

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

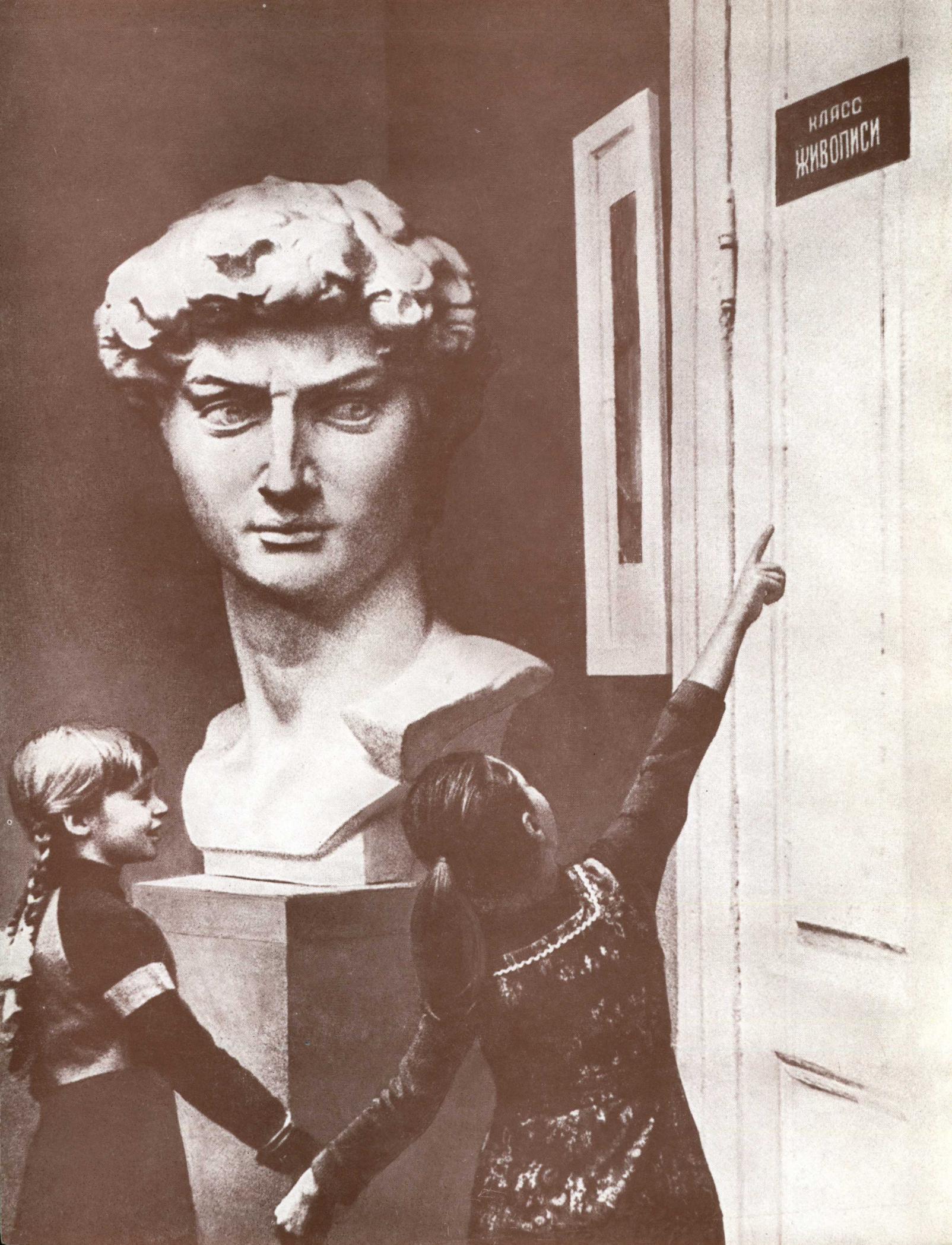
ISSN 0205—5791



12. 1986



КЛАСС
ЖИВОПИСИ



История и мы

Известно, что человеку свойственно считать старым всякого, кто старше его хотя бы на десять-пятнадцать лет. И конечно, тебе, юный читатель, вступающему на славное поприще искусства, как и поколениям, делавшим это ранее, кажется, что открывающийся мир только тобой и увиден впервые в его изначальной, первозданной красоте. В известной мере так оно и есть. Но, чтобы понять, что в этих взглядах присуще только тебе, только твоему поколению, нужно ввести их в общий поток культуры и истории, ибо все сущее вытекает из истории и в нее же возвращается.

Люди начинают всерьез интересоваться прошлым только с определенного возраста, прошлым семьи, например. И здесь оказывается, что история не скучный и нудный предмет с массой дат, которые почему-то нужно запомнить, а та живая высшая сила, главная цель которой состояла и заключается в том, чтобы жили, мыслили и свободно творили все советские люди. Поэтому история нашей Родины есть, в сущности, и личная история каждого человека, и он — законный наследник самого величайшего богатства, какое только можно представить.

«Истинный защитник России — это история, — писал Федор Иванович Тютчев, — ею в течение трех столетий неустанно разрешаются в пользу России все испытания, которым подвергает она свою таинственную судьбу...»

Даже такое на первый взгляд удаленное событие, как Куликовская битва, когда под руководством Москвы была одержана победа всех национальных сил над сонмищем поработителей, враждебных любой национальной жизни и связанных лишь интересами насилия, господства над другими народами, находится от нас в пределах всего немногим более двадцати поколений. А поскольку в это время на Руси жило около пяти миллионов человек, то не будет преувеличением считать каждого нашего современника потомком участника Куликовской битвы.

Но дело отнюдь не только и не столько в этом. Мы убеждены, что все люди — братья. И Россия, взяв на себя историческую ответственность за трудящихся, став матерью, заступницей и спасительницей угнетенных, справедливо видящих в ней свою надежду, смогла это наше убеждение превратить в реальность. С развитием исторической памяти (а без нее невозможно никакое подлинное искусство) художник проникается пониманием исторического предназначения нашей Родины, пониманием того, что путь ее трудов и побед — от Куликова поля до Полтавской баталии, от Бородинской битвы до разгрома фашистской Германии и милитаристской Японии — был путем освобождения от внешнего и внутреннего гнета, путем борьбы за правду и социальную справедливость.

Если где-то есть люди, стремящиеся забыть свою историю, лежащую на их совести тяжким грузом, то для нас наша история не бремя, а счастье. Нам, со-

временникам, можно гордиться полученной в наследство до- и послеоктябрьской русской советской историей, мы ее уважаем и любим, восхищены нашими старшими поколениями, спасшими Родину от бесчестия. Высокое чело России, объединившей народы нашей страны, ничем не омрачено, а имя ее в мировой истории ничем не запятнано. Мы не поработили, не оскорбили, не унизили ни один народ мира, напротив, Советская Армия, защитив Отечество, освободила многие народы Европы и Азии. Вот почему свет Победы нашего народа в Великой Отечественной войне стал светом Освобождения для народов земли, вот почему в течение сорока послевоенных лет он питает творческое вдохновение.

Знание истории неполно, когда оно художественно не осознанно, поэтому история и искусство взаимообусловлены. Их стечение в художественном произведении являет высшую полноту правды бытия, когда художник смотрит на мир глазами всех — и уже угасших, и, что не менее важно, еще не пришедших поколений.

Один из лучших примеров выражения историзма в искусстве — творчество Аркадия Александровича Пластова. Вы думаете, что в его картине «Фашист пролетел» изображен только 1942 год? О нет, здесь все дышит историей! Не впервые воет собака, не впервые на русской земле алеет кровь на виске ребенка, много на ней перебивало и кануло в бездну разных убийц и вандалов. Не только о погибшем пастушке — о всех безвременно и безвинно погибших плачет эта картина.

Изучайте опыт старших. Не каждый из вас станет художником или поэтом. Но часы и дни, проведенные в рисовании, когда вы поверяли холсту или бумаге свои ранние представления, догадки, впечатления и делали первые изобразительные выводы, останутся, быть может, наилучшими и наиважнейшими в вашей жизни. Уединенные безмолвные беседы с ликами родной природы, будь это тающие в дымке горы Кавказа, цветы Иссык-Куля, сосновые рощи Прибалтики либо днепровские кручи, ускорят ваше духовное становление, поселят в душу любовь и тревогу за все живое, сформируют чувство патриотизма — одно из самых глубоких и возвышенных человеческих чувств. Познав однажды вкус духовности, вы будете развивать его и не забудете никогда, ибо человек без высокой духовной культуры не может быть ничем иным, как в лучшем случае придатком компьютеров, роботом при роботах.

Связь времен. Как дорога нам, старым и малым, наша Родина и ее биография, где каждый штрих, каждый самый тонкий оттенок драгоценны. И если в живописи можно видеть мир глазами других людей, то в словесном творчестве — это чудо искусства — возможно говорить за и от имени всех. Наступает ваш черед создавать новые страницы великой истории Родины.

Скульптор М. Ф. Бабурин

Произведения лучших советских скульпторов старшего поколения тесно связаны с ленинским планом монументальной пропаганды. Его осуществлению свои способности, труд, горение души отдал и Михаил Федорович Бабурин. Творческое формирование мастера проходило в первые послереволюционные де-

сятилетия, а самые замечательные композиции он создал, когда кончилась война.

Это было время знаменательных свершений, общего подъема, вдохновенного творческого энтузиазма. После горя, суровых испытаний и разрушений, которые принесла война, люди особенно остро почувствовали потребность

в красоте, созидательной деятельности, в украшении своего быта, строительстве и реконструкции городов. По всей стране разрастались многочисленные жилые массивы, возводились новые общественные здания, частью оформления которых активно и полноправно стала монументальная и декоративная пластика.

Талантливому скульптору в расцвете сил выпало счастье внести заметный вклад в создание современного облика столицы. Еще до войны Бабурин выполнил несколько рельефов для грандиозного архитектурного комплекса Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. В 40-е и 50-е годы он продолжил работу в области синтеза искусства и архитектуры. С монументальной бабуриной пластикой мы встречаемся сегодня в дорогих сердцу достопримечательных местах столицы.

Произведения скульптора для торжественных архитектурных ансамблей и отдельных сооружений стали бесспорной художественной классикой. Высотные здания на Ленинских горах, Котельнической набережной, площади Восстания, гостиницы «Советская» и «Пекин», здания московских автодорожного и пищевого институтов, станция метро «Курская-Кольцевая» включают скульптуры, рельефы, декоративное оформление Бабурина. Эти работы красноречиво говорят об активной социальной позиции, стройном и последовательном градостроительном мышлении, прекрасном декоративном даре художника. Он создавал вместе с другими талантливыми коллегами — скульпторами и архитекторами — особую романтически-приподнятую атмосферу города, олицетворяющего торжество социалистической эпохи.

В работах для Москвы, как и в последующих крупных произведениях — монументах для Уфы и Костромы, в полную силу дала знать страстная увлеченность мастера масштабными задачами времени, проявилась тяга к гражданственным темам, углубилось

М. Бабурин.
Слава Советской Конституции.
Гипс. 1977.



понимание места художника в социалистическом строительстве, обретенное на всю жизнь еще в годы учебы и становления.

Михаил Бабурин родился и вырос в рабочей семье в городе, названном именем Ленина. Исполненное гордости отношение к человеку-созидателю осмысливалось как самое главное и необходимое еще в ранней юности. Выбор профессии художника во многом был связан с увлечением матери, талантливо мастерившей с помощью иглы и ножниц из картона и материи удивительные по красоте фигурки. Пятнадцатилетним юношей Бабурин поступил в Петроградский художественно-промышленный техникум, затем стал студентом отделения скульптуры ленинградского Вхутеина.

В Высшем художественно-техническом институте преподавали Всеволод Всеволодович Лишев и Александр Терентьевич Матвеев, выдающиеся скульпторы, активно участвовавшие в ленинском плане монументальной пропаганды. Они привили своему ученику уважительное отношение к классическому наследию от античной пластики до русской монументальной скульптуры XIX века. Учителя передали Михаилу Бабурину не только владение законами архитектоники формы, ясный реалистический метод вааяния,— они укрепили в нем мысль о высокой общественной миссии монументального искусства. Не случайно темой диплома скульптор выбрал образ Ленина (проект памятника для Витебска) и не раз успешно возвращался в творчестве к этой ответственной и особенно дорогой теме.

Уже первые серьезные работы художника — «Ядрометатель», «Материнство», «Шахтер, читающий «Правду» — обнаруживают приверженность к темам, прославляющим современника, человека с новой психологией — труженика, духовно развитую личность, сильный и цельный характер. Сдвиги, происшедшие в экономике страны, в сознании народа, приковывали внимание скульптора. Его вдохновлял образ человека, способного на грандиозные дела, созидающего счастлиное будущее. И он не просто делал портрет современника, а воплощал типический характер рабоче-

го, поэтическое обобщение героя своего времени. Человек и труд, красота мечты и пафос реальных свершений нераздельны в творчестве мастера.

Дочь Бабурина — Надежда Михайловна вспоминает о нескольких курьезных трудностях, с которыми ей пришлось столкнуться после смерти отца, каталогизируя его произведения. Многие из них носили одно и то же гордое и взволнованное название: «Торжество труда». Приходилось что-то придумывать за автора, чтобы не перепутать работы. Торжество труда — это ключевое определе-

ние всего его творчества, посвященного рабочему классу, колхозникам, славным сыновьям и дочерям Родины.

Бабурин решал заветную тему в монументальных и станковых произведениях, в статуях и многофигурных композициях, используя «высокий стиль повествования». Его «рабочие» и «колхозницы» пронизаны подлинным величием, романтической окрыленностью, это герои невиданного в истории эпического времени. Но средства, с помощью которых скульптор добивался необходимого торжественного состояния, были яс-



М. Бабурин,
Г. Левицкая,
Ю. Гаврилов,
Е. Кутырев, архитекторы.
Монумент в честь 400-летия
добровольного присоединения
Башкирии к России.
г. Уфа.
Бронза, гранит. 1965.
Фрагмент.

ны и просты. Пластика отличалась точностью и выразительной мощностью.

Изображая современника, художник неизменно следовал классическим традициям. Ему были близки идеалы античности, необыкновенная гармония внут-



М. Бабури н.
На Российской земле.
Бронза. 1969.

М. Бабури н.
Сыны российской.
Металл. 1970.



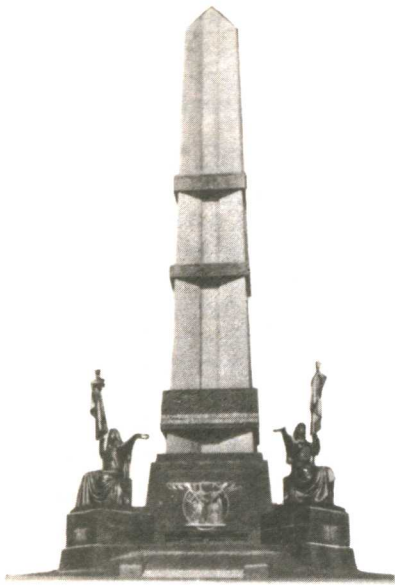
ренного мира человека. Тем не менее он не поступался своей индивидуальностью, не копировал античные образцы, а давал современное толкование образа. Он переосмысливал древнюю культуру, черпал в ней вдохновение и своим искусством доказывал, что сегодняшние герои достойны тех же возвышенных гармоничных форм воплощения, что и античные боги. Из русских ваятелей Бабурина представлялись наиболее интересными Иван Мартос и Михаил Козловский. Первый покорял безупречной компоновкой рельефных фриз, второй — мастерством передачи тончайших пластических особенностей фигуры.

В рельефах монумента в честь 400-летия добровольного присоединения Башкирии к России манера исполнения, приемы композиции в соединении групп и трактовка отдельных персонажей напоминают величавый строй многофигурных эллинистических фриз. А проработка деталей одежды столь же изумительна и филигранна. Игра складок, легкое струение драпировок, радостная мелодия ритмов подчеркивают ощущение полноты и счастья современной действительности.

И многие другие произведения мастера — «Сыны российской», «Песня», «На Российской земле», «Слава Советской Конституции» — характеризуются упругим четким ритмом, музыкальной плавностью обрисовки фигур, умением свободно компоновать большие скульптурные массы. Основная мысль этих композиций — победа человека в его борьбе за счастье, прогресс, величие и могущество Родины.

Воспевая труд современников, Михаил Федорович шел в поисках и решениях темы не от некоего абстрактного понятия. Он знал на собственном опыте, что такое труд, неослабевающее напряжение творчества. Каждую новую вещь делал подолгу, прикидывая возможные варианты, сверяясь с богатейшим натурным материалом. В мастерской скульптора всегда было много предварительных эскизов, рисунков-наметок, всевозможных свидетельств кропотливых типажных и композиционных поисков.

В работе над произведением, предназначенным для архитектуры, Михаил Федорович ценил и



М. Бабурина,
Г. Левицкая,
Ю. Гаврилов,
Е. Кутырев, архитекторы.

Монумент в честь 400-летия
добровольного присоединения
Башкирии к России. г. Уфа.
Бронза, гранит. 1965.
Общий вид и фрагмент.

уважал коллективный труд. Он выполнял ответственные творческие задания вместе с такими известными скульпторами, как Николай Васильевич Томский, Андрей Петрович Файдыш, Павел Иванович Бондаренко, Владимир Ефимович Цигаль. Последнее время часто в качестве соавтора Бабурина выступала Галина Петровна Левицкая. Постоянно его окружали ученики. И дело было не только в том, что многие годы он преподавал в институте имени В. И. Сурикова. Ученики всегда тянутся к настоящему мастеру.

По достоинству оценивая гражданский и творческий опыт художника, признавая его весомый вклад в искусство скульптуры, в создание эстетически полноценного, привлекательного облика современного города, Родина отметила его выдающиеся заслуги. В составе группы скульпторов Михаил Федорович Бабурина был удостоен Государственной премии СССР. К его имени с уважением прибавляли высокие звания действительного члена Академии художеств СССР, народного художника СССР, профессора.

Произведения мастера живут на улицах и площадях городов, радуют людей, ради которых он работал и кто вдохновлял его на труд. А результаты этого труда мы без колебаний относим к золотому фонду советской художественной классики.

Н. ИВАНОВ





Светлог критической мысли

В истории отечественной словесности роль Белинского — критика, философа, эстетика, революционного демократа — тождественна значению Пушкина в поэзии, создании русского литературного языка, в утверждении реалистического направления. Каждая страница, написанная Белинским, свидетельствует о страстной, всепоглощающей любви к родной литературе. В 30—40-е годы прошлого века, когда критик выступал со своими статьями, художественная литература была чуть ли не единственной областью, где могла проявиться передовая революционная мысль. В эпоху деспотии Николая I после подавления движения декабристов огромное значение приобрела деятельность нарождающейся революционной демократии, в центре которой были Герцен, Огарев, Белинский.

Занимаясь преимущественно литературной критикой и журналистикой, «неистовый Виссарион» был первым во многих начинаниях духовной жизни русского общества накануне падения крепостного права. Дело, которому служил Белинский, состояло в сближении эстетики с жизнью, в доказательстве того, что искусству по самой природе присуща активная роль в идейном становлении общества, в развитии сознания народа.

Для такого обширного теоретического созидания были необходимы исключительные данные, которыми обладал русский мыслитель. В его даровании гармонично сочетались философский интеллект и тонкое эстетическое чувство, немалые познания и богатая творческая интуиция. К тому же Белинский представлял собой личность необыкновенную, деятельную, характер волевой, бескомпромиссный, целеустремленный. О нем восторженно писал Герцен: «Этот человек являлся одним из самых свободных людей, ибо не был связан ни с верованиями, ни с традиция-

ми, не считался с общественным мнением и не признавал никаких авторитетов, не боялся ни гнева друзей, ни ужаса прекраснодушных. Он всегда стоял на страже критики, готовый обличить, заклеймить все, что считал реакционным».

Право на это Белинский выстрадал всей нелегкой жизнью, тернистым путем познания, стремления к идеалу. Идеал свой критик увидел в личности Алексея Кольцова, с которым его связывала крепкая дружба, идейная близость. Поэт, писал Белинский, умел побороться за себя и свой талант, в нем были воля, упорство, любовь к знанию и искусству — «жить для него значило — чувствовать и мыслить, стремиться и познавать». Этот же девиз был начертан на знамени критика с самого начала пути. Он родился в 1811 году в Свеаборге в семье флотского лекаря. Детство провел в городе Чембаре Пензенской губернии. На протяжении всей жизни его преследовала жестокая нужда. Но вопреки ей и подтачивающей здоровье чахотке Виссарион Григорьевич старательно учился, твердо шел к намеченной цели. Образование он получал в уездном училище, затем в Пензенской гимназии. Наконец поступил в Московский университет... Большим подспорьем вобретении знаний был обширный круг самостоятельного чтения, изучение мировой философской мысли, постоянное знакомство с журнальной периодикой.

Много давала критику сама культурная атмосфера таких городов, как Москва и Петербург, с которыми была связана его журналистская деятельность. Необыкновенно расширяло кругозор увлечение искусством, историей. Молодого человека воспитывала даже архитектура, городские достопримечательности. Например, о Москве он восторженно отзывается в письме к родным: «Какие сильные, живые, благородные впечатления возбуждает один Кремль! Над его священными стенами, над его высокими башнями пролетело несколько веков. Я не могу истолковать себе тех чувств, которые возбуждаются во мне при взгляде на Кремль... Монумент Минина и Пожарского стоит на Красной площади против Кремля... Когда я рассматриваю его, друзья мои, что со мною тогда делается! Какие священные минуты составляет мне это изваяние...»

В Петербурге Белинский жил у Аничкова моста и также наслаждался величавым обликом северной столицы. Кроме того, очень любил живопись. Целые утра он проводил в Эрмитаже и с восторгом говорил потом о картинах великих мастеров. Небольшие свободные деньги тратил на книги по искусству, старинные гравюры. Всегда особенное значение Виссарион Григорьевич придавал воспитанию «чувства изящного». Доказывал, что человеку любой специальности необходимо выработать способность наслаждаться художественной красотой, воспринимать и по достоинству ценить произведения искусства. Отсутствие такой способности разрушает гармонию в человеке, ограничивает возможности личности. Как актуально сегодня звучат горячие слова философа об ущербности человека, эстетически неразвитого: «Кто откликается на одну плясовую музыку... кто видит в картине только галантерейную вещь, годную для украшения комнаты... кто не полюбил стихов смолоду, кто видит в драме только театральную пьесу, а в романе сказку, годную для занятия от скуки, — тот не человек».

Н. Андреев.
Виссарион Белинский.
Бетон. 1920.

Нельзя смотреть на искусство как на «приятное препровождение времени», — категорически утверждает революционер-демократ, — серьезное, глубокое отношение к искусству является решающим для ценности самой цивилизации. «Где нет владычества искусства, там люди не добродетельны, а только благоразумны, не нравственны, а только осторожны; они не борются со злом, а избегают его».

Уже близко то время, с удивительной прозорливостью говорил Белинский, когда в России начнется быстрый технический прогресс, однако для подлинного общественного развития недостаточно одного лишь материального благосостояния. Уровень просвещения, образования, искусства считал он главным мерилем социального прогресса. А духовное развитие человека соотносил с его чуткостью к искусству. Ведь воспринять произведение художника — значит «пережить целую жизнь, принять в себя целый отдельный и самобытный мир мысли, следовательно, дать своему нравственному существованию особенную настроенность, отлить дух свой в особую форму». Этому способствует осмысление творений истинных художников, к которым Виссарион Григорьевич прежде всего относил Пушкина и Гоголя.

Материалистическая концепция Белинского служила обоснованию и утверждению реализма. Отличительными чертами метода Гоголя он считал «верность натуре, глубокое проникновение в сущность жизни, всеобъемлющее чувство действительности». Он полагал, что производность художественной красоты, ее вторичность по отношению к красоте реальной проявляется не только в индивидуальном творчестве, но и в истории искусства в целом. Античные ваятели потому и могли создавать совершенные статуи, что «и на площадях, и на улицах, и на рынках беспрестанно встречали то мужчин с головою Зевеса, с станом Аполлона, то женщин с выражением величаво-строгой красоты Паллады...». Даже в окруженном нимбом святости лике мадонны, утверждал критик, итальянские живописцы воспроизводили вполне реальный тип, который «видели беспрестанно в прекрасных женщинах своего богатого красотою отечества».

Своей критической публицистикой Белинский горячо утверждал связь искусства с идейной жизнью общества: «Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, т. е. мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев». Критик обращал внимание на жалкое положение живописи сороковых годов: «Как будто не замечая кипящей вокруг него жизни, с закрытыми глазами на все живое, современное, действительное, это искусство ищет вдохновения в отжившем прошедшем».

Белинский призывал художника к изучению природы, к внимательному отношению к окружающему миру. «Искусство есть воспроизведение действительности», — говорил он, но из статьи в статью разъяснял, что нельзя «верно списывать с действительности». Представим себе, аргументирует свою мысль Белинский, что художник пишет приглянувшийся ему уголок природы и стремится передать поразившую его красоту. Если он талантлив, то пейзаж на полотне окажется эстетически более значим, выразителен,

чем реальный ландшафт. «Отчего же? Оттого, что в нем нет ничего случайного и лишнего, все части подчинены целому, все направлено к одной цели, все образует собою одно прекрасное, целостное и индивидуальное».

Диалектично, интересно, нестареюще и такое мнение мыслителя: в искусстве перед нами предстают «взятые из действительности и творчески обработанные характеры». В силу этого даже такие явления, которые кажутся пустыми и скучными, приобретают художественную значимость, когда к ним обращается крупный мастер. Портретами, написанными Ван Дейком, Тицианом или Веласкесом, дорожат, «вовсе не интересуясь знать, с кого были писаны эти портреты: ими дорожат как картинами, как художественными произведениями. Такова сила искусства: лицо, ничем не замечательное само по себе, получает через искусство общее значение, для всех равно интересное, и на человека, который при жизни не обращал на себя ничьего внимания, смотрят века, по милости художника, давшего ему свою кистью новую жизнь!»

Белинский не преувеличивал значения искусства для общества, но был всегда уверен, что роль поднимаемых им вопросов «зависит от их отношения к действительности». И что должно быть особенно близко будущим художникам в учении философа, это его вывод: жизненная действительность, природная и социальная, современная и историческая, «неисчерпаемо глубока и бесконечно многостороння: сколько ни изображайте ее, всегда останется, что изображать».

И еще одна остающаяся для нас — далеких потомков великого критика — верной и актуальной мысль, касающаяся свободы творчества. Художник органично усваивает представления своего времени, мыслит его понятиями, проникается его требованиями и идеалами. А если он верен себе, то и нет конфликта между его убеждениями и воплощаемыми замыслами: «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи...»

Автор этого немеркнущего по содержанию высказывания служил современности, но именно поэтому он принадлежит сегодняшнему дню, а не прошлому. Его призывные, принципиальные, гражданственные суждения и обращения к читателям зажгли сердца многих прекрасных сынов Отечества. Вспомним слова В. В. Стасова. Обращаясь мысленно к студенческой юности, он пишет: «Никакие классы, курсы, писания сочинений, экзамены и все прочее не сделали столько для нашего образования и развития, как один Белинский со своими ежемесячными статьями... Он прочищал всем нам глаза, он воспитывал характеры, он рубил, рукою силача, патриархальные предрассудки, которыми жила сплошь до него вся Россия».

И теперь велика преемственная связь с идеями Белинского. Этот пламенный светоч русской критики заставляет задумываться над многими проблемами, волнующими нас сегодня в разных областях сознания. Его богатое духовное наследие помогает находить правильный путь к решению этих проблем.

Ю. ДЫТЫНКО

Барбизонская школа живописи

Вдали от шума столицы французские живописцы прошлого столетия облюбовали местность вокруг королевской резиденции Фонтенбло, которая со времен Франциска I привлекала угодами знатных охотников. Еще в XVIII веке Ж.-Б. Одри писал исполненные пышности сцены королевской охоты. После бурных событий Великой французской революции и падения Наполеона I, когда время празднеств ушло в прошлое, сюда зачастили пейзажисты. Особенно им приглянулась деревушка Барбизон. Здесь, среди густых лесов, жили крестьяне, промышленявшие заготовкой древесного угля. Мир и тишина господствовали в Барбизоне; казалось, это идеальное место для тех, кого влечет природа, сохранившая первозданную прелесть. В домиках, едва видных за живыми изгородями кустарников, начали останавливаться художники.

Эта местность стала обживать-ся ими в 1830-е годы; вскоре в Барбизоне образовалась колония пейзажистов, насчитывавшая до двадцати человек. Слава, признание ко многим из них пришли в середине века, когда и сложилось понятие «барбизонская школа» — то есть мастера, предпочитавшие работать в этой местности, передавая незамысловатые мотивы лесных опушек, болотцев и пасущихся стад. Барбизонцы постепенно привлекли симпатии публики и критики, стали заметным явлением в искусстве XIX века. Стоит вспомнить, что пейзаж в прошлом столетии нередко воспринимался как ведущий жанр живописи — в отличие от предшествующего времени, когда он считался второстепенным. В нем проглядывали живые, искренние чувства. Открытие света, воздуха, придавшее такое своеобразие живо-

писи тех лет, было совершено пейзажистами. Их влюбленность в простые, немудреные мотивы — приближение грозы, одинокий путник среди полей, закатная пора — особенно ценима сегодня, когда все новые и новые проблемы заставляют с тревогой думать о будущем естественной среды.

Леса Фонтенбло вдохновили не одну плеяду французских художников. Все крупные пейзажисты XIX века так или иначе соприкоснулись в творчестве с этой местностью. Здесь появился в начале прошлого столетия родоначальник нового пейзажного искусства во Франции Ж. Мишель, приехавший сюда, за пятьдесят лье от Парижа, с друзьями. Вдохновленный примером старых голландских мастеров, он стал изображать пустынные ландшафты, где луч солнечного света, пробившийся из-за облаков, скользит по земле. Этот вскоре забытый мастер имел прозвище Рейсдаль Монмартра, что намекало на его пристрастие к голландскому искусству. Он был заново открыт в середине XIX века и оценен как предшественник новой школы. Писатель Э. де Сенанкур, автор прославленного в начале столетия романа «Оберман», восторженно писал об окрестностях замка Фонтенбло, воспринимая их с романтической приподнятостью. Пейзажисты Алиньи и Ледё в 1824 году, навещая директора местной мануфактуры, восторгалась красотою окрестностей. Наконец, сюда еще до поездки в Италию заглядывал и К. Коро. Не миновал этих краев романтик П. Юэ, друг Делакруа, открывший, по словам современника, «окна живописи». Все они проложили дорогу тем, кто потом прославил эту местность в живописи.

Ими были Т. Руссо, Д. де ла

Пенья, Ж. Дюпре, Ф. Милле. Именно их чаще всего можно было встретить здесь с блокнотом и мольбертом, что, кстати, передал в рисунке 1833 года «Художник в лесу Фонтенбло» К. Коро. Помимо них, в Барбизоне бывали Г. Курбе, скульптор А. Бари, запечатлевшие, как и многие барбизонцы, виды окружающих лесов. «Большая мастерская на открытом воздухе» привлекла и молодую поросль — Добиньи, Тройона, Шантрейля. Вскоре стали обживать и близлежащие местечки Марлотт и Шайи, где преимущественно работали художники уже следующего поколения — Моне, Сислей, Сезанн, Сёра, не забывающие уроков своих учителей. Паломничеством живописцев из Англии, Германии, Румынии, Венгрии и Соединенных Штатов Америки в конце XIX века заканчивалась история Фонтенбло. Даже в наши дни тут можно встретить людей, сидящих под большими зонтами и пишущих этюды.

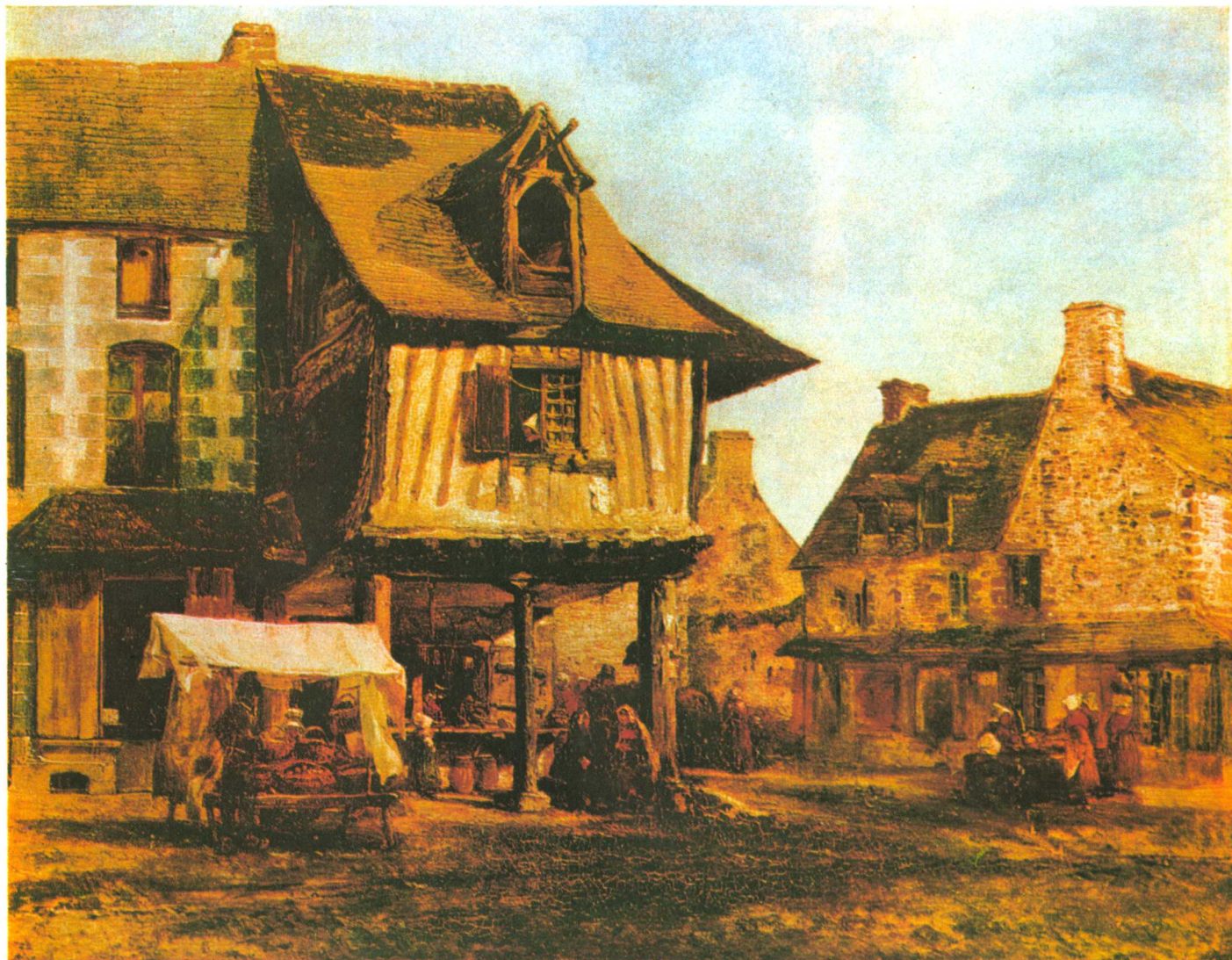
Школа достигла расцвета в 1850-е годы. Многие художники останавливались у владельца постоянного двора «Белая лошадь» Ф. Ганнэ. Он стал пристраивать к гостинице новые помещения, в которых размещались студии. В небольшой зале работал Ф. Милле, предпочитавший в отличие от других оставаться в Барбизоне и на зиму. Для его знаменитого полотна «Анжелюс», представляющего крестьян за вечерней молитвой в поле, позировала крестьянка Мария (существует автопортретный рисунок мастера; он запечатлел себя за этой работой). В одном из бывших ателье открыт сейчас небольшой музей Т. Руссо, который подолгу жил в этой деревушке.

Летом художники устраивали настоящие празднества. Художническая братия жила счастли-

во, всем работалось радостно. Не случайно крупнейшие представители школы создали здесь ряд подлинных шедевров. Они выработали новый метод подхода к натуре, который вошел в их плоть и кровь. Как никто, масте-

со, Дюпре, Добиньи, Милле совместно с писателями, критиками создали комитет, представлявший их интересы. Они требовали права выставлять полотна без предварительного отбора. «Свободное общество живописцев и

Парижу. Руссо и Дюпре полагали, что натура оказывает благотворяющее воздействие на человеческую личность. Много значили для них и заветы романтизма, провозгласившего культ «чистой» природы, исполненной



Т. Руссо.
Рынок в Нормандии.
Масло. 1830-е годы.
29,5×38.
Государственный Эрмитаж.

ра ценили красоту лесов Фонтенбло и решительно выступали против некоего Будивье, представителя местной власти, когда тот захотел повyrубить деревья, осушить часть болот.

Художникам пришлось бороться за признание. Их произведения часто отвергало жюри, контролировавшее доступ на выставки парижского Салона. Рус-

скульпторов» объединяло до сотни французских мастеров. К счастью, революция 1848 года смела старые правила; новый Салон был создан без жюри, стал «праздником пейзажа».

Наследники просветителей, они, подобно Ж.-Ж. Руссо, видели в природе нравственное начало и противопоставляли деревню «современному Вавилону» —

силы, величия. Художники ненавидели буржуазную цивилизацию, порабащившую человека. «Какой дьявол, эта современная цивилизация! Вернемся к натуре, лесам и древней поэзии!» — призывал Руссо. Он говорил: «Общество заставляет нас терять здоровье тела и духа. А душа подобна лесу, на который посягают цивилизаторы. Они срубают вы-

сокие стволы наших мыслей, разбивают гордые утесы наших желаний. Пусть же природа будет последним прибежищем нашего духа!»

Барбизонцы верили, что настоящее, серьезное искусство может

дины, но и английский живописец Д. Констебл, чьи произведения были показаны в 1824 году в Париже. Влюбленный в мир сельской тишины, где природа и человек живут в добром согласии, он одухотворенно передавал

ния простые, выразительные средства. Они не стремились в Рим, чтобы творить «в тени Пуссена и Лоррена»; любили свой край, находили в нем бездну поэзии. Их взгляд на природу был таков, что главный недобро-



Н. Диас де ла Пенья.
Лесная дорога.
Масло. Рубеж 1850—1860-х годов.
29×35.
Государственный Эрмитаж.

создаваться в патриархальной тишине, как это было согласно их представлениям в XVII веке у братьев Ленен, творчество которых тогда только что воскресил из небытия критик Шанфлери, горячо поддерживавший реализм. Примером для них стали не только старые голландские мастера, проникновенно изображавшие уголки своей ро-

облик родного края, открыв богатство рефлексов на зелени деревьев, напоенность воздуха влагой.

Барбизонцы выступали против традиций классицизма, достаточно сильных в начале XIX века, отвергали условности сочиненного «исторического» пейзажа. Мастера шли к правде в искусстве, находя для ее выраже-

желатель барбизонцев Ньюверкерк, ненавидевший реализм, назвал их творчество «искусством демократов», в чем был, несомненно, прав. Барбизонцы видели природу неприкрашенной, такой, какая она есть. Недруги-критики называли художников «скотоводами», «Рафаэлями овечьих стад». Но Добиньи, словно в ответ на упреки, говорил, что хо-

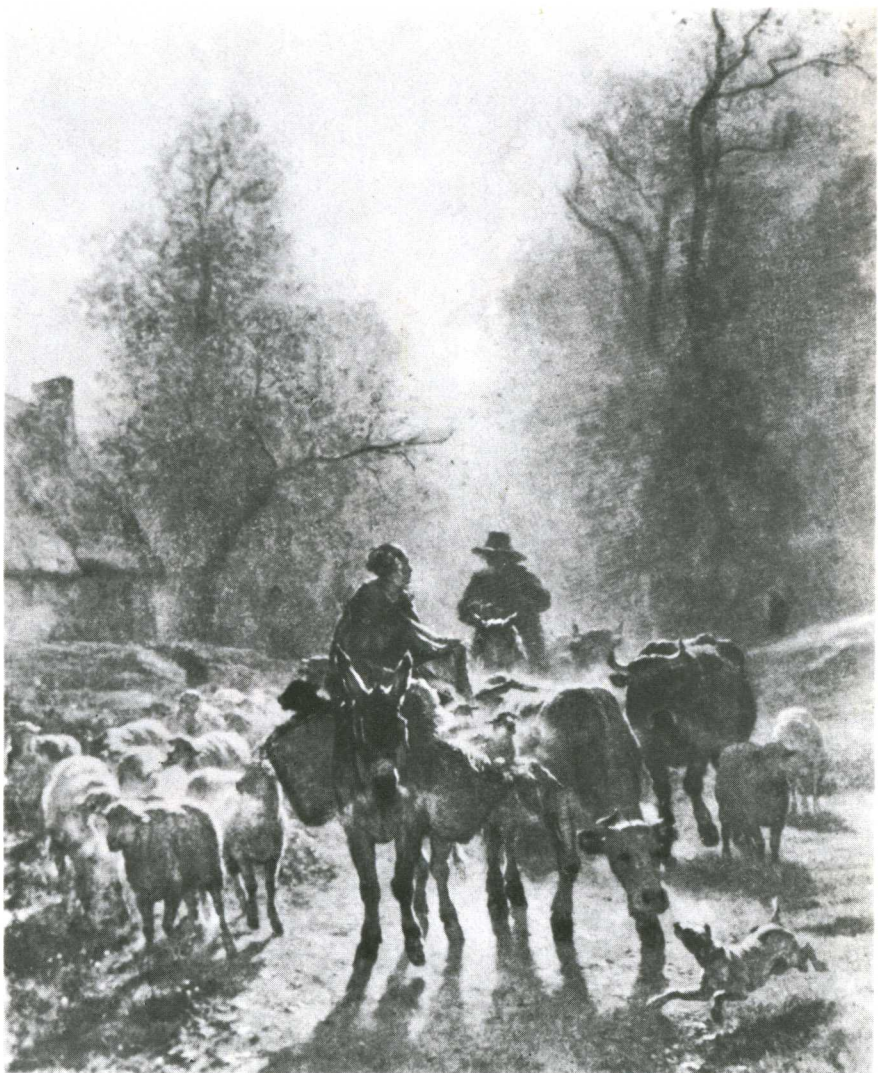
тел бы изобразить вид так, когда и «куча навоза не выглядит неуместной».

Во взглядах барбизонцев много противоречивого. Стремясь к правдивому изображению природы, они, как ни парадоксально, относились отрицательно к реализму, считая его слишком прозаичным, направленным на создание «копий», а не подлинного искусства. Пренебрежительно относились к Г. Курбе, полагая, что его картинам «место на кухне». Барбизонцам не нравилась социальная направленность, которая была сильна у мастера из Орнана. Это шло от их представлений о жизни, искусстве. Боясь современной цивилизации, художники были крайне консервативны политически. Понимая, что революции движут общество вперед, они пугались развития современной цивилизации; им был дорог мир патриархальный, который они идеализировали.

Противоречивость идейных установок мастеров из Барбизона приводила к тому, что и критики по-разному оценивали это искусство. Многие любили их за свежесть чувств, отстраненность от забот сегодняшнего дня. Однако демократическая критика — Т. Торе, Ф. Бюрти, А. Сильвестр — иначе раскрывала содержание пейзажей, находя в них широкий спектр эстетических проблем. Характерно, что критики дружили с художниками, переписывались с ними, внося в обзоры выставок их мысли, замечания.

Т. Руссо мечтал выработать такой язык живописи, который был бы близок самой природе; хотел, чтобы лес на его картинах «говорил». Действительно, работая на природе и заканчивая композиции в мастерской, художники стремились, чтобы не терялось то чувство подлинности, которое возникало у них при созерцании природы. Вот почему им не чужда романтическая взволнованность.

Особенно она ощутима в творчестве Н. Диаз де ла Пенья, картины которого — как «сон в очарованной стране». Критик А. Сильвестр так описывает один из его сюжетов: «Ветхие, покореженные деревья, растрепанные ветром, с ветвями, ободранными



К. Тройон.
Отправление на рынок.
Масло. 1859.
260,5 × 211.
Государственный Эрмитаж.

Ш. Добиньи.
Берег.
Масло. 1866.
26,5 × 46.
Государственный Эрмитаж.

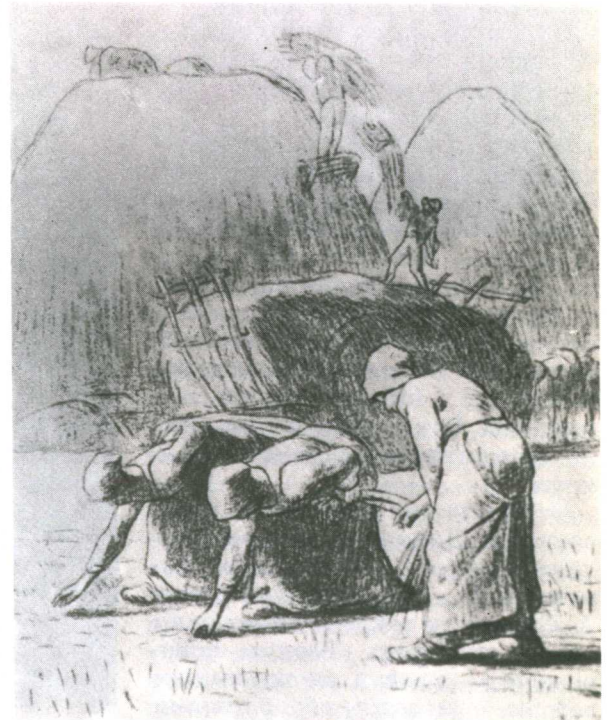




Ж.-Ф. Милле.
Собирательницы хвороста.
Масло. 1850—1860-е годы.
37×45.
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина.

Т. Руссо.
Пейзаж с деревьями.
Перо, тушь. 1850—1860-е годы.

Ж.-Ф. Милле.
Собирательницы колосьев.
Уголь. Около 1857 года.



вихрем, нагромождением утесов, где несколько бледных берез выступают как дрожащие перья, дикие заросли вереска...» Художник любил изображать лесные чащи, пронизанные лучами заходящего солнца; начало грозы. Краски его палитры гус-

ных и охристых тонов ныне несколько угасла. При всей условности слова «школа» в отношении различных мастеров, работавших в Барбизоне, существовало нечто, что их объединяло. Они — создатели национального реалистического пейзажа.

нирывать известные собиратели, благодаря чему Руссо, Дюпре, Добиньи прекрасно представлены в Государственном Эрмитаже и Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Барбизонцами интересовался И. С. Тургенев; покупал их



Ж. Д ю п р е.
Пастушка со стадом в поле.
Масло. 1850.
69×100.
Государственный Эрмитаж.

тые, вязкие, переливающиеся. Руссо и Дюпре передавали обобщенные наблюдения над конкретным мотивом; их искусству присуща эпическая нотка. Мазки, виртуозно положенные один на другой, создают плотную ткань фактуры, призванную подчеркнуть влажный, густой воздух над лугами, пастбищами. К сожалению, их живопись потемнела от времени и сверкающая россыпь золотистых, зеле-

Русский критик В. В. Стасов ценил барбизонцев за то, что «они не украшали и не подслащали, а передавали истинные формы природы, природы отечественной, французской, а вместе с тем истинные свои собственные впечатления».

Деятельность этих живописцев привлекла внимание многих русских писателей, критиков, художников. С 1860-х годов их произведения стали коллекцио-

произведения. Пейзажист А. Боголюбов дружил с Добиньи; с искусством французских коллег были знакомы В. Орловский, А. Саврасов, И. Левитан. Художники барбизонской школы обогатили мировое искусство умением открыть красоту обыденного, передать живые, непосредственные чувства, испытанные при работе на натуре.

В. ТУРЧИН,
кандидат искусствоведения

И. Крамской. Неизвестная



В конце 1860-х годов, в период зарождения Товарищества передвижных художественных выставок, в мастерской Артели художников произошел любопытный случай. Он описан И. Е. Репиным в книге «Далекое близкое»: «Однажды утром, в воскресенье, я пришел к Крамскому... Из подъехавших троек-саней в дом ввалилась ватага артельщиков-

художников с холодом мороза на шубах; они ввели в зал красавицу. Я просто остолбенел от этого дивного лица, роста и всех пропорций тела черноглазой брюнетки... В общей суматохе быстро загремели стулья, задвигались мольберты, и живо общий зал превратился в этюдный класс. Красавицу посадили на возвышение... Я стал глазеть из-за спин художни-

ков... Наконец я добрался и до Крамского. Вот это так! Это она! Он не побоялся верной пропорции глаз с лицом; у нее небольшие глаза, татарские, но сколько блеску! И конец носа с ноздрями шире междуглазия, так же как у нее, — и какая прелесть! Вся эта теплота, очарование вышли только у него. Очень похожа».

А в ноябре 1883 года на одиннадцатой выставке Товарищества появилась картина И. Н. Крамского с изображением красивой темноглазой дамы. Холст получил название «Неизвестная». Та ли это женщина, что когда-то позировала в доме художника, сказать трудно. Шло время, но до сих пор загадка произведения остается неразрешенной. Кто она, элегантная незнакомка?

Это будоражило воображение зрителей прошлого и настоящего. Художник скрыл имя прекрасной модели. Ее не знали даже самые близкие друзья. Кто-то находил сходство с петербургскими аристократками, слышались имена столичных княгинь, баронесс — женщины их круга умели так горделиво, царственно возвышаться в щегольском экипаже над толпой. Вспоминали и известных актрис-современниц.

Было в ходу предположение о литературном источнике портрета. Образ неизвестной связывался с героиней романа Л. Н. Толстого Анной Карениной. Крамской хорошо знал великого писателя, исполнил два его портрета, а сам Толстой, работая над романом, запечатлел черты живописца в образе художника Михайлова. В последние годы жизни мастер увлекся творчеством Ф. М. Достоевского. Отсюда — догадка о сходстве портретного образа с Настасьей Филипповной, одним из действующих лиц романа «Идиот». Между ними находили даже некоторые черты внешнего подобия: «Глаза темные, глубокие, лоб задумчивый, выражение лица страстное и как бы высокомерное».

Но особенно популярной стала картина после появления в 1907 году знаменитого блоковского стихотворения, которому она обязана вторым названием «Незнакомка». И хотя ясно, что поэт создал образ, который стал выражением его личных переживаний, строки в чем-то перекликаются с «Неизвестной» Крамского. Подобно видению, «всегда без спутников, одна, дыша духами и туманами», она возникает в колеблющейся морозной дымке и быстро проносится мимо изумленных и очарованных петербуржцев, лишь на мгновение остановив на них высокомерный взгляд. Неизвестная, откинувшаяся на кожаное сиденье экипажа, богато и со вкусом одета: на ней темно-синяя бархатная шубка, отороченная серебристым мехом и убранный атласными лентами. Элегантную прическу почти скрывает изящная шляпка с белым страусовым пером. Одна рука в пушистой муфте, другая, с поблескивающим золотым браслетом, затянута в темную лайковую перчатку. Дама недоступна в своей величавой красоте, но напускное хладнокровие не может скрыть внутренней энергии, страстности, которые заключены в ее взгляде и позе.

И. Крамской.
Неизвестная.
Масло. 1883.
75,5×99.

Государственная Третьяковская галерея.

Силуэт фигуры темным, резким пятном рисуется на розово-палевом фоне, среди проступающих в тумане неясных очертаний Аничкова дворца, освещенного вечерними лучами солнца. Архитектурный пейзаж занимает в картине немаловажное место. Хотя наше внимание поглощено главным действующим лицом, городская среда помогает до конца ощутить одухотворенность образа.

На первый взгляд особенности произведения не вяжутся с предыдущим творчеством знаменитого художника-демократа. Всю жизнь он отстаивал гражданственное искусство, осуждающее зло, насилие, ложь. Борясь с рутинной в жизни и искусстве, он сыграл ведущую роль в организации объединения мастеров-передвижников. Темы лучших его холстов посвящены людям большой духовной силы, нравственной чистоты: «Мина Моисеев», «Н. А. Некрасов в период «Последних песен», «Портрет И. И. Шишкина». С психологической проникновенностью запечатлены самые тяжелые, драматические моменты жизни («Неутешное горе»), затронут извечный вопрос о выборе человеком жизненного пути («Христос в пустыне»). Везде Крамской был верен своему убеждению, что «без идеи нет искусства».

Не случайно сразу после появления на осенней передвижной выставке салонная, казалось бы, картина «Неизвестная» вызвала множество толков. В изображенной женщине искали лишь обличительные черты, забывая приглядеться к изобразительным достоинствам полотна. А ведь именно Крамским сказаны были в то время слова, что «без живописи живой и разительной нет картин». На рубеже 1870—1880-х годов художник, почувствовав недостаток сочной живописности в своих работах, стремился к созданию вещей, где глубокое и правдивое содержание соединилось бы с выразительным исполнением. Мастер решает двинуться «к свету, краскам и воздуху», стремится передать тонкие цветовые нюансы, особенности освещения.

Такова знаменитая «Неизвестная». Искать глубокое психологическое содержание здесь трудно. Зато налицо высокие живописные достоинства. Никогда ранее живописец не уделял столько внимания пейзажу, деталям одежды, которые написаны виртуозно, с особой тщательностью. И самое главное, Крамской создал образ, в котором отразилось его собственное понимание красоты.

Осознать правдивость этих слов поможет сравнение холста с первоначальным этюдом, обнаруженным недавно в одной из частных коллекций Чехословакии, где изображена молодая натурщица, очень похожая чертами лица и позой на «Неизвестную». Но в женщине с «пражского» этюда нет той загадочности и обаяния, которое появится в окончательном варианте. Она менее красива: лицо грубее, проще, взгляд тяжел и надменен. Художник в дальнейшем несколько изменил облик своей героини, облагородил ее внешность, обогатив внутренний мир. А что, если какого-то конкретного прототипа просто не существовало? «Неизвестная» — образ собирательный, плод воображения Крамского. И хотя имя этой дамы неизвестно, но, как справедливо заметил один из критиков прошлого столетия, «в ней... сидит целая эпоха».

О. ЯКОВЛЕВА



К. Калинычева.
Суббота.
Цветная автолитография. 1963.

К. Калинычева.
Безымянная высота.
Темпера. 1985.



Третья Клара Калинычева

Тот гусь был хитер, нахален и настойчив. От реки вела тропка, выбитая в откосе высокого обрыва. Лапчатый наглец ленился взбираться по крутой тропе. Затаясь за кустом, он ждал, когда от реки покажется махонькая чернявая девчонка, которую на лето привезли бабушке из Москвы. Дождавшись ее приближения, гусь выскакивал из-за куста и крепко хватался клювом за платье. Это означало, что гуся опять — в который уже раз, и когда это кончится — надо тащить в гору до плетня огорода. Девчонка всякий раз пыталась отбиться, но бесстыжий был непреклонен, а выйти за пределы бережности и сделать ему больно она не решалась.

С приходом холодов речка замерзала. Одевшись уже по-зимнему, девчонка выбиралась на прозрачный лед, ложилась на него и, сделав из ладошек в цветных варежках шоры, опускалась в них лицом и подолгу всматривалась в подледный мир, наблюдала беззвучную жизнь. Вот замедленно шевелят плавниками и хвостовым оперением темные веретенца полусонных рыбешек. Золотой искоркой проплывает, переворачиваясь, угасая и вспыхивая вновь, несомая течением песчинка. Чуть в стороне, ближе к берегу, течение неостановимо ерошит и причесывает пряди подводных трав. А в сумраке глубины колеблется что-то совсем неведомое. То ли там джунгли, то ли волшебные сады. Насмотревшись до ватной немоты в коленках, девчонка ковыляет домой, раздевается и умащивается за столом возле окна с карандашом и листком бумаги. Тесня друг друга, на листе возникают сказочные события, клубясь неизвестно где: то ли в джунглях, то ли в волшебных садах. Голова у чернявой склонена набок, высунутый от усердия язык закушен в углу рта. Девчонка механически сдувает с глаз непослушную шторку челки. Когда большая часть листа заполнена ска-

зочными событиями, в его верхнем углу появляется овал с портретом чернявого человека. Масштабно он крупней всех других персонажей. У самой девчонки волосы прямые, мужчина же в овале буйно кудряв. Мочалки кудрей лихо вьются у него даже на щеках вдоль ушей. На вопрос подошедшего взрослого, что за человек изображен в овале, девчонка, не отрывая карандаша от рисунка, сдержанно отвечает: «Это товарищ Пушкин». Заезды на лето к бабушке повторялись.

Когда грянула великая беда войны, через деревню потянулись отряды войск. Один солдат, веселый молодец в сбитой на ухо пилотке на золотисто-льняной голове — его подразделение остановилось на короткой привал в девчонкином доме, — увидел рисунки и громогласно заявил девчонкиной матери: «Ну, хозяйка, считай, что тебе здорово повезло. Вырастет дочь, станет художником. А я ей из Берлина кисточек и красок пришлю. Пусть рисует!» Неизвестно, дошел ли боец до Берлина. Бандероли с художественным товаром от него не получили. Но через положенное количество учебных лет из девчонки получился художник Клара Калинычева.

Увлечение рисованием в школьные годы, несмотря на обильные ученические обязанности, не уменьшилось. Как-то журнал «Пионер» провел в школе нечто вроде конкурсного рейда. Задали тему «Зима». Кларин рисунок был одобрен и напечатан на страницах журнала. Художественный редактор журнала П. И. Кузьмичев явился к Калинычевым домой, познакомился с Klarой, с ее мамой. Павел Иванович горячо советовал Полине Никаноровне учить девочку искусству. На лето, когда девочка уезжала из Москвы в деревню, он давал ей задание: «Рисуй все, что увидишь!» Клара рисовала. И всегда ей хотелось изображать животных и птиц.

После семилетки Калинычева

поступает в Московское художественно-графическое педагогическое училище. Благодарно вспоминает она много давшего ей педагога Валентина Валентиновича Клюкина. Сразу после училища — экзамены на живописный факультет художественного института имени В. И. Сурикова. И не получилось! Ошеломленная неудачей, яростно засела за работу. Трудилась в нескольких местах: в студии имени Г. Г. Рязжского у Тишинского рынка занималась вечерами рисунком, а по воскресеньям — при дневном свете — живописью; одновременно посещала студию повышения квалификации учителей; и, наконец, ей разрешили работать с модели в родном, только что оконченном ею училище. При такой нагрузке Калинычева успевала дома рисовать родителей, тетку, двоюродных братьев. Писала натюрморты. И год не прошел впустую. Следующим летом экзамены в Суриковский были сданы успешно. Но только не на живописный факультет, а на графический: за год усердной подготовительной работы интерес к рисунку явно перевесил увлеченность живописью.

Институтских учителей, как и Клюкина, Калинычева помнит тепло и признательно. Михаил Николаевич Алексич поражал студентов знанием формы человеческой головы и методом ее построения на листе. Петр Иванович Суворов отличался аккуратизмом, рожденным преданностью искусству, пониманием величия искусства и стремлением подвести студента к системе работы над произведением. К системе, к методу вел студентов и деликатнейший Михаил Владимирович Маторин, у которого Калинычева училась ксилографии.

При распределении по мастерским она, предпочтя станковую графику книжной, попала к Евгению Адольфовичу Кибрику, художнику масштабному, мощ-

ному и умному. Метр подходил к работе студента, брал в левую руку (он был левша) карандаш с тупым концом графита, долго вглядывался в модель, в рисунок, думал... и проводил изящную, поразительно крепкую и точную линию. Он ставил на полсеместра двойную обнаженную модель, в работе над которой иные студенты под скрип и шорох карандашей засыпали от напряжения. Веселели же все у Рейнера в часы живописи. Юрий Петрович требовал сначала написать обнаженную модель только двумя красками, черной и желтой. Затем добавлялась красная. А потом черной, желтой и красной надо было успеть написать постановку за 10 минут. Новый поворот, новый ракурс — и снова на 10 минут. Смысл задания был: активность и лаконизм. Выжать максимум из немногого. Рейнер приглашал студентов к себе домой, знакомился с их непрограммными работами. К нему привязывались. Работая под его руководством над цветной литографией, бежали к нему утвердить каждый отдельный цвет. Показывали работы Рейнеру и после окончания института. Клара Калинычева перешла от Маторина в мастерскую к Рейнеру лишь в последний год учебы. Движимая любовью к животным, она в дипломный год решила сделать серию литографий о Московском зоопарке. Техника литографии, по ее мнению, больше, чем ксилография с четкими краями ее штриха, соответствовала теме.

После окончания института



началась увлеченная работа в книжной и станковой графике. Сегодня произведения Калинычевой хорошо известны любителям советского искусства.

Ценности жизни, похоже, определились для художника в детстве. Перечислить их не составляет трудности: земля, растения, животные и птицы, труд людей. Копаться в грядке гладиолусов Калинычева может с рассвета до темноты. Обложить клумбу по борту диким камнем для нее естественно. Большие горшки с заржавленными остатками какого-то цветка она весной увозит из Москвы на садовый участок с тем, чтобы в конце лета вернуть их обратно в Москву: в городских условиях, видите ли, корням растений зимовать надежней и уютней. На перекрестке улицы в содому уличного движения чужая собака, испугавшись хлынувших на зеленый свет автомобилей, прыгнет в поисках защиты именно к Калинычевой, даже если рядом с ней будут стоять другие женщины и мужчины. И бездомная собака или кошка, жалобно скуля на голодную жизнь, предпочтет привязаться в углу двора именно к Кларе Ивановне, будто заранее зная, что она уведет ее домой и либо оставит у себя в добавление к уже имеющейся живности, либо исхлопочет ей сердобольного хозяина.

Однажды весной в подмосковном перелеске Клара Ивановна наткнулась на осиротевшего зайчонка. Увезя его в Москву и купив большую клетку из металлической сетки, она растила в ней зайчонка до той поры, когда тот мог уже сам заботиться о себе, и, увезя в тот же перелесок, выпустила на волю. Людей к клетке она не подпускала, чтоб зайчонок не привык к ним, не потерял осторожности и бдительности, необходимых в лесной жизни.

Последние десятилетия нашего искусства были щедры на поиски. Не обходилось и без модничанья. Калинычевой заячьих зигзагов скачков за новизной во что бы то ни стало совсем несвойственны. Ее творческий путь последователен, постоянен в ориентациях. Может быть, причина здесь та, что, по сути, не изменилась она сама, ее привя-



К. Калинычева.
Иллюстрации к книге
Б. Житкова
«Как мы ходили в зоопарк».
Акварель. 1980.

занности, которые возможно выразить языком искусства лишь реалистического. В поисках вдохновения Калинычева не надо рыться в чужих монографиях. Она избегает участия в жгучих спорах о той или иной пластической концепции. Никогда не намеревалась отказываться от того,

дать книжку Бориса Житкова «Как мы ходили в зоопарк», проиллюстрировать ее пригласит Клару Калинычеву, потому что редакторам известна ее любовь к «братьям нашим меньшим», известно, что она месяцы и годы рисовала в зоопарке возле метро «Краснопресненская» раз-

лет и сознание неизмеримой ценности мира стали основой ее последних работ. Они входят в серию «По всей Россииobelisks. Волоколамское шоссе». В этой серии — снега, цветы и травы Подмоскoвья; взрослые соотечественники, помнящие, как и сама художница, военные годы; детво-



К. Калинычева.
Каникулы.
Цветная автолитография. 1975.

чему ее учили педагоги, уважаемые ею художники. Что Калинычева знает, любит, то она и рисует. Попав впервые в места ее летнего обитания, вы обнаружите, что пейзажи вокруг станции электрички, где вы сошли, уже вам, кажется, знакомы. Да, знакомы. По литографиям Калинычевой из серии «Совхоз Курсаково». Дорогой от станции встретившийся молодой мужчина раскланивается с Klarой Ивановой. Это один из тех окрестных жителей, кто еще в школьном возрасте вошел в ее эстампы на сельскохозяйственные темы. Издательство, замыслив переиз-

ное зверье. Морда Урсика, ее нынешнего любимца, огромного кота, невозмутимого лежебоки и лодыря, занимает всю плоскость новой обложки к переизданию маршаковского «Усамого-полосатого». В поездке по Камчатке Калинычева рисовала оленей и северных собак, которые вместе с тамошними жителями обильно населили ее серию литографий «Камчатский март».

Великие испытания Отечественной войны сотрясали нашу землю, когда Клара Калинычева была совсем ребенком. Но грозных и трудных тех дней она не забыла. Воспоминания военных

ра, для которой та война почти столь же легендарна, как события времен Ивана Сусанина. И мир, плывущий над пространствами России. Мир выстрадавший, оплаченный жизнями тех, кому страна наша благодарно ставит памятники.

Kлару Калинычеву можно назвать художником удачной судьбы. Она рисует то, что окружает ее с детства. Вокруг нее — соотечественники. Ее земля. Ее воды, звери и птицы. Над нею — наше небо. Калинычеву греет тепло Родины.

А. ЗЫКОВ,
заслуженный художник РСФСР

ПОИСКИ.
НАХОДКИ.
ОТКРЫТИЯ



Н. Бодаревский.
Портрет С. Н. Норман.
Масло. 1879.
81,5 × 66.

„Пестелева община“ — легенда и история

В 1982 году в Государственном Историческом музее демонстрировались реликвии из семейного архива Пестелей, безвозмездно переданные В. С. Норманом, родственником декабриста. Семейные бумаги, гербовые печати, портреты... — все это долгое время хранилось в доме его бабушки, Софьи Николаевны Норман.

На одном из портретов, написанном Николаем Корнильевичем Бодаревским, членом Товарищества передвижников, — сама Софья Николаевна. Полотно представляет интерес не только как документ времени, но и как поучительный образец высокой отечественной художественной культуры

XIX века. С каким артистизмом художник характеризует цветом ровно освещенное лицо портретируемой! Глубокий взгляд, нежный румянец, высокий разлет бровей... Свободная, легкая живопись деталей, безупречный, уверенный рисунок. Это произведение Н. К. Бодаревского относится к раннему периоду его творчества, когда Иван Николаевич Крамской, глава русского передвижничества, добрым отзывом поощрил работы молодого портретиста.

Что нового в биографии Павла Пестеля раскрывается нам за личностью женщины, задумчиво глядящей с портрета?

...В мае 1906 года в журнале «Былое» появились любопытные «Крестьянские воспоминания о П. И. и Б. И. Пестель» И. В. Майорова, жителя села Станки Владимирской губернии. «Община, в которой я родился и живу,— писал он,— носит до сих пор название Пестелевой. Официально по уставной грамоте она пишется — бывшая госпожи Отт. Путем опроса стариков выяснилось, что госпожа Отт была сестра или близкая родственница Пестелей, которой за смертью их и перешли крестьяне вместе с землей».

И. В. Майоров подробно пересказал станковские слухи о бывших хозяевах, ходившие среди крестьян: «Один из самых старых и грамотных объяснил, что нашего барина Павла Ивановича Пестеля вместе с Муравьевым-Апостолом и другими повесил Николай I за то, что они хотели освободить крестьян». Пестели, по словам майоровских земляков, были хорошими, добрыми господами. «У нас не было никакой барщины, нас ни в чем не теснили, были мы на оброке, да и тот плохо платили, одни недоимки были за нами. Вот когда накопилось много недоимок... братья Пестели потребовали к себе нашего бурмистра Тихона». Тихон представил записи недоимок. Братья Пестели просмотрели их — и «распорядились, чтобы бурмистр бросал книги в печку. Тихон от радости перепугался и положил их с краю. Тогда подошел Павел Иванович Пестель и ногой швырнул их в самый огонь, приговаривая: «Вот так их, подальше». Возвратившись домой, Тихон рассказал об этом крестьянам. Конечно, все были довольны и хвалились своими господами на зависть соседям, где были порядки суровые. Оставшуюся за наделом землю госпожа Отт бесплатно отдала всю крестьянам, при том говорила, чтобы мы добром поминали своих помещиков...»

Как исторический источник эти «Воспоминания» недостоверны. Не был П. И. Пестель станковским помещиком, да и не был помещиком вообще. «Полковник Вятского полка. Крестьян не имею», — как известно, дал он первые показания на суде. «У меня никакого имения нигде не существует», — ответил он на вопрос комиссии об имениях и поместьях.

Известен и такой факт биографии главы Южного общества. Герой Бородинской битвы, кадровый военный, он был произведен в полковники и назначен командиром Вятского полка, известного казнокрадством начальства и дезертирством солдат. За короткое время Пестель привел его в образцовое состояние, причем даже затратил собственные средства на обеспечение солдат питанием и одеждой. На высочайшем смотре Вятский полк прекрасно прошел церемониальным маршем. Александр I, отметив это, пожаловал Пестелю «тысячу десятин земли», однако Павел Иванович проявил полное равнодушие к царскому дару и при жизни так и не вступил в принадлежавшие ему владения.

Почему же все-таки село Станки называлось «Пестелевой общиной» и кому оно принадлежало на самом деле?

После 14 декабря 1825 года отношения в семьях декабристов складывались по-разному. Известны и воспеты примеры самопожертвования жен. Но нередко было и так, что родственники отворачивались от близких людей — государственных преступников. В семье Пестелей один из братьев — организатор восстания; другой, Владимир, — в числе его усмирителей, в день казни получает генеральский чин. А служивший владимирским вице-губернатором брат Борис оставался в стороне от событий, и что творилось в его застегнутой на все пуговицы чиновничьего сюртука груди — точно неизвестно. Во всяком случае, братья не явились за личными вещами казненного Павла, и те были распроданы с аукциона.

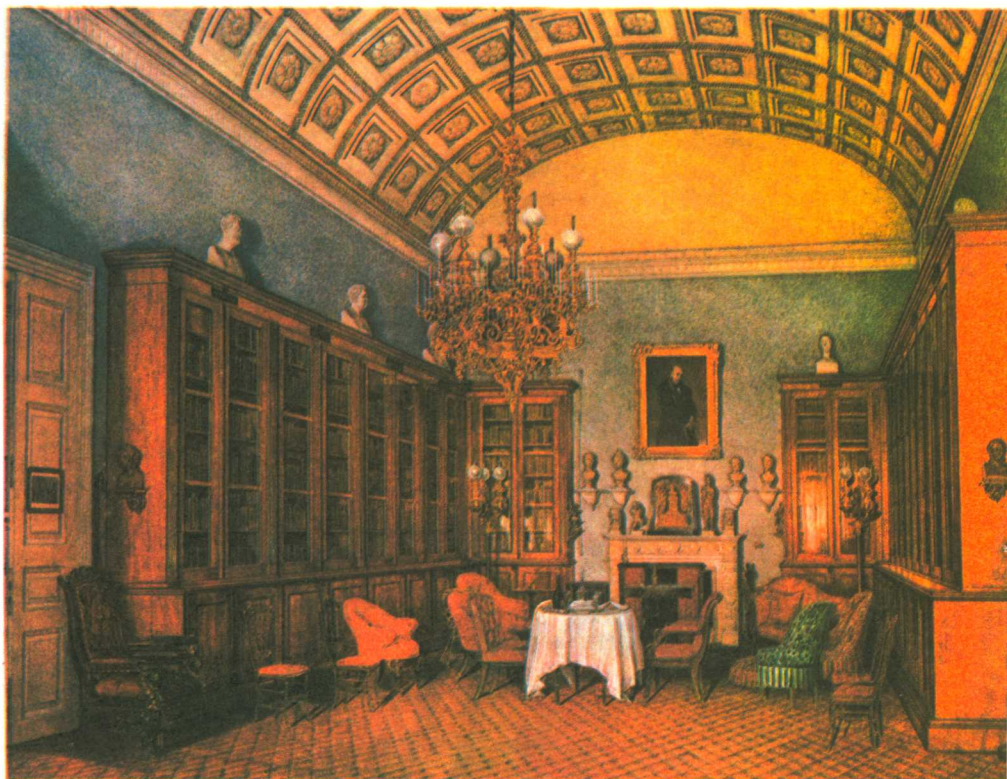
Когда миновало тревожное время, стали сокращать сроки каторги декабристов и уже поговаривали об их возвращении, Борис Иванович Пестель начал дело о передаче ему земельного надела, дарованного Павлу царем. При жизни ему это дело завершить не удалось. Землю в Самарской губернии, в нижней части Башкирской полосы, получили дочери Бориса Ивановича Екатерина и Елизавета. А от Екатерины Борисовны, по мужу Отт (известная в Петербурге фамилия: популярностью пользовалась «клиника Отта»), права на землю перешли к ее дочери Софье Николаевне Отт. Так вот кто была демократичная и добрая к крестьянам «госпожа Отт», упомянутая в «Воспоминаниях» И. В. Майорова, — не «сестра» и не «ближайшая родственница» Павла Пестеля, а внучка Бориса Ивановича, никогда не видевшая знаменитого предка.

Вихрь Октября разметал дворянские гнезда. Как жила Софья Николаевна Отт до 1917 года и потом? Работала в Петербурге, в библиотеке «оттовской клиники». Вышла замуж за В. С. Нормана, московского судебного следователя. Память о родственнике-декабристе прошла через всю ее жизнь. Бережно хранила она купчую на Станки, фамильные бумаги, предания о Павле Пестеле.

Среди экспонатов на выставке в Государственном Историческом музее был представлен потертый бланк из журнала «Каторга и ссылка» 1928 года, подписанный прославленной революционеркой-народницей В. Фигнер: «Софья Николаевна Норман... являясь заботливой хранительницей семейного архива Пестелей и живой носительницей фамильной традиции о декабристах, оказала ценное содействие работам Секции по изучению биографии и деятельности П. И. Пестеля». Будем благодарны ей за это — женщине, образ которой запечатлен портретистом Н. К. Бодаревским.

Ю. ЕРОФЕЕВ

„КНИЖНЫЙ
КАБИНЕТ“
ЭРМИТАЖА



Среди несметных богатств Государственного Эрмитажа есть своеобразная, неизвестная в большинстве своем широкому зрителю часть его сокровищ — Научная библиотека — старейшее (в 1987 году ему исполнится 225 лет) и крупнейшее советское собрание изданий по искусству.

Началом его считается 27 июля 1762 года, когда был назначен «унтербиблиотекариус» первой эрмитажной библиотеки — книг Екатерины II — А. А. Константинов (зять М. В. Ломоносова). Упорядочил и систематизировал фонд после перевода его из «личных комнат» императрицы в «верхнее жилье в новом строении с Эрмитажем» (антресоли Овального зала) назначенный в 1773 году «регистратором» Алексей Иванович Лужков — известный переводчик, хранитель Галереи древностей, с 1789 года почетный член Академии наук. Он же составил первый каталог.

Приобретенные в этот период библиотеки генерал-поручика А. Д. Ланского, французских философов Дидро и Вольтера Екатерина II считала частью своего музея. В 1790 году она писала Гримму: «Мой музей в Эрмитаже

состоит, кроме картин и лож Рафаэля, из 38 тысяч книг». В начале 90-х годов XVIII века к ним были присоединены собрания русского историографа князя Щербатова, Петра III. Русские книги еще в 1766 году были выделены в отдельный фонд, причем Екатерина II следила, чтобы туда не проникали книги «против закона, доброго нрава, нас самих и российской нации», и предписывала издателям и придворным книгопродавцам не продавать подобной литературы.

Приобретая книги французских философов, императрица стремилась упрочить славу «просвещенной государыни» в ряду европейских монархов. В 1785 году в Эрмитаж была доставлена библиотека Дидро. Книги Вольтера прибыли в Петербург в сопровождении его секретаря и библиотекаря Жана-Луи Ваньера, который расположил их во дворце в том же порядке, в каком они находились в фернейском замке. Однако, ни Екатерина II, ни ее преемники на русском престоле никого не допускали к этим сокровищам, содержащим «безумные доктрины», которые развязали французскую революцию.

Библиотека Вольтера, сохранившаяся в первоначальном виде, была фактически недоступна, и единственным русским, официально допущенным к книгам Вольтера за полстолетия, был А. С. Пушкин, которому разрешили искать материалы для написания истории Петра I. В 1832 году последовало предписание министерства двора заведующему эрмитажной библиотекой Е. Е. Келеру «допустить известного сочинителя Александра Пушкина рассмотреть хранящуюся в Эрмитаже библиотеку Вольтера». 31 июня 1837 года министр императорского двора распорядился «без предписания высшего начальства книг из эрмитажной библиотеки никому, кроме членов императорской фамилии, не давать, а имеющим надобность в ученых изысканиях дозволить заниматься в самой библиотеке и делать нужные выписки, не допуская, однако, ни читать книг из Вольтеровой и Дидеротовой библиотек, ни делать из них выписки». Чтобы вытравить память о Вольтере, из русского отдела эрмитажного книжного собрания изъяли не только его произведения, но и полемические сочинения против него.

В течение всего XIX века эрмитажный книжный фонд постоянно пополнялся. Разросшееся собрание еще в 1796 году было переведено из антресолей Овального зала в четыре помещения, оформленные по эскизам Кваренги: в нижнем этаже корпуса лоджий Рафаэля под него были определены Длинная галерея и три зала. В 1827 году ученик Академии художеств А. Тыранов выполнил «Перспективный вид эрмитажной библиотеки». Позже интерьеры этих помещений запечатлели в своих акварелях Э. Гау и А. Ухтомский.

Революция 1848 года во Франции, перепугавшая Николая I, который считал книжное собрание Эрмитажа «семейной библиотекой», где должно быть то, что «мо-

жет понадобиться мне и моей семье, латынь и все ученое здесь не нужны», вызвала распоряжение «не отпускать из эрмитажной библиотеки чиновникам и служащим придворного ведомства для чтения ни журналов, ни нынешних романов, переведенных с иностранных языков». Император давно мечтал избавиться от библиотеки Вольтера (собрание книг Дидро уже было распылено по разным хранилищам): в 50-е годы она получила отдельное помещение, но для статуи Вольтера места не нашлось — «там негде его хранить». Скульптуру отправили в подвалы Таврического дворца, затем — в Публичную библиотеку. И лишь в 1887 году замечательное творение Гудона вернулось в Эрмитаж.



Э. Гау.
Библиотека императора
Александра II в Зимнем дворце.
Акварель, белила. 1867.
30,2×39.

А. Ухтомский.
Библиотека Вольтера.
Фрагмент.
Акварель, лак. 1859.



«Титулярник».
Русская лицевая рукопись.
Титульный лист.
1670-е годы.

«Титулярник».
Русская лицевая рукопись.
Лист с изображением Петра I
в детстве.
1670-е годы.



Новый этап в истории библиотеки связан с началом строительства социалистической культуры, началась ее перестройка из дворцового учреждения в народную библиотеку. Газета «Искусство Коммуны» сообщила 9 февраля 1919 года о решении Петроградского Совета превратить эрмитажное книжное собрание в публичную искусствоведческую библиотеку.

Нынешний фонд Научной библиотеки Государственного Эрмитажа насчитывает более чем полмиллиона единиц хранения. Ежегодно он пополняется литературой по изобразительному и прикладному искусству, архитектуре, истории и историческим наукам. Есть большой отдел по музейному делу и реставрации, собираются все публикации об Эрмитаже.

В 1924 году библиотека переместилась в Южный павильон Малого Эрмитажа, где и находится

по настоящее время. Кроме того, существуют ее специализированные филиалы в научных отделах музеев.

В годы Великой Отечественной войны сотрудники Эрмитажа и библиотеки сохранили книжный фонд, эвакуировали уникальные издания, которые вернулись в Ленинград в 1945 году.

Все наиболее ценные издания хранятся в Кабинете редкой книги и рукописей, среди которых есть и древние. Например, пергаменная латинская рукопись трактата Цицерона «О дружбе» в позднем каролингском минускуле (средневековое письмо из одних строчных букв) XI века. Или прекрасно оформленная рукопись конца XVI века, содержащая предписание венецианского дожа Никколо да Понте управителю одной из областей патрицию Стефано Джустиниану: миниатюра на защитном листе изображает симво-

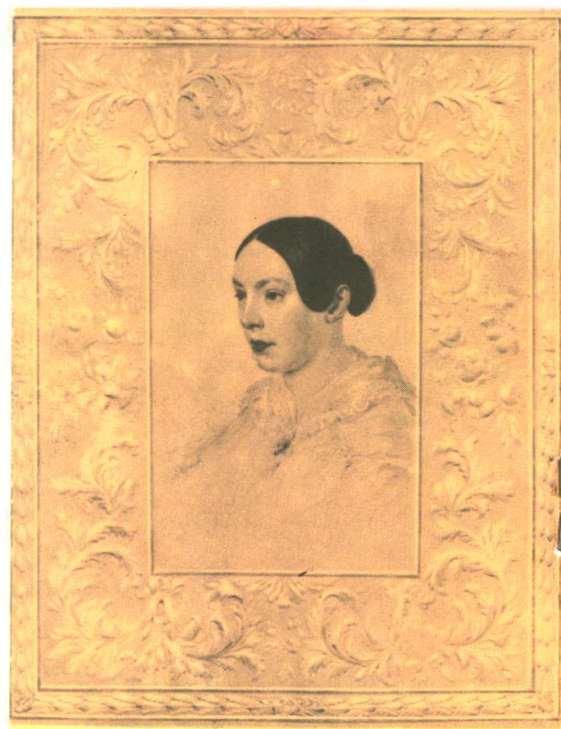


Рисунок XVIII века на защитном листе венецианской пергаменной рукописи конца XVI века с предписанием дожа Никколо да Понте патрицию Стефано Джустиниану.

А. Брюллов.
Портрет А. А. Сенковской в ее альбоме.
Акварель. 1840-е годы.

П. Сапожников.
Иллюстрация к «Басням Ивана Крылова».
1834.
Гравюра, раскраска от руки.

лическую фигуру Венеции и Джустиниана, принимающего рукопись из ее рук.

Среди древнерусских и русских рукописей можно отметить хранящийся здесь экземпляр «Титулярника», поступившего в 1899 году из коллекции князя Репнина, редчайшего из немногих известных сегодня рукописных сборников этого типа. «Титулярник» представляет собой лицевую рукопись (то есть с изображениями людей), на заглавном листе которой читаем, что это «книга, а в ней собрание, откуда произыде корень великих государей царей и великих князей российских...».

Ко времени Екатерины II относятся списки лейб-гвардии Преображенского полка за 1774, 1791 и 1796 годы — на двух из них автографы А. В. Суворова. Особо следует отметить существующую в единственном экземпляре (вторая такая книга не обнаружена в

книгохранилищах страны) «Историю города Тулы мещанина Абрама Булыгина о чудных его на свете похождениях, об охотах, веселостях и об работах», написанную в 1797 году. Это издание интересно как единственная автобиография рабочего человека.

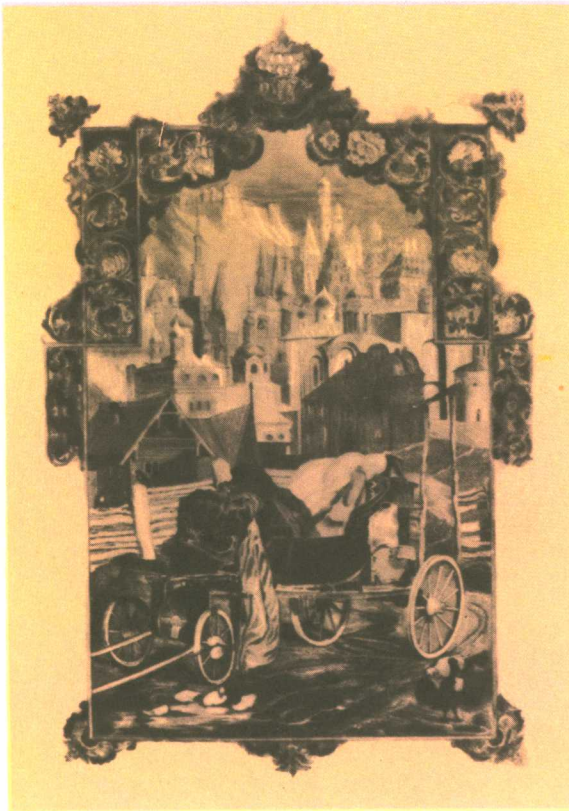
К XIX веку относятся «Списки замечательных лиц русских» П. Карабанова, иллюстрированные «Воспоминания из путешествия по Волге» художников Григория и Никанора Чернецовых, описания городов Сольвычегодска, Холмогор, Архангельска, памятник дворянской жизни — альбом А. А. Сенковской с автографами музыкантов Адана, Листа, Сервэ и рисунками А. Брюллова, П. Соколова, Ф. Толстого. Среди книг этого времени — «Басни Ивана Крылова» с иллюстрациями П. Сапожникова — одно из лучших русских иллюстрированных изданий басен, причем существу-

ют экземпляры (а именно такой вы видите на репродукции) с раскрашенными от руки ксилографиями.

Бережно сохраняя книжные сокровища, Научная библиотека Эрмитажа заботится о постоянном пополнении фондов научными и иллюстрированными изданиями по искусству: каталогами музеев, коллекций и выставок, альбомами, монографиями о художниках. Постоянные читатели (более тысячи) — это сотрудники Эрмитажа, других художественных музеев, работники искусства, студенты художественных вузов, сотрудники учреждений культуры, любители искусства.

«Книжный шкаф» Эрмитажа всегда к услугам людей, занимающихся историей культуры и искусства.

А. КОРОБОЧКО,
старший научный сотрудник
Эрмитажа,
кандидат исторических наук



Фронтиспис к повести
В. А. Соллогуба «Тарантас».
1845.
Гравюра на дереве, раскраска.



«Список лейб-гвардии
Преображенского полку...».
Титульный лист.
Акварель. 1796.

Король Франции Людовик XIV любил совершать прогулки по дворцовому парку. Правда, они в меньшей степени сопровождались охотой, фейерверками, в которых участвовали придворные. «Золотой век» правления могущественного монарха приближался к концу, и он любовался воплощением своего пышного царствования — Версалем. В свите находился человек, которому король, строгий в вопросах этикета, позволял сидеть в своем присутствии. Это был Андре Ленотр, архитектор, «прекрасный садовник», чей талант прославил Францию на века. Его усилиями создан новый тип садово-паркового ансамбля — регулярный. Очарование последнего было столь велико, что по всей Европе стали разбивать парки, отличавшиеся четкостью, симметричностью плана.

Во времена, предшествовавшие нововведениям, поместье французского аристократа напоминало скорее военную крепость: высокие стены и башни с зубцами ограждали территорию, на которой располагались замок, хозяйственные постройки, сад. Вокруг возводили стены, вырывали ров; в замок можно было попасть только по разводному мосту. Идея устройства сада как продолжения дворца заимствована Ленотром у итальянцев. Парк понимался не только как часть замка, но как подобие города с проспектами, улицами, площадями и фонтанами. Лишь отчасти облагороженная природа итальянских садов уступила место природе, полностью подчиненной воле художника.

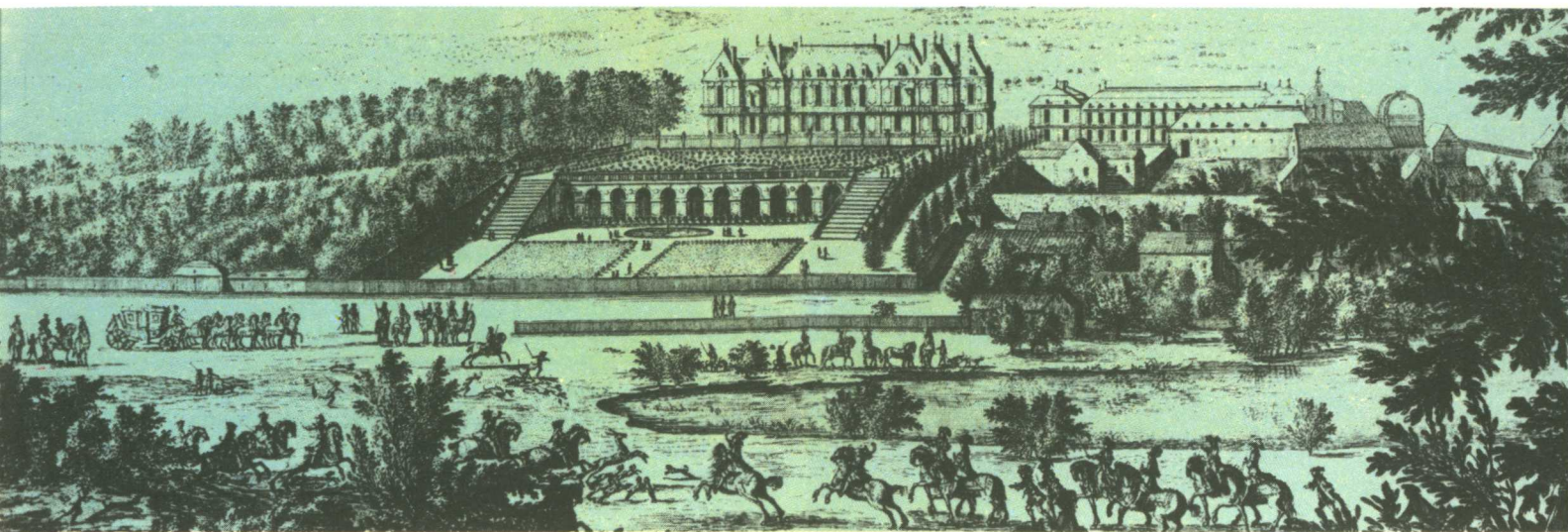
Ленотр был уже не молод, когда его с архитектором Л. Лево, декоратором и живописцем Ш. Лебреном пригласил министр финансов Фуке для строительства замка Во-Ле-Викомт. Так началась блестящая карьера будущего «короля садовников».

Строительство замка шло быстро. Для устройства садов снесли несколько деревень, отвели в сторону течение реки. К лету 1661 года все было готово. Во-Ле-Викомт считается образцом классического стиля. Он меньше Версаля, но более типичен для французского вкуса. Там впервые сложилась система, ставшая впоследствии отличительной чертой регулярного парка: перед замком находился партер — участок земли, поделенный центральной и боковыми аллеями на части. До Ленотра никто не устраивал зеленые и водные партеры. Зеленый партер представлял собой своеобразную лужайку прихотливых очертаний, с подстриженной травой, цветами различных сортов — все это в виде затейливого орнамента. Водные партеры — бассейны криволинейных форм. Чередование их плоскостей, симметричное расположение относительно центральной аллеи — характернейшая примета регулярного парка. Он был украшен скульптурами, расположенными в самых разных местах. Пленительный эффект, который создавала зеркальная поверхность воды, разнообразие красок партера вызывали восхищение у посетителей. Открытость, разомкнутость пространства радовала взор. Ведь еще недавно сады были огорожены крепостными стенами. Теперь ее заменила зеленая изгородь, обнесенная ажурной металлической решеткой.

17 августа 1661 года замок Во-Ле-Викомт стал местом стечения тысяч гостей — в честь юного Людовика XIV давалось пышное празднество. Перед взором придворных предстал величественный замок и удивительной красоты парк. Широкая центральная

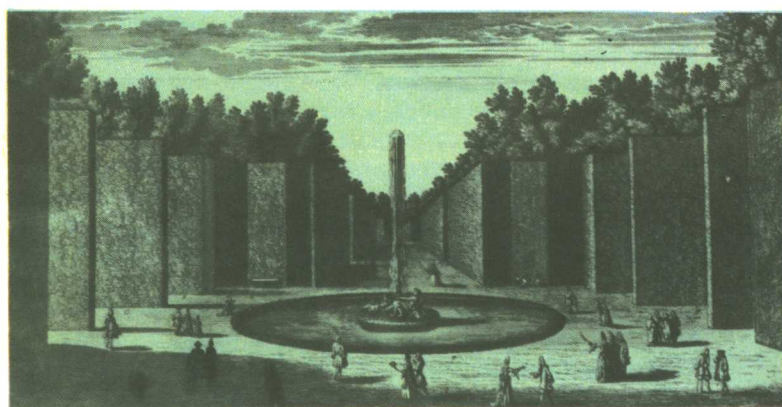
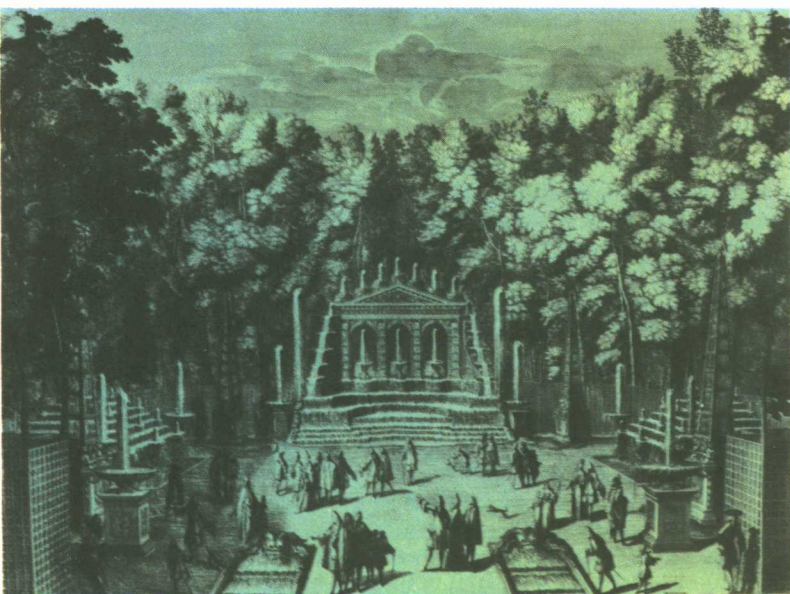
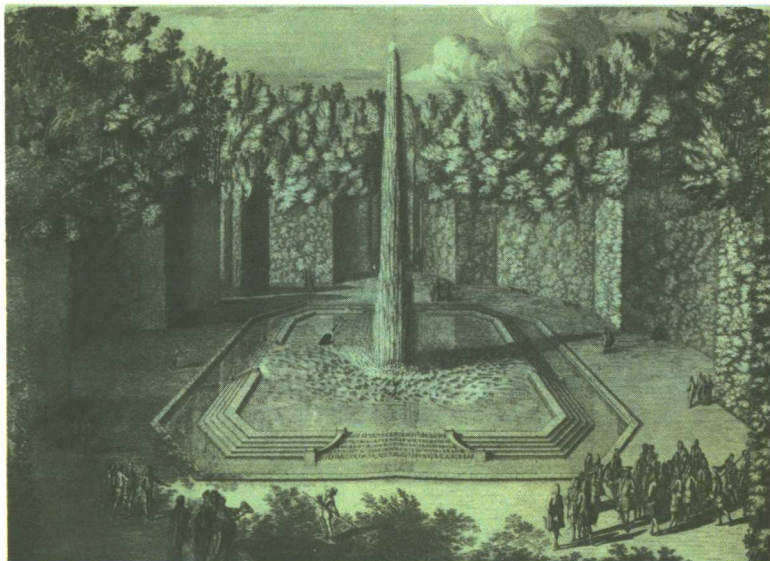
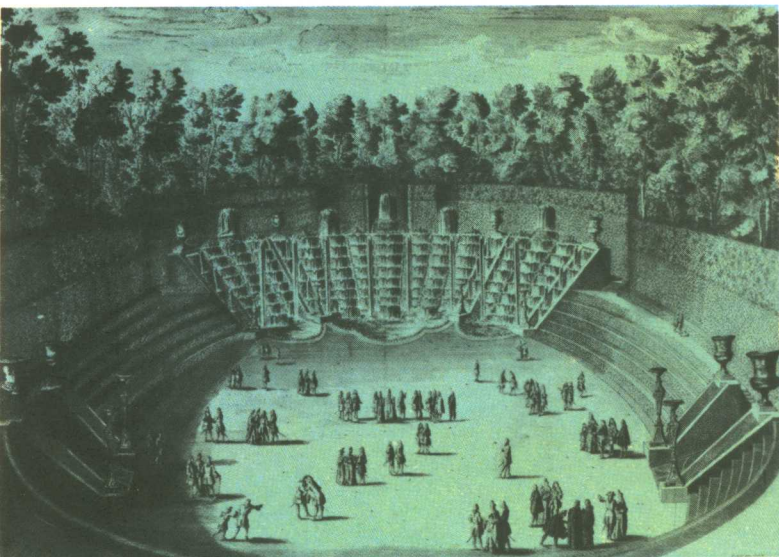
ФРАНЦУЗСКИЙ РЕГУЛЯРНЫЙ ПАРК





План Версальского парка.
 ◁ Гравюра середины XVIII века.

Оранжерея в Версальском парке.
 Гравюра конца XVII века.

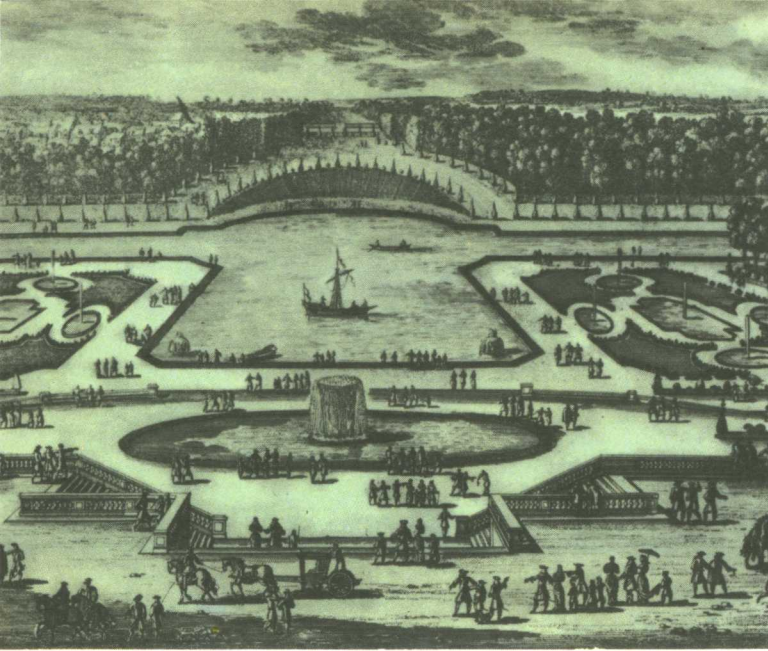


Боскет «Бальный зал»
 в Версальском парке.
 Гравюра конца XVII века.

Фонтан «Обелиск»
 в Версальском парке.
 Гравюра конца XVII века.

Триумфальная арка в одном
 из боскетов Версальского парка.
 Гравюра конца XVII века.

Фонтан Флоры
 в Версальском парке.
 Гравюра конца XVII века.



народа обрушился именно на Версаль, подвергшийся сильному разгрому. Разрушения, переделки отдельных частей парка, проводившиеся на протяжении столетий, естественное старение и гибель зеленых насаждений — все привело к изменениям в облике неповторимого шедевра паркового искусства. Исчезли многие боскеты, лабиринты, фонтаны, аллеи, утрачены скульптуры. О том, как все это выглядело, можно судить по старинным гравюрам. Воображение вдохнет жизнь в суховатые и строгие изображения. Нежная зелень деревьев и кустарников, изысканные композиции из цветов на клумбах, белый мрамор скульптур, голубизна неба, искрящиеся на солнце брызги воды, ожившей в фонтанах. Воздух напоен ароматом цветущих растений. Мелькают яркие наряды придворных, походивших на пестрых бабочек,— Людовик XIV запрещал появляться перед ним в темных костюмах...

С самого начала Версаль задумывался как новая столица Франции. Туда сходились три дороги, веду-

аллея, идущая от дворца, делила партер на два широких зеленых сектора. В центре пересечения аллеи располагался бассейн с фонтаном. На следующем участке — аллея из бьющих фонтанчиков. Неподалеку от дворца находился крестообразный канал, по которому скользили лодки, перевозившие гостей с одного берега на другой. Там же возвели высокий грот, который как бы замыкал перспективу, открывавшуюся на парк со стороны дворца. Всюду — аллеи, дорожки для прогулок.

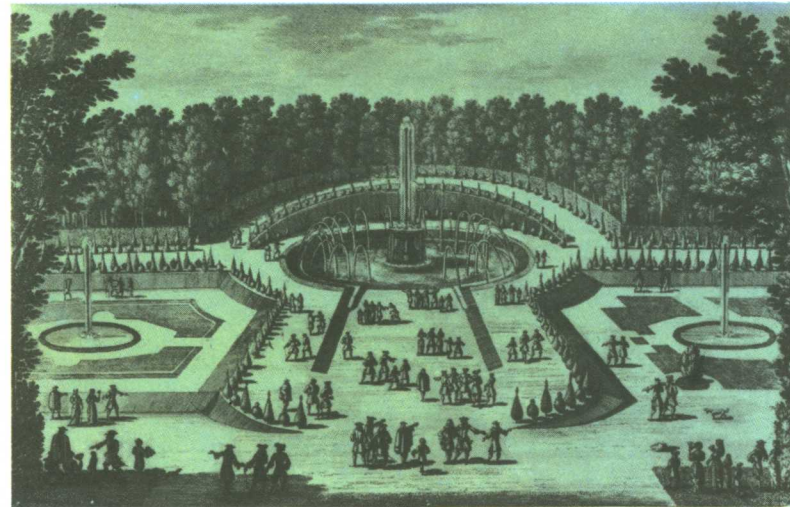
В сопровождении министра, брата и принца Конде Людовик XIV осматривал дворец придворного. Роскошь, намного превосходившая королевскую, неприятно поразила монарха. Раздражение, вызванное самонадеянностью Фуке, нарастало с каждой минутой. Король ничего не знал о художниках, создавших это чудо. Он впервые слышал имена Л. Лево, Ш. Лебрена, А. Ленотра, композитора Ж. Б. Люлли, поэта Лафонтена, актера и драматурга Мольера, подготовивших праздник. После роскошного пира, устроенного на открытом воздухе, ночное небо над дворцом озарили огни фейерверков. Это было нестерпимо! Не оставаясь на ночь, не слушая уговоров, юный король покинул дворец. Через три недели по его приказу Фуке арестовали. Бывшего министра спасли от казни лишь политические связи. Замок Во-Ле-Викомт опустел, прислуга разбежалась. И сейчас дворцовый комплекс сохраняет тот же вид, что летом 1661 года.

Художники, музыканты, актеры, трудившиеся над созданием парка, участвовавшие в празднестве, приглашались на службу к королю. Чтобы возместить ущерб, нанесенный его чести, он задумал создать дворец и парк, превосходящие великолепием Во-Ле-Викомт. Место для строительства выбрали не очень удачно: болотистую низину вокруг охотничьего замка, принадлежавшего еще отцу Людовика XIV. Но дух соперничества с природой был так силен, что король остановился именно на Версале.

Это главный памятник, который воздвиг в свою честь французский абсолютизм. Не случайно во время Великой французской революции 1789 года гнев

Водный партер и канал в парке Шантийи.
Гравюра конца XVII века.

Фонтан «Тиски» в парке Шантийи.
Гравюра конца XVII века.



щие из Парижа и королевских дворцов в Сен-Клу и Со. На запад от дворца был разбит парк, занимавший площадь в шесть тысяч гектаров! Почти каждая его часть посвящалась тому или иному событию, например победам в военных сражениях. Жизнь в Версале кипела: праздники, концерты, театральные представления, охота, лодочные катания и маскарады следовали один за другим. Развлечения обставлялись необычайно пышно.

Порядок ознакомления с парком был описан в путеводителе, в составлении которого участвовал сам монарх. Прогулка задумывалась так, чтобы человек мог наглядно убедиться в том, что «Король-Солнце» — живое олицетворение покровителя изящных искусств Аполлона. Сразу же за дворцом располагался партер с двумя бассейнами. С этого места Ленотр открыл величественную перспективу на парк, чьи аллеи, казалось, уходили в бесконечность. За гладью воды начиналась широкая лестница, по которой гости спускались к круглому фонтану Латоны,

матери бога Аполлона. За ним начиналась так называемая Королевская аллея, протянувшаяся на 600 метров. Справа и слева от нее проложили Осеннюю и Летнюю аллеи.

Особая прелесть версальского парка в боскетах, разбитых на правильные участки. В зелени листья, словно в камне, были «прорублены» настоящие туннели со сводами, обширные залы, где разместились летние театры. Материалом для удивительных сооружений Ленотра служили листва и ветви деревьев. Руками искусных мастеров в их кронах выстригались нужные участки. Сами деревья рассаживали таким образом, что создавали боскеты причудливых форм. Так «королем садовников» было возрождено искусство декоративной стрижки деревьев, известное еще в античную эпоху. Но ее принципы во французском регулярном парке отличались от античных: использовались только очертания геометрических фигур — куба, шара, пирамиды. Ленотр не терпел детализации; оперировал крупными массами, пространством. Наибольшей известностью пользовались боскеты «Зал раковин», «Три фонтана», «Болото». Знаменит «Лабиринт», на пересечении аллей которого возвышались фонтаны с лепниной на тему басен Эзопа. Славился красотой боскет «Бассейн Аполлона», перестроенный в конце XVIII века под руководством художника-декоратора Гюбера Робера. Искусство декоративной стрижки деревьев и кустарников стало отличительной чертой регулярного парка.

Зелень боскетов подстригали так аккуратно, что создавалось впечатление огороженности со всех сторон высокими стенами. Цветы здесь рассаживали в редких случаях — для этого были введены оранжереи. Цветы привозились туда со всей Франции, иногда даже из других стран. Особое предпочтение отдавали декоративным растениям, имеющим нежный аромат; рассаживали в горшках с таким расчетом, чтобы увядшие заменить вновь распустившимися. Король не должен был видеть мертвых цветов.

За Королевской аллеей в 1670 году соорудили овальный бассейн Аполлона. Рисунок для скульптурного убранства фонтана сделал Ш. Лебрен. Запряженная четверкой лошадей колесница, на которой восседал Аполлон, как бы медленно появлялась из морской пучины. Ее окружили морские чудовища, трубящие в раковины — так возмещалось начало нового дня. Некоторые фонтаны были так необычны, что становились украшением боскета, в котором находились. Фонтан «Обелиск» (или, как его называли, «Водяная гора»), сооруженный по проекту скульптора Ф. Жирардона, состоял из нескольких сотен трубок различной высоты. Бьющие из них струи скрывали конструкцию сооружения — это была действительно гора из воды! Устройством водных забав в Версале требовало огромное количества воды, которую приходилось добывать глубоко под землей — ближайшие реки быстро истощались. Акведук, сооруженный под руководством знаменитого французского инженера Вобана, — чудо инженерной мысли XVII века.

Создание комплексов в Во-Ле-Викомт и Версале вызвало волну увлечения паркостроительством во Франции. Придворная знать стремилась окружить себя роскошью, подобной королевской. Ленотр принимал участие в создании садов Сен-Клу в поместье

Филиппа Орлеанского, переделывались в соответствии с новыми вкусами парки Рамбуйе, Мэйтено, Фонтенбло, Тюильри.

Видный вельможа, полководец Конде, одним из первых после короля пригласил Ленотра в свое поместье Шантийи, где находился старинный замок, стоявший на островке, окруженном водой. Так выглядело это место, когда в 1661 году здесь появился знаменитый Ленотр. Парк Шантийи создавался одновременно с Версалем, но в их облике мало схожих черт. И не только потому, что первый гораздо меньше второго по площади. Парк не вытянут линией к горизонту, а сильно развернут на местности в ширину.

Сразу за круглым фонтаном Ленотр, как в Во-Ле-Викомт и Версале, проложил перспективу. Но только в Шантийи она особенная — водная. Ее ось проходила по рукаву водного канала, пересекавшего парк. По глади вод скользили раскрашенные лодки. Слева и справа от своеобразной водной аллеи размещались зеленые газоны, симметричные друг другу. В центре каждого бассейна бил высокий фонтан, наполняя воздух прохладой и улаждая слух журчанием воды. Пространство занято лужайками, чьи очертания напоминали треугольник со срезанными углами. Вдоль дорожек расставлены скульптуры и мраморные вазоны с цветами.

В Шантийи гостили поэты Н. Буало, Ж. Лафонтен, драматург Мольер со своей труппой, Ж. Расин. Избранное общество непременно посещало рощи, устроенные к западу от партера. Сильно пострадавшие от времени, они считаются одним из самых красивых творений Ленотра. Здесь, как и в Версале, в зелени боскетов были устроены фонтаны, зеленые театры. Недаром Людовик XIV, по достоинству оценив красоту парка, заявил Конде, что тот должен отдать ему Шантийи. «Шантийи принадлежит Вам; Ваше Величество может считать меня своим привратником», — ответил находчивый владелец поместья. В память о гениальном садоводке там установлена скульптура, изображающая Андре Ленотра за работой.

В подражание регулярным садам в Германии, Австрии, Италии, Англии стали возникать их подобию. Близ Берлина возведен великолепный парк Сан-Суси, в Вене — Шенбрунн. В 1717 году Версаль посетил Петр I, после чего в России появились первые регулярные сады: в окрестностях столицы — Летний сад, Петергоф, Стрельна, Оранниенбаум; вокруг Москвы — Кусково, Останкино.

Во Франции регулярный стиль сохранял популярность на протяжении XVII—XVIII веков. Правда, во второй половине XVIII века Франция вслед за Англией была охвачена новыми идеями в области садоводства. Под воздействием философии Ж.-Ж. Руссо французские аристократы начали разбивать пейзажные парки: Мулен-Жоли, Эрменонвиль, Меревиль. Но чаще в новом вкусе переделывали старые регулярные сады. Связь художников с практикой паркостроительства породила небывалое увлечение парковым ландшафтом в живописи, что составляет значительную часть наследия Г. Робера, Ж.-О. Фрагонара. Удивительная красота оживет перед тем, кто взглянет в старинные полотна и рисунки с изображениями садов, большинство из которых уже исчезло с лица земли...

А. РАЙСКАЯ

Дорогие ребята! Сегодня мы завершаем дискуссию «Есть ли Рембрандт в наши дни?». Спасибо всем, кто прислал нам свои отклики — интересные, волнующие искренней заинтересованностью и любовью к судьбам искусства. Подвести итоги обсуждения мы попросили известного советского скульптора, заслуженного художника РСФСР, лауреата Государственной премии СССР А. Н. БУРГАНОВА.

ЗДРАВСТВУЙ, РЕМБРАНДТ!

Я уверен, что вы тоже могли видеть этого человека. Особенно если вам доводилось бывать на Старом Арбате, в этом самом людном и веселом месте Москвы. Обычно он приходит сюда к концу дня. На нем старомодная свободная одежда, как будто из другой эпохи, в руках большая папка для бумаги и рисовальные принадлежности. Он садится на лавочку и начинает рисовать. А вокруг собирается толпа зевак. Наверное, это очень интересно. Но мне как профессиональному художнику всегда немножко неприятно, потому что я знаю, что в таких случаях нас рассматривают, как в зоопарке. Рисовать на публике — это мания дилетантов. Стараюсь обходить их стороной.

Но однажды я любопытства ради решил подойти поближе. А когда увидел рисунок, не мог прийти в себя. Искусство этого угрюмого старика было такого высокого полета, что не оставляло никаких сомнений — перед нами гений. Я осмотрел всех вокруг и понял, что они этого не понимают. Для них это просто экзотика или клоунада. Как покорный раб я стоял до самого конца сеанса. Когда он захлопнул папку, шутники зааплодировали,

почитатели начали просить рисунок на память, а мастер боком пошел в глубь переулков. Я догнал его. В бессвязных, неуклюжих словах просил его знакомства. Он молча протянул руку и произнес: «Рембрандт». Хотя я был готов ко всему, такой оборот дела, согласитесь, оказался неожиданным. Не нашел ничего лучшего, как спросить:

— Разве вы не умерли?

— Художники не умирают. Они только притворяются мертвыми, — ответил он. — Да, акт о моей кончине был зарегистрирован в 1669 году. Но это было нужно городскому магистрату и кредиторам. Мне пришлось согласиться. А теперь живу здесь, в Москве, совсем рядом — вон в том переулке.

— Но вас все ищут!

— Я никогда не скрывался. Мой дом открыт для всех.

— Почему ж вы не выставляетесь никогда на наших весенних и осенних выставках? И вообще почему о вас ничего не известно?

— Как вы уже заметили, я не скрываю свое искусство. Пример тому — моя работа на улице. А вопрос о популярности — разве серьезный вопрос? Все это, поверьте, суета сует. Для настоящего художника достаточно проблем, связанных с его творчеством. Кому надо, тот ценит меня, любит, верит в мою живопись. Хотя есть и такие, что обливают мои картины серной кислотой.

— Скажите, а что вы думаете о нынешнем искусстве? Как оцениваете наших художников? Наверное, все легковесно и нелепо по сравнению с вашим золотым веком?

— Нет, в Москве очень интересно. Такого количества живописцев я еще никогда не видел. Что поделаешь, XX век! Эпоха больших чисел. В Стране Советов все огромно. И хотя многое непривычно, я люблю сегодняшнюю жизнь не меньше, чем свое голландское, увы, далекое прошлое. Дилетанты, ловкачи и дельцы были всегда. Но именно истинные художники поддерживают во мне жажду жизни и творчества.

— Великий Мастер, назовите хотя бы кого-нибудь из современных художников, в ком видите

великий дух истинного искусства.

— О, их очень много! Поверьте, я понимаю в этом и говорю не для красного словца. Но хотел бы особенно сказать о своем друге, ученике 3-го класса детской художественной школы Пете Простоквашине. Это выдающееся явление мирового класса.

— Простите, Великий Мастер, мне неудобно отнимать у вас столько времени, но, может быть, вы что-нибудь скажете обо мне, о моем искусстве?

— А как ваша фамилия?

— Бурганов Александр, скульптор. Я сделал фонтан в бассейне «Чайка», несколько монументов в разных городах, выставляюсь на каждой крупной выставке. Очень люблю лепить складки и знамена. Но, может быть, вы не видели?

— Да нет, видел... Но не могу вспомнить. Вам, друг мой, надо больше работать. Конечно, лучше всего — с натуры. Больше рисуйте карандашиком. Любите всем сердцем искусство. И поменьше задавайте вопросов. Это тоже очень важно. Каждый должен нести личную ответственность за искусство, за время, за свою эпоху. И если кого-то о чем-то спрашивать, то прежде всего самого себя... Да вы не стесняйтесь, если хотите, пойдете со мной, у меня сегодня будут гости — мои хорошие, близкие друзья — Александр Дейнека и Аркадий Пластов. Посидим, чайку попьем.

— Нет, нет, — замотал я головой, покраснев до ушей. — У меня еще тут дела неотложные. Спасибо, Великий Мастер.

До свиданья, Рембрандт...

От редакции:

Вот так, несколько необычно, А. Н. Бурганов подвел итоги нашей дискуссии. Внимательно вчитайтесь в диалог, и вы поймете, что в этом шутовском рассказе есть ответ на многие поставленные в письмах вопросы.

Дело не в том, чтобы искать Рембрандта в наши дни, — тако- го нет и просто быть не может. Рембрандт — сын своей эпохи, но творчество его опередило время и отразило мысли, созвучные и нашему современнику.



Календарь художественных дат 1987 года

- 2 января** — 75 лет со дня рождения Ренато Гуттузо (1912), итальянского художника, общественного деятеля.
- 6 января** — 100 лет со дня рождения И. И. Голикова (1887—1937), великого мастера советского декоративного искусства, основоположника палехской лаковой миниатюры.
- 11 февраля** — 100 лет со дня рождения И. Д. Шадрова (1887—1941), советского скульптора.
- 24 февраля** — 70 лет со дня рождения Т. Н. Яблонской (1917), живописца, народного художника СССР.
- 8 марта** — 60 лет со дня рождения Г. А. Йокубониса (1927), советского скульптора, лауреата Ленинской премии.
- 12 марта** — 250 лет со дня рождения В. И. Баженова (1737—1799), русского архитектора, рисовальщика и педагога.
- 21 марта** — 70 лет со дня рождения Ю. П. Кугача (1917), живописца, народного художника СССР.
- 15 апреля** — 175 лет со дня рождения Теодора Руссо (1812—1867), французского живописца и графика.
- 18 апреля** — 50 лет со дня рождения О. П. Филатчева (1937), советского живописца-монументалиста.
- 1 мая** — 60 лет со дня рождения К. Т.-Б. Тельжанова (1927), живописца, народного художника СССР.
- 12 мая** — 80 лет со дня рождения Д. А. Шмаринова (1907), графика, народного художника СССР.
- 25 мая** — 60 лет со дня рождения Д. Д. Жилинского (1927), советского живописца.
- 31 мая** — 125 лет со дня рождения М. В. Нестерова (1862—1942), русского и советского живописца.
- 31 мая** — 75 лет со дня открытия Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.
- 8 июня** — 150 лет со дня рождения И. Н. Крамского (1837—1887), русского живописца и прогрессивного художественного деятеля.
- 23 июня** — 60 лет со дня рождения С. М. Мурадяна (1927), советского живописца, народного художника Армянской ССР.
- 5 августа** — 70 лет со дня рождения В. З. Бородая (1917), скульптора, народного художника СССР.
- 10 августа** — 250 лет со дня рождения А. П. Лосенко (1737—1773), русского живописца, рисовальщика и педагога.
- 17 августа** — 200 лет со дня рождения М. Н. Воробьева (1787—1855), русского живописца.
- 18 августа** — 75 лет со дня рождения Ч. Г. Ахмарова (1912), советского живописца-монументалиста, народного художника Узбекской ССР.
- 22 августа** — 75 лет со дня рождения А. П. Кибальникова (1912), скульптора, народного художника СССР.
- 27 августа** — 125 лет со дня рождения А. Е. Архипова (1862—1930), русского и советского живописца.
- 27 августа** — 60 лет со дня рождения Я. Я. Вареса (1927), советского скульптора и педагога.
- 17 сентября** — 70 лет со дня рождения В. Е. Цигалья (1917), скульптора, народного художника СССР.
- 28 сентября** — 75 лет со дня рождения Г. А. Айтиева (1912), живописца, народного художника СССР.
- 2 октября** — 70 лет со дня рождения М. К. Аникушина (1917), Героя Социалистического Труда, скульптора, народного художника СССР.
- 10 октября** — 75 лет со дня рождения Херлуфа Бидструпа (1912), датского художника, лауреата Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».
- 30 октября** — 275 лет со дня рождения Франческо Гварди (1712—1793), итальянского живописца.
- 6 ноября** — 100 лет со дня рождения Г. К. Савицкого (1887—1949), советского живописца.
- 7 ноября** — 70 лет со дня рождения Л. Е. Кербеля (1917), Героя Социалистического Труда, скульптора, народного художника СССР.
- 13 декабря** — 200 лет со дня рождения С. И. Гальберга (1787—1839), русского скульптора.
- 16 декабря** — 175 лет со дня рождения Н. С. Пименова (1812—1864), русского скульптора.
- 17 декабря** — 100 лет со дня рождения Йозефа Ладды (1887—1957), чешского графика и живописца.
- 21 декабря** — 60 лет со дня рождения О. Г. Эльдарова (1927), советского скульптора, народного художника Азербайджанской ССР.
- 24 декабря** — 125 лет со дня рождения В. Н. Бакшеева (1862—1958), живописца, народного художника СССР.
- 30 декабря** — 60 лет со дня рождения О. М. Савостюка (1927), советского плакатиста, народного художника РСФСР.

В 1987 году исполняется:

175 лет со времени (1812) Бородинского сражения.

125 лет со дня рождения Нико Пиросманишвили (1862?—1918), грузинского художника.



Деревянная скульптура Цикалая



Иоанн Богослов. Фрагмент
«Распятия с предстоящими».
Село Усть-Качка.
Дерево, левкас, темпера.
XVIII век.

◁ 140×40×14.

Ангел.
Село Усть-Боровая.
Дерево, левкас, темпера,
позолота. XVIII век.
114×38×10.

Распятие с предстоящими
Богоматерью и Иоанном
Богословом в орнаментальном
обрамлении.
Село Верхнечусовские Городки.
Дерево, левкас, темпера. 2-я
половина XVIII века.
89,5×69.



Пророк Моисей.
Село Коса.
Дерево, левкас, темпера.
XVIII век.
32×26×6.



Открытие этого «совершенно невиданного и совершенно потрясающего явления» — самобытного народного искусства Прикамья — принадлежит Н. Н. Серебренникову — уральскому искусствоведе, собирателю и исследователю деревянной скульптуры. В течение 40 лет он проработал директором и главным хранителем Пермской художественной галереи.

«...Отчетливо помню тот случай, — писал Николай Николаевич. — Произошел он в селе Ильинском Пермской губернии в 1922 году. Усталый, шел я тогда к себе домой. Дул порывистый ветер. У сельской околицы на кладбищенской часовне привычно хлопала обветшалые ставни окон. Вдруг заметил: против обыкновения стучат не только ставни, но и створки дверей. Нехотя свернул посмотреть, в чем дело, и неожиданно увидел такое, что крайне поразило меня. Главную стену в часовне занимали пять деревянных скульптур. А ведь они не должны бы здесь находиться... Особенно удивила меня фигура Христа с лицом татарина...»

Благодаря трудам Н. Н. Серебренникова в Пермской художественной галерее собрана богатая коллекция деревянной скульптуры XVII—XIX веков, насчитывающая сегодня 370 памятников. Первые экспедиции 20-х годов проходили в исключительно трудных условиях, по сложнейшим маршрутам, сочетавшим пешие,

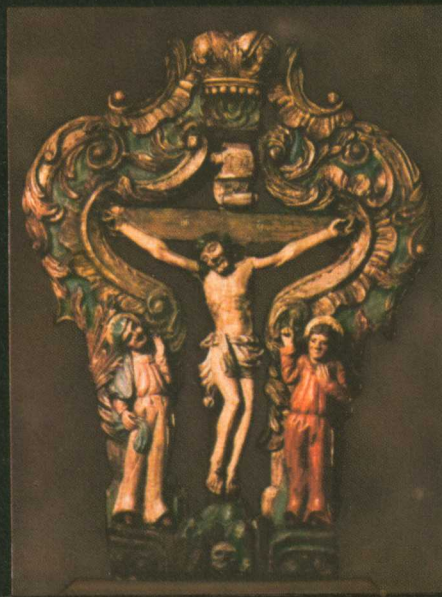
железнодорожные, водные отрезки пути. Деревянные изваяния разыскивались по всей территории Верхнекамья — в городах, селах и деревнях, по подвалам и чердакам пустующих церквей и часовен. Собранные экспонаты показали зрителям. Скульптура производила огромное впечатление, приобретала своих знатоков, ценителей и среди них — Анатолия Васильевича Луначарского, написавшего статью «Пермские боги», академика Игоря Эммануиловича Грабаря, помогавшего Серебренникову во всей его дальнейшей работе.

Памятников XVII века в коллекции очень немного. Язык ран-

них скульптур сохраняет традиционную для древнерусского искусства условность. Резчик стремится к предельному обобщению форм, строгой симметрии композиций. Каждое изображение канонично, но вместе с тем своеобразно. Почти несопоставимы, например, «Распятие» из села Вильгорта, где Христос изображен маленьким мужичком с огромным носом на неказистом лице, и «Распятие» из города Соликамска, поражающее тонкостью и хрупкостью очертаний, каким-то пронзительным трагизмом. Очевидно, мастера имели разную подготовку и ориентацию: первый — на народное, «почвенное» искусство, второй — на «классическую» древнерусскую пластику XIV—XVI веков.

Так же различают изображения Николая Можайского: по типу скульптуры — от небольших рельефов до масштабных фигур в человеческий рост; по характеристике — мягкие, человеческие образы Николая-утешителя соседствуют с гневными, решительными Николы-защитника.

Уже в ранних пермских памятниках проявляются особые черты деревянной скульптуры этого региона: высокое качество исполнения, психологичность, многообразие цветовых построений. Как и вся древнерусская пластика, пермская скульптура представляет собой синтез скульптуры и живописи. Роспись, по технологии подобная иконописи, как бы до-



Д. Т. Домнин.
Саваоф.
Дерево, левкас, темпера. 2-я
половина XVIII века.
150×246×41.

Снятие со креста. Фрагмент.
Село Шакшер.
Дерево, левкас, темпера,
позолота. Конец XVIII века.



Распятие.
Соликамск.
Дерево, левкас, темпера.
XVII век.
192×125×23,5.

Ангел с колонной.
Село Язьва.
Дерево, левкас, темпера.
XVIII век.
72×22×17.
Высота колонны — 103.

говаривает то, что не сказано плоским, условным объемом. Она заставляет жить скульптуру в пространстве, повышает эмоциональную выразительность. Так, благодаря тонкости колорита изображение Николая Можайского из села Дубровского обретает особенную нарядность: светло-коричневые и сине-зеленые одеяния, орнаментированные растительным узором и жемчугами, усиливаются введением оранжево-красного цвета.

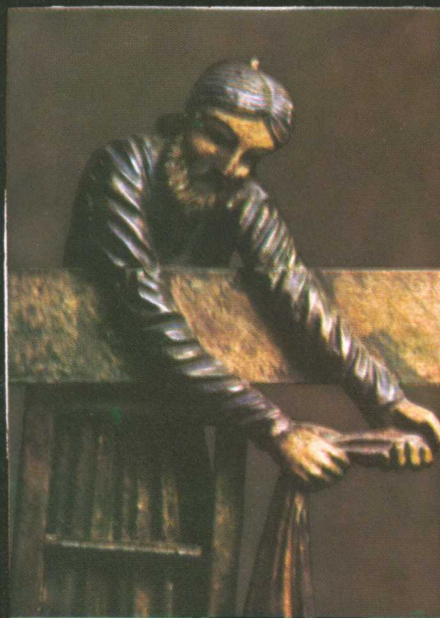
Следующий период в развитии деревянной скульптуры демонстрируют иконостас XVIII века из Пыскорского монастыря и «Царские ворота» из города Перми. Резьба становится более пышной и сочной, орнаменты — более крупными и разреженными. «Царские ворота», выполненные сквозной резьбой («на проем»), — зрелое произведение стиля барокко, который широко распространился в русской деревянной пластике XVIII столетия. Фигурки святых словно растворяются в завитках изощренной орнаментации — створки врат теряют строгую конструктивность, превращаясь в узорное кружево.

На высоком уровне выполнена скульптура Саваофа (бога-отца), когда-то завершавшая иконостас в церкви города Лысьвы. Это работа талантливого народного резчика Дмитрия Титовича Домнина, жившего во второй половине XVIII столетия. Автор изображает Саваофа парящим в облаках, в

сиянии «славы», с державными атрибутами в руках. Лик Саваофа дышит покоем и силой, поражает классичностью черт, округлостью форм, мягкостью обработки. Работа Домнина напоминает античную пластику.

Только живым наблюдением могли быть созданы образы ангельского чина и распятия с предстоящими из села Язьва — индивидуальные, убедительные, окрашенные теплой лирической интонацией. Колонна в руках одного из ангелов завершена фигуркой петуха, выполненной выразительно и характерно.

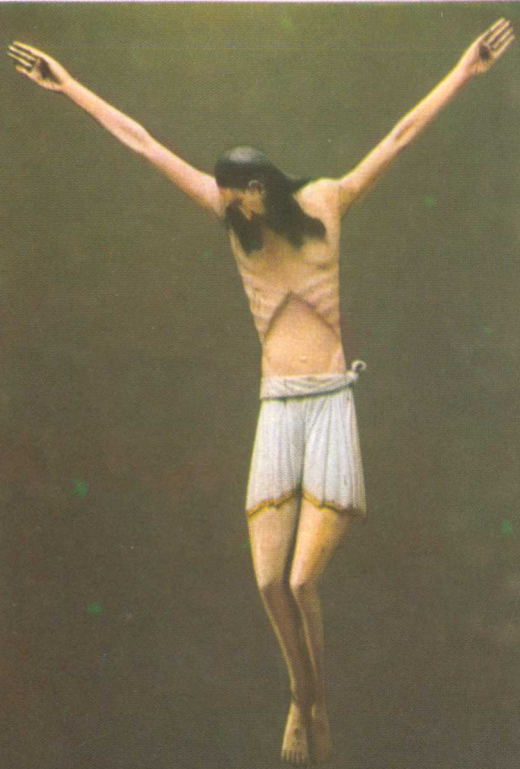
Наряду с реалистической в скульптуре XVIII века на основе



барокко возникла традиция народного примитива. В ней сложилась своя система выразительных средств и приемов. Вновь появилась условность, но иная по сравнению с древнерусской. Уменьшились размеры изображений. Возник интерес к новым сюжетам, дающим возможность рассказа, повествования. Все это воплотилось в скульптурах так называемой шакшерской школы, существовавшей в Чердынском крае на рубеже XVIII—XIX веков. Памятники этой школы легко узнаются по измельченным, будто гофрированным, рельефам: все драпировки вырезаны мелкими параллельными складочками. Однообразны и лики — удлинённые, глазастые, с пухлыми, чуть обвисающими щеками.

Пермская деревянная скульптура широко известна. Ей посвящены альбомы и монографии, статьи и заметки. Она побывала на выставках в нашей стране и за рубежом. Недавно прошла первая «персональная» выставка произведений из фондов коллекции. Готовится обновление постоянной экспозиции, включающей лучшие памятники деревянной скульптуры Прикамья, которая, как писал А. В. Луначарский, осталась «свидетельством огромной талантливости, огромного художественного вкуса, огромной способности выразительности», свойственных народу.

О. ВЛАСОВА



Изображение растений

На дворе зима. И тебя, юный читатель, может удивить разговор об изображении растений. Но вспомни летние свои впечатления, посмотри наброски, которые делал во время практики с педагогом и самостоятельно, этюды и зарисовки трав, цветов, кустарников, деревьев. Накопленный богатый натурный материал всегда требует обобщения.

Оглянись: всюду — в классе, коридорах школы, дома (у тебя или соседей) — есть цветы. А как разнообразен характер деревьев в зимнем лесу! Зеленые лапы елей и сосен укутаны снегом, а другие деревья и кустарники с их причудливым устройством ветвей предстают в своей оголенной конструктивной сущности.

Давай на основе натуральных рисунков и этюдов поговорим сегодня о рисовании растений.

Летом, когда земля покрывается зеленым ковром трав, а на лугах, в лесах и садах распускаются цветы, в альбомах юных художников появляются первые акварельные и карандашные этюды растений. Восхищение неисчерпаемыми чудесами природы естественно выражается в ее изображении. Велико значение таких зарисовок: это не просто тренировка руки и глаза, а познание окружающей действительности и одновременно одна из эффективных форм художественного образования. Представления о гармонии непосредственно исходят от природы, и растительный мир играет здесь далеко не последнюю роль. Цветы издревле являются содержанием многих натюрмортов, де-

ревья и кустарники вошли неотъемлемой частью в картины крупнейших мастеров живописи, растительный орнамент характерен для всего прикладного искусства. А сколько плодотворных идей черпают в мире растений архитектура и современный дизайн!

Начинающие художники часто рисуют и пишут растения. Однако в первые дни работы неудач куда больше, чем достижений. Вместо привлекательных и художественно полноценных образов на листах бумаги и картона получаются сумбурные путаные формы, в цвете, рисунке которых почти нет ничего от богатства окружающей природы. Изображать растения вовсе не просто. Тут требуется максимум внимания, настойчивости, методичности, а главное — знаний того, что делаешь. Всякий поверхностный, недобросовестный подход, игнорирование ненужных на первый взгляд деталей приводит к неудаче. Форма растений различна по конструктивной сущности, пластике, художественному очарованию. Кроме того, приходится встречаться со всевозможными ракурсами, сложнейшей ритмикой и переплетением форм, с неожиданными цветовыми нюансами.

Почти все отличают ромашку от одуванчика, но на поверку оказывается, что мало кто может верно описать вид их листьев. Присев отдохнуть в высокой траве, многие не могут узнать самых общеизвестных растений, так как угол зрения становится необычным для глаза. Поэтому первое правило — вдумчиво рассматривай то, что хочешь изобразить. Процесс этот неспешный. Он включает в себя анализ формы и осознание красоты ее построения. Нужно научиться любоваться самой незаметной придорож-

М. Врубель.
Маргарита.
Часть декоративного
триптиха «Фауст».
Масло. 1896.
435×104





И. Левитан.
Одуванчики.
Масло. 1889.
58×42.

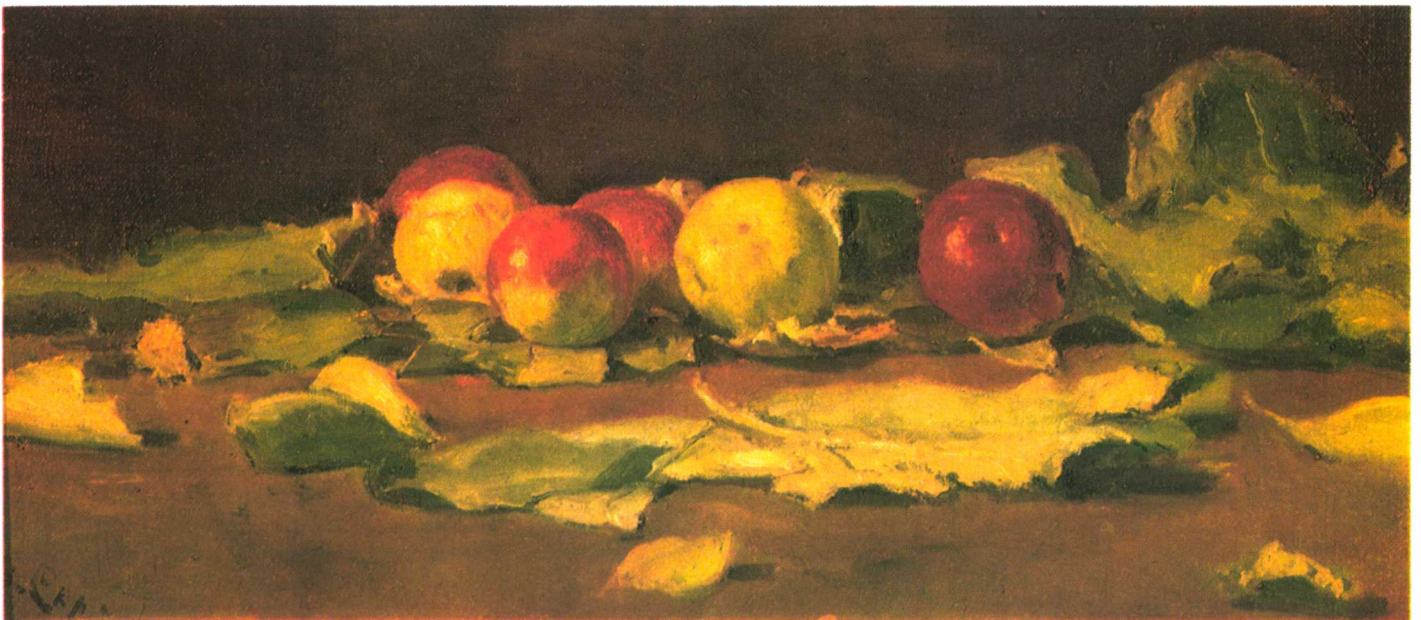


А. Лаптев.
Листья огурца.
Тушь. 1950-е годы.



В. Серов.
Яблоки на листьях.
Масло. 1879.
23,6×52.

М. Нестеров.
Азалия.
Акварель. 1910-е годы.
15,1×21.





Е. Романова.
Полевые цветы.
Масло. 1982.
70×45

А. Шовкуненко.
Цветы и лимоны.
Масло. 1964.
69×100



ной травкой и понять, что она так же красива, как и заморская орхидея. Мало того, она — художественно совершенна, и все зависит от того, чтобы увидеть это и суметь воплотить в живописи или рисунке.

Рассматривать растение необходимо с разных сторон, иначе листья и плоды помешают увидеть конструкцию, взаимосвязь элементов и наиболее интересные фактурные особенности. Если это дерево — лучше обойти его вокруг. Небольшой цветок хорошо будет виден на фоне белой рисовальной бумаги. (И не обязательно для этого срывать цветок, ведь можно возле него положить лист бумаги.) В итоге выбирается удобное место, позволяющее с полнотою раскрыть характер растения.

Изображают не только одно растение, иногда возникает потребность в их группировании. Это усложняет композиционный поиск, но положительный результат искупает трудности. Группирование не должно переходить в форму объемистых «богатых» букетов, где цветы, стиснутые в стеклянной банке или вазе, находятся в неестественном состоянии. Посмотрите, как классически просто komponуют расположение букета в своих произведениях такие разные по времени художники, как Е. Романова, А. Васильев, И. Левитан.

Следующий этап — выбор материала и приема его использования. Зарисовки на природе делаются карандашами разных сортов и цветов, соусом, сангиной, углем, пером, тушью. Но не только. Широкими техническими возможностями обладает кисть. Умение рисовать кистью — один из важнейших навыков художника. Она чутко реагирует на малейшее изменение давления руки, и след от нее, чем бы ты ни пользовался: акварелью, тушью или соусом — получается более живым, чем, например, от пера авторучки. Альбом или папка для бумаги должны быть в этом случае соответствующего, удобного размера. Кроме того, можно делать кистью быстрые зарисовки и в технике temperной или масляной живописи — одним или двумя цветами. Польза таких занятий огромна. Именно

здесь происходит знакомство со сложнейшими моментами чисто «живописной кухни».

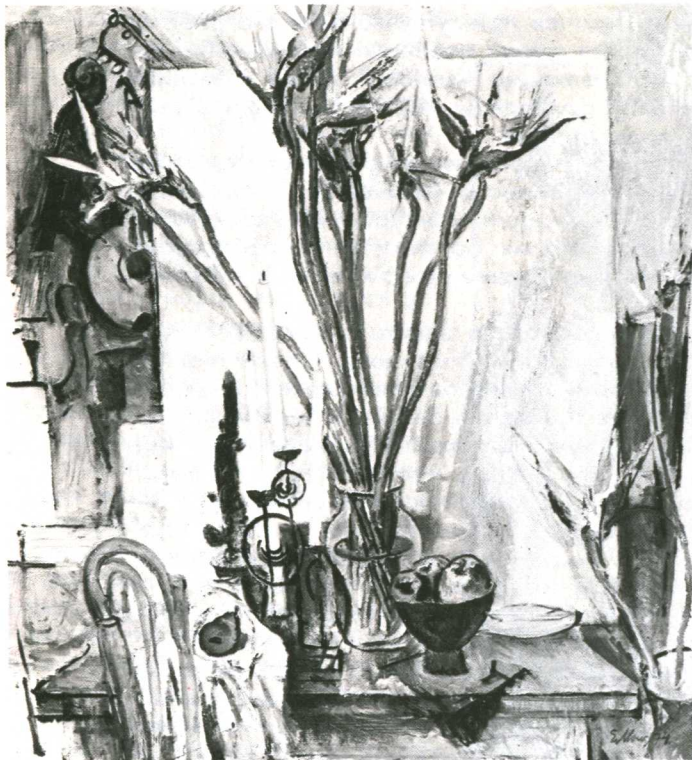
Обычно цель зарисовок — познание строения растений. Анализ форм в это время можно считать первично-ознакомительным. Идет привыкание к необычным пропорциям, изучение взаимо-

Но с какой достоверностью, с каким художественным тактом они переданы!

Начальные упражнения ведут к более сложным трем типам изображения растений: аналитическому, образно-эмоциональному, орнаментально-пластическому.

мя такое подробное изображение чудесного цветка!

Могут быть и длительные многочасовые рисунки и этюды с почти научно-детальным фиксированием форм. Такая работа позволяет больше узнать о растении, запомнить и воспроизвести его строение, если необходи-



Е. Моисеенко.
Нильские цветы.
Масло. 1974.
100×90.



А. П. Васильев.
Полевые цветы.
Темпера. 1978.
60×50.

связи изображения и материала, понимание особенностей композиции, композиции. Изобразительные средства могут быть разнообразными. Важно, чтобы на несложных мотивах юный художник «почувствовал» растение. Обратите внимание на рисунок А. Лаптева «Листья огурца» или на натюрморт, написанный Валентином Серовым в возрасте пятнадцати лет. Кажется бы, чем привлекли внимание мастеров обычные растения и плоды?

Аналитические изображения. Главная их цель — тщательное изучение конструкции растения, разбор его отдельных составляющих. Внешне они отличаются четкостью форм, вниманием к деталям (без утраты чувства целого). Чаще всего такие рисунки выполняются линией или четким штрихом. Возможна легкая подкраска акварелью. Посмотрите на этюд М. Несерова «Азалия». На листе дано художественно совершенное и в то же вре-

мо, по памяти. Кроме того, это своеобразная проверка, насколько свободно ты владеешь материалом рисунка и живописи.

Образно-эмоциональные изображения. Подобные зарисовки и этюды направлены на выявление образа растения без особо подробной детализации. Исполненные, как говорится, на едином дыхании, они передают непосредственность восприятия природы. Работа должна идти быстро. Наиболее подходящий инст-

ПИОНЕРСКАЯ КОМНАТА

Дорогие друзья! В будущем году состоится IX Всесоюзный слет пионеров, который подведет итоги марша юных ленинцев «Революционный держим шаг!», посвященного 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Три тысячи мальчиков и девочек примут участие в его работе. Делегатами слета станут пионеры и школьники, настойчиво овладевающие знаниями, юные участники борьбы за мир, тимуровцы, те, кто помогает взрослым в битве за урожай.

Приедут на слет и победители различных смотров детского художественного творчества, в том числе проводимого редакцией конкурса «Я голосую за мир!». В рамках его мы организуем смотр предложений и эскизов на лучшее оформление пионерской комнаты.

Вы, конечно, прекрасно знаете пионерскую комнату своей школы. В ней помещены Торжественное обещание и Законы пионеров Советского Союза, материалы пионерской жизни, знамена, барабаны, горны, отрядные флаги. Но стала ли пионерская комната вашим рабочим штабом, местом встреч с товарищами, вожатыми? Попробуйте пофантазировать, какой ей быть сегодня? Вспомните знаменитый гайдаровский штаб Тимура и его команды. В нем собирались для обсуждения важных дел, созывали по сигналу всех ребят. Там висела карта с обозначением объектов пионерской заботы.

Как сделать, чтобы штаб помогал интересно работать активу, каждому пионеру, октябрятам? Может, установить почтовый ящик и опускать туда письменные вопросы директору, учителям, совету дружины? А на маленький столик положить понравившуюся всем книгу? Ее любой сможет прочесть. Наверняка в школе действуют кружки по интересам. Подумайте, что могут сделать кружковцы. Главное — комната должна быть необычной, красиво и увлекательно оформленной.

Ждем от вас, юные читатели, интересных идей, предложений (даже на первый взгляд невероятных) на тему: «Какой ты хочешь видеть пионерскую комнату?» Учащиеся ДХШ, изостудий и кружков, все юные любители изобразительного искусства могут прислать эскизы оформления комнаты. Авторы лучших из них станут участниками IX Всесоюзного пионерского слета, будут награждены дипломами жюри.

Не забудьте указать фамилию, имя, домашний адрес, возраст, где занимаетесь изобразительным искусством. Срок — до 15 апреля 1987 года.

Итак, ждем ваших писем, эскизов, предложений!

румент для рисунка — кисть, а также акварель, гуашь, тушь. Могут быть применены и мягкие сорта карандашей. В живописи такие быстрые односеансные изображения художники называют «нашлепками». Сам процесс работы не требует много времени и может быть закончен в несколько минут. Но чтобы не было слишком поспешных, сырых этюдов и рисунков, необходимо не только хорошо изучить строение растений, но и понаблюдать их в различных временных состояниях или погодных условиях.

Орнаментально-пластические изображения. Особое внимание желательно обращать на выявление орнаментальных качеств природы, повторов, чередований, ритма. Листья, цветы или целое растение передаются в таком ракурсе, так komponуются на бумаге и холсте, чтобы ритмические особенности форм выявились с наибольшей очевидностью. Природный узор деталей растения может быть усилен цветом.

Такое отношение к природе характерно для творчества художников, создающих орнаменты. Но сводить орнаментально-пластические изображения только к искусству художников-орнаменталистов было бы ошибкой. Различная степень ритмической организации присуща любому произведению искусства. Она есть и в природе, которая нас окружает. Посмотрите внимательно на такой, к сожалению, малоизвестный шедевр М. Врубеля, как средняя часть живописного триптиха «Фауст», написанного в 1896 году для кабинета в доме А. В. Морозова в Москве.

Окружающий нас мир, в том числе, конечно, и растительный, интересен и чрезвычайно многообразен. Чем больше ты будешь его изучать с карандашом и кистью в руке, чем больше будешь писать и рисовать, тем больше сделаешь для себя открытий там, где сперва, казалось бы, уже нечего открывать. Знакомство с основными типами изображения растений послужит для тебя, юный художник, еще одной ступенью бесконечной лестницы художественного совершенствования.

Н. БЕСЧАСТНОВ

КОСТЮМЫ СКАЗОЧНЫХ ГЕРОЕВ

Какой наряд выбрать для новогоднего маскарада? Наверное, многие из вас не раз представляли себя героями русских сказок и былин. Царевна-Лебедь, Хозяйка Медной горы, три богатыря — эти величавые, благородные, прекрасные образы волнуют с самых ранних лет, с первого знакомства с ними. Давайте попробуем приблизиться к любимым героям, войти в их образ и просуществовать в нем целую новогоднюю ночь.

Все костюмы былинных и сказочных персонажей создаются на основе форм русского народного костюма, столь хорошо знакомых вам по многочисленным иллюстрациям на страницах журналов и книг. Перелистаем их еще раз, рассмотрим внимательно рисунки, но не просто как занятные картинки, а как вспомогательный материал для создания маскарадного костюма. И, конечно, перечитаем текст, отметив все, что говорится о портретной или образной характеристике героев. И тут увидим, что все персонажи сказок от Бабы Яги до Василисы Прекрасной одеты в одни и те же сарафаны, а костюм Доброго Молодца мало чем отличается по форме от одежды Кошечья Бессмертного. Так в чем же разница? Как сделать, чтобы даже висащие на вешалке костюмы говорили нам, кто их хозяин?

Одной из главных эмоционально-образных характеристик костюма является цвет. Именно он, фактура и точно найденные пропорции помогут нам при создании образа.

Давным-давно на Руси переплелись понятия «красный» и



«красивый». Поэтому для Красной Девочки можем сделать такой же сарафан, хотя «красный» сарафан может быть вовсе не красного цвета, а просто красивый — «красно» оформлен.

А какого цвета одежды Царевны-Лебедь? Хотя мы знаем, что в природе лебеди бывают и белые и черные, вряд ли кто-то затруднится с ответом. И не только потому, что на память приходят строки А. С. Пушкина:

*...Глядь — поверх текучих вод
Лебедь белая плывет.*

Но и потому, что белая лебедушка, Царевна-Лебедь — это символ юности, чистоты.

В арсенале русского народного костюма существует форма одежды, удивительно подходящая для создания наряда Царевны-Лебедь. Это *летник*, одеяние, расширенное книзу и чуть удлиненное сзади, с длинными, расклешенными рукавами. Летник надевали невесты на свадьбах, он входил в малый царицын наряд. В широкие рукава летника вставляются другие — узкие и длинные (как бы от сорочки), с широкими, жесткими, богато украшенными манжетами, напоминающими браслеты, называемыми *запьясть*, *зарукавье*. Верхний рукав отделяется расширенной полосой. Мы же можем по низу рукавов и подолу с помощью росписи или аппликации изобразить мотивы волн, брызги морской воды, из которой вышла Царевна-Лебедь. Воротник делается большой (*оплечье*) или маленький (*стойка*), но в том и другом случаях — это жесткие, отделанные украшениями воротники-ожерелья. В край подола вшивается толстый шнур, держащий форму и помогающий создать впечатление плывущей «лебединой» походки.

Венец (*кокошник*) может быть разной формы. Это высокий торжественный головной убор на жестком каркасе, оформленный бисером, бусами и блестками, с вуалью. Наиболее характерным было украшение жемчугом.

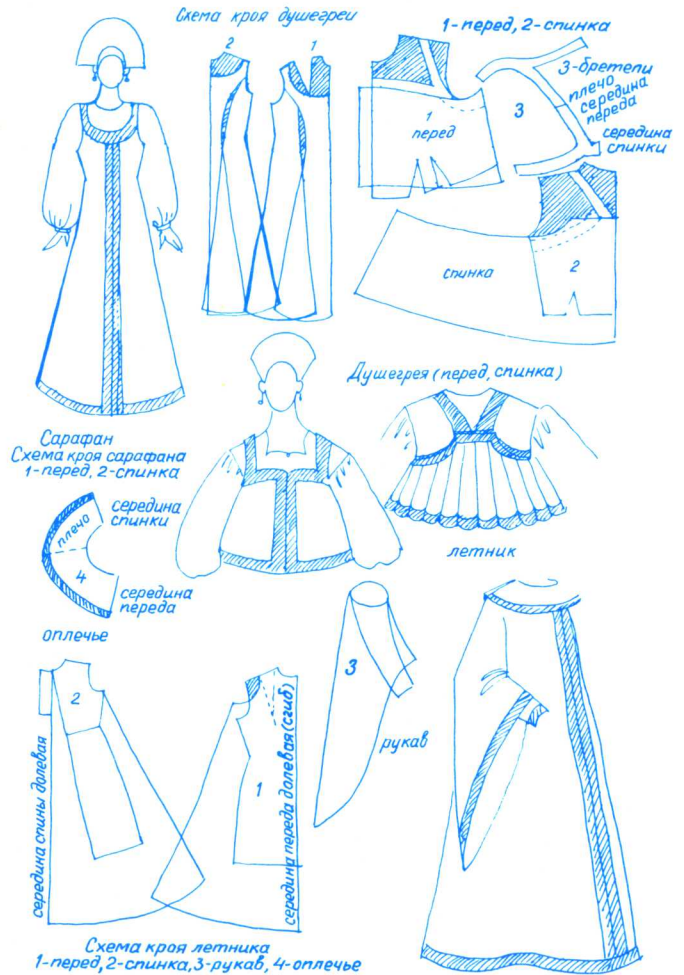
Девушки носили косы. «Коса — девичья краса», — гласит поговорка. В волосы вплетали



косники — металлические или картонные треугольники, обтянутые тканью и расшитые бусами. Мы советуем сплести косу из разноцветных шнуров, лент, украсить ее мишурой, бусами. Малахитница, Медной горы

нии плеча. Вырезалась только горловина. Рукав тоже мог быть прямым, собранным снизу либо зауженным — его следует выкроить на 10—15 см длиннее мерки, чтобы он присобрался по руке.

Душегрея придает костюму парадность, торжественность и величавость. Она шилась из жестких нарядных тканей. Наиболее красивая, но и сложная в изготовлении деталь душегреи — спинка. Она закладыва-



хозяйка... Само имя диктует нам цвет костюма. Вот строки из «Малахитовой шкатулки» Бажова: «А одежда и верно такая, что другой на свете не найдешь. Из шелкового, слыш-ко, малахиту платье. Сорт такой бывает. Камень, а на глаз как шелк, хоть рукой погладить».

За основу этого костюма возьмем сорочку с сарафаном. И это тоже обоснованно, ведь Хозяйку Медной горы вначале принимали за простую девушку. Сорочка кроилась из прямого куска ткани, перегнутого пополам по ли-

Сарафаны кроились по-своему в каждом уголке России. Один из вариантов — цельнокроеный в талии, расклешенный. Его можно сделать и прямым, расширив за счет клиньев, вставленных в боковые швы. Сарафан мог быть распашным, то есть застегивался спереди на множество пуговиц, отделялся лентами, бейками. Можно расшить его мишурой, елочными бусами, блестками, украсить подол изображениями разноцветных ящерок, сделанных при помощи трафарета или выполненных аппликацией.

ется глубокими вертикальными складками, которые следует зафиксировать. Ленты, тесьму, бахрому пришивают заранее, а отделяют бисером, бусами, блестками уже в готовом виде. Застежка потайная (на крючках) или на больших пуговицах. Можно сделать душегрею из бортовки или грубой тарной ткани и расписать ее.

Кокошник — традиционной формы, украшенный «самоцветами». Но можно попытаться придумать его, сделав похожим на кристалл. Вуаль — из





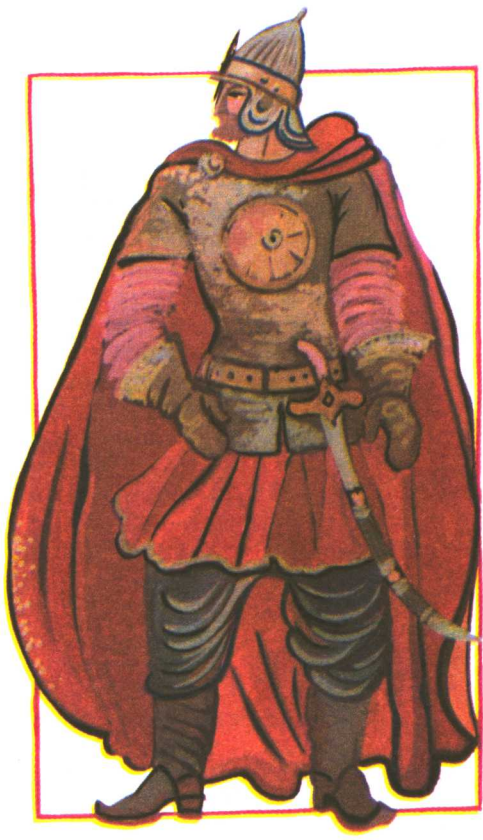
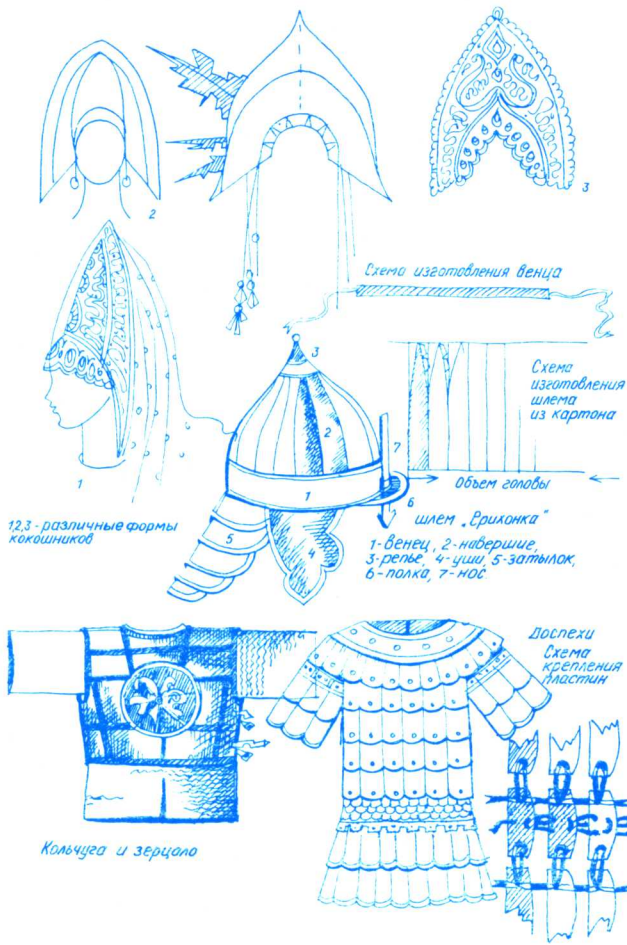
крашеного тюля, капрона, марли.

Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович — любимые герои нашего детства. Их костюмы, как и одежда других сказочных героев, делаются на основе русского воинского обла-

чения. Тот, кто усидчив и не ленив, может попытаться изготовить подвижные доспехи из толстых картонных пластин, связанных шнуром, как указано на схеме, воспроизведя таким образом подлинные доспехи, называвши-

ерихонки украшались золотом, серебром и драгоценными камнями. Все шлемы надевались на шапки или толстые подкладки.

Не забудьте о плаще. Он скреплялся на груди пряжкой. И о гриме: делая усы и бороду, поду-



чения. Рубаха (чаще красного цвета) с зауженными книзу рукавами (широкие рукава неудобны в бою), штаны простой формы заправлены в сапоги. Поверх рубахи надевалась кольчуга. Умеющие вязать могут сделать кольчугу на спицах из веревки и покрасить сверху серебряной краской. Поверх кольчуги можно укрепить металлические или картонные бляшки, выкрашенные бронзовой краской. Кольчуга подпоясывалась широким кожаным поясом, к которому крепился меч.

еся на Руси *броней*. Менее терпеливым можно посоветовать сделать доспехи цельными, расписать их. Перед и спинка у таких доспехов соединяются завязками. Или выполнить их из грубой ткани, нашив картонные бляшки, как чешую.

Вероятно, самое трудное в изготовлении — это шлем. Его делают из картона или папье-маше, раскрашивают или обклеивают фольгой. На схеме дан рисунок шапки *ерихонки*. Такие шлемы носили в XVII веке богатые и знатные воины, поэтому

майте, какого цвета и формы они должны быть у вашего героя.

Итак, пора приниматься за работу. И будет очень здорово, если это небольшое предновогоднее знакомство с азами русского костюма заставит вас обратиться к книгам или пойти в музей, вызовет желание побольше узнать о народной одежде или воинском облачении, откроет одну из интереснейших страниц в истории отечественной культуры.

О. ПУСТОВАЛОВА



Владеть искусством изображения

Алена Смирнова прислала в редакцию акварель «Икар — сын Дедала». Вот что она написала: «Я изобразила Икара и Дедала. Дедал построил крылья как у птиц. Икар захотел полететь. На картине Дедал предупреждает своего сына об опасности, чтобы он не летел к солнцу. Но Икар не слушает его, он хочет скорее взлететь в небо. Третьим героем картины является солнце, которое олицетворяет собой опасность, его отблески уже играют на крыльях Икара. Несмотря на предупреждение отца, Икар полетит к солнцу, обожжет крылья и упадет в море. Но благодаря таким людям, как мифический Икар и наш русский Никита Крякутный, люди освоили воздушное пространство и полетели в космос».

Сразу договоримся, что все, кто прислал работы с опозданием на конкурс юных художников ФАИ — Международной авиационной федерации, — пусть не огорчаются. Мы включили их в наш основной конкурс — «Я голосую за мир!», в его подраздел, посвященный теме освоения космоса.

Рисунок Лены Смирновой радует нестандартностью художественного решения темы. Этого не скажешь о плакате 12-летних Олега Герасименко и Андрея Артеменко. Все детали, образы этой работы уже не однажды использовались в самых разных политических рисунках и плакатах. Конечно, нельзя предъявлять высоких профессиональных требований к произведениям, выполненным школьниками. Но выразительность — ценное качество искусства как профессионального, так и детского.

Детские работы всегда привлекательны своим стремлением передать красоту окружающего мира. Вот линогравюра Артура Лангофера «Поселок Терпилицы». Спокойная, безветренная зима. Пушистый снег покрывает землю, крыши домов, деревья. Автор передал состояние природы. Сделать это в такой сложной

технике, как гравюра, — большая удача. А вот небо не получилось. Слишком однообразны штрихи штихеля. Птицы, летящие над домами, теряются в монотонности белых линий.

Рисование животных, в частности лошадей, имеет свои особенности и трудности. То, что 14-летняя девочка из Болгарии Сийка Панчева создала многофигурную композицию с изображением лошадей, заслуживает поощрения. На рисунке — деревенский праздник. Хочется отметить удачную компоновку — расположение участников сцены, правильность пропорций фигур, стремление добросовестно передать впечатление от увиденного. Но это привело и к некоторой скованности людей, застылости движений. Например, под ногами всадника на переднем плане не чувствуется объем корпуса лошади. А следующий всадник вообще не сидит. Если провести воображаемую линию спины коня, то всадник окажется у него на шее.

В чем причина ошибок Сийки Панчевой? В стремлении завершить работу без предварительного вдумчивого расположения фигур на листе. Юные художники порою забывают, что тщательное построение фигур, их взаимосвязь в пространстве — один из основных законов композиции. Ему надо неукоснительно следовать.

В последнее время кино, телевидение нередко показывают таинственный мир подводных глубин. Появляется немало книг, публикаций в журналах, знакомящих нас с изумительными по форме и цвету морскими животными и растениями, экзотическим колоритом. Несомненно, тема гуаши Олега Петрика «Подводный мир» навеяна этими впечатлениями.

Похвально стремление многих участников конкурса обращаться к портрету. Например, Лене Дмитриевой удался портрет девушки. Выражение лица — полуулыбка и внимательные,

приветливые глаза делают его живым. Верно схвачено психологическое состояние человека. Но голова получилась необъемной. При таком неконтрастном освещении можно подчеркнуть объем лица, имея только определенные профессиональные навыки, которых пока еще у автора нет.

Дима Томилло взялся за сложную живописную композицию: показать работу нефтяников в открытом море. Насыщенность цвета и достоверность изображения — несомненные достоинства акварели. Она, как говорится, «смотрится». Фрагмент ферм и вышки на переднем плане усиливают воздушную и цветовую перспективу. Правда, линия горизонта резка. Розовый закат не отражен в воде. А это значит — Дима работал по воображению, без натуры. Отсюда ошибки. Мальчик не совсем верно изобразил нефтяную вышку, рабочий инвентарь, допускает погрешности в пропорциях фигур. Вывод? Надо подкреплять свой замысел натурной работой.

А вот пейзаж Иры Смирновой «Утро в Череповце». Вид из окна. Шапки белого мокрого снега на деревьях. Под колесами машин слякоть. На мокром асфальте от желтого «Икаруса» рефлекс. Фигурки людей живые, каждый — характер. Цветовое решение создает настроение покоя. Пейзаж композиционно уравновешен.

Мы рассмотрели лишь несколько рисунков из многих присланных на конкурс. Надеемся, что анализ допущенных просчетов и достижений поможет вам при создании новых произведений. Если юный художник хочет, чтобы его поняли, он должен владеть четким и ясным изобразительным языком, то есть мастерством. Только тогда зритель сможет во всей полноте воспринять его сокровенные мысли и чувства.

Б. СТРАХОВ



Дима Томилло, 14 лет.
Добыча нефти.
Акварель.
ДХШ, Донецк.



Алена Смирнова, 12 лет.
Икар — сын Дедала.
Акварель.
ДХШ, Токмак Запорожской обл.



Сийка Панчева, 14 лет.
Тодоров день.
Карандаш.
Бургас, НРБ.



Артур Лангофер, 14 лет.
Поселок Терпилицы.
Линогравюра.
Волосово Ленинградской обл.



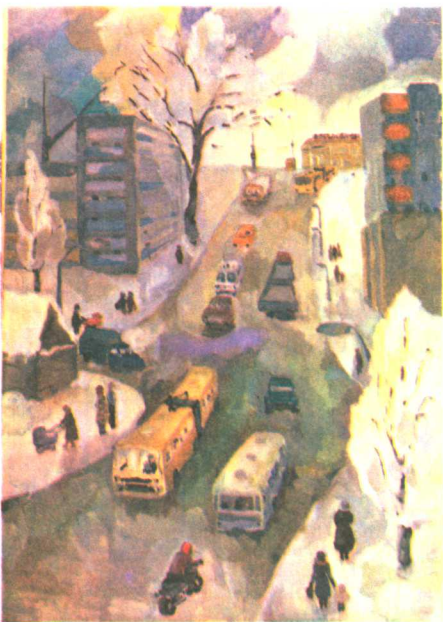
Ира Смирнова, 13 лет.
Утро в Череповце.
Гуашь.
ДХШ, Череповец.



Андрей Артеменко,
Олег Герасименко,
12 лет.
Мы за мир!
Фломастер.
Лазурное Херсонской обл.

Лена Дмитриева,
14 лет.
Портрет девушки.
Акварель.
Москва.

Олег Петрик, 11 лет.
Подводный мир.
Гуашь.
ДХШ, Севастополь.



**НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС.
РЕШЕНИЯ XXVII СЪЕЗДА КПСС — В ЖИЗНЬ.
РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ**

Год мира, год партийного съезда	№ 1
Творец и хозяин жизни Ю. Нехорошев	№ 1
Коммунизм — это молодость мира! Л. И. Швецова	№ 2
Художники — съезду! С. П. Ткачев	№ 3
Дело чести, славы, доблести и геройства Т. В. Федорова	№ 3
Быть достойным времени! А. М. Лопухов	№ 4
Художники рисуют делегатов съезда В. Погодин	№ 4
Первомай шагает по планете А. Будяк	№ 5
За оборону городов-героев В. Шумков	№ 5
Детство — это мир А. В. Федулова	№ 6
Музей сегодня и завтра И. А. Антонова	№ 7
Ждут шефов детские дома!	№ 7
Красота родного края Е. И. Зверьков	№ 8
Быть художественно грамотным!	№ 9
Земля трудом славится В. И. Штепо	№ 10
Политический плакат сегодня О. Масляков	№ 10
Светлый праздник Октября	№ 11
История и мы П. Чусовитин	№ 12

70 ЛЕТ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

В. И. Ленин и люди революции.	
Из творческого наследия	
А. Самохвалова Л. Правовойрова	№ 4
Е. Моисеенко. «Красные пришли» Ю. Дытынко	№ 8
С. Малютин. «Портрет Д. А. Фурманова» Л. Зингер	№ 10
Образ рабочего в советском искусстве А. Жукова	№ 10
А. Матвеев. «Октябрь» М. Джигарханян	№ 11
Ткани, рожденные революцией Н. Бесчастнов	№ 11
Боевой цветок пролетариата Г. Массарыгин	№ 11

**СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО.
В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА.
РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ**

50 лет выхода в свет первого номера журнала «Юный художник»	№ 1
Смотреть, видеть и удивляться! (Л. Сойфертис) И. Никонов	№ 2
Палитра мужества (В. Переяславец) Н. Баркова	№ 2
Москвы неповторимый облик Г. Макаревич	№ 2
И. Шадр о скульптуре	№ 2
Профессия — архитектор Г. Искржицкий	№ 2
Живопись цветов (Е. Белокур) М. Соколов	№ 2
Космос — ведущая тема творчества Я. Скрипков	№ 4
Космос в филателии А. Стрыгин	№ 4
Молодость древнего искусства (М. Цалкаламанидзе) Н. Иванов	№ 4
Что такое социалистический реализм? В. В. Ванслов	№ 5
Герои Виктора Фетисова В. Кузнецов	№ 5
Правда жизни и творчества (А. С. Голубкина) Ю. Чернов	№ 6
Рабочее настроение товарищества А. Голубкина	№ 6
В. А. Фаворский. К 100-летию со дня рождения Д. Бисти	№ 6
Студенческие работы В. Г. Цыплакова А. М. Грицай	№ 6
Народность искусства В. В. Ванслов	№ 7
Был на Челюскине художник (Ф. П. Решетников) А. Сафонов	№ 7
Живописец В. Стожаров	
Б. Угаров, Т. Салахов, С. Ткачев, Ю. Кугач, И. Попов, Ю. Семенюк, Г. Коржев, Л. Шитов	№ 8
Д. А. Налбандян — 80 лет	№ 9
Дворец пионеров на Ленинских горах П. Рыжков	№ 9

Метро «Площадь Революции» В. Анисимова	№ 11
Партийность и свобода творчества В. В. Ванслов	№ 11
М. Ф. Бабурин	№ 12
График К. Калинычева А. Зыков	№ 12

ИЗ СОКРОВИЩНИЦЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Н. А. Добролюбов Ю. Дытынко	№ 1
М. Горький и изобразительное искусство Н. Фомина	№ 6
В. Г. Белинский Ю. Дытынко	№ 12

**РУССКОЕ ИСКУССТВО.
ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ**

Архитектор Клейн А. Тарунов	№ 1
Акварели Врубеля А. Михайлов	№ 2
Как работал Врубель Н. Прахов, К. Коровин	№ 2
Графика Е. Кругликовой В. Барашкова	№ 3
Половецкие изваяния XI—XIII веков А. Неллингер	№ 3
Ожерелье Кижей В. Гуляев	№ 3
Портреты поэта Сумарокова кисти Ф. Рокотова и А. Лосенко Е. Латышева	№ 4
Великое наследие Репина Б. В. Иогансон	№ 5
Петродворец А. Холодилин	№ 5
Шапка Мономаха Г. Кольцова	№ 6
Церковь Покрова в Филях Г. Свешников	№ 6
Н. Дубовской. «Притихло» М. Эпштейн	№ 6
Великий маринист И. К. Айвазовский Ш. Хачатрян	№ 7
Айвазовский в зеркале мнений	№ 7
Алексей Зубов. Панорама Петербурга М. Лебединский	№ 7
Валентин Серов В. Костин	№ 9
Ростовская финифть О. Нефедова	№ 9
Андрей Рябушкин Е. Деготь	№ 10
Воспоминания о К. Коровине Е. Е. Моисеенко, Б. В. Иогансон	№ 11
«Пестелева община» — легенда и история Ю. Ерофеев	№ 12
Деревянная скульптура Прикамья О. Власова	№ 12
И. Крамской. «Неизвестная» О. Яковлева	№ 12

МИРОВОЕ ИСКУССТВО

Статуя «Мир» Антонио Кановы В. Евдокимова	№ 1
Как учился мастера итальянского Возрождения Е. Архипова	№ 1
Из «Трактата о живописи» Ченнино Ченнини	№ 1
К. Менье — художник, воспевший пролетария О. Никитюк	№ 2
«Поклонение волхвов» Сандро Боттичелли и Леонардо да Винчи А. Арзамасцев	№ 4
Паоло Уччелло. «Битва при Сан-Романо» В. Головин	№ 5
Д. Вазари о Паоло Уччелло	№ 5
Лувр в годы войны Е. Овчаренко	№ 5
Молча присутствующие Н. Дмитриева	№ 6
Андреа дель Сарто. Портрет молодой девушки	№ 6
Камиль Коро. «Я пишу сердцем...» В. Барашкова	№ 7
Коро о творческом труде	№ 7
Олимпия Н. Платонова	№ 7
Шедевры венецианской живописи И. Прусс	№ 7
Китайские воздушные змеи И. Алешина	№ 8
Ван Гог в Голландии О. Петручек	№ 8
Гюбер Робер Л. Дьяков	№ 8
Тициан. «Святой Себастьян» Н. Паравян	№ 9

Он жизнь внес в мрамор... (Донателло)	Е. Мелентьева	№ 9
Античность в произведениях А. Бурделя и А. Майоля	Л. Акимова	№ 10
«Листки альбома» древнеегипетского художника	Н. Померанцева	№ 11
Французский регулярный парк	А. Райская	№ 12
Живопись барбизонской школы	В. Турчин	№ 12

МУЗЕИ

Дом-музей В. М. Васнецова	Н. Ярославцева	№ 1
Центральный музей Революции СССР	Т. Г. Шумная	№ 2
Музей В. А. Тропинина в Москве	Е. Чугунова	№ 9

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЭРМИТАЖУ

Коропласты из Танагры	О. Неверов	№ 2
Отдел Востока	А. Иванов	№ 4
Ассирийские рельефы	В. Афанасьева	№ 4
Коптские ткани	А. Каковкин	№ 4
Первый русский фарфор	Т. Кудрявцева	№ 8
Паркеты Эрмитажа	Н. Гусева	№ 8
Мозаичный портрет Петра I работы Ломоносова	Л. Тарасова	№ 8
Декоративно-прикладное искусство Рима	Е. Ходза	№ 10
Картины Поля Гогена	А. Кантор-Гуковская	№ 11
«Книжный шкаф» Эрмитажа	А. Коробочко	№ 12

ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА. У НАШИХ ДРУЗЕЙ. В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА

Современная живопись Вьетнама	Г. Сорокина	№ 1
Яркие краски Индии	А. Алехин	№ 1
Идеал или имидж?	И. С. Куликова	№ 3
Искусство гнева и борьбы (Леа Грудиг)	Н. Иванов	№ 3
Художники Марокко	В. Черкес-Заде	№ 5
Варшавская Нике	Р. Вуйцик	№ 5
Фриц Кремер	Е. Марченко	№ 8
Юношеские работы Пикассо	М. Бусев	№ 9
Диего Ривера	А. Кантор	№ 10

ХУДОЖНИК И КНИГА

«Дон-Кихот» в иллюстрациях	В. Питенко	№ 4
Образ д'Артаньяна в искусстве	А. Холодилин	№ 8
Рисунки и живопись Сэтон-Томпсона	Е. Солдаткин	№ 10
График И. Кусков	О. Шишко	№ 11

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Учимся лепить	М. Рыбаков	№ 1, 2
Беседы о рисунке	А. О. Барц	№ 3, 4, 7
Природные мотивы в декоративной композиции	Л. Казаринова	№ 3
Пейзаж в живописи	В. Н. Бакшеев	№ 5
Как работал Бакшеев	А. Виннер	№ 5
Разговор о тоне в живописи	В. Иванов	№ 6
Пейзаж. Выбор мотива	Я. Яшухин	№ 8
Я. Д. Ромас о работе над этюдом		№ 8
В помощь молодым скульпторам	Н. Непомнящий, В. Крючков	№ 9
Анатомия. Мышцы головы и шеи	В. Богомазов	№ 10
Литературный сюжет в композиции	А. Алехин	№ 11
Изображение растений	Н. Бесчастнов	№ 12

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ. ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ

Художественное гравирование по металлу	В. Королев	№ 1
Рисуем натюрморт		№ 1
Скульптурные материалы — глина и пластилин	Н. Одноралов	№ 1
Витраж	С. Анфимов	№ 3
Красота пастели	А. Шилов	№ 4
Планшет. Стусло	А. Жаксыбергенов	№ 5
Как рисовала Лиза Калитина	А. Жукова	№ 6
Начинающим художникам	Б. С. Угаров	№ 8
Из отходов древесины	А. Валеев	№ 8
Как писать плакаты и лозунги	Н. Одноралов	№ 9
Ленинградскому художественному училищу имени В. А. Серова — 150 лет		№ 10
Костюмы сказочных героев	О. Пустовалова	№ 12

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ. РИСУЮТ ДЕТИ. НАШ КОНКУРС

Зима — любимая тема		№ 1
Объявляем новый конкурс		№ 2
Вместе — дружная семья. Мозаика		№ 2
Пусть всегда будет мама!	В. Курчевский	№ 3
Дети рисуют тундру	И. Рольник	№ 3
ДХШ г. Мичуринска	В. Желудев	№ 4
Галерея в Баку	З. Алиев	№ 5
«Африка борется, Африка строит». Конкурс		№ 5
«Юные художники — ФАИ». Конкурс		№ 5
Мы живем в Шушенском	А. Чехлов	№ 7
Доказать художественно		№ 7
На рисунках — отчий край	С. Матковская	№ 8
В городе легенды (ДХШ г. Магнитогорска)	Е. Маслова	№ 9
Друзья приехали в Таллин	Т. Блынская	№ 9
Юные мастера гравюры	С. Никиреев	№ 10
Мы живем в стране Октября (Мозаика — ДХШ союзных республик)		№ 11

ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ. НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ. ВАШЕ МНЕНИЕ. КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ

Куда пойти учиться		№ 3
Как оформить школу		№ 4
Есть ли Рембрандт в наши дни?		№ 4, 9, 11, 12
Как убедить этого упрямца?	Л. Кириллова	№ 5
Всегда готовы!	А. Массарыгин	№ 5
Читать и рисовать!	В. Литвин	№ 5
Ищу новых друзей		№ 6
Разговор ведет читатель		№ 6
Макраме	О. Бокина	№ 7
О красках, грунтах и мозаике	Н. Одноралов	№ 8
Московская школа художественных ремесел	Я. Камочкин	№ 8
Скульптурные отделения училищ		№ 9
Ручное узорное ткачество	Е. Яковлева	№ 10, 11
Владеть искусством изображения (Обзор конкурсных работ)	Б. Страхов	№ 12
Итоги викторины «Знаешь ли ты изобразительное искусство?»		№ 4
Встреча в Центральном Доме художника		№ 9
Викторина «Знаешь ли ты изобразительное искусство?»		№ 11
Календарь художественных дат 1987 года		№ 12
Анкета-86		№ 12

Дорогой друг! Мы ежегодно обращаемся к тебе с вопросами, чтобы узнать мнение о журнале, четче видеть недостатки и пути их устранения.

Итак, новые вопросы:

1. Будущий год — год 70-летия Великой Октябрьской социалистической революции и XX съезда ВЛКСМ. Как ты, твоя пионерская дружина, ДХШ, изостудия, кружок собираются встретить эти важнейшие события?

2. Из писем нам известно о твоём глубоком интересе к изобразительному искусству. Что нового ты узнал за прошедший год? Какие трудности встречаешь на пути освоения профессиональной грамоты? Чем может помочь журнал? На какие проблемы, по твоему мнению, следует обратить особое внимание?

3. В «Юном художнике» часто воспроизводятся детские рисунки. Как ты оцениваешь их качество?

4. Нравится ли журнал? Назови лучшие публикации года. Что не нравится? Почему? Есть ли предложения по улучшению оформления и полиграфического исполнения?

А теперь вопросы педагогам.

5. Как изменилось в процессе реформы общеобразовательной и профессиональной школы положение с предметом «изобразительное искусство» в средних школах? Что нового появилось в методике преподавания и внеклассных формах работы? Что требует улучшения?

6. По всей стране организована сеть детских школ искусств. Ими накоплен определенный опыт. Какие трудности существуют в преподавании живописи, рисунка, композиции в детских школах искусств? Назовите адреса ДШИ, опыт работы которых желательно осветить на страницах журнала.

Дорогой друг! Отвечая, не забудь указать фамилию, имя, домашний адрес, возраст, где занимаешься изобразительным искусством, с какого времени пишешь журнал. На конверте сделай пометку: «Анкета-86».

Ждем писем!



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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

12.1986

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ История и мы	П. Чусовитин
2	МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Скульптор М. Ф. Бабурин	Н. Иванов
6	ИЗ СОКРОВИЩНИЦЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В. Г. Белинский (к 175-летию со дня рождения)	Ю. Дытынко
8	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Барбизонская школа живописи	В. Турчин
14	РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ И. Крамской. Неизвестная.	О. Яковлева
16	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА График Клара Калинычева	А. Зыков
20	ПОИСКИ. НАХОДКИ. ОТКРЫТИЯ «Пестелева община» — легенда и история	Ю. Ерофеев
22	«Книжный шкаф» Эрмитажа	А. Коробочко
26	Французский регулярный парк	А. Райская
30	ВАШЕ МНЕНИЕ Здравствуй, Рембрандт!	А. Бурганов
31	Календарь художественных дат 1987 года	
32	Деревянная скульптура Прикамья	О. Власова
36	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Изображение растений	Н. Бесчастнов
40.	Пионерская комната.	
41	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Костюмы сказочных героев	О. Пустовалова
44	НАШ КОНКУРС Владеть искусством изображения	Б. Страхов
46	Содержание журнала «Юный художник» за 1986 год	
48	Анкета-86	

Обложки:

1. О. Б о г а е в с к а я. Зимние каникулы. Масло. 1985. 140×155.
2. В художественной школе г. Орла. Фото.
3. Т и н т о р е т т о. Композиционный набросок. Уголь. XVI век. 40×24,2. Уффици. Флоренция.
4. Д. Ж и л и н с к и й. Портрет В. А. Фаворского. Масло. 1962. 205×120. Волгоградский музей изобразительных искусств.

Главный редактор Л. А. Шитов.

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

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

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 15.10.86. Подп. к печ. 19.11.86. А08313. Формат 60×90^{1/8}. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 215.

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



