

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ЦК ВЛКСМ

ДЕТИЗДАТ
МОСКВА • 1940 • ЛЕНИНГРАД

Библиотека
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

6



РАБОТА ПО ПАМЯТИ

Наряду с рисованием с натуры рисование по памяти играет не меньшую роль в работе художника.

Нередко, просматривая рисунки детей и подростков и читая их письма, видишь, что далеко не все из них с достаточной ясностью представляют себе, что такое рисование по памяти, и употребляют это выражение, применяя его без разбора ко всякому рисунку, сделанному не с натуры. Можно ли назвать рисунком по памяти иллюстрацию к сказке Пушкина или рисунок, изображающий, например, сцену боя у озера Хасан? Само выражение «по памяти» указывает, что в основе рисунка должно быть что-то, что вначале было увидено в действительности и запечателось в памяти. Для того чтобы нарисовать тот или другой предмет, мало запомнить его форму — надо его ясно видеть, представить, как он выглядит в том или другом положении и даже освещении.

Нередко начинающий рисовать по наблюдению терпит неудачу. В силу этого он приходит к выводу, что это и трудно и не нужно, что с натуры он сделает рисунок лучше. А между тем неудача произошла главным образом оттого, что не было практики в этой области, память не была приспособлена к такому методу рисования.

Как развить свою зрительную память настолько, чтобы она могла быть верной помощницей в работе? Началом должна явиться серьезная, вдумчивая работа с натуры.

В работе с натуры как бы впервые открываются глаза у учащегося, и он начинает наблюдать ее. Безрассудно было бы начать рисовать по памяти, не работая предварительно непосредственно с натуры.

Начиная работать в области рисования по памяти, надо различать более простые и более сложные объекты и вначале браться за то, что легче. Не стоит также сразу начинать упражнения с работы в цвете, красками, не попробовав своих сил сначала в рисунке.

Тем, кто хочет наряду с работой с натуры научиться рисовать по памяти, можно рекомендовать следующий порядок работы.

Вначале надо проверить, насколько ваша зрительная память подготовлена для этой работы. Попробуйте нарисовать простые предметы, хорошо вам известные, — какие-нибудь вещи, имеющиеся у вас дома. Предварительно внимательно рассмотрите их в натуре. Рассматривать надо таким образом, чтобы потом можно было отчетливо представить себе форму, строение предмета и его размеры. Но этого мало: посмотрите на то, как он выглядит в разных положениях.

Нарисовав затем эти предметы по памяти и сравнив их с натурой, вы увидите, насколько вам удалось их нарисовать.

Если вы можете или перейти к рисованию по памяти, то можно приступить к рисованию фигуры по памяти.

Вначале можно ввести фигуру человека в пейзаж, затем, углубляя наблюдения в этой области, можно перейти к рисованию отдельной фигуры на основе наблюдений человека на улице, бульваре, в школе, кино и т. д.

Работа по памяти окажет вам большую услугу при работе над темой или иллюстрацией; она будет также содействовать и работе с натуры непосредственно.

рисунок сравните с натурой. Вероятнее всего, вы обнаружите значительные пробелы и недостатки в рисунке. Смушаться этим ни в коем случае не надо — успех придет в дальнейшем.

Сравнивая рисунок с натурой, вы уточните свое представление об изображаемом помещении и второй рисунок сделаете лучше.

Следующим шагом может быть рисование пейзажа. К этой работе нужно подготовиться как можно серьезнее. Для начала лучше выбрать пейзаж с ограниченным пространством. Это может быть часть улицы, двор, сад или бульвар. Хорошо, если в нем будут наряду с деревьями и другой растительностью строения, заборы, какие-либо крупные предметы, как, например, бочка для дождевой воды, скамьи, киоски и т. д.

Перечисляя в уме эти разнообразные предметы, наблюдая, как они располагаются по отношению друг к другу, вы легче запомните общую картину пейзажа, найдете его масштабы, схватите характер.

Сравнивая и сопоставляя предметы, строения и деревья в пейзаже, нельзя забывать о том, что мы их видим на расстоянии и что, следовательно, большое значение имеет перспектива. Крайне необходимо установить в натуре и запомнить, как проходит уровень ваших глаз — горизонт. Не обратив на это внимания, вы можете потерять в работе тот порядок расположения, который наблюдали в натуре. Чтобы облегчить себе эту задачу, выберите пейзаж с небольшим, неглубоким пространством.

Для начала выполните работу в карандаше. Сравните рисунок с натурой. Если ошибки будут значительные, повторите работу вновь. Если есть возможность, исправьте начатый рисунок. Добившись известных результатов в работе карандашом, выполните пейзаж по памяти в цвете.

Можно рекомендовать вначале попробовать написать пейзаж при ярко выраженном состоянии погоды и освещения.

Работая с натуры, вы видели, что цвета бывают яркие и темные, бледные и насыщенные, теплые и холодные. Вы видели также, что определить тот или другой цвет, вернее — его оттенок, в натуре можно, только сравнив его с другими цветами и определив таким путем его место в общей живописной структуре пейзажа. Совершенно так же надо поступать и при наблюдении пейзажа для изображения его по памяти.

Ясное представление о взаимоотношениях цветов будет содействовать сохранению в памяти общей картины пейзажа и правильному изображению состояния погоды, времени дня, общего характера освещения.

Работа по памяти в цвете требует большого внимания. Ее сложность заключается также в том, что проверка работы по натуре не всегда возможна, так как состояние природы чрезвычайно изменчиво.

Если вы рисуете человека с натуры, то можно приступить к рисованию фигуры по памяти.

Вначале можно ввести фигуру человека в пейзаж, затем, углубляя наблюдения в этой области, можно перейти к рисованию отдельной фигуры на основе наблюдений человека на улице, бульваре, в школе, кино и т. д.

Работа по памяти окажет вам большую услугу при работе над темой или иллюстрацией; она будет также содействовать и работе с натуры непосредственно.

В заключение необходимо сказать, что упражнения в этой области не должны стоять особняком от всей работы в целом. Рисование по памяти необходимо по возможности теснее связывать и с рисованием с натуры и с работой над темой.

О КОЛОРИТЕ В ЖИВОПИСИ

■ Для того чтобы быть музыкантом, недостаточно обладать обычным физическим слухом, а надо иметь, кроме того, особый, музыкальный слух.

Для того чтобы быть художником, недостаточно просто видеть физически, а надо уметь видеть художественно. Вот почему, прежде чем обучать начинающего сложной теории и практике живописи, следует начать с установки его зрения, с обучения именно видеть, или, другими словами, с прививки ученику художественного зрения.

Что такое художественное зрение, чем оно отличается от зрения физического и как можно научиться художественно видеть?

Каждый художник обладает одновременно как физическим, так и художественным зрением. Как и всякий не художник, он смотрит на окружающий мир — на природу, людей, предметы — при помощи своего физического зрения, но, когда он вглядывается во все это как художник, притом не просто для того, чтобы полюбоваться, а с целью запечатлеть виденное на бумаге или холсте, на помощь его физическому зрению приходит зрение художественное. В этот момент он не только смотрит, но и создает образ.

Как бы ни был совершенен этот образ, он никогда не будет абсолютно совпадать с природой, не может быть тождественным с ней, а всегда будет являться некоторым, вольным или невольным, видоизменением ее, некоторым претворением, иногда даже преображением.

Какие-то черты природы, особенно взволновавшие художника, он выделяет, какие-то, мало его трогавшие, опускает, и в результате получается тот образ, который возник в его сознании и ощущении и который только параллелен природе, а не равен ей математически, как равны между собой две окружности одинакового радиуса.

Эту мысль очень своеобразно выражал славный русский художник-педагог П. П. Чистяков, когда давал своим ученикам следующий совет: «Старайтесь подойти как можно ближе к натуре — все ближе и ближе, а как сделаете точь-в-точь, так уж никуда не будет годиться, потому что искусства-то и не будет».

Ту же мысль выразил Гёте в своем известном изречении: «Если у меня есть кот, которого живописец изобразит мне точь-в-точь как он есть, то у меня будет два кота и все еще никакого художественного произведения».



Тициан.
Портрет Изабеллы д'Эсте.
Масло. Флоренция.

О чем говорят эти высказывания? О том, что из природы надо брать не все без разбора, а лишь то, что ярче всего отображает замысел, что яснее и доходчивее выявляет образ.

В применении к изображению природы это означает, что надо особо запечатлеть основное, главное, из-за чего вообще задуман данный пейзаж, и необходимо опустить какие-то детали, не идущие к делу, затемняющие образ: те или другие ветки на дереве, отдельные листочки, стебельки травы, волоски прически, морщины лица, складки одежды.

Умение художественно видеть есть умение привести в гармоническое целое как общие формы, так и детали их, умение не перегружать основных масс излишними подробностями, разрушающими стройность образа.

Но это еще только одна сторона искусства художественно видеть, та, которая относится к форме. А есть и другая его сторона, относящаяся к цвету.

Если в живописи важно художественно видеть и художественно воспроизводить форму, то не менее важно и необходимо научиться переда-

945163



Рембрандт.
Филат умывает руки.
Масло. 1665.
Нью-Йорк.



Рембрандт.
Девушка перед дверью.
Масло. 1645.
Чикаго.

вать не просто обособленные цвета, а цвета, согласованные между собою, приводить их в то гармоническое цветовое единство, которое в теории и практике живописи носит название **колорита**.

К понятию о колорите человечество пришло не сразу, а в течение многих тысячелетий. Первые попытки человека передать видимый мир при помощи красок были беспомощны. Лишь медленно, на протяжении десятков столетий, он освоился с красочным материалом, пытаясь передать свое представление о природе, людях, зверях. Достигнув высокого искусства в одноцветной передаче видимого мира — в скульптуре и рисунке, — художники древности очень долго только поверхностно расцвечивали свои статуи и контуры рисунков, не ставя перед собой более сложных задач.

Ясно, что чем лучше удавалась художнику такая простейшая задача, чем удачнее он сочетал краски между собою, тем большим пользовался успехом. Но то была еще не живопись в современном понимании слова, а всего только раскраска. Даже самые красивые по цветам древние миниатюры были всего лишь высшими достижениями на этих первых шагах человечества по пути завоевания живописи.

Однако уже то, что художники перестали удовлетворяться простой заливкой контура первыми подвернувшимися под руку красками, а стали тщательно искать наилучших цветовых сопоставлений, было огромным шагом вперед и предопределило дальнейшие достижения на этом пути. С этого момента начинается второй период истории мировой живописи.

Сохранившиеся памятники древнеегипетского искусства свидетельствуют о наличии в Египте уже за несколько столетий до нашей эры стремления к поискам по возможности более приятных цветовых соотношений. В греческом и римском искусстве эти поиски значительно расширились

и углубились, а в искусстве Византии и стран, воспринявших византийскую культуру, они достигли чрезвычайно высокой степени, приведя к созданию великих произведений монументального искусства — мозаик, фресок и икон, одной из ценнейших сторон которых является их колорит.

Византийская живопись VI—XIV веков была искусством плоскостного стиля. Византийские художники, а с ними художники славянских стран на Балканах, художники ранней Италии, средней Европы и древней Руси — в одних местах раньше, в других позднее, в одних сравнительно короткое время, в других длительный период — не ставили себе задачи передать на плоскости объем и пространство, которую выдвинули мастера в эпоху Возрождения и ставим мы сейчас. Они не только не задумывались над этим, а напротив, старались не нарушать плоскости.

Но, ограничив свою задачу почти исключительно областью контура и цвета, византийское искусство получило огромные возможности для развития этих двух элементов живописи.

Действительно, контур, черта, как никогда ранее, получили прочность и твердость, а цветовые сочетания — невиданную до того согласованность. Впервые в истории искусства явилось осознанное искание гармонии линий и гармонии красок, давшее живописи новый, глубокий художественный смысл.

В те отдаленные времена все искусство находилось на службе религии. Ни в Египте, ни в Греции почти не было искусства, так или иначе не связанного с религией.

То же продолжалось и с появлением христианства — и не только в Византии, но и позднее.

Всемирно известные величайшие создания Леонардо да-Винчи, Рафаэля и других великих мастеров были исполнены для церквей, где они и находились до XIX века, когда постепенно стали переноситься в музеи — процесс, продолжающийся и на наших глазах.

Так, уже во время революции из Загорска было привезено в Москву знаменитое произведение русского мастера начала XV века Андрея Рублева «Троица», являющееся ныне украшением Третьяковской галереи.

Как велика была слава Рублева, видно из того факта, что сто лет спустя после его смерти, при Иване Грозном, состоялось постановление писать иконы «тем добрым письмом», каким писал их Андрей.

«Троица» — это три ангела, явившиеся, по библейскому преданию, патриарху Аврааму «под дубом мамврийским». Сюжет «Троицы» уже в эпоху раннего христианства трактовался в искусстве, но ни одно сохранившееся до нас произведение на эту тему не поднималось на такую вдохновенную художественную высоту, на какую поднял свое создание великий русский мастер.

После того как «Троица» была, уже в советское время, реставрирована и освобождена от вековых наслоений, она засверкала в своей изначальной красоте. Она задумана еще в традиционном полуплоскостном стиле, но решена в таких ритмически сложенных линиях и в столь гармонически сочетающихся красках, что производит на зрителя впечатление как бы застывшей музыки.

Особенно прекрасна цветовая сторона произведения — сочетание одежд боковых ангелов с вишневым цветом хитона среднего ангела и ярко-голубым плащом его. Общее цветовое построение всей живописи вызывает в памяти сочетание зеленеющей ржи со вкрапленными в нее васильками. словно художник в самой природе, в окрестных полях рассмотрел мотив для цветовой гаммы своей картины.

Сейчас имя Рублева — одно из самых популярных имен древнерусских художников.

Рублев жил в начале XV века в Москве. Современные ему итальянские мастера давно перешли от плоскостной трактовки природы к зада-



Тициан.
Мужчина с соколом.
Масло. 1530.
Нью-Йорк.



Курбе.
Амазонка.
Масло. 1856.
Нью-Йорк.

чам пространственным, к передаче расстояния, отделяющего первопланые предметы от второпланных, и к выражению объема. Рублеву не чужда была мысль о сокращении предметов на расстоянии, и он дает на фоне сокращенные размеры здания и дерева; он нащупывал в известной степени и задачу объема, но без той последовательности и целеустремленности, с которой к тем же задачам подошли западноевропейские художники, шаг за шагом преодолевавшие трудности в передаче пространства. Эта задача была решена только великими европейскими мастерами XVI века.

В упорном стремлении добиться максимального объема и пространства на плоскости художники не ставили перед собой вначале чисто колористических задач. Но уже в конце XV века их поставили отдельные мастера, такие как *Мазаччо* и *Пьеро делла-Франческа*, а в XVI веке — *Рафаэль* и с особенным успехом венецианцы. Среди последних славой величайшего колориста пользовался у современников *Тициан*, сохраняющий эту славу и поныне.

Вся долгая, свыше восьмидесятилетняя художественная деятельность Тициана была посвящена проблеме колорита. Вот почему любая картина его может служить примером той коло-

ристической высоты, до которой путем вековых усилий и исканий дошло человечество.

К числу известнейших картин Тициана относится портрет красавицы Изабеллы д'Эсте, являющийся одной из вершин тициановского колористического искусства. Пышные многокрасочные одежды эпохи Возрождения давали обильный материал для колористического построения картины. Цветовая гамма портрета построена на чудесно найденном сочетании синезеленого, лилово-коричневого и золота. На этом основном сочетании выгодно выделяется белая кайма гофрированной рубашки.

На вопрос, что такое колорит в живописи, можно с достаточным основанием ответить: колорит — это живопись Тициана. Никогда, ни в одном его произведении нет не только неприятных для глаза, но безразличных и равнодушных цветовых сочетаний. Они всегда сведены в полную, совершенную гармонию, приобретающую под кистью Тициана некую непреложную закономерность.

Вместе с итальянской живописью XVI века открывается третий период истории мировой живописи — период решительного перехода с позиций плоскостного искусства к искусству пространственному, в сочетании с задачами колористическими. То, что было сделано в XVI веке в Италии, продолжалось в XVII веке в Испании великим живописцем и колористом *Веласкесом*.

Веласкес выше всех художников, живших до него, ценил как раз Тициана, лучшие картины которого он приобрел для короля Филиппа IV во время своих поездок в Италию. Тициана он считал своим главным учителем, восприняв именно его колористическую систему, но применив ее к живописным идеалам своего времени, одним из законодателей которых был он сам.

С XVII века начинается четвертый период истории живописи, определяемый именами *Веласкеса*, *Рубенса*, *Франца Гальса*, *Рембрандта*, *Вермеера*. Новое время поставило живописи новые вопросы, ранее неизвестные. То были вопросы передачи не только пространства и цвета, но и света. Свет учитывали и раньше, но только в плане несложного комнатного освещения фигуры или головы человека. Световая задача, вставшая перед мастерами XVII века, была несравненно сложнее. Как прежде художники довели разработку проблемы гармонии линий и красок до небывалого совершенства, до высокой поэзии, так теперь до высочайшего совершенства и невиданной поэзии была доведена передача света, причудливой, бесконечно разнообразной игры света в природе. Сложная игра света как явление, над которым уже в XVI веке задумывались такие мастера, как *Корреджио*, *Тициан*, *Тинторетто*, теперь, в искусстве *Веласкеса* и *Рембрандта*, получила такое звучание и нашла такое совершенное разрешение, которое не было превзойдено и в дальнейшем. Впервые художники стали работать по-настоящему и над пейзажем, над задачами живописи под открытым небом, над солнечным освещением.

Одновременно встала и проблема нового мастерства кисти, неизвестного XVI веку, мастерства, приведшего к исключительной свободе кисти, к особой культуре живописности и к новому пониманию колорита.

Если колорит Тициана есть идеальное согласование всех цветовых отношений на картине, то смысл колорита для Веласкеса заключался в соединении тициановски прекрасных отно-



А. Рублев.
Троица.
Темпера. 1408—1423.
Третьяковская галерея.

шений с отношениями световыми, при неприменном наличии высокого мастерства кисти и при максимальной жизненности и правдивости передачи природы.

Таковы большие картины Веласкеса в Мадридском музее: «Ткальщицы ковров», «Мастерская Веласкеса» и «Сдача Бреды».

Эта последняя представляет момент передачи ключей города побежденным вождю нидерландцев победителю-испанцу. Можно написать целую книгу по поводу одной только этой картины, разбирая подробно все ее стороны — композиционную, портретную, живописную, колористическую. Мы остановимся вкратце только на последней.

Общая колористическая идея картины — гармония желто-коричневых цветов с серебристо-голубыми. Цветовая гамма неярка, ибо смягчена сероватым отсветом дня, но все цветовые отношения выдержаны в удивительной гармонии, с которой соперничают только титиановские картины.

Живописцы XVIII века продолжали разрабатывать проблему колорита в том же направлении. Англия выдвинула великого колориста *Генсборо*, создавшего своего великолепного «Голубого мальчика», Испания — *Франциско Гойю*, Франция — *Ватто* и *Шардена*.

В XIX веке такие значительные художественные явления, как интимный пейзаж барбизонцев и живопись импрессионистов, внесли много новых элементов в понятие колорита, чрезвычайно расширив и обогатив его.

Оба эти направления тесно между собой связаны, и барбизонские мастера были непосредственными предшественниками импрессионистов.

Барбизонцы изучали колорит старых мастеров, но высмотрели у них не особые колористические приемы и навыки, годные для прямого повторения в новой живописи, как это сделал англичанин *Рейнольдс*, а только общее стремление великих колористов прошлого, особенно венецианцев, извлекать из природы гармонические цветовые построения. *Коро*, побывавший в Италии, привез на родину до сотни этюдов с натуры, большей частью уголки природы с группами зданий, в которых впервые столь последовательно и определенно поставил задачу передать воздух, окутывающий предметы. Его деревья, здания, фигуры людей потеряли ту резкость и жесткость, которая была свойственна живописи до *Коро*. Соединив эту чисто тоновую задачу с цветовой, *Коро* добился замечательного колорита как в пейзаже, так и в фигурах.

Замечательными колористами были также *Теодор Руссо*, *Добиньи* и особенно *Милле*, создавший знаменитую картину «Вечерний благовест» — величайший колористический шедевр.

Импрессионисты сделали еще шаг вперед. Разложив рассеянный дневной свет на его составные цветовые части, они тем самым добились такого ослепительного света, о каком не только старые мастера, но и барбизонцы не могли мечтать.

На полотнах импрессионистов загорелись все цвета радуги, передавая ту многоцветность, которая ранее ускользала от наблюдения художников.

Разница между колоритом импрессионистов и многих старых мастеров заключается в том, что последние добивались цветовой гармонии, строя отношения на своем холсте, не отталкиваясь непременно от натуры, тогда как *Ренуар* и *Моне*



В. Суриков.
Боярыня Морозова (деталь).
Масло. 1887.
Третьяковская галерея.



Шарден.
Пускание пузырей. Масло. 1740.
Канзас-Сити.



Ренуар.
За шитьем. Масло. 1879.
Чикаго.



Э. Мане. В лодке.
Масло. 1876. Нью-Йорк.



Ф. Милле. Ферма в Гревилле.
Масло. 1871. Портблотн.

переносили на холст колористическую красоту природы с наибольшим приближением к ней. Уже в момент восприятия они приводили впечатление от природы в гармонию, и только поэтому колорит импрессионистов обладает такой поразительной жизненностью и правдивостью.

Все последующее искусство в той или иной степени испытало на себе влияние импрессионизма.

Особое место среди импрессионистов по своим колористическим установкам занимает Ренуар.

Подобно Мане и Моне, он в первый период своей деятельности, падающий на 60-е годы, ставил перед собой характерную и своеобразную для всех импрессионистов задачу: построение колорита на основе сочетания колористических особенностей природы с традициями великих колористов прошлых веков — Тициана, Веласкеса, Рембрандта. Под влиянием этой идеи он создает шедевр, одного которого было бы достаточно, чтобы навсегда обеспечить ему славу великого мастера XIX века.

Это женский портрет, известный под названием «Лиза». Он изображает молодую женщину во весь рост, под зонтиком, освещенную ярким солнцем. Отношение сочной зелени дубового леса, составляющей фон картины, к розовому цвету платья в одно и то же время необыкновенно жизненно и колористически совершенно. «Лиза» — одна из лучших когда-либо написанных картин.

Ренуар с особенной любовью разрабатывает мотив солнечных зайчиков, играющих на деревьях, траве и фигурах людей. Этот мотив не был известен старым мастерам и впервые появился в мировой живописи со времени Курбе, однако только Ренуар довел его до предельной изобразительной силы и колористической высоты.

Из-за новизны мотива ему пришлось отступить от традиции, и он дал свое собственное, специфически ренуаровское решение данной световой и цветовой задачи, создавшее ему наибольшую славу. Таковы его карти-



Гойя.
Любовная пара. Масло. 1780.
Нью-Йорк.



Генсборо.
Голубой мальчик. Масло. 1770.
Калифорния.



Вермеер.
Женщина за столом.
Масло. 1658. Нью-Йорк.

ны «Завтрак на воздухе», «Танцы на воздухе» и ряд других замечательных произведений.

Величайшими колористами русской школы живописи были *Александр Иванов* в своих этюдах с натуры и *Суриков*. Как Веласкес перед всеми мастерами XVI века отдавал предпочтение венецианцам, так и Суриков страстно преклонялся перед ними, особенно перед Тицианом и Тинторетто.

О том, на какой колористической высоте стоит творчество Сурикова — оставляя в стороне другие огромные качества его искусства, — можно судить по картинам «Казнь стрельцов», «Меньшиков в ссылке» и «Боярыня Морозова». Любой фрагмент одной из них есть уже высокий образец колористического решения. Достаточно взглянуть на фрагмент картины «Боярыня Морозова» с фигурой красивой скорбно склонившейся женщины в голубой шубе и желтом платке, чтобы понять, как велико должно быть искусство мастера, которому удавалось столь совершенно создавать гармонию прямо противоположных, трудно согласуемых цветов. Не только эти два цветовых отношения, но и соседние с ними — красный на рукаве стоящей рядом женщины, ее белый платок и черное платье правой задней фигуры, — все здесь музыкально созвучно, все приведено в единую гармоническую систему. Только подлинный колорист ставит перед собой такую сложную цветовую задачу, какую ставил в каждой картине Суриков.

Заслуженный деятель искусств
Игорь Грабарь



Дега. Чета Морбилли.
Масло. 1870. Бостон.



М. Врубелъ.
Ночи.
Масло. 1900.
Третьяковская галерея.

М. А. ВРУБЕЛЬ



М. Врубелъ.
Пан.
Масло. 1899.
Третьяковская галерея.

Наряду с изображениями реалистическими в творчестве художников встречаются произведения, претворяющие действительность в образах сказки и фантазии.

«У Искусства есть цветы, которых не знает ни один лес, и птицы, которых нельзя найти ни в одной лесной чаще... Оно может творить чудеса, когда захочет; на его зов чудовища восстанут из глубин... Дриады с любопытством выглядывают из чаши, когда оно проходит мимо, и смуглые фавны загадочно улыбаются при его приближении» (Уайльд). К числу таких художников-фантастов, обогативших искусство чудесными сказочными образами, относится Михаил Александрович Врубелъ. Русалки и наяды, морские чудовища и сказочные птицы—вот образы народных русских сказок, возрожденные кистью Врубеля. Тут и мощные богатыри русских былин, и лермонтовский Демон—гордый дух отрицания, и Пан—древнее божество лесов и гор, и много других чудесных образов.

Врубелъ как фантаст давно получил высокую оценку. Но в то же время огромна и до сих пор недостаточно оценена та сторона творчества Врубеля, где он ставит перед собою реалистические задачи.

Сказочный, фантастический мир Врубеля, мир его мечты, тоже связан с действительностью—не потому только, что этот подвижник труда непрерывно обогащал себя рисованием с натуры, не потому только, что даже в основу своих узоров он клал детальное и глубокое изучение природы. Свои образы, как бы ни были они фантастичны, художник связывает со своей внутренней душевной жизнью, со своими переживаниями.

Мир грез, которым художник увлекает своих зрителей,—это не счастливые мечты о безоблачном счастье. Наоборот, художника привлекают больше всего страстные, скорбные образы. В последние годы жизни ощущение страдания, боли, отверженности усиливается и становится чуть ли не господствующим в его творчестве.

В те годы дальние, глухие
В сердцах царили сон и мгла:

Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла.

(Блок)

Сын и жертва своей эпохи, художник воспринимает жизнь как пугающую загадку и замыкается в одиночество. Осмеиваемый и непонимаемый, даже после того как пришла поздняя и короткая слава, этот вдохновенный мастер переживает глубокую творческую трагедию, закончившуюся катастрофой его личной жизни, долгой душевной болезнью и смертью.

Творчество Врубеля романтично. В окружающей жизни эпохи безвременья он увидел только «пошлость и прозу». И поэтому он вырос в своей душе сказочный мир своих видений, с любимыми и мучительными образами, перекликаясь в них с другим великим художником — Лермонтовым.

Вместо изображения действительности Врубель обращается к народному творчеству, чтобы почерпнуть в нем силу и красоту.

Михаил Александрович Врубель родился 5 марта (по старому стилю) 1856 года в интеллигентной семье. Он получил такое образование, какое удавалось получить далеко не всем художникам. После гимназии он проходит в Петербурге курс университета по юридическому факультету. В связи со службой отца семья часто меняла место жительства, и, прожив во многих крупнейших городах России, юноша еще в 1876 году, до окончания университета, побывал за границей — в Германии, Швейцарии и Франции. Одновременно с университетскими занятиями Врубель некоторое время посещал вечерние классы Академии художеств.

В 1880 году Врубель поступает в Академию художеств. В годы его обучения, несмотря на то что преподаватели Академии не были творчески сильными художниками, учеба была поставлена хорошо. Впоследствии Врубель «резко отделил академию как образовательное учреждение от омертвелой формы искусства, называемой академизмом». Он высоко ценил академическую учебу, особенно выделял своего главного руководителя — П. П. Чистякова. К Чистякову Врубель попал только на третьем году своего обучения в академии. Но уже в 1882 году «программы» Врубеля — эскизы классических композиций — показывают высокое мастерство молодого художника, уверенную композицию, изящно объединяющую большие группы. В некоторых из них уже заметно влияние гениальных эскизов великого А. Иванова, которое не раз скажется в прекрасных и оригинальных замыслах последующих лет. Группа «чистяковцев» (Серов, Державин и др.), к которой примкнул Врубель, с головой ушла в работу над пластической организацией формы, над соподчинением деталей целому.

Изучение природы как формы — вот что больше всего заботит Врубеля в эти годы. Работа в академии захватывает художника целиком. Помимо обязательных занятий, он вместе с Серовым и Державиным пишет акварелью натурщицу. «Я прильнул к работе, — сообщает Врубель сестре, — переделывал по десяти раз одно и то же место, и вот неделю тому назад вышел первый живой кусок, который меня привел в восторг; рассматриваю его фокус, и оказывается — просто наивная передача самых подробных живых впечатлений натуры; а детали... облегчают только поиски средств передачи...» «Ты представить себе не можешь, Нюта, — пишет он в другом письме, — до чего я погружен всем своим существом в искусство: просто никакая посторонняя искусству мысль или желание не укладываются, не прививаются. Это, разумеется, безобразно, и я утешаю себя только тем, что всякое настоящее дело требует на известный срок такой беззаветности, фанатизма от человека...»

К последним годам пребывания Врубеля в академии относятся: «Введение во храм» — строгая академическая композиция, виртуозная по рисунку, исполненная в изящных, тонких контурах, и неоконченная акварель «Пирующие римляне». Как красиво в последней работе взяты ракурсы опьяненного римлянина и музыканта-флейтиста, как изящна римлянка с лирой и с каким вкусом введен в композицию орнамент!

Врубель не закончил ученья в академии. В 1884 году он получил предложение выполнить самостоятельную работу, которая не могла не увлечь его. Это был заказ на монументальную роспись стены в Кирилловском монастыре возле Киева. Ему поручено было добавить к имеющимся древним фрескам несколько новых — вместо тех, которые погибли. Уже в этих первых работах Врубель проявил глубокое понимание задач монументальной живописи, умение работать на больших плоскостях, своеобразное колористическое дарование, высокую эмоциональность образа. В его работах сказалось влияние древних фресок Софийского собора, Михайловского монастыря и других памятников древнерусского искусства. В то же время в них обнаружились зачатки его индивидуальных творческих замыслов и стилизованных исканий. В частности, голова про-



М. Врубель.
Царевна Лебедь.
Масло. 1900.
Третьяковская галерея.



М. Врубель.
Портрет С. П. Мамонтова.
Масло. 1897.

рока Моисея, исполненная художником на хорах Кирилловской церкви, по типу близко подходит к Демону, образ которого впоследствии займет центральное место в творчестве Врубеля.

Стенная живопись на всю жизнь становится его мечтой, так и не получившей, впрочем, своего полного осуществления. В огромных декоративных панно, театральных занавесах он еще не раз покажет мощь своего воображения, декоративную изобретательность, глубокое пластическое чутье, но заказов на подобную стенную живопись он не получит. Задачи упадочной эпохи окажутся меньше, чем сила этого гиганта.

По окончании росписи Врубель получил возможность в 1884 году съездить в Италию, в Венецию. Мы почти не знаем

подробностей этого путешествия, но впечатления от этого знаменитого города, в котором в наибольшей степени еще жил аромат эпохи Возрождения, отразились в ряде позднейших произведений художника.

Больше года Врубель проработал над двумя небольшими картинами — «Восточной сказкой» и эскизом «Демона». «Восточная сказка» — небольшая акварель, обработанная, как миниатюра, с необычайной тщательностью и тонкостью. Изображен роскошный шатер персидского принца, весь из персидских ковров. Краски поражают своим богатством, яркостью и чисто восточным великолепием. Розовые, желтые, нежно-голубые, темнолиловые, синие, огненно-оранжевые, зеленые, коричневые краски сплетаются в сплошной волшебный узор, сверкающий, как грани драгоценных камней.

Письмо отца Врубеля от 11 сентября 1886 года дает наглядное представление о той обстановке, в которой Врубель создавал эту роскошно-прихотливую экзотику, навеянную арабскими сказками Шехерезады. «Миша здоров, — пишет отец, — но вид... худ и бледен... С вокзала я отправился прямо к нему и был опечален его комнатой и обстановкой. Вообрази: ни одного стола, ни одного стула. Вся меблировка: два простых табурета и кровать. Ни теплого одеяла, ни теплого пальто, ни платья, кроме того, которое на нем (засаленный сюртук), я не видел. В кармане всего 5 копеек... Вообрази... после почти полугодичной работы над картиной для Терещенко (величиной 3/4 аршина в квадрате) он при мне решился бросить написанное и начать вновь, рассчитывая, что таким образом он кончит картину скорее».

В 1887 году в Киеве развешивались большие декоративные работы во Владимирском соборе. Врубель, предполагая получить заказ на роспись стен в соборе, сделал ряд эскизов, совершенно своеобразных по композиции и по стилю. Оригинальность эскизов оттолкнула заказчиков. Ему была поручена менее ответственная работа — выполнение тысячи квадратных аршин орнамента за полторы тысячи рублей. Но и в этих чисто декоративных работах Врубель проявил себя как очень крупный мастер, прекрасно овладевший законами построения орнамента. Художник обнаружил редкостную изобретательность и тонкий вкус. Он не пользовался компиляцией старых орнаментальных форм, а вводил в орнаменты новые мотивы, взятые непосредственно из природы: ландыши, анемоны, водяные лилии, колокольчики, мальвы, орхидеи, шишки кедра, стебли пшеницы, павлинов с пышными хвостами и т. д. Волшебное, чарующее впечатление производит причудливое сплетение этих форм, подчиненное орнаментальному ритму и богато расцвеченное фиолетовыми, синими, зелеными, розовыми, желтыми, золотистыми и другими тонами.

Осенью 1889 года Врубель переселяется в Москву. Серов знакомит его с меценатом нового искусства — известным московским капиталистом С. Мамоновым. В Москве и в подмосковном имении Мамонова Абрамцеве, порой на хуторе художника Ге на Украине, в десятилетие с 1890 по 1900 год Врубель создает свои основные произведения: сказочные циклы, замечательные панно для Нижегородской выставки, серию керамических работ, целый ряд театральных декораций и, наконец, широко развешивает тему «Демона».

К числу картин Врубеля, где сказка реальна, как действительность, и где действительность фантастична, как сказка, относится его картина «К ночи» (1900). Надвигается ночь. На небо и степную даль легли темные тени. Последние лучи заходящего солнца скользят по фигуре Пана, по степным лошадям и ярко пламенеют на цветах чертополоха. Чувствуется, что вся степь скоро будет во власти таинственного ночного мрака. В испуге шарахнулись кони, увидев Пана, неожиданно вынырнувшего из зарослей травы. Краски картины полны совершенно исключительного, сказочного великолепия. Лучи заходящего солнца звучат в картине, как мощный волшебный оркестр. Как глубоко было нужно чувствовать поэзию и красоту природы, чтобы создать такую картину!



М. Врубель.
Испанка в белом.
Масло.
Третьяковская галерея.

В картине «Пан» (1899) художник изобразил на фоне русского пейзажа мифическое существо, которое древние греки считали богом лесов и гор. Врубель создал образ русского Пана, символ русской природы, Пана березовых рощ и широких степей. Темная летняя ночь. Только рог месяца светит далеко над лесом. Со старого, морщинистого как кора, заросшего седыми лохмами волос лица Пана зорко смотрят на мир его светящиеся изнутри голубые глаза. Пан сидит на земле, охватив левой рукой свою козлиную ногу, а в правой держит дудочку. Кажется, что вот сейчас он поднесет дудочку к губам — и зазвучит в лесной тиши его волшебная песня. Замечателен колорит этой картины, своеобразной гаммой передающий очарование летней ночи.

Сказочных тридцать три богатыря Врубель изображает в красочно-фантастических композициях — в пене прибоя, среди скал и плещущихся морских чудовищ, в золоте заката. Из сказки Пушкина Врубель берет образ зачарованной царевны Лебедь. Над темной гладью моря скользит волшебная царевна. Ее крылья переливаются сложной симфонией жемчужных, серебристых, фиолетовых тонов; большие глаза под высоким русским кокошником, украшенным драгоценными камнями, загадочно смотрят на зрителя. Вдали на скале еще горят последние лучи заката.

В те же годы Врубелем создана серия портретных и жанровых работ. Но и в портрет, и в жанр, и даже в простые зарисовки кусков природы Врубель вносит совершенно своеобразное содержание — напряженную, острую внутреннюю жизнь. Замечательнейшей работой этого порядка является панно «Испания» (1894). Это панно по своему живописному мастерству, по изысканности колорита, по богатству цвета можно сравнивать только с произведениями лучших мировых колористов. Композицию художник сумел приспособить к необычному формату — полюса, в которой вышина почти в три раза больше ширины. Он сумел на узком пространстве показать три фигуры в человеческий рост. В центре он поместил стройную, высокую красавицу-испанку типа Кармен Мериме, глядящую своими черными глазами в упор на зрителя. Правую руку она положила на спинку стула, стоящего на первом плане; за ней виднеется стол, а дальше у окна, — два испанца, ведущие беседу. Такая предельно простая в сюжетном отношении картина тем не менее дает нам сложный, яркий образ. Помимо чисто бытовых национальных особенностей, отмеченных в типаже, в костюмах, в интерьере, художник вложил в картину глубокую внутреннюю жизнь. Он изобразил настоящую Испанию, но не будничную, а Испанию жаркого солнца, сильных характеров, Испанию, народ которой на наших глазах так долго и упорно боролся за свободу, за жизнь. Рисунок в картине особенно тверд и реалистически точен, в нем нет ничего неопределенного и приблизительного. Это в значительной степени объясняется тем, что почти вся картина исполнена не кистью, а мастихином, который Врубель умел использовать при лепке формы с такой же ловкостью, как скульптор — стек.

Колорит картины серебристо-серый. Сложная градация темных и светлых тонов мастерски распределена по всей картине, начиная с наиболее светлых (платок в руке испанки) и кончая самым темным (материл, лежащая на стуле). Краски неяркие, вся картина погружена в полутьму, зной юга передан только двумя-тремя пятнами света. Путем виртуозного сопоставления холодных и теплых, темных и светлых, оливоковых, золотистых и серых тонов художник заставил звучать всю тональность картины с необычайной силой. Врубель работал над картиной с «натиском восторга» — так определил художник свое пламенное, страстное отношение к работе.

В 1896 году Врубель исполнил для Всероссийской выставки в Нижнем-Новгороде два больших декоративных панно: «Микула Селянинович» и «Принцесса Грёза». Администрация выставки панно отклонила, но они были приобретены Мамонтовым и экспонировались на выставке в отдельном павильоне.

В том же году Врубель исполнил по заказу Морозова пять панно на сюжет из «Фауста» Гёте. На двух квадратных панно художник изобразил полет Фауста и Мефистофеля на конях над средневековым городом, Фауста и Маргариту в саду. Особенно интересно первое из них. Рисунок, расчлененный по своей тональности на планы, обведенные четким контуром, чудесно передает стремительность и ритм движения несущихся по воздуху всадников. Внизу, на земле, у стен средневекового города художник воспроизвел свой излюбленный растительный мотив — чертополох. На трех узких панно (для простенков) Врубель изобразил Фауста, Маргариту и Мефистофеля с учеником. Эти панно поражают оригинальностью своей композиции. Чтобы придать грандиозность и значительность фигурам бессмертных героев трагедии Гёте, Врубель использовал для перспективного построения картины необычную точку зрения. Он поместил ее к фигурам на такое близкое расстояние, при котором головы видны снизу, а ноги — сверху, в сильнейших ракурсах. Этим смелым приемом, который, кроме Врубеля, не применял ни один художник в мире, он добился того, что фигуры кажутся огромными, подобно горе, которую на близком расстоянии невозможно охватить одним взглядом.

Портреты Врубеля, исполненные им в 1897—1898 годах, — портрет жены художника, портрет Арцибушева, Арцибушевой и Мамонтова, — характеризуют его



М Врубель.
Испания.
Масло. 1894.
Третьяковская галерея

как первоклассного портретиста. Свою жену художник изображал неоднократно. Ее лучший портрет написан в 1898 году. Она изображена в легком платье, в кисейной шляпе, с лорнеткой в руке. Розовато-лиловая прозрачная материя чудесно гармонирует с тонами широкой желто-зеленой ленты, охватывающей талию и завязанной спереди пышным бантом. Вся фигура написана в бурном темпе, жидкими широкими мазками. Пятна света, свер-



М. Врубель.
Сидящий Демон.
Масло. 1890.
Третьяковская галерея.



М. Врубель.
Танец Тамары.
Рисунок тушью. 1890.

кающие на складках, вместе с тенями образуют причудливо-сложный узор, составляющий контраст со спокойной, мягкой лепкой лица. Лицо сбоку освещено розоватыми лучами солнца, мудрено рисующими форму носа, губы и подбородок. Необычайная красота и одухотворенность лица, загадочный, внимательный взгляд огромных глаз, в которых искрится нежная, еле уловимая улыбка, переданы с совершенно исключительным мастерством.

Если портрет жены художника имеет несколько эскизный характер, то портрет Арцибушева отличается безукоризненной законченностью. Арцибушев сидит у стола и крепко о чем-то думает; у него простая и вместе с тем очень выразительная поза. Портретное сходство выявлено с предельной полнотой. Колорит не яркий, как в большинстве картин Врубеля, но звучный и сильный.

И в своих живописных работах и в рисунках Врубель применял оригинальный прием изображения, вытекающий из нового понимания натуры. Форма в его трактовке, не теряя своих пластических свойств, приобретала новые живописные качества, делавшие ее особенно выразительной, живой. Работая над рисунком, тщательно изучая натуру и ее детали, художник пришел к тому заключению, что детали «облегчают поиски средств передачи». Его метод изображения заключался в том, что он стремился сохранить художественную ценность деталей и все их свойства, выявляющие характер пластической формы и обогащающие ее. Врубель не смягчал, не обобщал деталей, как это делали многие художники из боязни потерять общее и разрушить гармонию в целом: ему не приходилось бояться этих трудностей. Он научился улавливать в деталях тот ритм, который в его произведениях придает пластической форме особую выразительность и оригинальность. Повидимому, на эти новые приемы изображения его натолкнули византийские фрески и особенно библейские эскизы А. Иванова, а может быть, также работы Фортуня и К. Коровина.

Эти новые приемы изображения органически вошли в творчество и стали тем языком, который только и мог выражать его образы. Острое выражение приемы Врубеля получили в его карандашных рисунках и в иллюстрациях к Лермонтову. Самые замечательные из этих иллюстраций по композиции и по исполнению — «Танец Тамары», «Демон и Тамара» и «Дуэль Печорина с Грушницким».

В 1901 году Врубеля в его мастерской посетил художник И. Э. Грабарь. На стенах висели, большей частью без рам, местами стояли свернутыми все основные работы художника. «И это никому не нужно?» вырвалось у посетителя. «Решительно никому. Любую вещь отдам за сто двести рублей». И. Э. Грабарь рассказывает, с каким трудом можно было уговорить того или другого ценителя купить один из этих шедевров.

Слава пришла к Врубелю поздно. В 1903 году его искусство входит в моду, начинают искать каждый клочок его работы.

Демон стал центральной темой в творчестве Врубеля. В этот загадочный образ художник вложил все изломы своей душевной борьбы, всю боль своей внутренней драмы. Личная судьба и предчувствие обреченности того мира, который окружал художника, позволили ему насытить подлинными чувствами образ гордого и одинокого, отверженного Демона. Когда-то Байрон, а затем Лермонтов вкладывали в черты своих героев собственные черты, исполненные высокой духовной силы, но шедшие вразрез со средой. Находя эти черты и в других людях, они собирали их в типизированных образах Дон-Жуана, Чайльд-Гарольда, Демона, Печорина и других. Нечто подобное делал и Врубель. Фантастический персонаж лермонтовской поэмы через полстолетия ожил в новом, блестящем ореоле, пугающей кометой пронесся на фоне смущенного и мельчающего русского искусства 90-х и 900-х годов. Впервые тема Демона появляется в творчестве Врубеля еще в 1885 году, в период работы над «Восточной сказкой». В 1890 году этот образ все больше и больше захватывает его внимание. Врубель рисует Демона углем, тушью, акварелью, маслом, лепит из глины, наконец использует абрамцевскую керамику с ее мерцающей поливой и фиолетово-розовато-оранжево-зелеными искорками.

В первых вариантах Демон — воплощение мощной силы, как бы не находящей себе применения. Знаменитый «Сидящий Демон» — не столько олицетворение символа зла, сколько воплощение неутоленной тоски, неосуществленной мечты. Ни злости, ни гордости — только страдающий взгляд выпуклых глаз и кольцо мощных, бессильно опущенных рук с переплетенными пальцами. Фиолетово-пурпурный закат тревожно

и сдержанно выделяет чеканную пластику как бы бронзовой мускулатуры, вылепленной четкими, широкими планами, и еще более обобщенно трактованный сине-бирюзовый плащ. Стилизованные огромные цветы да ны ясными планами. Картина кажется мозаикой каких-то сверкающих драгоценных камней. Чувство тоски и страдания в позднейших изображениях Демона сменяется выражением гнева («Демон у монастыря», «Демон и Ангел» и др.). Последний вариант изображает Демона — духа отрицания и сомнения — падшим. Изломанное тело лежит разбитым на горном хребте, далеко раскинулись исполинские крылья; на дальних ледниках гаснут лучи заката; впереди сиреневые и синие цвета мерцают, смешиваясь с серебристыми переливами. Тело в тени кажется голубовато-зеленым, сверкают гневные глаза. Художники А. Бенуа и И. Грабарь рассказывают, что в первоначальном состоянии картина была еще богаче по цвету.

Вскоре Врубель поместили в больницу. В падшем Демоне он как бы почувствовал собственную катастрофу. Первые приступы болезни повторялись ежегодно, начиная с 1902 года. С 1905 года он уже не мог поправиться и умер в лечебнице 1 апреля (по старому стилю) 1910 года. Как в период болезни, так и во время выздоровлений Врубель продолжал работать. Самое последнее значительное его произведение, исполненное в больнице, — «Портрет поэта В. Брюсова».

Таков многострадальный короткий и блестящий творческий путь Врубеля. Лучшие создания когда-то не признававшегося и осмеянного мастера занимают почетное место в основных музеях СССР, постоянно привлекая к себе внимание сотен тысяч посетителей.

Все сильнее и ярче выступает высокий гармонический строй его созданий. Все явственнее становится нам в его произведениях порыв неукротимого недовольства человеческой личности, которой было тесно в рамках старого капиталистического мира. Чувство сказочности и необычайный дар к композиции и орнаменту сближают творчество Врубеля с народным творчеством. Все большую ценность приобретает свойственное Врубелю чувство нового — богатство творца, изобретателя, необычайно щедро рассыпающего сокровища своей фантазии.

Сейчас по-новому, все выше начинает расцениваться реалистическая линия творчества Врубеля — такие работы, как «Испания», его изумительные портреты. Наконец, Врубель наряду с А. Ивановым предстает перед нами как художник, одаренный исключительным талантом в области монументальной живописи.

Художники В. Журавлев и А. Тихомиров



М. Врубель.
Демон и Тамара.
Рисунок тушью. 1890.
Третьяковская галерея.

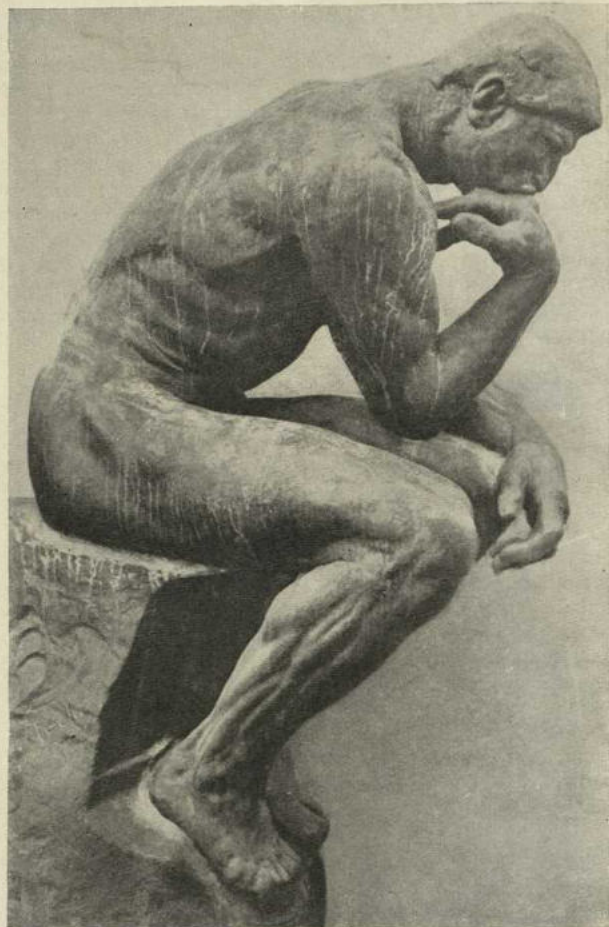


М. Врубель.
Демон.
Масло. 1902.
Третьяковская галерея.



О. Роден.
Мыслитель.
Глина. 1880.
Музей Родена в Париже.

ОГЮСТ РОДЕН



Сто лет тому назад, 12 ноября 1840 года, родился в Париже Огюст Роден, величайший скульптор XIX столетия. В обширном, как безграничное море, творчестве Родена воплотились новые устремления, идеи, чувства, характерные для его времени. Искусство Родена взволнованное, полное жизни, ищущее новых путей, далекое от условности и шаблона; оно ломает рутину, мертвые академические традиции. Вот почему так враждебно был встречен Роден официальными кругами Франции. Начиная с первых своих выступлений Роден наталкивается на непримиримое отношение к себе официальных учреждений — Школы изящных искусств и Салона. Все пускается против него в ход: насмешки, клевета, интриги. Однако ни раздавить, ни заглушить искусство Родена не удалось. За ним было обаяние мощного таланта, за ним была сила правды — нового, более глубокого, более правдивого отношения к жизни.

И Роден побеждает. Растет его известность, крепнут ряды его сторонников, на защиту его встают представители прогрессивных элементов французской общественности, литературы, художники, молодежь. В последние годы жизни Роден получает признание не только на родине, но и за границей. Целые поколения скульпторов формируются под его влиянием.

Силу воздействия искусство Родена сохраняет и донныне. Эта сила коренится в его реализме, в идейной насыщенности его творчества, в верности лучшим традициям прошлого. Искусство Родена построено на глубоком, всестороннем знании природы, которую художник не переставал изучать в течение всей своей долгой жизни.

Этот новатор, указавший искусству новые пути, с величай-

шим интересом относился к искусству прошлого. Роден говорил про себя, что он «мост, соединяющий два берега — прошлое и настоящее», что он «необходимое звено в развитии». Действительно, никто так глубоко не чувствовал, не проникал в существо искусства античности и Ренессанса, как Роден. Но, плененный искусством Греции и Микельанджело, Роден никогда не становился на путь внешнего подражания, стилизации — он оставался глубоко самобытным. «Уважая традицию, — говорил Роден, — умеете различать то, что она заключает в себе плодотворного: любовь к природе и искренность. Это две сильные страсти гениальных мастеров. Все они обожали природу и не знали никогда жи... Сама традиция предлагает вам беспрестанно вопрошать действительность и запрещает слепо подчиняться какому-либо мастеру».

Роден родился в бедной семье, видел вокруг нужду. Он самостоятельно пробивал себе путь в жизни. Но жизненные трудности только закаляли Родена, выработали в нем энергию, любовь к труду, волю к преодолению препятствий.

Художественные способности мальчика сказались рано: страсть к рисованию была так ярко выражена, что родители Родена уступили его просьбам и отдали в Школу рисования и математики (в дальнейшем она была преобразована в Школу декоративных искусств). Обучение было здесь бесплатным.

Вскоре Роден попробовал свои силы в скульптурном классе и сразу почувствовал, что скульптура — это то искусство, для которого он рожден.

Быстро проходят школьные годы. Родену семнадцать лет. Обучение искусству окончено. Приходится думать о заработке, о поддержке семьи. С 1861 года отец Родена был уво-

лен по старости, с ничтожной пенсией. Роден работает в различных мастерских. Он берет за все: за орнаменты, отливку из гипса, перевод на камень чужих работ, за создание образов для резчиков по слоновой кости и дереву. Он зарабатывает по пяти франков в день. В свободные часы лепит для себя. К этой ранней эпохе относятся такие работы, как бюст отца художника (1860) и портрет настоятеля отца Эмара (1863). Эти работы отличаются четкостью формы, яркостью характеристики. Роден урывает время для работы с натуры, то делая зарисовки на рынке, где продаются лошади, то посещая курсы, где преподавал знаменитый анималист Бари.

В 1864 году Роден делает первую попытку попасть в Салон. Он лепит экспрессивную голову натуралика — старого, измученного жизнью человека. Во время зимнего мороза глина в плохо отапливаемой мастерской треснула, затылок отвалился, сохранилась лишь маска. Роден отлил ее в гипсе: это знаменитый в настоящее время «Портрет человека со сломанным носом». Реализм, жизненная правда, глубокая человечность образа не были поняты жюри Салона, и оно отвергает скульптуру Родена.

В том же, 1864 году Роден поступает на работу в мастерскую Каррьер-Беллеза, наиболее известного декоратора той эпохи. Роден лепит для него группы, декоративные предметы, лепит с легкостью и изяществом, в стиле своего патрона. Подписи на работах Родена ставит Каррьер-Беллез. Работает Роден по его поручению и над декорировкой новых зданий. Роден остается у Каррьер-Беллеза ряд лет, вплоть до Коммуны.

Франко-прусская война 1870 года принесла разорение художникам-декораторам. Все заработки прекратились. В это время его патрон Каррьер-Беллез получает заказ на крупные декоративные работы в Брюсселе. Он призывает к себе в Брюссель Родена. После снятия осады Парижа немцами Роден уезжает работать в Брюссель. Это было в короткий промежуток перед Коммуной, свидетелем которой, таким образом, Родену не суждено было стать.

Каррьер-Беллез не долго остается в Бельгии. После падения Коммуны, когда жизнь снова начинает течь по привычному руслу, он возвращается в Париж. Начатые им в Брюсселе декоративные работы продолжают его помощники. Роден входит в договорные отношения с молодым бельгийским скульптором Ван-Рассбургом. Молодые художники берут на себя декорирование Биржи. Школы изящных искусств и других зданий в Брюсселе. Работы они распределяют между собой, но подписывают их один Ван-Рассбург как бельгиец, Роден же остается в тени.

Работа в Брюсселе позволила Родену накопить необходимую сумму для осуществления давно взлелеянной мечты — поездки в Италию. Все сильнее, все непреодолимее растет стремление увидеть классиков, увидеть творения Микельанджело. В конце 1875 года Роден, минуя Париж, едет в Турин, Геную, Пизу, а затем во Флоренцию и Рим. Более всего поразила Родена Микельанджело.

Родену тридцать пять лет; позади годы непрерывной и крайне разнообразной работы. Он всесторонне владеет скульптурным мастерством — от крупных монументально-декоративных работ до отточенного мастерства миниатюриста. Он чувствует в себе полноту творческих сил. Но он не создал еще ни одной значительной работы; его имя неизвестно.

Роден возвращается из Италии полный творческого подъема. Более чем когда-либо тянет его выразить себя в свободно задуманной композиции, в которую он мог бы вложить весь свой пыл, все свои знания. Еще перед путешествием в Италию он начал работу — фигуру стоящего юноши в натуральную величину. Теперь она становится в центре его творческих усилий.

Полтора года работал Роден над статуей, со всем тщанием прорабатывая ее. Каждый мускул оживлен, каждая деталь совершенна. Юноша изображен опирающимся на пик. Это «Побежденный» — так называлась статуя, задуманная первоначально как аллегория несчастной для Франции войны 1870 года.

Он выставляет свою работу в парижском Салоне под новым названием: «Бронзовый век». Пика теперь удалена из композиции, движение юноши получает иной смысл. В его теле разлита усталость от сна, но в нем видно пробуждение мысли, чувства. Вся фигура отмечена необычайной поэтичностью, жизненностью. Но академические круги не в силах понять трепетную жизнь, которой насыщена фигура. Они выдвигают против Родена оскорбительное обвинение в муляже, в использовании сленков с модели, поднимают даже вопрос о недопущении статуи на вы-



О. Роден.
Ева.
Бронза. 1881.
Музей Родена в Париже.



О. Роден.
Бронзовый век (деталь).
Бронза. 1876.
Музей Родена в Париже.



О. Роден.
Граждане Кале.
Гипс. 1886.
Музей Родена в Париже.

ставку. Роден протестует, доказывает свою правоту. Дело затягивается. Лишь вмешательство ряда видных скульпторов, убежденных в правоте Родена, решает дело в его пользу.

В 1877 году Роден совершает свое первое путешествие по северу Франции, изучает памятники готики. Эти поездки по Франции с целью изучения ее старинной архитектуры художник будет предпринимать впоследствии многократно.

Переселившись в Париж, Роден попрежнему вынужден много работать над орнаментальной скульптурой. С 1879 по 1882 год он занят на Севрской мануфактуре, но в своей мастерской он уже ведет крупные работы над разрешением самостоятельных творческих замыслов. Ближайшей его работой является статуя «Иоанн-проповедник» (1878). Предварительно, в 1877 году, он лепит своего «Идущего человека» — великолепный этюд нагого тела. Несмотря на отсутствие головы и рук, статуя захватывает своей стихийной силой; мощное движение передано с изумляющим мастерством. Это мастерство в полной своей законченности проявилось в «Иоанне-проповеднике» — одной из лучших работ Родена. Он выступает здесь достойным соперником скульпторов Ренессанса; все формы выражены с предельной энергией и четкостью, с блестящим мастерством.

«Бронзовый век» и «Иоанн-проповедник» привлекли внимание художественных кругов к неизвестному дотоле скульптору.

Вскоре Роден получает первый государственный заказ: ему поручена крупная декоративная работа — монументальная входная дверь в новом Музее декоративного искусства. Роден с энтузиазмом берется за работу. Он сам предлагает тему композиции: «Врата ада» — зрелище человеческих страстей, сонмы грешников, пронсящие перед зрителем. В грандиозном и трагическом замысле Родена сказались его увлечение образами «Божественной комедии» Данте, сказались его воспоминания о памятниках Ренессанса, в частности о Микельанджело.

Роден вступает в период полной зрелости своего таланта. Его творческая продуктивность, долгое время сдерживаемая, бьет теперь мощным ключом. В связи с работой над «Вратами ада» создаются десятки, сотни образов; связанные первоначально с общей композицией, они выделяются затем в самостоятельные произведения. Таковы «Мыслитель», «Три тени», «Адам», «Ева», «Поцелуй», «Уголино», «Сидящая кариатида», «Старуха» и десятки других известных работ Родена.

Однако само богатство, безграничность творческой фантазии Родена становится препятствием к осуществлению его замысла. Бесконечной вереницей пронсяты образы, застывая, подобно расплавленной лаве. Роден не в силах вместить их в окончательные, узаконенные формы, подчинить их архитектурному целому. Начатая в 80-х годах работа над «Вратами



О. Роден.
Граждане Кале (деталь).
Гипс. 1886.



О. Роден.
Граждане Кале (деталь).
Гипс. 1886.

ада» сопровождает всю творческую карьеру Родена. До конца жизни Роден не переставал думать, размышлять над композицией, так и не нашедшей своего окончательного завершения.

Работа над «Вратами ада» произвела глубокое впечатление на современников. Величие, трагизм замысла, незабываемые по экспрессии образы, мастерство, не знающее трудностей, — все говорило о том, что появился скульптор необычайной силы, подлинно гениальный, глубоко чувствующий и думающий мастер.

80-е годы — эпоха блестящего раскрытия творческих сил мастера. Роден создает ряд превосходных портретов. Он создает фигуры и группы, воплощающие всю силу человеческих страстей — любви, надежды, отчаяния. Он начинает работать над рядом крупных, монументальных произведений. Портреты Родена говорят о его неумолимом искании правды, о проникновении в самое существо натуры. Перед нами встают образы его друзей и современников, наделенные большой жизненной силой и естественностью. Таковы портреты Далу, Легро, Лоранса, Пюви де-Шаванна, Ганетта, Мирбо, г-жи Симсон, г-жи Виудна, Виктора Гюго. Роден дает яркую характеристику портретируемых, захватывающую, покоряющую зрителя. Его технические приемы полны свободы, непосредственности; они направлены на выражение того основного, существенного, что

хочет нам сказать о своей модели художник. В эти же годы Роден работает над сооружением крупных, монументальных памятников.

Длительной, потребовавшей наибольших усилий была работа над памятником «Граждане Кале».

Город Кале давно собирался увековечить рассказ из средневековой хроники о героическом самопожертвовании шести граждан для спасения родного города. Город, изнуренный долгой осадой, должен был сдаться. Жителям его была обещана пощада в том случае, если шесть самых славных его граждан согласятся выйти одетыми в рубище, с позорной веревкой на шее и отдать ключи от городских ворот победителю, готовящему им расправу. Хроника сохранила имена этих шести граждан.

Не имея больших средств, город собирался первоначально поставить лишь однофигурный монумент. Ознакомившись со старинной хроникой, переживая ее рассказ, словно виденную им лично реальность, Роден пришел к убеждению о необходимости группового памятника; только многофигурная композиция могла бы вместить все нюансы чувств, все разнообразие переживаний, которые должны быть выражены в памятнике. Увлеченный своей идеей, Роден берет на себя все расходы, связанные с выполнением и отливкой дополнительных пяти фи-



О. Роден.
Мысль.
Мрамор. 1886.
Музей Родена в Париже.



О. Роден.
Бюст Виктора Гюго.
Бронза. 1897.
Музей Родена в Париже.



О. Роден.
Голова женщины.
Мрамор. 1884.
Музей Родена в Париже.

гур. Предложение принимается муниципалитетом Кале. Перед скульптором впереди еще тернистый путь продвижения в жизнь своей смелой идеи — дать сложную группу из шести фигур, спаянных лишь единством переживаемой трагедии. Композиция группы «Граждане Кале» нарушала общепринятые схемы пирамидального композиционного построения. Но настойчивость, энергия, энтузиазм Родена и здесь побеждают.

Медленно движется перед зрителем процессия обреченных себя на казнь людей. Одетые в простые рубахи, с веревкой на шее, они идут в молчании; все правдиво, глубоко прочувствовано, нет фальшивых жестов, криков, ходульного пафоса. Роден как бы вскрывает глубокие движения их душ: они идут то полные героической решимости, то объятые тоской и ужасом перед смертью, то колеблющиеся, проникнутые печалью о покидаемой жизни. Захваченный зрелищем зритель читает их чувства, переживает их страдания.

Скульптурная группа «Граждане Кале» требует обхода, она воспринимается во времени, построена по принципу симфонического звучания.

Беспощадный реализм Родена, глубина психологических характеристик, экспрессия образов делают эту композицию одной из сильнейших во всем искусстве нового времени. Трудно подыскать ей аналогии, найти предшественников. Роден сумел создать потрясающее своей внутренней силой, своим трагизмом произведение. Единичный исторический факт он подымает на высоту символа, обобщающего образа.

Своему другу, художнику Бастьен-Лепажу, певцу сельской жизни, Роден ставит памятник на его родине, в селенье Давийи. Перед нами — интимный, полный правды памятник, далекий от холодности официальных монументов. Бастьен-Лепаж изображен за работой. Он стоит в траве в сапогах, с легкой накидкой на плечах; в его руках кисть и палитра. Вматриваясь в пейзаж, художник слегка нагнулся вперед. Это движение передано с большой убедительностью.

Столь же неожиданной и новой была композиция памятника Клоду Лоррену в Нанси. Снова памятник художнику, певцу солнечного света. Клод Лоррен изображен с кистью в руках. Левая нога его приподнята и несколько согнута. Фигура повернута влево, по направлению к лучам восходящего светила. В горельефе пьедестала памятника изображен мотив Аполлона, бога солнца. Несутся кони его колесницы, фигура Аполлона наклонена вперед; вся композиция проникнута динамикой.

Величием, торжественностью отмечен замысел памятника Родена Виктору Гюго. Образ Гюго — мыслителя, поэта, борца — всегда притягивал Родена. Под конец жизни писателя Роден получает возможность работы — правда, беглой — над его портретом. Великолепный бюст писателя и замечательные офорты были результатом этого изучения. С тем большим увлечением отнесся Роден к мысли о создании монументального образа Гюго. Для Родена Гюго — воплощение самой поэзии. Он решил изобразить Гюго обнаженным. Поэт погружен в творческое раздумье; его голова с прекрасным могучим лбом слегка опущена, опирается на правую руку. Властным жестом протянутой левой руки Гюго как бы заставляет умолкнуть голос мира. В жесте Гюго передан величавый, полный пафоса ритм, характерный для его поэзии. Памятник Виктору Гюго — это символ властного, все захватывающего и покоряющего творчества.

В 1893 году Роден получает предложение Общества литераторов выполнить статую Бальзака. Роден с увлечением погружается в работу. В поисках образа Бальзака он изучает все документы, мемуары, перечитывает произведения писателя. Он едет на родину Бальзака, в Турень, в поисках типов, наделенных родственными Бальзаку чертами. Разрабатывая мотив движения, Роден лепит великолепные этюды нагого тела. Но работа затягивается, обусловленные сроки нарушаются. В ответ на обращенные к нему требования Общества литераторов поспешить с работой Роден пишет: «Я прошу предоставить мне возможность почтить всеми моими силами, всей моей волей вели-

кого человека, пример которого должен воодушевлять нас всех. Я думаю о его ожесточенном труде, о трудностях его жизни, о беспрерывных битвах, которые он должен был вести, о его великольном мужестве. Все это я хотел бы выразить».

Роден не ищет мелочно-документальной правды в передаче деталей костюма и быта — он ищет образ, он хочет выразить представление о Бальзаке, которое сложилось у него на основании долгого изучения материалов.

Образ, созданный Роденом, поражает, останавливает. Закутанный в свой широкий рабочий халат, несколько откинувшись назад, Бальзак словно взирает на мир, открывающийся перед ним. Он подобен окаменевшей стихии, громадной каменной глыбе. Под тяжестью одежды угадывается его грузная, могучая фигура, но вся экспрессия сосредоточена в голове; все здесь огромно: нос, глаза, дуги бровей, пряди волос, падающих на лоб, выступающий вперед волевой подбородок. Такой Бальзак отвечал описанию, оставленному Ламартином: «Бальзак — это была фигура стихии, громадная голова, волосы, разбросанные вокруг шеи и воротника, огненный взгляд, колоссальное тело».

Показанный в Салоне Национального общества в 1898 году, одновременно с мраморной группой «Поцелуй», «Бальзак» возбудил бурю полемики. Вся пресса втянулась в страстное обсуждение статуи. Общество литераторов отказалось принять монумент. Роден вернул полученные деньги. Лишь сорок лет спустя, в 1938 году, удалось добиться постановки статуи на одной из площадей Парижа.

Персональная выставка работ, устроенная Роденом в 1900 году, принесла окончательное утверждение его мировой славы. Роден окружен теперь учениками, помощниками, выполняющими его произведения в твердом материале; но мастер, перешагнувший за шестидесятилетие, начинает стареть, интенсивность его творческого напора слабеет, хотя и теперь еще из его мастерской выходят интересные портреты, как, например, портрет критика Жеффруа, писателя Бернарда Шоу, композитора Малера и других, и бесчисленные композиции обнаженного тела.

Роден освободил европейскую скульптуру из плена мертвенных, невыразительных академических норм, он вывел ее из тупика на широкую дорогу исканий, он вдохнул в образы скульптуры страстность и величие. Глина оживает под его пальцами, передает движение, жизнь, напряжение чувств. Роден создал новую, свободную техническую манеру исполнения, основанную на использовании эффектов света и тени, на разнообразии игры фактуры — то, что обычно называется «импрессионизмом», «живописным стилем» Родена. Мастерство Родена имеет мало равных. Просматривая его работы, останавливаешься в восхищении: какая мощь, какая выразительность, какая сила пластики!

Роден воспевал большие человеческие чувства, страсти, переживания, но окружавшая его проза буржуазной действительности, сковывавшая все истинно великое, героическое, заставляла художника часто обращаться к трагическим образам или к отвлеченной символической. Но мы знаем безграничную любовь Родена к жизни, к природе, для нас понятны и дороги его призывы учиться у природы, быть всегда верным ей, быть правдивым в выражении своих чувств. Понятен и дорог нам реализм Родена, стремящийся не к внешне правдивой фиксации явления, а к раскрытию его глубины, его существа. Незабываемы яркие портретные характеристики, созданные им. Незабываемы и трепетные образы человеческой страсти, человеческого страдания, которыми с такой щедростью он обогатил искусство. Это был великий скульптор, раздвинувший содержание искусства, создавший новый язык форм, укрепивший связь с великим прошлым искусства и указавший ему новые возможности и цели.

Б. Терновец



О. Роден.
Бальзак.
Гипс. 1897.
Музей Родена в Париже.

КОНКУРС «НАША РОДИНА»

В марте этого года закончился конкурс, посвященный теме «Наша родина в изобразительном творчестве детей и подростков». Был подведен итог почти годовой работы многих юных художников, приславших свои рисунки, картины и другие произведения со всех концов страны. Более трех тысяч работ было представлено на конкурс.

В рисунках и живописных работах наша родина предстала во всем разнообразии своей природы, кипучей деятельности населяющих ее народов, в боях за революцию, за целостность границ и т. д.

Жюри конкурса тщательно рассмотрело работы, представленные на конкурс. В результате значительное количество рисунков было отобрано на выставку, которая состоится в Москве. Целому ряду авторов присуждены премии.

Что же показал этот конкурс, какие уроки могут почерпнуть для себя юные художники в результате подведения его итогов?

Я не буду останавливаться на подробном разборе отобранных и премированных работ. Сейчас я хочу остановиться лишь на некоторых сторонах самой работы участников конкурса.

Среди огромного количества представленных рисунков и живописных вещей некоторые работы оказались не удовлетворяющими требованиям конкурса, стоящими на низком уровне по качеству исполнения. Мы обычно говорим о хороших работах, не останавливаясь на тех, которые в результате отбора оказываются отсеянными. Однако многое из того, что было признано, так сказать, браком, получилось в результате несерьезного и небрежного отношения авторов к своей работе. Первые рисунки, которые начали поступать на конкурс еще задолго до объявленного срока его окончания, были преимущественно работами такого сорта. В то время как многие еще работали, добиваясь более высокого качества, некоторые из ребят поторопились прислать первое, что вышло у них. Эти рисунки были и внешне неопрятны — нарисованы на страничках lined paper, вырванной из школьных тетрадей, исполнены наспех. Задача конкурса состоит в том, чтобы вызвать творческую инициативу ребят, организовать их на работу. Эту задачу конкурса некоторые из юных художников еще недостаточно понимают.

Наряду с такими рисунками на конкурс было представлено много копий. Ребята, присылающие на конкурс срисованные работы, не понимают, повидимому, того, что таким образом они не принимают творческого участия в конкурсе, что данное произведение кем-то уже создано и что они лишь повторяют его совершенно механически и к тому же значительно хуже. Наибольший интерес могут представлять лишь вполне самостоятельные работы, в основе которых лежит собственный замысел.

Многие из ребят (а также и некоторые студии) не всегда верно понимают, в чем заключается хорошее качество работы. Преждевременная погоня за картиной, за внешним мастерством, за большими размерами полотен погубила целый ряд работ, в основе которых подчас лежал неплохой замысел. Чтобы написать большое полотно, нужно уметь. Без него работа получается внутренне пустой, бессодержательной. Небо оказывается не написанным, а просто выкрашенным голубой краской, человек — старательно раскрашенным, и т. д. В то же время авторы таких работ могли бы неплохо справиться с более скромными задачами, которые оказались бы им по силам.

Таких больших полотен было немало представлено на конкурс, и большинство из них не могло выдержать сравнения даже со скромными и во многом еще неумелыми рисунками малышей, которые были исполнены с исключительной искренностью и теплотой, или с простым хорошим карандашным рисунком.

Хочется пожелать юным художникам, чтобы они в дальнейшем не повторили ошибок, допущенных их товарищами, а может быть, и ими самими, при работе над темами конкурса «Наша родина».

Значительное же большинство ребят демонстрирует серьезные результаты своей работы.



В. Точилиин, 15 лет.
Аллея в парке.
Масло.



Л. Ольшанецкая, 15 лет.
В Детском театре.
Масло.

Некоторые из участников конкурса имеют большой стаж работы, несмотря на свой молодой возраст, и могли продемонстрировать подлинное живописное мастерство. К такого рода работам относится пейзаж шестнадцатилетнего Дюдина, учащегося студии Бауманского дома культуры в Москве.

Нельзя не отметить также работы Ракино, учащегося студии Дзержинского района, который дал на конкурс ряд портретов своих товарищей. Жюри высоко оценило его работу, присудив ему первую премию. Однако необходимо отметить, что, несмотря на несомненные способности мальчика, в его работах есть манерность в исполнении, заученный прием и, кроме этого, они недостаточно проработаны в цвете. Ракино должен обратить серьезное внимание на цвет, выработать более скромную, более простую манеру письма. Эффектная кладка краски, размашистый мазок — это только внешние приемы, которые не могут заменить подлинную живопись. Безусловно большая одаренность мальчика поможет ему найти верный путь в работе.

Но не только москвичи показывают отличные образцы работы. Так, например, серьезную работу, выделяющуюся на конкурсе, прислал Анатолий Туев из Кирова, учащийся студии Кировского дома пионеров и школьников.

Его композиция «Юный шахматист» — серьезная и вдумчивая работа. Отличительной чертой ее является необыкновенная простота, с какой он решил сложный замысел — дать образ подростка-пионера. В этом отношении работы Туева по тематике близки к работам Ракино. Но он проще и, видимо, больше пытается приблизиться к натуре, к действительности.

Чрезвычайно простая, я бы сказал — типично ребяческая, посадка задумавшегося над шахматной доской мальчика полна жизненной убедительности. По цвету эта работа выполнена грамотно, без излишних эффектов. Туев не в первый раз присылает свои работы на конкурс, и заметно, что он творчески растет.

Небольшая работа Точилина из Ростовского дворца пионеров, названная им «Аллея в парке», также свидетельствует о его больших достижениях в области живописи. Работа выполнена в мягких серых тонах и чрезвычайно верно передает состояние природы.

Этим кратким обзором я хотел показать общий рост многих участников конкурса. Все указанные авторы учатся в студиях.

Наряду с работами студийцев и кружковцев на конкурсе были представлены также работы ребят, занимающихся рисованием и живописью самостоятельно. Эти работы значительно отличаются от первых. Для многих из этих рисунков характерна излишняя тщательность проработки, вырисованность всех деталей, в силу чего в работе утрачивается верность в передаче пространства. Ближние и дальние планы становятся как бы одинаковыми. Цвет в этих работах взят таким, каким его знает автор, — не изменяющимся в зависимости от различных условий освещения, от состояния погоды, от расстояния. Тем не менее многие работы этих юных художников отличаются необычайной искренностью и остротой наблюдения окружающей жизни. Их замыслы содержательны и правдивы. Таковы, например, композиции Садыкова (деревня Кутлушкино, ТАССР) «В день отдыха» и Зяблицкого «Советские войска в Западной Украине».

Эти работы хотя и имеют указанные мною недостатки, но тем не менее они выполнены живо и непосредственно. Посмотрите, как передана прогулка в день отдыха, какое веселье изображено на рисунке!

В работе Зяблицкого событие развернуто во всей его сложности. Автор рассказывает нам целую повесть своим рисунком. И то, что Зяблицкий взял удлиненный лист, помогло ему справиться с поставленной задачей: повесть последовательно разворачивается перед нами.

К рисункам такого рода можно отнести и пейзаж Лыкова. Он сделан во многом примитивно — поле на первом и заднем плане совершенно одинаково, сосна за избой написана по цвету так, что ее смело можно поставить и впереди избы, и т. д. В рисунке целый ряд подобных оплошностей. Но в изображении неба уже видна подлинная работа над цветом, дорога взята такой, какую автор видел в натуре.



А. Туев, 16 лет.
Юный шахматист.
Масло.



А. Зяблицкий, 15 лет.
Советские войска в Западной Украине.
Акварель.



Т. Плигина, 9 лет.
В детском парке зимой.
Акварель.



Н. Абрамкин, 16 лет.
Махно ушел.
Карандаш.



Н. Клинтеев, 15 лет.
В разведке.
Карандаш.



М. Садыков, 14 лет.
В день отдыха.
Акварель.

Несмотря на ряд недостатков, пейзаж выглядит убедительным, потому что в основе лежит верное наблюдение природы, умение передать характер того, что находится перед глазами.

Такого рода работы самостоятельных юных художников были недостаточно представлены на конкурсе.

Возможно, что многие из них не были оповещены, возможно, что и сами они не включились в работу, не надеясь на свои силы.

В заключение обзора работ по конкурсу я хочу остановиться на тематических композициях.

В первую очередь следует отметить работу Ольшанецкой «В Детском театре». Эта работа выполнена юной художницей на основе длительного наблюдения над поведением ребят в театре, над характерными позами и движениями. Юная художница искала нужный ей материал в природе. Такая тщательная подготовка дала возможность создать очень содержательную вещь. Простые положения, типичные позы детей, входящие в зрительный зал ребятишки на фоне занавеса — все это возможно было выполнить только в результате серьезного наблюдения.

Такой же правдивостью отличается и работа девятилетней Тани Плигиной, нарисовавшей каток, посредине которого находится елка. Зоркая наблюдательность помогла ей, так же как и Ольшанецкой, собрать в рисунке ряд исключительно живых черточек, передать пространство. Повидимому, Таня отличается хорошей зрительной памятью. Работа выглядит жизненно и убедительно.

Наряду с этими работами можно указать на два рисунка карандашом Клинтеева и Абрамкина.

Ребята взяли темы, которые они непосредственно наблюдать не могли. Тем не менее и их работы, так же как и две предыдущие, поражают своей убедительностью. Работа Абрамкина «Махно ушел» производит сильное впечатление, поражает своим драматизмом. Эти юные художники много работали с натуры над пейзажем. В карандаше они сумели добиться исключительно тонкой передачи состояния природы. Безусловно, предшествующий опыт работы над пейзажем помог им выполнить и данные композиции. Работы Клинтеева и Абрамкина отличаются друг от друга. Рисунок первого проще, содержание передано в позах и действиях людей; окружающая природа не участвует в изображаемом событии. В работе Абрамкина «Махно ушел» наибольшее впечатление производит мрачный пейзаж. А затем уже в этом мраке выступает само событие — следы ужасного погрома, следы пожаров, оставленных ушедшим Махно. Именно так и должен был построить свою работу Абрамкин, лирично воспринимающий природу.

Работа Ефимова (Тамбов) «Тачанка в бою» очень хорошо задумана. Но есть существенные недостатки в рисунке. Так, например, шеи лошадей явно преувеличены по пропорциям. Однако основным является не это. Автор сосредоточил свое внимание на тачанке, но не дал обстановки боя, благодаря чему название «Тачанка в бою» не оправдано.

В работе нет глубоко прочувствованного пейзажа, обстановки событий, органического слияния всех элементов композиции, как это имело место в работах Ольшанецкой, Абрамкина, Плигиной.

Все эти замечания по поводу работ юных художников — участников конкурса могут быть во многом поучительны для ребят, стремящихся работать в области изобразительного искусства.

В. Щербаков



Н. Кочуков.
Прощание. Глина.



Л. Трофимова.
Киров — почетный пионер. Глина.



М. Савин.
Партизан. Глина.

РАБОТЫ ЮНЫХ СКУЛЬПТОРОВ

В реалистической скульптуре композиция должна быть построена на гармоническом распределении массы, а все части уравновешены и постамент пропорционально связан с самой скульптурой. Скульптурная форма должна быть насыщена и упруга, отдельные части пластично связаны одна с другой, построение фигуры или головы человека взято соответственно анатомическому строению натуры. Поверхность должна быть проработана и разнообразна, она должна передавать фактуру изображаемого предмета.

Это — внешнее свойство скульптуры. С другой стороны, ясную и выразительную композицию необходимо брать из жизни, а не выдумывать. Живая скульптурная форма должна выражать характерные черты натуры. Тогда пластический образ, освобожденный от всего случайного и излишнего, найдет наилучшее выражение в глине, пластелине или в другом материале.

Перед нами — ряд работ юных скульпторов Средней художественной школы при Всесоюзной академии художеств в Ленинграде. Эти серьезные работы достигают того уровня, к которому следует приложить мерку подлинной скульптуры. Большинство из них — творческие эскизы, и только одна голова работы П. Якимовича — этюд, выполненный с натуры. Работа жизненна и выразительна, анатомически правильно построена, сделана, повидимому, с портретным сходством. С точки зрения общей композиции можно сделать упрек в некотором несоответствии разработки массы постамента (плечи и грудь) с головой.

В разнообразных композиционных эскизах видна серьезная предварительная работа, накопление запаса впечатлений, хорошая наблюдательность. Композиции выражены свежо и своеобразно. Наличие хороших эскизов композиций следует приветствовать, так как эта сторона в работах начинающих большей частью выражена слабо.

Три из этих работ носят характер скульптурных набросков; эти эскизы сделаны на память или по мимолетным наблюдениям.

К эскизу нельзя прилагать требований законченной скульптуры, но все элементы ее должны быть намечены.

Композиционно более законченны работы «Девочка кормит кур» и «Девочка с козленком». Обе вещи исполнены А. Стояниным.

В первой скульптуре перетяжелена подставка; она выглядит слишком законченной четырехугольной массой, которая не вяжется с очень поверхностно разработанными формами самой скульптуры. Постамент играет важную роль в общей



П. Якимович.
Голова натурщика.
Глина.



А. Стоюнин.
Девочка кормит кур.
Глина.



Л. Рахманинова.
Девочка с бантом.
Пластелин.



А. Стоюнин.
Девочка с козленком.
Глина.

компановке скульптуры и не должен выделяться как самостоятельная часть, не связанная с остальным.

В скульптуре «Девочка с козленком» композиция теряет в выразительности от слишком согнутой фигуры девочки, благодаря чему с самой удачной точки зрения на скульптуру не видно лица девочки.

На каждую скульптуру должна быть по крайней мере одна (лучше три) точка зрения, с которой все части композиции видны наилучшим образом: это лицевая сторона круглой скульптуры.

Эскиз «Девочка с бантом» очень привлекателен своей простотой и наглядностью движения и характера фигурки ребенка. набросок ценен передачей детского образа.

Говоря об этих работах, хотелось бы коснуться характера лепки и поверхности скульптуры.

Пластелин с большой легкостью накладывается на каркас; достаточно небольшого нажима — и пластелин уже держится, уже наметилась нужная форма, получился легкий, привлекательный мазок. Так сделаны складки фартука и рукава девочки с козленком, так легко посажен бант.

Эта легкость и свежесть мазка и поверхности имеет свою положительную сторону, но она имеет и существенный недостаток.

Если увлечься этими мазками, впечатлением поверхности, эффектом игры света на мазках, можно забыть о вещественной форме скульптуры, о необходимой плотности ее как реальной вещи.

Если перенести такой способ работы на глину, которая значительно тяжелее пластелина, то получится рыхлая, зыбкая масса, едва цепляющаяся за каркас; до нее страшно дотронуться. О необходимой плотности скульптуры не следует забывать и не следует увлекаться одной светотеневой поверхностью.

Три скульптуры: «Киров — почетный пионер» Л. Трофимова, «Прощание» Н. Кочукова и «Партизан» М. Савина — являются более законченными как композиционно, так

и пластически. Эти вещи содержательны и выразительны. Движение и постановка фигур очень жизненны. Скульптурная форма хорошо пролепнена. Образ Кирова выражен в простых, существенных чертах, фигура девочки очень правдива, и вместе они образуют группу, полную теплоты и искренности.

Свобода построения этой двухфигурной композиции была ограничена требованиями сюжета — выбран момент прикалывания пионерского значка. Поэтому одна фигура загораживает фигуру другого. Это делает группу неудачной для восприятия с других точек зрения. Кроме того, параллельное расположение двух фигур невыгодно в композиционном отношении. Но разнообразие и характерность трактовки фигур выручают, и группа не теряет своей выразительности.

Другая группа, «Прощание», более сырая в смысле лепки формы, но композиционно решена более цельно; фигуры сближены и воспринимаются как одно пластическое целое.

Особенно удачной из этих скульптур можно считать «Партизана». Постановка фигуры жизненна, в ней характерно и непосредственно передан момент закуривания. Свободная, легкая трактовка поверхности, правильно найденный обобщающий ритм форм переводят эту жанровую статуэтку в план почти монументальной законченности. К сожалению, недостаточную толщину постамента приходится дополнить доской подставки.

Итак, можно приветствовать эти достижения юных скульпторов и пожелать им дальнейшей серьезной работы.

Молодым скульпторам необходимо помнить, что хорошо вылепленная скульптура — это только часть работы. Глина и гипс — это временное, подготовительное состояние скульптуры. Законченная, настоящая скульптура появляется только в материале — в бронзе, камне и дереве.

Если отливку из бронзы нужно заказывать в специальных мастерских, то камень и особенно дерево всецело находятся в руках скульптора. Обрабатывать эти материалы и превращать их в скульптурные формы должен уметь всякий скульптор.

Скульптор В. Ватагин

ХУДОЖНИК ДЕЛАКРУА О КОЛОРИТЕ

Цвет сам по себе ничто, если не соответствует сюжету и если он не усиливает воздействия картины на воображение.

Лучшее достоинство картины — это когда она является праздником для глаза. Я не хочу этим сказать, что в картине не требуется здравого смысла. Это как прекрасные стихи: весь здравый смысл всего мира не помешает им быть плохими, если они неприятны для слуха. Говорят: «иметь слух...» Не все глаза способны схватить изящество живописи. У многих людей глаз воспринимает неправильно или вообще инертен. Они совершенно ясно видят все предметы на картине, но самого тонкого в ней не видят.

Живописцы, не являющиеся колористами, создают раскрашенные рисунки, но не живопись. Живопись в собственном смысле, если только не подразумевать под нею однотонные картинки, заключает в себе идею цвета как одну из необходимых основ, наравне со светотенью, пропорцией и перспективой. Понятие пропорции приложимо к скульптуре в таком же смысле, как и к живописи. Перспектива определяет контур. Светотенью достигается рельефность путем распределения темных и освещенных мест в их соотношении с фоном. Цвет сообщает картине подобие жизни.

Колористы, то есть те, кто умеет связать в одно целое все части живописной поверхности, должны равным образом с самого начала установить все существенные элементы их искусства. Они должны так же размещать цветовые пятна, как скульптор распределяет глину, мраморную или деревянную массу; их эскиз, как и в скульптуре, должен равным образом установить отношения, перспективу, движение и цвет.

Контур в живописи — явление столь же идеальное и условное, как и в скульптуре. Он должен возникать естественным путем, в результате правильного расположения существенных частей. Уже в первой, подготовительной стадии, определяющей перспективу и цвет, картина по своему эффекту может быть более или менее близка к окончательному виду, смотря по способностям художника. Но уже в этом исходном моменте со всей четкостью обнаружится принцип всего последующего разветвления.

Возобновил работу над «Купальщицами». С тех пор как я нахожусь здесь, мне стал более понятен принцип изображения деревьев (хотя растительность здесь еще мало распустилась). Их надо моделировать при помощи рефлекса, окрашенного, как тело: тот же принцип здесь еще более применим. Вовсе не нужно, чтобы это был полностью один рефлекс. При окончании дополнительно накладываются отраженные тона (рефлексы) там, где это необходимо, и когда сверху кладутся светлые или серые тона, то переход от одного к другому получается менее резким.

Итак, нужно соблюдать следующее:

1. Общий тон, не являясь вовсе ни рефлексом, ни тенью, ни светлым, должен быть почти повсюду просвечивающим.
2. Край должен быть более холодным... чтобы выделить переход от рефлекса к светлым местам, которые необходимо обозначать на эскизе.
3. Листья, целиком затененные другими листьями, не имеют ни рефлексов, ни светлых мест. Их лучше намечать позднее.
4. Матовые светлые места накладываются последними.

Всегда нужно исходить из этих соображений и в особенности принимать во внимание, с какой стороны падает свет. Если свет падает на дерево сзади, то оно будет почти целиком окра-

шено в отраженные тона. Оно будет представлять собой массу с отраженным цветом, в котором едва различимы несколько мазков матового тона. Если же свет падает со стороны зрителя, то есть *en face* к дереву, то ветви по другую сторону ствола, вместо того чтобы быть отраженными тонами, представляют массы однообразного темного тона и совершенно плоские. В общем, чем больше будет наложено различных тонов, тем больше будет придано дереву легкости.

Чем больше я размышляю о краске, тем больше вскрываю, до какой степени этот отраженный полутон должен быть доминирующим, потому что именно он дает верный тон, придает значимость, оформляет существование объекта. Свет, которому в школе учат нас придавать столь же важное значение и который помещают на полотне одновременно с полутонами и темными местами, является настоящей случайностью. В понимании этого кроется верный подход к цвету — я хочу сказать, к такому цвету, который дал бы ощущение глубины, плотности, в свою очередь вызывающее ощущение коренного отличия одного объекта от другого.

Набрасывать картину вчерне следует так, как если бы предмет ее был виден в пасмурную погоду, без солнца и без резких теней. Не существует, строго говоря, ни света, ни теней. Для каждого предмета существует лишь окрашенная масса, с разных сторон различно отражающая свет. Представьте себе, что на эту сцену, наблюдаемую в серый день на открытом воздухе, внезапно упал луч солнца и осветил предметы: вы будете иметь свет и тени в их обычном понимании. В действительности же налицо здесь простая случайность. Истинная суть этого, с виду особенного, явления целиком заключается в цветовых отношениях в живописи. Странное дело! Это было понятно только немногим из крупных живописцев, даже из тех, которых считают колористами.

Констебль говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков. Недостаток яркости и живости обыкновенной зелени у пейзажистов происходит оттого, что они почти всегда передают ее цветом одного тона.

То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету.

Во время прогулки мы наблюдали поразительные эффекты в природе. Это было при закате солнца: хромовые и красные тона, в светлых местах сверкающие, а в темных — голубые и крайне холодные. Так, тень от деревьев на зарождающейся траве окрашена на солнце в изумрудный и самый теплый тон. Та же трава, затененная совершенно желтыми деревьями («итальянская земля», коричнево-красный), освещенными солнцем *en face*, была абсолютно холодного тона. Облака, через которые прорывалось солнце, изменяли свою серую окраску на голубую. Кажется, чем более теплые тона окрашивают светлые места, тем усиленной природа противопоставляет им серые тона. Именно благодаря этому закону противопоставления виденный нами пейзаж производил такое живое впечатление.

Вчера при заходе солнца я наблюдал такое же явление. Более яркие, более поражающие, чем в полдень, краски объясняются именно этим резко выраженным противопоставлением. Серый цвет облаков вечером доходит до голубого; чистая часть неба становится ярко-желтой или оранжевой. Общий закон: чем больше... к, тем больше яркости, сияния.

ЦУНБ

им. Н. А. Некрасова



2 000001 334997

Школьные мелки, а также мелки для письма по дереву, коже, материи и т. д. готовятся формовкой из тестообразной массы, получаемой смешением отмученного мела и каолина с водой и красящим веществом.

В качестве красящих веществ употребляются натуральные охры, мумии, искусственные пигменты и фарблаки.

Обычно берется мел и каолин в пропорции 1:1 и красящее вещество в любом количестве для получения нужного цвета.

НАИМЕНОВАНИЕ МЕЛКОВ	МЕЛ (в г)	КАОЛИН (в г)	НАИМЕНОВАНИЕ ПИГМЕНТА	КОЛИ- ЧЕСТВО (в г)
Белый	50	50		
Желтый	50	—	Охра	50
Желтый	50	20	Охра	30
Желтый	50	—	Желтый лак на каолине	50
Красный	50	—	Болюс	50
Красный	50	50	Литоль-р	5
Синий	40	40	Ультрамарин	20

Полученная из тончайших порошков и воды тестообразная пластичная масса растирается в ступке до совершенно однородного состояния, густо вымешивается руками и формуется в виде четырехугольных палочек в разборных деревянных или металлических формах любой величины. Стенки формы смазываются жиром; сформованные палочки подвергаются медленной сушке.

Для приготовления школьных мелков по другому способу применяют тонкий отмученный мел в смеси с пережженным гипсом и тальком. На 1 весовую часть мела берут 1 весовую часть гипса и 0,25 весовой части талька. К этой смеси добавляют красящие вещества. Полученная смесь замешивается слабыми растворами декстрина в тестообразную массу, формуется и медленно высушивается.

Наконец, существует еще и такой способ получения школьных и детских мелков. Готовится смесь мела и алебаstra в отношении 1:1. Эта смесь окрашивается минеральными красящими веществами или просто анилиновыми красителями и затем замешивается водой до консистенции негустой сметаны. Такая масса заливается в складные формы, приготовленные из эластичного материала, например резины. После схватывания массы формы разбираются, палочки мела досушиваются.

Начальник лаборатории завода
«Красный художник» В. Гусев

Опечатки в статье «Прочные краски» («Юный художник» № 3 за 1940 г.)

Строка:	Напечатано:	Следует читать:
5 стр. (левая кол.)	амуарин	ализарин
26 стр. (правая кол.)	изумрудная желтая	изумрудная зеленая
34 стр. " "	марганец	марганец

СОДЕРЖАНИЕ

РАБОТА ПО ПАМЯТИ

О КОЛОРИТЕ В ЖИВОПИСИ

Заслуженный деятель искусств Игорь Грабарь

М. А. ВРУБЕЛЬ

Художники В. Журавлев и А. Тихомиров

ОГЮСТ РОДЕН

Б. Терновец

КОНКУРС «НАША РОДИНА»

В. Щербаков

РАБОТЫ ЮНЫХ СКУЛЬПТОРОВ

Скульптор В. Ватагин

ХУДОЖНИК ДЕЛАКРУА О КОЛОРИТЕ

ЦВЕТНЫЕ МЕЛКИ

В. Гусев

На обложке — картина
Веласкеса «Сдача Бреды».

При редакции журнала «ЮНЫЙ ХУДОЖНИК»
имеется постоянная художественная консультация,
где юные художники могут получить совет и отзыв
о своей художественной работе.

Дорогие читатели!

С целью улучшения качества журнала редакция
обращается к вам со следующими вопросами:

1. Какие отделы журнала вы считаете наиболее
интересными и полезными?

2. Какие недостатки вы находите в журнале?
Отвечая на вопросы, указывайте свой адрес и воз-
раст.

Адрес редакции: Москва 12, ул. 25 Октября, 8. Тел. К 1-25-57.

Ответственный редактор П. М. Сысоев.

Зам. ответственного редактора К. А. Ситник.

Оформление журнала: Е. Н. Голышевский.

Консультант учебного отдела В. В. Журавлев.

Корректоры Е. Балабан и Е. Вильтер.

Уполномоченный Главлита А-27243. Детиздат № 2681. Бумага 60×104. 3 печ. листа. Сдано в производство 11/V 1940 г. Подписано к печати 21/VI 1940 г. Тираж 3000. Заказ № 634.
Библиотека
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru