывались металлические пластины, прочно укрепленные нитками. К налобной части приклепан железный наносник, который поднимался и опускался при



победу Константин и его соратник, а противники позорно, побросав свое боевое вооружение, бежали с поля битвы... И на этом месте спустя почти 600 лет найден был в лесной яме шлем побежденного князя Ярослава. А предполагалось, что носить его будет герой. Шлем выкован из листа железа, имеет выгнуто-стрельчатую форму. Поверхность его гладко отполирована и украшена накладными серебряными чеканными пластинами. Около самого верха – изображения Спасителя и святых Георгия, Василия и Федора. Святой Федор был патроном князя Ярослава, Федора в крещении. По краю пластины – обращенная к покровителю всех воинов надпись: "Архистратиге Михаиле помози рабу своему Федору". Венец шлема украшен серебряной золоченой че-



Бахтерец царя Михаила Федоровича.
1620.

Боевые топоры и клевцы.
XVI век.

Рогатина тверского князя Бориса
Александровича.
XV век.

помощи шурупца. Кучяные шапки носили простые воины, которым не по карману были металлические шлемы. Но сохранились, естественно, металлические – поскольку ткань кучяных шапок более подвержена порче.

Самым древним является металлический шлем Ярослава Всеволодовича, изготовленный в начале XIII века. История его такова: в 1216 году бились князья Константин и Георгий, сыновья князя Всеволода Большое Гнездо, за Владимирский великокняжеский стол. Союзником Константина в сражении был Мстислав Удалой, а союзником Георгия – Ярослав Всеволодович. Одержали



Щит булатный боярина Ф.Мстиславского.
Иранское производство.
XVI век.

канной пластиной, на которой изображены грифоны и птицы среди стилизованного растительного орнамента. К передней части прикреплен фигурный выпуклый наносник.

Совсем другой формы – ерихонская шапка XIII века, также выкованная из цельного куска железа в виде высокого конуса с широким прямым венцом. К нижнему краю прикреплена полоса почти горизонтально отогнутых полей. Поверхность шапки разделена на шесть равных клиновидных участков, сплошь покрытых серебряной насечкой. По широкому венцу – изображения Деисуса: Спасителя, Богоматери, Иоанна Крестителя, архангелов Михаила и Гавриила, серафимов, святителей. Можно предположить, что шлемы

низкие предназначались для борьбы с врагом, вооруженным кривым коротким мечом, а шлемы высокие или с высоким навершием – для обороны от недруга, бьющего прямым мечом: высокое навершие пропорционально соскальзыванию меча, который запросто прорубил бы низкий шлем.

Все описанное нами вооружение – оборонительное, "зело крепкое". Есть в музее и образцы оружия для нападения. Это булатные мечи, сабли, метательные копья, клепцы и булавы, которые предназначены для мощного навесного удара, пробивающего металлические доспехи врага. Весьма распространенным в старину оружием пеших войск были топоры с длинной рукоятью и лезвиями в виде полумесяца. Самым древним метательным оружием у всех народов были лук и стрелы, широчайшее хождение имели копья и ножи.

Луки делали из кости, рога и из склеенных между собой лыковых полосок. Поверхность лука покрывалась тонкой, расписанной золотом и красками кожей. Тетивой служили воловьих жилы или крученые шелковые нити. Стрелы делались из березы, клена, иногда дуба. Наконечник – жало – был стальным или железным. Чтобы стрела попала в цель, не отклоняясь в полете, другой ее конец обклеивался перьями. Луки и стрелы носили в специальных приспособлениях – лук в налуче, а стрелы в колчане. Все это вместе носило название саадака, или саадачного прибора. Имелись особые мастера – строчники, или саадачники, чьим ремеслом было изготовление таких приборов.

Саадачные приборы царей украшались особенно богато: оправа одного из них золотая, покрытая эмалевым узорочьем, расцвеченная драгоценными камнями. Чехлы царских налучей и колчанов шили из тафты веницейской, из цветной кожи, подбивали шелковой подкладкой.

Под саадаком носили в специальных ножнах ножи, которые так и назывались подсаадачными. Тонкие трехгранные клинки свободно проникали сквозь кольца кольчуг и пластины панцирей. Ножи могли быть и запоясные – небольшие, с клинками булатной стали и костяными рукоятками, и засапожные, булатные, обоюдоострые, с ножнами из черной кожи. Держали засапожные ножи за

голенищем сапога. Пользовались также короткими широкими кавказскими ножами и восточными со стальными булатными клинками.

Верным спутником, надежным другом, опорой и защитой в сражении был конь. Поэтому и его предохраняли специальные доспехи. И еще коней любили украшать – длинное конное шествие, поражающее глаз роскошью убранства, было обязательной частью войскового смотра, царского выезда или приема именитых гостей.

Драгоценные части воинского снаряжения нуждались, конечно же, в сугубом бережении и тщательных проверках. У русских князей с древности были меченосы – не просто оруженосцы, но правая рука повелителя, доверенное лицо его: про князя Всеволода Большое Гнездо известно, что в 1210 году он "посла с полком Кузьму Ратшича, меченоса своего". Меченоса был видным членом княжеского двора, заметной фигурой в иерархии его приближенных. В древности княжеская оружейная казна находилась в ведении тиуна, управлявшего всеми делами. Когда вместо великокняжеского престола на Руси утвердился царский, потребовалось уделять еще большее внимание отдельным сторонам царского быта и жизни – теперь они приобретали характер символа власти. Тогда примерно и появился чин оружейничего и возникла Оружейничая, то есть находящаяся под его ведомом, палата – оружейная казна и мастерские, а также сами мастера-бронники. У оружейничего было по два или несколько помощников, в подчинении у него находились также рынды-оруженосцы и телохранители, сопровождавшие Великого князя или царя во время выхода к народу, послам или к войску.

Видной была должность и конюшего боярина, ведавшего конюшным приказом. Конюший Борис Годунов, как известно, стал править страной. Конюшая казна родилась из древнейшего "ведомства" – Конюшенного пути, включавшего княжеские конюшни и земли, содержавшие княжеских конюхов и лошадей. В Конюшном приказе были замечательные мастера-серебряники, изготавливавшие драгоценные украшения седел и сбруи не хуже мастеров Золотой и Серебряной палаты.

В. КАЛМЫКОВА

ЗОДЧИЕ БУДУЩЕГО

ИТОГИ КОНКУРСА

В 1997 году "Юный художник" и Союз архитекторов России провели конкурс "Зодчие будущего".

Конкурс выявил немало одаренной архитектурной молодежи. Письма с девизом "Зодчие будущего" пришли из многих городов страны. Журнал смог рассказать лишь об отдельных из них (см. № 1, 3, 7, 9 за 1997 г.).

Жюри под председательством вице-президента Союза архитекторов России Ю.Сдобнова и главного редактора "Юного художника" В.Ивашнева рассмотрело материалы конкурса, разбив их на две части соответственно двум возрастным группам конкурсантов. Вначале было оценено творчество молодых зодчих и студентов.



Реконструкция квартала в Ростове-на-Дону.
Жилой дом.
Проект А.Травина.

Проекты архитекторов И. и О.Неборак, Г.Пекарь, студентов В.Голикова, И.Обручникова, А.Рябухина, А.Травина, Б.Филиппова (о нем рассказано в этом номере журнала) различны по своей художественной и функциональной сути, глубине разработки, манере исполнения, своеобразию созданных образов.

Авторами проекта пешеходной зоны в Иванове, И. и О.Неборак, умело обыгран рельеф местности. Пешеходное пространство решено как парк и имеет частично два уровня. Представлены схемы граничащих с ними зданий, намечена связь с соседними кварталами, продуман путь дальнейшего развития центра города.

Эстетическая доводка, уплотнение и благоустройство районов типового жи-

ля - тема проекта Г.Пекарь. Автор предлагает дополнительно строить там малоэтажные дома, контрастно противопоставив их "высоткам", оживив силуэт массивов, повысив плотность застройки, озеленив кварталы.

Выполненный В.Голиковым проект Дома охотника отличается ясностью планов, уверенной разработкой фасадов, тонкой графикой, четкой эстетической позицией автора.

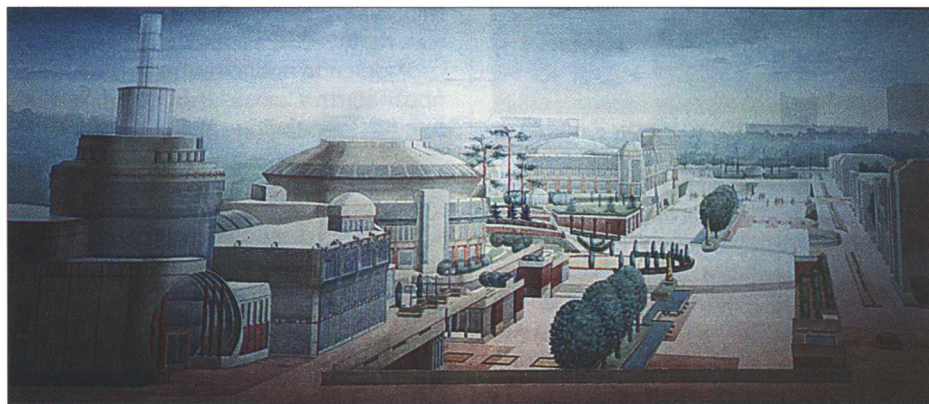
Проектируя жилой дом в центральной части Ростова-на-Дону, И.Обручников ввел в архитектуру здания прикладной декор, дизайнерски обустроил пространство двора.

Смысл работ А.Рябухина – поиск

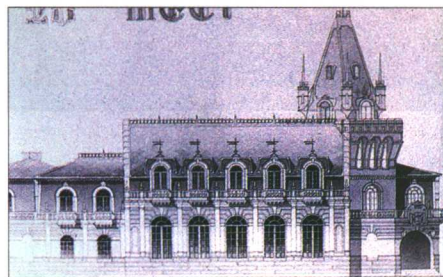
крупных выразительных форм, многоцветность композиций, функциональная логичность планировок, разнообразие тем проектирования.

Содержание проекта А.Травина – возведение в одном из кварталов Ростова-на-Дону комплекса предприятий обслуживания и жилого дома с архитектурными мастерскими, магазином, кафе и решенными средствами дизайна выставочным залом.

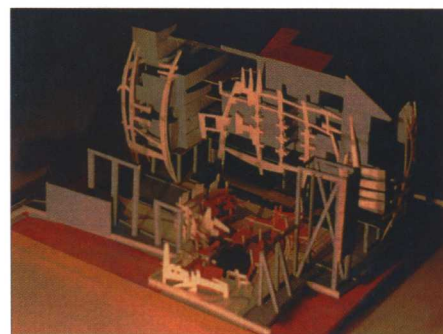
Успехи в проектировании, графике, живописи, рекламном и издательском деле Б.Филиппов дополнил детальным воссозданием в макете по частично сохранившимся чертежам и документам одного из неосуществленных в натуре



Пешеходная зона в Иванове.
Проект И. и О.Неборак.



Дом охотника.
Проект В.Голикова.



Жилой дом в Ростове-на-Дону.
Проект И.Обручников.

шедевров архитектуры авангарда.

Конкурс стал бесспорным свидетельством таланта конкурсантов и задел системы архитектурного образования. Вместе с тем он подтвердил важность развития в молодых авторах вкуса, стремления к профессиональной логике, композиционным навыкам, знанию закономерностей искусства зодчества.

Жюри наградило:

дипломом 1-й степени СА России и памятным дипломом журнала "Юный художник" БОРИСА ФИЛИППОВА (Москва);

дипломами 2-й степени СА России и памятными дипломами журнала "Юный художник" ИВАНА И ОЛЬГУ НЕБОРАК (Иваново), ГАЛИНУ ПЕКАРЬ (Москва), ВИКТОРА ГОЛИКОВА (Кострома), АНДРЕЯ РЯБУХИНА (Москва);

дипломами 3-й степени СА России и памятными дипломами журнала "Юный художник" ИГОРЯ ОБРУЧНИКОВА, АЛЕКСАНДРА ТРАВИНА (Ростов-на-Дону).

Итоги анализа работ второй возрастной группы, в которую вошли учащиеся архитектурно-художественных студий, школ, классов, жюри сообщит в следующих номерах журнала.

ЗОДЧИЕ БУДУЩЕГО

БОРИС

70 лет назад профессора ВХУТЕМАСа Н.Ладовский, Н. Докучаев, В.Кринский призвали коллег к новому видению формы, ритма, пространства. Рождался стиль. Заводы, клубы, фабрики-кухни, дворцы труда поражали новизной своих образов. Шел бой с эклектикой. Архитектурный мир внимал архитектурной России. Авангард, дар революции, входил в легенду.

И вот нынешний МАРХИ.

Макеты. Триумф прямых линий, плоскостей, сквозных конструкций. Вызывающая, почти бунтарская смелость форм. Портрет Кринского в рамке. Толки о Ладовском. Казалось бы, авангард 20-х годов в другой исторической среде – сюжет для "Не ждали". Но суть зодчества вечна. Хороший проект всегда хорош. Поэтому, отвлекшись от прошлого, поищем в творчестве студентов ростки профессионализма.

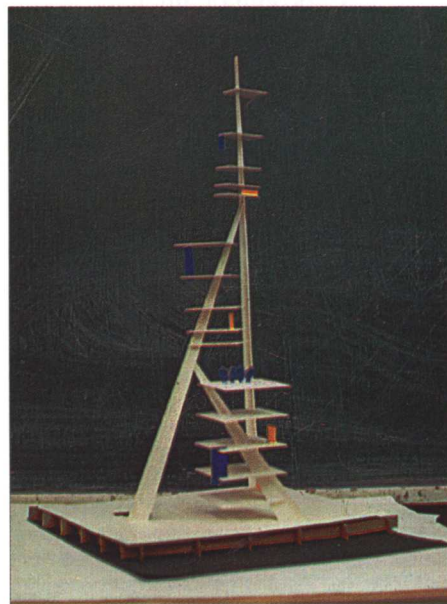
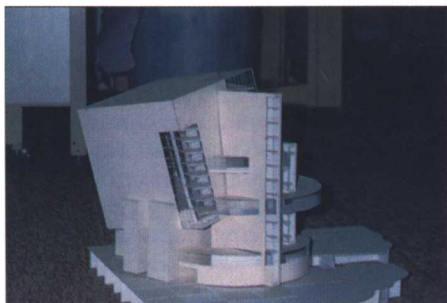
Работа второкурсника Бориса Филиппова. Три наклонных стержня, подобных скрещенным прожекторным лучам. На каждом стержне пять горизонтальных плашек (прямоугольников). В нижней группе они крупные. В средней – поменьше. В верхней – мелкие. Они как бы бегут по стержням вверх. Причем просвет между ними в двух верхних группах возрастает всякий раз на единицу.

Так выполнил Б.Филиппов сохранившееся учебное задание ВХУТЕМАСа: формой, ритмом, отношением сторон трех параллелепипедов выразить идею "движения снизу вверх со скоростью 1, 2, 3".

Замена параллелепипедов плашками дала простор образной трактовке композиции. Истощив стержни, усложнив их профиль, автор сделал свое детище легким и масштабным. Был получен главный итог труда зодчего - красота, точка, где, как стержни макета, сходятся архитектурные стили, где не важны их названия, где равны Ренессанс и авангард.

Борису Филиппову повезло с учителями. Профессор А.Степанов, проректор МАРХИ, преподаватели А.Афанасьев, Л.Демьянов терпеливо учат молодежь реальному проектированию. Не

ФИЛИППОВ



случаен новый успех Б.Филиппова: его проект выставочного павильона отмечен на институтском смотре студенческих работ грамотой 1-й степени.

Автор верно оценил место возможной постановки павильона. Зелень, рельеф, река, близость Новоиерусалимского монастыря – все здесь против архитектурной пышности, все за простоту, мягкость, связь с природой.

Филиппов придумал композиции "осевое движение"; спрямил путь посетителей – тамбур, вестибюль, коридор-шлюз, зал, бельведер; принял квадрат за модуль плана; учтя спад рельефа, поднял часть здания на столбы; связал этажи пандусами; экономно разместил под шлюзом хранилище экспонатов; хорошо осветил помещения.

Архитектура павильона – свидетельство знакомых нам творческих симпатий автора. Тут, как в сростке кристаллов, нет параллельных плоскостей. Стены квадратного зала и шлюза наклонны. Плоская кровля не параллельна

Дворец Конгрессов
на Смоленской площади в Москве
(мастерская Н.Ладовского).
Макет.

Журнал "Макинтош".

Выставочный павильон.
Макет.

Композиция по условиям
учебного
задания ВХУТЕМАСа.

полу. Развернув главный объем относительно других, автор внес в "осевое движение" момент неожиданности, чему помог и треугольный, в полквadrата, вестибюль. Ось как бы дважды сломалась (на самом деле она пряма). Еще один сюрприз – дуга стены бельведера входит в павильон извне знаком связи архитектуры с ее окружением.

Так возник архитектурный организм. Задышал, заиграл стеклянными гранями, стал на склоне холма, раскрылся в живости своих форм.

И все же важно понять, насколько автор вник в мир авангарда. Его павильон не перенял грубоватой мужественности зодчества тех лет. Он изысканней, тоньше, мягче. В нем учтен опыт и иных мэтров. Это ни плохо, ни хорошо. Просто другое время. Так и должно быть.

Недавно Б.Филиппов и Р.Крихели, студент того же курса, завершили сов-

местное проектирование коттеджей. Их проекты сближает общность архитектурно-планировочной идеи.

Место застройки и сами коттеджи делит невысокая стена. Дома нанизаны на нее, как бусы на нить. Важен и практический смысл стены. В доме она проходит меж зонами отдыха и дневного пребывания семьи, а на местности – придомовым садом и прочей территорией. Стена функционально зонировала жилье и землю. В проектировании коттеджей такой прием применен впервые.

Продуманность планов. Гостиная с лестницей и антресолюю. Камин. Зимний сад. Обилие света. Гладь фасадов. Необычная фактура стены... Все это высоко оценено педагогами.

Стремясь глубже понять Ладовского, Б.Филиппов воссоздал (с Р.Крихели) выполненный в свое время под началом



мастера проект Дворца Конгрессов на Смоленской площади в Москве. По немногим оставшимся чертежам удалось воскресить облик фасадов и сделать макет здания. На прошедшей в МАРХИ выставке работ ВХУТЕМАСа макет рассматривался как будущий экспонат выставки "Москва – Берлин".

Б.Филиппов работает широко, размашисто, многовариантно. Пробует себя в рекламе, выпуске проспектов, информационных материалов. Возглавляет (с Р.Крихели) фирму по оформлению журнала для пользователей компьютеров "Макинтош". Сейчас он поглощен одной, первоначально увлекшей его концепцией. Многоцветность архитектурной мысли ослепит его позже.

Ему придется разобрать и вновь собрать сложное, как механизм, понятие масштаба. Его обступят проблемы тектоники, пропорций, дифференциации форм, эвритмии. Он убедится в родстве искусств. Горы книг, набросков, калек, снимков на его столе будут расти, а проекты – совершенствоваться.

Н.КОРДО,
заслуженный архитектор России

ПРОФЕССИЯ – МОДЕЛЬЕР

Сделать одежду красивой, звучной своему времени, удобной – великое искусство. Но не каждому дано овладеть этим мастерством; кроме знания конструирования, технологии, материаловедения, художник-модельер должен отлично рисовать, видеть цвет, писать красками, изучить историю искусства и костюма, предугадывать, то есть прогнозировать моду, уметь не просто одеть человека, а создать определенный образ, соответствующий его характеру, внутреннему миру.

Всему этому надо учиться и, лучше всего, поэтапно: вначале освоить профессию конструктора-модельера в техникуме, а потом – поступить в высшее учебное заведение: ведь только там можно получить квалификацию художника-модельера.

Одним из самых старейших в Москве является Техникум легкой промышленности, который находится в центре, на Цветном бульваре. Помимо других, здесь осваивают специальность конструктора-модельера. Обучение имеет две формы: на базе 9-го класса – бесплатное, на базе 11-го класса – договорное. Для желающих работают подготовительные курсы.

На отделении моделирования и конструирования изделий народного потребления студентам открываются таинства мастерства, и через 4 года учебное заведение выпускает хороших, грамотных модельеров, способных решать сложные задачи на производстве.

Учиться в техникуме интересно. После окончания II курса студентам присваивается квалификация швеи, на старших – III и IV курсах учат основной профессии по предметам: рисунок, живопись, графика, история костюма, история изобразительного искусства, конструирование одежды, моделирование, материаловедение,



Эскизы костюмов, выполненные студентами Техникума легкой промышленности.



ние, технология швейного производства. На III курсе – практика по истории изобразительного искусства – экскурсии по Москве и Подмосковию с выполнением пейзажей, зарисовок, набросков.

На учебной практике в мастерских студенты создают собственные творческие произведения – от эскиза до готовой модели, а потом продают их в открытом при техникуме салоне.

Самые оригинальные модели входят в коллекцию "Театра мод". Он организован самими студентами – девушки работают здесь манекенщицами, демонстрируя разнообразную одежду: историческую, национальную, от нарядной до повседневной. Театр принимает участие в различных городских конкурсах, показах, презентациях.

У нас постоянно экспонируются лучшие работы выпускников: натюрморты, пейзажи, портреты, наброски. Специальным предметам уделяется большое внимание, так как рисунок и живопись являются фундаментальными дисциплинами для художников.

Есть и свой музей, где собран большой материал по народному костюму и русскому народному творчеству.

Выпускников Техникума легкой промышленности можно встретить во многих домах моделей, в творческих мастерских, на крупных предприятиях. Высокую оценку специалистам из ТЛПИ дают вузы, с которыми заключен договор о сотрудничестве, позволяющий нашим студентам поступать в высшие художественные учебные заведения на льготных условиях.

Адрес техникума: 103051, Москва, 3-й Колобовский пер., д. 8. Тел.: 299-54-93, 299-68-67.

Е.РЕЙНОВА,
преподаватель Техникума
легкой промышленности,
г. Москва



