

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



7. 1988  








## ШКОЛА, ТРАДИЦИИ, ВРЕМЯ

Беседа с председателем правления  
Союза художников СССР  
А. В. Васнецовым

— Андрей Владимирович, в юности вы были активным читателем и почитателем «Юного художника», на его страницах публиковались ваши рисунки предвоенных лет. Что особенно привлекло вас в журнале?

— Действительно, сразу же после выхода первых номеров журнал стал добрым другом тех ребят, которые мечтали быть художниками или просто любили рисовать. В нем содержалось довольно много художественно-образовательной информации и полностью отсутствовали какие-либо групповые пристрастия, чем часто грешат современные искусствоведческие издания.

Хотя я рос в семье художников и знал, может быть, больше, чем другие ребята, мне было интересно читать в журнале статьи наших известных мастеров. Они расширяли понимание искусства. Особенно запомнилась мне статья Евгения Евгеньевича Лансере о монументальной живописи. Поучительны были разделы по технологии живописи, истории изобразительного искусства, архитектуры.

Давалась также широкая панорама детского творчества — Москвы, Ленинграда, других городов. Из номера в номер помещались консультации и обзоры рисунков детей разных возрастов. В основном, правда, это были работы 13—15-летних ребят, кто уже занимался в изостудиях и чему-то научился. Основной упор делался не на спонтанность детского творчества, а на студийную работу. Подкупал тон разбора и оценки рисунков: тактичный, профессиональный и серьезный, без скидок на юный возраст. Этим как бы подчеркивалось, что в 14 лет ты уже художник и с тобой можно говорить на языке профессиональной требовательности, без сюсюканья и снисхождения.

— Если мы коснулись этих проблем, то интересно узнать, что вы считаете главным в воспитании и обучении юной смены!

— Вероятно, то отношение к молодежи, о котором я только что говорил, и есть самое важное. Ни в коем случае не впадать в снисхождение к молодости, не создавать особых, тепличных условий для ее роста. С первых шагов приучать к мысли: и в 14, и в 20 лет к тебе предъявляются требования как к художнику. Ведь сегодня мы то и дело разделяем: детское творчество, а вот молодежное искусство, — и за этим подразумевается возможность какой-то скидки в оценке сделанного. Конечно, надо учитывать и возраст, и степень умения, но исходить при этом из самых высоких критериев: профессиональных, нравственных, гражданских, воспитывая чувство общей ответственности настоящему искусству. Всячески поддерживать нелицеприятное, серьезное, уважительное отношение к творчеству художника, какого бы возраста он ни был, — это главное. И здесь мы многое уже упустили.

— Вероятно, такие требования и сегодня должны стать определяющими в системе художественного образования!

— В годы моего учения уровень преподавания оставался довольно высоким. Во-первых, преподаватели были

широко образованными людьми, которые обучались у известных мастеров и наследовали мощную культурную традицию, имели неоспоримый профессиональный и нравственный авторитет.

Во-вторых, существовала общность критериев, по которым шло и обучение, и развитие самостоятельного творчества после того, как выпускник выходил из стен учебного заведения.

Сейчас этих критериев множество, они запутаны, неясны. В обучении проходят несколько ступеней: школа или изостудия, училище, институт. Разные учителя, разные условия, зачастую и разные города. Легко ли в таких обстоятельствах добиться единства требований? Преемственность низшего, среднего и высшего звена нарушается. Грустной иллюстрацией такого разрыва стала средняя школа при Суриковском институте. Она задумывалась как базовая школа ведущего художественного вуза страны. Однако с течением времени уровень подготовки учеников здесь так упал, что они часто не могут выдержать вступительных экзаменов в специальные институты.

— Может быть, стоит более внимательно приглядеться к тому опыту художественного образования, который накоплен лучшими вузами в их историческом развитии!

— Раньше ученик поступал в Академию художеств в возрасте 10—12 лет и за восьмилетний срок, в стенах одного учебного заведения, проходил весь цикл обучения. В лет 18—20 он начинал самостоятельную творческую деятельность. Теперь мы самое плодотворное время — от 20 до 30 лет — отнимаем у молодых людей на учение, когда оно должно отдаваться искусству.

Я не хочу сказать, что нужно возродить старые обычаи. Однако выработать общеобязательную систему критериев, которая была бы действенна и для вуза, и для самостоятельного творчества молодых, — необходимо.

Сегодня мы переживаем время, когда сняты многие запреты в искусстве, это не может не радовать. Но в новой обстановке заметна некоторая растерянность перед плюрализмом, потеря верных ориентиров в искусстве. Это один из тревожных недостатков современной художественной жизни, и он сказывается на молодежи. Ведь мы ее воспитываем не в изолированном монастыре, она все видит, осознает, сравнивает, делает выводы.

Поэтому столь важна выработка общей позиции в вопросах образования творческой смены у Союза художников, Академии художеств, Министерства культуры, органов просвещения.

И ваш журнал мог бы больше внимания уделять всем этим проблемам, и прежде всего творчеству студентов художественных вузов. Рассказать о прославленных учебных заведениях: Училище живописи, ваяния и зодчества, Вхутемасе, Строгановском училище, Суриковском институте — истории их создания, знаменитых преподавателях, о том, что в их опыте поучительно для сегодняшнего дня.

— Мы учтем это предложение. Журнал призван оказывать помощь и специальным художественным заведениям, и общеоб-



**разовательной школе. Каковы планы Союза художников СССР по участию в деле эстетического воспитания школьников?**

— Можно ли всерьез говорить об эстетическом воспитании детей в школе, если их, по сути, некому воспитывать? Кто будет вести уроки изо? Выпускники художественно-графических факультетов пединститутов? Они почти не задерживаются в школе. Конечно, Союз художников СССР, его республиканские и областные организации могут взять шефство над несколькими школами — такой опыт уже есть. Эта работа общественная, она носит характер факультативный: встречи с ребятами, ведение кружков при школе и т. д. Но художники не возьмут на себя обязанности учителя и не будут вести курс по школьной программе. Потому такое шефство кардинально не решит проблем эстетического воспитания детей.

На мой взгляд, стоит искать решение в другом направлении: увеличить эстетическую насыщенность уроков литературы, истории, рисования, музыки.

Личный опыт преподавания в полиграфическом институте позволяет мне говорить о низком уровне знаний, которые получают школьники по этим предметам. На вступительных экзаменах абитуриентам полагается делать иллюстрации на темы произведений русской и советской литературы. Скажем, поступающий должен проиллюстрировать сцену дуэли Онегина и Ленского. Несколько раз на рисунках изображалась береза с листьями, трава, и герои стреляли из нагана. Я уж не говорю о том, что ребята не знают, в какие костюмы должны быть одеты Онегин и Ленский, но то, что у Пушкина дуэль происходит зимой, а не летом, — это-то ясно каждому, кто прочитал «Евгения Онегина».

Вспоминаю, как в нашем классе проходили уроки литературы. Учитель у нас был замечательный. Он начинал с чтения: весь урок читал вслух «Старосветских помещиков» Н. Гоголя, и в классе стояла грозбовая тишина. Затем «Мертвые души», «Евгений Онегин», «Борис Годунов». Рождалось чувство духовного соприкосновения с великим произведением. Только после этого начинался анализ текста. Такие уроки, как мне представлялось, многое дают в эстетическом воспитании. Для успеха школе нужны талантливые и образованные учителя, их не так уж много. А от специальных уроков эстетического цикла больших результатов ждать не приходится.

**— Каким, на ваш взгляд, должен быть урок изобразительного искусства?**

— Главное — учить рисовать, не беседовать на разные темы, а рисовать. Это нужно не только будущим художникам, а всем ребятам, независимо от избранной профессии. Будущие инженеры должны уметь хорошо рисовать. Недаром раньше в некоторых технических училищах на рисование отводилось столько же учебных часов, сколько имеют сегодня студенты художественного факультета полиграфического института. Во многих высокоразвитых странах Запада, в Японии в технических вузах введены курсы овладения рисунком.

Школьные уроки рисования, литературы, истории, музыки призваны приобщать ребят к художественной культуре, ее гуманистическим традициям.

**— Вы говорите о приобщении к культуре, но это вопрос прежде всего нравственного воспитания юношества. Как здесь добиваться ощутимых положительных результатов?**

— Наверное, все зависит от того, что мы вкладываем в понятие «нравственное воспитание». Если будем лекции по нравственности читать детям или постоянно поучать их, то скорее всего добьемся обратного результата. В духов-

ной сфере, несмотря на всю отвлеченность понятий, особое воздействие имеет жизненная позиция, не слова, а дела, поступки. Древние греки говорили: «Примеры полезнее наставлений».

Отвечая на ваш вопрос, можно кратко сказать: весь процесс обучения должен нравственно воспитывать. Ведь учитель не просто передает технические навыки, приемы, а учит миропониманию и как свое миропонимание выразить средствами искусства. Слова здесь вообще мало что значат. Нравственностью должно быть инстинктивно пронизано все общение учителя и ученика. Когда у нас преподавал замечательный художник Владимир Андреевич Фаворский, то он специально не занимался какими-то «нравственными» беседами, но сказанные им вскользь слова, замечания, суждения — все было воспитанием в самом высоком смысле слова, все учило, что в искусстве нельзя лгать и приспосабливаться.

**— Андрей Владимирович, вы представитель знаменитой в истории искусства фамилии. Как внуку Виктора Михайловича Васнецова вам по-особому близки и понятны лучшие традиции отечественной культуры. Что из ее богатейшего наследия необходимо сохранить в первую очередь?**

— Все хорошее — а было у нас много хорошего — все нужно беречь. Я говорю не о физическом сохранении памятников прошлого, произведений искусства, это очень важно, а о наследии как духовном арсенале, которым живет человек. Приобщение к культурному наследию — не только и не столько посещение музеев от случая к случаю и рассматривание там картин и скульптур. Искусство должно пронизывать нашу жизнь. Вот вы упомянули моего деда, Виктора Михайловича Васнецова, в его время все образованные люди знали картину «Три богатыря», сейчас знает, дай бог, половина, а скоро и эти не будут знать.

Даже лучшие картины, висающие, вернее, висевшие в Третьяковской галерее, сами по себе ничего не сделают. Только тогда, когда искусство станет насущной потребностью людей, наше культурное наследие будет сохранено и приумножено.

В развитии и пропаганде культурных традиций огромную роль призваны сыграть печать, телевидение. К сожалению, нередко средства массовой информации пропагандируют то, что не только пропагандировать, но и смотреть невозможно.

В наш век мир стремительно меняется, усложняется в нем и роль искусства. В Древней Греции, Древней Руси, в эпоху Возрождения оно являлось неотъемлемой частью жизни людей. Когда заканчивалось строительство храма или роспись дворца, это было событие для города, его праздновали всем миром. Сегодня общество все больше становится потребительским, и на искусство начинают смотреть как на предмет потребления. А потреблять хочется то, что легко усваивается. Это ведет к упрощению, выхолащиванию высокого смысла и духовного значения искусства. Его все больше превращают в элемент рыночных отношений, хотя развитие по рельсам рынка — купли-продажи — может быть, и неизбежно, но не это главный путь искусства. Развитие творчества должно иметь другую основу и стать духовной необходимостью.

Одно ясно: искусство должно остаться элементом нравственной устойчивости человека, передачи лучших традиций, идеалов из поколения в поколение.

Как-то В. М. Васнецов заметил: «Истина, добро, красота — необходимая пища человека, без них изведется человек, сгинет». Если не будет давать этой пищи искусство, тогда кто же?..

**Беседа вела Н. ПЛАТОНОВА**



# АРХИТЕКТУРА В ШКОЛЕ

# ШКОЛА В АРХИТЕКТУРЕ

**А**рхитектура имеет особое значение в воспитании подрастающего поколения. Знание ее основ, начал градостроительства помогает развитию у детей творческих начал, приобщению к художественной культуре, развивает остроту глаза, наблюдательность. Но понимание архитектуры невозможно без достаточной подготовки, которая может осуществляться в процессе изучения литературы и истории, географии, природоведения, даже математики и биологии. Это способствовало бы активному формированию образного, логического, творческого видов мышления, а без них невозможна самостоятельная деятельность школьников.

Возьмем **литературу**: основополагающее воспитательное значение ее — вне сомнений. Она передает чувства любви к родной природе, отечественной истории. Лицо страны не только географический ландшафт — холмы, реки, деревья и цветы, но и результаты человеческой деятельности — архитектура народная, городская, монументальная. Все это зримо присутствует в любом литературном произведении, и потому мы говорим о Петербурге Пушкина, Достоевского, Блока, о Москве Островского и Толстого, вспоминаем привязанность Шукшина к его родному алтайскому краю. «Раскройте книги русских классиков и поищите — часто ли попадаются в них образы людей вне человеческого жилья, — писала Мариэтта Шагинян. — Вы увидите, что таких «бездомных» почти нет и что вынуть литературный образ из описания его жилища, лишить его среду признаков сооружений той эпохи и того народа, среди которых он действует, так же трудно и так же бессмысленно, как выковырять черепаху из ее панциря».

Следует больше обращать внимания на описание архитектуры, в которой действуют герои лите-

ратурных произведений. Значение имеют и художественные иллюстрации, в том числе выполненные самими учащимися. Многие дают знакомство школьников с литературными мемуарами — музеями, усадьбами, квартирами, памятными досками писателям. Подумать только: город Орел связан с жизнью и творчеством Тургенева, Лескова, Фета, Писарева, Бунина, Леонида Андреева, Пришвина. «Орел... — по словам Лескова, вспоил на своих мелких водах столько русских литераторов, сколько не поставил их на пользу родины никакой другой город».

Обратимся к урокам **истории**. Сейчас, когда так возрос к ней интерес школьников, включение в ее курс архитектуры как монументальной летописи не нуждается в обосновании. Как не рассказать, например, ребятам при изучении Великой Отечественной войны 1941—1945 годов о том, что гитлеровцы уничтожили сотни городов и тысячи населенных пунктов, превратили в руины бесценные памятники архитектуры, нанесли огромный урон

материальной и духовной культуре народов нашей страны.

Благороднейшая задача — пробудить в детях интерес к произведениям, созданным русским народом, красоте древних храмов и архитектурных комплексов Москвы, Новгорода, Пскова, ансамблей Ленинграда и его пригородов. Восстановление городов и возрождение утраченных ценностей стало яркой страницей послевоенного времени. Художественно-архитектурное наследие приобретает огромное познавательное значение при знакомстве с историей Родины. И если в результате этого у школьника сложится представление о духовной национальной самобытности отечественного зодчества и он сможет оценить его своеобразие — гармоническую связь с ландшафтом, гуманистический характер, проявляющийся в масштабности и соразмерности сооружений человеку, силуэтность и объемность, пластичность и живописность, использование цвета и декоративного искусства, ансамблевость, — то его исторические знания станут осязаемыми и прочными.

Е. Е. Лансере.  
Эскиз барельефа для Школы  
народного искусства.  
Карандаш.  
1914.





**География.** Наряду с природой естественной этот предмет призван выявить роль «второй природы» — искусственной, вносящей существенные изменения во взаимоотношения человека с внешней средой. Упоминание о произведениях архитектуры на таких уроках — своеобразный мостик между градостроительным искусством и собственно географией, позволяющий включить в сферу рассмотрения не только здания различного назначения, но природно-ландшафтную и местную историко-культурную обстановку.

Роль архитектуры в воспитании будет более действенной, если обратить внимание учащегося на особенности окружающей его пространственной среды — квартира, дом, двор, в котором он играет, город с его планировкой, рельефом, рекой, от-

крытыми пространствами, ландшафтом, архитектурными и культурными памятниками. Ведь облик города, его архитектура отражают прошлый человеческий опыт, культуру, историю, традиции.

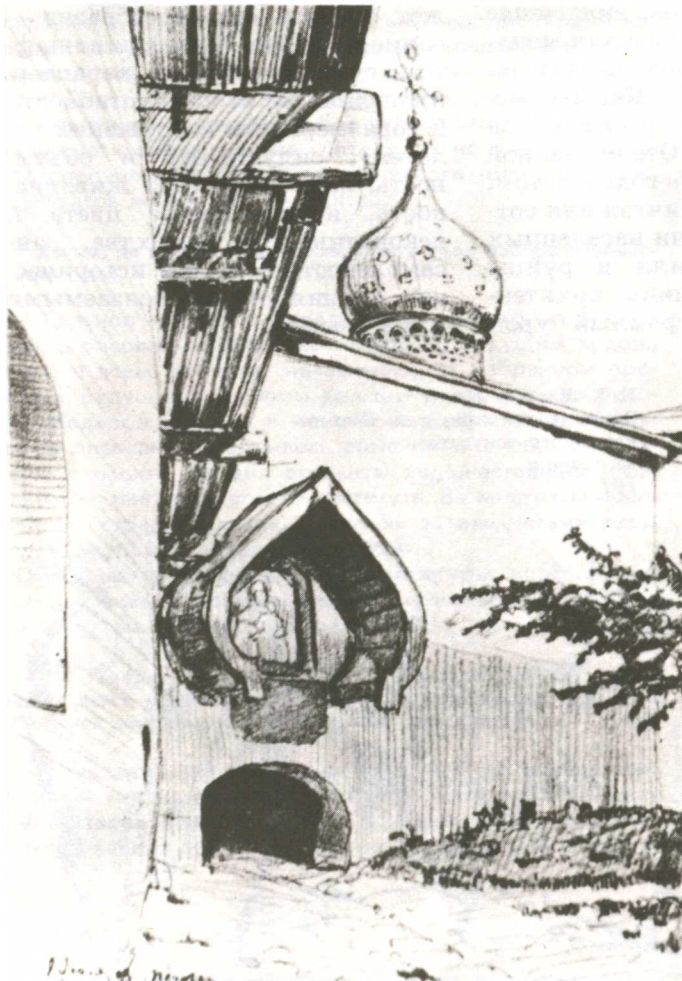
В кинокартине Ролана Быкова «Чучело» есть, на мой взгляд, несоответствие. Я бы поверил режиссерской ситуации, если бы все происходило в провинциальных, бездуховных «черемушках». Но атмосфера небольшого русского города с индивидуальными домиками, рекой, природой, памятниками, местным художником и духовым оркестром едва ли могла сформировать у детей жестокость, да и сама мысль о возможности применения силы для разрешения конфликта.

Привязанность маленького горожанина к своему городу укреп-

ляется через знание истории, запечатленной в его архитектурных и культурных памятниках. Экскурсии помогают развитию пространственного воображения. И эту форму познания необходимо использовать в процессе обучения географии.

**Математические предметы.** Хотя математика сегодня — наука абстрактная, создавалась она из практических требований архитектуры. Истоки астрономии и геометрии накрепко связаны с землемерием и строительством. Стоит заострить внимание ребят на том, что учение о числах как основе соразмерностей создавалось для нужд строительства еще в Месопотамии, что исторический вклад Древнего Египта в развитие геометрии, а вслед за ней стереометрии и тригонометрии обусловлен практикой возведения пирамид и прокладки кана-

Н. Е. Лансере.  
Печерский монастырь. Уголок двора.  
Карандаш.  
1903.



Н. Е. Лансере.  
Церковь св. Климента в Пскове.  
Акварель, карандаш.  
1903.







А. В. Щусев.  
Зарисовка руин Воскресенского  
собора Новоиерусалимского  
монастыря (рисунок сделан в  
связи с подготовкой проекта  
реконструкции г. Истры).  
Акварель, карандаш.  
1942.

И. Глазунов.  
Настенька. Иллюстрация  
к повести Ф. М. Достоевского  
«Белые ночи».  
Пастель.  
1970.



лов. На примерах архитектуры раскрывается вопрос согласования частей и целого: можно познакомить школьников с приемами гармонизации у пифагорейцев, принципами античной модульной системы, изложенной Витрувием, системой модуля в эпоху Возрождения. При этом необходимо указать на «человечность» архитектуры древних народов, которая была связана с антропометрическими (основанными на измерениях человеческого тела) мерами — пядь, фут, локоть, сажень; на две взаимосвязанные меры длины у древнерусских мастеров — простую и косую сажени, использовавшиеся для построения квадрата.

Изучение стереометрии развивает у школьников представление о положении объема в пространстве, геометрических характеристиках формы. И здесь уместны ссылки на конкретные архитектурные памятники народного зодчества русского Севера с их кубами, восьмериками, шатрами.

**Природоведение.** Познание природы, использование, сохранение и преобразование ее следует связать с ландшафтной архитектурой, организацией заповедников, садово-парковым искусством. Ведь сама архитектура во многом учитывает свойства ландшафта. Современные города — сложные экологические системы, включающие социальные, технические, биологические процессы. Между тем деградация природного окружения как в городе, так и в сельской местности вызывает всеобщее беспокойство. Возникает проблема борьбы с последствиями загрязнения среды, с безхозяйственностью в использовании ресурсов. В этом общенародном деле свою роль призвана сыграть школа. Анализ ответов учащихся показал, что 66 процентов опрошенных включают охрану природы в перечень проблем, стоящих перед человечеством, и только 23 процента — в круг своих «личных проблем».

Между тем школа обязана развивать интерес ребят к работе заповедников, сохранению природного ландшафта, флоры и фауны, сбережению в городе мест обитания птиц и их подкормке в зимнее время. Природоведение, ботаника, биология могут внести

свою лепту в экологическое воспитание школьников, понимание ими ответственности за судьбу природы перед будущими поколениями.

И наконец: какова должна быть архитектура школьных зданий, в которых будет происходить процесс образования подрастающего поколения? Школьная реформа поставила задачу создания новых типов школ и модернизацию существующих. Зодчим предстоит сформировать такую обстановку для учебы, которая бы наилучшим образом обеспечила продуктивность образовательного процесса и вместе с тем была привлекательной, художественно полноценной.

Если уж говорить о влиянии архитектуры на эстетическое воспитание, то надо начинать с придания выразительного, художественного облика школьным зданиям, где происходит формирование ребенка как личности. Пространство классов, холлы, коридоры для самых маленьких и младших школьников должны существенно отличаться от кабинетной обстановки средних и старших классов. Помимо функциональной организации здания, желательно не забывать о художественной выразительности интерьеров, смелее включать в них элементы различных видов искусства, а интерьер школы непременно раскрыть в сторону ландшафта — вспомним значение царскосельского парка в учебе и жизни лицеистов, в становлении гения Пушкина. Надо вернуть солнцу, зелени и пространству подобающее им место в развитии детворы. Академик Д. С. Лихачев отмечал, что нет пропасти между экологией биологической и культурной. Природная среда необходима человеку для его биологической жизни, культурная — для духовной, нравственной.

Именно со школы, ее здания должно начинаться знакомство с искусством и архитектурой, с музеями и выставками, воспитываться бережное отношение к окружающей среде. И через архитектуру — к познанию мира, природы, человека.

Б. БАРХИН,  
профессор, доктор архитектуры,  
заслуженный архитектор РСФСР



## ШКОЛЬНИКАМ ОБ ЭСТЕТИКЕ

Так называется серия книг, которую в прошлом году начало выпускать крупнейшее в нашей стране учебно-педагогическое издательство «Просвещение». Рассказом о первых выпусках, замысле серии, ближайших новинках журнал открывает рубрику «Издательства — школе».

В серию «Школьникам об эстетике», первую в практике отечественного учебного книгоиздания, входят книги, на страницах которых ученые и писатели, деятели искусства, педагоги поделятся своими размышлениями о проблемах современной эстетической науки, сфере ее интересов, основных понятиях, роли в духовной жизни общества, развитии науки и культуры, воспитании и образовании человека.

У каждого из участников бесед — свой, проверенный опытом, взгляд на предмет разговора, своя авторская интонация. Но всех объединяет стремление помочь юному читателю определить отношение к миру прекрасного, найти идейные, нравственные и художественные ориентиры, без которых нельзя уверенно идти по жизни, выработать умение творчески мыслить.

Несомненно, эти книги будут способствовать становлению духовной культуры школьников и окажут практическую помощь в учебных занятиях.

Открыла серию книга известного советского философа и писателя А. Гулыги «Что такое эстетика?».

Что такое эстетика, зачем она, где применяется, для кого существует, какую роль играет в жизни людей? Книга отвечает на эти вопросы, естественно возникающие у читателя при встрече с новой для него областью знаний.

«Красота-то какая!» — первый возглас человека, раздавшийся в космосе. Картина, отк-



рывшаяся Юрию Гагарину, действительно была величественной и поражала необычайными красками... Но отнюдь не обязательно покидать земные пределы, чтобы увидеть красоту. Мир прекрасного — вокруг нас.

Человек извечно стремится к красоте. Он любит природу,

украшает жилище, одежду, свой облик. Нет такого народа, которому неведомо было бы чувство прекрасного. Археологи, изучающие мир исчезнувших цивилизаций, свидетельствуют: первобытные люди тоже были причастны к красоте, их искусство поражает и сегодня особой выразительностью. Человек обладает способностью находить и ценить красоту, творить по ее законам.

Мы живем в век научного знания, когда каждая сфера действительности становится объектом научного исследования. Есть наука и о красоте — эстетика (от греческого слова «эстетикос» — относящийся к чувствам).

Предупредим сразу, что наука эта, хотя и изучает красоту, пытается постичь ее смысл, истоки, назначение, непосредственно научить пониманию красоты не в состоянии. Красота — сфера чувств, переживаний, а никакая наука не может преподавать человеку рецепты правильных эмоций. Только в ходе длительного воспитания возникают у человека необходимые ему адекватные чувства. В юности особенно активно человек впитывает опыт — собственный и чужой, превращает его в привычку, норму поведения.

Умение замечать и переживать красоту называется эстетическим чувством. Порой человек любит красивый предмет, но не в силах объяснить, почему он красив. Эстетические знания необходимы школьнику. Хотя эстетика не заменит ему уроков литературы, искусства, истории, труда, где он сталкивается с непосредственными проявлениями красоты, она послужит дополнением к ним, путеводителем по стране прекрасного.

Второй в серии в начале нынешнего года вышла книга видного советского эстетика, педагога и популяризатора эстетичес-

Поликлет.  
«Дорифор» или «Копьеносец».  
Около 440 до н. э.  
Римская копия.





ких знаний М. Овсянникова «Эстетика в прошлом, настоящем и будущем». Автор считает, что читателю необходимо разобраться в истории, узнать, как, когда и кем были поставлены главные вопросы эстетики и найдены ответы на них.

Знать прошлое надо прежде всего для того, чтобы лучше понять настоящее и предвидеть, в каком направлении пойдет развитие в будущем. К истории эстетической мысли это имеет прямое отношение. «Красивое нужно сохранить,— говорил В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин,— взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое».

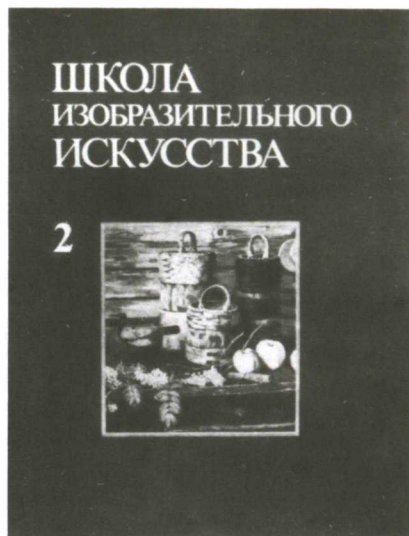
Изучение мировой эстетической мысли показывает, что разработка теоретических проблем современности невозможна без освоения культурного наследия прошлого. И чем глубже вы будете проникать в прошлое, тем лучше станете понимать настоящее и будущее. История имеет дело не только с тем, что отошло в прошлое, но и с жизнью современности.

Каковы дальнейшие планы издательства? В будущем году к читателям придут два новых выпуска серии: книги доктора философских наук В. Крутоуса «Путь к прекрасному» и молодого ученого-эстетика Л. Деминой «По законам красоты». Первая — об эстетическом идеале, его научном понимании и реальном бытовании в жизни, искусстве, человеческих отношениях. Вторая — об эстетике трудовой деятельности.

Последующие книги серии посвящены важнейшим эстетическим категориям, красоте природы и человеческих отношений, роли искусства в познании прекрасного, проблемам молодежной культуры, идейной борьбы за идеалы красоты.

Может быть, у вас возникнут вопросы, замечания, появятся предложения об изданиях новых книг. Будем рады письмам, которые присылайте по адресу: 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41, издательство «Просвещение», редакция эстетического воспитания.

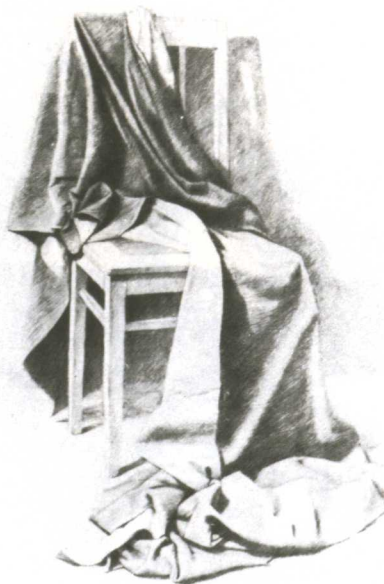
**П. СТЕЛЛИФЕРОВСКИЙ,**  
зав. редакцией эстетического  
воспитания издательства  
«Просвещение»



Издательство «Изобразительное искусство» подготовило очередную, вторую выпуск учебного пособия «Школа изобразительного искусства». Его основной темой является натюрморт.

В разделах, посвященных рисунку, живописи и лепке, начинающему художнику предлагается ряд постепенно усложняющихся упражнений. Выполняя их, можно усвоить правила и приемы построения на плоскости объемных тел, закономерности композиционного, светотеневого и цветового решения. Продвигаясь от элементарных рисунков геометрических тел к сложным постановкам, от простых аква-

Учебные рисунки.



рельных этюдов к завершенным многочасовым студиям, от лепки листьев и веток к композиционно законченным рельефам, учащийся проделает путь от азов изобразительной грамоты к начальным профессиональным навыкам. Однако авторы не ограничиваются советами только технического порядка. Большое внимание они уделяют проблеме «постановки глаза» — умению творчески воспринимать окружающий мир вещей, видеть в нем прекрасное в единстве и многообразии. Этому способствуют разборы произведений известных мастеров — Шардена и Сурбарана, М. Врубеля и Ю. Пименова.

В отличие от предыдущих изданий «Школы» в этом выпуске читатель найдет специальный раздел «Репродукции», включающий свыше 20 произведений русских, советских и зарубежных художников.

Важное место в книге отведено теории: на этот раз рассматриваются вопросы, связанные с построением теней, зеркальных отражений, воздушной перспективы.

Немало интересного и в разделе «Мысли об искусстве», где приводятся высказывания мастеров.

**А. ТРОФИМОВ,**  
редактор издательства  
«Изобразительное искусство»

ОТ РЕДАКЦИИ. Напоминаем, что приобрести эти выпуски можно только через магазины «Книготорга». Журнал «Юный художник» и издательства распространением книг серии «Школьникам об эстетике», «Школа изобразительного искусства» не занимаются.





ЖАНРЫ И ВИДЫ ИСКУССТВА

## Исторический жанр

**В** 1635 году великий испанский художник Д. Веласкес закончил картину «Сдача Бреды», предназначенную для украшения нового мадридского дворца Буэн Ретиро. Первые десятилетия XVII века были для Испанского королевства временами тяжелыми. Недавно столь могучее, владевшее богатейшими землями в Нидерландах, Италии, Новом Свете, оно клонилось к упадку. Северные провинции Нидерландов стали независимыми, казна опустела, военная мощь подорвана. Не принесло Испании славы ее участие в начавшейся в 1618 году Тридцатилетней войне. Чем в большей нищете прозябал народ, тем пышнее и расточительней становилась жизнь мадридского двора. Чем скорее забывалась воинская слава испанцев, тем помпезнее отмечались скромные победы. Вот и Зал королевств дворца украшал-

ся полотнами, посвященными триумфам испанского оружия.

Одна из таких картин — «Сдача Бреды» Веласкеса. Перед нами удачливый испанский полководец — маршал Спинола, захвативший в 1625 году голландскую крепость Бреду. Далеко на заднем плане — затянутые дымом пожаров, залитые искусственно вызванным наводнением бастионы пав-

шей крепости. Но не триумф победителей, не покорность побежденных стали главными в картине. Достоинство без раболепия демонстрирует комендант Бреды Юстин Нассауский. Снисходителен, полон рыцарских чувств к побежденному испанский маршал. Духовные и нравственные достоинства противников как бы уравнены, и, может быть только густой лес копий над испанским войском непреложно свидетельствует о том, кто здесь победитель. С поразительной для своего времени силой художественного провидения мастер изобразил противостояние на европейской арене двух исторических сил, национальных характеров. Сумев возвыситься над частным фактом, увидев сцену не с точки зрения «художника короля», а как бы всего человечества, он наполнил ее гуманизмом. Исторический смысл события слился с судьбами его





участников, полководцев и солдат, победителей и побежденных.

«Сдача Бреды» принадлежит историческому жанру — одному из важнейших в изобразительном искусстве. Он объединяет произведения, запечатлевшие события и героев прошлого. Многие отводят именно этому полотну Веласкеса почетнейшее место родоначальника исторической живописи в искусстве Европы. Нет ли в этом преувеличения? Никто ведь не возьмется указать на самый первый натюрморт, пейзаж или портрет! Да и мало ли создавали задолго до испанского мастера композиции, изображавших реальные события — битвы, победы? Все это так, но дело в том, что родословная исторического жанра сложна и противоречива.

Вспомним, что жанры различаются по предмету изображения. В портрете это, например, человек, и при всех различиях и нюансах древнеегипетский скульптор и русский живописец XIX века, принимаясь за портрет, видели личность как таковую. В историческом жанре предмет изображения не нагляден, непосредственно не виден — это историческое событие. Чтобы изобразить какой-либо эпизод, художнику необходимо осознать его место в ряду других.

Судьба, формы существования исторического жанра всегда зависели от того, что люди понимали под словом «история», как осознавали свое прошлое. В глубокой древности история в человеческом сознании тесно переплеталась с мифами — они воспринимались как настоящая история, а мифологические сцены — как изображения событий минувшего. Только много позднее, когда античные историки начали понимать прошлое как цепь подлинных событий и фактов, отчленили его от сказочно-мифологических элементов, стало возможным, например, появление картины греческого художника III века до н. э. Филоксена «Битва Александра Македонского с Дарием» (известна по римской мозаичной копии). В искусстве Древнего Египта, Месопотамии определился узкий круг тем, призванных прославлять могущество государства и его правителей: битвы, торжества над поверженным врагом. Значение им придавалось немалое: в Древнем Риме, например, когда полководец вступал в



В. Суриков.  
Княжий суд.  
Масло. 1874.  
80×129.  
Государственная Третьяковская  
галерея.

Колонна Траяна в Риме.  
Фрагмент рельефа.  
Мрамор. Начало II века н. э.

П. Деларош.  
Дети короля Эдуарда IV.  
Масло. 1852.  
51×60.  
Государственный музей  
изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина.

Д. Веласкес.  
Сдача Бреды.  
Масло. 1634—1635.  
Мадрид, Прадо.







город, перед легионами несли живописные воспроизведения его побед. Они не дошли до нас, но по документальной точности были схожи со знаменитыми рельефами колонны Траяна в Риме, изображающими эпизоды войны римлян с даками.

В средневековом искусстве о подобном жанре не приходится говорить. Согласно богословским представлениям единственная подлинная история человечества — священная, изложенная в Библии. Реальные события отражались редко, крайне условно. Часто им придавался иносказательный смысл, они должны были наглядно доказывать, что в ход земной истории вмешиваются божественные силы. Только в эпоху Возрождения, когда зарождается новое ее понимание, а искусство освобождается от диктата церкви, исторический жанр получил право на существование. Поначалу главное место в нем заняли чисто батальные сюжеты — повод для показа буйства страстей, яростного ожесточения схватки. Художники Возрождения вносят туда героизм, драматизм, но подлинный смысл исторического события их не волнует. Прославляя человека как героя истории, они зачастую трактуют сюжеты вне конкретного времени и пространства.

В XVI—XVII веках бурная политическая жизнь Европы, опустошительные войны, стремительное возвышение одних государств, упадок других — все сделало очевидным ход истории, превратило это понятие из абстрактного в пугающе конкретное. К историческому жанру возник повышенный интерес, он выдвинулся на первый план, стал «высоким», как выражались тогдашние теоретики искусства. Крупнейший французский живописец XVII столетия Н. Пус-



И. Бродский.  
Выступление В. И. Ленина на  
проводах частей Красной  
Армии на Западный фронт  
5 мая 1920 года.  
Масло. 1933.  
280×422.  
Центральный музей В. И. Ленина.

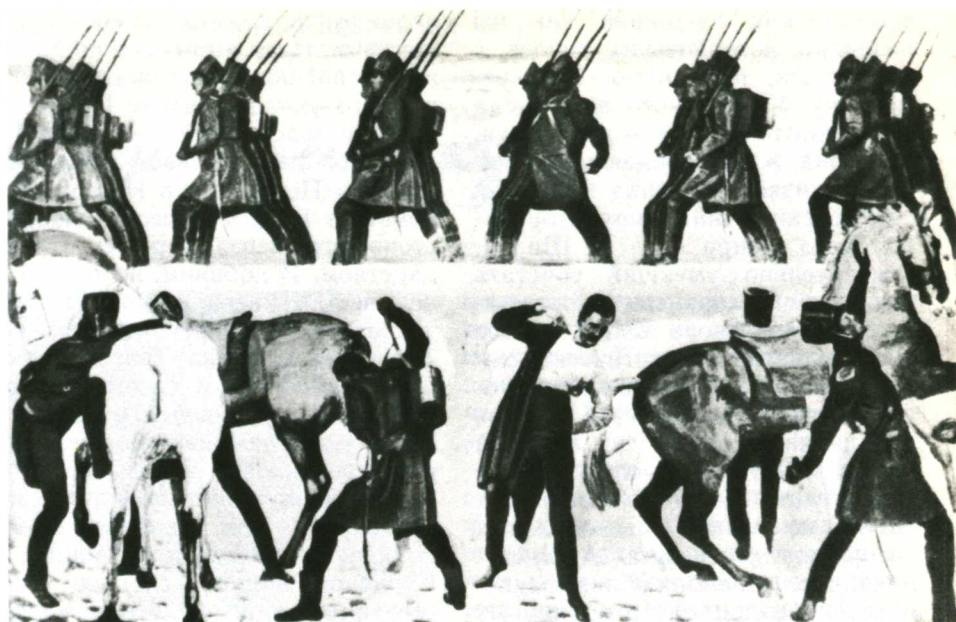
А. Кившенко.  
Взятие штурмом укреплений  
Горгохотанских высот 1 января  
1878 года.  
Масло. 1886.  
178×139.  
Государственный Русский музей.



сен обратился к истории Древнего Рима, найдя в ней благородных героев — Сципиона Африканского, Германика. Это — нравственный идеал для его современников. Широко распространились и помпезные композиции, льстиво представляющие монархов в образах античных полководцев. Популярность завоевали и полотна, живописующие триумфы, но оставлявшие в стороне внутренние пружины событий.

Во второй половине XVIII века глава революционного классицизма во Франции Давид тоже искал в древней истории героические примеры для современников. В написанной в 1784 году, за пять лет до Великой французской революции, «Клятве Горациев» он призвал сограждан к борьбе с тиранией короля; революционный Конвент в специальном решении отметил, что картина «приблизила революцию».

Художник следовал пуссеновским заветам: древняя история призвана воспитывать. Но вот в трагическом 1793 году мастер создает картину «Смерть Марата» — и открывает новую страницу в истории жанра. По старым меркам полотно нельзя назвать историческим, оно написано по горячим следам убийства трибуна революции. Суровая простота стиля, драматизм, героика преобразили современное событие в подлинно историческое. Это стало революцией в историческом жанре — он наполняется сюжетами, почерпнутыми из современности. Гойя отразил вольнолюбивый порыв испанцев, которым противостоит насилие захватчиков, Жерико — современную трагедию («Плот «Медузы»), Делакруа — пафос совершившейся на его глазах революции («Свобода, ведущая народ»). Эта линия в развитии жанра, возвышавшая эпизоды текущей жизни



ни до ранга исторического события, продолжалась. К ней принадлежат и многие картины Репина, например «Арест пропагандиста». В XX столетии она ожила в «Гернике» Пикассо.

Злоба дня проникала в исторический жанр и другими путями. В XIX веке развитие реализма в ис-

кусстве и одновременно накопление свидетельств о жизни в минувшие времена способствовали появлению историко-бытовых картин. В 30-е годы XIX века огромной популярностью пользовались композиции П. Делароша. Благодаря занимательности сюжета, достоверной передаче антуража этот

Ф. Ходлер.  
Выступление йенских студентов  
в 1813 году.  
Масло. 1908—1919.  
358×500.  
Йена, Университет.

Т. Назаренко.  
Казнь народовольцев.  
Масло. 1969—1973.  
325×320.  
Государственная Третьяковская  
галерея.





французский художник как бы низводил исторических героев с пьедестала, приближал к современнику. У немецкого живописца А. Менцеля другое — дух эпохи, полутона, живо передающие перипетию жизни Фридриха Великого.

В России зачинателем историко-бытового жанра стал В. Шварц, замечательно умевший сочетать точность в воспроизведении уклада царского двора в XVI веке с убедительной психологической характеристикой персонажей. Историко-бытовой жанр — это и яркие, праздничные сцены из русской жизни XVII века, исполненные А. Рябушкиным и С. Ивановым. Нельзя не сказать о своеобразных исторических пейзажах А. Васнецова, воссоздающих облик средневековой Москвы, чуть ироничных ретроспекциях времен «галантного» столетия, выполненных художниками «Мира искусства» — А. Бенуа, К. Сомовым, Е. Лансере. Колоритно, каждый по-своему соединяли глубокий исторический подход с духом народных сказаний В. Васнецов, Н. Рерих.

Все эти художники — признанные мастера исторического жанра, но вершинные достижения здесь связаны с именами Н. Ге, И. Репина, В. Сурикова. Именно они достигли полного слияния историзма и злободневности. Их полотна побуждали размышлять о судьбах нации, путях прогресса, роли личности, народа в истории — нелегких вопросах, которые встали

перед русским пореформенным обществом. Идти ли России по дороге обновления или держаться привычного уклада жизни? Противостояние персонажей в картине Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» помогает понять тяжесть выбора, стоявшего перед героями, государством. И добавим, не только в начале XVIII века, но и тогда, когда создавалось произведение, — в 70-х годах XIX века! Трагедия деспота, одинокого в своем всевластии («Иван Грозный и сын его Иван»), могучее, не знающее преград вольнолюбие народа («Запорожцы пишут письмо турецкому султану») — вот диапазон тем, подвластных живописи Репина. У Сурикова народ — главное действующее лицо полотен «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова». Непрост, часто трагичен путь прогресса: об этом мастер напоминает современникам.

У советской исторической живописи — богатейшие традиции. Однако новое время породило и новые формы. Сложился историко-революционный жанр, повествующий о борьбе рабочего класса и крестьянства за освобождение, о героических событиях Октябрьской революции, граждан-

ской войны. Среди замечательных произведений — композиции Б. Иогансона, скульптуры И. Шадра и В. Мухомовой, батальные картины М. Грекова и Н. Самокиша, документальные полотна И. Бродского, приподнято-романтические — А. Дейнеки и К. Петрова-Водкина. Особое место занимает Лениниана — произведения, воссоздающие образ вождя революции. Советские художники обращаются и к далекому прошлому нашей Родины, находя в нем темы, созвучные современности. Созданный в самые трудные годы Великой Отечественной войны триптих П. Корина «Александр Невский» напоминал о доблести наших предков. С военных лет и до сего дня большое место в советском искусстве занимают картины, посвященные незабываемому подвигу.

Своеобразно переосмысливают подход к историческому жанру живописцы 70—80-х годов. Создают картины-размышления, демонстрируя личностное отношение к истории, зримо воплощая в произведениях связь времен. Таковы полотна «Шинель отца» В. Попкова, «Казнь народовольцев» Т. Назаренко. При всем разнообразии творческих манер, путей к проникновению в прошлое у советских художников одна цель — воспитание патриотизма, чувства причастности к славному прошлому нашей Родины.

Н. Самокиш.  
Бой за знамя. Атака.  
Масло. 1922.  
92×198.  
Центральный музей  
Вооруженных Сил СССР.

М. АНДРЕЕВ



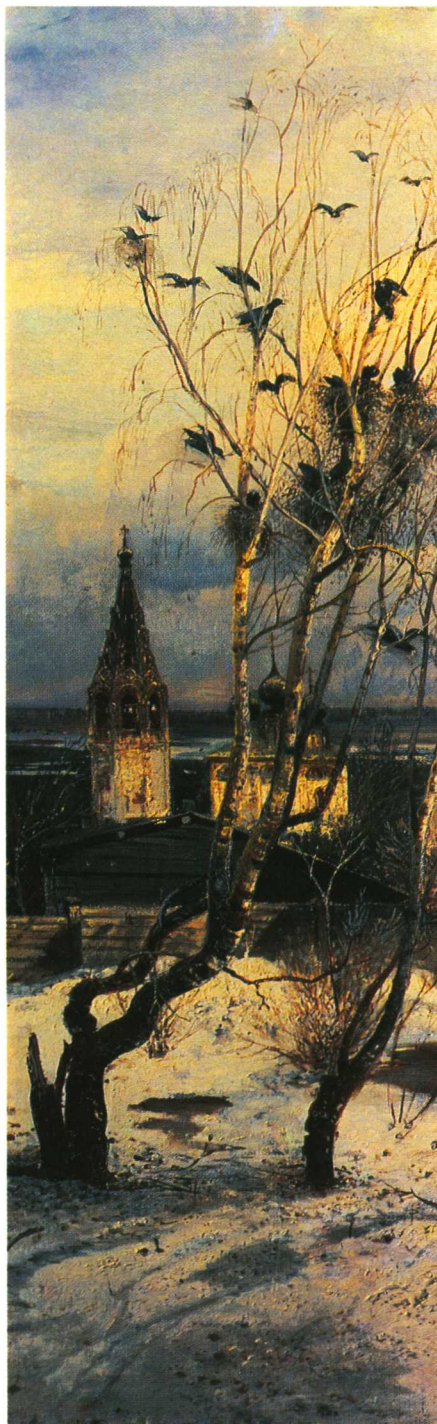


## От этюда к пейзажу

Сегодня, дорогие ребята, в нашей традиционной рубрике очередной урок ведет известный живописец Эдуард Георгиевич БРАГОВСКИЙ. Говоря о своем любимом жанре, он на основе личного богатого творческого опыта размышляет о значении пейзажа в современной живописи. Надеемся, этот разговор расширит общий кругозор начинающих художников, приобщит к высотам профессионального мастерства.

Когда молодые художники приглашают меня посмотреть свою живопись, всегда прошу: покажите самые первые работы. И если в них что-то есть, если уже они чем-то интересны, значит, есть и художник. Ведь никакая школа, никакая сумма навыков и знаний не помогут стать творческой личностью тому, в ком не заложен природный дар, видение живописца. Во времена моей юности не родители решали, быть или не быть их сыну художником. Мы сами, чувствуя в себе какой-то незатихающий огонь, стремились к искусству, говоря языком сегодняшних ребят, были «фанатами» живописи.

Хорошая профессиональная школа, серьезные, последовательно получаемые знания способны много принести тому, кому уже что-то дано, как говорится, богом. А если не дано, значит, можно попробовать использовать профессиональные знания художника в какой-то другой области. Но чтобы стать настоящим живописцем, необходимо еще до начала учебы иметь к этому реальные предпосылки. Ведь живопись по своему языку, по характеру восприятия и способу создания, пожалуй, еще специфичнее, сложнее, чем музыка. А можно ли себе представить, что человек, случайно освоивший музыкальную грамоту, стал бы композитором или виртуозным испол-



А. Саврасов.  
Грачи прилетели.  
Фрагмент.  
Масло. 1871.

нителем? Ответ однозначен: случайных людей не должно быть в искусстве. Иначе художнику не доведется испытать радость творчества и заразить этой радостью зрителей.

Посмотрите, как в буквальном смысле высоко оценивается труд художника. Картины Ван Гога сегодня покупают за баснословные суммы. Конечно, сам художник, живший в бедности, и не подозревал, что его живопись завоеует такое престижное место в мировой культуре. Когда талантливый поэт пишет не для славы, живописец творит не ради денег и похвалы критиков, это благотворно сказывается на результате. Мы получаем настоящее искусство.

Для этого результата необязательны какой-то необыкновенный сюжет, эффектное действие. Кому-то, например, может показаться очень скромным и незатейливым такой традиционный жанр, как пейзаж. Но сколько мы знаем волнующих откровений, связанных с этим жанром. Возьмем только наши, отечественные имена — Саврасов, Коровин, Рылов, Крымов, Пластов. Они создали прекрасную, неумирающую традицию русской пейзажной живописи.

Эту традицию успешно развивают сегодня многие наши мастера. И хотя на трибунах съездов и на страницах искусствоведческой печати художников призывают создавать тематическую картину, хотя даже в Суриковском институте отсутствует специальная мастерская пейзажной живописи, все равно каждое следующее поколение художников дает увлеченных и прирожденных пейзажистов. Наше искусство немислимо без этого наиболее гуманного, поэтичного жанра. Особенно сейчас, когда так сложна и тревожна экологическая обстановка на Земле, когда природа для множества людей, оторванных от нее, становится желанным отдохновением.





К. Коровин.  
Мостик.  
Масло. 1880-е годы.  
43×52.

Начиная с Саврасова, создавшего, по словам Левитана, русский пейзаж, в произведениях, посвященных природе, причудливо преломляются сокровенные думы, мысли, надежды. Конечно,

сюжетная картина более социально значима, как правило, более проблемна. Но пейзаж — это непосредственный отзвук души человека, зеркало его внутреннего мира. Подчас он решает круп-

ные задачи, воплощает тончайшие духовные коллизии. Скажем, импрессионисты ставили перед собой довольно узкие цели — передать воздух, свет, запечатлеть мерцание силуэтов. Русский же пейзаж в лучших его воплощениях всегда был прежде всего средоточием глубоких переживаний, острых философских идей. При этом богатом содержании никогда не отодвигались на задний план и вопросы формы.

Как сделать пейзаж-композицию? Чтобы свободно владеть формой, надо копировать лучшие произведения мастеров прошлого. Помню, какую пользу принесло мне копирование картин Аркадия Александровича Пластова, изучение прекрасных пейзажей Сергея Васильевича Герасимова. Нередко увидишь что-то в работах коллег, заметишь интересное на выставке, и это может неожиданно натолкнуть на свежую творческую идею.

Чтобы объединить высокие формальные качества и широту эмоциональных нюансов, эстетических задач в конкретной картине природы, необходимо хорошо знать и любить то, что изображаешь. Надо также постоянно наблюдать, исследовать природу, отделять важное от случайного. Расскажу немного о своей работе от этюда к пейзажу.

Этюд с натуры является основой постижения красоты и своеобразия природы, изучения ее многообразного мира художником. Как известно, этюд — небольшое натурное произведение, в котором автор решает какую-либо определенную задачу. Чаще всего это задача на верность больших цветовых отношений, не требующая, как правило, соблюдения точности в деталях. Бывает и так, что когда ставишь перед собой цель, то не замечаешь, что как бы перешагнул грань этюда и начал работать уже над самим пейзажем-картиной. К такой композиции в мастерской почти нечего прибавить; тронешь несколько раз кистью — и все, пейзаж готов прямо на натуре. Чаще же бывает, что картина требует многократного и кропотливого этюдирования.

Примерно за неделю до выхода на этюды требуется хорошень-



А. Лентулов.  
Страстная площадь ночью.  
Масло. 1928.  
77×98.



ко «расписаться», почувствовать желанную свободу владения красками. Как следует расписавшись, ощущаешь, будто рука сама рисует, словно кисть легко и послушно следует за впечатлениями. На этюды беру обычно пару загрунтованных холстов и несколько мелких картонов. По приходе на выбранное место необходимо хорошенько осмотреться, подумать, что вокруг наиболее интересно, как лучше передать нужное состояние природы. С выбором точки обзора, идеальной для передачи живописного замысла, не надо торопиться. А вот саму работу над холстом приходится вести не более двух-четырех часов, так как состояние, освещение, игра теней постоянно меняются. Писать этюд следует без перерыва, не обращая внимания на неудобства погоды — снег, дождь, ветер.

Иногда целесообразно тщательно обдумывать замысел, просто-напросто понаблюдать какую-то картину природы. Создавая пейзаж, художник использует накопленные ранее впечатления, бессознательно выделяет из своего опыта то, что может пригодиться в данной творческой ситуации. Все прошлые открытия, сумма разнообразных навыков сразу приходят на помощь. Какой формат холста больше по вкусу, как класть краску, какую палитру использовать — эти профессиональные особенности у каждого свои. И художник по мере работы прибавляет к ним новые и новые.

Трудно давать какие-то пунктуально точные рецепты. Ведь создание вещи всегда таинство; и всегда получается немного не так, как вчера или год назад. Каждый день важно делать маленькие открытия, стремиться что-то улучшить, углубить. Остановка, неподвижность, самодовольное инертное состояние — смерть художника. Это отнюдь не значит, что динамика, поиск постоянно сулят только успешные результаты. Бывают ошибки, случаются разочарования. Иногда кажется, что делаешь шедевр, а принесешь в мастерскую этюд, посмотришь уже другими глазами и понимаешь: нет, совершенно не то, до шедевра еще далеко.

Можно ли застраховаться от



Э. Браговский.  
Когда идет корюшка.  
Масло. 1971.  
55×70.

Э. Браговский.  
Вечер в Истомино.  
Масло. 1984.  
95×95.







Э. Браговский.  
Банный день в Тарусе.  
Масло. 1976.  
65×80.

неудач, хорошо чувствуя цвет, умело компоуя, свободно владея рисунком? Нет. Существенно еще что-то, неподвластное логике. И называют это состояние по-разному: радость, вдохновение, восторг перед природой. Тем не менее нельзя надеяться только на вдохновение, необходим весь профессиональный арсенал, определенный опыт, навыки, привычки. Как выбрать формат? Если местность холмистая — квадрат, если широкои бесконечные дали — вытянутый по горизонталу прямоугольник. Но может быть все иначе. У каждого по-своему.

Например, есть традиция писать небо более легким и прозрачным по тону, чем землю. Я же пишу небо теми же красками, что и землю. Они составляют единую субстанцию, неделимое мироздание. Это придает цельность пейзажу, материальность, устойчивость. В этом уже не просто прием, а своеобразная философия, идущая из глубины русского искусства, скажем конкретно — от Н. Рериха. Или вспомним А. Лентулова с его почти скульптурной

лепкой объемов городского пейзажа.

Цвет — основа живописи. Наш педагог прекрасный колорист Василий Васильевич Почиталов настойчиво прививал нам культуру цвета, учил постижению гармонии живописи. Цвет, расположение цветовых акцентов являются неотъемлемой частью построения холста, определяют его композицию. Немалое значение имеет и декоративное решение холста. Все работает на образ пейзажа.

Первостепенна роль композиции. Она не менее важна, чем в



Э. Браговский.  
Осень в горах Узбекистана.  
Масло. 1981.  
80×100.

картине. Только в отличие от картины, над которой часто трудишься не один год, в пейзаже или этюде с натуры композицию надо по возможности решить первыми же ударами кисти. Иногда, не жалея, все приходится счищать и искать более оправданный ход.

Опыт композиции, помню, приобретал еще в самом начале пути во время работы на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Мы писали темперой панно большого размера. Иногда компоновка шла легко, безошибочно с первых же мазков, а нередко уже почти закончишь вещь, смотришь: неверно, все разваливается на части. Ведь композиция — главный стержень и монументального произведения, и совсем скромного камерного этюда. Не случайно В. Суриков всегда неустанно и многократно искал лучший вариант построения, порой даже на бросовых клочках бумаги. Вспоминаю, как работал В. Попков: каждый его мелкий набросок можно было преобразовать в готовую картину. Компонуя, художник не только мучительно ищет, но и одновременно наслаждается, создает каркас, к которому лепятся остальные элементы формы.

Пейзаж может быть, так сказать, «чистым», когда сюжет в нем ограничен изображением собственно природы. Мне же больше по душе пейзажная живопись, в которой элементы природы переплетаются с чертами жизни и быта человека. Люблю вводить в композицию человеческие фигуры, фигурки животных, что-то сделанное человеческими руками, напоминающее о присутствии людей.

Перед юными художниками — широкий выбор пейзажных мотивов, географическое и тематическое разнообразие: индустриальный пейзаж, архитектурный, деревенский, маринистический... Главное, чтобы это не был пейзаж вымученный, вялый, несгармонизированный по цвету, разболтанный по композиции. Чтобы в живописи были очевидны и ваша художническая одаренность, и ваша профессиональная выучка, и, что очень существенно, ваше знание природы, любовь к родному краю!



## А. БАЛАШОВ, И. КОЗЛОВ

**Н**а выставке «Молодость страны», проходившей в Манеже в прошлом году, открытием для многих стало знакомство с портретом В. И. Ленина, созданным москвичами А. Балашовым и И. Козловым. Казалось бы, столько произведений на эту тему и все возможное уже исчерпано. Но вдруг открывается новое индивидуальное решение, неожиданный взгляд на хорошо известное. Необычность и неординарность портрета заключались не в каком-то невиданном стилевом решении: его основа — реалистические традиции, а в подходе к образу, в активном собственном прочтении темы. Молодые художники сумели в однотонном материале передать богатство и правду жизненных красок, наполнить скульптуру пульсом современности.

Перед зрителями предстал увлеченный выступлением оратор, наделенный даром убеждения и чувством правды, несколько резкий в движении. Конкретная характеристика человека — его угловатость, напряженный лоб мыслителя — не перешла грань между художественным обобщением и документальностью. Вместе с тем авторы показали не сверхчеловека, а реальную историческую личность, наделенную жизненной непосредственностью. Появление этого произведения вызвало неоднозначную реакцию, разнообразные отклики в печати.

За скульптуру В. И. Ленина и серию портретов современников Андрей Балашов и Игорь Козлов удостоены премии Ленинского комсомола 1987 года. Их фамилии часто появляются вместе. Друзья со студенческих лет, они объединяют силы для создания серьезных и ответственных композиций. При этом каждый в отдельности интересно работает в мелкой пластике, станковой скульптуре. В масштабных монументальных вещах наличие двух разных точек зрения, творческого опыта, приемов обогащает, помогает найти верное решение в споре-соре-

новании идей. Первый опыт такого сотрудничества состоялся в 1982 году, когда они трудились над фигурой советского воина для мемориала. С тех пор многое сделано. Художники принимали участие в ряде выставок в нашей стране, за рубежом, на симпозиумах по скульптуре. Игорь вместе с Андреем работали в организо-

ванных на XXVII съезде КПСС и XX съезде ВЛКСМ портретных мастерских. Состоялось признание их мастерства, но, конечно, это не значит, что все в творчестве равнозначно — есть и пробы, и сомнения, и раздумья о правильности избранного пути, и масштабные планы.

Короток и недолог срок действия художественной выставки: 25—30 дней — и смена экспозиции. В отведенное время вспышкой промелькнут произведения, многие из них забудутся, оставшись незамеченными, осядут в глубинах запасников, в залах мастерских их создателей. Счастливая музейная судьба, внимание публики и прессы ожидает лишь некоторые работы. Но и из них произойдет выбор. Память сотрет необязательное, ненужное. В летописи искусства останутся лишь единицы — талантливые свидетельства духовных устремлений эпохи. Этот процесс вполне нормален. Идет естественный отбор наиболее выдающегося, социально и художественно значимого, отражающего помыслы и устремления целых поколений.

Андрей Балашов с искусством пластики и валяния впервые познакомился в малаховском Доме пионеров. До этого рисовал пейзажи с различными персонажами, постройками и деревьями, кошек — любимых животных, чем-то похожих на людей. Складывались его пристрастия, обостренное, чуткое отношение к окружающему миру. Преподаватель кружка рисования Н. Карманов стремился дать своим питомцам представление о разных видах искусства и научить видеть в жизни наиболее значимое, ценное. После художественной школы учился в Суриковском институте, в мастерской замечательного мастера М. Ф. Бабурина. Во время службы в рядах Советской Армии ему вместе со скульптором А. Таратыновым поручили осуществить аллею Героев спорта в комплексе ЦСКА в Москве. Не было возмож-

И. Козлов.  
Ф. И. Тютчев.  
Бронза. 1983.





ности работать с натурой — спортсменами, которые всегда в разъездах, на тренировках, приходилось трудиться, домысливая, реконструируя облик реального человека. Как оказалось, подобная школа — необходимая ступень в постижении нелегкого ремесла скульптора, освоении различных приемов лепки.

Затем — работа на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. Тогда, в 1985 году, решили запечатлеть памятное событие средствами искусства, уловить, передать во времени неповторимую атмосферу памятных дней. С первого взгляда трудно увидеть и понять характер совершенно незнакомого человека, в чем-то тогда помогали предварительные графические студии. Во время сеанса Андрей по возможности вел разговор, чтобы ближе узнать своих героев. Так появились портреты студентки из Аргентины Г. Агуйляр и советской участницы фестиваля И. Павловой.

Интересен портрет Мбуба, студента из Сенегала, с которым Балашов познакомился в годы



А. Балашов.  
Портрет Г. Агуйляр.  
Гипс. 1985.

учебы в Суриковском институте. Андрей долго присматривался и в конце концов упросил его позировать. Художнику удалось показать человека гордого, волевого, независимого. Спокойный внешне, он находится во власти размышлений. Точно и верно передан этнический тип — широкий нос, массивные губы, мягкие пряди волос... Впечатление устойчивости и весомости достигнуто точно найденным соотношением головы и постамента.

Многим произведениям Балашова свойственна пластическая цельность, определенная конструктивная логика, заставляющая подробнее всмотреться и понять характер изображенного. Как говорит художник, в настоящее время при разноголосице стилей и направлений порой снижается интерес к знанию профессиональных основ, в том числе анатомических особенностей человека. Не каждый дипломированный специалист сегодня обладает способностью правильно передать строение лица, характерные особенности тела. Обычная студийная постановка для многих превращается в неразрешимую головоломку. Лишь на основе прочных знаний и умения могут идти поиски индивидуального стиля, собственного творческого лица.

Судьба Игоря Козлова складывалась похоже на Балашова: Дворец пионеров на Ленинских горах, затем Художественно-промышленное училище имени

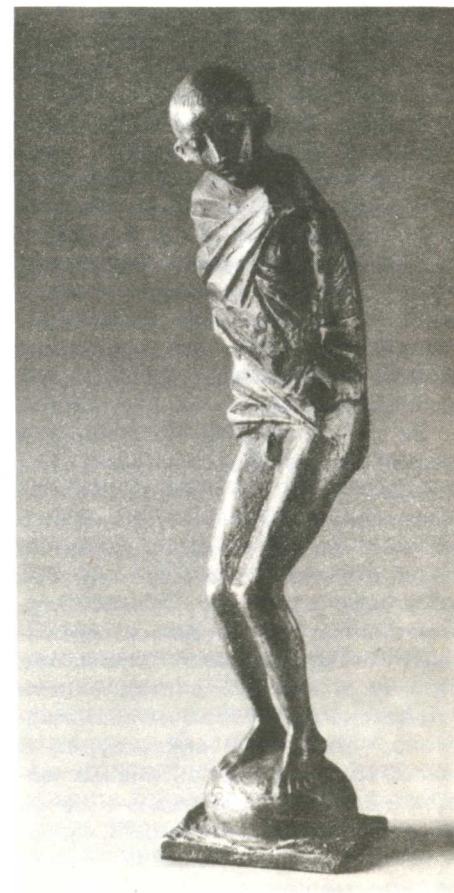
М. И. Калинина и, наконец, Суриковский институт, мастерская М. Ф. Бабурина. Когда-то Игорь в экспозиции Музея имени А. С. Пушкина увидел работы О. Родена — фигуру из группы «Граждане Кале» и «Мыслителя». Привлекла мощь и экспрессия пластики, внутреннее напряжение, собирающее форму в единое целое. Заинтересовавшись, он засел за книги, альбомы, пытаясь найти ответы на волновавшие вопросы. Внимательно стал заниматься, стараясь взять все наиболее существенное у своих непосредственных преподавателей и современников и у таких великих ваятелей, как А. Бурдель, А. Матвеев, В. Мухина, раскрывая для себя их профессиональные секреты.

К освоению искусства портрета Игорь шел своим путем. В качестве заказной работы он создает фигуру замечательного русского поэта Ф. И. Тютчева. Отправной точкой послужило порра-

И. Козлов.  
Маленький купальщик.  
Бронза. 1986.



И. Козлов.  
Портрет Р. Куприашивили.  
Гипс. 1986.





жившее когда-то стихотворение, пронзительное и чистое по своим ощущениям, где есть грусть и тоска, душевное беспокойство:

*Вот бреду я вдоль большой дороги  
В тихом свете гаснувшего дня,  
Тяжело мне, замирают ноги...  
Друг мой милый, видишь ли меня?*



А. Балашов.  
Портрет И. Павловой.  
Бронза. 1985—1987.

Стихотворение посвящено памяти любимой женщины и написано в годовщину ее смерти. Поэтические строки определили подход скульптора к образу Тютчева. Несколько угрюмый, задумавшийся, опираясь на трость, он словно идет неизвестно куда, не отвлекаясь на происходящее вокруг. Беспокойно и взволнованно движутся складки одежды, подчеркивая и выделяя плавные абрисы лица и рук, заостряя характеристику. По мнению автора, искусство пластики в чем-то сродни поэзии, в их основе лежит определенный ритм, движение. Чтобы достичь выразительности, нужно убрать несущественное,

мешающее восприятию, какие-то качества, черты можно домыслить, рельефнее обрисовать. В застылом, статичном материале художник воплощает характер и дух людей своего времени. Но одного лишь внешнего сходства недостаточно. Должно быть не просто копирование природы, эффектной, броской внешности, а воспроизведение более глубоких, скрытых черт. Работа доставляет удовольствие, когда импровизируешь, соблюдая меру и в детализации, и в обобщении.

Являясь довольно трудоемким делом, скульптура требует серьезных материальных затрат, определенных условий. Обстоятельства часто чересчур диктуют ход событий, говорит И. Козлов. И ради бы прыгнуть выше, попробовать создать нечто значительное, да скованность в неприспособленных подвалах вынуждает работать в компактных объемах, а это, как правило, портреты.

Для Козлова случайная встреча с человеком может иметь большое значение. Так неожиданно быстро появился портрет под названием «Человек, который не назвал своего имени», где запечатлен посетитель кафе. Возникло желание передать пластическими средствами переменчивые оттенки характера, выразительную внешность...

Удачей скульптора явился портрет грузинского художника Романа Куприашвили, вылепленный на творческой даче в Сенеже за очень короткий срок — всего за один сеанс. Порывистость, душевное беспокойство запечатлены в этом этюде. Острота характеристики словно доносит до зрителя впечатления от взволнованных и непосредственных полотен и графических листов живописца. Общие качества распространяются и на постамент, представляющий собой основание колонны — она вся изборождена раковинами, внося ноту тревожности, неустойчивости.

Молодые скульпторы пробуют себя в разных материалах и жанрах, но ведущим для них сегодня является портрет. В гипсе, дереве, камне и бронзе А. Балашов и И. Козлов стараются достичь не столько внешнего сходства, сколько приблизиться к правде жизни, передать неповторимый образ современника. Они не всегда

стремятся к тщательной моделировке, сделанности, оставляя отдельные фрагменты шероховатыми, эскизными, сохраняющими следы прикосновения пальцев, и этим достигают ощущения движения формы изнутри. Применяются самые различные приемы.



А. Балашов.  
Студент из Сенегала.  
Бронза. 1985.

Смело вводятся графические элементы — легкие линии, росчерки, выявляющие рисунок бровей, глаз, обозначающие волосы. Линия и форма приведены к пластической гармонии.

У них есть произведения чисто лабораторные, отразившие поиски выражения парадоксальных идей. Есть декоративные композиции, напоминающие о народном творчестве, фольклоре. Но везде цельность сочетается со вдумчивой проработкой деталей.

Молодые мастера напряженно трудятся, продолжают творческий поиск, делая открытия и для себя, и для других.

А. ШУМОВ





Офорт принадлежит к одной из сложнейших графических техник. Для него характерны точность, сжатость выражения и благодаря этому особая острота, живописная привлекательность. Это вид гравюры на металлической пластине, в которой углубленные элементы печатной формы создаются травлением металла (цинк, медь или железо) кислотами. Само слово «офорт» происходит от французского *Eau forte*, одно из значений которого «азотная кислота». До начала процесса травления художник острой стальной иглой рисует на доске, покрытой кислотостойким лаком. Протравленная в кислоте металлическая пластина служит печатной формой, с которой делают оттиск.

В основе техники офорта — черный штрих на белом фоне бумаги — короткий или длинный, прямой или затейливо изогнутый, в виде точек. При помощи таких штрихов можно создавать насыщенные светом и воздухом серебристые поверхности или глубокие тени.

Неисчерпаемые возможности офорта, как и других видов гравюры, превращают его в искус-

ство действенное, демократическое.

В наше время понятие офорта расширилось, его часто определяют как углубленную гравюру на металле, выполненную травлением и механическими приемами: сухая игла, меццо-тинто.

И хотя я сторонник старого определения офорта — как углубленной гравюры на металле способом травления, в дальнейших суждениях встретятся эти два определения. Не буду касаться резцовой гравюры, хотя по принципу печати они очень близки.

Автором первого оттиска с железной доски, датированного 1501 годом, является Хопфер из Аугсбурга (Германия). Рождение этого вида гравюры совпало с расцветом творчества Альбрехта Дюрера. Заинтересовавшись офортом, он создал в период с 1515 по 1518 год на железных досках шесть произведений, из них широко известным является «Большая пушка».

Сложнейшее содержание искусства немецкого мастера с особой ясностью и силой выразилось в резцовой гравюре, которая тогда достигла высокого технического совершенства. Малое ко-

личество офортов вовсе не говорит о том, что великий художник не заметил или не понял всех возможностей новой техники.

Крупнейший нидерландский живописец и гравер первой трети XVI века Лука Лейденский при встрече с Дюрером узнал об офорте. Овладев способом травления, Лука не делал чистых офортов, а соединял на одной медной пластине травление и резец. Примером служит «Портрет императора Максимилиана I» (1520). В последующих работах он свободно пользуется резцом. Эта подвижная и живая манера особенно заметна в гравюре под названием «Уленшпигель» (1520).

Наивысшего расцвета искусство офорта достигает в Голландии в XVII веке. Выдающиеся художники Сегерс и Рембрандт, их яркая индивидуальность и огромная любовь к офорту поставили эту технику в один ряд с большим искусством. Им удалось освободить офорт от подражания резцовой гравюре, уйти от нарочитой упрощенности, неопределенности тематических и поэтических звучаний графических произведений своих предшественников.



В одном из лучших горных пейзажей Сегерса «Скалистая долина с дорогой» можно проследить технические приемы изображения. Остроумно придуманная им акватинта, употребление мягкого лака, лависа, свободное владение штрихом позволили этот пейзажный мотив решить в цвете.

Сегерс подошел к передаче в офорте окружающей жизни. Рембрандт первый оценил и почувствовал специфику офорта — его безграничные возможности светотеневых градаций, богатство тональных переходов, гибкий, трепетный, подвижный штрих и освобожденность от некоторых условностей гравюры. Открытые Рембрандтом приемы помогли легко, без особого напряжения раскрывать живописные темы. Офортом он занимался почти всю жизнь. Более двухсот его портретов, тематических композиций и пейзажей являются непревзойденными образцами графического искусства. Влияние Рембрандта-офортиста испытывали многие поколения художников, и до сих пор оно очень велико.

Творчество французского гравера Жака Калло внесло значи-



А. Дюрер.  
Большая пушка.  
Офорт. 1518.

Ф. Гойя.  
Какое мужество!  
Из серии «Бедствия войны».  
Офорт. Сухая игла, акватинта.  
< Около 1813.

Г. Сегерс.  
Скалистая долина с дорогой.  
Цветной офорт. Акватинта.  
Первая половина XVII в.

тельный вклад в развитие искусства. Он впервые стал покрывать доски твердым лаком, что дало возможность рисовать более тонкими штрихами мельчайшие предметы, детали, особенно на дальних планах. В технологии офорта ему принадлежит нововведение — травление с последовательным покрытием лаком.

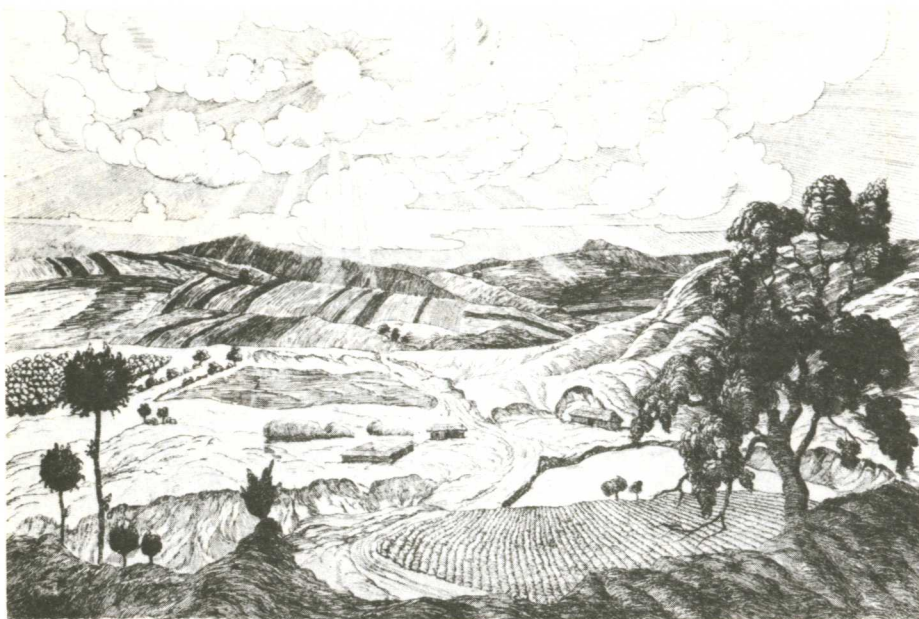
Мастерство Жака Калло виртуозно, а его наследие велико — около полутора тысяч листов. Мировую славу Калло принесла серия из пятидесяти листов размером чуть более спичечного коробка — «Каприччи». В миниатюрное пространство он сумел вместить многоликий мир с сотнями персонажей.

Шедевром европейского офорта по праву считается его «Ярмарка в Импрунете» (1620). Редкий для автора большой размер офорта, более двухсот подготовительных эскизов, тщательность прорисовки больших и малых групп показывают ярмарку как торжественное действие.

Достижения итальянского офорта в XVIII веке связаны с именами выдающихся венецианских живописцев Тьеполо и Каналетто. Тьеполо выполнил две сюиты «Различные каприччи» и «Причуды фантазии». Образный мир его листов тесно связан с живописью. Необычайно точный рисунок, крайне экономные штрихи







и максимальное использование белой бумаги, которая наполняет композицию воздухом и сиянием солнечного света, делают его тридцать четыре офорта исключительным явлением в истории искусства.

Офорты Каналетто невелики по размерам. Городские пейзажи Венеции, награвированные тонким параллельным перовым трепетным штрихом, поэтичны и камерны.

С именем Пиранези связан особый расцвет офорта Италии. Композиционные серии «Темницы», «Виды Рима», «Виды Пестума», построенные на глубоких знаниях архитектуры и перспективы, отличаются свободным и сочным штрихом, сильным светом и бархатными тенями, отмечены совершенством мастерства.

Событием на рубеже XVIII и XIX веков стало появление графической серии Гойи. Гениальный испанский живописец активно использует акватинту и сухую иглу. Несколько десятков листов его работ (размером с небольшой альбом) составляют серии: «Капричос», «Бедствия войны», «Деспаратес». Тема торжества разума и справедливости — в их основе. Четкая социальная направленность произведений, символика, обостренная выразительность графического языка позволяют считать Гойю одним из основоположников искусства

П. Шиллинговский.  
Бессарабия. Земля.  
Офорт. Травленный штрих. 1913.

Ф. Бренгвин.  
Церковь Санта Мария делла Салоте в Венеции.  
Офорт. 1906.

И. Шиккин.  
Мостик.  
Офорт. 1873.

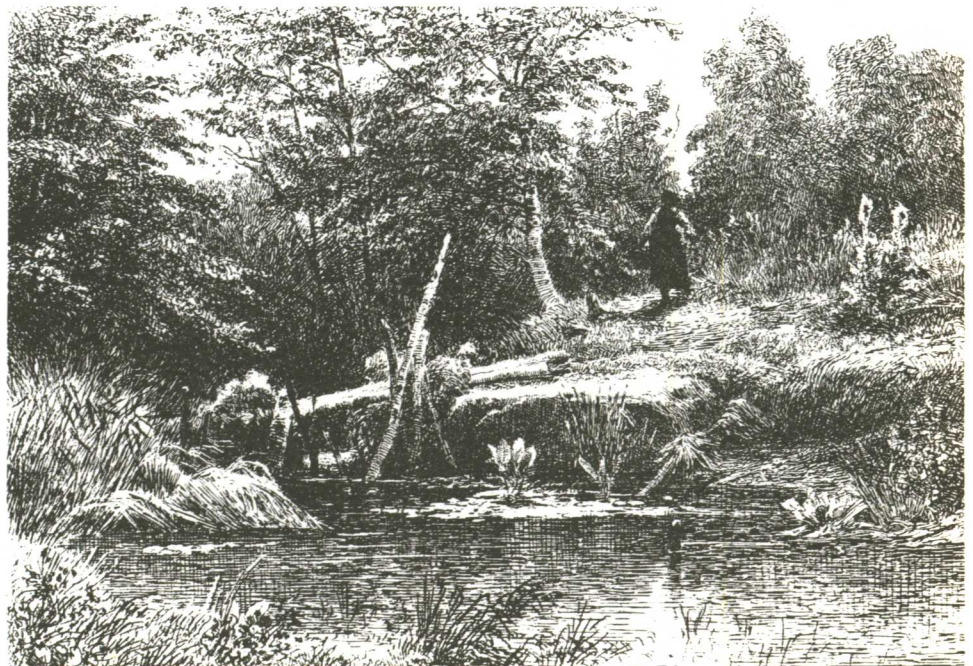
офорта, которое развили последующие поколения художников.

Появление офорта в России связано с именем Симона Ушакова, иконописца, выполнившего в 1663 году при помощи резца офорт «Троица».

В 1688 году Петр I в Амстердаме, заинтересовавшись этой техникой, сам сделал несколько оттисков под руководством знаменитого гравера А. Шхонебека. Возвратившись на родину, он издал специальный указ о развитии граверного искусства, а голландского мастера пригласил в Россию как учителя. В технике русской гравюры долгое время сохранялся резец. Прекрасные образцы офорта в сочетании с резцом оставили братья Зубовы.

Возможности воплощения живописных задач в этой уникальной технике тиражирования работ привлекали к занятию гравюрой художников-живописцев, в том числе А. Венецианова, И. Теребенева, Ф. Бруни, В. Егорова. Но особенно увлекался офортом украинский поэт и художник Т. Шевченко, который создал ряд замечательных произведений.

«Общество русских аквафортистов», возникшее в 1871 году, сыграло важную роль в развитии и распространении офорта. Было выпущено несколько альбомов репродукций работ художников-передвижников, подготовлено



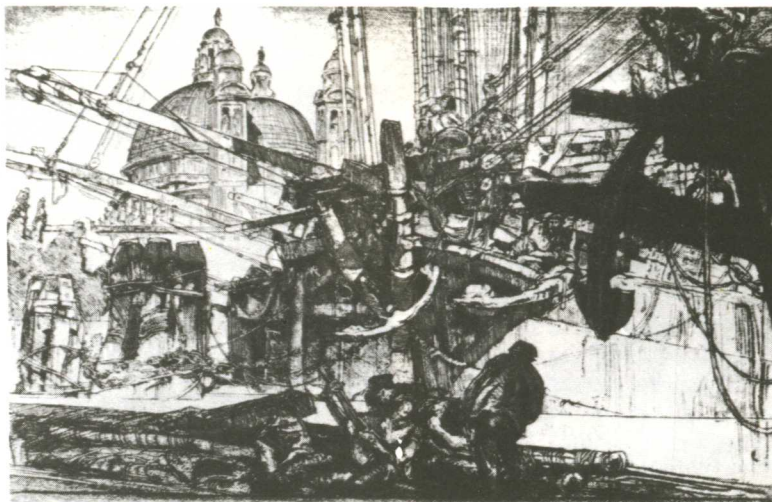


первое печатное руководство по офорту. Членами общества стали художники И. Крамской, Н. Ге, Ф. Васильев, М. Клодт. Наиболее заинтересованно и увлеченно занимался офортом И. Шишкин. Он автор более ста листов, некоторые из них размером не более почтовой открытки. Созданные по натурным карандашным рисункам, они наполнены воздухом и светом, просты и искренни.

На рубеже XIX—XX веков большая роль в развитии офорта принадлежала художнику и педагогу В. Матэ. В 1894 году он стал руководителем графической мастерской, организованной в Академии художеств. Многие делалось В. Матэ и его учениками с целью репродуцирования живописных картин, но одновременно с этим зарождается интерес к творческому офорту.

Крупнейшим представителем прогрессивного искусства Западной Европы в этот период является англичанин Френк Бренгвин. Смело отбрасывая традиционные представления офорта как интимного и лирического вида графики, он наполняет непривычно большие по размерам свои листы содержанием высокого художественного и социального звучания. Часто энергичными, живыми штрихами работает без подготовительных рисунков, прямо с натуры. Его офорты, помимо рисовального мастерства, отличаются своеобразным подходом при печатании, приобретают необычайную живописную силу, максимально используют многообразные возможности этой уникальной техники. Ведь художник, рисуя иглой с натуры на пластине, не может быть уверен, что при перевороте изображения все пропорции на оттиске, пластическая уравновешенность пятен светлого и темного будут соблюдены в соответствии с первоначальным его замыслом. У Бренгвина много городских пейзажей, отмеченных особой романтичностью. Пожалуй, самым интересным и знаменитым его офортом считается «Церковь Санта Мария делла Салюте в Венеции».

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



### ПРИЕМЫ ТРАВЛЕНИЯ И ГРАВИРОВАНИЯ В ОФОРТЕ

1. Травленный штрих. Штриховая углубленная гравюра на металле способом травления. Это наиболее распространенная, но в то же время самая сложная техника, овладев которой можно добиться успеха в искусстве графики.

2. Аквагинта. Изобретена во Франции в середине XVIII века. Способ, позволяющий воспроизвести в офорте тоновой рисунок. Для этого металлическая подогретая доска равномерно покрывается смолистым порошком канифоли. Зерна порошка прилипают и к пластине, и друг к другу. При травлении кислота проникает лишь в поры между пылинками порошка, оставляя на пластине протравленный след из точечных углублений. Сила тона и оттенков зависит от глубины травления и размера пылинок канифоли.

3. Резерваж. Способ, соединяющий аквагинту и травленный штрих, позволяет сохранять свежесть изображения без утраты особенностей авторского рисунка. На металлической пластине рисуют кистью специальными чернилами или тушью, затем наносят грунт из покрывного лака. После промывания доски водой все части, подлежащие травлению, обнажаются.

4. Лавис. Возник во Франции в 70-х годах XVIII века. Кислотой рисуют кистью на пластине, которая протравливается несколько раз. Дает богатые тональные градации.

5. Мягкий лак. Техника получила распространение в XVIII веке. Лаком с добавкой бараньего сала покрывается доска. Затем сверху кладется шероховатая фактурная бумага, и рисуют карандашом, под нажимом которого грунт прилипает к оборотной стороне бумаги, обнажая металл. Эти места травятся. Оттиск воспроизводит фактуру и бумаги, и карандаша.

6. Сухая игла. Это техника без травления. Углубления в металле производят острыми стальными иглами. Оттиск гравюры сухой иглы отличается красивым бархатистым штрихом. Но получить оттисков при печати можно лишь 20—30 штук.

7. Меццо-тинто, или черная манера. Гравирование производится не травлением, а выглаживанием светлых мест гладилкой на зернистой фактуре, которая делается специальным инструментом «качалкой» (гранильником). Оттиски отличаются глубоким бархатистым тоном.

8. Пунктирная манера. Появилась в Англии во второй половине XVIII века. Изображение создается нанесением точек по легкому рисунку с помощью молоточка и специально заостренных игл.

9. Цветной офорт. Этот технически трудный вид искусства гравюры можно выполнить во всех техниках офорта. Важно не добиваться сходства с живописью, а сохранить своеобразие каждой техники офорта и достичь определенного цветового решения.



*Жанна д'Арк*

Имя и судьба этой легендарной французской героини XV века овеяны ореолом таинственности и величия. О ней известно довольно много, но между тем трудно найти в истории более загадочную личность. Смысл ее подвига — освобождение родины — понятен любому школьнику, а причины, побудившие простую крестьянскую девушку поверить в свою избранность и составить поистине фантастический план действий, до сих пор остаются не выясненными. Разные исследователи дают «феномену Жанны» противоречивые толкования. Даже свидетельства современников не способны пролить свет на этот удивительный образ. Одни считали ее божьей посланницей, другие — служанкой дьявола. Реабилитация Жанны спустя четверть века после ее казни также не смогла развеять легенды вокруг ее имени.

Короткая и яркая жизнь девушки, героическая борьба и мученическая смерть на костре постоянно привлекают внимание историков и писателей, художников и артистов, людей всего мира. Во время второй мировой войны, в период оккупации, около памятников Жанне д'Арк собирались французы, готовящие народное сопротивление. Все связанное с именем Жанны пользуется во Франции особой любовью.

В деревушке Домреми, где она родилась в 1412 году, создан мемориальный комплекс. Сохранилась церковь XII века, на опушке рощи установлены памятники родителям героини. Но, несомненно, особый интерес представляет дом, в котором она провела большую часть жизни. Это типично крестьянский дом, сложенный из камня. Он бережно сохраняется вот уже многие века. На его фасаде, над входом, король Франции Людовик XI установил каменное изваяние Жанны д'Арк. Это одно из первых ее скульптурных изображений.

Семнадцати лет от роду девушка тайно от родителей покинула свой дом. Вера в то, что ей выпала участь освободить страну от врагов, была велика, и она заставила поверить в это людей. Жанна отправляется в крепость Вокулер, и вот с этого момента начинается восход ее славы. Коротко и сжато пересказать дальнейшие события ее жизни можно так.



Ф. Эммануел.  
Статуя Жанны д'Арк  
на площади Пирамид  
в Париже.  
1874—1899.

Жители Вокулера купили Жанне лошадь и дали мужской костюм. Оружейники Тура изготовили стальной военный доспех, состоящий из шлема с забралом, панциря, наплечников, налокотников,

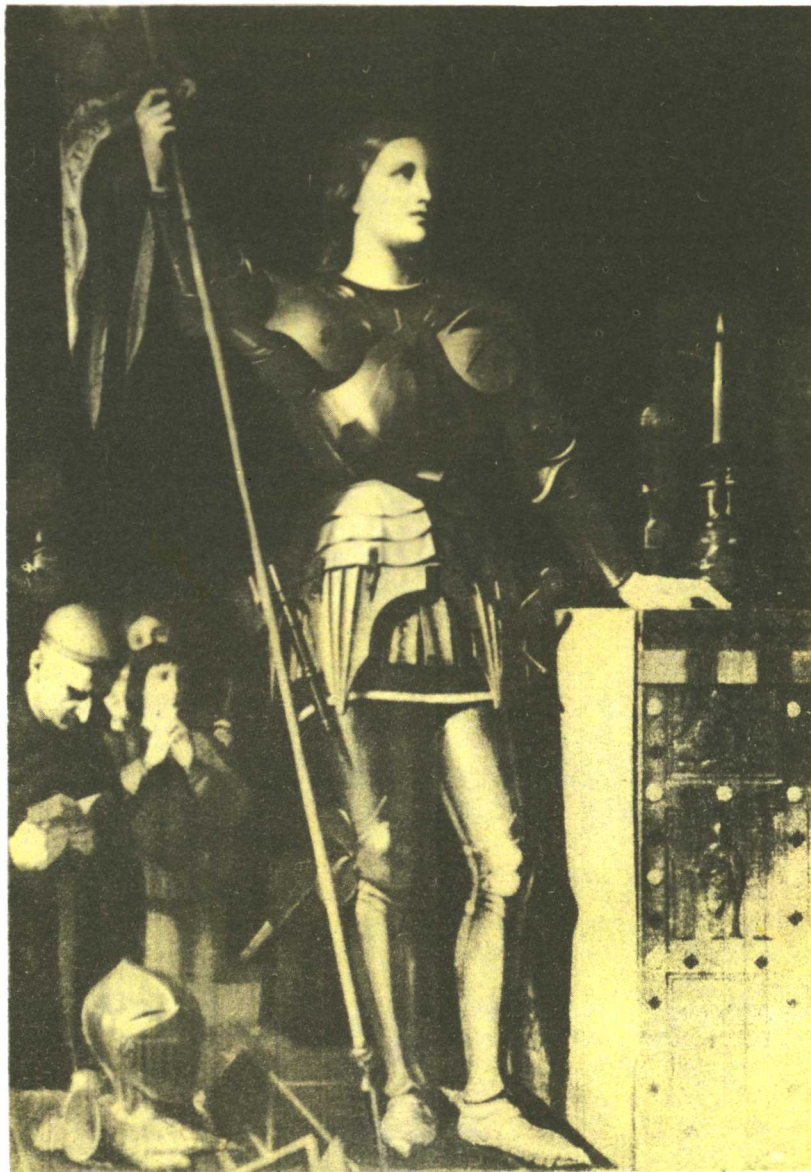
рукавиц, набедренников, наколенников. Общий вес костюма составлял около 20 килограммов. Ей достали старинный, овейный легендами меч и подарили белое знамя, которое расписал шотландский художник Джеймс Пауэр. Кроме того, у нее был штандарт меньшего размера, который она держала в руках во время атак на неприятеля. Но сама Жанна никогда не применяла оружия, хотя всегда находилась в центре боя и воодушевляла своим присутствием солдат.

Стоит напомнить об исторических событиях, в центре которых оказалась Жанна. Война Англии и Франции, получившая название Столетней, началась с династического конфликта и притязаний английских королей на французский престол. Война шла на территории Франции с перерывами более ста лет и жестоко ее разорила. Жанна, как и все крестьяне, видела в национальном государе защитника страны. Ее план был таков: добиться встречи с дофином, как тогда называли некоронованного Карла VII, попросить у него войско для освобождения Орлеана. После чего короновать Карла VII в Реймсе, что объединит французов и приведет к изгнанию англичан...

Первое появление Жанны в Орлеане вдохновило горожан на штурм укреплений, сооруженных англичанами вокруг города. 8 мая 1429 года англичане после тяжелых боев ушли, сняв более чем полугодовую осаду. Освобождение Орлеана стало переломным моментом Столетней войны. После этого последовал ряд побед, и произошла коронация Карла VII в Реймсе. Но король предал Жанну д'Арк. Она попала в руки инквизиции и была сожжена на костре в Руане 30 мая 1431 года. Ей было всего девятнадцать лет. Руководил казнью Ричард граф Уорик, династия которого играла видную роль в истории Англии.

Материалы церковных судов 1431 и 1456 годов позволили воссоздать словесный портрет Жанны. (Первый суд послал ее на костер, второй — реабилитировал.) Жанна была высокая, черноволосая и черноглазая, красивая девушка. Силу ее личного обаяния испытывал на себе каждый, кто встречался с ней. А вот как ее охарактеризовал Персеваль де Булен-



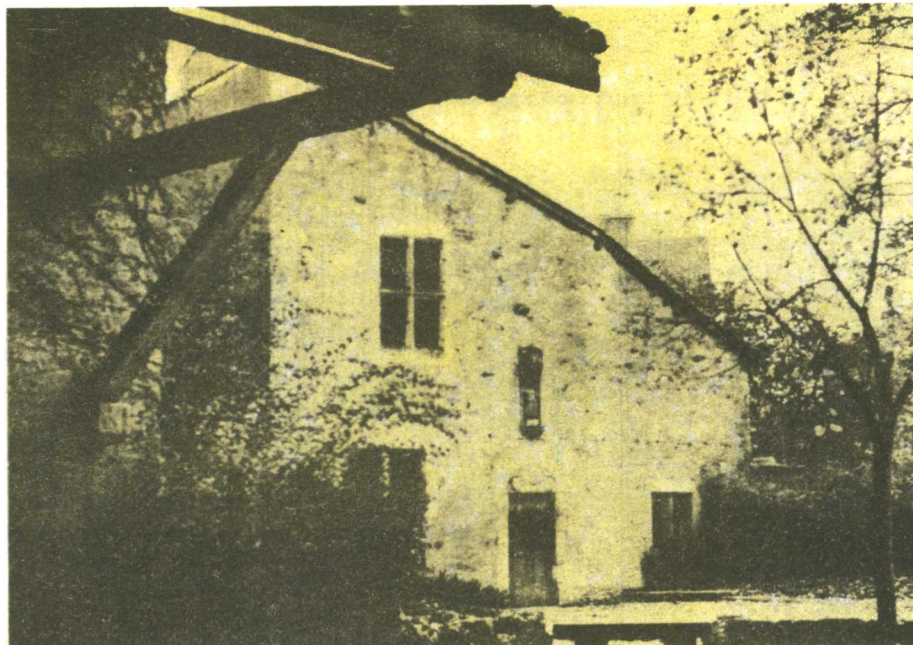


Жанна д'Арк в Реймском соборе во время коронации короля.

Дом Жанны в Домреми.

Жанна д'Арк.  
Миниатюра из книги  
А. Дюфура «Жизнеописание  
знаменитых женщин».  
1504.  
Музей Добре. Нант.

Орлеанская дева.  
Гравюра с так называемого  
«портрета эшевенов».  
Библиотека имени  
М. Е. Салтыкова-Щедрина.  
Ленинград.





вилье — советник Карла VII — в письме миланскому герцогу Филиппо Мария Висконти 21 июня 1429 года: «Дева сия сложением изящна... говорит немного, в речах высказывает необыкновенную рассудительность... с неслыханной легкостью выносит она и тяготы ратного труда, и бремя лат, так что может по шесть дней и ночей подряд оставаться в полном вооружении».

Известно, что еще при жизни Жанны создавались ее портреты. Однако до нас они не дошли. Сохранился лишь рисунок в регистре Парижского парламента. 10 мая 1429 года секретарь Клеман де Фокемберг, внося запись о снятии английской блокады с Орлеана, изобразил пером на полях «деву со знаменем». Конечно, этот рисунок вряд ли можно считать достоверным изображением, он говорит лишь об огромной популярности Жанны в народе.

Однако ни самый известный художник Франции XV века Жан Фуке, ни другие знаменитые живописцы последующего времени не оставили портретов Жанны д'Арк. Правда, следует отметить, что Фуке было шесть лет, когда она погибла. Период ее известности длился всего около года. Последний год жизни легендарная девушка провела в тюрьмах. Только на миниатюрах рукописи 1484 года появляется ее изображение. На одном из рисунков она руководит штурмом Парижа, во время которого была ранена стрелой в бедро.

Об этом событии напоминает мемориальная доска, установленная на соборе Сен-Дени — усыпальнице французских королей. В 1504 году Антуан Дюфур приводит рисунок с изображением Жанны д'Арк верхом на коне, в военных доспехах в хронике «Жизнеописаний знаменитых женщин». Однако, несмотря на военные атрибуты, весь облик Жанны наполнен женственностью и миролюбием. С годами образ Жанны не потускнел, а становился все ярче. Он и сейчас продолжает быть истинно народным. Трудно найти во Франции даже маленький городок, в котором не имелось бы портрета или скульптуры, посвященных девушке, отдавшей жизнь во имя спасения своей страны.

Особенно популярно имя Жанны в Орлеане, где она совершила свой первый подвиг. До сих пор здесь каждый год 8 мая проводится торжественная процессия в память о событиях 1429 года.

В 1581 году по заказу членов магистрата («эшевеннов») Орлеана был выполнен портрет Жанны д'Арк. Он послужил прообразом многих других повторений. Автор неизвестен. Хотя на портрете изображена девушка-воин, в нем просматривается желание художника показать простоту и человечность героини. Платочек, который она сжимает в левой руке, подчеркивает ее женскую природу. Этот «портрет эшевеннов» часто связывают с именем «Орлеанская дева», которым Жанну стали называть в

XVI веке, он хранится в музее Орлеана.

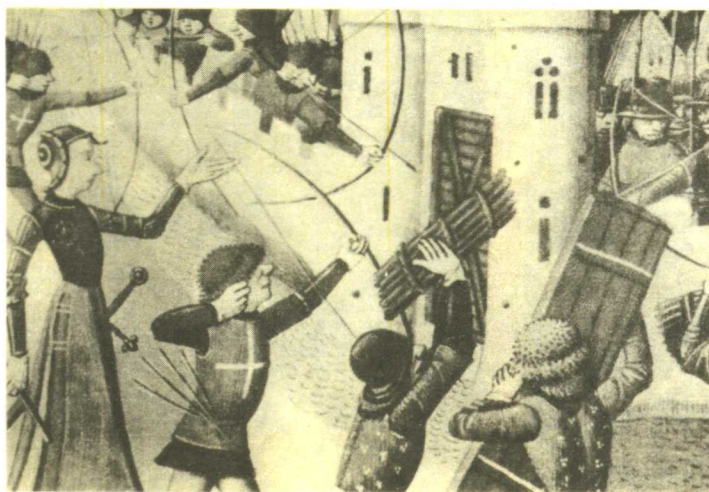
В конце XVI века выполнен и другой портрет, находящийся в музее города Руана. Тот же декоративный меч и плюмаж на шляпе, правда, еще надеты латы. Однако и здесь в ее облике много женственности и мало воинственности. В Руане сохранилась башня, в которой она провела последние дни своей жизни. Сейчас там музей.

Скульптуры Жанны есть в Шиноне и Реймсе — городах, в которых она впервые встретилась с королем и короновала его. В Париже на улицах установлено пять памятников героине. Наибольшей известностью пользуется конная статуя на площади Пирамид, созданная по проекту скульптора Фремые Эммануэла (1824—1910). И наконец, еще одна композиция находится на пересечении бульвара Сен Марсель и улицы имени Жанны д'Арк. Париж разбит на 20 районов. Последний памятник стоит в 13-м районе, здесь живет трудовой народ, которому ближе и понятнее образ Жанны. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в этом районе в честь нее названа улица и площадь.

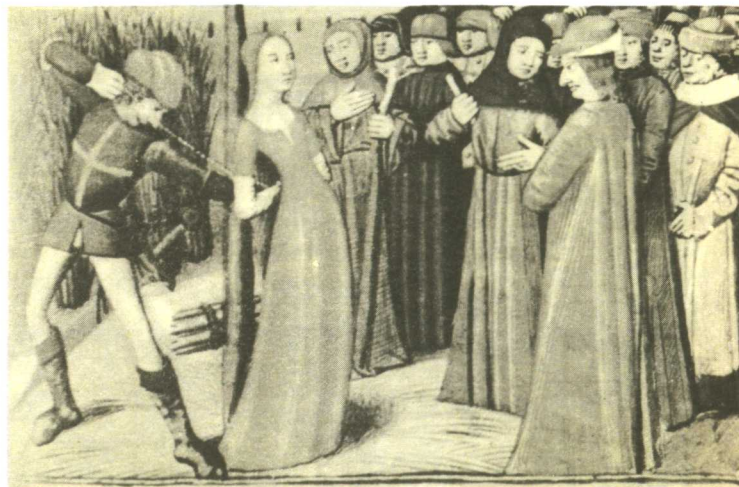
Многочисленны изображения Жанны д'Арк на картинах, фресках, витражах и в скульптуре. Имена большинства художников неизвестны, но в этом есть особый смысл. Народную героиню прославил сам народ.

А. ХОЛОДИЛИН,  
профессор

Штурм Парижа.  
Миниатюра. 1484.  
Национальная библиотека.  
Париж.



Казнь Жанны. Миниатюра.  
Из старинной хроники.





## ВЕСЕЛЫЕ СИТЦЫ, УТРУГЛЕ ШЕЛКА



Искусству украшения тканей человек с древнейших времен уделял много внимания. Дошедшие до нас образцы русской набойки по холсту XVI—XVIII веков отличаются высокими художественными достоинствами. Бурно развивалось в XIX веке ситценабивное производство. Русские фабриканты успешно вели борьбу за восточные рынки — Персию, Турцию, Китай, Среднюю Азию. Успеху способствовало то, что набивные ткани из России отличались самобытностью, в них развивались традиции народного искусства, в

Ткань «Аленький цветочек».  
Сатин. 1970-е годы.  
Первая ситценабивная фабрика. Москва.

частности ручной, кубовой набойки, отличающейся глубиной и мягкостью темно-синего фона.

Наряду с сохранением традиционных рисунков художники, работавшие в текстильной промышленности после революции, стремились к новому оформлению тканей. Почти на каждой фабрике делались попытки создания рисунков с революцион-

ной тематикой. Уже в 1924 году Большая Ивановская мануфактура выпустила образцы ситца с орнаментальными узорами, один из которых изображал серп и молот в окружении полевых цветов и колосьев пшеницы; в другом — серп и молот сочетался с пятиконечной звездой. Образцы этого ситца экспонировались на Парижской выставке 1925 года.

Несколько позже интересно развернулась работа на московских фабриках «Красная Роза», имени Свердлова, имени Щербакова, выпускающих ткани из натурального шелка. Почти на



Е. Скворцова.  
Ткань «Северные мотивы».  
Ситиц. 1973.  
Первая ситценабивная фабрика.

С. Бурялин.  
Ситец. 1938.  
Новоивановская мануфактура.

Ткань «Белые цветы на черном фоне».  
Крепдешин. 1978.  
Фабрика «Красная Роза».  
Москва.

Ситец.  
1970-е годы.  
Иваново.

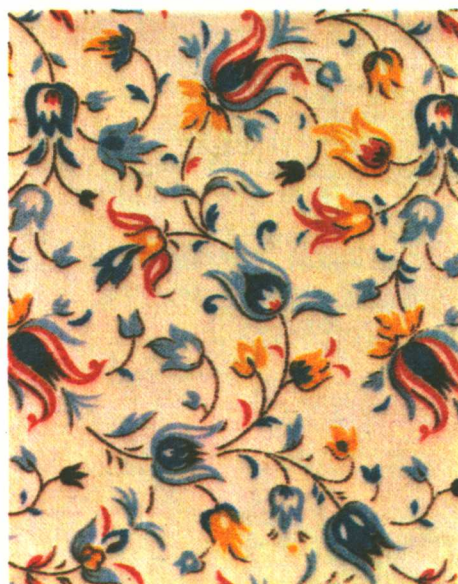
Ситец.  
Ивановская ткацко-отделочная  
фабрика имени О. А. Варенцовой.  
1930-е годы.

каждом крупном предприятии стали складываться свои традиции, особое лицо. На фабрике «Красная Роза» широкое распространение получили рисунки по преимуществу с цветочными мотивами, с крупными раппортами (повторяющаяся часть рисунка), выполненные в легкой и свободной живописной манере. Они напоминают акварельные этюды. В них явно проглядывало стремление сделать вид ткани более дорогим, непохожим на дешевые традиционные ситцы. В дальнейшем ассортимент шелковых тканей начинает обогащаться, разрабатываются орнаментально-графические и абстрактно-геометрические рисунки. Они органичнее соединяются со структурой шелка, передавая его легкость, мерцающую подвижность.

Уважение к творческому наследию, его внимательное изучение в сочетании с новаторскими поисками сыграли решающую роль в дальнейшем развитии текстильного рисунка. Приводимые здесь образцы тканей дают представление о тех разнообразных направлениях, по которым шло это развитие.

Тут и изысканные, в сдержанной гамме узоры, и геометрические с четкой конструкцией, и нежные, белоземельные с рассыпанным тонким рисунком, и яркие, веселые с цветочным орнаментом, и, наконец, забавные, радостные, развлекающие глаз и воображение.

Художники внесли в ткани свои представления о природе и красоте, сделали так, чтобы эта красота была рядом с человеком.





Ситец.  
1930-е годы.  
Иваново.

Ситец.  
1930-е годы.  
Иваново.

Ситец.  
Ивановская ткацко-отделочная  
фабрика имени О. А. Варенцовой.  
1930-е годы.

Ситец.  
1970-е годы.  
Фабрика неизвестна.

Ситец.  
1930-е годы.  
Иваново.

Ткань «Петя-петушок».  
Ситец, тиснение. 1970-е годы.  
Московский комбинат  
«Трехгорная мануфактура».



И живут орнаменты в тканях, передавая настроения и чувства их создателей. Наша жизнь была бы беднее без этих бесконечно разнообразных мотивов и вариаций. Так же, как без поэзии и музыки.

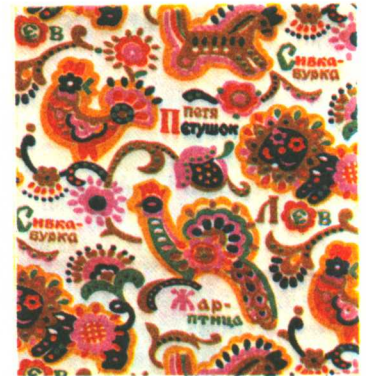
Для детской одежды создаются особые образцы. Порой с надписями, которые легко читаются. Эти ткани веселые, в них есть ярко выраженное чувство ритма.

Внимательно взгляните в образцы тканей с рисунками разных авторов, и вы обнаружите, что в их разработке участвовали разные человеческие характеры и темпераменты. Поэтому мы говорим в одних случаях — «веселенький ситчик», в других — «строгая элегантная ткань». Следовательно, рисунки не только украшают, но и одухотворяют ткани, наделяя их неповторимыми чертами индивидуального своеобразия.

Подобно тому как в лучших произведениях древнерусского искусства всегда присутствует преклонение перед прекрасным, безмолвное восхищение целостностью и гармонией мироздания, в тканях последовательно поддерживается культ благородства и красоты в современном понимании этих слов.

Ткани, одежда, убранство жилища взаимосвязаны, высота их художественного развития — один из показателей уровня не только материальной, но и духовной жизни общества, его общей культуры.

С. ТЕМЕРИН,  
заслуженный деятель искусств РСФСР,  
доктор искусствоведения;  
Н. ОГАНЕСЯН,  
художник







## СКУЛЬПТУРЫ ИЗ ЦВЕТОВ

**Т**ак называют произведения икебаны — японского искусства составления цветочных композиций. Сравнение точно выражает его характер: из различных растений мастера создают определенную пространственную структуру, в которой, как в скульптуре, средствами выразительности являются форма, линия, ритм. Немаловажную роль играет цвет. Подлинный мастер икебаны — истинный творец. Художественный вкус, наблюдательность, любовь к природе — без этих качеств невозможно создать композицию, которая бы волновала, радовала так же, как любое другое произведение искусства.

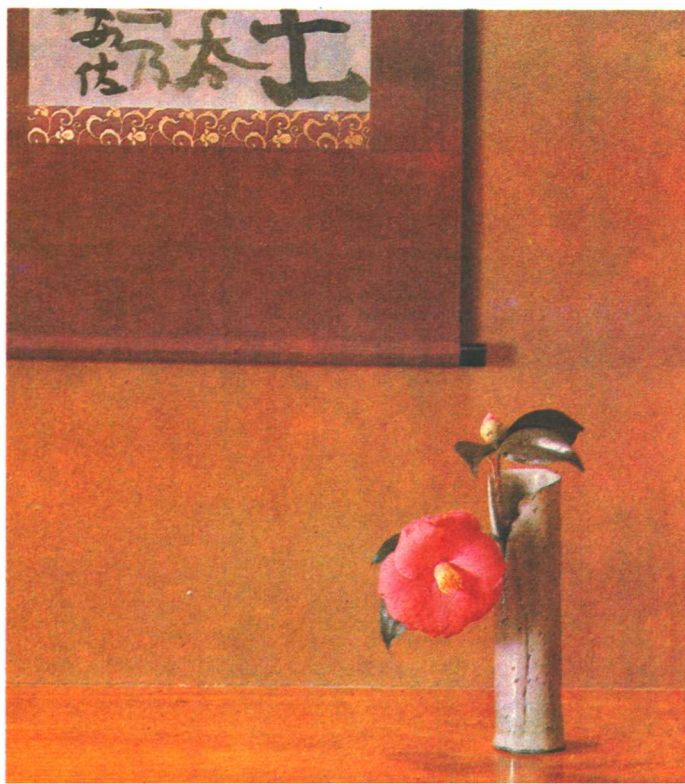
Прошло не одно столетие, пока обостренно-чуткое отношение японцев к цветам, травам, деревьям, слившись с древним обычаем буддизма подносить цветы изображениям божеств, привело к появлению икебаны. В середине XV века сложился стиль, получивший название Рикка (стоящие цветы). Торжест-

венные, монументальные композиции выражали философский образ мироздания. Они воплощали мифическую гору Меру, которая символизировала Вселенную. Самое высокое растение здесь олицетворяло гору, остальные — холмы, водопады и даже город. Цветочная композиция могла быть более полутора метров высотой и около метра в ширину. Для каждого элемента брались соответствующие растения. Например, в качестве главного акцента чаще других использовали сосну; белые цветы означали водопад, а для холмов наиболее подходящими считались ветви цветущих кустарников.

На XVII век приходится расцвет стиля Рикка. Он вошел в повседневную жизнь людей, приобретая менее сложный, чем прежде, характер. Композициями в этом стиле украшали жилища по случаю важных событий. Свадьба, рождение ребенка, отправление самурая в военный поход — все это сопровождалось композициями из цветов, созданными по строгим правилам. Так, при отъезде самурая запрещалось использовать камелию, поскольку по мере увядания цветок отрывался от стебля. Это ассоциировалось с отрубленной головой и могло быть плохим предзнаменованием. Не допускалось использование четырех цветков; по-японски «четыре» — «син», так же звучит слово «смерть».

Позже появились другие стили. В XVI веке возникло направление, получившее название Нагэирэ (вброшенные цветы). Сохранилась легенда, рассказывающая о его зарождении. Однажды знаменитый мастер чайной церемонии Сэнно Рикю в жаркий летний день сидел в саду вместе с правителем страны. Поблизости росли ирисы. Рикю предложили создать цветочную композицию. У него не было необходимых инструментов и приспособлений. Он срезал цветы кинжалом, привязал их к рукоятке и бросил в бадейку с водой. Присутствовавшие признали совершенную красоту его импровизации. Ирисы — цветы, которые растут вблизи водоемов и прекрасно выглядят в сочетании с водной поверхностью. Мастер сумел просто и в то же время эффектно подчеркнуть этот момент. Со стилем Нагэирэ стала связываться абсолютная свобода исполнения; он представлял полную противоположность строго систематизированной школе Рикка.

Тот же мастер создал и другую разновидность цветочных композиций — Тябана, предназначавшуюся для специальной ниши (токонома) в чайном домике. Она отличалась минимальным количеством цветов; иногда использовалось всего одно растение или бутон. Тябана неразрывно связана со всем обликом чайной комнаты. Своеобразный ключ к пониманию этого стиля, как и икебаны вообще, — история, где также фигурирует Рикю. Далеко за пределами столицы славился сад мастера, где росли удивительной красоты вьюнки. Правитель страны захотел посмотреть на них и в назначенный час пожаловал к Рикю. Однако его глазам предстало лишь пустынное пространство, посыпанное песком. И, только войдя в чайный домик, он увидел композицию из одного цветка. Стало ясно, что художник не пожалел прекрасного сада для того, чтобы дать возможность гостю полнее насладиться красотой цветов, увидев самый лучший из них. Не случайно современный японский писатель Ясунари Кавабата ска-





зал: «Один цветок лучше, чем сто, передает величие цветка». Принцип сосредоточенности на одном пронизывает всю японскую культуру. В икебанае он имеет особое значение.

Сегодня в Японии существует много ее школ. Одна из самых популярных — Согэцу (луна и травы), основанная в 1926 году. С момента создания и по сей день она постоянно развивается. Композиции обладают большим сходством с произведениями современного изобразительного искусства. Им свойственны смелость в использовании самых неожиданных материалов. Целью школы Согэцу является создание свободных композиций, в которых художник вроде бы не связан никакими правилами. На самом деле они есть, хотя и не вполне конкретны; их обуславливают такие понятия, как выразительность линии, цвета, пространственной структуры. Для того чтобы начинающий мог научиться свободно выражать свои мысли, настроения, существуют учебные формы. Они создаются по определенным схемам, в которых обозначены размеры и углы наклона трех главных линий, составляющих основу композиции. Как и в древности, эти линии символизируют Небо, Человека и Землю.

Сегодня во всех школах икебаны приняты два основных варианта: вертикальный, получивший название *Нагэирэ*, и горизонтальный — *Морибана* (нагроможденные цветы). Первый ставится в высоких вазах с помощью целого ряда приспособлений из палочек. Второй — в низких плоских сосудах с применением специальной накладки-держателя (*кэнзана*).

Икебана, став признанным видом японского декоративного искусства, не утратила прежних связей с жилым интерьером, с другими видами творчества. Традицию сочетания цветочных композиций с живописными и каллиграфическими свитками заложили средневековые мастера чайной церемонии. Рассказывают, что один из них поместил в токонома свиток под названием «О красоте одиночества у моря», поставил бронзовую курительницу в форме рыбачьей хижины и композицию из нескольких диких цветков с морского побережья. Гость, принимавший участие в церемонии, сказал, что, глядя на это сочетание, он с удивительной силой ощутил дыхание осени.

С живописью у мастеров икебаны издавна существовала особая связь. Художники создавали живописные эскизы цветочных композиций. Мастера декоративного искусства использовали аранжировки цветов в качестве сюжетов для украшения изделий из фарфора, слоновой кости, лака. Несмотря на столь тесную связь с живописью, икебана по своей природе гораздо ближе скульптуре.

«Зерно цветка, раскрывающегося в разных видах искусства, лежит в душе художника... как на голых ветвях вырастают цветы и плоды, так из пейзажа своей души художник создает произведение искусства». Эти слова принадлежат известному средневековому драматургу театра Но Сэами. Они в полной мере относятся к мастерам икебаны. Пусть их произведения недолговечны, но, по словам одного из классиков этого вида искусства, «в одно мгновение можно пережить таинства бесчисленных превращений».

Г. ШИШКИНА



△ Поднос с изображением цветов. Перегородчатая эмаль. XIX столетие.

△ Композиция в нише (токонома). Школа Согэцу.



Осенняя композиция. Школа Итисёки.

Свободная композиция. Школа Согэцу.



# „...Наша голова должна касаться звезд“

О творчестве К. С. Малевича

У мастерах начала XX века часто говорят: художник создал «свой» мир. Мир Кустодиева, Павла Кузнецова, Пиромани... Неповторимы и узнаваемы эти миры, где природа и люди живут по собственным законам, подчиняются особенной логике, рожденной фантазией художника, его мечтой о прекрасном.

С Казимиром Малевичем (1878—1935) дело обстоит иначе. Его произведения не всегда легко узнать. Он кажется не просто разнообразным, а разноликим. За сравнительно короткий срок Малевич успел пройти все этапы развития живописи конца XIX — начала XX века. Он был импрессионистом, увлекался Матиссом и русским примитивом, сблизился с кубофутуристами, открыл беспредметное искусство, и все это на протяжении десяти предреволюционных лет. Каждый раз он поворачивал резко и круто, меняя сразу все свои приемы, вызывая недоумение критиков. Но многие современники чувствовали яркую самобытность его произведений, они были «свежи, своеобразны и не похожи на Пикассо», которым увлекались в те годы. На выставке с вызывающим названием «Мишень» никто из участников не хотел вешать свои картины рядом с его работами — они властно притягивали внимание.

Человек сильный и резкий, лидер по натуре, Малевич не боялся влияний. Наоборот, он сознательно, шаг за шагом, проходил школу современного искусства. Художник не просто учился, это была позиция экспериментатора. На смену мастерам, утверждав-

шим в живописи свое видение, свой художественный и жизненный идеал, приходит поколение, для которого поиск нового, сама идея обновления искусства и жизни, пусть даже ценой отказа от того, что привычно самому художнику, становились целью и смыслом работы.

Поэты и художники, назвавшие себя футуристами (от слова, переводящегося как «будущее»), держались дерзко, авторитетов не признавали. Непонятно было, откуда они взялись, где их «корни» — этих странных молодых людей, ходивших по улицам в почти маскарадной одежде, произносивших непонятные пламенные речи на диспутах, сочинявших патетические заумные манифесты. Современникам они казались не обычными людьми, а «безродными марсианами». Но у них существовали истоки, своя духовная родина, для Малевича это Украина, где он родился и где прошло его детство.

Отец художника, Северин Антонович Малевич (на фотографии — строгое лицо в очках, темная борода, застегнутый сюртук), польский дворянин, служил на сахарном заводе, мать, Людвиг Александровна, прекрасная рукодельница, «держала пансион». Жили «при заводе»; вдали от города, где население делилось на заводских и деревенских, а местность вокруг — на две зоны: поля сахарной свеклы и завод. «На плантациях работали крестьяне, от мала до велика, почти все лето и осень, а я, будущий художник, любовался полями и «цветными» (в разноцветных одеждах. — Прим. ред.) работниками, кото-



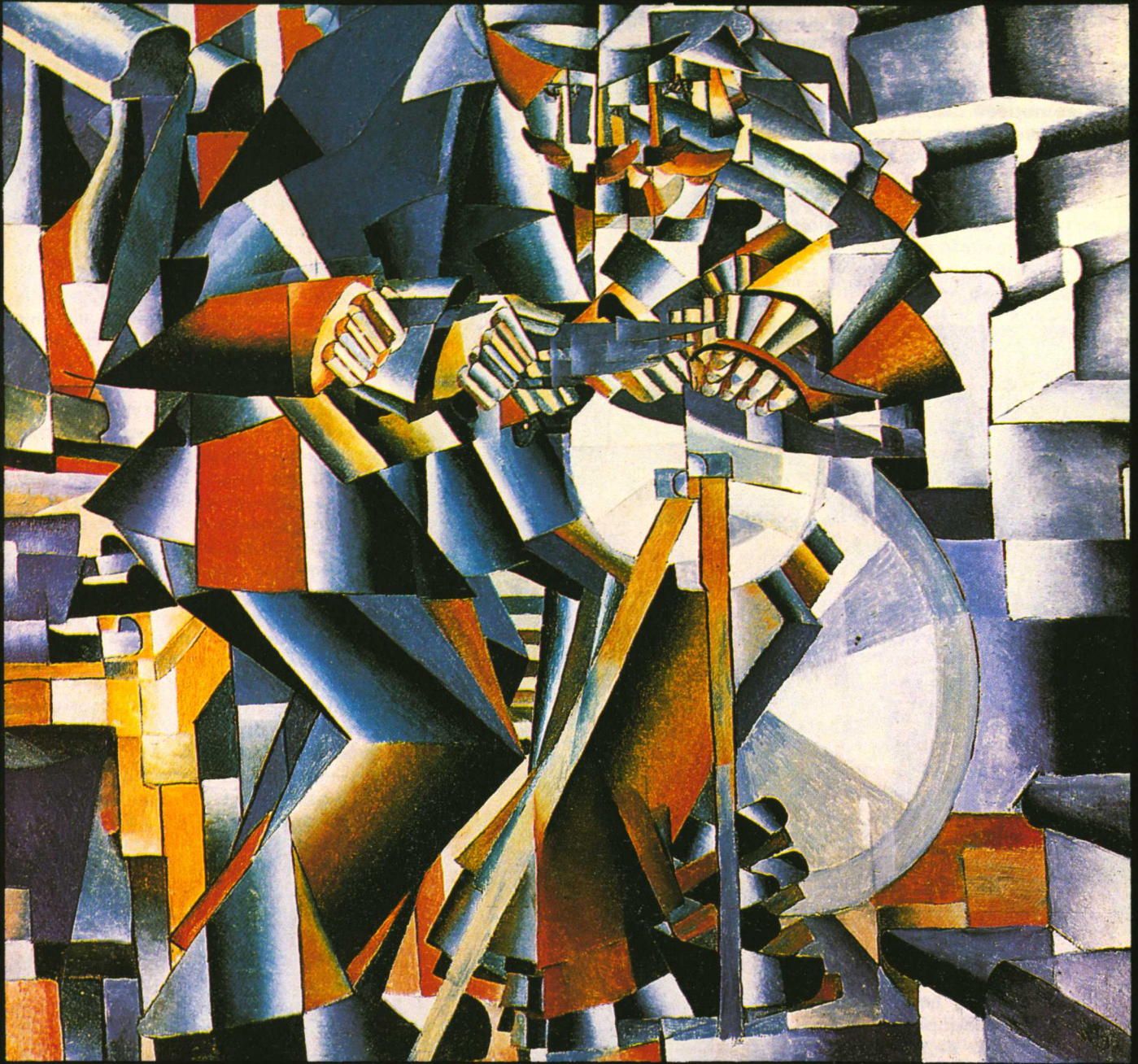
К. С. Малевич.  
Фото.  
1924.

рые полоти и прорывали свеклу... Другая — территория завода, напоминала какую-то крепость, в которой люди день и ночь работали, подчиняясь неумолимому зову гудков. На заводах стояли люди, пригвожденные временем к аппарату или машине: двенадцать часов в пару, в смраде газов, в грязи... Мне, мальчику, эти машины всегда казались хищными зверями», — вспоминал Малевич в конце жизни.

Два мира сталкивались в сознании мальчика: природа, ее простор и завод-крепость; темные костюмы заводских — с цветной, вышитой крестьянской одеждой; «неумолимый гудок» — и солнце, которое «тихо зовет... своими лучами на работу и... ко сну, пряча лучи свои за шар земной». Даже сахар сравнивался с медом, второй был вкуснее, а потому, решает Казимир, заводы вовсе не нужны. Он выбирает крестьянскую жизнь, вольную и красивую.

«Деревня, — говорил Малевич позднее, — делала такие вещи, которые мне сильно нравились. В этих-то вещах и была вся тайна моих симпатий к крестьянам. Я с большим волнением смотрел, как делают крестьяне росписи, и помогал им вымазывать глиной полы хаты и делать узоры на печке. Крестьянки задорно изображали





К. Малевич.  
Тоильщик.  
Масло. 1912.  
79,5×79,5.  
Художественная галерея  
Йельского университета,  
США.



К. Малевич.  
Дровосек.  
Масло. 1912.  
94×71,5.  
Городской музей, Амстердам.



К. Малевич.  
Уборка ржи.  
Масло. 1912.  
72×74,5.  
Городской музей, Амстердам.



петухов, коников и цветы. Краски все были изготовлены на месте из разных глин и синьки».

Подражание народным мастерам было первой школой для Малевича. В двенадцать лет он умел

рикадах Сретенки. Баррикада разгромлена, ему чудом удается уйти от преследования.

Но революционные события не отвлекают его от главного — искусства. Малевич и здесь чувст-

вия и не передвижничество — а лубок, икона, искусство первобытных народов, вот на чем следует учиться правдивости, свежести восприятия, считают Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Илья Машков. Организованные ими выставки казались в то время настоящим бунтом. Нелегко было публике, привыкшей к изящному в живописи, оценить все то, что она почитала уродливым.

Работы Малевича этого периода, наверное, даже среди картин других примитивистов выглядели самыми варварскими. Он пишет крестьян или жителей провинции, большеголовых и неуклюжих. Они кажутся «безъязыкими», смотрят глубоко и печально. Малевич пишет их, как будто забыв анатомию и классическую перспективу, и, как когда-то «коников», красит их в «произвольные цвета». Лица коричневые, темные, как у святых на иконах. Фигуры точно выточены из грубого неподатливого материала, крепко обведены жестким контуром, — линия не бежит, играя, демонстрируя легкость и артистизм. Нет и юмора, оттенка пародии, как в провинциальных сценках М. Ларионова, — все грубо и просто, наивно и серьезно. Но вот появляется еще одно отличие. Тяжелые тела персонажей Малевича начинают отливать металлическим блеском, точно заковываются в броню. Темные лики лишаются прежней выразительности — они даны в профиль или вовсе повернуты прочь от зрителя. Еще шаг — и голова превратилась в конус, туловище — в набор цилиндров, а труд крестьянина среди природы уподобился работе одного из узлов отлаженного механизма. Подчас люди и вещи, распавшись на части, дробясь и сверкая новенькими «детальками», превращаются в олицетворение скорости, стремительного и четкого ритма.

...Говорят, что впечатления детства самые яркие. Когда-то на Украине Малевич остро ощутил конфликт природы и машинной цивилизации, наступление техники на патриархальную жизнь людей, на «зеленый мир мяса и кости». Многие в начале XX века оплакивали уходящее, проклинали наступающий безжалостный железный век. Малевич же теперь оказался в стане молодежи, увлеченной идеей переделки мира, безгра-

К. Малевич.  
Цветущие яблони.  
Масло. 1904.  
55×70,5.  
Государственный Русский музей.



вышивать и вязать, делал краски, кисточки и «уже здорово рисовал коников в разных видах, с пейзажем и людьми, красил их в произвольные цвета». Но «художники в журналах» рисовали, конечно, совсем иначе. Тогда Малевич стал копировать иллюстрации из журнала «Нива», жадно вглядываясь в случайно попадающиеся работы профессиональных художников, мечта о настоящей школе — в Киеве или в Москве...

Проходит много лет, заполненных учебой и упорной самостоятельной работой, службой в Управлении железных дорог и голодной, но полной впечатлений жизнью в коммуне художников в Москве, таких же нищих, но веселых и вольнолюбивых. В декабре 1905 года Малевич с другими студентами участвует в боях на бар-

рует себя принадлежащим «переднему краю». Он захвачен достижениями французской живописи, ее красочной гармонией. Милую его сердцу провинцию, уютные беленые домики, цветущие яблоневые сады он пишет теперь в технике импрессионизма, растворяя предметы в потоках солнечного света, превращая поверхность холста в узор струящихся мазков густой светоносной краски.

Детские впечатления на время отодвинулись, но не забылись. Они возрождаются с новой силой около 1910 года.

Это был сложный момент для русского искусства. Молодые живописцы, к которым примкнул Малевич, выдвинули программу пересмотра традиций, на которые должен опираться современный художник. Не классика, не акаде-



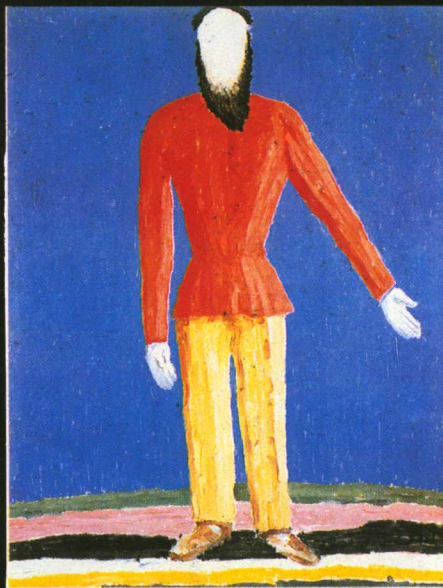
К. Малевич.  
Динамический супрематизм.  
Масло. 1916.  
102,4 × 66,9.  
Музей Людвига, Кельн.



нично верящей в будущее. «Скорей, люди, к небоскреbam, долой домишки! Наша голова должна касаться звезд!» — пишет Малевич в 1913 году. Это было революционное время, и художники верили, что тоже совершают революцию — в искусстве.

Им хотелось создавать небывалое — то, чего не было. Человек, считает Малевич, был велик не тогда, когда повторял природу, а когда избрал форму, неизвестную в природе, — колесо! Вот черный четырехугольник — простейшая форма. Но она — зародыш всех возможностей. Из квадрата «вышли» круг и куб. Черное и белое — это свет и тьма. Это плоскость — и бесконечность. Так картина «Черный квадрат» — олицетворение самого простого и самого сложного — стала началом

К. Малевич.  
Крестьянин.  
Масло. Между 1928—1932.  
131 × 100.  
Государственный Русский музей.



созданного Малевичем направления: супрематизма (от слова, означающего «высший, верховный»).

Прошло несколько лет, и Малевич заявил, что супрематизмом окончилась эволюция живописи. Картин больше писать не надо. Все, что можно было открыть, — открыто. Творческая мысль должна пойти иным путем. Каким же? И что делать художнику в современной ситуации? — об этом в первые послереволюционные годы горячо и много спорили. Некоторые советские мастера считали, что искусство надо поставить на службу производству. Техника с помощью художника должна наполнить быт красивыми и полезными вещами простых и строгих форм. Другие мечтали об изобретении новых видов искусства...

Малевич в 1920-е годы тоже пробует силы в прикладном искусстве: проектирует супрематическую фарфоровую и стеклянную посуду. Его не пугает незначительность задачи: когда-то он начинал с росписей крестьянских печек. Но расписывать от руки — одно, а делать эскиз для машинного производства — другое.

Но что-то в Малевиче не хотело подчиниться ближайшим задачам, злобе дня. Он оставался мечтателем. Многих в то время волновала задача технического перевооружения Страны Советов. И Малевич размышляет о глобальном изменении мира, о летающих по воздуху городах, о космических кораблях, о преодолении силы тяжести. Он строит «архитектуры» — белые кристаллические здания — небоскребы в будущих городах, и в них должны жить новые прекрасные люди...

Малевич был человеком принципа. Провозгласив отказ от станковой живописи, он перестал писать картины. Но это было нелегко. Малевич любил живопись. Однажды, отправив работы на выставку, он пишет другу: «О, если бы Вы знали, какая скука в моей комнатке без картин, как будто схоронил кого». Теперь, в конце жизни, Малевич работает запойно, скрывая от всех свое возвращение к предметному искусству. А когда, смертельно больной, не может подняться с подушек, привязывает кисть к бильярдному кию, чтобы работа не прерывалась.

...С детских лет Малевич любил природу, подолгу бродил, выбирая возвышенные места, откуда далеко видно. На одном из таких мест завещал себя похоронить. Одним из его любимых слов в последние годы было «горизонт». О художниках-конструкторах Малевич говорил, что им «заслоняет горизонт железо». На его поздних картинах удлиненные фигуры мужчин и женщин как будто парят на фоне низкого горизонта. Они спокойны и неподвижны. Земля и небо пустынные и обширные, и в этом космическом пространстве человек — одинокий землянин — остановился на перепутье. Он в простой крестьянской одежде. Голова его касается неба.



ЗЕМНОЕ МАТЕРЬ ПЕРВАЯ





Это искусство имеет многовековую историю. Его знали Древняя Греция и Византия, Средняя Азия и Западная Европа. На Руси произведения золотого шитья встречаются при раскопках древних захоронений. Так, в одном из погребений X века найдены фрагменты шелковой одежды с чудесными золотыми

тул «именитых людей», Строгановы стали богатейшими солепромышленниками, заводчиками, землевладельцами и государственными деятелями, известными своим интересом к искусству. Так же как строгановская иконопись, эти золотошвейные произведения прекрасны. Пospорить с ними в XVII веке могло, пожалуй, только

дуть канитель означает делать что-то медлительно, с проволочками. В изначальном же смысле канительная нить как раз тот самый материал, который использовался в золотошвейных работах. Изготавливали ее так: сначала вытягивалась тонкая золотая или серебряная проволочка, которую затем плющили и навивали на крученую



Богоматерь Одигитрия.  
Лицевое шитье.  
XVII век.

Положение во гроб.  
Лицевое шитье.  
XVII век.

Омофор.  
Орнаментальное шитье.  
Фрагмент.  
XVIII век.

узорами. Вследствие непрочности текстильного материала время сохранило для нас не так уж много подобных изделий. Больше всего их оставили XIV—XVII века.

Особенно сложным видом вышивки было в то время «лицевое» шитье, изображающее человеческие фигуры. Замечательные образцы хранятся в коллекции Пермской художественной галереи. Многие из них связаны с мастерскими Строгановых — тех самых выходцев из поморских крестьян, что в давние времена обосновались у Соли Вычегодской и которых Иван Грозный пожаловал огромные Пермские владения. Знаменитые деятельностью по освоению Урала и Сибири (это они организовали поход Ермака «со товарищи» за Уральские горы), получившие в XVII веке особый ти-

шитье московское, вышедшее из царских «светлиц» (мастерских). Близки приемы выполнения работы «по форме» с попыткой передать объемы фигур. Но у каждой школы было собственное лицо. Московская тяготела к горению цвета, строгановская — к блистанию «злата-серебра». Строгановские шитые пелены имеют подчас такую плотную панцирную фактуру, что уподобляются ювелирным произведениям. Так вышито, например, «Положение во гроб», поступившее в галерею из строгановской вотчины в Орле-городке.

Почти одинаковы материалы и техника исполнения: одни и те же шелка, привозимые из Персии, Китая, Италии, жемчуга, золото, серебро, а точнее, так называемая «канитель». Не правда ли, знакомое слово: сегодня тянуть, разво-

шелковую нитку. Если брали проволочку из меди или олова, то такая канитель называлась мишурной или просто мишурой (снова заглянем в толковый словарь: сегодня это — показной блеск, фальшивая роскошь, нечто поддельное, лишнее действительной ценности).

Золотая или серебряная канитель, уложенная «в прикреп» (поверх ткани), плотно покрывает одежды действующих лиц, предметы окружающей среды, атрибуты символических сцен. Цвет рядом с обилием блеска кажется особенно звучным. Оттенки предпочитались зеленые, вишневые, голубые. Своеобразны лики изображенных: им приданы выпуклые контуры и четко прорисованные «очки», условно обозначающие глазницы.



Самобытны образы строгановского шитья. Так, в пелене (в церковном обиходе пелена — четырехугольный кусок ткани с вышивкой, которым покрывают престол или употребляют как подстилку под различные сосуды и утварь), изображающей убийство царевича Дмитрия, самый яркий и характерный персонаж — «Никитка Кочалов» (участник трагических событий мая 1591 года в Угличе). Психологическая напряженность, яркая индивидуальность персонажей, изображенных в этом произведении, говорят о недюжинном таланте его исполнительницы.

На рубеже XVII—XVIII веков все более распространенным элементом золотошвейного искусства становится орнамент. Изображения буквально утопают в пышных растительных завитках и соцветиях. Красивая, четкая вязь надписей на кайме встречается реже и реже, зато все лицевое шитье часто украшается жемчугом, драгоценными вставками, бахромой. Работы смотрятся живее, но в них ис-

чезает былая значительность, величавость.

XVII столетие — «золотой век» строгановского шитья. Именно тогда мастерицы сказали свое слово в этом сугубо женском искусстве. Трудно, к сожалению, говорить сейчас о конкретных именах вышивальщиц: это искусство, как и другие виды народного творчества далеких времен, было, как правило, анонимным. И хотя шить и вышивать должна была уметь каждая женщина, изготовление церковных пелен считалось одной из высоких добродетелей. Своеобразие восприятия мира, большая наблюдательность и дивное мастерство ставят многие безымянные памятники в ряд подлинных шедевров, заслуживающих глубокого изучения. Тем более что точка отсчета в пермской коллекции есть — это воздух (покрывало для церковных сосудов) с вкладной надписью, говорящей о том, что «сий воздух и покровы на вся священные сосуды приложила по обещанию своему боярыня Овдоля Петровна Нарышкина в дом всемилостиваго спа-



Спас в силах.  
Лицевое шитье.  
XVII век.

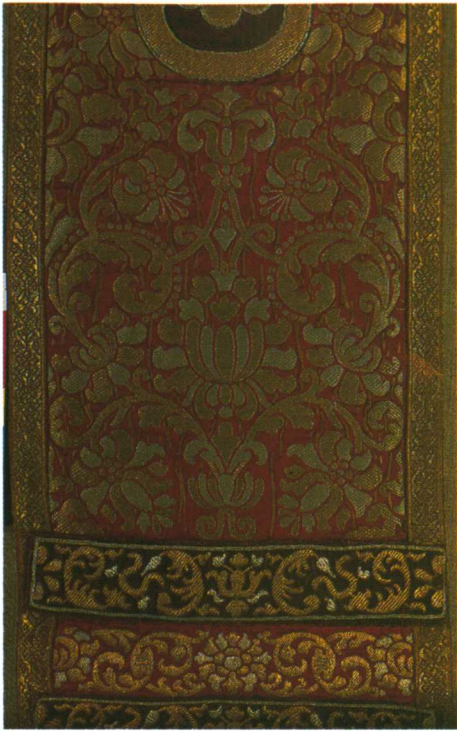
Се агнец.  
Лицевое шитье.  
XVII век.

са в Пыскорской монастырь ради вечна поминовения во ближенном успении сна своего ближнего столпника Симеона Федоровича», который умер в 1694 году. Очевидно, воздух был вложен Авдотьей Петровной Нарышкиной в Пыскорский монастырь вскоре после этой даты. Возможно, что вышила сама Авдотья Петровна — работа выполнена тщательно и любовно, в ней есть и художественный вкус, и профессионализм, и высокая торжественность образа.

В XVI—XVII веках с усилением светской направленности искусства начинает проявляться повышенное внимание к миру растительных форм, приобретающих все большую смысловую и материальную ценность. Орнаментальные мотивы, пришедшие из глубокой древности — солярные знаки, изображения «древа жизни», животных и птиц, — обогащаются новыми, зачастую подсказанными орнаментикой привозных восточных тканей. Отсюда, например, цветочные стилизации тюльпана, гвоздики, гранатового яблока, гиацинта, бутона шиповника на длинном стебле. Многие подсказывались и русской природой. Так, в вышивках из нашей галереи встречаются колосья и васильки, другие полевые цветы, обильно произрастающие среди лугового разно-







Омофор.  
Орнаментальное шитье.  
Фрагмент.  
XVII век.

ния в этом искусстве становится очевидной, а традиции художественной вышивки продолжают в наше столетие, обогащаясь опытом многих национальных школ.

Коллекция художественного шитья в Пермской галерее постоянно растет, получает реставрационную и научную обработку. Несколько лет подряд в городе работали сотрудницы Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени И. Э. Грабаря: многие вышивки были буквально возвращены из небытия — работа проведена кропотливая, тонкая, требующая огромной тщательности и виртуозного мастерства. Прежде чем положить или укрепить очередной стежок, реставратор должен прочесть всю картину восстановления данного произведения, четко представить то, что было когда-то утрачено. Он не только вникает в художественный замысел давно ушедшего мастера, но становится как бы его соавтором с той творческой интуицией, которая позволяет дополнить изображение или заменить материалы именно так, как это сделал бы сам автор.

Помимо реставраторов, в деле сохранения бесценных памятников активно участвуют и хранители галереи. Уже второе десятилетие шитье находится под опекой Л. Ф. Шавриной, человека не только добросовестного, но и богато одаренного в рукоделии. Чистка, сушка, проглаживание, первоочередная обработка всех тканей — постоянная ее забота и радость. Именно радость, потому что это дело она выполняет бережно и любовно — так же, как бесценно готовит выставки и строит экспозиции, где каждая вещь требует особого внимания, тщательного ухода и размещения. Сейчас ей помогают молодые хранители, готовят большую выставку древнерусского шитья — орнаментального и лицевого — из фондов коллекции. Зритель увидит многие шедевры минувших веков, познакомится с произведениями уральских мастериц. Впервые будут показаны прекрасные вышивки XVII—XIX веков, составляющие гордость прикамской культуры.

Пермь

О. ВЛАСОВА

травья. Особо можно выделить покровец из города Соликамска: на малиновом бархате вышиты колосья, виноград, ветви олив. В центре — лучистый греческий крест с сетчатыми концами. В углах — шестикрылые серафимы, с накладными ликами, писанными маслом, и рельефными крыльями. На обороте тамбурным швом шелком черного цвета сделана надпись: «Приношение от Ивана Христофоровича Лазарева».

Поздние работы конца XIX — начала XX века смыкаются с народной вышивкой (крестьянской, купеческой), используются чисто светские образительные мотивы. Одним из характерных можно считать в этом отношении комплект церковных одежд, где по темному бархату рассыпаны блестки, перемеженные букетами и гирляндами розовых и вишневых цветов с зелеными и желтыми листьями. Свежесть многоцветных букетов, оттененных глубокими черными фонами, живо напоминает народную роспись, заполнившую в XIX веке подносы, платки, деревянную утварь.

Победа светского мирозерца-

Царевич Дмитрий.  
Лицевое шитье.  
XVII век.





# «Художник с душой высокой»

А. Л. Витберг и А. И. Герцен



Встреча будущего писателя с художником состоялась в Вятке, куда Александр Герцен после окончания Московского университета был сослан за вольнодумство. Здесь, в вятской глуши, многое для него, сына богатого аристократа, происходило впервые — служебные поездки по губернии, сама жизнь вне дома и близких и, главное, столкновение вплотную с миром чиновничества и произволом власти.

С юности нацеленный на социально-политический протест, полный огненных сил, Герцен с трудом уходил от холодного отчаяния. Спасала его (как это бывает чаще в романах, а не в жизни) любовь к той, с кем он оказался в разлуке. Три с лишним года переписка с Натальей Александровной Захарьиной давала ему силы выжить. И конечно, немалую роль играла и дружба с А. Л. Витбергом. Первое упоминание о нем в письме к невесте свидетельствует о мгновенно возникшем уважении: «...человек колоссальный, художник в душе и с душой высокой».

Автор незаурядного проекта — памятника в честь победы в Отечественной войне 1812 года оказался в Вятке также не по своей воле. После окончания Академии художеств с золотой медалью в

1811 году, полный жажды великих свершений во славу отечества, Витберг исполнил автопортрет, весь пронизанный ощущением молодости, красоты, одушевленных надежд и «романтической мечтательности». В том же настроении написана еще одна работа Витберга в 1812 году. Галерная гавань Петербурга — вид со стороны моря на силуэт прекрасного города, живущего ночью по неведомым, таинственным законам.

Архитектором Витберг стал самоучкой в ходе двухлетней затворнической работы над проектом памятника в честь победы над Наполеоном. «Я пламенно желал, чтоб храм сей... был достоин народа... я понимал, что храм этот должен быть величествен и колоссален» — так записал позднее Герцен воспоминания Витберга.

А. Витберг.  
Автопортрет.  
Итальянский карандаш. 1811.  
Музей А. И. Герцена — филиал Государственного литературного музея. Москва.

А. Витберг.  
А. И. Герцен с сыном-первенцем.  
Масло. 1840.  
Музей А. И. Герцена.

А. Витберг.  
А. И. Герцен.  
Итальянский карандаш. 1836.  
Музей А. И. Герцена.



Невиданно грандиозный храм с торжественной колоннадой, обелисками по краям и лестницей, спускающейся к Москве-реке, — таков окончательный проект, принятый в 1825 году. Медная доска с аналогичным изображением и датой ныне хранится в музее архитектуры в Москве, а наибольшая часть из дошедших до нас рисунков и чертежей мастера — в Кировской художественной галерее. Музей А. И. Герцена обладает уникальной акварелью Витберга, увековечившей окончательный проект. Подвигом назвал эту работу Герцен, ясно представлявший себе масштаб деятельности А. Л. Витберга.

Для Герцена место закладки храма на Воробьевых горах — память о трагической странице русской истории и светлых мгновениях собственной жизни. Года через два после восстания декабристов (точная дата неизвестна) Герцен и его друг Николай Огарев дали здесь юношескую клятву — «присягнули ввиду всей Москвы, пожертвовать жизнью на избранную (...) борьбу».

После ссылок, в 1842 году Герцен снова посетил Воробьевы горы, долго стоял в осенний холодный день вместе с женой Натальей Александровной...



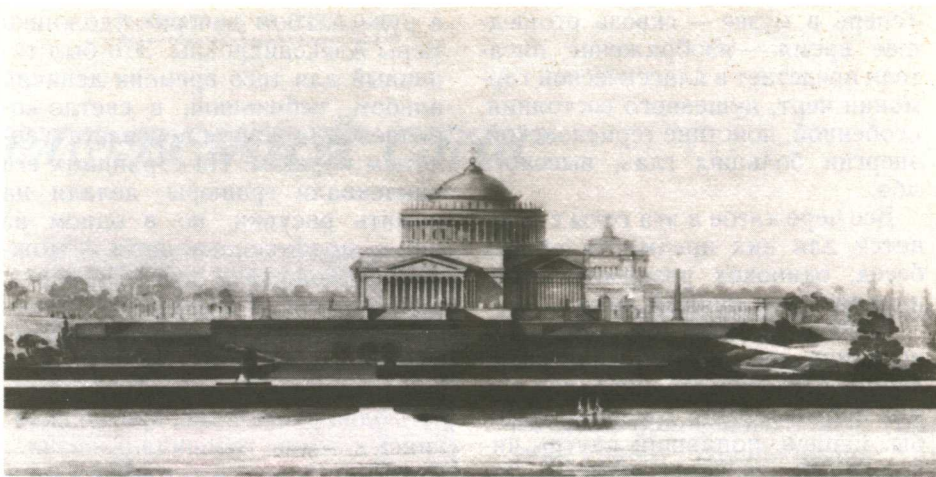
При постройке храма начались злоупотребления, вспыхнула зависть и неприязнь к независимому мастеру. По приказу императора Витберг был отдан под суд. «Чувство, одушевлявшее меня для великого памятника отечества, — писал Витберг, — правота действий... не допускали сомневаться в строгой справедливости исследования дела комиссией».

Но истина не восторжествовала. Герцен, ежедневно общавшийся с художником в Вятке, видел, с каким достоинством, даже величием, он нес свой крест, как упорно занимался своим делом, не мог и не хотел поверить, что никогда не будет воплощен в камне его проект.

Под одну крышу в эту горькую эпоху свела Герцена и Витберга «симпатия глубокая и сердечная». В течение двух лет, до июня 1837 года они жили вместе. Художник рассказывал о своей жизни. Герцен, решивший увековечить историю его проекта, делал заметки, затем обрабатывал записанное. Но не ученик выслушивал учителя. Наоборот, в совместном труде над «Записками» сильнее ощущалось расхождение в социальных и творческих воззрениях между Герценом — продолжателем идей декабристов и мистиком-идеалистом Витбергом.

Статья Герцена (или, как он выразился, архитектурная мечта)

**А. Витберг.**  
«Усталый путник берет посох».  
Карандаш. 1837.  
Музей А. И. Герцена.



«Кристаллизация человечества» поразила самого Витберга глубоким проникновением в историческую структуру архитектуры. Статья эта, посвященная Витбергу, не сохранилась, но даже отрывки из нее весьма значительны. Герцен высказывал убежденность в исторической обусловленности явлений искусства, в современности великого художника, сила которого в глубинных связях со своей эпохой.

Герцен и тогда ясно понимал, что между ним и Витбергом расстояние двух веков — XVIII и XIX, и потому его более всего интересовали не идеи, а труды художника, его судьба.

**А. Витберг.**  
Проект храма Христа Спасителя — памятника Отечественной войны 1812 года.  
Черная акварель. 1825.  
Музей А. И. Герцена.



Временами А. Л. Витберг был еще способен на порыв вдохновения. «На днях... он набросал дивный проект, слезою поздравил я его», — писал Герцен невесте. Но редкие эти мгновенья теснила повседневность: «...бедность и нужда — давит, огромное семейство — давит, а мысль необъятная, которую убили при рождении, — давит больше всего прочего». Годы близости с этим человеком много дали Герцену в осознании русской истории, места и роли художника в обществе, убеждали в необходимости социального протеста.

Величие ума и души Герцена, его самобытность воплощены Витбергом в замечательном портрете.

**А. Витберг.**  
Петербург. Галерная гавань.  
Масло. 1812.  
Музей А. И. Герцена.



Теперь в музее — сквозь отошедшее время — изображение писателя предстает в классической гармонии черт, душевного состояния, особенной, поистине герценовской, энергии больших глаз, высокого лба...

Все пережитое в эти годы становится для них предметом общих бесед, одиноких раздумий, переплавляется в личный опыт.

Витберг во всем, что с ним происходило, видел фатальное сцепление обстоятельств, старался как мог противостоять гонениям судьбы. Герцен, попавший внутрь чиновничьей системы, пытался решить справедливо некоторые «дела», отстаивать достоинство и независимость. Одно из главных свойств герценовского таланта — умение вспоминать и размышлять, недаром главная его книга называется «Былое и думы». В реликвиях, пронесенных через годы, оживала для Герцена святая память былого. С ранних лет складывалось у будущего писателя-революционера, философа особое отношение к вещам, на которых ставит свою печать жизнь, ее удары, горести, недолгое счастье...

Сохранился рисунок на листе пергамента (сегодня он впервые публикуется), изображающий старика у могильной ямы. Голова его не опущена горестно, а, наоборот, чуть откинута назад. Рука опирается о палку или посох. В глубине лопата, прислоненная к дереву, точнее, обломку ствола. Внизу твердым почерком Герцена написана дата: «1837. Марта 4». Все в этом рисунке напоминает об А. Л. Витберге — и манера исполнения, и тема, в данном случае аллегорическая.

Письмо Герцена невесте от 6 марта 1837 года как бы перекликается с этим рисунком. Рассказывая о себе, о своем положении среди чиновников, трепещущих перед властью одного — невежественного и чванливого губернатора, Герцен далее сравнивает дорогие душе реликвии с посохом усталого путника. Можно только до некоторой степени представить беседу Герцена и Витберга 4 марта 1837 года о дороге жизни и тяжелой усталости путника, идущего по ней, о несломленности духа и конечности бытия.

Через несколько месяцев, 12 ноября 1837 года, А. И. Герцен взял

в руки альбом дочери художника Веры Александровны. Это был типичный для того времени девичий альбом, небольшой, в светло-коричневом кожаном переплете с золотым обрезом. На страницах его наклеивали гравюры, делали на память рисунки, но в одном из них — профессиональном — можно предположить руку Витберга. Сохранились в альбоме и герценовские строки, звучащие как стихотворение в прозе: «Усталый путник прислонился к разбитому дубу... одна юная ветвь, кротко склоняясь к земле, говорила о жизни... И путник благословил их, продолжая свою дорогу».

Писатель первым в конце 1838 года покинул Вятку...

Витберг с семьей приехал после освобождения из ссылки в Петербург, в Москву возвращаться он не мог, там по повелению императора на берегу реки Москвы начинали строить храм — памятник русской славы по проекту архитектора К. Тона. Герцен присутствовал на закладке, это были, по его выражению, «похороны Витберговой славы, колыбель известности Тона».

Первые петербургские встречи Герцена и Витберга в 1840 году были частыми. В этом же году Герцен написал статью «о Витберговом храме», но она не сохранилась. Художник исполнил портрет Натальи Александровны, местонахождение которого неизвестно.

Портрет Герцена с сыном-первенцем, совсем еще младенцем, не подписан художником, но авторство А. Л. Витберга со всей очевидностью было доказано исследователем изобразительной Герценианы. Небывалый, редчайший выбор сюжета вопреки традиционному — мать и дитя — имеет глубокие основания. Замысел портрета возник, конечно, в доме Герцена, в его семье. Жизненная дорога сына, его предназначение, а потому и вопросы воспитания и образования занимали Александра Ивановича и Наталью Александровну с самого первого его вдоха.

Маленькие ручки доверчиво лежат на отцовской руке, поддерживающей ребенка, одетого по традиции тех лет в белое платье с круглым воротником. Головка с младенческим пушком, наклонена к самой щеке отца. Изображение ребенка почти кукольное, но в гла-

зах просыпается сознание жизни, так энергично положены художником узкие темно-коричневые мазки.

Лицо Герцена, прекрасное, умное, светится счастьем отцовства и полно величия.

В Петербурге Герцен внезапно был подвергнут новой ссылке. А. Л. Витберг прощался с ним и его семьей трудно, даже заболел. Может быть, именно этот удар стал для художника поворотным, в преследовании А. И. Герцена режимом, властью он видел последний перст судьбы. Вести о Герцене приходили в Петербург редко. После долгого перерыва он писал о своих занятиях естествознанием, о работе над «Письмами об изучении природы», о семье, о первенце.

В октябре 1846 года Герцен перед отъездом за границу последний раз был в Петербурге. Впечатления от встречи с мастером были грустные: «Он совершенно гибнул... ничего не делал, чтобы выйти из своего положения, ровное отчаяние dokonчило его...» Сломленный, потухший, А. Л. Витберг безвыездно доживал в Петербурге последнее десятилетие...

За рубежом, в далекой Ницце, в 1852 году Наталья Александровна, перебирая и надписывая собственные рисунки, задержалась воспоминанием на изображении старого человека у открытой могилы. Тогда у края листа появилась ее надпись карандашом: «Где ты теперь, милый друг???»

Этот вопрос — и невозможностью ответа и самой тональностью — перекликается с герценовским, прозвучавшим в его мемуарах, в главе, названной именем Александра Лаврентьевича Витберга: «Жив ли страдалец — не знаю, но сомневаюсь». Книга А. И. Герцена «Тюрьма и ссылка» была напечатана в Лондоне в 1854 году.

Судьба отмерила тогда А. Л. Витбергу еще только год жизни. И какой год! После пожара, сгубившего большую часть его чертежей, он угасал, разбитый параличом.

Но и поныне живет «повесть длинного мученичества» о трудной судьбе художника на страницах бессмертной книги А. И. Герцена «Былое и думы».

**И. РУДОЙ,**  
старший научный сотрудник музея  
А. И. Герцена



## ОРЛОВСКИЙ СПИС

Вышивка — один из древнейших видов русского народного творчества. В былые времена вышивальщицам не требовалось особых приспособлений, а игла, нить, ткань были в каждом доме. К мастерству девочки приучались с малых лет, искусно украшали полотенца, подзоры, одежду, головные уборы.

Вышивка отличается разнообразием узоров и технических приемов. Большой популярностью пользуются такие ее виды, как *владимирские швы*, *крестецкая строчка*, *горьковские гильюры*. Наш рассказ — о малоизвестной вышивке, сложившейся на Орловщине в XIX веке. Эта уникальная техника носит название *орловский спис*. В ней сочетаются швы счетные и не связанные со структурой ткани. Растительные узоры прокладываются по рисованному контуру тонкой рельефной линией стебельчатого шва — мелкими стежками, заходящими друг за друга. Узор внутри контура заполняется *бранками* — швами геометрического характера. Различные бранки в одном узоре создают интересную фактуру. Эта вышивка выполнялась на холсте красными нитками, иногда вводился синий цвет. Гораздо реже добавлялись желтые, зеленые и черные тона. Работы, созданные руками умелых мастериц, в настоящее время находятся главным образом в музейных коллекциях или, как семейные реликвии, передаются по наследству.



В нашем городе решили возродить искусство старинной вышивки, обратившись к специалистам, владеющим секретами рукоделия. В кружке «Эстетика быта» Дома пионеров № 2 Железнодорожного района началось освоение приемов орловского списа. Большую помощь оказала сотрудник областного краеведческого музея Н. Я. Рассохина. Ее лекции позволили подробнее узнать об особенностях вышивки

и о ее применении в крестьянском быту.

Сегодня кружковцы создают панно, полотенца, салфетки по мотивам орловского списа. Тематика работ разнообразна: архитектурные и сюжетные композиции, родная природа, животные, птицы. Прежде чем приступить к вышивке, кружковцы много рисуют с натуры, по памяти, фантазируют. Часто все вместе выезжают на природу, делают наброски и зарисовки трав, цветов, деревьев. Накопленный материал используют при создании вышивок. Изучение народной вышивки обогащает детей, помогает полнее и глубже понять искусство родного края. Свое умение они стараются передать другим: проводят выставки в общеобразовательных школах района, занимаются с ребятами младших классов, выполняют сувениры, участвуют в ярмарках солидарности.

Работы юных мастериц отмечены дипломами областной выставки детского творчества «Мой край орловский», Всесоюзного конкурса «Я голосую за мир!», медалями ВДНХ.

В. ПАВЛОВА,  
преподаватель кружка  
«Эстетика быта»

Орел



△  
Московский Кремль.  
Вышивка.  
Коллективная работа.

Лариса Бакланова,  
10 лет.  
Полотенце.  
Вышивка.

Альбина Дьякова,  
11 лет.  
Петух. Панно.  
Вышивка.





# Инициатива, творчество, фантазия

Представьте себе, что вы идете по солнечным улицам осеннего Самбора, и все встречные люди с вами раскланиваются, здороваются, улыбаются. Какой приветливый город, подумали мы, когда небольшой группой приехали из Львова в изостудию Дома пионеров Самбора и через весь город шли в детскую картинную галерею. С нами была директор Дома пионеров Клавдия Ивановна Прокопенко. Ее, как нам показалось, знают все местные жители от мала до велика.

Такое уважительное отношение объясняется направленностью работы педагогов Дома пионеров не на бумажную отчетность, а на увлекательные для ребят дела.

Всего два года назад по инициативе руководителей изостудии появилась детская картинная галерея, которая ныне стала культурным центром города. За это время организовано 16 выставок. Здесь не только показывают произведения изобразительного искусства, но и звучит поэзия, играет камерный оркестр детской музыкальной школы.

В начале мая в Самборе во время праздника мира и детства всем ребятам предоставляется возможность в рисунках на асфальте выразить свои представления об окружающей жизни, призыв к миру.

На праздник приходят бывшие ученики студии, у многих уже подрастают дети, а иногда даже внуки. Ведь студия существует более сорока лет, и все эти годы руководит ею любимый детворой Николай Васильевич Прокопенко.

Не показная, а искренняя любовь к детям — вот что духовно объединяет Клавдию Ивановну и Николая Васильевича Прокопенко. Благодаря энтузиазму этих людей укрепляется в городе забота о всестороннем развитии детей и юношества. Успех дела

всегда решают люди! А для детей особенно важно общение с людьми увлеченными.

Н. В. Прокопенко родом из Забайкалья, учился в педагогическом училище в Благовещенске, затем в Пензенском художественном училище. С 1946 года, после переезда на Украину, одновременно с работой художника в музыкально-драматическом театре Самбора начал занятия с детьми в изостудии городского Дома пионеров. И эта деятельность увлекла на всю жизнь, хотя профессиональную работу Николай Васильевич никогда не отодвигал на второй план. Может быть, поэтому и доверие учеников к руководителю было неизменно высоким.

Сорок лет для студии срок немалый. За это время многие студийцы стали профессиональными художниками и архитекто-

рами. Недавно в детской картинной галерее прошли выставки творческих работ бывших учеников студии, персональные выставки украинских художников — графика Евгения Безниско, живописца Богдана Ткачика, отчетные — руководителей студии Н. В. Прокопенко, В. Н. Тарасенко.

В настоящее время студия так разрослась, что в ней уже шесть руководителей по разным видам творчества: рисунок и живопись, архитектура, театр, керамика, резьба по дереву, макраме. Среди педагогов есть и бывшие воспитанники.

В зимние каникулы в Самбор приезжали студийцы Дворца пионеров Магнитогорска, в галерее состоялась выставка их работ. Гостили в Самборе и юные художники из туркменского города Мары. Гости пре-

Работа на гончарном круге.  
Изостудия Дома пионеров  
г. Самбора.  
Фото.

Конкурс на асфальте.  
г. Самбор Львовской обл.  
Фото. ▷





подносят хозяевам подарки — свои рисунки и декоративные поделки, которые составляют фонд творчества ребят из разных уголков страны.

В жизни кружковцев — это, конечно, огромное событие — поехать со своим руководителем и группой сверстников в гости к новым друзьям — юным художникам другого города. Ребята, приезжающие на Украину, не только участвуют в выставках, диспутах, беседах об искусстве, но и успевают порисовать — сделать наброски, зарисовки, этюды, съездить в Карпаты, покататься на лыжах, санях. Такие каникулы запоминаются надолго.

Насыщенной жизнью живет изостудия и детская картинная галерея Самбора. Готовы планы на будущее. Школьники вместе со взрослыми хотят своими руками благоустроить территорию вокруг галереи — поставить деревянные скульптуры, беседки для детей, фонтанчик. Конечно, помощь городских властей была бы кстати, но самостоятельность и активность ребят вселяют надежду, что посеяны в их сознании зерна личной ответственности за

родной город, его честь и славу. Растет здесь молодая смена, которая подхватит эстафету заботливого отношения к вопросам эстетического воспитания.

Изостудия и галерея часто приглашают своих друзей на вернисажи. Выставки детских работ были приурочены к сорокалетию Победы в Великой Отечественной войне, к открытию XXVII съезда КПСС.

В прошлом году произведения юных художников экспонировались в Красноярске; получено приглашение Музея детского изобразительного искусства народов Сибири и Дальнего Востока из города Юрги Кемеровской области, запланирована выставка в Музее украинского искусства во Львове.

Многие мечтали бы иметь у себя в городе детскую картинную галерею или музей. Подобных нет даже в Москве, хотя разговор об этом поднимался не раз. А вот небольшой город Самбор Львовской области справедливо гордится детской картинной галереей, всегда гостеприимно встречающей любителей искусства.

М. ЧЕРНЯВСКАЯ,  
кандидат педагогических наук



## «ЮНОМУ НАТУРАЛИСТУ» — 60 ЛЕТ

Участники этой настоящей красивой и искренней выставки — дети из разных уголков страны, юные граждане, которым в XXI веке предстоит охранять родную природу, по-хозяйски заботиться о ней. Они прислали рисунки, акварели, скульптуры из папье-маше в журнал «Юный натуралист», отмечаящий в этом году 60-летие своей работы. Редакция разместила эту импровизированную юбилейную выставку в зале республиканской детской библиотеки в Москве.

На вернисаже с юными натуралистами встречались и беседовали главный редактор журнала А. Г. Рогожкин, художники-анималисты, ученые, журналисты.

Дети с интересом слушали рассказы «бывалых натуралистов», неторопливо знакомилась с выставкой и, конечно, стали участниками ее своеобразного обсуждения. Отличительная черта представленных работ — очевидная неискусственность авторов в рисовании, живописи и столь же явное вдохновение, вызванное чистым дыханием Природы.

Любимые животные, сказочные букеты цветов, заветные уголки природы составляют красочный образный мир выставки. Трогательные изображения лошадей и собак, телят и кроликов, волшебных экзотических птиц, чуть-чуть неумелые пейзажи с зеленым лугом, выходящей лентой реки, колхозной пашней и деревенской околлицей — хороший подарок детей 60-летию популярного журнала и одновременно залог будущего рачительного отношения к живому нерукотворному богатству нашей Родины.



# УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

Дорогие ребята! Маленький маляр придумал для вас необычные загадки. Вы сможете их отгадать, если внимательно посмотрите на рисунки и вспомните короткие рассказы о цвете, которые читали в предыдущих номерах нашего журнала.

Итак, загадки:

1. Какого цвета получится сок из клубники и груши?

Если красную клубнику смешать с желтой грушей, то сок будет

Какого цвета получится сок, если смешать:

Красное яблоко и синюю сливу?  
Желтую грушу и красный арбуз?

2. Каким покажется желтый цветок, если на него посмотреть через красные очки?

Оранжевый

3. Какой цвет получится, если смешать:

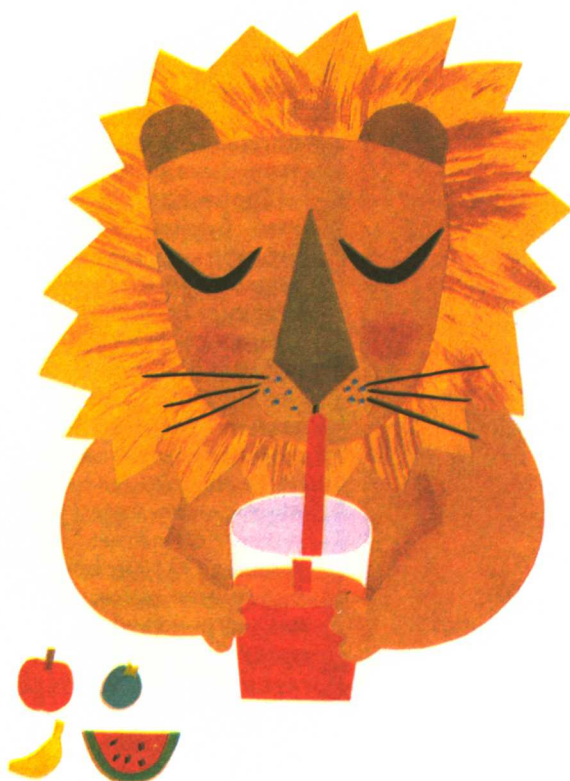
Желтый с синим?  
Красный с желтым?  
Синий с красным?

Если быстро-быстро покрутить тарелку, покрашенную в черный, красный, синий и желтый цвета, то она будет казаться коричневой, как на этой картинке.

Присылайте нам свои письма с ответами на загадки. Обратите внимание на ответы-перевертыши маленького маляра, который хочет вам помочь. На конверте сделайте пометку «Цвет».

Желаем успехов! До встречи!

## ЦВЕТ









В предыдущем номере журнала сообщалось о том, что письма читателей о неудовлетворительном снабжении школ и изостудий красками, кистями и другими необходимыми для занятий материалами редакция направила в Художественный фонд СССР.

И вот ответ получен:

С проблемами, поднятыми преподавателями ДХШ города Электростали, в Худфонд СССР обращаются многие художественные учебные заведения и художники-любители.

Вопрос более полного удовлетворения спроса на художественные материалы усугубляется затянувшейся реконструкцией Ленинградского завода художественных красок и низким качеством кистей, выпускаемых Кировской фабрикой художественных кистей.

К сожалению, производственные мощности Подольского производственного комбината, построенного на средства Союза художников СССР в 1963 году, в настоящее время уже не обеспечивают потребности даже художников-профессионалов в таких материалах, как краски, кисти, холсты, не говоря уже об обеспечении художественных школ, училищ, находящихся в ведении Министерства культуры СССР.

Тем не менее Художественный фонд СССР принимает все возможные меры для расширения объема производства художественных материалов. В настоящее время на Подольском комбинате разрабатывается программа технического перевооружения на базе ввода в эксплуатацию в 1988 году 2500 квадратных метров производственных площадей, которые позволят уже в 1989 году увеличить выпуск красок, кистей, багета, этюдников, мольбертов, то есть в какой-то мере удовлетворить запросы детских школ, училищ и самодеятельных художников в рабочих материалах.

**А. Ф. ПОДКЛАДКИН,**  
директор Художественного фонда СССР



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

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

7.1988

## В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	Школа, традиции, время	А. В. Васнецов
3	Архитектура в школе и школа в архитектуре	Б. Бархин
6 ИЗДАТЕЛЬСТВА — ШКОЛЕ		
8 ЖАНРЫ И ВИДЫ ИСКУССТВА		
	Исторический жанр	М. Андреев
13 УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА		
	От этюда к пейзажу	Э. Браговский
17 ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ КОМСОМОЛА		
	А. Балашов, И. Козлов	А. Шумов
20 Офорт		
		С. Никиреев
24 ГАЛЕРЕЯ ЗНАМЕНИТЫХ ЛЮДЕЙ		
	Жанна д'Арк	А. Холодильни
27 Веселые ситцы, упругие шелка		
		С. Темерин, Н. Оганесян
30 ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ		
	Скульптуры из цветов	Г. Шишкина
32 XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА		
	О творчестве К. С. Малевича	И. Вакар
36 НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО		
	Золотое шитье Прикамья	О. Власова
40 А. Л. Витберг и А. И. Герцен		
		И. Рудой
В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ		
43	Орловский список	В. Павлова
44	Инициатива, творчество, фантазия	М. Чернявская
45 «Юному натуралисту» — 60 лет		
46 УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ		
	Цвет	

## Обложки:

1. Ткань «Чаепитие». Ситец. Первая ситценабивная фабрика. Москва. 1970-е годы.
2. Наставник молодых. Занятия в детской художественной студии при совхозе «Воронovo». 1980. Фото Л. Иванова.
3. Рембрандт. Старый Харинг. Офорт. Около 1656.
4. Э. Браговский. Осенний интерьер. Масло. 1986. 80×70.

Главный редактор Л. А. Шитов.

Редакционная коллегия: Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов (отв. секретарь), Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабужева, 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. Ф. Горелова  
Художественный редактор Ю. И. Киселев  
Фотограф С. В. Майданюк  
Технический редактор В. И. Куркова

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

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 12.05.88. Подп. к печ. 15.06.88. А01065. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 91.

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

«Юный художник», 1988, № 7, 1—48.







