

Юный
ХУДОЖНИК

7 • ISSN 0205-5791
2022

6+



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА И ЮНОШЕСТВА

ОСНОВАН В ИЮЛЕ 1936 ГОДА
ИНДЕКС 71124

УЧРЕДИТЕЛИ:
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
СОЮЗ
ХУДОЖНИКОВ РОССИИ

При поддержке Международной
творческой организации
«Союз художников-педагогов»

Главный редактор
Н.В.Шубина

Редакционная коллегия:

Н.М.Иванов
(отв. секретарь),
А.Н.Ковальчук,
А.А.Любавин,
В.А.Малолетков,
И.В.Миляев,
Ю.В.Мудров,
Б.М.Неменский,
Н.И.Платонова
С.А.Сиренко

Художественно-
технический редактор
Н.В.Шубина

Фотограф
И.Д.Блынский

Адрес редакции:
127015, Москва,
Новодмитровская ул., 5а, офис 1701
Телефоны:
(495) 787-36-23; 787-36-29.

Почтовый ящик:
ulhud@mail.ru
Сайт:
юный-художник.рф

Журнал зарегистрирован в
Государственном комитете
Российской Федерации по печати
Reg. № 016154

Перепечатка материалов
разрешается только
со ссылкой на журнал.
Цена 600 рублей.

Сдано в набор 30.05.2022. Подл. к печ.
14.06.2022. Выход в свет 12.07.2022.
Формат 60x90 1/8.
Бумага мелованная. Печать
офсетная, Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт.
25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 1.000 экз.

ISSN 0205 - 5791, «Юный
художник», 2022 г., № 7, 1-48.
Печать: ООО «Графика»



СОДЕРЖАНИЕ:

НАШ КОНКУРС

А.Кунаева
Творческое лето
1

ДАТЫ – 2022

Н.Иванов
Великомученица русской поэзии
6

ЗВЕЗДЫ БАЛЕТА В ИСКУССТВЕ

А.Ельцова
Русские сезоны глазами Серова
12

МЫСЛИ ХУДОЖНИКОВ

Майоль об искусстве
16

ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ

И.Басова
Поэма Тассо
«Освобожденный Иерусалим»
18

ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ

С.Сиренко
Станислав Бабашов
24

И.Грабарь. Обращение к молодым
28

ИСКУССТВО НА КОМОДЕ

О.Сапанжа
Анималистика в произведениях
мастеров фарфора
31

ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА

И.Трофимов
Вспоминая Карелина
34

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

А.Бондарева
Базовые основы
цветоведения
38

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

А.Кунаева
«Юные таланты – 2022»
43

МАСТЕР-КЛАСС

К.Горелова
Не майский жук
46
Н.Ярославцева
Памяти Ярославцева
48

ОБЛОЖКИ:

1. *И.Грабарь*.
За самоваром.
Масло. 1905.
80 x 80.
ГТТ.

4. *И.-Ф.Овербек*.
Архангел Гавриил поручает
Готфриду Бульонскому
освобождение Иерусалима.
Фрагмент фресковой росписи
на вилле Массима. Зал Тассо.
Рим.
1817–1827.

ТВОРЧЕСКОЕ ЛЕТО

Замечательный белорусский город Витебск снова радует нас красочными работами. Саша Новикова уже принимала участие в конкурсе со своим творчеством, остаётся только порадоваться тому, как много рисует эта четырнадцатилетняя девушка. Основные её сюжеты так или иначе связаны с природой и деревьями. В эту подборку попали две её картины. На рисунке «Радужное дерево», выполненном акрилом, мы видим темно-синий фон, на котором изображено разноцветное дерево. Оно яркое и радостное, размашистое и аккуратное одновременно. Саша интересным способом передала тени на стволе и ветках — выполнила их тёмными точками разного диаметра. Примечательно, что и сам фон интересно рассматривать. Помимо сочетания двух оттенков синего, он ещё и испещрён множеством светлых линий (у кроны дерева они светлее, ниже — темнее), которые создают динамику, ощущение падающих звёзд. Кстати, сами звёзды также присутствуют на картине. Они «запутались» в ветках радужного дерева. Что также привлекает взгляд внимательного зрителя, так это созвездия. Да-да, они на рисунке есть. Саша изобразила их тёмно-синим цветом в нижней части неба. Весьма нестандартный подход в изображении небесных тел!

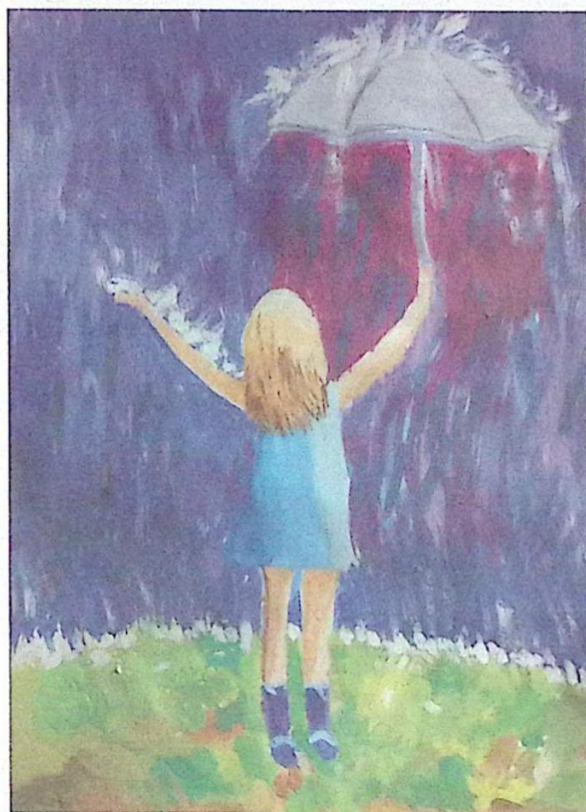
Второй рисунок юной художницы выполнен акварелью. Он носит название «Одинокое дерево». В отличие от предыдущей работы, фон здесь разноцветный: розовый, оранжевый, желтый, сиреневый — что создаёт ощущение закатного неба... На нём порхают маленькие бабочки. Дерево, изображённое на этом листе, также практически лишено листьев. Однако, если присмотреться, небольшие листочки рассмотреть можно. Александра придумала изобразить их небольшими кружками-точками разных цветов. Стоит отдельно сказать и об исполнении веток. Вероятнее всего, юный автор воспользовалась нетрадиционным методом рисования — выдуванием из пятна краски. Для того чтобы получить замысловато-изогнутые ветви дерева, тёмной жидкой краской ставится небольшая клякса. Пока она не высохла, берётся коктейльная трубочка, из нее выдувается воздух на пятно краски, регулируя направление. Когда рисовальщик дует слабее, ветви выходят толще и короче, сильнее — длиннее и тоньше. К подобной технике нужно приноровиться и не сильно переживать за конечный результат, поскольку направление линии непредсказуемо. Но в этом и заключается вся прелесть данной техники — сплошная импровизация!

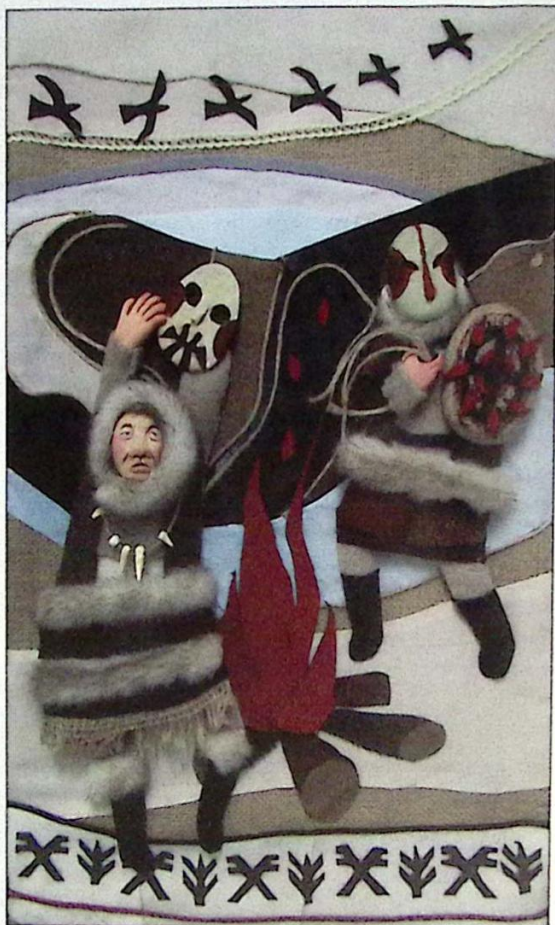
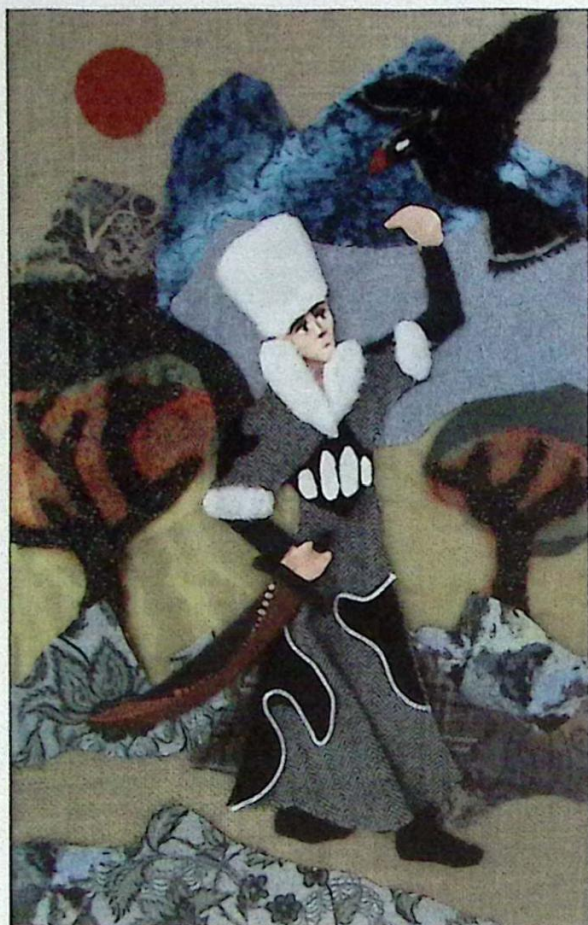
Маша Зырянова из ДХШ им. А.П.Митинского (г. Тюмень, преподаватель О.Зубкова) прислала на конкурс работу «Летний дождь». Восемилетняя девочка сумела передать свое впечатление от дождя — радость, озорство, беззаботность. Несмотря на то, что идёт дождь и, казалось бы, небо должно выглядеть хмурым, Маша использовала в работе не серые, а лишь приглушённые оттенки синего и фиолетового. Дождь льёт как из ведра. Это видно благодаря длинным ритмичным мазкам кисти. Каждый мазок словно задаёт направление взгляду: то влево, то вправо, то вертикально вниз летят капли дождя. Подобный фон и сама идея работы — впечатление от увиденного — напоминают полотна импрессионистов.

Детская художественная школа № 2 города Новосибирска также представила нам замечательные работы. Что весьма порадовало — преподаватели школы прислали нам не только рисунки, но и скульптуру и прикладные произведения. Таковы, например, работы Захара Михайлюка, Дарины Егоровой и Оксаны Левановой (преп. О.Громько).

Захар вылепил из глины работу «Вселенная чаша». Очень философская работа. Мы видим три фигуры человека в белых одеяниях, держащие руками чашу. Люди максимально упрощены, даже сложно понять, перед нами мужчины или женщины. Однако это неважно, поскольку истинный смысл работы заключён не во внешнем её облике, а внутри. Если обратиться к древнему японскому искусству, можно обнаружить, что подобные чаши существовали с XVI века и изготавливались мастерами династии Раку. Эти произведения несли не только утилитарный смысл (предназначались они для чая), но и философский. Стоит лишь только вспомнить о традиционной чайной церемонии (это интеллектуальное и духовное общение людей, гости пьют напиток по очереди из одной большой чашки, передавая её по кругу) и становится понятно, насколько серьёзно японцы относятся к чаю и чайной утвари. Для них этот процесс сродни священнодействию, объединяющему всех людей во Вселенной. Изделия эти максимально простые, имеют неровную форму с выступами и вмятинами. Каждый мастер делал чаши по-своему, они становились своеобразной проекцией внутреннего мира мастера. Вот и Захар постарался в своей скульптуре приобщиться к древнему искусству династии Раку.

Интересно также декоративное панно, выполненное пятнадцатилетней Оксаной Левановой — «Танец шаманов». На сером льняном полотне аппликацией из различных тканей и меха изображены два шамана с бубнами. Танец, который изображен на декоративном панно, скорее всего, называется «огонь». Работа очень удачно смоделирована по композиции, в центре которой костёр, а рядом с обеих сторон два шамана. Один из них с бубном и в маске, а другой решил показать нам своё лицо. Любопытно, что самое древнее изображение шамана с бубном нашли на территории Хакасии. Оно выгравировано на скальных плоскостях вдоль





ДХШ им А.П.Митинского, г. Тюмень:
Мария Зырянова, 8 лет.
Летний дождь.
Гуашь /ма с. 1/.

северного берега озера Тус и датируется II веком. Понятие обычного человека относительно шаманского танца ограничено узостью современных реалий. Для простого обывателя – это не более чем способ самореализации. Для наших предков и тех, кто живёт сейчас, но по законам прошлого, танец – таинство, суть которого заключена в познании глубин разума, окружающего мира и пространства.

Другая участница конкурса – Дарина Егорова – создала текстильную аппликацию «Воспоминания о Кавказе». В работе преобладают приглушенные оттенки текстиля: серые, терракотовые, сине-голубые. Скорее всего, изображена поздняя осень. Деревья сбросили листья и обнажили свои стволы. Солнце уже не так высоко над горизонтом, вершины гор покрыты снегом. Молодой кавказец в теплой одежде с белой папачкой на голове идет по узкой горной тропинке, держа на левой руке своего верного друга – сокола. Наверное, эта птица использовалась в соколиной охоте. Примечательно, что охота с использованием соколов, либо других ловчих птиц, была известна ещё с глу-



бокой древности. Наиболее раннее прямое свидетельство этому было обнаружено при раскопках ассирийской крепости Дур-Шаррукин, вотчины царя Саргона II (722-705 годы до н. э.), где на каменном барельефе изображены два охотника, один из которых запускает птицу в воздух, а второй её ловит.

Рисунок девятилетней Маши Мишиной, созданный на терракотовой тонированной бумаге, переносит нас в сказочный зимний лес. Работа выполнена маркерами с применением всего двух цветов: белого и чёрного в стиле лубочных картинок в сочетании с зенартом. (Зенарт – это графический рисунок, состоящий из прорисованных линий и простых незамысловатых повторяющихся узоров). Подобная техника рисования отлично способствует правильному восприятию композиции, объемов и форм, развитию глазомера. Кроме того, зенарт требует от художника предельной концентрации внимания и аккуратности. Картинку интересно рассматривать: каждый раз подмечаешь какие-то новые детали. В снежном лесу за пригорком, на котором растут ели, притаилась лисичка – страж загадочно-

ДХШ № 2, г. Новосибирск:
Дарина Егорова, 16 лет.
Воспоминания о Кавказе.

◁ *Аппликация, ткань.*

Оксана Леванова, 15 лет.
Танец шаманов.

◁ *Аппликация, ткань.*

Мария Мазалова, 14 лет.
Космос рядом.

◁ *Ручка, тушь.*

Захар Михайлюк, 15 лет.
Вселенная чаша.
Глина.

г. Витебск, Беларусь:
Александра Новикова,
14 лет.
Одинокое дерево.
Акварель.

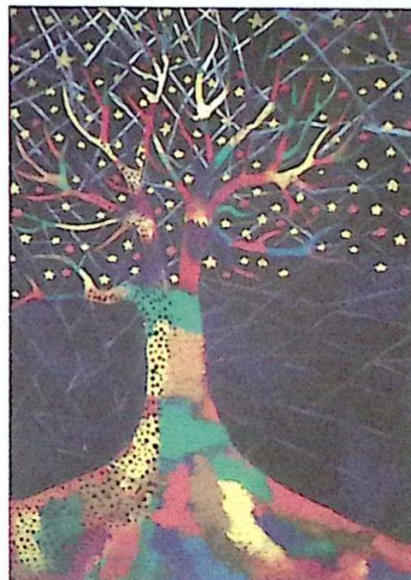
Радужное дерево.
Акрил.



Плутоном. В настоящее время учёные хотят Плутон «реабилитировать».

А вы знали, кто такая Чупакабра? Если ещё не знаете, то посмотрите на рисунок девятилетнего Александра Иващенко (преп. Н. Якутенок). На рисунке Саша изобразил восковой пастелью именно её. Это, вероятно, ещё маленький птенец, хотя довольно внушительных размеров. На фоне нарисованного рядом дерева с дуплом он смотрится великаном. Перышки у него синие, крылышки пока совсем маленькие, зато красивого розового цвета, огромные чёрные глазки. Птенец достаточно смелый, умеет хорошо охотиться. Как раз в этот самый момент погожим летним денёчком и изобразил его Саша. В клюве Чупакабра держит длинного червячка и намеревается взлететь, но пока, судя по всему, ему это не очень удаётся.

Интересные композиции прислали нам в редакцию из ДХШ им. Г.А. Цивилёва города Комсомольск-на-Амуре. Как

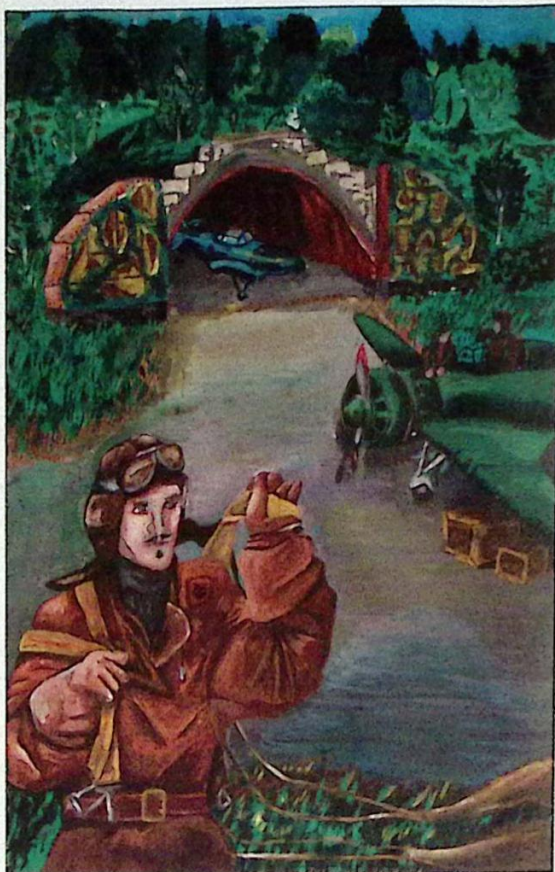




сообщила преподаватель школы – А. Бесчастная, в этом году их художественная школа отмечает своё 70-летие. От лица редакции журнала «Юный художник» хотим поздравить коллектив школы, а также её учеников и родителей с этим прекрасным событием. Уверены, что за прошедшие десятилетия в стенах школы обучались талантливые одарённые дети, некоторые из них так или иначе связали свою жизнь с искусством. Хотим пожелать творческих побед, достижения новых высот, чтобы каждый день был наполнен творчеством и яркими красками!

Каждая из работ, выполненная учениками школы, достаточно полно и ярко раскрывает выбранную автором тему. Рисунки, безусловно, высокого художественного уровня. Это радует, поскольку возраст участников от 12 до 15 лет. Рассмотрим для начала композиции более юных конкурсантов, а затем перейдём к их старшим товарищам.

Виталина Казанцева (12 лет) – изобразила две композиции. Одна посвящена Петру I, другая – Георгию Цивилёву, имя которого носит школа. Георгий Александрович Цивилёв считается первым художником Комсомольска-на-Амуре. Восемнадцатилетним юношей в 1932 году с первыми строителями прибыл в Комсомольск. В его зарисовках, сделанных для себя, есть верность внешнему облику строителей, приметы быта того времени. Эти бесценные свидетельства первых дней города станут потом, много лет спустя, экспонатами городского краеведческого музея, иллюстрациями к книгам о Комсомольске, набросками композиций больших картин. За плечами у юноши – Ленинградское художественное училище. Виталина изобразила художника за работой. Всё на её рисунке – тюбики краски, банки растворителя, палитра, кисти, натянутый холст с изображённой на нём лошадью



указывает на то, что за работой – мастер. Этот лист, как и следующая работа, выполнен тушью и черным линером.

На второй работе автора мы видим фантазийный образ первого российского императора, незаурядного реформатора и большого труженика – Петра Алексеевича Романова, более известного как Пётр I или Великий. Картина получилась весьма милой, она могла бы послужить иллюстрацией для детской книги о Петре I. Император с нежностью, радостью и гордостью смотрит на судно, его глаза полны вдохновенных надежд на создание самого могущественного флота. По стилю исполнения рисунок напоминает декорации и заставки из кинофильма «Табачный капитан», который также рассказывает о деятельности Петра Алексеевича. Напомним, что выбор темы неслучаен – в этом году празднуется 350-летие со дня рождения императора.

Четырнадцатилетних участников у нас двое – Илья Шурхаленко и Дарья Дёмина. Даша черпала вдохновение из культурного наследия народов России, поскольку 2022 год посвящен именно этой теме. Её работа носит название «Хранительница очага нани». Если обратиться к фольклору, Нанной (созвучно со словом «нани») называли родно Бабы-Яги, хранительницу очага. Неслучайно имя Нанна переводится как «золотое пламя». Однако у этого слова есть и другое значение. Орочи (нани) – один из коренных народов Приамурья и Сахалина. Именно представительницу этой группы народов изобразила Даша. В одежде орочей присутствуют такие общеамериканские черты, как покроя типа кимоно, сходство материала (рыбья кожа, шкуры морских и сухопутных животных), штаны с ноговицами, нагрудник, мужские передники и юбки, шубы из собачьего меха, халаты из рыбьих кож и т.п. У орочей не принято было стричь волосы.



Мужчины заплетали их в одну косу (чохчо), женщины — в две (патучи). Хотя на рисунке вторая коса почти не видна, всё равно по тому, как заплетены волосы, видно, что она есть. Этноспецифические черты в одежде орочей прослеживаются в составе костюма и традициях орнаментики. Приятно, что юная художница изучила традиционные орнаменты и атрибуты жизни орочей, которые перенесла на свою работу.

Илья выбрал более привычную и понятную молодым людям военную тему. Хочется сразу отметить, что для юноши у него заметна хорошая проработка деталей и перспективы. На переднем плане — летчик в форме времён Второй мировой войны. Важно, что Илья знает военную экипировку тех лет: шлемы, лёгкая куртка, шерстяной свитер с высоким горлом. Боец только что совершил посадку и снимает с плеч парашют. Позади него приземлились товарищи-лётчики, рядом с ними — замаскированный ангар. А позади них...? Москва? Эта работа — благодарность нашего поколения за Победу. Рассматривая подобные рисунки, радуешься тому, что по прошествии стольких лет после Великой Отечественной войны память о ней навсегда остаётся в сердцах поколений.

Анна Лукашевич (15 лет) изобразила первую женщину в космосе. Так она и назвала свой рисунок. Как известно, первой женщиной-космонавтом в истории стала Валентина Владимировна Терешкова. Она была отобрана из более чем 400 претендентов для полета. На тот момент ей было 26 лет, а в этом году Валентина Владимировна отметила уже свой 85-летний юбилей. Аня создала рисунок в ограниченной цветовой палитре (в оттенках светло-серого, синего и коричневого цветов), что придаёт ему цельность, не даёт «рассыпаться» на множество деталей. А деталей в работе очень много: скафандры астронавтов, космической станции, лицо и волосы Терешковой. При этом не забыла девушка и о светотени, которую проработала очень удачно.

На этом завершаем наш очередной обзор и желаем всем творчески плодотворно поработать в оставшиеся летние месяцы.

А. КУНАЕВА,
художник-педагог

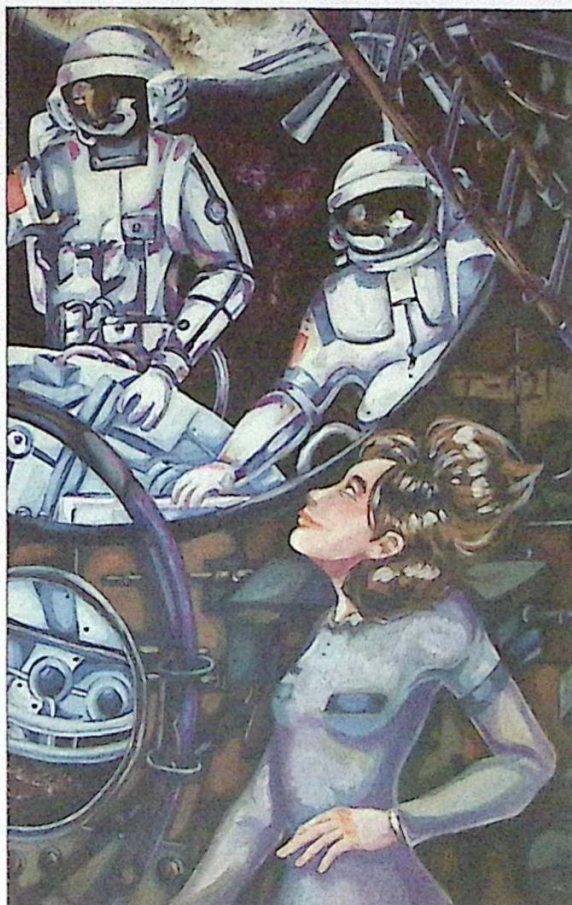
Анна Лукашевич, 15 лет.
Первая женщина в космосе. Гуашь.

ДХШ им. Г.А.Цивилёва,
г. Комсомольск-на-Амуре:
Дарья Дёмина, 14 лет.
Хранительница очага нани.
Гуашь.

Илья Шурхаленко, 14 лет.
Отряд лётчиков. Гуашь.

Виталина Казанцева, 12 лет.
Молодой Пётр I.
Тушь, липер.

Георгий Цивилёв за работой.
Тушь, липер.



ВЕЛИКОМУЧЕНИЦА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

*Два на миру у меня врага,
Два близнеца неразрывно слитых:
Голод голодных и сытость сытых.*
Марина Цветаева

Как Золотой век русской поэзии символизируют имена Пушкина и Лермонтова, так его полновесное «серебро» олицетворяет великая женская пара: Цветаева и Ахматова. Продолжая эту аналогию и переводя ее в сферу изобразительного искусства, отметим, что так же, как Пушкин превосходил Лермонтова в обширности портретной галереи, так Ахматова более, чем ее поэтическая сестра и соперница, была востребована замечатель-

ными художниками. Правда, в перестроечные десятилетия этот разрыв сильно сократился. И к 130-летию со дня рождения Марина Ивановна Цветаева (1892–1941) обрела широкую иконографию в скульптуре, живописи, графике.

Почему мы назвали женскую пару как символ русской поэзии первых десятилетий XX столетия? Именно женская поэзия этой эпохи достигла небывалой массовости, художественной силы и разнообразия: была издана даже специальная антология «Сто одна поэтесса Серебряного века». Но никто из этого обширного списка не мог приблизиться к названной паре. А Марина Цветаева стала не только символом поэзии, но и идеальной формой служения ей, можно сказать, наиболее жертвенной фигурой Русского Пантеона. Неслучайно ее называли велико-

мученицей и вечной изгнанницей, амазонкой и чернокнижницей. В конце 1920-х критика обоснованно признавала ее продуктивное новаторство, огромный творческий темперамент, мощное владение стихией родного языка, богатством ритмов, изобретательностью строфики, выразительностью образного жеста. Но, увы, не все поняли и оценили эту удивительную реформацию русской речи. Даже знаменитые литераторы поначалу сконфуженно сомневались: «Она слабо знает русский язык и обращается с ним бесчеловечно, всячески искажая его. Максим Горький».

По темпераменту, страсти, трагическому накалу жизни ее сравнивали с Клеопатрой и Жанной д'Арк. А сама она с 16 лет собирала всё по Наполеону: портреты, книги, гравюры. Кумиром ее молодости была и Мария Башкирцева, она посвятила художнице свой сборник «Вечерний альбом». Вообще, Марина Ивановна охотно прятельствовала не только с собратьями по перу, но и с художниками. До ее отъезда за границу и за границей портреты Цветаевой создавали (и удачные, и совсем слабые) В. Генерозова и С. Юркевич, Н. Вышеславцев и М. Нахман, А. Билис и К. Родзевич. Известны также портретные этюды в бронзе и керамике Н. Крандиевской, силуэтные композиции Е. Круликовой. Прижизненные портреты Цветаевой и даже последующие – очень разные, порой даже взаимоисключающие. И это не столько зависит от возраста и физического состояния модели, сколько от ее многочисленных изменений, перевоплощений, влечений, мечтаний и насущных забот. То у нее было лицо страстно





влюбленной женщины, то вид сумасшедшего поэта, испытывающего муки творчества, то отчаянье матери, не знающей, чем накормить детей, то удовлетворение человека, которого критика превозносит и славит, то волнение декламатора собственных стихов на ответственном представлении, то стоическая уверенность в своей духовной миссии, а то дамское тщеславие и робость от своего плачевного внешнего вида, скверного туалета, надвигающейся старости, но чаще всего на лице ее читался страх перед будущим, ее угнетало бесправное, ненадежное, катастрофическое положение и в свободной Европе, и в сталинской России. Таковы и портреты.

Определенное их количество (и главным образом, памятников) было продиктовано географией: где жила и работала поэтесса — это столица России с ее Трехпрудным

и Борисоглебским переулками, Таруса, Коктебель, Гурзуф, Чехия (сельская и пражская жизнь), Франция с предместьями Бельвю, Мёдон и эмигрантским кругом Парижа, а по возвращении в Россию — Александров, Голицыно, Пески, Болшево, Елабуга. Вечная странница, неутомимая труженица, по своей нелегкой доле печальница и скорбница, она писала о своей поэтической судьбе: «Я никому не нужна: мой огонь никому не нужен, потому что на нём каши не сварить». Это чувство потерянности и экзистенциального отчаяния было связано с трагической предопределенностью судьбы поэта в после-революционной России. Она искренне и мучительно оплакивала каждого из своих несчастных собратьев, раннюю гибель Блока, Гумилева, Есенина, Маяковского, Мандельштама, Волошина, даже не особенно близкого

Н. Крандиевская.
Бюст Марины Цветаевой.
Керамика. 1913.

А. Оранская.
Серебряный век.
Масло. 2006.

Н. Матвеева.
(архитектор С.Бурицкий).
Памятник М.И.Цветаевой в Москве.
△ Бронза, гранит. 2007.

В. Соскиев.
(архитектор Б.Мессерер).
Памятник М.И.Цветаевой в Тарусе.
Фото А.П.Зуева.





виновата — виноват Бог». Муж Сергей Эфрон был расстрелян. Сын Георгий (Мур) получил смертельное ранение в бою под Оршей, пережив мать на три года. Слава Богу, ей не пришлось страдать за эту вину, ведь это она напутствовала его:

*Езжай, мой сын, в свою страну, —
В край, всем краям наоборот!*

Она безотчетно любила свой край, поскольку и сама была человеком, всем людям наоборот. И она вернулась в Россию не потому, что бедствовала в эмиграции. Здесь, в Париже, из-за трудного материального положения поэтесса образовалась даже частная благотворительная организация: Общество помощи Марине Цветаевой.

Немногие, но символические, соприкосновения были у поэта и ее родных с миром искусства. Об этом хотелось бы сказать. Например, отец — Иван Владимирович не только искусствовед, но и создатель первого музея всемирного искусства. Старшая дочь Ариадна училась в рисовальной школе Юона, посещала школу-мастерскую Шухаева, училась народному орнаменту у Билибина, декоративному рисунку — у Добужинского. Позже профессионально занималась книжной иллюстрацией. Делала рисунки к стихам матери и портретировала ее. Сама Марина Ивановна состояла в знакомстве и переписке с отцом своего возлюбленного поэта — художником Леонидом Пастернаком, автором портрета ее кумира и письменного собеседника Рильке. В Париже она посещала мастерскую Н. Гончаровой и М. Ларионова. Писала статью о художнице, переросшую в книгу. В свою очередь, Гончарова, вдохновившись цветаевской поэмой «Молодец», сделала к ней 31 рисунок, ныне хранящиеся в Русском музее. Марина Ивановна всегда была чутка к искусству, возила с

ей Брюсова. И о своих родных пролила она немало слез.

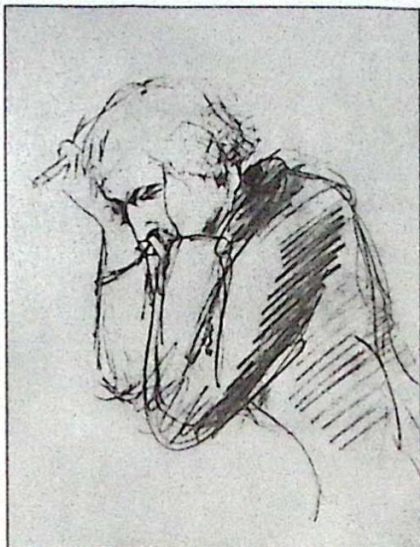
Младшую дочь Марина Ивановна не убергла от голода и болезней: ребенок умер в приюте. Старшая дочь на долгие годы была отправлена в сталинские лагеря. Поэтесса жила с постоянным чувством вины и не раз сокрушалась об этом в стихах:

*Дурная мать! — Моя дурная слава
Растет и расцветает с каждым днем.
То на пирушку заведет Лукавый,
То первенца забуду за пером... —*

При этом она была любящей матерью, нежной и терпеливой женой. Но все эти чувства и семейные привязанности перекрывало и отодвигало служение Поэзии, ее безоговорочная Миссия. И если что-то житейское, простое, человеческое не удавалось ей или приносилось в жертву, она не оправдывалась, или оправдывалась со своей недостижимой высотой: «Не виновата. Никогда. Ни в чём. Если я

с собой альбом любимого Брейгеля, посещала вернисажи. Когда в Париже открылась Всемирная выставка, она восхитилась художественной мощью скульптуры Мухиной. Сын Георгий по возвращении в Россию предполагал получить художественное образование, показывал свои рисунки профессионалам, его способности отмечали Кукрыниксы, Р. Фальк, А. Кравченко.

Только спустя 20 лет после смерти стихи Цветаевой увидели свет на родине. Но ее знали по «самиздату», по переписанным от руки и выученным наизусть стихам. Это и дало толчок развитию и пополнению цветаевской иконографии. Для некоторых художников это были вдохновенные эпизоды, для иных — кропотливая и увлеченная работа на долгие годы: поиски, раздумья, варианты в разных материалах. Надо сказать, в живописи советских и перестроечных десятилетий Цветаева, в основном, была поводом для создания эффектных мелодрам. Их отличали форсаж цветовой гаммы, укрупненная фронтальность изображения, навязчивые и натужные детали —



А. Эфрон.
Рисунок с натуры «Марина».
Париж. 1930-е.

А. Билис.
Марина Цветаева.
Рисунок. 1931.

Т. Соколова.
Портрет М. Цветаевой.
Гипс. 1969.

З. Церетели.
Поэт Марина Цветаева.
Бронза. 2000.

П. Бондаренко.
Портрет М. Цветаевой.
Дерево. 1972 /на с. 11/.

В. Малолетков.
«М. Цветаева». Керамика. 1990-е
/на с. 11/
«Исход в Елабуге».
Эскиз. 2022 /на с. 11/.

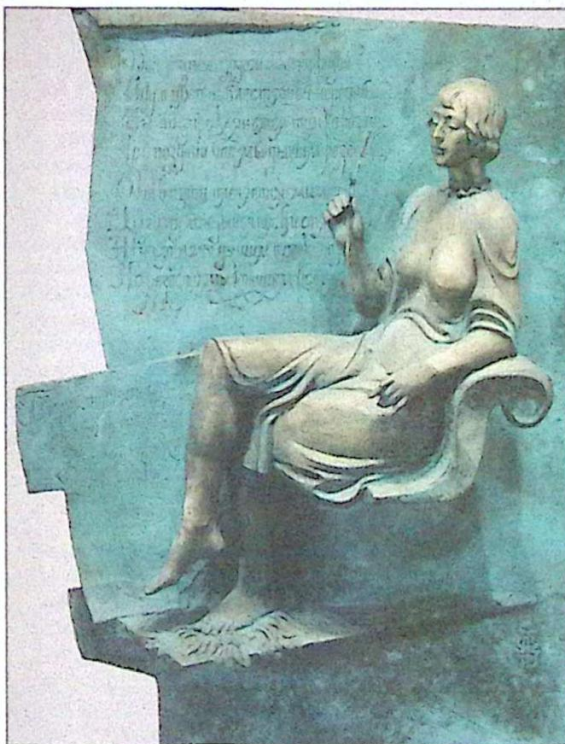


горящая свеча, раскрытая книга, распахнутое окно, гроздь рябины, букетики полевых цветов и заоконные пейзажи. И очень часто — перенесенные с одной, наиболее известной фотографии, огромные грустные глаза. В результате удачными считались композиции, воплотившие в цвете обобщенное поэтическое настроение, ситуацию вдохновения и лирического раздумья, но отнюдь не драму поэта, не искомый оригинальный образ. Лучшие «оммажи» Цветаевой памятны по графическому разделу, их авторы — Евгений Бачурин, Итэлла Мастбаум, Анатолий Давыдов, Юлий Берковский.

В современной скульптуре (и монументальной и станковой) немало достойных работ, посвященных поэтессе. Вспоминаются скульптуры, созданные в конце 1960-х и начале 1970-х. Это композиция в дереве Павла Бондаренко с выразительным силуэтом и общим поэтическим строем полуфигуры. И, конечно, замечательная бронза Татьяны Соколовой с убедительной портретной образностью, о которой известный критик В. Манин писал: «Представляется парадоксом, что такие нежные и хрупкие свойства душевной организации Цветаевой воплощены решительной и энергичной лепкой формы с острыми гранями и глубокими прорезями, построены на динамичных контрастах ровной пластичной шен и зубчатого силуэта фигуры, тяжелой массы бронзы и утонченных черт лица. Повсюду ощущается какое-то несоответствие, но, видимо, оно и есть то, что свойственно тонкой поэзии Марины Цветаевой и ей самой, попавшей в несопоставимо контрастные с ее личностью условия социально-нравственного бытия». В новом веке обращают на себя внимание рафинированная, камерная по стилю композиция Зураба Церетели со свитком стихотворных строк его героини: «Мы на заре клянемся только розой. Но в поздний час мы дышим резедой», пластически точная, строгой гармонии композиция из известняка Людмилы Ельчаниновой, психологический портрет, без позерства и сентиментальности, работы Татьяны Каленковой.

Журнал уже рассказывал об основном корпусе работ, посвященных поэтессе, в монументальной скульптуре. Одной из наиболее удачных, художественно оправданных, логически выстроенных и архитектурно мотивированных работ в этом ряду представляется памятник в Москве в Борисоглебском переулке напротив дома, где жила поэтесса и где сегодня активно работает ее музей. Автор —

Нина Матвеева, дочь и ученица выдающегося скульптора А.Т.Матвеева, архитектор Сергей Бурицкий. Памятник-бюст в Елабуге уступает московскому в настроенческой атмосфере и в полноте зодческой задачи. Это своеобразный портрет, эмблематический знак (авторы А. Головачев, В. Демченко). Хотелось бы отметить памятники, которые удалось оценить только в эскизных проектах. Это талантливый и оригинальный эскиз известного скульптора Лазаря Гадаева, выполненный незадолго до его кончины. А также удивительно изящный, пластически ясный, авторски окрашенный эскиз Ирины Бачуриной, скульптора и художника, искусствоведа и педагога, многолетнего автора нашего журнала. Первым памятником

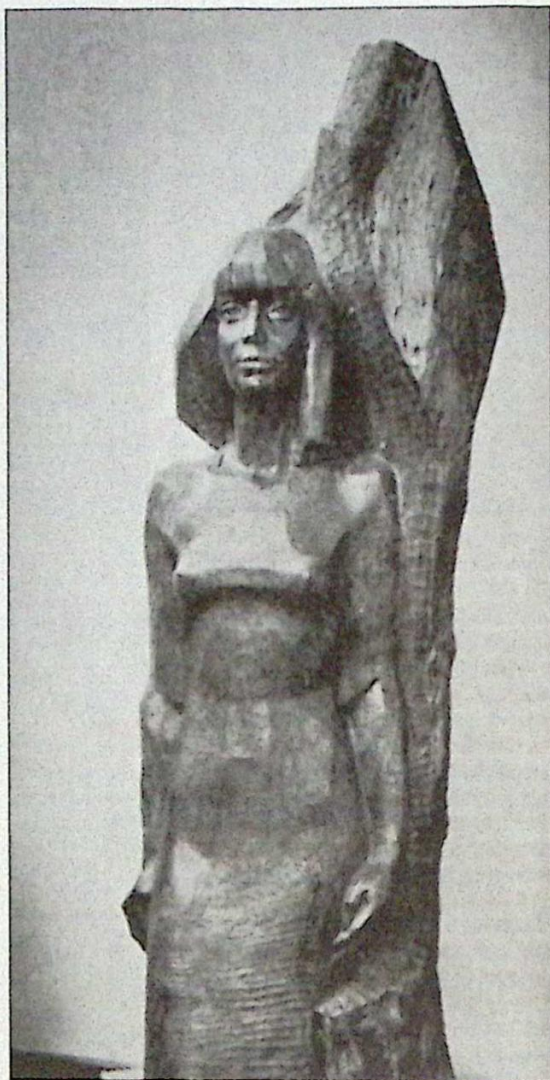


Цветаевой в России считается воздушная монументально-декоративная композиция Юрия Солдатов в Башкирии в селе Усень-Ивановское. Есть также памятники во Франции и Чехии. Но немного о наших выдающихся мастерах всегда актуальной поэтической темы.

Памятник Цветаевой в Тарусе создал московский скульптор Владимир Соскиев (архитектор Борис Мессерер), он открыт в первое десятилетие нашего века. Скульптор вспоминал, как приезжал в Тарусу в 1970-е по приглашению своего учителя — ректора и профессора Суриковского института П.И.Бондаренко. К нему в гости нередко приходила Ариадна Эфрон. Именно тогда Павел Иванович работал над образом ее гениальной матери. Быть может, тема перешла в этой творческой обстановке от учителя к ученику. Хотя сам по себе Соскиев уже был захвачен осмыслением близких его сердцу поэтических личностей. Впоследствии появились работы, посвященные Коста Хетагурову, Булату Окуджаве, Иосифу Бродскому, Гайто Газданову... Скульптор изучил свою героиню полностью и досконально. Не было книги — ее и о ней, которую бы он пропустил в процессе работы. Ему было важно не только точно вылепить портрет, но и наилучшим образом разместить фигуру в пространстве небольшого скверика, предусмотрев, как окружают ее деревья, как силуэт смотрится на фоне открытого места, как читается с противоположного берега Оки... Мастер не изобразил свою героиню шестнадцатилетней молодой и счастливой девушкой, какой она приезжала в Тарусу вместе со своими близкими на дачу. В памятнике Соскиева она «вернулась» в Тарусу и после зарубежных скитаний, и после всех драматических ситуаций на родине. Она как будто слилась с природой любимой Тарусы.

Еще один достойный апологет темы Валерий Малолетков рассказывает, как в его искусстве возник образ Поэта:

— Несомненную роль в моей жизни и творчестве сыграло многолетнее увлечение поэзией Марины Цветаевой, образом русской женщины-великомученицы. Толчком к этой теме послужила одна давняя несостоявшаяся работа, заказанная мне в пылу и угаре Перестройки директором Универсального магазина на Петровских линиях, преследовавшим своим коммерческие цели. Я со всей ответственностью выполнил графический проект настенной объемно-пространственной композиции «История русского костюма», а также рабочие модели в керамике. Всё было достоверно продумано исторически и тщательно проработано в деталях. Идея заключалась в том, чтобы наполнить костюмный жанр скульптурными изображениями выдающихся людей, в том числе замечательных представителей культуры Серебряного века. В рамках этого замысла, наряду с Пушкиным, вырисовывались фигуры Маяковского, Есенина, Ахматовой. В этот пантеон органично вписывался трагический образ Цветаевой. Впервые мне пришлось пережить такую неудачу с реализацией замысла (не по моей вине), но «нет худа без доброй», от несостоявшегося монументального проекта у меня остались модели, и самое главное — живой неостывающий интерес к истории нашей культуры, к ее великой литературе. К этому моменту прежде закрытая информация о моих героях оказалась доступной и обильной. Осталось только изучить ее и осмыслить. Так, мне открылась трагическая судьба Марины Ивановны. Она захватила меня и не отпускает до сих пор. Было сделано немало проб в различных материалах и техниках росписи. Фаянс казался легковесным для этого образа, фарфор — несколько «салонным», в итоге остановился на шамотной глине, обладающей высокой конструктивной проч-



ностью, необходимой для создания крупной пластической формы. Однако в процессе работы возникли технические сложности. Поэтому не впервые использовал гипсовую формовку с последующей глиняной набивкой по гипсовым формам. Затем были роспись и обжиги в газовом горне на ЭТПК «Воронцово». Работа шла напряженно и потребовала огромной концентрации. В результате мой интерес к историко-культурной тематике расширился, образ Цветаевой заставил обратить взор на другие характерные фигуры великой русской культуры. А пара «Цветаева—Ахматова» обрела единство и цельность. В таком «родстве» и экспонируется на выставках. Примерно в этом духе, с историческим блеском высказалась Цветаева в стихах к Ахматовой:

*Соревнования короста
В нас не осилила родства.
И поделили мы так просто:
Твой — Петербург, моя — Москва.*

Многие авторы, кроме В.А.Малолеткова, с которыми удалось побеседовать о работе над образом, остались не до конца удовлетворенными полученными результатами.

Слишком велика была сложность и противоречивость героини, не поддавалась воплощению ее натура и психика «наоборот». Всего можно было добиться – портретного сходства, удачной символической детали, выразительного ракурса и в целом благородной живой формы. Но как-то за пределами пластического решения оставались то крупность и многогранность личности, то отсутствие кожи и открытость ударам судьбы этого человека, то неуловимая женская суть, вмещающая одновременно уязвимость, неуверенность в себе и твердое сознание своей избранности, отдельности от всего суетного, житейского, общепринятого. Она даже «завидовала» не как заурядный поэт – Ахматовой, Пастернаку, Маяковскому, а как высшее существо: «Единственная женщина, которой я завидую – Богородица: не то, что такого родила, за то, что так зачала».

При всём демоническом ореоле, истинно трагическом

венце этого поэта, не теряется главная суть – профессионального литератора, великой труженицы, вдумчивого реформатора стиха, знатока мировой поэтической культуры, оперативного литературного критика. Марина Ивановна – автор не только лирики, но и многих поэм, драматических произведений, стихотворных переводов, полемических статей, ценного регулярного эпистолярного и собственного дневникового жанра «Мысли», причем название идет от философа Блеза Паскаля... Свою неуловимость, призрачность и трудность воплощения подметила сама Цветаева:

*Кто создан из камня, кто создан из глины, –
А я серебрюсь и сверкаю!
Не дело – измена, мне имя Марина,
Я – брениная пена морская.*

Прекрасно, что самые разные художники стремятся преодолеть в своих произведениях эту призрачность и бренность. И успехи в этом длительном и многотрудном процессе очевидны.

В. Малолетков.

«Марина. История русского костюма».
Рабочая модель. Керамика. 1990-е.

«Исход в Елабуге». Эскиз. 2022.

Н.ИВАНОВ



РУССКИЕ СЕЗОНЫ ГЛАЗАМИ СЕРОВА

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С.П.ДЯГИЛЕВА

Творчество выдающегося русского художника Валентина Серова стало настоящей летописью жизни России конца XIX – начала XX веков. Пытливым оком вглядывается художник в лица героев своих портретов – будь то государь, известный певец или простой крестьянин. Пытается понять их мысли и чувства, размышляет о судьбах Родины. Страна переживала тогда переломный период – в политике, экономике, культуре. Ломая старые устои, властно утверждалось новое. Все, что составляло суть бытия современной ему России, передавала на холсте чуткая кисть художника.

Одной из ключевых фигур того времени был Сергей Павлович Дягилев. Его считают удачливым импресарио, чем ограничивают значение этой личности для истории. Дягилев – реформатор русского, да и мирового, музыкального театра, собравший вокруг себя единомышленников, мечтавших об обновлении искусства. «У него было какое-то исключительное чутье, необыкновенный дар мгновенно распознавать все, что свежо и ново, и не вдаваясь в рассуждения, увлекаться этой новизною», – вспоминал о Дягилеве Игорь Стравинский. Бакст, Бенуа, Стравинский, Фокин, Шляпин, Нижинский, Павлова... Все эти уникальные таланты, объединенные в круг единомышленников Русских Сезонов, внесли свой вклад в возрождение русского театра на заре XX века.

Созданное в 1890-х годах Дмитрием Filosoфовым, Сергеем Дягилевым и Николаем Бенуа объединение «Мир искусства» задавало тон в художественной жизни страны. Его основоположники не принимали программной живописи поздних передвижников, вели открытую полемику с Ильей Репиным и Владимиром Стасовым. Дягилев не принимал многих черт окружавшей буржуазной действительности и «приземленного» реализма. Вдвоем с Бенуа они пытались создать новую живопись, главной идеей которой была бы красота как таковая. Нередко эта была красота прошлых веков – времен Петра Великого (на которого Дягилев считал себя похожим) и Елизаветы Петровны, русской иконописи и фольклора. Идеологи «Мира искусства» были



романтическими мечтателями и утонченными эстетам, служившими идеалам «чистого» искусства. Эти идеалы притягивали многих талантливых художников того времени – в разное время в объединение входили А.Бенуа, Л.Бакст, К.Сомов, М.Добужинский, А.Остроумова-Лебедева, Н.Рерих, К.Коровин, А.Головин, Е.Лансере, И.Грабарь, И.Билибин. Под влиянием идей Р.Вагнера «мирискусники»



В. Серов.
Портрет С.П.Дягилева. 1904.

Автопортрет. 1880-е гг.

Анна Павлова в балете «Сильфида».
1909.

В. Серов.
Анна Павлова.
Графитный портрет. 1909. ▷

П. Басин.
Мария Тальони в балете «Сильфида». ▷

В. Серов.
Тамара Карсавина.
Графитный рисунок. 1909. ▷





стремились к возрождению театра как «синтетического произведения искусства», боролись с рутинной и штамповой, царившими на казенной сцене. В основу их театральной деятельности легли заявленные А. Бенуа «стиль, идеальная мера и пропорция, идеальная условность». Эти устремления к расширению границ образно-художественной выразительности спектакля счастливо совпали с деятельностью реформаторов русского театра.

Серов не был членом «Мира искусства», но с удовольствием общался с художниками кружка, дискутировал с ними. Будучи чужд любых модных течений, Валентин Александрович как бы наблюдал все происходящее со стороны. Воистину «дух станов не боец, а только гость случайный!» В искусстве у него был свой, особый путь, совмещавший традиции и новаторство. В воспоминаниях А. Бенуа о благотворном влиянии личности Серова на «мирискусников»: «Серов был скорее неоступен. Этот несколько мнительный, недоверчивый человек неохотно сближался. Поэтому дружеские отношения со всей нашей компанией должны были завязаться с Серовым не без некоторых с его стороны колебаний, а то и огорчений. Чего в нас, наверняка, не было, так это простоты. В этом я не могу не покаяться, и делаю это с сознанием, что ...тогда, когда последние следы юношеской блажи стерлись, мы все всё более и более стали опрощаться, «отвыкать от гримас и всяческого ломанья». И вот в этом нашем исправлении, без сомнения, немалое влияние оказывал Серов... Как очаровательно он смеялся, какая острая наблюдательность, какой своеобразный юмор просвечивал в его замечаниях! Но чего Серов положительно не терпел, так это кривляния и хитрения в обращении с друзьями...».

Художника притягивала фигура Дягилева, он восхищался его влюбленностью в искусство и феноменальными организаторскими способностями. «Серов, — писал в мемуарах Александр Бенуа, — тогда переживал эпоху особого увлечения личностью Дягилева. Ему нравились в нем не только его размах, его смелость и энергия, но даже и некоторое его «безрассудство»... ему нравилось все, что носило характер праздничности, что отличалось от серой будничности, от тоскливой «мещанской» порядочности. Дягилев, несомненно, олицетворял какой-то идеал Серова в этом отношении». Между Дягилевым и Серовым быстро возникла дружба — оба ценили друг в друге творческую независимость и талант.

Художник Метислав Добужинский вспоминал: «Дягилев входил во всякие детали, мелочей для него не было, все было «важно», и все он хотел делать сам. Пресловутое «диктаторство» Дягилева с самого начала «Мира искусства» было признано как нечто вполне естественное, и все добровольно подчинялось этому. Единственно, с кем он советовался, были Серов и Бенуа».

Любовь к театру досталась Валентину Серову по наследству от отца известного композитора Александра Серова. Он был очарован театром. Волшебный мир кулис манил его своею тайной. Не чувствуя в себе призвания декоратора — исключением стали декорации к опере отца «Юдифь», созданные в 1907 году для Мариинского театра, — художник по-иному служил ему. Он создал галерею портретов деятелей современного ему театрального искусства, чем навсегда вошел в историю русского театра.

Летом 1909 года главным событием французской, да и всей европейской культурной жизни, стали Первые Русские Сезоны, организованные неутомимым Дягилевым. И если годом ранее он открыл европейскому зрителю русскую оперу во главе с гениальным Федором Шаляпиным, то теперь пришла очередь балета. Стены театра Шатле, где проходили гастроли, украшали афиши с Анной Павловой в балете «Сильфида» (такое имя обрел за границей балет «Шопениана»). Молодой хореограф Михаил Фокин, на которого Сергей Дягилев делал тогда ставку, создавал его как воспоминание об эпохе романтизма — своего рода фантазию на тему легендарного балета 40-х годов XIX века «Сильфида». Художник подхватил «игру в аллюзии» и создал плакат по образу портретов родоначальницы балетного романтизма Марии Тальони. На них «божественная Мария» в полупрозрачном белом платье устремлялась к мечте в главной позе романтизма — позе арабеска. Застывшая в летящем арабеске Сильфида Павловой стала символом русского балета. Скупыми средствами монохромного рисунка Валентин Серов явил здесь надмирную, платоническую идею искусства балета как такового. Анна Павлова танцевала тогда в нескольких спектаклях Сезонов, но лучше всего ее романтическое дарование проявилось в «Шопениане», где балерина «утверждала гармонию музыки и танца, как некий идеал возвышенного». К сожалению, сотрудничество балерины с Дягилевым ограничилось лишь

одним сезоном. В 1910 году Павлова создала собственную труппу и гастролировала по миру с триумфальным успехом.

Абсолютной звездой Русских Сезонов стала Тамара Карсавина — грациозная смуглянка с бархатными глазами. Французская публика была в восторге от ее «варварской» восточной красоты и изысканного стиля ее танца. В отличие от Павловой она задержалась у него надолго. Все главные партии Русского балета Дягилева были исполнены Тамарой Карсавиной. Она оставалась верна своему импресарию вплоть до его смерти в 1929 году. Своей всемирной славой балерина была обязана именно дягилевской антрепризе. Танцуя на сцене Мариинского театра, Карсавина со своей несовершенной техникой не до конца вписывалась в строгие каноны балетов Петипа, вызвала нарекания критиков и долго числилась «начинающей». Зато ее импрессионистское по сути дарование обрело себя в постановках М. Фокина, она стала «душой» его балетов. Любопытно, что сам хореограф не сразу увидел в Карсавиной свою идеальную артистку. Она приехала в Париж в 1909 году как исполнительница вторых партий. Но благодаря случаю — знаменитая прима Кшесинская передумала в последний момент танцевать у Дягилева и отказалась приехать — красавица Таточка (как называли ее близкие друзья) исполнила ее номер и вызвала восторг публики. Через год на правах ведущей солистки она заменила Анну Павлову в заглавных партиях балетов «Жизель», «Шопениана», «Египетские ночи», «Карнавал», «Призрак розы», «Жар-птица», «Петрушка», «Тамара» — все лучшие балеты Михаила Фокина во многом обязаны своим успехом вдохновенному исполнению Тамары Карсавиной. В 1909 году Серов сделал карандашный портрет Тамары Карсавиной. Он крайне лаконичен — всего лишь мгновение репетиции, когда артистка остановилась и чуть повернула голову. Художник любит ее благородную лепкую ее лица, врожденной грацией, очарованием всего облика. В отличие от павловского он воспекает не танец, а красоту балерины. Какую бы партию не танцевала Карсавина, она пленяла зрителя очарованием облика и актерской индивидуальностью.

«Единственным делом признаю я балет, остальное все пустяки», — с легкой иронией писал Серов в одном из писем. Волшебство балетного театра настолько пополнило сердце художника, что в мае 1910 года он специально выехал за границу, чтобы увидеть новые постановки дягилевской труппы. Париж с восторгом встретил премьеры балетов «Жар-птица» и

«Карнавал», открыл для себя забытую французскую «Жизель», но гвоздем сезона стала восточно-пряная «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина с Идой Рубинштейн в главной партии Зобеиды. Именно эта самобытная, непохожая на других артистка стала источником вдохновения для Серова в новом сезоне. Ида Львовна с юности истово любила театр и стремилась на сцену. Она окончила училище Малого театра и до конца жизни играла на драматической сцене. Свой творческий путь она начала в «Антигоне» Софокла, потом пришла в труппу знаменитой Веры Комиссаржевской, которая обещала Иде роль Саломеи в одноименной пьесе О. Уайльда. Готовя танец семи покрывал или «Танец царевны» — так он назывался в новой постановке — артистка познакомилась с молодым балетмейстером Михаилом Фокиным и между ними возникла творческая дружба, длившаяся многие десятилетия. Ведь другой ее страстью был танец. Она не была профессиональной балериной, но стремясь выйти на сцену, в 1907—1908 годах брала уроки у Фокина, который, исходя из возможностей своей ученицы, создавал для нее уникальные балеты-стилизации на восточные темы. Благодаря Иде Рубинштейн в творчестве хореографа появилась тема роковой красоты, несущей смерть. Образы Клеопатры и Зобеиды стали ее олицетворением.

Артистка была участницей обоих Русских Сезонов, и Валентин Серов, конечно же, видел ее в 1909 году в заглавной партии балета «Клеопатра», но тогда мыслями художника всецело владела Анна Павлова. А через год Дягилев представил Парижу Рубинштейн в ее лучшей, по мнению многих, партии Зобеиды. Ее выступление стало сенсацией и было признано новым словом в хореографии. «Нало сказать, — вспоминала художница Н. Я. Симонович-Ефимова, двоюродная сестра Серова, — что лицо Иды Рубинштейн было безусловной, изумительной красоты... Овал лица как бы начертанный без единой помарки счастливым росчерком чье-то легкого пера, благородная кость носа. И лицо милое, матовое без румянца. С копной черных кудрей позиди».

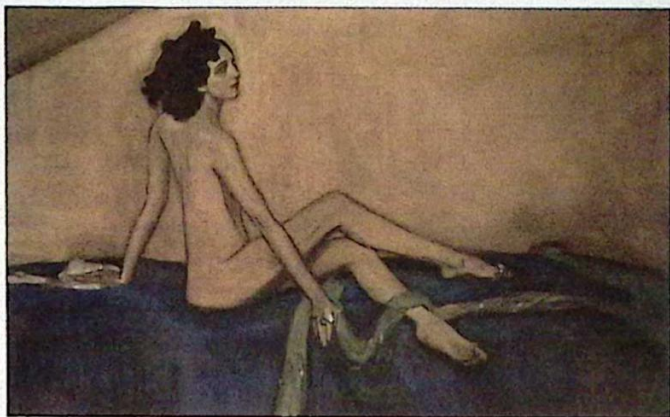
Искусство артистки, ее необычная красота пленили Серова. «Монументальность есть в каждом ее движении, — восхищался художник, — просто оживший архаический барельеф». Скорее всего, через друга и соратника Льва Бакста, чьи роскошные декорации и костюмы к «Шехеразаде» имели не меньший успех, чем исполнители, он познакомился с Идой Львовной и сразу предложил ей позировать. «Серов был до такой степени увлечен ею, что решил во что бы то ни стало писать ее портрет», — писал Игорь Грабарь, неоднократно беседовавший с Валентином Александровичем. Начались поиски позы и костюма модели. Как передать загадку ее облика, ломкую графичность ее тела? Пышный восточный костюм Зобеиды здесь явно мешал. Тогда Серов предложил Иде позировать обнаженной, и она согласилась. Определилась и идея портрета: полная восточной неги Ида предстала языческой богиней древних времен. В ее взгляде загадка сфинкса, ярко-алые



Л. Бакст.
Эскиз декорации
к балету «Шехеразада». 1911.

В. Серов.
Портрет Иды Рубинштейн. 1910.

Эскиз декорации к опере «Юдифь». 1907.



губы взрывают сдержанный колорит картины. Валентин Серов написал свою модель в одной плоскости с фоном, создав образ, напоминающий египетские фрески. Художник говорил о портрете, что его модель «смотрит в Египет». Как и годом ранее, Серов создал портрет-символ. Но если Сильфида Павловой являла гармонию классики, то образ Рубинштейн стал олицетворением языческой стихии русского балета. Можно сказать, что здесь зашифрованы идеи и поиски танца модерн.

Портрет вызвал полемику среди зрителей и профессионалов. Одни восхищались, другие возмущались. Даже ярый сторонник всего нового в искусстве Дягилев отказался его купить. Наставник и друг Илья Репин был еще более категоричен в своем неприятии: «Мне показалось, — описывал он свои ощущения при виде картины, — что потолок нашего шепчного павильона обрушился на меня и придавил к земле. Я стоял с языком, прилипшим к гортани; кругом все задернулось мглой злокачественного сирокко». Писатель и критик Сергей Саввич Мамонтов, сын знаменитого мецената, отстаивал достоинства портрета: «Одной своей картиной Серов объясняет обществу тот идеал, к которому целыми годами безуспешно тянутся прославленные Гогены, Матиссы и их маленькие российские подражатели». С проницательностью гения он уловил призрачную мечту, легким движением сбросил с себя весь арсенал своей сложной техники и создал шедевр, классический по простоте и небывалый по выразительности. В этом изумительном портрете Иды Рубинштейн совсем не заметно кропотливого труда художника. Кажется, что он создался сам собой и что в этом и заключается тайна его захвата. Не то же ли самое можно сказать о стихах Пушкина или о музыке Моцарта?!»

В апреле 1911 года среди других своих картин Серов выставил картину на Международной художественной выставке в Риме. «Ныне ясно, что Серов один из чудеснейших художников нашего времени, настоящий красавец живописец, «классик», занимающий обособленное, совершенно свободное, самостоятельное положение... Если и короновать кого-либо на Капитолии за нынешнюю выставку, так это его и только его», — писал Александр Бенуа. В том же 1911 году по просьбе директора музея Александра III Д.И. Толстого художник отдал портрет Иды Рубинштейн в это собрание.

Расставшись с Дягилевым, Ида Рубинштейн не оставила искусства. Она вновь обратилась к драме. Играла в специально созданной для нее пьесе Габриеле Д'Аннунцио «Мученичество Св. Себастьяна». Ида Львовна создала новый, невиданный доселе жанр спектакля, соединявшего драму, танец, музыку. Эта неутомимая женщина привлекала к работе лучших деятелей театра того времени. Музыка для ее постановок писали К.Дебюсси, И.Стравинский,

А.Оннегер, А.Жид, Г.Д'Аннунцио и П.Валери писали тексты. Наконец, ей удалось получить в качестве хореографа М.Фокина, окончательно порвавшего с Дягилевым. В 1928 году Ида Рубинштейн создала собственную балетную труппу, которая стала конкурентом Балету Дягилева. Сюда пришли многие ведущие солисты Дягилева, хореографами были М.Фокин, Л.Мясин и Б.Нижинская. Тонко чувствуя художественный пульс времени, они создавали авангардные, созвучные времени спектакли. Балет Рубинштейн просуществовал до 1935 года.

Зимой 1911 года Серов встретился в Петербурге с Дягилевым. Сергей Павлович сумел убедить художника выступить в столь несвойственной ему роли декоратора — написать занавес к балету «Шахерезада». Серов создал его в стиле персидских миниатюр. На занавесе изображена охота Шахрияра — тот эпизод, который остался «за кадром» в самом балете. Справа — блестящая кавалькада охотников, среди которых сам Шахрияр. В бешеной скачке она преследует лань. Слева — возвышаются стены шахского дворца, с балкона смотрят в сад его жены. На заднем плане — панорама моря с барашками волн и скользящей парусной лодкой. Поражает историческая точность изображения: лица, одежды, природа и строения — все как будто нарисовано средневековым иранским мастером. Чтобы не вступать в противоречие с яркими красками декораций и костюмов Льва Бакста, Серов выполнил занавес в сдержанном, почти пастельном колорите. Премьера балета «Шахерезада» в Париже прошла с большим успехом. Отдельных аплодисментов удостоился «персидский» занавес — публика восприняла его как произведение искусства. Перед отъездом из Лондона, куда труппа Русских Сезонов переехала после Парижа, Серов встретился с Дягилевым. Сергей Павлович рассказывал о планах нового сезона. Он очень хотел, чтобы Валентин Александрович написал декорации к намеченной постановке балета «Дафнис и Хлоя» на музыку Мориса Равеля. Серов колебался, обещал дать ответ позже, при следующей встрече. Но следующей встречи не случилось.

Вернувшись в Россию, художник вновь погрузился в работу — заказов у него всегда было достаточно. Но чувствовал себя он все хуже. Унаследованная от отца стенокардия вдруг властно заявила о себе. Утром 22 ноября 1911 года Серов скончался от сердечного приступа. Его смерть потрясла русское общество. Дмитрий Философов писал: «Мы потеряли не только замечательного художника, но и громадную моральную силу. Серов знал, как трудно примирить красоту с добром. Сам мучился их враждой, но уважал обе ценности, никогда не предавал одной во имя другой».

МАЙОЛЬ ОБ ИСКУССТВЕ

Однажды пришла мне идея вырезать фигуру из деревянного шара, который мне подарили. Я отметил карандашом кружок для головы, еще два кружка для плеч, еще два – для груди, и один кружок для живота; по этой «канве» я стал работать и добился фигуры женщины, показавшейся мне прекрасной и удовлетворившей меня. Вдохновение было во мне – я стал скульптором. Не думайте, что я встречал большие затруднения в этой непосредственной резьбе из материала; я встретился с гораздо большими трудностями впоследствии, в собирании объемов глиняной статуи.

Не копирование природы трудно. Трудно, научившись копировать природу, извлечь из нее элементы статуи, нет правила, чтобы добиться этого. Это дело индивидуальности художника и вопрос его чувства.

Каждый может создавать то, что заложено в его расе. И через тысячу лет будут еще существовать немцы, французы, испанцы, и если они будут делать хорошее искусство, то они сумеют выразить существо своей расы. Искусство национально и связано со своей эпохой. По-разному работали древние египтяне, в Средние века, в XVIII веке и сегодня. Должен ли я говорить вам, что люблю египтян? Они достойны удивления. Но в наши дни я не могу поставить на площади Согласия ни египетской, ни негритянской статуи.

Искусство нашего времени было уже менее велико, чем искусство времен Аполлона. Что должен был я выбрать? Нашему времени не нужны больше боги. Мне осталось следовать природе, и мне кажется, что я смогу найти в изучении человеческого тела основания красоты высшего порядка, если поставлю себе задачей передать гармонию форм и их архитектурное равновесие, и что этим изучением я смогу достичь великого.

Я научился своему искусству на улице. Посмотрите, вот как я работаю (с помощью записных книжек, заполненных карандашными набросками фигур: стоящих, идущих, сидящих девушек), – всё это я делаю на улице, всё по натуре. Вы говорите, что девушки не бегают

кругом обнаженными. Но я как раз раздеваю их мысленно... Но в принципе я не работаю с натуры. У меня заранее имеется идея моей статуи. В согласии с ней я делаю эскиз из глины, в последнее время иногда и эскиз из гипса. Потом я перехожу к камню.

Бронза слишком темна, на мой вкус, она поглощает слишком много света. А я ведь хочу света. То, чего я ищу, это объемы в воздухе. Фигура, окруженная атмосферой, светом, воздухом. Совершенно ясно, что при этом я должен добиваться большой формы. Меня не интересует сработать палец точно по натуре. Конечно, я мог бы это сделать, почему бы нет? Роден всегда искал природу. Он длительно копировал ее. Он высматривал движение модели и говорил: «Вот, остановись на минуту», – и копировал ее. Я не хочу этого.

...море, солнце, вино! Здесь невозможно создавать бесчувственное искусство. Природа добра, здорова и сильна. Нужно жить с ней и прислушиваться к ее языку. Тогда создашь хорошее искусство. Да, гармония в природе. Я всегда стремлюсь выразить ее в искусстве. Когда я буду стариком, я напишу учение о гармонии... Ведь в музыке есть такое учение. Почему же нет его у нас?

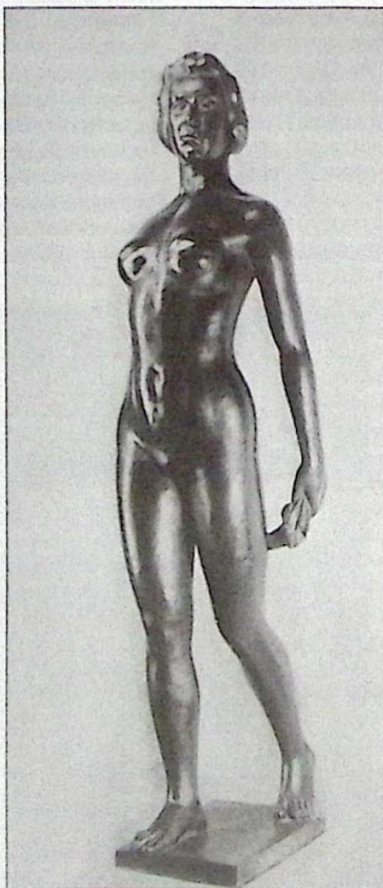
В общей композиции я ищу большой гармонии форм (гармонии большой формы), чтобы она ясным образом развертывалась силуэтом в воздухе без дыр, без разрывов; в деталях, я ищу правильных отношений, гармонии с целым. Я поодиночке прибавляю одну к другой, всегда сравнивая единичное с целым. Не копируя природы, я работаю, как она.

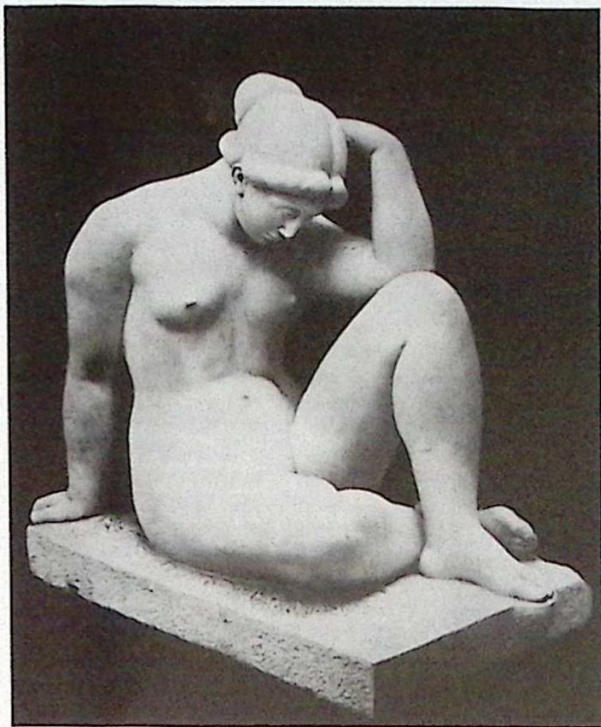
Камень – это истинный путь. Работать в глине нетрудно. Молодые скульпторы в наши дни вообще ничего другого не изготавливают. Каждые два дня создают они по статуе из глины. Потом она отливается в гипсе. Но разве это скульптура?

Аристид Майоль.
Иль-де-Франс.
Бронза. 1925.

Средиземное море, или Мысль.
Камень. 1902–1905.

Ночь, или Мечта.
Камень. 1902–1906.





Когда она проходит мимо, я чувствую ее душу. Вот это я хочу передать в моей статуе, что-то живое и, вместе с тем, нематериальное. Создавая фигуру девушки, я хочу передать впечатление от всех девушек. Мое чувство переходит в мои пальцы.

Не останавливайте вашего штриха, пускайте свободно ваш карандаш, давайте работу инструментам: часто они умнее нас... Высвобождая бег ваших линий, вы добьетесь лучшего рисунка.

Для скульптора особенно необходимо хорошо рисовать, не правда ли? Нужно сделать очень много рисунков, и в день, когда постигнешь все вещи до одной, начинать работу над статуей.

Я не изобретаю ничего, так же как яблони не выдумывают своих яблок.

Нужно быть современным, надо быть в согласии с современной эпохой. Гоген был неправ, подражая негритянской скульптуре. Мы живем во Франции, в стране Ронсара, Лафонтена и Расина! Какое отношение имеет к нашей стране негритянская скульптура? Каждый художник должен работать согласно характеру своей нации и духу своего времени.

Если движение дано чересчур сильно, оно застывает, и это уже не жизнь. Неподвижность, созданная художником, это не та неподвижность, которую дает фотография. В произведении искусства таится скрытая жизнь, возможность движения, а застывшая гримаса не передает жизнь.

Изображая женскую фигуру, Майоль рано приходит к определенному типу женской красоты, которому остается верен всю жизнь: это — женщина полных, массивных, округлых форм, создающая представление о здоровье, естественности, близости к природе; формы ее величавы; жеста присуща известная неуклюжесть, наивная грация. Майоль избегает передачи резких движений: все его фигуры, полные внутренней жизни, покоятся на земле, стоят неподвижно, грезят или каменеют в замирающем движении. Весь интерес художника, ограничившего так свою тематику, направлен на разрешение композиционной проблемы и достижение своего пластического идеала формы. Трагедия постоянно только женскую фигуру, Майоль выводит из этой темы бесконечное богатство пластических образов. Беря мотивы сидящей, стоящей, лежащей фигуры, он стремится при решении проблемы всюду сохранить «большую» форму, «большую» линию, дающую ясное представление о гармоническом единстве целого.

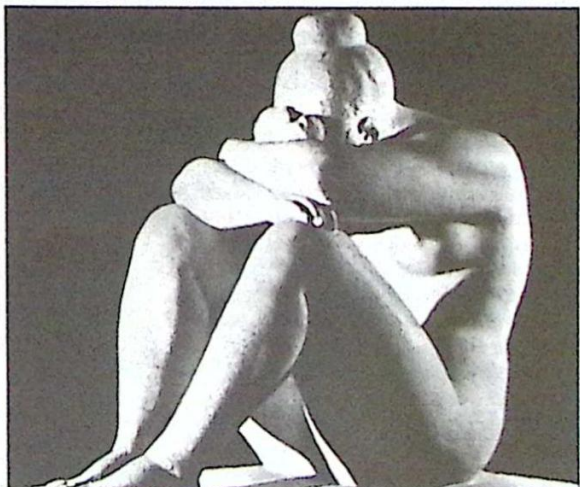
Б.ТЕРНОВЕЦ

Природа всегда является симметричной в гармонических формах. Каждый горшечник знает это инстинктивно. Он делает одну сторону сосуда такой же, как другая. Тот же принцип я переношу на человеческую фигуру.

Естественность — самое ценное в искусстве, никаких театральных поз и посторонних эффектов.

Мои статуи — это поэмы жизни. Вместо того чтобы высказываться в стихах, я выражаю себя в скульптуре.

Искусство существует, чтобы забывать мерзости жизни.



ПОЭМА ТАССО

«ОСВОБОЖДЕННЫЙ ИЕРУСАЛИМ»



В самом начале поэмы Тассо знакомит читателя с Готфридом Бульонским, образ которого напрашивается на сравнение с Агамемноном, предводителем греков в «Илиаде». Архангел Гавриил спустился на землю и возвестил Готфриду, что отныне он по воле Бога должен возглавить войско крестоносцев. Рыцарь сдержано и с достоинством покоряется Божественному Провидению:

*Не суетной гордыней он проникнут:
Как искру зажигает пламя, так
В нем волю зажигает воля Неба.*

Этот эпизод изобразил И.-Ф. Овербек на одной из своих фресок на вилле Массимо (Рим). Художник работал на вилле с 1817 по 1827 год, расписав целый зал, посвященный поэме Т. Тассо.

И.-Ф. Овербек (1789–1860) был одним из ведущих представителей группы немецких романтиков, которые во второй половине 1800-х годов образовали Союз Св. Луки — по образцу средневековых цеховых объединений. Современники прозвали Овербека и его сподвижников «назарейцами» — от галилейского города Назарет, где прошли юные годы Христа. Основной задачей своего творчества назарейцы считали возвращение изобразительного искусства к христианской духовности и национальной самобытности. Нравственным ориентиром назарейцам служили духовные и культурные идеалы Средневековья.

В поэме Т. Тассо Овербек видел прежде всего торжество христианской идеологии, этим и обусловлен выбор сюжета. Стилистически мастер во многом подражает живописи итальянского Возрождения, в первую очередь Рафаэлю. Лаконичная и простая композиция, лишенная помпезности, изяшные и раскованные движения персонажей, благородный ритм струящихся линий, слегка приглушенные, светлые, органично сочетающиеся краски, — все эти особенности манеры Овербека отсылают воображение к образам Рафаэля. Жесты героев предельно убедительны, и художник словно стремится сделать свое творение максимально понятным зрителю.

Несмотря на необычность происходящего, композиция Овербека лишена психологического напряжения и экзальтации. Назарейцы сравнивали искусство с молитвой. Мастер погружает зрителя в мир гармонии и эмоционального равновесия, стремясь достичь того просветленного и спокойного состояния, которого достигает верующий во время молитвенного предстояния.

После сцены явления Готфриду Архангела, послужившей завязкой повествования, начинается основное действие поэмы, полное неожиданных сюжетных поворотов.

В 1581 году в Италии была впервые опубликована поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», над усовершенствованием которой поэт трудился долгие годы. Она стала наиболее значимым сочинением писателя. Произведение, написанное в бытность Тассо при дворе феррарского герцога д'Эсте, быстро обрело невероятную популярность среди просвещенных аристократов. Вскоре интерес к книге был подхвачен и живописцами. Благодаря сложному, закрученному сюжету, множеству действующих лиц поэма на протяжении многих веков служила неисчерпаемым источником, вдохновляющим живописцев на создание своих произведений.

Тассо обращается к истории первого Крестового похода, завершившегося захватом Иерусалима в 1099 году. Однако конкретное историческое событие автор использовал лишь как повод для фантастического повествования, где реальные персонажи легко перемешались с вымышленными и даже сказочными героями. Гуманист эпохи Возрождения, Тассо во многом отталкивается от опыта Гомера и его «Илиады». Параллели можно найти и в сюжете, где все события происходят на фоне непрекращающейся осады неприступного города (Трои у Гомера и Иерусалима у Тассо), и в композиционном строе. Оба поэта предоставляют руководство судьбами людей и исходом битвы вышним силам. Только если у Гомера это были Олимпийские боги, которые напоминали человеческое общество со всеми приеущими им недостатками и противоречиями, то у Тассо такой высшей инстанцией является христианский Бог, и он олицетворяет добро и благо. Он покровительствует христианским рыцарям. Им противостоят мусульмане, которые трактуются как силы зла, а их покровителями выступают злые духи, бесы, колдуны и исчадия ада.

Н. Пуссен.
Армида и спящий Ринальдо.
1620-е.
Государственный музей
изобразительных искусств
им. А.С.Пушкина.

Д. Тенирс.
Армида и Годфрид Бульонский.
1628—1630.
Музей Прадо.

Дж. Б. Тьеполо.
Армида встречает спящего Ринальдо.
1742—1745.
Художественный институт Чикаго.

В водоворот событий по воле автора вовлекается множество героев с обеих противоборствующих сторон. Одной из наиболее ярких сюжетных линий является история любви рыцаря Ринальдо и волшебницы Армиды.

Армида, невероятно красивая юная волшебница, была племянницей царя Дамаска, колдуна и чародея, который воевал на стороне защитников Иерусалима. Царь Дамаска отправил Армиду в стан крестоносцев с тем, чтобы она обольстила и обманула как можно больше рыцарей, а затем погубила их. Момент знакомства коварной сарацинской красавицы с Готфридом Бульонским можно видеть на картине знаменитого фламандского художника Д.Тенирса Младшего (1610—1690). В 1628—1630 годах молодой художник исполнил целую серию небольших изображений маслом на меди, посвященных истории Армиды. В белых струящихся одеждах с золотистым плащом, с кротко опущенным взором, лицом, прекрасные черты которого обрамлены



светлыми вьющимися волосами, Армида Тенирса производит то же чарующее впечатление, что и образ на страницах поэмы Тассо:

*То светятся едва под легкой тканью,
То вырываются наружу, ярко блещут
Ее волос изгибы золотые.
Так солнце нам лишь бледные лучи
Сквозь тучку шлет; но тучка уплывает,
И солнечным огням уж нет преград...*



Все рыцари были покорены ее красотой. Она явилась искать покровительства. Армида рассказала лживую историю о том, что якобы стала жертвой притеснений со стороны злобного дяди, который претендовал на ее жизнь, честь и корону Дамаска, и попросила у Готфрида десять рыцарей, которые могли бы отправиться с ней в Дамаск и отомстить за нее злодею. Готфрид велел по жребию избрать десятерых храбрецов, кто отправится помогать Армиде. Не дожидаясь рассвета, отряд ушел за колдуньей. Многие рыцари, кому не выпал жребий, гонимые любовью и ревностью к волшебнице, тайно присоединились к ним. Армида привела воинов в свой замок. Затем она велела им отречься от веры, а когда те отказались, то бросила их в темницу. Потом она отправила пленных рыцарей под охраной в Египет.

В пути пленников случайно встретил прекрасный юный крестоносец Ринальдо, чья храбрость и благородство были известны каждому. Изначально он сражался в рядах хри-



стианского войска, но Готфрид был вынужден изгнать юношу из лагеря. Поводом послужил следующий инцидент: один из товарищей Ринальдо, отличавшихся крайне спесивым характером, по наущению беса затеял с ним ссору, но пал от меча оскорбленного рыцаря. Скитаясь по свету, доблестный воин случайно стал свидетелем того, как его плененные Армидой соратники шли в Египет. Не раздумывая, Ринальдо бросился на помощь и освободил пленников. Но сам он под видом богомольца, сбросив доспехи, отправился в Антиохию.

Армида, узнав, кто освободил ее узников, пришла в ярость и поклялась отомстить. Она заманила Ринальдо на остров, с помощью незримых чар усыпила его волшебным сном и явилась, чтобы убить спящего рыцаря. Однако едва увидев его, чародейка воспылала к нему непреодолимой любовной страстью. Тассо так описывает прекрасного юношу:

*Но всех бойцов Христовых затмевает
Дитя Ринальд. Лицо озарено
Лучами нежной гордости. Все взоры
Прикованы к нему. Его делами
Превзойдены и возраст и надежды:
Весной собрал он урожай осенний.
Грозя мечом, как молнией, в доспехах
Он — бог войны; без шлема — Купидон.*

Любовь Ринальдо и Армиды — популярнейший сюжет в мировой живописи. Наверное, сложно вспомнить имя крупного художника XVII–XVIII века, который бы обо-

шел стороной эту историю, но каждый по-своему интерпретировал известный эпизод поэмы. Среди наиболее последовательных почитателей таланта Тассо был Никола Пуссен (1594–1665) — самый значимый представитель французской школы XVII века, стоявший у истоков зарождения классицизма в живописи. Обращаясь к литературному сюжету «Армида и спящий Ринальдо», Пуссен, прекрасный знаток античности, проводит тонкие параллели с античным искусством. В Лувре есть римский саркофаг, центральный рельеф которого, представляющий Селену и спящего Эндимиона, имеет ту же самую иконографию: спящая мужская фигура, женщина, направляющаяся к нему, колесница, амур... На картине из ГМИИ им. А.С.Пушкина художник уподобляет сцену кульминационному моменту античной трагедии. Он изображает миг высшего психологического напряжения, когда Армида еще видит перед собой врага, но уже осознает, что находится во всепоглощающей власти любви. Напряженное выражение лица, стремительное, но как бы внезапно прерванное движение, неустойчивая поза, пристальный взгляд волшебницы свидетельствуют о ее колебаниях. Но беззаботная возня амуров, золоченая повозка, запряженная парой коней, заждавшихся своих седоков, указывают зрителю на благополучное разрешение драматической ситуации. Пуссен строит композицию на противопоставлении безжизненного, охваченного сном тела Ринальдо и энергичной, наполненной волнением Армиды. Это противостояние продолжается и за пределами центральной сцены, где представлены главные герои. Так, верх картины с вихрящимся движением облаков, со

Дж. Б. Тьеполо.
Ринальдо у мага Аскалона.
1742–1745.
Художественный институт Чикаго.

Дж. Б. Тьеполо.
Ринальдо и Армида в саду.
1742–1745.
Художественный институт Чикаго.

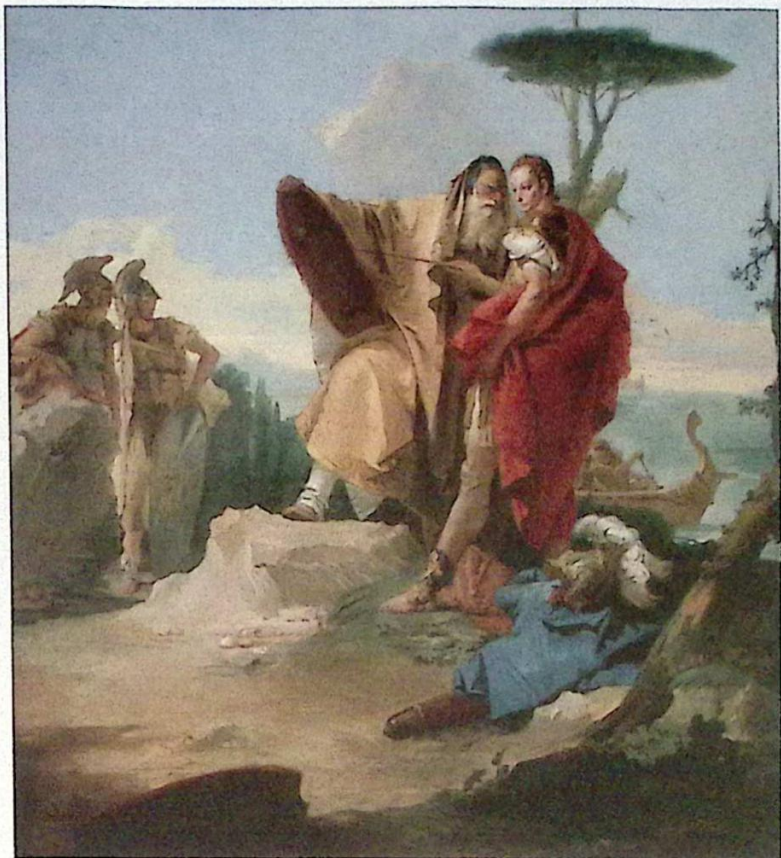
вздыбленными лошадьми, которых едва удерживают прислужницы, полон драматического напряжения. Внизу полотна, напротив, царит покой и гармония. Там представлены аллегорическая фигура речного божества и играющий рогом изобилия младенец Дионис, который выступает символом вечного обновления жизни.

Возвратившись к этому же эпизоду спустя несколько лет, Пуссен словно продолжает начатый им же самим рассказ. На изображении из Берлинской картинной галереи «Похищение Ринальдо» (ок. 1637) художник воссоздает момент, когда Армида приняла непростое для себя решение и, связав своего спящего пленника волшебными неразрывными узами, сплетенными из цветов, понесла его с помощью амуров на колеснице. В отличие от предыдущего полотна, эта картина лишена драматизма. Безмятежная природа, уравновешенная композиция, яркие светлые краски, — все создает мажорное, приподнятое настроение и свидетельствует о торжестве любви и о счастливом разрешении острого психологического конфликта.

Волшебница решила перенести рыцаря на Счастливы остров в океане, где собственными чарами воздвигла замок на берегу пруда. Там влюбленные предавались неге и сладострастию. Очнувшись, Ринальдо не вспомнил о своем прошлом. Все его внимание заняла лишь Армида, которая стала смыслом его жизни.

*И все объято пламенем весны:
И дуб и лавр, кустарники и травы,
Сама земля, земные воды — все
Одной любовью дышит, все ее
Могущественной власти отдается.*

История Ринальдо и Армиды стала одной из центральных тем в творчестве Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770) — виднейшего представителя венецианского барокко XVIII века, чья слава гремела по всей Европе, а в круг заказчиков входили представители правящих фамилий и знатнейших аристократов. Наиболее последовательно мастер раскрывает начало и финал непростых отношений христианского рыцаря и сарацинской волшебницы в цикле из четырех монументальных картин, созданных им для дворца Корнаро в Венеции (1742–1745). В настоящее время полотна находятся в Художественном институте (Чикаго). Все четыре композиции объединяют яркие светлые краски, а камертоном, объединяющим картины в единый цикл, служит неизменно повторяющееся бездонное и безоблачное голубое небо. Будучи мастером не



только станковой живописи, но и великолепным монументалистом, Тьеполо научился виртуозно создавать иллюзию глубины и свободно преобразовывать геометрию пространства. Эту особенность почерка художника можно видеть и на представленных картинах, для которых характерно свободное расположение фигур, их раскованные, экспрессивные позы, передающие внутреннее возбуждение.

Тьеполо начинает свой «живописный рассказ» со сцены первой встречи Ринальдо и Армиды. Прекрасная колдунья, словно видение, окутанная облаком и шлейфом из тончайших тканей, восседая на колеснице, в сопровождении нимфы и амура, величественно спускается на землю. На следующей композиции Тьеполо изображает Ринальдо и Армиду в волшебном саду на острове. Характерен слегка покровительственный, ироничный взгляд Армиды, которая завоевала сердце рыцаря чарами, волшебством, таким образом, ощущает некое превосходство над ним. Ринальдо пылает страстью. Как писал Тассо, «он рабством горд, она — гордится властью». Важным символическим элементом является зеркало, которое со страниц поэмы Тассо перекочевало на все живописные полотна на этот сюжет. Тассо пишет, что влюбленные, наслаждаясь друг другом, смотрелись в зеркало, как бы удваивая свою страсть. Ринальдо смотрит в зеркало, услужливо предоставленное ему хитрой волшебницей, и в этом созерцании он отказывается от самого себя, становясь отражением Армиды. И ее саму, и весь окружающий ландшафт, и всю вселенную он видит теперь сквозь отражение в ее зеркале, то есть как бы ее глазами.

Забывшийся в объятиях возлюбленной, Ринальдо еще



не знает, что по промыслу Божию, он единственный может привести крестоносцев к победе. В этом его образ перекликается с образом Ахилла, без которого ахейцы также не смогли бы победить троянцев. Чтобы отыскать и вернуть Ринальдо, Готфрид послал двух рыцарей, Карла и Убальда. Преодолев множество препятствий, отважные путешественники достигли сада Армиды. Их взволнованные, расстрепанные фигуры на картине Тьеполо нарушают идиллическое уединение влюбленных.

Дождавшись, когда Ринальдо останется один, боевые товарищи показали ему волшебный щит. Увидев в нем свое отражение, Ринальдо очнулся от своего зачарованного состояния и тут же согласился отправиться на корабле обратно под стены Иерусалима, чтобы продолжить исполнять свой воинский долг. Момент отплытия рыцарей с острова часто изображался разными художниками. Как правило, живописцы делали акцент на внутренней борьбе между долгом и личным чувством главного героя. На картине Тьеполо Ринальдо находится на распутье между впавшей в отчаяние, покинутой им женщиной и напоминающими о долге боевыми товарищами. Тьеполо никак не стремится подчеркнуть драматизм происходящей сцены. О внутренней борьбе Ринальдо напоминает лишь стыдливо опущенный взгляд, звучащий как безмолвные слова прощания. Решение им уже принято.

На обратном пути Ринальдо с това-

Ж.-О. Фрагонар.
Ринальдо входит в заколдованный лес.
1760-е.
Лувр.

Дж. Б. Тьеполо.
Ринальдо покидает Армиду.
1742–1745.
Художественный институт Чикаго. ▶

Джон Кольер.
Сад Армиды.
Частное собрание.



ришами встретили доброго волшебника Аскалона. Именно он помог Карлу и Убальду найти Ринальдо, подарил им тот волшебный щит, с помощью которого он был освобожден. Аскалон открыл Ринальдо его высокое предназначение. Старец рассказал о славных предках Ринальдо, их подвигах и его призвал к высокому служению:

*Внемли природы голосу, иди
На зов Небес к величию и славе.*

Этому эпизоду поэмы посвящена четвертая картина цикла Тьеполо. Смирненно и с достоинством внимает Ринальдо словам старца, который поддерживает свою вдохновенную речь активной жестикуляцией. Почтенно взирают на происходящее со стороны товарищи Ринальдо. Фоном происходящему служит неизменно ясное, бездонное голубое небо как символ непоколебимого миропорядка, который подчиняется лишь Божественному Проведению, и никакие страсти земные не способны изменить предназначение Всевышнего.

По возвращении в ставку Готфрид первым делом приказал Ринальдо покончить с заколдованным лесом. Единственный в округе лес был заколдован сарацинскими магами для того, чтобы крестоносцы не могли изготавливать осадных орудий взамен тех, что были ими сожжены. Никому из самых отважных воинов не удавалось с тех пор войти в этот лес.

Когда Ринальдо приблизился к заколдованному лесу, тот встретил рыцаря тенистой прохладой. Открывшийся ему ландшафт был полон волшебного очарования. От его взгляда начинали зеленеть деревья и расцветать цветы. Мосты через протоки являлись сами собой. Вдруг сто прекрасных нимф начали водить хороводы вокруг Ринальдо и петь ему о покинутой возлюбленной. Потом из мирты вышла сама Армида и с мольбою протянула к нему руки. Но рыцарь не поддался ложному видению, не дал обмануть себя колдовским чарам:

*Герой же против жалости на страже
И обнажает меч с угрозой явной.
На мирту наступает он; к стволу
Ее прижавшись, прирак восклицает:
«Нет, варвар, нет,
ты дерева не тронешь;
Одно с ним существо мы составляем».*

И вдруг все нимфы вслед за Армидой превратились в гигантских жутких циклопов. Ринальдо, не испу-



гавшись, продолжил рубить дерево. Когда он его срубил, все волшебные чары рассеялись, и лес был расколдован.

Фрагонар, великий французский мастер эпохи рококо, в чьем наследии было немало любовных, порой фривольных сцен, не мог обойти своим вниманием историю Ринальдо и Армиды. В Лувре хранится одна из его работ на этот сюжет, которая называется «Ринальдо в саду Армиды» (1760-е). Однако любой читатель, близко знакомый с текстом поэмы, не может не согласиться, что Фрагонар в данном случае написал Ринальдо не в волшебном саду Армиды, где он наслаждался счастьем с возлюбленной, а именно в заколдованном лесу, куда он пришел отважным воином. Кроме самого Ринальдо, фигура которого ясно читается на фоне зелени, в картине нет ни одного четкого очертания. Деревья и нимфы словно сотворенные из одной материи, сливаются в яркий и изменчивый kaleidoscope образов, в некую клубящуюся, не сформировавшуюся до конца субстанцию, почти абстрактную, которая похожа на зеленоватую дымку. Такой отход от фигуративности был довольно смелым шагом для художника XVIII века. Зато удалось достичь эффекта нереальности происходящего, подчеркнуть нематериальную природу волшебной галлюцинации, которая разворачивается перед глазами рыцаря. Навстречу ему из распахнутого дула дерева с мольбой устремляется Армида. Но твердая поступь Ринальдо, жест руки, вытаскивающей меч, не оставляет сомнений в его намерениях.

Любовь рыцаря-крестоносца и сарацинской колдуньи, несмотря на все препятствия, имела счастливый конец. Оба они по разные стороны баррикад участвовали в

решающей битве за Иерусалим: он по зову долга, она — из чувства мести покинутой женщины. Когда же город пал, Ринальдо нашел свою возлюбленную, простил ей все ее попытки убить его, и влюбленные снова воссоединились.

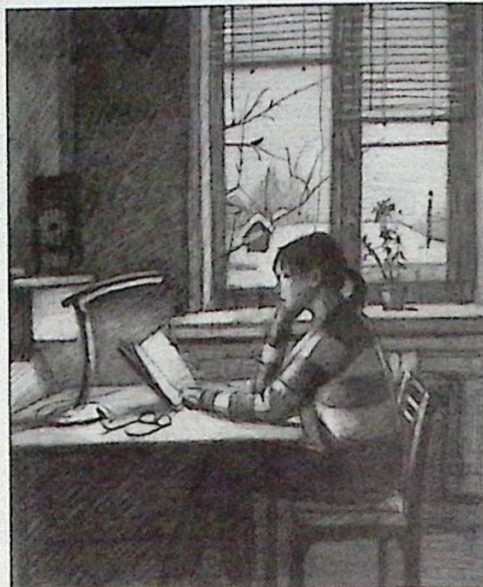
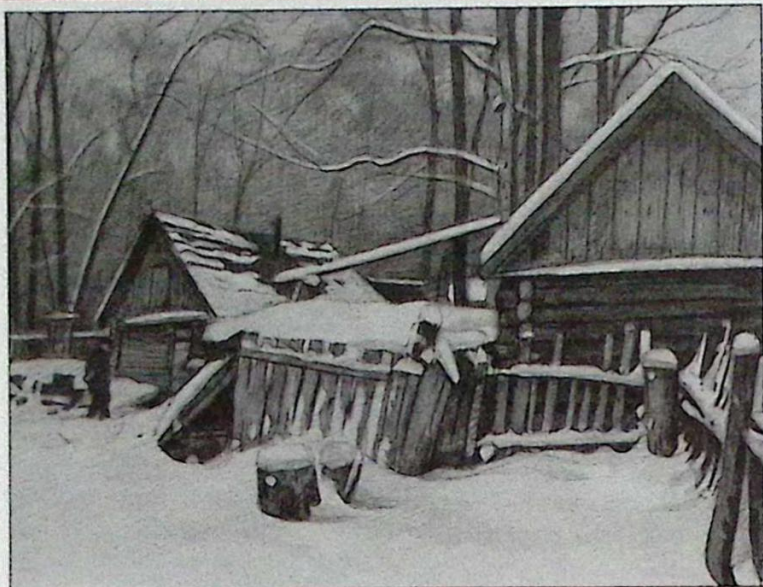
Художники более позднего времени часто переосмысливали известный сюжет в современном ключе, привнося в него новое содержание. Так, художник-прерафаэлит Дж. Кольтер (1850—1934) трактует эпизод поэмы как сцену из современной жизни, представляя героев в обычных вечерних костюмах. Его «Сад Армиды» следует воспринимать как метафору бесцельной и разгульной жизни. Вино и куртизанки манят главного персонажа картины, заставляя его забыть в пирах и забавах о более высоких целях, о долге. Мастер словно стремится донести до зрителя мысль о том, что бесконечная череда развлечений и сомнительных удовольствий создает лишь иллюзию жизни, являясь, по сути, колдовским обманом. Что настоящая жизнь должна быть наполнена делами и высоким смыслом.

Параллельно с приключениями Ринальдо и Армиды Тассо рассказывает еще одну, не менее занимательную, любовную историю Танкреда и Клоринды, также нашедшую отражение в живописи.

О ней мы расскажем позднее в отдельной статье.

И. БАСОВА,

кандидат искусствоведения



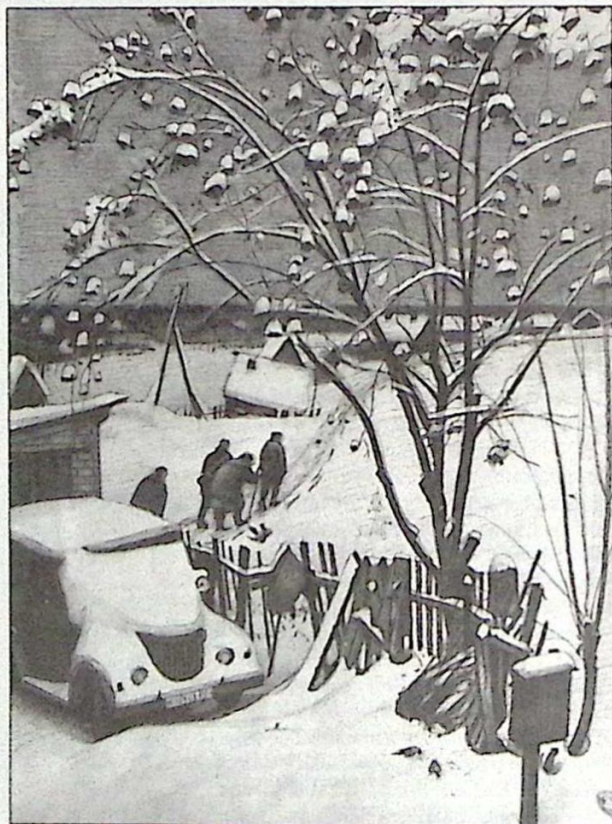
СТАНИСЛАВ БАБАШОВ. О МАЛОЙ РОДИНЕ С ЛЮБОВЬЮ

В стенах Московского государственного академического художественного института имени В.И.Сурикова прошла выставка рисунков студента пятого курса факультета живописи Станислава Бабашова.

Каждый год по итогам просмотра летней практики кафедра рисунка устраивает выставку лучших пленэрных студенческих произведений. Это давняя и добрая традиция. В особых случаях мы делаем персональную выставку и вернисаж, у Станислава Бабашова как раз и есть тот особый случай, когда творческая работа студента является событием достойным отдельного рассмотрения и разговора.

Станислав родился в городе Пенза, учился в художественной детской школе им. В.Е.Татлина и в 2015 году успешно окончил широко известное в стране Пензенское художественное училище им. К.А.Савицкого, основанное в 1890 году на средства, завещанные генерал-лейтенантом Н.Д.Селиверстовым: «... В память моей бытности Пензенским губернатором завещаю городу Пензе 300 тысяч рублей и всю мою коллекцию картин на предмет учреждения рисовальной школы наподобие Штиглиевской...». Из ее стен более чем за столетнюю историю вышли десятки превосходных художников, среди них профессор нашего института: Г.А.Мазурин, Р.И.Лебедева, Н.В.Колупаев, Г.Ж.Долмоганбетов.

Рисунки Станислава – сокровенный мир малой Родины художника, жизнь, окружающая его с ранних лет. Это знакомые с детства пейзажи и интерьеры дома бабушки Елены Тимофеевны и Сергея Ивановича Бабашовых в деревне Вазерки, что в 30 километрах от Пензы, на улице Мусоргского в Дальнем Арбеково, Пензы, пленэрные рисунки из Великого Устюга и Ростова Великого.



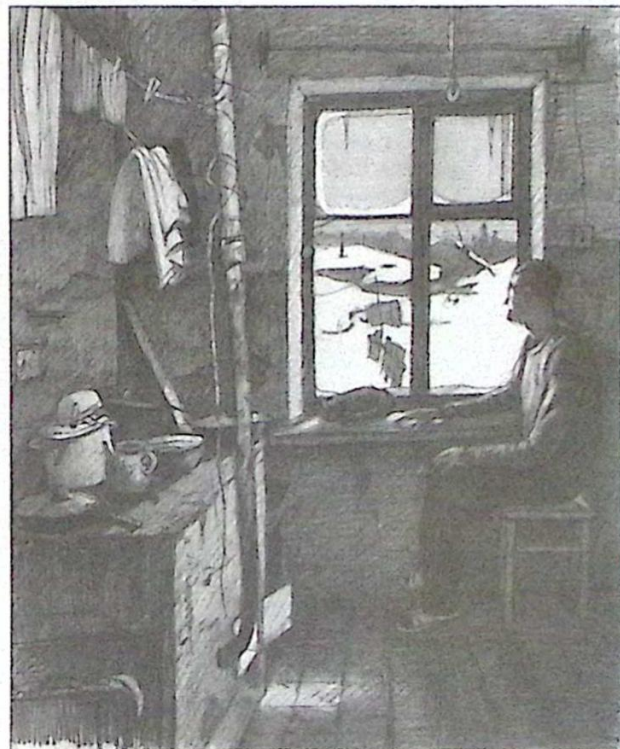
Чем же примечательны эти рисунки? Их интересно рассматривать. Они весьма разнообразны. Основные достоинства – формально-композиционное решение листа, степень и глубина построения пространства, тщательная, иной раз до иллюзорности, но не переходящая грань фотографичности разработки поверхности, любовно-трепетное отношение к объекту изображения. Автор словно получает удовольствие от такой проникновенной работы, что вызывает ответное уважение зрителя. Среди живописцев не так часто встречается такая любовь и преданность рисованию. Я спрашивал у Станислава, смог бы он повторить свои рисуночные сюжеты в живописном исполнении, в виде таких же вдохновенных и тонко выстроенных произведений? Он сказал, что будет пробовать.

В апреле 2022 года в выставочном зале Московской организации Союза художников России на Беговой прошла 46-я выставка произведений молодых художников. Там было представлено немало произведений студентов института Сурикова, в том числе и из нашей мастерской. Среди них были два замечательных холста С.Бабашова «Зимой в деревне» и «Во дворе», что являются органическим продолжением идей и впечатлений, заложенных ранее в его рисунках. Мне было интересно узнать у автора, как рождаются его рисунки, насколько в них присутствует натурная основа. Всегда любопытно проследить творческий метод художника. По его словам – это многослойный процесс. Большая часть представленных на выставке в институте рисунков выполнена непосредственно с натуры. И это видно. Какие-то рисунки дорабатывались дома, в мастерской по впечатлениям. В ряде случаев с использованием фотоматериала. И это тоже прочитывается внимательным зрителем. Отдельные рисунки построены на фотопечатлениях. Хорошо это или нет? Когда-то мы решительно отвергали или, по крайней мере, не приветствовали использование в работе нашими студентами фотографий как основы для изображения, в приоритете всегда была работа с натуры. Но и запретить это стало невозможным, да и вряд ли необходимым. Это дело выбора художника. Когда автор находится в непосредственном контакте с природой, с окружающей его жизнью, это – живая связь с природой, с миром, динамика, движение, обостренная работа всех органов чувств. Фиксация пейзажа, интерьера, портрета фотосредствами – это одномоментное событие – только здесь и сейчас. Мне представляется, что автор вправе выбирать способ общения с окружающим миром, выстраивать наиболее удобную для него модель творческого процесса. В итоге мы видим и оцениваем конечный результат и либо принимаем его, либо нет, а сам процесс интересен исключительно исследователям творчества мастера.

В произведениях Бабашова выделяется ряд рисунков интерьеров с людьми. Здесь нет какого-либо процесса, действия. Это скорее созерцание, размышление, возможно, о смысле бытия, о своем месте в окружающем мире. Привлекает характеристика самого интерьера, его неповторимый натюрмортный ряд. Очень важен пейзаж



за окном. Это настроение! Это размышления! И автора, и зрителя одновременно. «В деревне зимой» – портрет отца художника в старом доме в Арбеково на окраине Пензы. Весело потрескивают дрова в горящей печке, непритязателен быт: все на месте, все под рукой, ничего лишнего. Привычный и неизменный пейзаж за окном. Зимний день, пасмурно и тихо. Кот Кузя калачиком на подоконнике. Жизнь идет своим чередом. В портрете бабушки Нины («Баба Нина») спокойствие и умиротворенность зимнего дня меняется на живую энергию яркого солнечного света, мощный поток которого врывается в окно, резко высвечивая предметы на столе, женскую фигуру, ложится ярким бликом на стену. В графическом листе «Сестра» изображена девушка, сидящая за столом и читающая под лампой книгу. Здесь все так же дышит покоем и умиротворением. Три разных возраста,



Арбеково. Пенза.
 < Бумага, карандаш. 2021.

< Сестра.
 Бумага, карандаш. 2020.

< С кладбища. Окраина Пензы.
 Бумага, карандаш. 2020.

Забор соседа
 Петра Парфенова.
 Бумага, карандаш. 2021.

В деревне зимой.
 Бумага, карандаш. 2020.



три судьбы, но роднит и связывает их выраженное автором в рисунках отношение к жизни – ее неспешный и необратимый вечный ход.

Хочется отметить, как наиболее интересные и удавшиеся автору рисунки зимних пейзажей. Весьма непросто передать графическими средствами тонкие тональные градации снега в условиях различного освещения: в пасмурную погоду, в контражуре. В рисунке «Арбеково. Пенза» крепкий силуэт деревянных строений, связанный живописным забором – то, что сразу ловит и радует глаз художника. Удивительно тонко разобраны автором тональные отношения в рисунке «Ясный день»: сияющее зимнее небо, свет на снегу, светлые тени сугробов, силуэты деревьев и архитектуры. Удивительное дело – при длительном рассматривании этого рисунка возникает иллюзия цветовых отношений. В дальнейшем художник развивает этот сюжет в живописное произведение «Во дворе», вводя в пейзаж женскую фигуру и стайку кошек, сопровождающих кормилицу. Знакомая всем картина! Значительно драматичнее по своему сюжету рисунок «С кладбища», где скорбная процессия возвращается с погоста на свою улицу Мусоргского.

С большим усердием и заинтересованностью Станислав работает над рисунками русской деревянной архитектуры: старых заборов, покосившихся от време-

ни, ветхих сараев и деревенских изб. Хорошо помню, как шутил наш профессор А.И.Фомкин, когда мы на первой институтской практике в Гороховце увлеченно рисовали, как и Станислав, такие же покосившиеся заборчики и домики с их удивительной пластикой и колоритом. Александр Ильич говорил, что этих заборчиков и прочего старого добра хватит и на нашу жизнь, и последующим поколениям. Однако, прошло всего то четыре десятка лет и начали стремительно исчезать из нашей жизни эти приметы деревенской жизни. По всей стране, от моря до моря устанавливаются ужасающие сплошные заборы из профнастила, исчезают обветшалые деревенские избы, взамен стремительно растут удивительные по своей архитектурной безликости сооружения типа «я тебя слепила из того, что было...». Стремительно уходит архитектурный стиль, и, похоже, этот процесс становится неуправляемо необратимым.

Станислав рисует заборы и деревянные постройки с особым пристрастием, виртуозно! «Забор соседа Петра Парфенова» – уникальный по своей скрупулезности (*skrupulosus* – с латинского, точный до мелочей, чрезвычайно тщательный) рисунок! Это невероятно фантастическое архитектурное нагромождение различных предметов, сооруженных руками соседа дяди Пети типа «халабуды», как мы это называли в далеком детстве, стало предметом пристального интереса художника. Отмечу увлеченность автора, желание и умение из ничего сделать шедевр. Молодец! И слов много не нужно, лучше посмотреть внимательно, с доброй завистью. Хорош лист «Дедов сарай». Когда, пусть даже виртуально, попадаешь в такое пространство, насквозь пронизанное воздухом и солнцем, будто оказываешься в ином измерении, в далеком детстве, у бабушки в деревне... Может возникнуть иллюзия, что здесь нет ничего сложного, что и я так смогу, а попробуй сделать так или лучше – это только на первый взгляд ничего особенного и сложного.

Художник Станислав Бабашов видит мир через пейзаж, интерьер, натюрморт, в его рисунках редко можно встретить человека, нет сюжетных мотивов, почти нет действия. Это еще одна проблема для современного художника. Значительно сократилась в сегодняшней жизни доля ручного труда. Непросто сегодня увидеть в жизни и запечатлеть в своих произведениях сюжеты сельского труда, связать человека с землей, с орудиями труда, интересными с пластической точки зрения, как



Баба Нина.
◁ Бумага, карандаш. 2020.

Дорога.
Бумага, карандаш. 2021.

Ясный день.
◁ Бумага, карандаш. 2020.

Во дворе.
◁ Холст, масло. 2019.

это делали Милле, Венецианов, Мясоедов. Скучно и неинтересно рисовать, писать, лепить человека за компьютером, разговаривающего по мобильному телефону, все более уходящего в виртуальный мир неживой природы. Исчезают сюжеты, их все сложнее найти.

Для нас, студентов 70–80-х годов прошлого столетия, как это ни странно звучит сегодня, поехать из Москвы на Север, на Юг, Дальний Восток, и даже на Камчатку, Курильские острова не было особой проблемой. Ни по средствам, ни по возможностям. Молодым художникам, студентам активно помогали ЦК и МГК ВЛКСМ, Министерство культуры. Организовывались творческие поездки на строительство Байкало-Амурской магистрали, газопровода Уренгой – Ужгород и другие крупные всесоюзные стройки. Поездки к пограничникам Дальнего Востока на озеро Хасан, в Карелию, Киргизию, Туркмению – это все было реальностью и здорово обогащало творческий кругозор. Сегодня любая поездка за город обойдется студенту в приличную сумму, а не то, что слетать на Сахалин. Нельзя сказать, что сейчас ничего не делается для молодых творцов. Есть различные общественные и государственные фонды, учреждения, программы, но зачастую это носит не практический а развлекательно-тусовочный характер. Хорошо проведенный пленэр принесет больше пользы молодому художнику, нежели фейерверки многих молодежных фестивалей.

О темах и сюжетах. Небольшой запас жизненных впечатлений студента в силу вполне понятных причин часто скатывается во время работы над композицией, созданием курсовых и дипломных произведений, среди которых немало унылых кафе, пляжей с зонтиками, абстрактных псевдофилософских наивных произведений. Радует, что у некоторых молодых художников есть желание и стремление обращаться к темам вечным, которые прошли сквозь века – размышления о месте и роли человека в жизни, о чуде рождения, радостях и горестях бытия, о красоте вокруг нас.

Если внимательно пройтись по выставке, то можно увидеть, что автор при определенной повторяемости мотивов умеет разнообразить стилистику рисования. Это проявляется в разнообразии трактовки, чувстве формата, в заполнении пространства листа, удержании плоскости и в ряде других компонентов рисования, быть может, и не видных сразу. Ему удается редкое качество передачи в рисунке света и воздуха, что мы называем – состоянием!

Большинство произведений небольшого размера, что естественно для работы на пленэре, есть совсем маленькие зарисовки. Материал – белая бумага, реже тонированная, карандаш, изредка уголь.



Одной из главных ценностей рисунков молодого живописца является их ярко выраженная образность, то, что всегда отмечал и ценил в произведениях учеников крупный отечественный педагог П.П.Чистяков. В интерьерах и пейзажах Бабашова зримо ощущается присутствие человека, даже если его там нет. Они глубоко человечны и душевны.

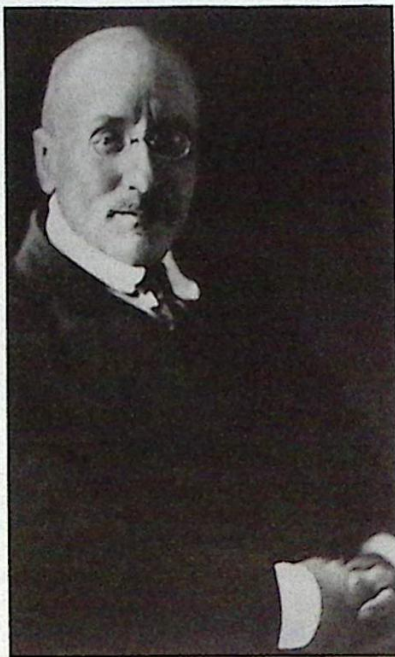
В экспозициях выставок современных художников во множестве представлены уметь и ловко сделанные вещи, весьма профессиональные, но зачастую, как говорится, ни уму, ни сердцу! На мой взгляд, в произведении изобразительного искусства есть место всему: острой форме, богатству живописно-тональных отношений, разнообразию передачи пространства, содержанию и смыслу, колориту и гармонии. Не стоит далеко ходить за примерами – посетите хороший музей, полистайте альбомы в библиотеке. Превосходные образцы подарили нам египтяне и греки, итальянцы, испанцы, голландцы, французы, русские мастера! Когда все начинается отставание и выпячивание лишь одной из многообразных сторон, составляющих произведение искусства, – это либо недостаточное понимание всей сложности задач, стоящих перед художником, иными словами, упрощение, либо сознательный увод от настоящих проблем, попытка подмены понятий.

У каждого художника свой путь. Станислав Бабашов порадовал нас своими рисунками – размышлениями, это достойный результат и хороший задел на будущее, серьезный творческий багаж, есть от чего оттолкнуться, на что опереться. Какие задачи в дальнейшем перед собой будет ставить художник и насколько успешно будет их решать, какие открытия у него впереди загадывать не стоит. За годы обучения в институте Станислав получил немалый опыт и знания, впереди важный этап – дипломная работа, которая потребует немалого напряжения сил. Пожелаем удачи и творческих успехов молодому художнику!

С. СИРЕНКО,
заслуженный художник Российской Федерации,
профессор МГАХИ им. В.И.Сурикова

И. ГРАБАРЬ. ОБРАЩЕНИЕ К МОЛОДЫМ

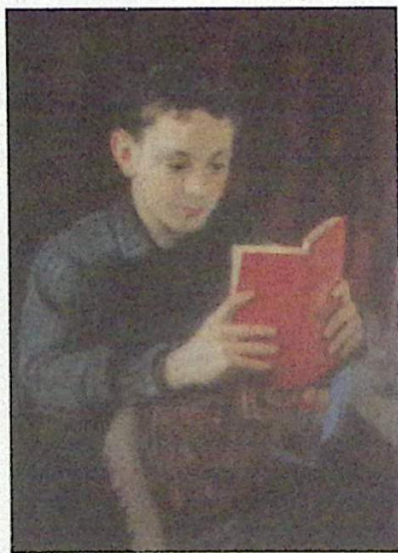
Жизнь Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960) была на редкость плодотворной и разнообразной. Расцвет его творчества как живописца-новатора выпал на 1900-е годы. В это время были написаны его знаменитые картины, вошедшие в золотой фонд русского искусства первой половины XX века: «Февральская лазурь», «Мартовский снег», «Хризантемы», а также великолепные портреты, натюрморты, пейзажи. С не меньшей страстью И. Грабарь погрузился в музейное дело, а также в научную реставрацию памятников древнерусского искусства. Под его руководством были организованы реставрационные мастерские, а также научный центр реставрации, который и теперь носит его имя. Много сил он уделял воспитанию молодой творческой смены художников и реставраторов, четверть века являясь профессором Московского художественного института. Он был избран действительным членом Академии наук СССР, имел звание народного художника СССР. До глубокой старости он пронес многие традиции культуры «серебряного века». Работая с журналом «Мир искусства», он подготовил серию монографий о русских художниках (В. Серове, И. Левитане и других). Много лет он посвятил созданию уникальной многотомной «Истории русского искусства», оставил для потомков замечательную биографическую книгу «Моя жизнь». Эпиграфом к своей автобиографии он выбрал слова И. Репина: «Искусство я люблю больше добродетели...» Эти слова наиболее полно отражают смысл жизни художника и его завещание молодым.



И. Грабарь.
Фото.

И. Грабарь.
Февральская лазурь.
Холст, масло, 1904. ГТГ. ▷

Портрет М. И. Грабаря,
сына художника.
Холст, масло. 1935. ГТГ.



«Искусство я люблю больше добродетели, больше, чем людей, чем близких, чем друзей, больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, – неизлечимо. Где бы я ни был, чем бы я ни развлекался, кем бы ни восхищался, чем бы ни наслаждался, оно всегда и везде в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях, лучших, сокровеннейших. Часы утра, которые я посвящаю ему, – лучшие часы моей жизни. И радости и горести – радости до счастья, горести до смерти – всё в этих часах, которые лучами освещают или омрачают все прочие эпизоды моей жизни. Вот почему Париж или Парголово, Мадрид или Москва – все второстепенно по важности в моей жизни – важно утро от 9 до 12 перед картиной». (Репин. Из письма к Стасову от 27 июля 1899 г.).

Приводя в порядок свою переписку давних лет, я сделал неожиданное и, каюсь, не слишком приятное для меня открытие: оказалось, что она охватывает не больше ни меньше как добрых полвека – свыше 2000 писем, полученных мною от лиц самых разнообразных положений, занятий, состояний, классов, начиная с детских школьных времен до наших дней.

Почти все эти письма, ответные на мои; последние, конечно, в большей части погибли, но и ответные перенесли меня в далекие дни детства, отрочества, юности, ранней возмужалости, воскресив в памяти давно минувшие дела, встречи, мысли, чувства. Перечитывая их сейчас, я так уходил в прошлое, что уже не мог оторваться, и мне захотелось восстановить по ним летопись своей жизни.

Надо ли говорить, что главное содержание переписки – искусство, искусство и искусство. С детских лет до сих пор оно для меня почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни.

Прежде всего, читатель вправе

задать мне вопрос: почему я, отдавший добрую половину жизни служению самой широкой общественности, взял эпитафией к своей повести цитату из Репина, в которой этот замечательный художник как бы намеренно суживает круг и своих интересов, и своего служения человечеству одной областью искусства? Не возводит ли и сам Репин на себя некий поклеп этим письмом?

Я взял этот эпитафий, потому что, по моему глубочайшему убеждению, без той одержимости страстью к искусству, о которой говорит Репин, занятие искусством не может дать сколько-нибудь ощутимых результатов. Ко мне часто обращаются знакомые и незнакомые за советом, как быть с детьми, обнаруживающими способности к рисованию, как учить, чтобы не искалечить дарование, что делать, чтобы оно не заглохло? Я каждый раз отвечаю одно и то же: если есть опасность, что дарование заглохнет, значит, яркого дарования нет, подлинная страсть, ее ничем не заглушить, и она скорее разгорится от помехи, чем от помощи, — лучше поэтому мешать, чем помогать.

Мне действительно довелось в жизни уделять исключительно много времени общественной деятельности, но ведь это было также служение искусству, искусству и искусству. Ставил ли я «Рафаэля» Аренского с лучшими силами Мариинского театра в пользу недостаточных студентов Академии художеств, писал ли статьи в «Ниве» и «Мире искусства», организовывал ли «Современное искусство», строил ли больницу, выпускал ли «Историю русского искусства», реформировал ли Третьяковскую галерею, конструировал ли музейный отдел, налаживал ли дело охраны памятников искусства и старины и их реставрации, открывал ли новых Рафаэлей и Франсов Халсов, все это совершалось из страсти к искусству, во имя искусства, совершалось потому, что без этого я не мог существовать, не мог дышать ни один день моей жизни. Я благоговяю свою судьбу и считаю себя исключительным счастливецом, что революция не заставила меня переключаться на иную работу, забросив свое прямое дело, а, напротив того, дала мне возможность еще шире и глубже развернуть то, что я люблю, что знаю и что умею.

Меня часто спрашивают, как мог я физически успевать делать все то, что довелось сделать. Думается, только потому, что была воля к труду и страсть к труду: как не мог я жить без искусства, так не мог дня прожить без труда, помня всю жизнь правило, по которо-



му лучший отдых — есть перемена работы. В мюнхенские годы я ложился в девять часов вечера и вставал в четыре утра. С тех пор раннее вставание вошло в привычку, хотя оно и досталось мне путем значительного укорачивания вечеров со всеми его последствиями: невозможностью частых посещений театра, концертов, интересных собраний, вечеров, дискуссий. Мне вовсе незнакома и даже прямо чужда жизнь артистической богемы; не люблю ночей, ни темных, ни лунных, не видя в них поэзии; утро люблю больше



Встреча И. Грабаря со школьниками
на выставке И. Е. Репина.
Фото. 1936.

вечера и обожаю солнце. Может быть, оттого мне всегда было органически противно всякое кривляние в искусстве, все противоестественное, деланное; может быть, поэтому я люблю только радостное, радужное, ясное, светлое, люблю вещественность и реальность, не принимая и не понимая беспредметности, абстракций и всяких мудрствований: «Где просто, там ангелов со сто».

Отсюда вытекает и мое отношение к вопросам художественных мудрований, характерных для блаженной памяти Вхутемаса и Вхутеина, искалечивших целое художественное поколение; взамен нужных для практики искусства элементарных знаний оно приобрело привычку к дешевой «философии искусства». В художественной школе надо учить только простейшим и бесхитростным вещам, только грамоте, отбрасывая все заумности, как ненужный хлам, отнимающий и без того немногие часы занятий. Надо учить азбуке рисования и живописи — все остальное учащийся постигнет сам, в процессе своего роста и на производстве. Не надо забивать голову зыбкой философией композиции, модной в некоторых «левых» графических кругах, учениями об «оформлении пространства», до сих пор все еще весьма спорными и сомнительными. Ближе к делу, побольше ясности и простоты. Вот вывод из моего долгого собственного педагогического опыта в дни «школы Ашбе и Грабаря» в Мюнхене. Иskalечили одно поколение, ради всего для вас святого, не калечьте другого. Я знаю, как негодуют сейчас искалеченные вами тогда, как хватаются они за малейшую возможность пополнить хоть несколько запас своих скудных знаний, ликвидировать свою малограмотность. Мы упираемся здесь в проблему освоения культурного наследия прошлого. Освоить его без постоянной и вдумчивой оглядки назад, без посещения музеев и без коллекций хороших больших фотографий с классиков-рисовальщиков и живописцев — нельзя, но эта коллекция, в противоположность практике старого времени, должна

быть пополнена образцами нового и новейшего искусства. Нельзя кончать эпоху классиков «последним великаном» Тьеполо, ибо и после него были подлинны великаны: Шарден, Рейнолдс, Гейнсборо, Левицкий, Делакруа, Энгр, Милле, Курбе, Мане, Моне, Ренуар, Дега, Лейбль, Репин, Серов, Суриков.

Кроме азбуки рисунка и живописи в школе и вузе должно быть видное место уделено азбуке техники, азбуке ремесла. Как готовить холст, как тереть краски и даже как добывать хотя бы наиболее простые и необходимые пигменты, какие бывают связующие вещества, какие есть роды живописной техники, какова роль смол и лаков в живописи и т.д. Само собою разумеется, что должны восстановлены в своих правах и упраздненные эпохой всеческих «измов» подсобные дисциплины: анатомия, перспектива, теория теней и т.п.

Очень бы советовал тем молодым и даровитым художникам, которые склонны к художественной спеси и чванству, ибо несколько неосторожно и слишком рано были изведены в гении, оглянуться назад, на историю искусства и хотя бы вчитаться в то, что мне некогда рекомендовал П. И. Чайковский в качестве жизненного напутствия. Отрезвляющий смысл его реплик поможет им вновь сойти с Олимпа на землю, уйти в работу и набраться новых сил. Они создадут вещи во много раз сильнее и убедительнее прежних.

Я думаю, они не будут на меня в обиде за этот совет. Мне идет уже седьмой десяток, я немало пережил и перечувствовал за свою жизнь и изрядно поработал, приобретаю некоторое моральное право давать советы. Я пережил дни восторга и горечи, дни удач и невзгод, подъема и падений, переживал не раз минуты разочарования в своих силах, бывал близок к отчаянию. Но, памятуя золотые слова Чайковского, до полного отчаяния не доходил, пересиливая волевой встряской упадочное настроение. Советую и вам, молодые, сильные, смелые, пришедшие и идущие нам на смену, в черные дни сомнений не предаваться отчаянию, а лишь втрое интенсивнее работать, чтобы снова вернуть веру в себя. Помните, что человек при настоящей неволе и трудовой дисциплине может достигнуть невероятных, почти фантастических результатов, о которых он никогда и мечтать не дерзал. Но помните, что никогда ни один день не следует довольствоваться достигнутым результатом. Я знаю, что сегодня я умею больше, чем вчера, но завтра буду уметь больше, чем сегодня, а послезавтра — еще больше. С этой верой и в этом убеждении я уже ежедневно сажусь за мольберт, и нет человека, который мог бы меня сбить с моего пути и разуверить в моей вере.

Все, что было мною сделано вчера, сегодня уже никуда не годится, сегодняшнее только сносно и терпимо, но настоящее, подлинное придет только завтра.

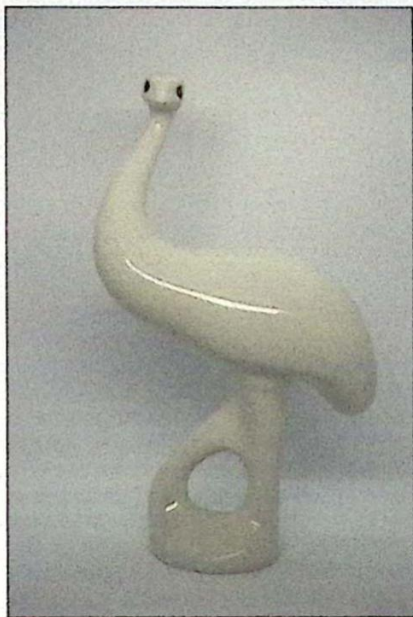
АНИМАЛИСТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАСТЕРОВ ФАРФОРОВА

Анималистика как жанр искусства, в котором основной сюжетом является изображение животных, традиционно считают одним из древнейших — первобытные наскальные рисунки зверей в сценах жертвоприношений или охоты свидетельствуют и об их значении в жизни древнего человека, и о развитии пока синкретичного искусства, стремящегося запечатлеть художественный образ представителей окружающего зоологического мира. В дальнейшем на протяжении веков живописцы, графики, скульпторы постоянно обращались к изображению животных — натуралистических или символических.

К XX веку искусство отечественной скульптурной анималистики имело за плечами внушительный опыт изображения животных как представителей мира природы и как аллегорических персонажей. Наиболее известны были памятники монументальные, становящиеся частью городского пространства, однако и мелкая скульптурная пластика — в основном, бронзовая, имела своих ценителей. С появлением собственного фарфорового производства животные появляются в композициях со сценами торжественных выездов, охоты, праздников. Самостоятельных изображений животных было немного.

После того, как в середине XX века в Советском Союзе фарфор стал массовым и украсил практически каждый дом (о том, как это произошло, мы писали в предыдущих номерах журнала), внимание мастеров естественным образом было обращено на животных — мир, понятный и близкий каждому человеку. В 1970-е годы натуралистические изображения животных станут одной из ведущих тем предприятий, полки советских квартир украсят целые коллекции собак, слонов, носорогов, попугаев. Лидером по производству фигурок животных станет Ленинградский фарфоровый завод им. М.В.Ломоносова (ныне — Императорский фарфоровый завод). И сегодня, по-прежнему, эта тема занимает важное место в ассортименте предприятия.

Включению фарфоровых образов животного мира в пространство дома предшествовала серьезная работа. В 1950-е годы начинается процесс формирования круга сюжетов и тем, среди



А. Киселев.
Эму.
1960-е гг.

Л. Сморгон.
Лиса.
1960-е гг.



которых анималистика занимала важное место. И уже известный нам по предшествующим публикациям Ленинградский завод фарфоровых изделий (ЛЗФИ) активно включился в процессы организации жизненной среды.

Анималистика становится основой для творческих экспериментов и поисков новых лаконичных, но выразительных форм. Стилистические координаты декоративного минимализма, которые становятся ведущими в прикладных видах искусства конца 1950-х — первой половины 1960-х годов, заставляют художников задуматься о создании композиций, вылепленных энергично, лишенных излишних деталей, но при этом не теряющих связи с реалистическими принципами изображения представителей животного мира. Решение этой задачи — создать узнаваемый образ и при этом сделать его максимально обобщенным, было блестяще продемонстрировано в работах Анатолия Киселева и Льва Сморгона.

В композиционных и стилистических решениях названные мастера отдавали предпочтение обтекаемой форме и акцентирующей росписи животных, что в некоторой степени сближает фарфоровых лис и хорьков с книжной иллюстрацией и игрушечными героями своего времени. Такого рода сходство было абсолютно не случайным — некоторые мастера завода, помимо работы над фарфоровой пластикой, активно реализовывали себя в других видах искусства. Для скульпторов предприятия работа на ЛЗФИ была важным эпизодом творческой биографии, но в дальнейшем они работали и в иных направлениях — в монументальном искусстве, живописи и графике, производстве детских игрушек.

Практически все образы анималистики в исполнении скульпторов и художников ЛЗФИ лишены очевидной анатомической достоверности изображения, но при этом узнаваемы. Например, скульптура А. Киселева «Эму» — пример обобщенного и конкретного подхода, при котором достигается идеальный баланс между реалистичностью изображения и его отвлеченностью. Мастер избегает детализации — не прорабатывает детали оперения, поверхность клюва или лап, которые вообще становятся основой пьедестала. Перед нами



программа декоративного минимализма — энергичная и лаконичная форма, композиционные обобщения, превращение в чистую форму анатомических подробностей. В дополнение к этому новому языку скульптура продавалась без росписи — единственным вкраплением были черные глаза-бусинки эму, которые пристально смотрят на зрителя. Форма как единственное и достаточное средство выражения здесь используется скульптором максимально.

При этом даже в тех случаях, когда в скульптуре используется роспись, она так же, как форма, лаконична и носит максимально обобщенный характер. Использование локального цвета становится способом подчеркнуть форму и добавить выразительности образу. Знаменитая «Лиса» Льва Сморгона представляет одну из вершин скульптурного декоративного минимализма, яркий образец свободного формотворчества при сохранении реалистической программы искусства. Перед нами лиса — узнаваемая, но анатомически заостренная и вытянутая, решенная словно единой изогнутой линией. Хвост и передние лапки, слитые в одну, становятся постаментом — как и в «Эму» скульптура не нуждается в дополнительном пьедестале, он становится частью самого животного. Цвета росписи — красный и черный. Черным подчеркиваются заостренные ушки, носик и лапки лисы, оранжево-красным — мордочка и спинка с хвостом.

Локальный цвет возвращает художников к традициям советского авангарда, которые не приветствовались в изобразительном искусстве, но на рубеже 1950–1960-х годов нашли отражение в декоративном искусстве фарфора. «Лиса» Льва Сморгона станет отправной точкой для схожих поисков мастеров других фарфоровых предприятий, но никто не сумеет создать настолько выразительный образ.

Иначе композиционно, но тоже в рамках нового понимания стиля, решена и скульптура «Ласка» (иногда встречаются названия «Хорек», «Горностаи» и «Гая»). Фигура зверька, прильнувшего к земле, — любопытного и настороженного одновременно, словно прорисована единой линией. Пластика сочетается с выразительностью формы, а два цвета — черный и серый, снова лишь усиливают форму, не усложняя фигурку. И опять мастера других советских фарфоровых предприятий пытались предложить свои версии «Горностаев», но именно произведение Л. Сморгона стоит признать эталонным.

«Эму», «Лиса», «Ласка» в полной мере отразили изменения, произошедшие в художественной промышленности, связанные с переходом от помпезного «большого стиля» — пафосного, подробного в деталях, мажорного по содержанию к «современному стилю» с приматом формы, требованиями декоративного минимализма в выборе художественных средств.



А. Киселев.
Иван-царевич с Жар-птицей.
1950-е гг.

Пингвины. 1960-е гг.

Л. Сморгон.
Горноста́й (Ласка). 1960-е гг.

Б. Воробьев.
Фигурки из комплекта
«Квартет» по басне И.А. Крылова.
1950–1960-е гг.

В. Новиков (Варгачев).
Медведь на кубе. 1960-е гг.

Экспонаты ЛФЗ из собрания музея
«XX лет после Войны. Музей повседневной
культуры Ленинграда 1945–1965 гг.».



При этом даже новая форма могла быть основой разговора о значимых для государства вещах. Фарфор неизменно отзывался на «темы дня». Например, если в 1930–1940-е годы были популярны белые медведи, то в конце 1950-х – начале 1960-х годов в связи с освоением Антарктиды на смену им приходят пингвины, которых отныне производят практически все предприятия фарфоровой промышленности. Пингвин становится не просто милым необычным животным, он демонстрирует успехи в освоении Антарктиды. В 1955 году был утвержден проект Первой антарктической экспедиции, в 1956 году открылась первая станция «Мирный». После триумфа освоения Южного полюса пингвины становятся частью повседневности благодаря мультфильмам, елочным игрушкам, карнавальным костюмам. Но пингвин, украшающий полку или комод, был не эпизодическим, а постоянным напоминанием об этом важнейшем направлении развития советской науки в освоении новых далеких земель. Небольшие пингвины, высотой всего несколько сантиметров, стилистически тоже тяготеют к современному стилю, и, собранные вместе (всего было создано четыре пингвина, но можно было купить и больше), они словно приходят на смену объявляемым мещанскими семи слоникам на книжной полке.

Фарфоровая пластика, особенно обобщенная, не сообщает нам, в отличие от живописи или графики, место нахождения животного, но зритель чаще всего воспринимает его как животное дикое, находящееся в естественной среде обитания – в лесу, на льдине, в пустыне. Однако иногда детали показывают, что перед нами – артист. Цирк занимал важное место в советской иерархии искусств как искусство народное и массовое, и произведений фарфоровой анималистической пластики на тему цирка было немало.

Перед нами «Медведь на кубе», созданный В.М.Новиковым (Варгачевым). Ученик скульптора-анималиста Б.Я. Воробьева, В.Новиков всю свою жизнь посвятил изображению животных – в разных материалах и техниках. Его герои находятся как в естественной среде обитания, так и выступают в цирке. Одна из наиболее известных работ мастера – «Цирковая тигрица».

«Медведя на кубе» скульптор помещает на постамент, и именно он становится единственным цветовым акцентом композиции. Черный и красный цвета должны оттенить белоснежную, вытянутую фигуру зверя. И никаких отвлекающих деталей, только обобщенная форма, при этом не оставляющая сомнений, что перед нами – царь полярных льдин.

Рассмотренные статуэтки в той или иной степени отра-

жают новую установку художественной промышленности на отказ от подробностей, чрезмерного реализма, излишней многоцветности. При этом Ленинградский завод фарфоровых изделий продолжает выпускать разработанные ранее модели, обладающие всеми перечисленными чертами. Такова группа скульптора-анималиста Ленинградского фарфорового завода Б.Я.Воробьева «Квартет». Проказница-мартишка, осел, козел и косолапый мишка выпускались и на Ленинградском фарфоровом заводе, и на Ленинградском заводе фарфоровых изделий. Герои созданной по мотивам басни И.Крылова скульптурной группы словно сошли с постамента памятника И.А.Крылову в Летнем саду Петербурга. Они узнаваемы, иллюстративны и при этом соразмерны камерному искусству фарфоровой пластики. Подобные аллегорические изображения животных были популярны в советском искусстве так же, как популярны были входящие в школьную программу по литературе басни И.Крылова. Узнаваемость героев обеспечивала их популярность и высокие тиражи.

Не менее узнаваемы герои русской народной сказки «Иван Царевич и серый волк». Чудесный конь несет Ивана, прижимающего похищенную им Жар-птицу, навстречу судьбе. Царевич в раззолоченном кафтани и красных сапожках устремлен вперед, роскошный хвост чудо-птицы вторит хвосту лошади, да и богатырский конь, скорее, сказочный, чем реальный. Динамичная, подробная в деталях, богатая в выборе цвета, эта статуэтка, стилистически принадлежавшая 1950-м годам, тем не менее, выпускалась и вела диалог с рассмотренными выше произведениями современного стиля. Удивительно, что автор «Ивана-Царевича и Жар-птицы» всего через несколько лет создаст «Эму». Таков был творческий диапазон А.Киселева и умение чувствовать смену эпох и смену стиля.

Целая галерея образов животных, созданных на Ленинградском заводе фарфоровых изделий всего за десять лет (с 1956 по 1966 годы), представила зрителю две программы развития декоративного промышленного искусства. Сегодня обе программы кажутся интересными – отразившими и свое время, и общие требования стиля, и авторские манеры создателей-анималистов.

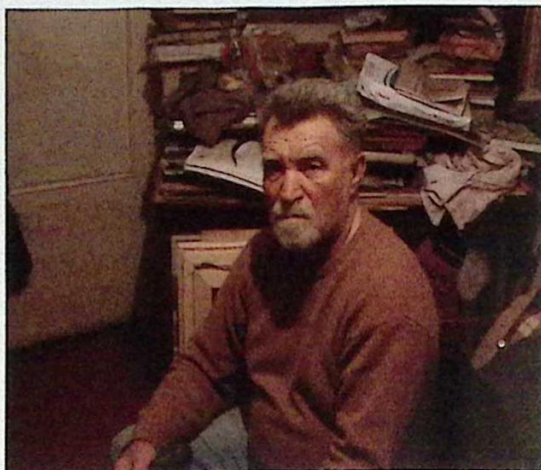
О.САПАНЖА

ВСПОМИНАЯ КАРЕЛИНА

Где-то по Крыму и шире – по Стране, по миру рассеяны маленькие огоньки, вспышки чистой энергии. Владельцы этих огоньков, возможно, не подозревают, какие сокровища достались им за бесценок. По цене бутылки крымского вина в течение нескольких десятилетий расходились шедевры живописи Вячеслава Карелина, вряд ли до конца понятные их беззаботным владельцам. Была какая-то загадка в том, что продавщица с рынка в Кореизе вдруг начинала просить у него картину. И покупала, и увозила в глубинку, на Украину, откуда приезжала в Крым ради сезонных заработков.

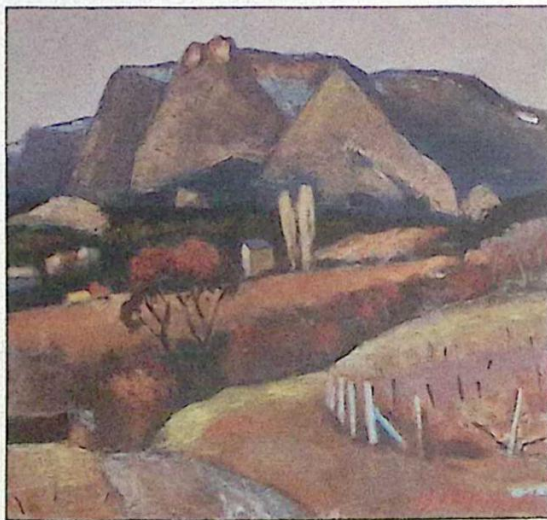
Историй таких множество. Вокруг художника чувствовался некий ажиотаж, своего рода, возбуждение, возмущение пространства. Каким-то образом его вещи, бесконечно далёкие от ширпотреба, притягивали неискушённого зрителя. По всей видимости, его манера обладает необходимой ясностью, привлекающей внимание выразительностью. И неподготовленный, «непосвящённый» глаз способен найти удовольствие в том, как акцентированы пятна цвета, как взаимодействуют основные элементы, как находчиво вкраплены в изображение уточняющие детали, отчего появляется чувство верно воссозданной реальности. Покупатель получал не просто кусок картона или холста, покрытый краской, он увозил с собой абсолютно живой кусочек Крымской земли, предмет, до скончания века заряженный энергией и эмоциями самого высокого порядка.

Как сейчас вижу его неторопливо сходящим к автобусной остановке мимо лотков с овощами, палаток с игрушками и недорогой одеждой, мимо завсегдатаев маленькой кореизской площади – таксистов, проводящих досуг за нардами, мимо алкашей, с которыми его,



по известной интеллигентской слепоте, можно было спутать. Улыбка играет на крепко вылепленном выразительном лице, он что-то говорит, с кем-то на ходу здоровается, отвечает вслух на какие-то свои мысли. Но издали слов не разобрать, слышно только басовитое гудение, и видна полоса плотно сжатых абсолютно целых зубов. Он идёт как герой античной трагедии, как опытный в общении с обитателями Олимпа властитель времён Троянской войны, царь в лохмотьях, мудрец, празднующий новый день жизни. Однажды на каком-то мероприятии в Доме Коровина я пытался познакомить его с известной московской художницей. Диалога не получилось: дама буквально отпрыгнула в испуге. Не каждый мог разглядеть масштаб его личности.

В трёхлетнем возрасте Карелин оказался в керченском детском доме, продолжавшем существовать и в оккупации. Суровые годы, судя по всему, – лишь укрепили железное от природы здоровье, выковали необычный характер будущего художника. От сверстников Славик (так частенько называл его Валерий Мухин) получил кличку «Солёный» – за особую любовь к соли, на щепотку которой мог обменять бесценный



кусок хлеба. Рассказывал он и про необычного воспитателя, фронтовика, покалеченного войной. Фамилии его точно вспомнить не могу. Человек этот имел большое влияние на ребят. Как-то, заметив их попытки научиться курить, заставил накуриться до отвращения, сохранившегося на всю жизнь. Он не помещался в отведённое ему – судьбой ли, ближними ли – пространство. Понимал ли он это? Думаю, безусловно, понимал. Он осознавал, что заслуживает большего, но не бунтовал в том пошлом смысле, как это происходит на каждом шагу с людьми гораздо менее талантливыми. Это смирение при всей ершистости и беспокойности характера особенно удивляет.

Карелин был наделён громадной энергией и мог заговорить до смерти. Его природная сила требовала исхода, ему явно было тесно в игрушечных рамках ялтинского рая. Вместе с тем, его взгляд на жизнь был непоколебимо позитивен и добр. Ни разу я не слышал от него жалоб или сожалений. Приняв до конца выданный судьбой список ограничений, он действовал с максимальной отдачей, украшая обыденность доступными радостями. Настоящую радость ему доставляло общение – встречи художников, необязательные разговоры, принимавшие иногда острую форму. Карелин зычным, бездонным голосом перекрывал всех. Но, случалось, был тих, как младенец, кроток так же естественно, как и шумен. Когда кто-то в компании оказывался неотзывчив на его чистые, почти детские порывы, он мог взрываться. При



этом он почти «рычал», обычно чуть отстранённые глаза его темнели. В такой миг он «рвал» нелепые путы приятельских отношений, уходил, оставив компанию в полной растерянности. Но случалось это редко. Ссорился он и со мной, обижаясь, как мне представлялось, из-за пустяка, мог разозлить и меня внезапным и необъяснимым упрямством. Ссоры длились недолго и сменялись очередным весёлым походом на пленэр, поездками в Ялту за какой-нибудь кончившейся краской, скипидаром, холстом, или просто ради удовольствия пройтись по переполненной народом набереж-

Радость Ялты.
Вид с Поликуровского холма.

Вячеслав Карелин.
◁ Фото. 2011.

◁ Зима в Корсизе.

◁ Верхний Корсиз.

Улочка в Гурзуфе.

Весеннее пробуждение. Ялта /на с. 36/.

Уголок Ялты /на с. 36/.

У подножья Ай-Петри /на с. 36/.

Романтическая Александрия /на с. 37/.

Натюрморт с хурмой /на с. 37/.
Все — холст, масло.



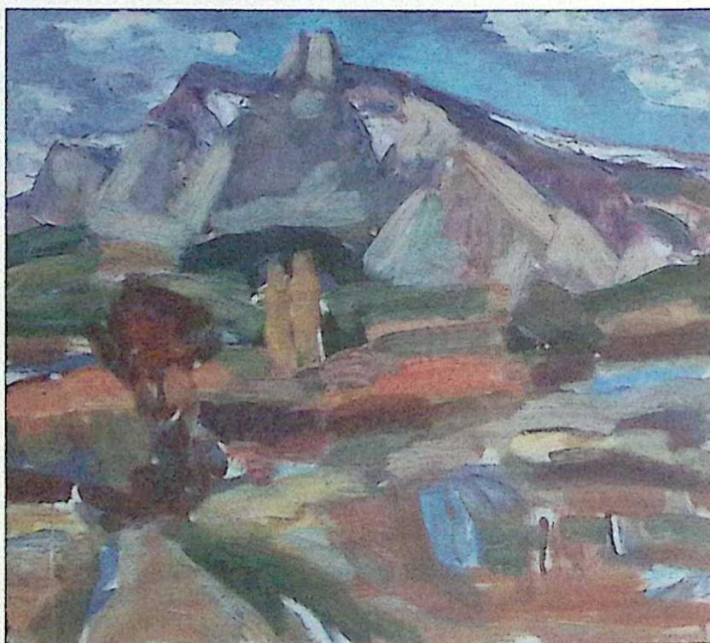
ной. Но никакая надобность не могла сравниться с возможностью посидеть в мастерской у Мухина, поговорить в тесном кругу, выпить домашнего вина, специально припасённого хозяином.

У себя в Кореизе Слава принимал не часто, но со всем возможным радушием. Удивляюсь, как он терпел гостей в своей микроскопической комнате, где едва помещалась кровать с окаменевшим матрасом, застланная сложенным вдвое ковром, холодильник, слепой телевизор и узкая конструкция – нечто среднее между столом и этажеркой. Здесь же непостижимым образом находилась основная часть живописного наследия. Зазывать к себе он мог, только уговорившись с сыном, не особо любившим подобные визиты. Не знаю, насколько вообще возможно передать своеобразие его личности. Мне посчастливилось застать его ещё полным сил, в самом расцвете. Ему вот-вот должно было исполниться 70.

В сентябрьских внезапных сумерках, когда не нужно ничего добавлять к футболке, и самая лёгкая ветровка кажется лишней – настолько тепло в неподвижном ароматном воздухе – раздаётся сначала неясный, но с каждой секундой всё более отчётливый и густой рык. Кажется, будто настоящий медведь забрался на базу художников в Алушке и вот-вот выскочит из сгустившейся тьмы. Так я впервые увидел Карелина, приглашённого на плов, случавшийся в те годы довольно часто. Совершенно не помню сотрапезников. Были точно питерский живописец Рашид Адгамов и его преданный ученик, запорожский ювелир Влад Баранник, человек ещё молодой, но уже



достигший впечатляющих размеров. Карелин начал говорить, едва войдя в железную калитку, по привычке комментируя ситуацию, как бы взвешивая аргументы. Могучая энергия мгновенно захватила пространство, отделявшее его от верхней площадки, где в тот момент гомонило человек 15. От калитки, расположенной далеко внизу, он мог видеть только блёклый свет лампочки, призванной озарять валтасаров пир. Первые минут десять мне хотелось в буквальном смысле «убить» несносного нахала, напрочь перекрывавшего остальных трепачей.



На следующий день, обходя экспозицию в зале на Пушкинской, я наткнулся на работу, зацепившую меня по-настоящему. Автором был вчерашний крикун – Вячеслав Карелин. Сейчас эта вещь, написанная на выдавшем виды фанерном планшете, хранится у меня. А тогда, в течение нескольких дней, пока шла выставка, я не мог забыть своего первого впечатления. Так выглядит Кореиз из окна художника. Много хмурого, беспокойного неба, и в нижней части изображения – спутанные деревца, какая-то крыша и кривой кипарис. Моря не видно, оно далеко внизу, но есть его присутствие, воздействие на пространство. Кусок старой фанеры стал светом и воздухом ранней крымской весны.



С момента знакомства походы на пленэр были основным нашим занятием. Не переставая говорить о посторонних вещах, Карелин заполнял холст крупными пятнами цвета. Все присутствующие, в том числе, случайные прохожие, оказывались соучастниками живого представления, давали советы и помногу раз требовали остановиться, находя работу законченной. Однако Вячеслав не довольствовался простой удачей. Работа должна была пройти ряд трансформаций, смысл и логика которых поначалу были мне непонятны. Посмеиваясь и наслаждаясь восторгами зрителей, он внезапно произносил: «дай-ка я испорчу». Следовавшие затем стремительные манипуляции вызывали во мне «ужас» неопита, но не были напрасными. Уходили ненужные подробности, проступала глубина, цвет начинал звучать тоньше, уточнялись и прочно укоренялись элементы изображения. Долгими зимами, а зима в Крыму тянется долго, он перебирал стопки старых и новых этюдов, продолжая «портить», а на самом деле оттачивая и совершенствуя свой неповторимый стиль. Не раз будучи очевидцем его неторопливой схватки с холстом, могу засвидетельствовать, насколько глубоко он проникал в существо мотива. Он был крепко привязан к натуре, но не был у неё в рабстве. Придуманное им было придумано самой природой.

Нам никогда не узнать, как в детдомовском паренёчке проснулась тяга к искусству. Мало что объясняют сухие цифры биографии. В 13 лет (1951 г.), окончив семилетку, Славик расстался с детским домом. Взрослая жизнь начиналась в те годы рано. Пройдёт ещё 12 лет, прежде чем он поступит в Симферопольское художественное училище им. Николая Самокиша. Ему 25. За спиной три года на Керченском судоремонтном заводе, три года на целине, три года в армии. Он не боится работы, но выбирает профессии, оставляющие время для раздумий и творчества. Работает истопником, кочегаром, пожарным, водителем троллейбуса,



матросом-спасателем, комендантом клуба, грузчиком, официантом, участвует в строительстве Южнобережного шоссе. Особенно привлекает его работа художника в летних кинотеатрах – появлялись материалы для живописи. Лишь в 1975 году Вячеслав окончательно обосновался в Ялте. Вместе с женой ему пришлось прожить 8 лет в пятиметровой комнате, бывшем козлятнике, прежде чем удалось получить двухкомнатную квартиру в Кореизе.

Годы блужданий с этюдником у подножия Ай-Петри, по улочкам Гурзуфа и Ялты, Алупки и Кореиза откроют ему сокровенные тайны. Чтобы картинка ожила, к набору профессиональных навыков нужно прибавить что-то ещё. Это не зависит от учителей, званий, членства в организациях. Художник должен найти это сам – в работе, в наблюдении, размышлении, бездействии, благодаря отчаянию – как кому на роду написано. Именно это и произошло с Вячеславом, он открыл секрет, узнал, как вдохнуть жизнь в мёртвый материал искусства.

Его отношение к профессиональному сообществу было двойственным. Участвуя в многочисленных выставках Союза художников, он словно боялся окончательного сближения. Что-то глубоко личное мешает ему получить официальный статус. Его притягивают и отталкивают условные блага и условные ограничения. Вольная душа сторонится всякой условности, любого ложного положения. Думается, не я один навсегда запомню необычные чувства, которые он вызывал. Смесь смущения, непонятной неловкости, удивления и радости. К нему непреодолимо тянуло, и нельзя было подступиться, он раскрывался навстречу и отталкивал, оцетинившись, словно заранее зная – барьер непреодолим.

Илья ТРОФИМОВ

БАЗОВЫЕ ОСНОВЫ ЦВЕТОВЕДЕНИЯ

Обучаясь живописи вне законов цветоведения, ученики, изображая цветные предметы, частенько спрашивают преподавателя: «А какого цвета будет тень — серо-го?». Но конкретный ответ получают не всегда.

Законы Вселенной диктуют закономерности цветоведения. Цвет своей фееричностью и изменчивостью во все времена привлекал внимание учёных и художников в стремлении создать единую научную базу. Вот лишь некоторые из них — знаменитые и прославленные личности: художник и учёный эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, учёный-физик Исаак Ньютон; особенно богат исследователями цвета XIX век: немецкий поэт Иоганн Вольфганг Гёте и его ученик Шопенгауэр, а также немецкий художник-романтик Филипп Отто Рунге, обсуждавший оптику цвета в переписке с Гёте; художник Рудольф Адамс и французский химик-органик Мишель-Эжен Шеврёль; XX век: швейцарский художник Иоганнес Иттен, немецкий химик Фридрих Вильгельм Оствальд, русский художник-абстракционист Василий Кандинский, белорусский исследователь-преподаватель Л.Миронова и многие другие. Некоторые из них спотыкались на субъективности личностных трактовок, но время расставляет всё по своим местам: закон дополнительности охватывает не только качества пространства, но и физиологию, психологию человека, делая возможным адекватное восприятие и изображение окружающего мира.

Доказать это самому себе и поставить точку в этом вопросе поможет очень простой эксперимент. На рисунке вы видите в левой части красный цвет, а в правой — пустое белое пространство такого же размера (1). В течение минуты терпеливо, не отрываясь, смотрите на этот красный цвет и затем переведите взгляд на пустое место рядом. Что вы видите? — холодный зелёный! Таким же образом вы можете проверить все цветные дополнительные пары. Этот опыт доказывает тесную связь дополнительных качеств и в пространстве, и в нашем внутреннем мире, даже если они не замечены, но всё-таки присутствуют,

затаившись в нашей физиологии и психологии визуального восприятия.

Базовые научные основы цветоведения элементарны и просты. Уже знакомый нам закон дополнительности — как реальное проявление гармонии, выявляющий равновесие и симметричность противоположных качеств окружающего мира и нас самих, являющихся частью этого мироздания. Он наглядно демонстрирует единую цветовую систему из трёх цветных дополнительных пар, заключающую в себе все виды колорита и цветосочетаний (2). Это ключ к использованию цветоведения. Постигание цветовых оттенков и их сочетаний происходит очень постепенно через практические занятия — под руководством опытного наставника.

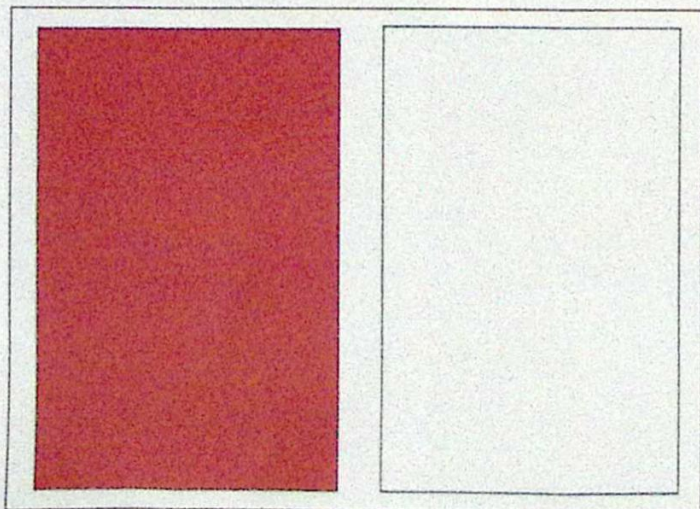
Уже при первом взгляде на круг цветных дополнительных пар мы можем увидеть, что: половина спектра по цвету является «тёплой» (содержит красный цвет: фиолетовый — красный — оранжевый), а вторая половина — «холодной» (содержит синий цвет: фиолетовый — синий — зелёный); от самого светлого тона (жёлтого) — к самому тёмному (фиолетовому), — с двух сторон выстраиваются цвето-тональные растяжки (жёлтый — оранжевый — красный — фиолетовый; жёлтый — зелёный — синий — фиолетовый). Спектр трёх цветных дополнительных пар даёт нам следующие цветосочетания:

- в противоположном расположении секторов представляет дополнительные цвета: жёлтый — фиолетовый, оранжевый — синий, красный — зелёный;

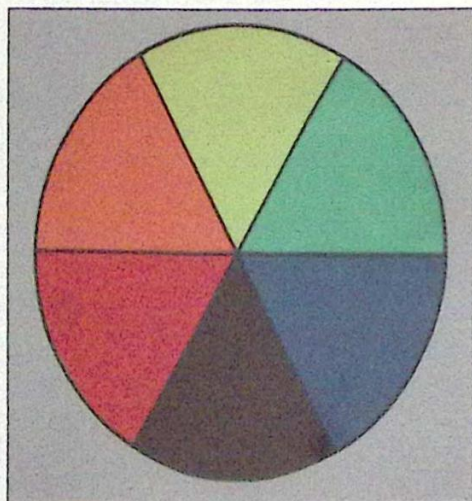
- цвета секторов — через один, называются контрастными: триада простых цветов — жёлтый — синий — красный, и триада сложных — оранжевый — зелёный — фиолетовый (полученные при смешении простых цветов);

- родственные цвета находятся рядом: жёлтый — оранжевый (жёлтый + красный), красный — оранжевый, красный — фиолетовый (красный + синий), фиолетовый — синий, синий — зелёный (синий + жёлтый), зелёный — жёлтый, — в своей основе два родственных цвета имеют один общий цвет.

1

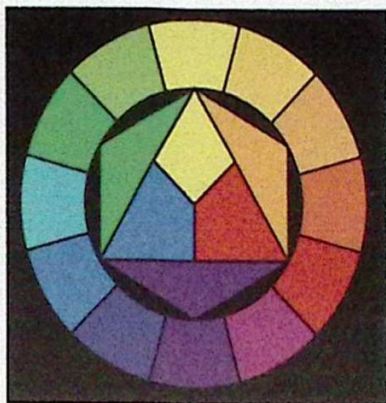


2



Данный цветовой спектр включает в потенциале все виды цветовых оттенков:

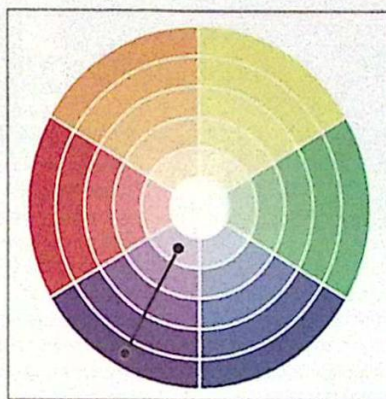
I. Если одновременно соседние секторы родственных цветов смешать друг с другом, мы получим увеличение цветовых оттенков вдвойне. Такое смешение может иметь место — для перехода на более тонкие нюансы, каждый раз удваивая количество цветовых оттенков с помощью 12 цветовых оттенков + двух триад контрастных цветов и — противоположения дополнительных цветовых пар (3).



3

Очень важно, что при этом сохраняется порядок и последовательность в положении противоположных (дополнительных) и контрастных оттенков цвета в системе спектра.

II. Кроме этого, дополнительная ахроматическая пара чёрный — белый (перпендикулярная центру плоскости цветовых дополнительных пар), — даёт возможность высветлять цвета с помощью белого цвета (пять ступеней осветления каждого цвета, — от центрального белого) (4) или, наоборот, затемнять их, добавляя чёрный цвет. Известный немецкий учёный-художник Отто Рунге для большего наглядного представления: «каким образом цветовой экватор тонально изменяется под воздействием белого или чёрного цвета?» изобразил цветовой шар (5).



4

Так же, в цветовой системе представлены цветосочетания всех видов колорита:

- колорит дополнительных цветовых пар;
- контрастный колорит;
- «холодный колорит»;
- «тёплый колорит»;
- колорит «тонально-цветовая растяжка». Они являются наиболее распространёнными.

Постепенное освоение на практике особенностей цветовых колоритов, внедрение в возможности каждого отдельного цвета помогает «по крупицам» собирать знания, прочувствованные в визуальном восприятии и изобразительном отражении. В отличие от математики — в изобразительном искусстве важно не только умение логически мыслить, но и верно и тонко чувствовать цветовые тональные оттенки. Чувства человека (в данном случае — к цвету) являются неразрывной частью целостного познания себя и окружающего мира.

Кто-то считает, что абстрактное мышление — особенность физиков и математиков. Но, скорее всего, абстрактное мышление — недопонятая и недоисследованная часть конкретного мышления, опирающегося на чувства человека — чувства, как органа познания мира духовного — человеческого (не звериного — основанного на животных инстинктах и рефлексах; не роботизированного — лишённого чувств и нравственных критериев). Возможно, есть резон обучать закономерностям изо на физико-математических факультетах, чтобы развивать конкретное мышление, так как абстрактная Вселенная или абстрактный космос есть ни что иное, как сосед с твоей школьной парты или будущий партнёр. Можно нечаянно уничтожить своё буду-

щее, если к себе относиться как к важной части мира, а всё остальное считать абстрактным «ничто». Если что-то ещё не исследовано или не понятно, — это не значит, что оно не имеет значения: может быть — это и есть самое главное, а может быть, — и опасное.

В цвет надо влюбиться. Кто-то сказал, что эволюция мира возможна только в состоянии восхищения тем, что было создано до тебя, — в желании преумножать достигнутое и, в то же время, сохранять основы созидания.

Недостаток в развитии конкретного мышления, опирающегося на собственные чувства восприятия и аналитические способности в восприятии реального мира, есть недостаток современного образования и, к сожалению, огромную роль в этом играет именно отказ от обучения базовым научным основам изо, позволяющим не только увидеть, осознать, но и наглядно зафиксировать в качестве доказательства, своё адекватное восприятие и понимание мира, его трактовку.

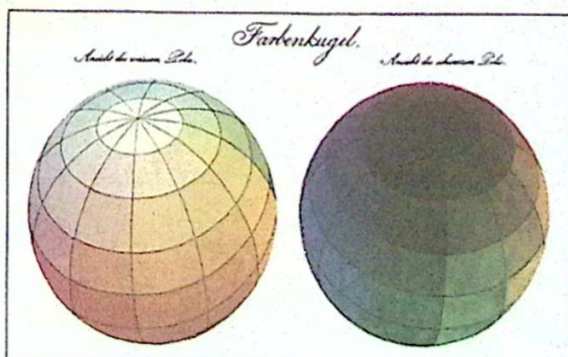
...Итак, не только юные художники, но и их мамы, подчас наивно полагают, что тень от цветных предметов непременно должна быть серой. Но серый цвет является ахроматическим (не цветным), а живопись — изображение цветное. Поэтому в живописи серый цвет обладает огромным количеством цветовых оттенков, образуя очень богатый цветовой выбор, подчиняющийся законам цветоведения и

конкретной натурной постановке.

Прежде, чем рассматривать взаимодействие между цветовыми оттенками контрастного или дополнительного колоритов, логичнее погрузиться в исследование какого-то одного цвета, обнаружив, что наполнение его не так уж однообразно, как может показаться на первый предположительный взгляд. Локальный цвет присутствует в декоративно-прикладном искусстве, а также — в детских раскрасках. Живопись окружающего мира передаёт объекты в пространстве, имеющем цветосветовые рефлексы (отражения) от близлежащих предметов и окружающей среды.

Рассмотрим учебное задание — постановку из цветных прозрачных форм (позволяющих проследить сочетания

5





6

цветовых оттенков) «тёплого» колорита, с опорой на красный цвет (7):

— красный цвет занимает активное, наиболее важное цветовое и композиционное значение. В этом натюрморте он основной;

— в натюрморте используются родственные для красно-

го — цвета (в цветовом спектре они находятся рядом с красным цветом): оранжевый (стакан) и сиреневый (канцелярский стакан). Оранжевый цвет в этом натюрморте является родственным для всех цветовых предметов, поэтому присутствует во всех объектах, — как составляющая часть, либо — как рефлекс;

— контрастный для красного — жёлтый цвет бутылки — подчёркивает яркость красного. Жёлтый цвет органично вписывается в тёплый колорит благодаря соседству с родственным оранжевым цветом и тёплым рефлексам, а также — прозрачности, позволяющей видеть части соседних предметов;

— красные бутылка и цветок имеют рефлексы пространства — дополнительный (для красного) и родственный (для жёлтого), — холодный зеленоватый оттенок. Отражение пространства на предмете часто имеет цветовой оттенок дополнительного цвета.

Как видим, цветовая палитра красного спектра может иметь довольно широкие возможности — в зависимости от:

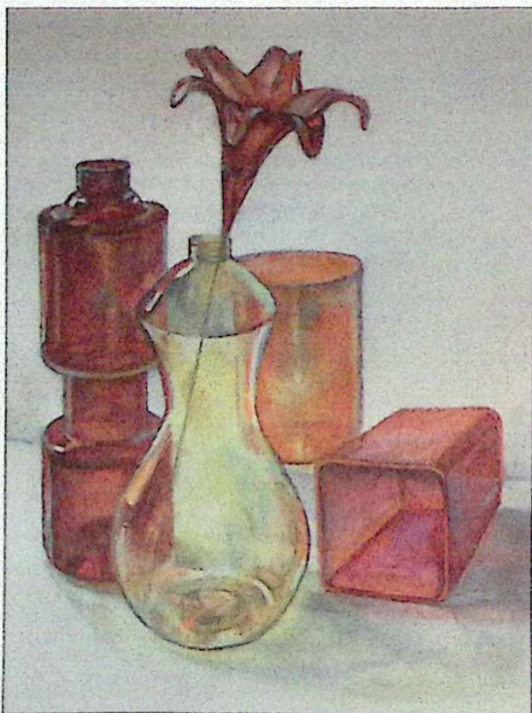
- материи предмета;
- цвета окружающих объектов;
- освещения (соотношение тёплых и холодных родственных цветовых оттенков);
- насыщенности тона самого цвета.

Натюрморт из прозрачных цветных объёмных форм «холодного колорита», опирающегося на цветовые оттенки синего цвета — учебная постановка с аналогичными задачами (8):

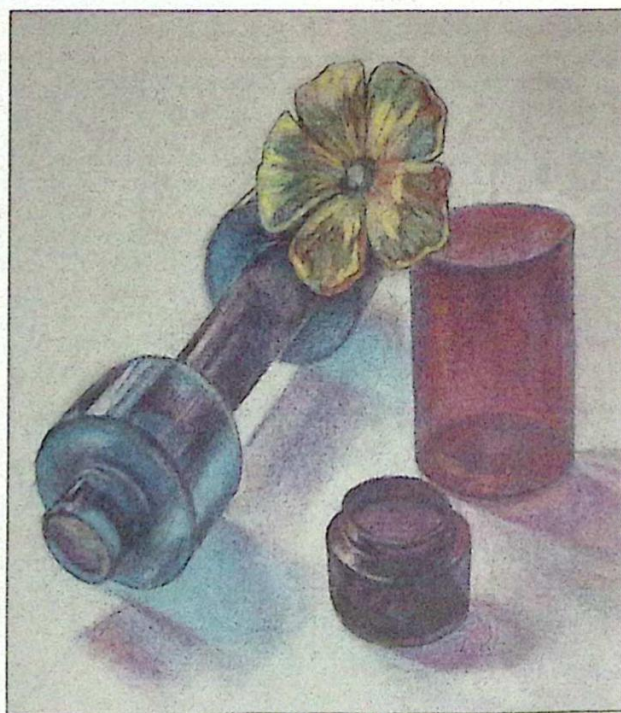
— синий цвет занимает активное, наиболее важное цветовое и композиционное значение. В этом натюрморте он основной и присутствует во всех предметах;

— в натюрморте используются родственные для синего — цвета (в цветовом спектре они находятся рядом с синим цветом) — это цветовые оттенки фиолетового и на цветке — зелёные;

7



8





9

— пурпурный цвет стакана «не дотягивает» до контрастного красного, так как имеет холодный оттенок, но всё же вносит яркость в композицию;

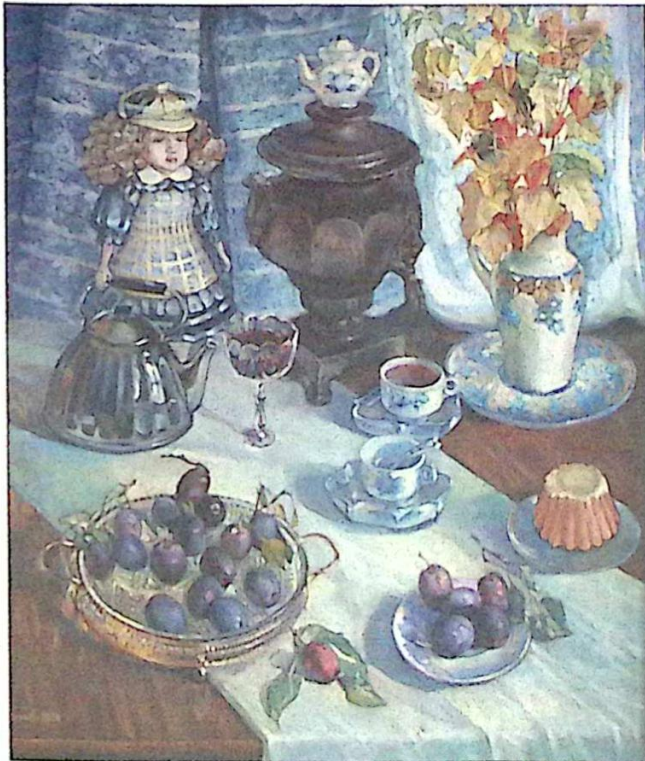
— жёлтый цветок является носителем контрастного цвета по отношению к синему, подчёркивает яркость синего, но «холодная» тень растения частично погружает его в общий «холодный» колорит.



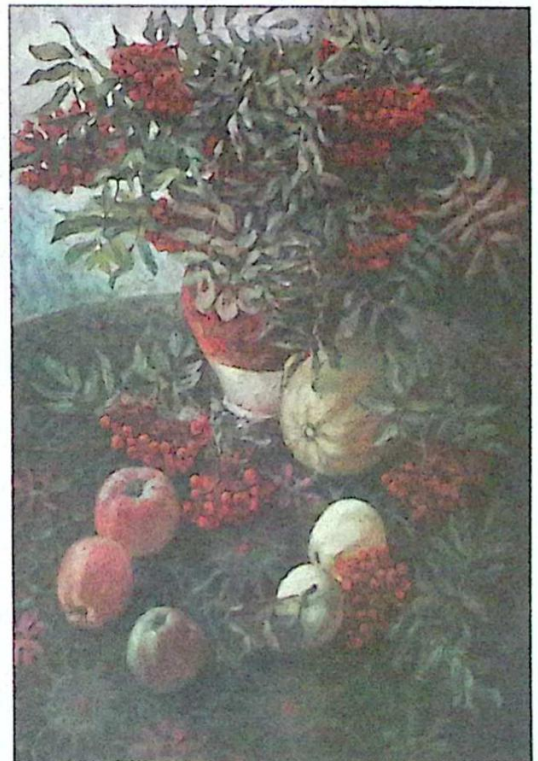
10

Дополнительные цвета — это те категории, которые исключают какую-либо интеграцию или тождество. «Вода и камень, лёд и пламень» — метафора крайних противоположных состояний материи и Духа, границ мироздания, в основе которых лежит символика, цветовой код дополнительных цветовых пар. Поэтому колорит, опирающийся на сочетание дополнительных цветов, можно назвать экс-

11



12





13

тремальным: художники, как правило, используют его для изображения сильных чувств и переживаний, неординарных эффектов.

Величайший представитель постимпрессионизма Ван Гог достиг вершин в изображении цветовой композиции в колорите дополнительных цветов пар. Его увлечённость пограничным состоянием противопоставленных цветовых феноменов органично связана с его мыслями о живописи, с картинами и эмоциями в отношении к жизни.

Он писал своему брату: «Я постоянно надеюсь совершить в этой области открытие: например, выразить чувства двух влюблённых сочетанием двух дополнительных цветов... Или выразить зародившуюся в мозгу мысль сиянием светлого тона на тёмном фоне. Или выразить надежду какой-то звезды, пыл души блеском заходящего солнца».



14

Многие живописные работы Ван Гога говорят сами за себя языком дополнительных цветовых пар. В известном «Автопортрете с трубкой» Ван Гог изображает себя в зелёной одежде (погрудно) на ярком красном фоне, на уровне надбровных дуг переходящем в оранжевый цвет. Противопоставление дополнительной красно-зелёной цветовой пары усугубляется акцентом ахроматической дополнительной пары: почти чёрное пятно меховой шапки, закрывающей лоб художника, примыкает к белой повязке на месте травмированного правого уха, как будто демонстрируемого зрителю поворотом головы в три четверти. Тревожный взгляд синих глаз, зажатая в зубах дымящаяся трубка... — всё свидетельствует о чрезмерно ранимой душе художника, болезненно реагирующего на противоречия окружающего мира (6).

Постепенное последовательное изучение цвета и цветовых сочетаний учит анализировать живописные и декоративные произведения, верно изображать натурные постановки, переходить на новые этапы обучения и творческого самовыражения.

15

Кому-то кажется, что художник — это неуловимое, от рождения гениальное создание, творящее чудеса. Но грамотное обучение изобразительному искусству есть способ естественного развития умственных способностей, необходимый для гармоничного формирования детского мозга. Этот способ максимально нагляден и демонстрирует, как успехи, так и непонимание. Конечно, человек изначально гармоничен. Главное — чтобы он развивался, а не деградировал.

Научно-творческий стиль жизни приемлем в любой профессии и необходим культурному, реально грамотному человеку. Но прививать его желательно с детства.

А.БОНДАРЕВА,
художник, кандидат
педагогических наук, доцент



(9—15 — работы автора)

«ЮНЫЕ ТАЛАНТЫ – 2022»

Всегда интересно не только обращаться к опыту художественных школ, студий, знаниям педагогов, но и взглянуть на творческий процесс изнутри. Сегодня мы покажем, как готовились к ежегодному фестивалю-конкурсу детского творчества «Юные таланты – 2022» учащиеся творческой студии «Ступени» подмосковного города Подольска.

Участие в конкурсе приняли более 2800 детей и подростков в возрасте от 7 до 17 лет, которые соревновались в жанрах изобразительного, декоративно-прикладного искусства, вокального, инструментального и оригинального жанра, хореографии, художественного слова и литературного творчества. Их оценивало компетентное жюри, в состав которого вошли эксперты Министерства культуры Московской области, преподаватели высших и средних профессиональных учреждений, заслуженные художники и скульпторы.

В стенах Подольского выставочного зала проходил смотр художественных и скульптурных произведений:

почти 1500 работ заняли всю площадь выставочного зала. До позднего вечера профессиональные художники и научные сотрудники выставочного зала выбирали лучшие работы в номинациях «декоративно-прикладное творчество», «скульптура» и «изобразительное искусство». Среди членов жюри была Лариса Давыдова – художник, член-корреспондент Российской академии художеств. Она отметила, что все работы внимательно рассматривались членами жюри, прежде чем наиболее талантливым из них были присуждены 1-е, 2-е и 3-е места. Как считает Лариса Алексеевна, эти дети в недалекой перспективе могут стать достойными художниками нашего времени – это наше будущее.

В 2022 году конкурс был посвящен Году культурного наследия народов России, поэтому так много работ связано с промыслами, традициями, народным творчеством, памятникам архитектуры и зодчества.

«Юные таланты» – не просто детский конкурс, это огромная работа педагогов и воспитанников, которые



Учащиеся и педагоги творческой студии «Ступени». Фото.

Анна Николайчук, 11 лет. Защитник святой Руси. Пластлин.



иногда посвящают ей несколько месяцев. Эти творческие союзы помогают раскрыться, а порой, найти свой жизненный путь. Поскольку, если ребенок побеждает или становится призёром, он начинает работать с ещё большим усердием, что помогает в итоге определиться с будущей профессией.

От творческой студии «Ступени» на «Юные таланты» всегда поступает внушительное количество работ. В этот раз в общей сложности было представлено около 100 произведений художественного, декоративно-прикладного творчества, книжной графики, скульптуры. Так как на выставку каждый год привозят работы от

многих творческих коллективов, конкуренция весьма высокая. Бывает, к сожалению, что в экспозицию не проходят очень достойные произведения. Памятуя об этом, преподаватели студии предлагают ученикам для начала создать несколько эскизов (от похожих до абсолютно разных визуализаций), из которых затем выбирается наилучший. Конечно же, важно понимать, что на любых конкурсах (и проводимых при каких-либо учреждениях, и тех, которые проводим мы в «Юном художнике») необходимо избегать заурядности образов. Автор работы ставит перед собой более сложную задачу: изобразить известный образ так, чтобы он был узнаваем, но в то же время отличался от уже известных, – а это всегда достаточно непросто. В «Ступенях» этим путём пошла Даша Вязникова, изобразив Лукоморье. Казалось бы, образ известный, но как изобразить его так, чтобы работа прошла конкурсный отбор? Даша удачно разместила на листе множество персонажей из пушкинского произведения и смогла изобразить их в



своём стиле. Иллюстрацию интересно рассматривать, поскольку находишь в ней всё новые и новые детали.

Также на занятиях появилась задумка создать два триптиха. Первый был приурочен к 800-летию святого благоверного князя Александра Невского. Его создали Ксюша Вознюк, Арина Лись и Женя Карнова. На нём изображены силуэты русской девушки в кокошнике (супруги князя – Александры Брячиславны Полоцкой) и воина (самого князя Александра Невского), выполненные чёрной тушью. У каждого из трёх рисунков свой орнамент: над девушкой – с цветами, над воином – с кленовыми листьями, над обоими героями – с виноградной гроздью.

Второй триптих показывает славянских райских птиц: Сирина, Гамаюна и Алконоста. Много познавательного об их истории ученики почерпнули из этнолингвистического словаря «Славянские древности». Эти работы были выполнены Юлей Лёвиной, Аней и Соней Васильевыми. Сирин (птица печали) изображена в серо-чёрных тонах с применением фиолетового, Гамаюн (вещая птица) – в синих, а Алконост (птица радости) – в красно-жёлтых. Птицы по задумке олицетворяют собой смену дня и ночи, а также времён года: Сирин – позд-

нюю осень и зиму (холодную, печальную, увядающую природу), Гамаюн – весну и начало лета – доброе, светлое, жизнерадостное время, пробуждение природы (с цветами и молодыми листочками), Алконост символизирует конец лета – начало осени, урожайную пору, когда созревают яблоки и пшеница, и опадают первые листья. Рисунки выполнены чёрными линерами с пером 0,5 и 0,05 мм, поверх которых идёт красочный акварельный слой.

Интересна и работа Руслана Тельписа. Он совсем недавно стал заниматься в художественной студии. Темой рисунка он выбрал Лихо одноглазое, придумал интересную композицию и выполнил её акварелью. Лихо он изобразил между деревьями, оно словно сливается с окружающей средой. Выдаёт его лишь яркий жёлто-зелёный глаз. Его, кстати, мы покрыли светящимся в темноте лаком, что придаёт работе ещё большую загадочность. Приятно, что Руслан интере-

Фрагменты экспозиции
фестиваля-конкурса
«Юные таланты – 2022».
Фото.

Алексий Николаичук, 9 лет.
Смертный бой.
Пластлин.

Рисует Анна Васильева, 13 лет.
Птица Гамаюн.
Акварель, чёрный линер.

Руслан Тельпиз, 13 лет, за работой.
Не буди Лихо, пока оно тихо.
Акварель.





суется славянской мифологией и выбирает нешаблонные образы.

Также на «Юных талантах» от студии были представлены скульптурные и декоративно-прикладные работы. За декоративное панно из пластилина, тоже посвященное празднованию юбилея Александра Невского, второе место получила ученица студии – Аня Николайчук. Наш тандем наставника и ученика показал себя очень удачным: второй год подряд работы Ани в жанре «литературное творчество» занимают первое место в возрастной категории до 13 лет. В 2022 году её литературное произведение даже наградили специальным призом от Централизованной библиотечной системы города Подольска.

На открытии выставки, которое состоялось в марте этого года в центре города в Подольском выставочном зале, присутствовало много гостей. Это и профессиональные художники, педагоги, представители администрации города, родители и друзья конкурсантов и, конечно, сами участники, настоящему триумфу которых и было посвящено это событие. Для многих из них

это была первая в жизни выставка, что придавало событию ещё больше торжественности. Награждению победителей конкурса предшествовал концерт народных коллективов округа.

Первую часть открытия экспозиции заняла волнительная церемония награждения победителей фестиваля и их преподавателей. Вторую, озаменованную перерезанием ленточки, – прогулка по экспозиции. Работ было настолько много, что просмотр экспонатов растянулся вплоть до закрытия выставочного зала.

Поскольку фестиваль проводится в Подольске уже в 30-й раз, интерес к нему только растёт. В этом году победителями и лауреатами стали 340 юных художников, скульпторов, соли-

стов и 46 творческих коллективов – дуэтов и ансамблей. В каждой номинации было выбрано 15 лучших. Все они получили заслуженные награды – дипломы, кубки и памятные подарки.

Педагоги творческой студии «Ступени» – Алла Николайчук и автор этих строк – были отмечены Благодарностями от главы г.о. Подольск – Д.Жарикова «За большой вклад в эстетическое воспитание детей и подростков, плодотворную работу по подготовке лауреатов «Юные таланты – 2022».

Несмотря на хмурую погоду, церемония открытия получилась тёплой и душевной. Она дала возможность встретиться старым знакомым, а также познакомиться с новыми людьми, неравнодушными к детскому творчеству.

От журнала «Юный художник» и коллектива преподавателей творческой студии «Ступени» поздравляем всех победителей и участников конкурса!

А. КУНАЕВА,
художник-педагог

НЕ МАЙСКИЙ ЖУК

Уровень сложности: средний.

Необходимые материалы:

- чёрная бумага GrafArt 150 гр/м2 (1 лист для рисунка и 1 лист вместо палитры);
- пастельный карандаш белый GrafArt;
- набор перламутрового акрила;
- классический акрил: жёлто-зелёная и умбра натуральная;
- кисти Frida – плоская № 4 и круглая № 3;
- стакан для воды;
- бумажная салфетка;
- ластик.

(Все используемые материалы от компании «Малевич»).

Бронзовка золотистая – крупный жук золотисто-зелёного цвета с характерным металлическим блеском, длиной до 3 см. Родовое название «Cetonia» в древнегреческом языке означает «металлический жук». Видовое название «aurata» на латыни – «золотистая». Этот хорошо известный жук широко распространён по всей Евразии. Ошибочно его называют майским жуком. Изобразим его в стиле ботанической иллюстрации с детализацией. Такой стиль рисунка подойдёт для изображения ботаники, насекомых, ювелирных украшений, утвари, так как показывает все детали и максимально приближен к реальности.

Будем работать акрилом – водорастворимой краской, которая при высыхании создаёт прочную плёнку красочного слоя. Акрил удобен тем, что быстро высыхает на поверхности, не имеет резкого запаха, гипоаллергенный, им можно работать и детям, и будущим мамам в ожидании ребенка.

Современные технологии позволяют делать краски с металлическим блеском, акрил не исключение. Эту краску можно использовать для иллюстрирования книг по биологии и зоологии. Если в такой манере изобразить ювелирные украшения или столовые приборы, то они

могут выглядеть как коммерческая или книжная иллюстрация. Акрил используется и для классической живописи на холсте.

Последовательность действий:

– белым карандашом делаем набросок, намечаем контур, стараемся прорисовать все детали, а штрихами отмечаем места бликов, пластику и рельеф панциря. На этом этапе допускается оставлять вспомогательные линии, так как потом акрил их перекроет (1);

– первые слои делаем жёлтым акрилом. Берём плоскую кисть № 4 и набираем на неё немного воды, чтобы наш лист не пошёл волнами. Перламутровый акрил имеет полупрозрачную текстуру, поэтому им удобнее делать плавные переходы, путём наложения слоя за слоем. При необходимости уплотнить металлический блеск следует нанести дополнительный слой краски (2);

– наносим зелёный и белый перламутр. В местах плавного перехода смешиваем цвета между собой (3);

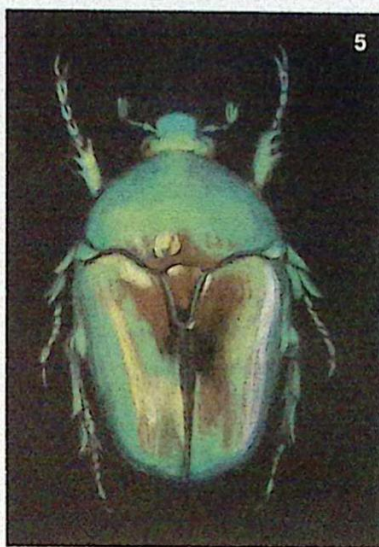
– коричневый перламутр наносим по центру панциря. Голубой рефлекс – по краям. Не забываем про голову и лапки (4);

– усиливаем голубой рефлекс по краям и на лапках. Если при нанесении новых слоёв замечаете, что предыдущие стали выглядеть более бледно, то усиливаем и их путём наложения слоя сверху с минимальным количеством воды, более плотным слоем (5);

– на этом этапе у нас проработка деталей кончиком кисти № 3. Если нужно усиливаем или добавляем цвета. Внимательно и аккуратно наносим волоски, точно намечаем неровности и царапинки на панцире – всё вместе это придаст жуку жизненный вид, и его будет интересно рассматривать (6).

– добавляем в самый центр панциря жёлто-зелёную и умбру натуральную. При необходимости, сверху прокрашиваем коричневым перламутром, полупрозрачно перекрываем границы. Жук готов, можно добавить немного деталей (7).





— дорисовываем к нашему жуку в пару личинку, но меньшего масштаба для гармонии. На фото фон выглядит более воздушно, так как на работу падает свет (8);

(Отсканированная работа может быть как творческий вариант. Цвет чёрной бумаги без специальной обработки кажется намного темнее и глубже, так как во время сканирования крышка сканера плотно закрыта и дневной свет не проникает).



вать пастельный, так как он легче всего стирается и меньше всего травмирует бумагу. Удалять остатки от карандаша лучше всего после того, как всё нарисовано, акрил хорошо перекрывает его, а от лишнего соприкосновения с ластиком может страдать поверхность бумаги и тогда краска не создает такой ровный глянец.

Готовую работу, на мой взгляд, лучше сфотографировать на телефон или фотоаппарат и слегка обработать в фотошопе. В данном случае это передаёт всю красоту жука, а сканер может исказить глянец.

Творческих успехов!

К.ГОРЕЛОВА,
член СХ Московской области,
IWS и SABA

Детали работы:

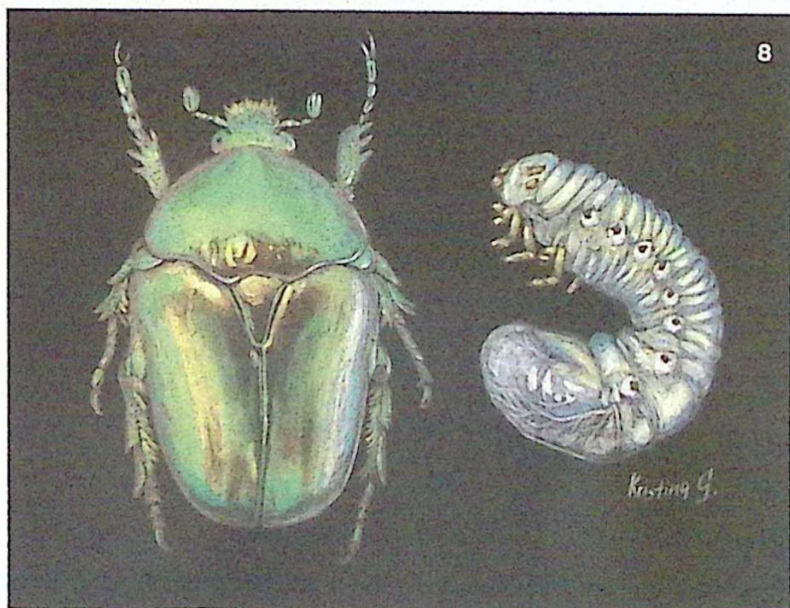
— вся работа рисовалась послойно лессировкой, а для интенсивности добавлялось больше слоёв с минимальным количеством воды на кисти. В работах такого плана очень важна детализация, так как она прибавляет жизненности и задерживает взгляд зрителя.

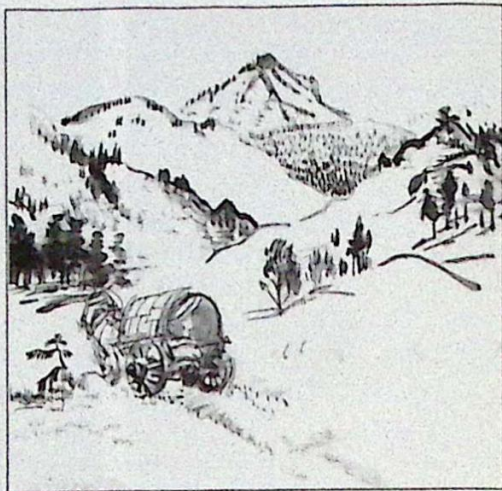
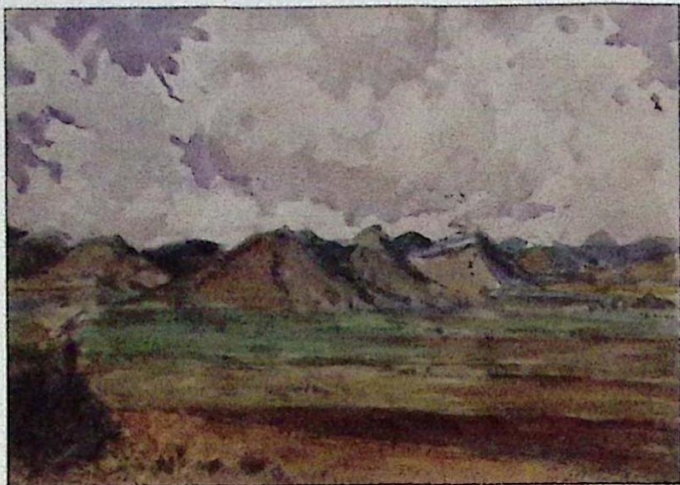
Советы:

для лучшего понимания, как цвет будет смотреться на чёрной бумаге, рекомендуется делать цветовые пробы на черновике с аналогичной бумагой. Также эту бумагу можно использовать вместо палитры. Такой подход позволяет максимально точно подбирать нужные цвета и оттенки.

Если во время работы вы случайно перекрыли предыдущий слой, то ничего страшного: набираете на кисть нужную краску и исправляете. Работая акрилом на бумаге, стоит использовать минимум воды, чтобы бумага не пошла волнами. Набираете немного краски, чтобы слой не смотрелся пастоно и не создавал ненужных объёмов при сканировании или съёмке.

Предварительный рисунок делается белым карандашом, можно использо-





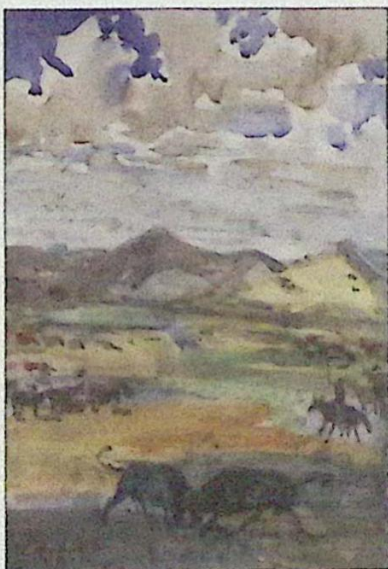
ПАМЯТИ ЯРОСЛАВЦЕВА

В 6-м номере нашего журнала в рубрике «конкурс» была опубликована статья «Край ты мой, родимый край» Нины Ярославцевой. Речь шла и о недавно ушедшем от нас И.П.Ярославцеве, художнике, заслуженном деятеле искусств РФ, организаторе и вдохновителе детских конкурсов, проводимых фондом, его вице-президенте. Сегодня наша публикация посвящена памяти Иннокентия Петровича Ярославцева.

Ярославцев родился в Забайкалье, в детстве помогал отцу в степях пасти овец. Затем была война и служба в армии – защищал родное Забайкалье (об этом – в книге: «Иннокентий Ярославцев. Он видел, мыслил и чувствовал как художник»). Иннокентий Петрович был не только художником, но и знаменитым реставратором. Его усилиями отреставрированы и сохранены тысячи икон, росписи известных соборов.

Русские пейзажи художника пронзительно откровенны, они написаны любящей душой.

Пейзажи России со стожками сена в полях и божественными небесами – любимая тема художника. Это не случайно, ведь детство прошло в деревне, в степях, среди родных и близких людей. Позднее, в Москве, Иннокентий Петрович постоянно рисовал карандашом и маркером телеги с сеном и себя на них. Родной край, где он родился и вырос, манил к себе. Художник мечтал, что когда-нибудь вернется туда. Рисунки, посвященные Забайкалью, выполнены по памяти, в них любовь и особый романтизм в поисках образа, композиционного решения пейзажа. Необычно красиво и грациозно стоят две лошади на краю села. Великолепно решена композиция с сельским храмом на горе. В левой верхней части композиции возвыша-



ется сельский храм, а с правой стороны к нему едут сельяне в разнонаправленном движении: из храма и в храм. Вероятно, это Пасха, поэтому православные едут в нарядной одежде и красивых санях. Очень тонко и легко исполнен сам рисунок, дополненный легкой штриховкой. Художник вводит красный и зеленый цвета в наверхшии храма под куполом, чтобы подчеркнуть ощущение праздника. Рисунок получился живой и радостный.

Во многих рисунках на вторых планах просматриваются любимые сопки. О них Иннокентий Петрович вспоминал всю жизнь, его культовой сопкой была сопка Бугуя. В конце жизни он написал более 100 эскизов своей сопки, подобно японскому художнику Хокусая, который создал 100 видов Фудзиямы. У Ярославцева сопка Бугуя все время разная – в разное время суток и времени года она – то зеленая, то коричневая, то фиолетовая. Он рисовал свою сопку и степи не как реалистический пейзаж, а как мираж, который появлялся в его памяти. Около нее он то видит призрачный образ своих родителей, то хижину бурятского пастуха, то табун лошадей.

В своих дневниках он писал о красоте родного края: «После степных пожаров степь и сопки покрывались травами и цветами. Первыми в апреле появлялись подснежники-ургуй, и вся степь от края до края становилась фиолетово-голубой. Сопки весной покрывались розовым багульником. Летом были другие цветы, и росли они во всю ширь долины огромными площадями от реки до сопки».

В марте 2022 года Иннокентию Петровичу Ярославцеву было присвоено звание почетного гражданина Забайкальского края. Любовь к родному краю давала ему силы, сделала его известным художником.

Иннокентия Петровича уже нет с нами, но память о нем живет в его картинах, в продолжении детских конкурсов фонда, в творческих работах детей, посвященных своему родному краю...

Н.ЯРОСЛАВЦЕВА,
президент фонда
«Мир русской души»,
заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения



Маша Мишина, 9 лет.
Зимняя сказка.
Ручка, маркер.
ДХШ №2, г. Новосибирск.

Интересен и самобытен с художественной точки зрения рисунок Маши (преподаватель О.Громыко). Он выполнен на терракотовой тонированной бумаге маркерами с применением всего двух цветов: белого и чёрного в стиле лубочных картинок в сочетании с зенартом. Помимо хорошо продуманного и закомпонованного изображения в листе, стоит отметить и тщательность прорисовки. Подчеркнутая декоративность форм с изобилием вычурного орнамента показывают умение юного автора аккуратно и внимательно выполнять свою творческую задумку. Необычно и колористическое решение — несмотря на зимнее название рисунка и традиционные «взрослые» цветовые ассоциации с ним — обычно в холодных цветах и оттенках, здесь все решено в «летнем» плотном и насыщенном красном тоне и от этого работа выглядит еще более оригинальной.

