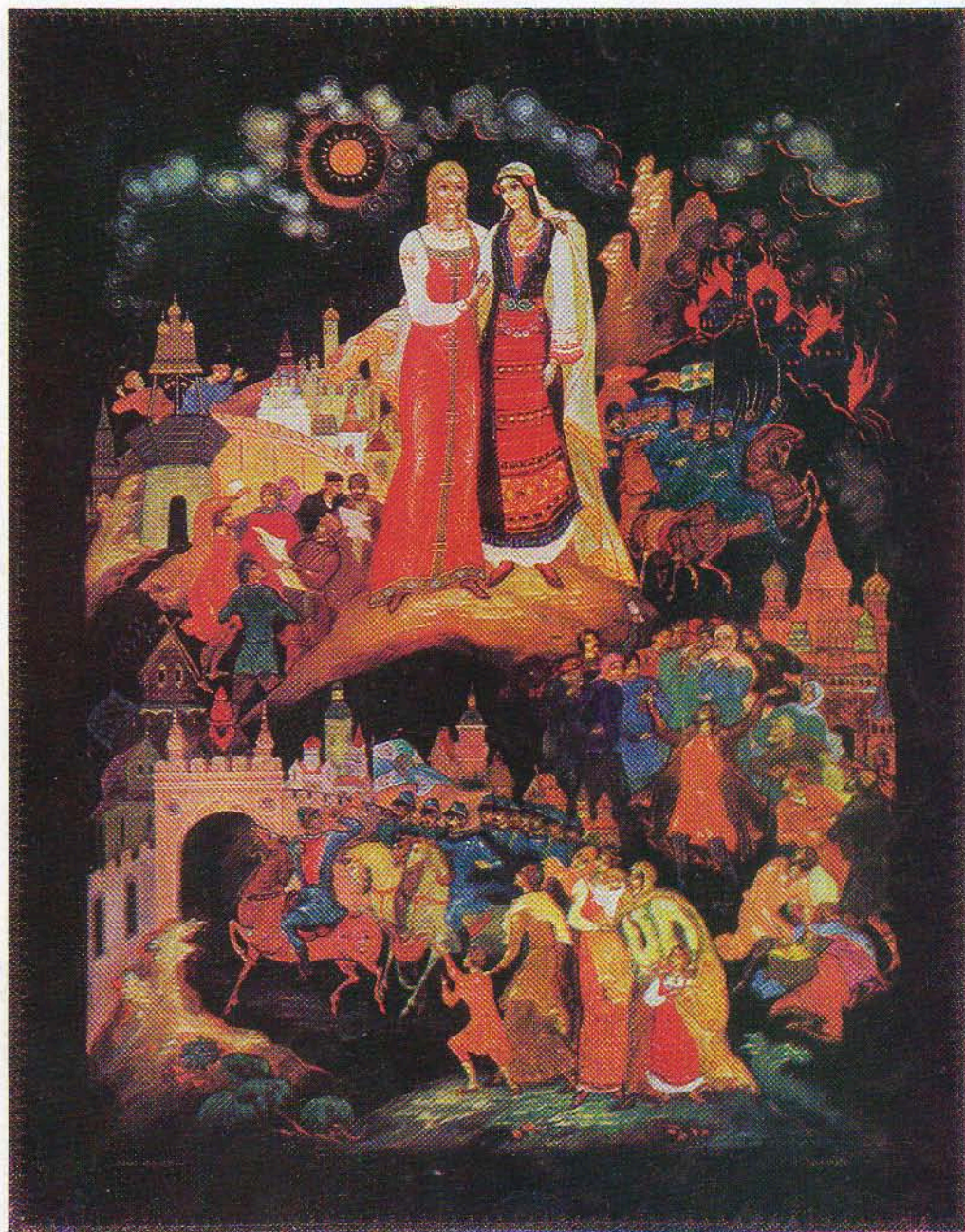


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



9. 1981



ТВОЙ УЧИТЕЛЬ

Учитель. Святое слово. Емкое, несущее огромный смысл. Часто оно относится к человеку, которому ты обязан счастьем ясно и глубоко воспринимать окружающий мир, потребностью делать людям добро и потому чувствовать себя нужным на земле.

В эстафете поколений учителя несут знания, без которых невозможно движение вперед, прогресс в любой области человеческой деятельности.

Высока и ответственна миссия советских педагогов. О задачах, стоящих перед ними, с трибуны XXVI съезда КПСС говорила учительница Ефинской восьмилетней школы Костромской области А. А. Смирнова:

— Мы приложим все усилия к тому, чтобы не только давать учащимся глубокие, прочные знания, но и воспитывать в них твердую идейную убежденность, патриотизм, высокие нравственные принципы, вырабатывать коммунистическое отношение к труду, готовность к защите социалистической Отчизны... И мы глубоко осознаем, что каждый советский педагог призван быть не просто учителем, а настоящим, активным бойцом идеологического фронта.

Эти слова относятся и к труду художника-педагога. Ведь он воспитывает не просто грамотно рисующих, а тех, кто свое призвание видит в служении гражданственности, добру, светлым идеалам коммунизма.

Отношение к учителю всегда было показателем морального облика человека, его духовных качеств. Перечитай воспоминания мастеров изобразительного искусства, и ты убедишься, насколько они ясно понимали роль учителей в становлении своей личности, в достижении определенных высот творчества! «Художник, воспитай ученика, чтоб было у кого потом учиться», — сказал поэт. И действительно, вся история русского и советского искусства тесно связана с деятельностью замечательных педагогов, для которых собственное творчество было неотделимо от педагогической деятельности, от воспитания тех, кому предстояло стать творцами новых прекрасных картин, рисунков, скульптур.

Многие из них были выпускниками Академии художеств, а потом в ней преподавали. Это старейшее в России учебное заведение за 225 лет своего существования прославилось именами выдающихся художников и педагогов.

И ныне Академии художеств СССР принадлежит ведущая роль в воспитании живописцев, графиков, скульпторов, прикладников, архитекторов. Не все академики работают непосредственно с молодежью. Однако это не мешает им оставаться добрыми наставниками будущих художников, помогать работе средних и высших учебных заведений, совершенствовать содержание и методы обучения и воспитания. Много сил отдают этому хорошо известный всем вам живописец Федор Павлович

Решетников и Петр Матвеевич Сысоев, ученый секретарь президиума Академии художеств СССР, главный редактор довоенного журнала «Юный художник». В этом году они юбиляры: отмечают свое 75-летие. Но и сегодня с юношеским энтузиазмом передают эстафету высокого творческого горения молодежи.

Ты скажешь: так ведь я только начинаю учиться рисовать, а рядом нет известных художников-педагогов! Верно, чаще всего тот, кто решил себя посвятить изобразительному искусству, встречается с мастерами только в училище или вузе. Но ознакомься с биографиями знаменитых художников, и ты узнаешь, что они тоже не сразу начали учиться в высших учебных заведениях. Дорогу в изобразительное искусство им нередко открывали скромные сельские учителя — художники, доброе участие и советы которых иногда были решающими в выборе жизненного пути ученика.

Мы с вами живем в стране, где создана глубоко продуманная система художественного воспитания. Изостудии и изокружки, детские художественные школы и школы искусств, средние специальные школы и училища, вузы... Даже в таежном уголке можно учиться изобразительному искусству: тот, кто посылает работы на курсы заочного обучения, получает квалифицированные рекомендации и последовательно усложняющиеся задания.

Всюду ты можешь найти учителя. Не надо только относиться к нему как к человеку, который обязан вложить в тебя знания независимо от твоего к ним отношения. Нет одинаковых педагогов, как нет одинаковых людей. Преподавать — искусство. И учиться — искусство. Особенно, если ты сам выбрал профессию художника, нашел свое единственное призвание.

Где бы ты ни занимался — в школе, училище, вузе, — относись к учителю с уважением, и он сделает для тебя все, что в его силах. Ведь ему бывает нелегко, когда он чувствует равнодушие ученика, невнимание к своей самоотверженной работе. Проявляй интерес к знаниям, помогай наставнику, и вместе вы достигнете куда больших успехов, чем каждый в одиночку.

XXVI партийный съезд отметил, что лучшим произведением советской литературы и искусства присущи гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство в решение проблем, которыми живет наше общество.

В понимании такого высокого предназначения искусства огромна роль наставника. И твоя тоже. Ведь тебе предстоит у него учиться, постигать с его помощью основы профессионализма и творчества. Люби, уважай, цени его, твоего наставника, твоего учителя, — в этом залог ваших общих успехов, гарантия неуклонного совершенствования родного советского изобразительного искусства.

ХУДОЖНИК РИСУЕТ НА СЪЕЗДЕ

К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
Д. А. НАЛБАНДЯНА



1981 год во всех отношениях знаменателен для Дмитрия Аркадьевича Налбандяна, Героя Социалистического Труда, народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР. В этом году ему исполняется 75 лет. В этом году он был гостем XXVI съезда Коммунистической партии — яркого, незабываемого события в творческой жизни художника. Посетив Д. А. Налбандяна в мастерской, мы попросили его рассказать о своей работе, о творческих планах.

— Дмитрий Аркадьевич, вам неоднократно приходилось бывать на партийных съездах, делать зарисовки во время выступлений руководителей нашей партии и государства — Михаила Ивановича Калинина, Климента Ефремовича Ворошилова, Серго Орджоникидзе. Несколько лет назад, вы-

ступая перед читателями нашего журнала, вы рассказывали о своей картине «Выступление С. М. Кирова на XVII съезде партии», созданной по живым впечатлениям очевидца. Вам довелось слушать пламенную речь самого Сергея Мироновича. Вы были гостем XXVI партийного съезда. Чем памяты для вас дни, проведенные в Кремлевском Дворце съездов?

— Действительно, мне не в первый раз посчастливилось присутствовать на партийных съездах, и каждый из них остается в памяти своей особой атмосферой, деловым ритмом.

Самые глубокие впечатления на XXVI съезде — конечно, от встреч с представителями нашего героического народа. Я познакомился с делегатами Российской Федерации, Украины, Молдавии, Узбекистана. У каждого из них большие заслуги перед Родиной. Когда видишь этих замечательных тружеников и патриотов, слышишь их рассказы о своем труде, о жизни, об умении преодолевать трудности, о вере в завтрашний день — чувствуешь себя воодушевленным, хочется работать, творить. Во время заседаний я делал наброски людей разных профессий. В рисунках мне хотелось передать то, что объединяло всех участников съезда, — это чувство гордости. Гордости советского человека от сознания, что его Родина — могучая держава, созданная великим Лениным. И это могущество день ото дня укрепляется трудом рабочих, колхозников, интеллигенции. Думаю, что необходимо организовать выставку картин и портретов о работе XXVI съезда. Это будет зримая летопись нашего времени. На основании своих съездовских набросков собираюсь написать серию портретов его участников.

Особо хочу сказать об атмосфере съезда — торжественной, волнующей и деловой. Картину, посвященную XXVI съезду, я бы так и назвал — «Симфония торжества». С необычайным волнением слушали мы доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева. Он говорил о героическом советском народе, о грандиозных перспективах развития нашего государства. С большой озабоченностью звучала тема мира, укрепления доверия и дружбы между народами, готовности сохранить и защитить мирный труд советских людей. Леонид Ильич говорил о необходимости быть бдительным, когда империалисты вновь размахивают смертоносным оружием.

Д. А. Налбандян
Фото. 1981.

Д. Налбандян.
Почетный гость XXVI съезда
партии, член Коммунистической
партии с 1915 года
В. П. Виноградов.
Карандаш. 1981. ▶

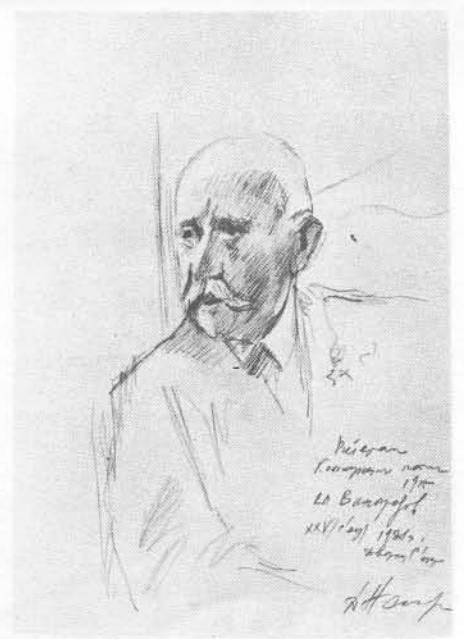
Д. Налбандян.
Делегат XXVI съезда партии
М. Д. Полещук, Герой Социалистического
Труда, ткачиха комбината имени П. Щербакова.
Карандаш. 1981. ▶

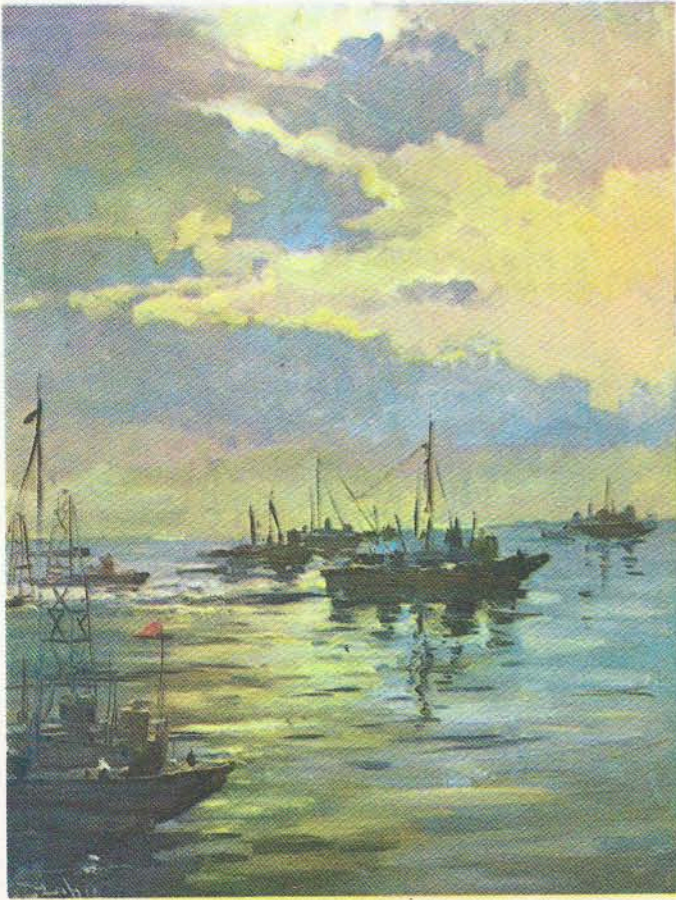
Д. Налбандян.
В Кремле.
Перо.
24 февраля 1981 г. ▶

Д. Налбандян.
Фидель Кастро Рус.
Карандаш. 1981. ▶



Д. Налбандян.
Л. И. Брежнев на XXVI съезде
КПСС.
Карандаш. 23 февраля 1981.





Д. Налбандян.
Баку. После трудового дня.
Масло. 1981.

— Дмитрий Аркадьевич, среди ваших набросков есть несколько портретов Леонида Ильича Брежнева. Как они создавались?

— Как вы знаете, в декабре этого года дорогому Леониду Ильичу исполнился 75 лет. Над его образом я работаю уже давно. Популярностью пользуется моя картина «Малая земля. Новороссийск», на которой в окружении солдат и моряков изображен молодой начальник политотдела 18-й армии полковник Брежнев. На выставке «Мы строим коммунизм» экспонировался выполненный мной портрет товарища Брежнева, который ему очень понравился. Черты Леонида Ильича мне хорошо знакомы, но я не упускаю возможности постоянно обогащать свои впечатления, изучать яркий, сильный характер мудрого, испытанного руководителя нашей партии и государства, неутомимого борца за светлое будущее, выдающегося продолжателя великого ленинского дела.

Наброски художника должны быть снайперскими. Нужно иметь точный глаз, чтобы схватить характерные черты лица, уловить его выражение. Я сидел во втором ряду Кремлевского Дворца. Рисовал Брежнева во время его доклада. Сделал пять набросков. Один из них Леонид Ильич одобрил и подписал. Это самая высокая оценка моего труда, посвященного юбилею товарища Брежнева.

— Кроме портретных набросков, в вашем съездовском альбоме встречаются и зарисовки видов Кремля, который вы уже не раз писали. Такое ощущение, что вы, Дмитрий Аркадьевич, не выпускали из рук карандаша. Видно, что это давно сложившаяся профессиональная привычка. Чем ценна для вас работа над зарисовками, этюдами с натуры?

— Наброски я любил делать с детства. Старый Тбилиси, где прошло мое детство, был колоритным городом. Особенно интересно было рисовать на базаре: каких только типажей там, бывало, не встретишь, на какие только восточные товары, привезенные караванами верблюдов, не насмотришься! Эта работа давала мне навык, тренировала руку, учила улавливать не только тип, но и характер. Художнику необходимо делать наброски, причем не только с натуры, но и по памяти. И хотя от детских воспоминаний меня отделяет не один десяток лет, я с удовольствием рисую пастелью красочные композиции грузинских базаров.

Весной этого года мне довелось поехать в Баку на обсуждение выставки дипломных работ выпускников художественных вузов страны. Я не был в этом городе с 1954 года, и новая встреча оставила яркое впечатление. Я не мог без волнения смотреть на обновленный город и в перерывах между заседаниями писал пейзажи. В поездках я обычно никогда не расстаюсь с этюдником. Много этюдов привез из Армении, Грузии.

— Надеемся, что зрители скоро увидят эти работы на вашей юбилейной выставке. Мы не однажды встречались с вашими картинами на персональных выставках. Какова программа новой выставки, чем вы хотите поделиться со зрителями?

— Я хочу показать работы последних лет, периода 1975—1981 годов. Ну а творческие задачи у меня прежние. Самое главное — чтобы то, что делаешь, нравилось людям.

Всегда с благодарностью вспоминаю своих учителей — Евгения Евгеньевича Лансере и Егеше Мартиросовича Татевосяна, которые научили меня глубокому пониманию русского искусства, трудолюбию, умению впитывать в себя богатство окружающего мира. Их советы и пример помогли мне стать художником.

Наше искусство растет на богатейших национальных традициях. Но это не значит, что нам чуждо великое наследие западноевропейских мастеров. Я, например, очень люблю импрессионистов. И эта приверженность, наверное, заметна.

Сейчас наметилась хорошая тенденция: чувства зрителей идут к восприятию реального, вновь укрепляется позиция мастеров реалистической школы. Не случайно выставки русского и советского искусства вызывают такой живой интерес за границей.

Мы, советские художники, трудимся в атмосфере всенародной заботы, ощущаем глубокую заинтересованность зрителя нашими произведениями. И это внимание партии и народа, постоянная и всесторонняя поддержка в творчестве заставляют каждого из нас с еще большей ответственностью подходить к своей работе, к высокому призванию советского художника.

ПУТЬ ДАВНОЮ В 13 ВЕКОВ

К 1300-ЛЕТИЮ БОЛГАРИИ

За 13 веков истории Болгарии ее народ дал гениальных мыслителей и поэтов, революционеров и полководцев. Мы по праву гордимся ими. Однако никогда прежде болгарский народ не был таким, как сегодня,— имеющим высокий уровень образования и культуры, единые интересы, цели и устремления, столь высокий международный авторитет, такую непоколебимую веру в свои силы и в свое будущее. И никогда у болгарского народа не было такого гениального мыслителя, такого вдохновенного организатора и вождя, как наша родная Болгарская коммунистическая партия.

Тодор ЖИВКОВ,

Генеральный секретарь Центрального Комитета
Болгарской коммунистической партии,
Председатель Государственного Совета
Народной Республики Болгарии

Долго кружило племя, называемое болгарами, на своих низкорослых быстроногих конях по степям Средней Азии, по приволжским равнинам и северным берегам Черного моря, пока не достигло наконец земли, раскинувшейся между Дунаем и черноморскими водами. Уставшие кони разбрелись по тучным лугам, а ветер, который гулял над бескрайни-

ми просторами, приносил дым мирных поселений славян, населявших Балканский полуостров. Добром и миром встретил славянский народ незнакомое племя, и зажили они в согласии. В 681 году было создано Болгарское государство во главе с ханом Аспарухом. Так начался тринадцативековой путь Болгарии. И болгарского искусства...



София.
Мавзолей Георгия Димитрова.
Архитекторы Г. Овчаров и
Р. Рибаров.
1949.

София.
Центр города.

София.
Народный Дворец культуры.
Авторский коллектив архитек-
торов во главе с А. Баровым
1981.
Фото К. Танчева.





Мадарский всадник.
Наскальная скульптура.
IX—X вв.

Святой Феодор Стратилат.
Керамика.
IX—X вв.

Захарий Зограф.
Автопортрет.
Масло.
1838—1839.

Захарий Зограф.
Второе пришествие — мучения
грешников в аду.
Фрагмент росписи храма
св. Николая в Бачковском мона-
стыре.
1840. ▶



Святой Дмитрий
Икона.
XVII век.

Земли, на которых возникла молодая держава, знавали разную культуру — эллинскую, римскую, фракийскую, и каждая из них, конечно, не могла не отразиться на творчестве наших предков. Однако самым сильным было воздействие народного искусства славянских племен.

Первые памятники болгарского искусства суровы и монументальны. Преобладала скульптура, украшавшая ханские дворцы. Каменные фигуры различных животных, словно пришедших из азиатских степей, сторожили дворцовые входы. К сожалению, бесчисленные набеги уничтожили почти все эти памятники. Но все же один из них — знаменитый Мадарский всадник — дошел до нас во всем своем величии...

Возвращаясь из далекого похода, ездок вместе с конем словно застыл на высокой скале возле села Мадара. Это болгарский властелин VIII века, высеченный в камне. Конь ступает неторопливо и торжественно. Всадник, в одежде до коленей, держит в левой руке поводья, правая же рука властно опущена: только что поверженный копьём лев еще корчится в ногах у коня. Сзади бежит собака...

Мадарский всадник представляет собой одно из редких явлений искусства того времени. Он будет

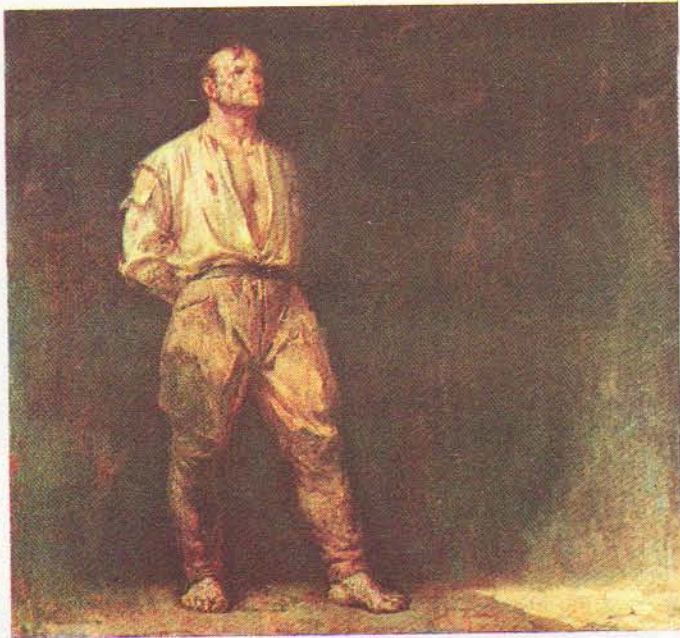
жить в творчестве болгарских художников, вдохновляя силой и монументальностью.

Дух болгар в ту пору возвышает и еще одно великое дело — подвижничество братьев Кирилла и Мефодия. Они задались трудной целью — создать письменность, доступную всем людям, говорящим на славянских языках.

В середине IX века моравский князь Ростислав обратился к Византии с просьбой направить ему ученых, которые бы помогли в борьбе с римской церковью. В Моравию отправились болгары Константин-Кирилл, прозванный за обширные познания философом, и его брат Мефодий. В далеких землях создают они славянскую азбуку. Ученики и последователи просветителей, возвратившись в Болгарию, основали там две литературные школы, которые оказали исключительно сильное влияние на болгарское искусство.

Появляются новые художники, известные и безымянные. Один из них расписывает крохотную Боянскую церквушку под Софией. И краски, которые легли на ее стены в XIII веке, не погасли и не потерялись в забвении времен. Одни художники перенесли их в скальную церковь села Иванова недалеко от Русе (середина XIV века), другие — в церковь Земенского





Илья Петров.
Расстрел.
Масло.
1954.

Иван Фунев.
Третий класс.
Цемент.
1935.



монастыря (около 1360 года), третьи — на страницы «Манасиевой хроники» (середина XIV века) и «Евангелия Ивана-Александра» (1356 год).

Одновременно далеко шагнула и национальная архитектура, что отразилось в облике трех болгарских столиц — Плиски, Преслава и Тырнова. И шагнула бы еще дальше, если бы не налетели на болгарскую землю османские орды. Почти пятивековое чужестранное владычество будто приостановило движение нашего народа по ступеням времени. Но в памяти болгар упорно продолжали жить воспоминания о дедах и прадедах, об их героических подвигах и великих делах. В кельях монастырей, затерявшихся в горах, как живой огонь, берегли люди старые книги. Со стен маленьких церквей смотрели пережившие века лики, созданные болгарскими мастерами.

Жестокое османское владычество не смогло уничтожить в народе жажду свободы, просвещения, творчества. Века рабства не подавили национального самосознания. Появляется отец Паисий, который зажег свой светильник от искр болгарской национальной истории. Его «История славяно-болгарская» — начало эпохи, которую потомки назовут болгарским Возрождением. Написанная в 1762 году книга Паисия переходит из рук в руки, от сердца к сердцу, чтобы пробудить народ, напомнить ему о славном прошлом и осветить путь в будущее.

В период болгарского Возрождения родились на свет стихи гениального поэта Христо Ботева, книги Любена Каравелова. Расцветает изобразительное искусство. Строятся величественные храмы и монастыри, украшенные иконами, росписью и резьбой. Возникают художественные школы — Тревненская, Самоковская, Банская и другие. Блистательные творения мастеров этих школ говорят о таланте болгарских иконописцев и резчиков по дереву.

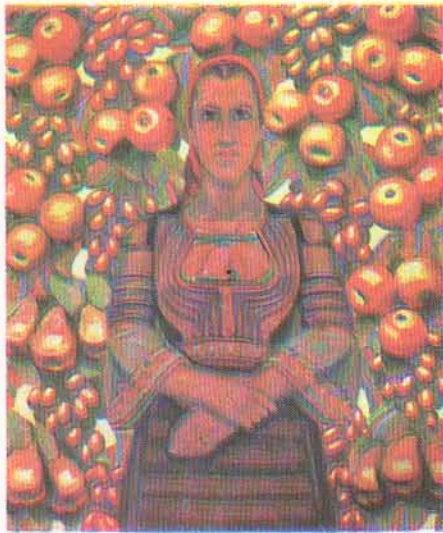
Появляются такие художники, как Захарий Зограф, который расписал невиданными доселе красками стены Рильского, Бачковского, Троянского и Преображенского монастырей. XIX век дарит болгарскому искусству живописцев Николая Павловича, Станислава Доспевского, Христо Цокева, Димитра Добровича.

Люди необыкновенно талантливые, получившие европейское образование, воспитанные на лучших образцах мировой культуры, они создали множество прекрасных портретов современников, полотен, рассказывающих о славных и драматических страницах истории родины.

Давным-давно, еще в IX веке, Болгария одарила народы письменностью, духовно сблизившей славян. Это духовное единство сыграло огромную роль в середине XIX века, когда началась решительная борьба за освобождение Болгарии от османского ига.

И солнце свободы засияло. В лучах его алого восхода — кровь тысяч патриотов, погибших в Апрельском восстании 1876 года. В 1877—1878 годах свобода Болгарии пришла через Плевен и Шипку, Шейново и Стара-Загору. Русские воины прокладывали ей путь своей храбростью и острыми штыками. Долгожданное освобождение ступало по болгарским дорогам, усыпанным цветами.

Как после долгой, темной ночи солнце сияет еще ярче, так и освобождение от османского владычества ознаменовано взлетом творческим. В национальном искусстве начался новый подъем.



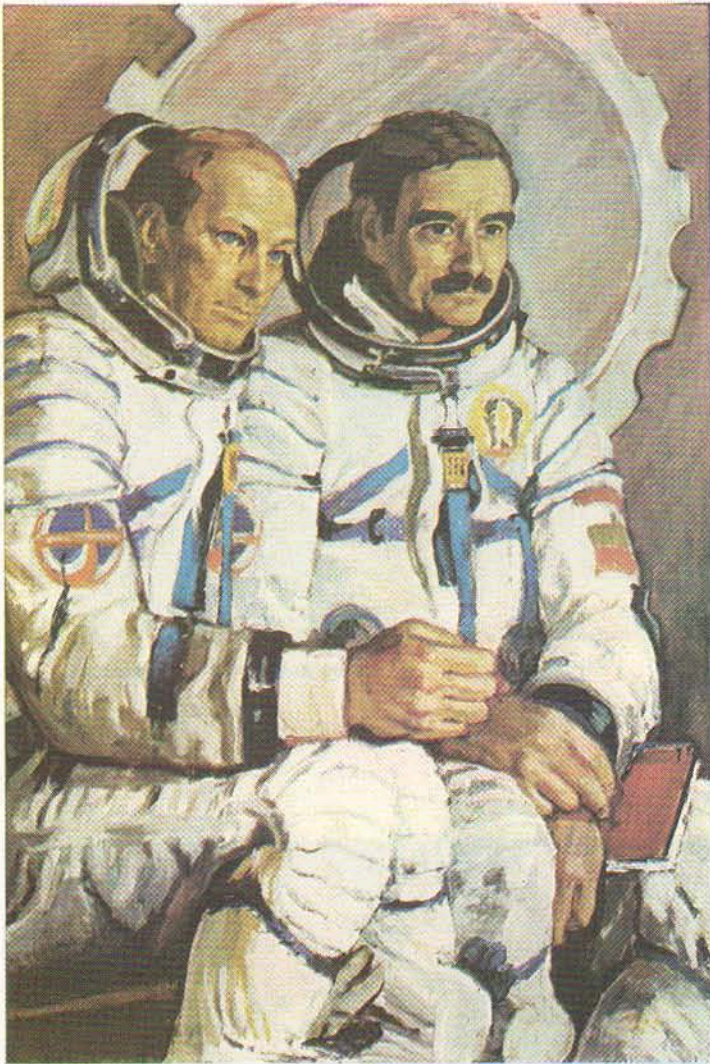
Владимир Димитров-
Майстор.
Девушка из Кюстендила.
Масло.
1930—1935.



Стоян Венев.
Встреча Советской Армии в Болгарии.
Масло.
1945.

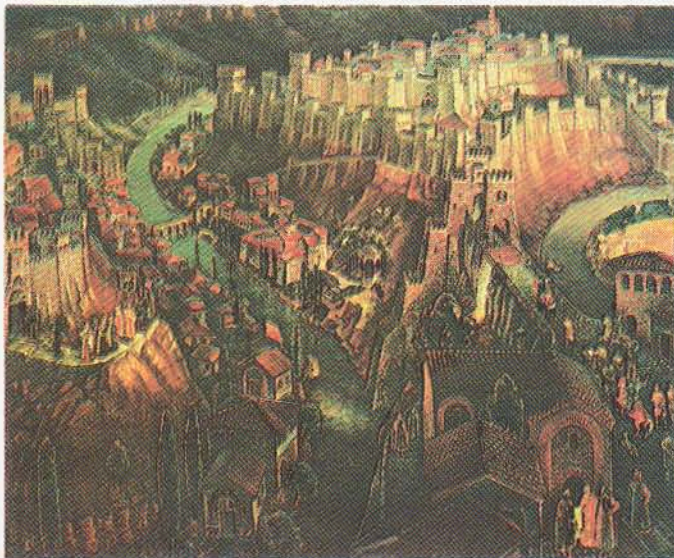
Светлин Русев.
Сентябрь 1923.
Масло.
1963.





Дора Бонева.
Космонавты.
Масло.
1979.

Цанко Лавренов.
Велико-Тырново.
Масло.



В конце XIX — начале XX века работают такие художники, как Антон Митов, Иван Ангелов, Иван Мрквичка, Ярослав Вешин. Они с любовью воссоздают колоритный образ болгарского крестьянина. В те годы начинают путь в искусстве Владимир Димитров-Майстора, Александр Мутафов, Ценко Тодоров. Первый сумел перенести на свои полотна краски южной Болгарии, обессмертить чудесные образы болгарских женщин. Второй останется в памяти людей как лучший маринист. Третий подарит нам превосходные портреты болгарских писателей.

После освобождения путь нашего народа был нелегким. Красное знамя Болгарской коммунистической партии, которое впервые заалело на сходке в Бузлудже в августе 1891 года, объединит рабочих и крестьян, писателей и художников. С того дня кумачовое полотнище все чаще и чаще будет появляться не только на улицах и площадях, но и в стихах болгарских поэтов, в песнях, картинах художников.

Пройдет время, и возмрут в руки кисть художники Александр Жендов, Стоян Венев, Борис Ангелушев, Илия Петров, чтобы в своих произведениях воспеть подвиг борцов-коммунистов. Художник Христо Станчев суровыми красками поведаст о тяжелой жизни болгарского крестьянина. Начнет творить скульптор Иван Фунев. Приобретут популярность сатирические рисунки Илии Бешкова.

События Сентябрьского антифашистского восстания 1923 года, годы фашизма, борьба, которую поведет болгарский народ, теперь уже как против своих, так и против иностранных поработителей, — вот те героические вехи, которыми отмечен путь Болгарии до ее второго освобождения в 1944 году.

И снова свобода пришла к нам с севера, через Дунай. И Болгария встретила свободу цветами, красными стягами и партизанскими песнями. С 9 сентября 1944 года начинается плодотворное социалистическое летоисчисление Болгарии — социализм открыл перед нашим искусством необозримые просторы. Болгарские мастера кисти, карандаша, резца работают с вдохновением, достойным времени, в котором они живут. Наряду с представителями старшего поколения, переживающего подлинный расцвет, заявляют о себе и молодые художники. С каждым годом они все увереннее входят в мир современного искусства, становясь летописцами своего времени. Какой широкий круг талантов: властная многокрасочность Светлина Русева, композиционная оригинальность Теофана Сококова, яркая монументальность Величко Минекова, лиричность и глубина Доры Боневой.

Никогда еще наше искусство не было столь многоцветным, столь богатым мыслями и чувствами, столь зрелым и молодым одновременно. Весь мир современного болгарина, творца и мечтателя, человека, который трудится на земле и устремлен в космос, отражается в творчестве современных художников. В их искусстве — тринадцативековой путь Болгарии — путь, который начался в VII веке, достиг своей социалистической высоты в XX веке и устремлен в яркие дали будущего.

Росен ВАСИЛЕВ,
писатель, главный редактор
журнала «Картинная галерея»
(Народная Республика Болгария)

Перевела Евгения Стародуб

НА РОДИНЕ ТОДОРА ЖИВКОВА

Недалеко от Софии в живописном окружении гор находится небольшое село Правец. Здесь родился и провел свои детские годы первый секретарь ЦК БКП товарищ Тодор Живков.

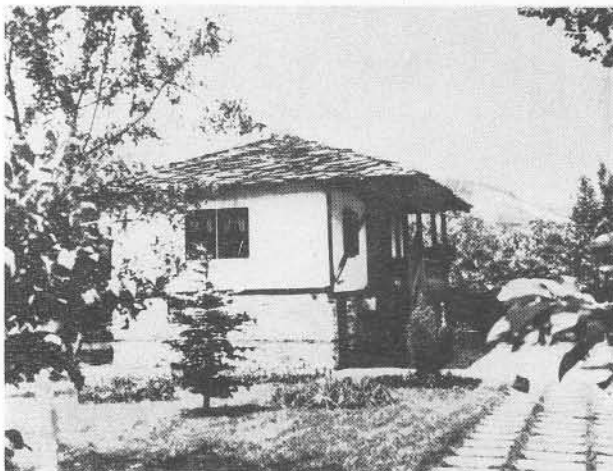
С 1974 года его родной дом открыт для посещения. Сюда приходят жители окрестных сел, приезжают экскурсанты из разных городов и стран. По узкой деревянной лестнице поднимаешься наверх и сразу попадаешь в жилое помещение. Очаг для приготовления пищи, скромная домашняя утварь, ткацкий станок, глиняный пол — все это типично для быта болгарской крестьянской семьи конца XIX — начала XX века.

Прошлое осталось как реликвия, а настоящее села Правец — прекрасные кирпичные дома, магазины, кинотеатр и новый комплекс — культурный центр, открытый в честь исторического юбилея — 1300-летия Болгарского государства.

В преддверии праздника у парадного подъезда Дворца культуры можно встретить юношей и девушек в ярких национальных костюмах — здесь проходят концерты, конкурсы, смотры художественной самодеятельности.

В просторных залах Дворца, современные интерьеры которого выполнены в лучших традициях народного искусства, разместились музей революционного движения. Его обширная экспозиция посвящена многовековому пути страны и вечной и нерушимой дружбе болгарского и советского народов.

Дворец культуры в селе Правец, над проектом которого работали молодые архитекторы, дизайнеры, художники, по праву стал достопримечательным культурным центром Народной Республики Болгарии.



БОЯНСКАЯ ЦЕРКОВЬ



Боянская церковь.
Общий вид.
XI—XIII вв.

Калоян и его супруга Десислава.
Фрагмент.
Фреска. XIII в.

Отрок Иисус беседует в храме
с книжниками.
Фрагмент.
Фреска. XIII в. ▶

Святой Ефрем.
Фрагмент.
Фреска. XIII в. ▶

Немного сохранилось памятников культуры древнего Болгарского царства, столицей которого являлся город Тырново.

Один из них — небольшая церковь в селе Бояна, примостившаяся у горы Витоши в живописном парке в восьми километрах от Софии. В ней хоронили софийских бояр. Первоначально это была фамильная церковь-усыпальница, подобная тем, которые строились в Тырнове в XIII и XIV веках. Поэтому, помимо культовой стенописи, внутри храма сохранились изображения царской четы и бояр. До середины XIX века в Боянской церкви находилось много староболгарских книг, в том числе и синодик (список) с именами древних болгарских царей, цариц, патриархов и бояр. Эти имена по традиции публично поминались во время церковных служб. Таким



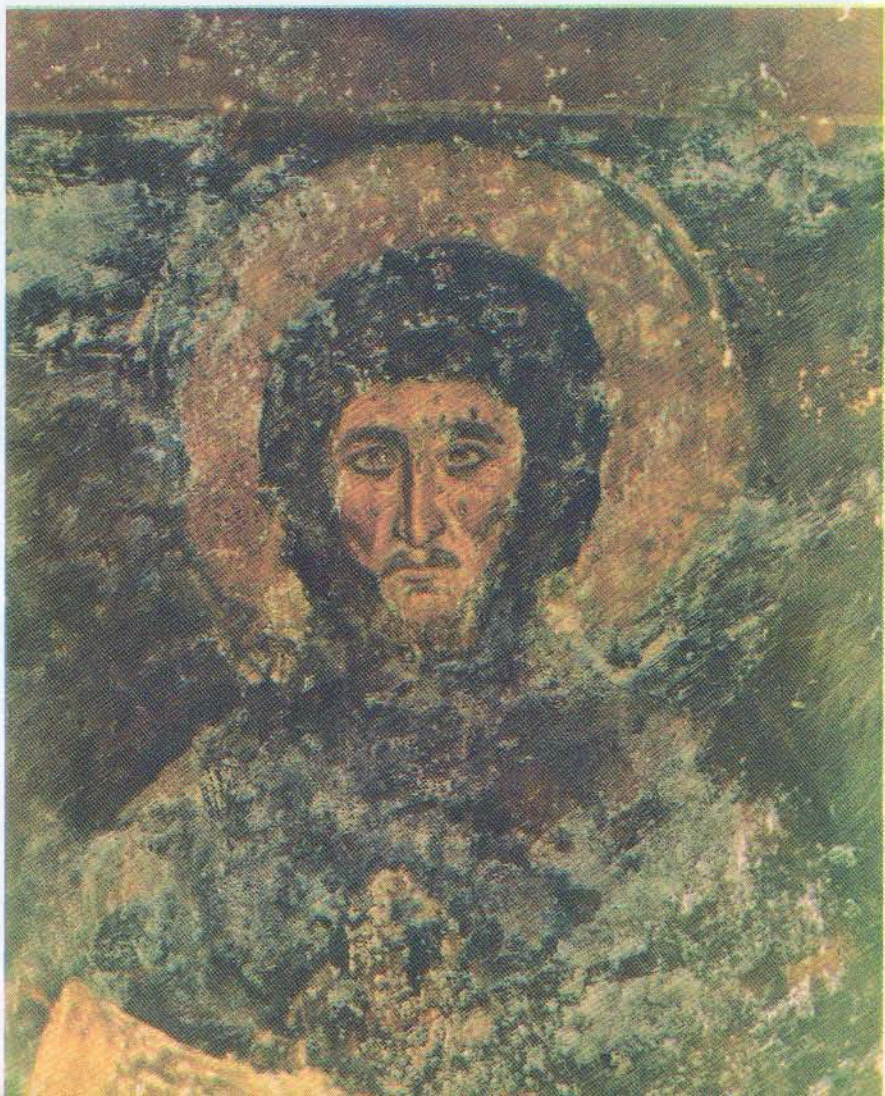
образом, в жестокий период турецкого ига, когда искоренялось и уничтожалось все болгарское, скромная провинциальная церковь превратилась в своего рода исторический памятник, пробуждавший национальное сознание болгарского народа.

Девять веков назад высоко над Софийской равниной была воздвигнута Боянская крепость. В начале XI века в крепости построена маленькая церковь. В 1259 году севастократор Калоян, царский наместник в Софии, пристраивает к ней новую двухэтажную церковь и расписывает ее. Храм служит домашней часовней, гробницей и надежным убежищем во время нападений. Последняя реконструкция здания восходит к XIX веку. Для того чтобы церковь вмещала больше прихожан, ее достроили в западную сторону. Так и сложился нынешний вид Боянской церкви из трех строений. Росписи времен Калояна позже были закрыты новым слоем штукатурки. Реставраторам удалось обнаружить только часть этих первоначальных росписей.

Сегодня нас поражает не архитектура Боянской церкви, а именно эти стенные росписи, которые по своим художественным достоинствам представляют вершину средневековой болгарской живописи. В церкви нет уголка или кусочка стены, к которым бы не прикоснулась кисть художника.

Дело в том, что живопись средневековых церквей и, в частности византийских и болгарских, подчинялась определенной, строго продуманной системе. Любая отдельная фигура росписи, поза, жест имели свое определенное место и значение на стенах церкви. Они разъясняли основы религии и символические действия священнослужителей в хронологическом порядке, повествуя легенды Священного писания, выделяя и подчеркивая то, к чему с особой силой должно быть привлечено внимание молящихся.

Расположение боянских росписей типично для крестово-купольных церквей, появившихся в Византии еще в IX веке и сделавшихся традиционными для эпохи позднего средневековья. Так, в соответствии со средневековой церковной символикой купол и несущие его части олицетворяли «небесную церковь», поэтому цент-





Преображение
Христово.
Фрагмент.
Фреска. XIII в.

ральная фигура здесь Иисус Христос Вседержитель, окруженный ангелами и евангелистами.

Алтарное пространство, символизирующее «церковь земную», содержит образы и темы, связанные с богослужебным действием.

Здание церкви принадлежит земному миру. Оно предназначено для смертных, поэтому в роспись стен включены сцены из земной жизни Христа, а также изображения царей, священнослужителей, монахов и воинов, стяжавших славу подвижничеством.

И хотя боянский мастер был ограничен рамками канона, он сумел отразить в церковных сюжетах живые образы и сцены окружавшей его жизни. Каждая из 240 фигур, изображенных в фас или полуфас, отмечена индивидуальными чертами.

Но кто же был этот мастер, на-

деленный столь ярким талантом? В какой художественной школе он учился, где постигал секреты темперной техники изображения, объема, светотени?

Ответ на некоторые из этих вопросов дает история. Боянский мастер, как и все церковные живописцы того времени, не имел права подписывать свои работы. Обычно в связи с иконами и церковными росписями упоминались имена отцов церкви, которые задавали художникам темы произведений. Только самым выдающимся живописцам средневековья удалось освободиться от этой опеки, и то лишь до известной степени.

Исследования показали, что стенопись в Боянской церкви 1259 года является делом по меньшей мере двух художников, оставивших авторские подписи на

мече св. Димитрия и мече палача в сцене «Св. Николай спасает невинно осужденных». К сожалению, подписи настолько стерлись, что невозможно восстановить имена художников, поэтому принято условное понятие «боянский мастер» или «боянский художник».

Отмечая мастерство стенописей церкви, не следует забывать о художественной школе города Тырнова — древней столицы Болгарии. Боярин Калоян был двоюродным братом болгарского царя Константина-Асена. Вероятно, он хотел, чтобы его церковь в Бояне была расписана по подобию тырновских церквей. За полувековое существование тырновская художественная школа воспитала мастеров-художников, не только копировавших иконы, но и создавших оригинальные произведения.

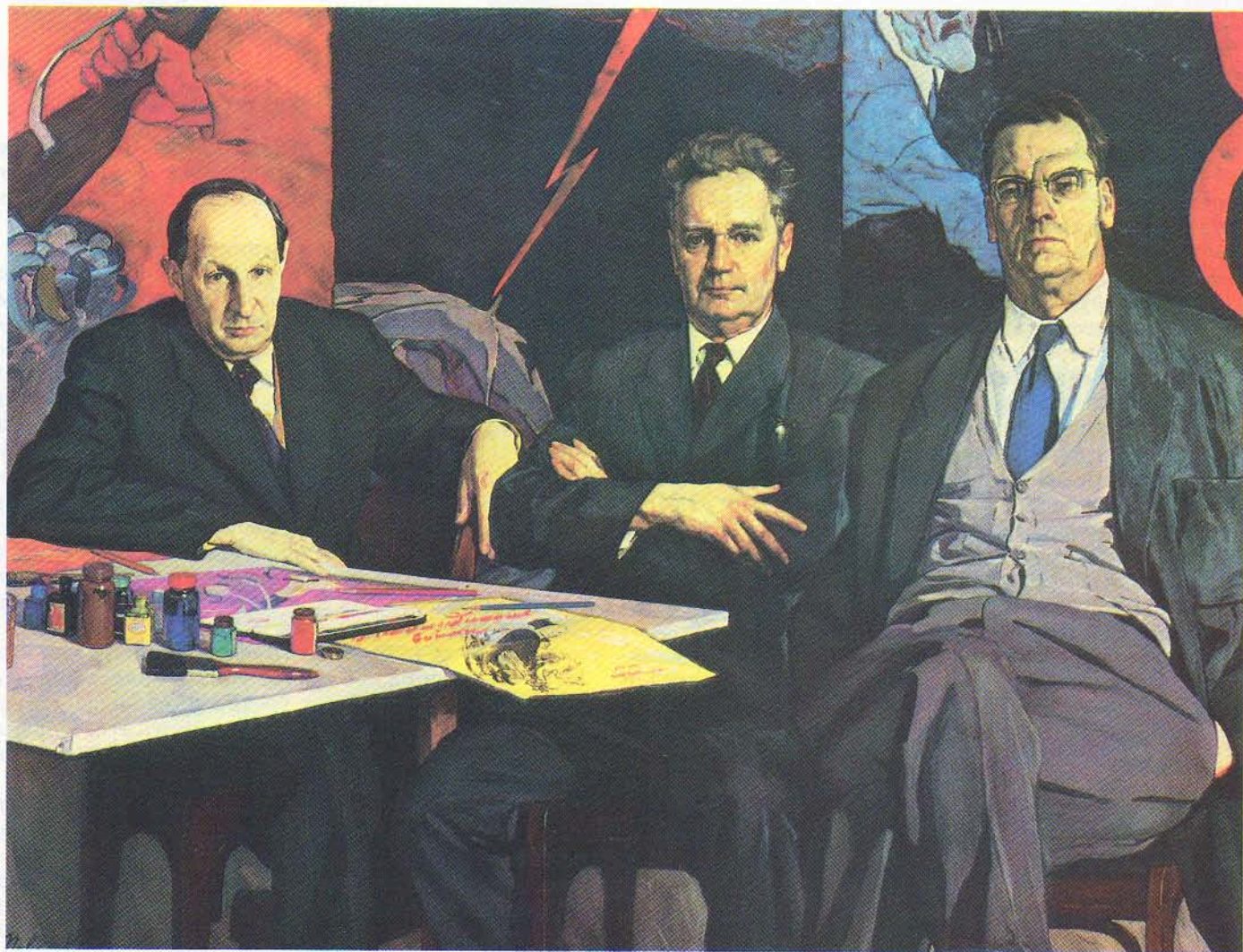
Этот высокий уровень болгарской живописи нашел отражение в Боянской церкви.

Нарисованные во весь рост Калоян и его жена Десислава, так же, как царь Константин-Асен и жена его Ирина, считаются первыми своеобразными портретами в болгарском изобразительном искусстве. Мягкий овал лица и исполненный нежности взгляд Десиславы, открытое выражение лица Калояна подчеркивают их высокие нравственные достоинства. Царь Константин-Асен и царица Ирина изображены как персоны, символизирующие власть и силу. Их роскошная одежда усыпана драгоценными камнями и изящно расшита золотом. Нарисована она вполне достоверно. Мастер создавал портреты с явным увлечением, пользуясь всем богатством своих художественных средств. Упрощенные объемы рисунка, моделировка формы на основе законов анатомии и светотени, глубокая разработка характеристик и подчеркивание в образах индивидуального начала — все это дает нам право поставить боянского мастера рядом с самыми выдающимися европейскими художниками.

В скромной фамильной церкви Калояна был создан в XIII веке блестящий памятник искусства того времени, который свидетельствует о высоком уровне развития культуры в древнем Болгарском царстве.

Димитрина Йосифова (НРБ)

КУКРЫНИКСЫ



П. Корин.
Портрет Кукрыниксов.
Масло.
1957.

В прошлом номере журнала вы узнали, как возникло творческое содружество Кукрыниксов. Вот уже более полувека М. В. Куприянов, П. Н. Крылов и Н. А. Соколов успешно работают вместе. Широко известны их карикатуры, плакаты, иллюстрации и живопись. Разнообразна деятельность уникального коллектива художников. Лиричны и полны своеобразия пейзажи каждого из них. Целые поколения читателей воспринимают многих героев произведений Чехова и Горького через иллюстрации Кукрыниксов. Известны их картины, эскизы театральных декораций, шаржи. Но наибольшее признание

принесла художникам работа в области политической сатиры. Что же отличает Кукрыниксов как художников-карикатуристов? Это точность жизненных наблюдений и неистощимая сатирическая фантазия, подлинно народный склад их юмора и совершенное владение формой, чему в немалой степени помогает постоянная и кропотливая работа с натурой. Отточенное острие художественной сатиры Кукрыниксы направляют на разоблачение наших врагов, какой бы маской те ни прикрывались.

Достаточно вспомнить их творчество в годы войны. Уже на второй день вероломного нападения фашистской Германии на СССР в Москве был от-

Окончание. Начало см. в № 8 за 1981 г.

печатан замечательный их плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!». Недаром художники числились в списке главных врагов Гитлера: метко наносили они удары по бесноватому фюреру и его окружению своим грозным оружием! Именно Кукрыниксы были откомандированы «Правдой» на Нюрнбергский процесс — рассказать народу-

победителю о конце матерых фашистских хищников.

Смех — оружие особого рода: оно не теряет своей остроты и разит любого врага. Верна та истина, что враг, поверженный умным смехом, обречен. Об этом не следует забывать тем, кто бряцает оружием сегодня, угрожая миру.

ВТРОЕМ

Всем понятно, как трудится художник, когда он сам создает свои произведения. А как происходит творческий процесс, когда над произведением работают сразу трое художников? Такой вопрос нам задают довольно часто. На него мы и попытаемся ответить.

Наша дружба возникла более полувека назад. Работая вместе над одним рисунком, помогая друг другу, мы втроем обсуждали тему, втроем разрабатывали черновики и затем совместно выполняли рисунок. В то время мы, конечно, не думали, что будем трудиться втроем всю жизнь. Однако с первых же дней содружества каждый из нас увидел пользу и интерес в коллективе. Если бы кто-либо из нас тяготился совместной работой, наш коллектив давно перестал бы существовать.

Первый наш совместный рисунок появился на страницах молодежного журнала «Комсомолия». Вслед за ним наши рисунки начали помещать журналы «На литературном посту», «Прожектор», «Рабоче-крестьянский корреспондент», «Безбожник у станка», газета «Комсомольская правда» и журнал «Крокодил», с которым связаны долгие годы нашей сатирической работы. Особой честью для себя мы считаем многолетнее сотрудничество в газете «Правда».

Работая в этих изданиях, мы руководствовались теми же принципами, которые были выработаны во вхутемасовской стенгазете.

Прежде всего мы верим друг другу. Ведь в неудаче общей работы — вина каждого из нас, и, наоборот, общая удача — большая личная радость. Каждому из нас хочется видеть коллективную работу обогащенной выдумкой и совершенством исполнения, и для этого мы вносим в нее лучшее, что имеем, не жалея и ничего не приберегая для себя лично. Здесь нет места для болезненного самолюбия по принципу: «Мое лучше».

Спорим ли мы? Случается. Но это бывают лишь творческие споры, не нарушающие единодушия в работе. Любой такой спор решается с карандашом в руке. Допустим, мы обсуждаем решение очередной темы, и одному из нас кажется, что его предложение лучше. Тогда ему говорят: возьми и нарисуй, как ты это себе представляешь. Когда рисунок готов, все вместе его обсуждаем и можем сказать: ты прав, надо так делать. Или, наоборот: нет, это неубедительно потому-то и потому-то. Обиды здесь не может быть, нужно верить коллективу. Приходится призадуматься: а может, я действительно не прав?

За долгие годы содружества каждый из нас привык верить товарищам как самому себе. Мы друг у друга учимся, друг другу помогаем. Это еще больше нас объединяет.

Как мы работаем над карикатурой?

Приходя ежедневно утром в мастерскую, мы все трое уже из дома приносим туда свои размышления, а иногда и решения предстоящей творческой задачи. Обсуждая, мы выбираем наиболее интересные предложения, иногда совмещая их, используя отдельные детали разных вариантов. Черновые эскизы делает каждый. Рассматриваем черновые рисунки всех троих, выбирая наилучшее решение, кладем его в основу. В процессе окончательного исполнения рисунок может переходить из рук в руки, пока не станет удовлетворять всех.

Работа над картиной происходит так же. Эскизы делает каждый. Картину мы пишем втроем, переходя от одного места к другому, меняясь местами. Часто позируем друг другу.

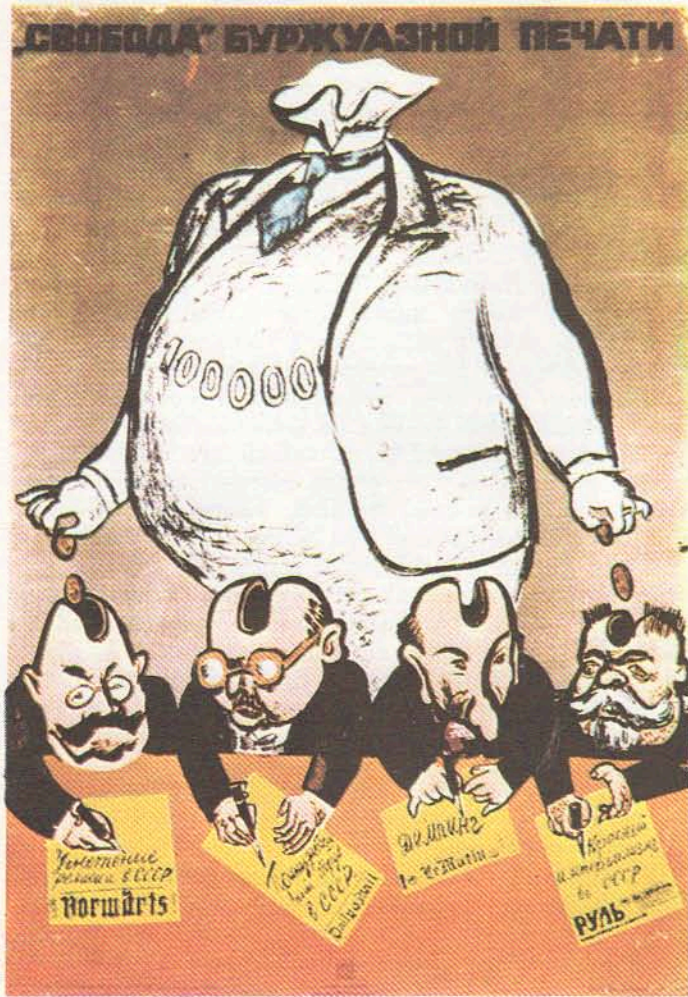
У нас в коллективе нет разделения труда. Нет того, что один из нас рисует только головы, другой мастер по туловищам, а третий приделывает руки и ноги. Каждый из нас должен уметь все. Профессиональный рост каждого необходим всему коллективу.

И совсем необязательно, чтобы в совместный труд каждый из трех вносил ровно треть общего дела. Иногда один даст очень много, а другому в тот раз ничего не придет интересного в голову, зато в следующий раз все будет наоборот. Случается, что и все трое работают с одинаковым успехом.

Нас иногда спрашивают: какой жанр нам больше всего по душе? Трудно сказать. Мы любим ту работу, которая увлекла в данный момент, — карикатура это или плакат, картина или иллюстрация. Конечно, большое место в нашей жизни занимает то, с чего мы начали, — газетная карикатура.

Специфика газетной работы требует от художника быстрого отклика на важнейшие события дня. У него мало времени для разработки темы и создания рисунка. Но оперативность этой работы не дает художнику права на скидку — он должен с предельным лаконизмом, изобретательностью и сатирической остротой раскрыть в своем рисунке существо того или иного события.

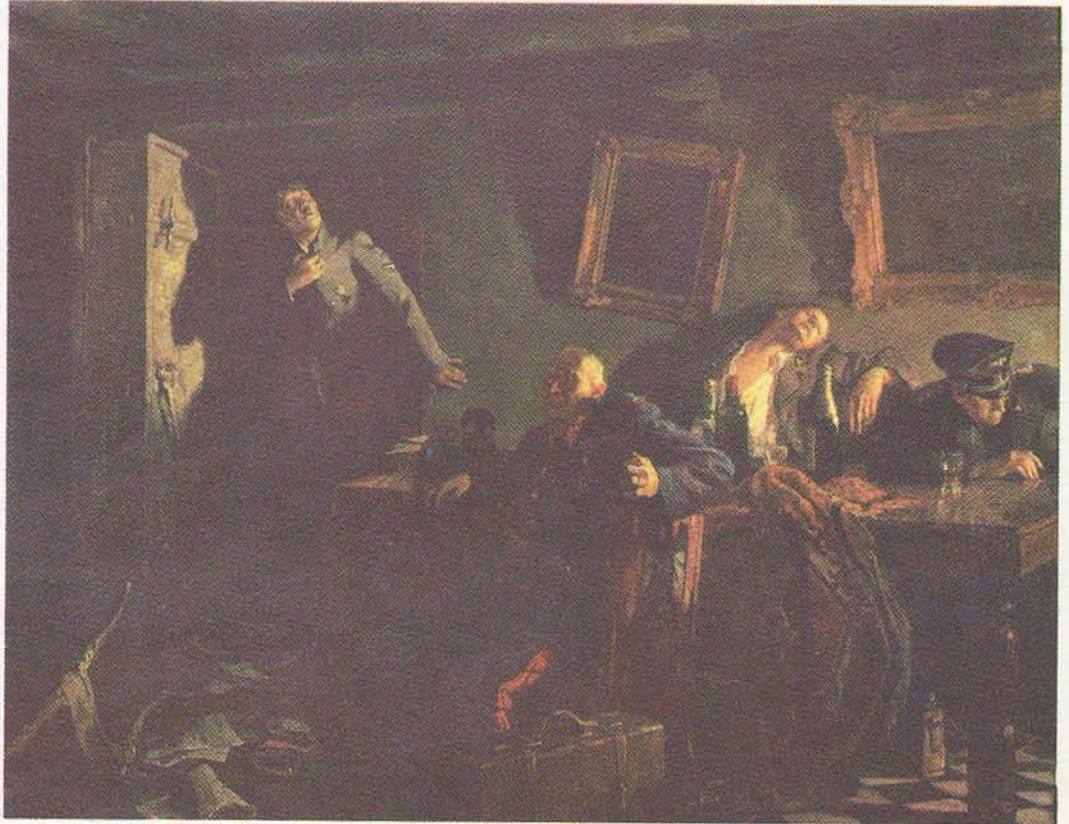
Вот этот принцип — работать без скидки — для нас очень важен и не только в газетном рисунке. Именно поэтому некоторые из наших картин имеют две даты: созданные когда-то, они не удовлетвори-



Кукрыниксы.
Свобода буржуазной
печати.
Плакат.
1932.



Кукрыниксы.
Беспощадно разгромим
и уничтожим врага!
Плакат.
1941.



Кукрыниксы.
Конец.
Масло.
1948.



Кукрыниксы.
Эскиз к картине «Таня».
1942—1943.

Кукрыниксы.
Чкалов на острове.
Масло. 1936. ▶

Н. Соколов.
Вечер на Волге.
Масло.
1952. ▶

П. Крылов.
Непогожий Севан.
Масло.
1976.

М. Куприянов.
Вороново. Пруд.
Масло. ▶



ли нас и заставили снова вернуться к ним, чтобы полнее, точнее передать наш замысел.

Нас спрашивают, как мы писали свои большие картины — «Конец», «Бегство фашистов из Новгорода», «Зою», были ли мы в тех местах, которые изображали?

Да, мы побывали в убежище Гитлера в Берлине через десять дней после окончания войны. В Новгород ездили на машине вскоре после прорыва ленинградской блокады, еще до того, как пошел первый поезд в Ленинград. Выезжали и в село Петрищево — на место казни Зои Космодемьянской. Всюду мы делали зарисовки и писали этюды с натуры, собирали документальный материал.

Считаем, что для художника особенно ценен свой собственный взгляд на события, свои личные наблюдения. Можно было прочитать замечательные статьи, услышать очень интересные рассказы партизан, очевидцев, бойцов, генералов, с которыми мы встречались. Это было очень нужно для работы, но все же не давало для картин необходимых живых, образных впечатлений. Надо всегда стараться больше увидеть своими глазами, делать зарисовки, писать этюды с натуры, чтобы явственно представить себе, как все происходило в жизни, а это лежит в основе убедительности картины.

Побывав в убежище Гитлера, мы решили написать картину «Конец». Усилила наше представление о последних минутах обреченного фюрера такая деталь, как дверь в убежище, особенно ее толщина и серый цвет.

Разработали эскизы. В мастерской устроили уголок убежища, покрасили стены, поставили мебель и соответственно осветили. Не надеясь на помощь натурщиков, мы решили позировать друг другу, так как искать нужную позу лучше самим.

Иногда один из нас позировал, а двое писали. Бывало и так, что двое позировали, а один писал. Долго искали колорит, общее живописное решение. Приходилось по несколько раз соскребать большие куски и переписывать заново. Были дни, когда мы задерживались в мастерской до темноты. Переживали, спорили, продолжали поиски. Просыпаясь ночью, придумывали новые и новые композиционные решения. Работа так захватила нас, что, когда картину наконец увезли на выставку, мы все трое ощутили какую-то пустоту.

Присутствуя на Нюрнбергском процессе и делая зарисовки, мы поставили перед собой задачу: избегать сочинительства. Зарисовки эти были, конечно, шаржированными, но они не трактовались как схемы того или иного персонажа, не выходили за границы портретного образа. Задача была передать зоологичность персонажей психологически, а не сочетанием, скажем, человеческих и звериных форм.

Поведение подсудимых было не слишком разнообразно, если не считать нетерпеливой подвижности Геринга, показного равнодушия Гесса, углубленного в чтение книги. Но, когда мы видели, как при чтении составленных Гессом и Штрайхером документов о планомерном уничтожении восточных народов сам Гесс начинал одобрительно кивать головой и кривить рот в отвратительной улыбке, становилось не по себе. И хотя в течение многих судебных заседаний мы несколько привыкли к по-

ведению подсудимых, все же трудно было понять, для чего, например, с геройским видом, медленной походкой Гесс шествовал под конвоем всего лишь в... уборную. Через коридор между протянутыми веревками он не проходил, а величественно шествовал. Хоть в уборную, но пройти туда фюрером.

В двух шагах от того места на скамье подсудимых, где сидел Геринг, стол советского обвинителя генерала Руденко. Геринг поворачивал голову в его сторону, стараясь, чтобы никто этого не заметил. Он надеялся встретиться с советскими людьми в иных условиях, скажем, где-либо в гестапо. А пришлось сидеть на жесткой скамье в качестве обвиняемого в тягчайших преступлениях.

Особая напряженность возникала на скамьях подсудимых, когда слово брал Руденко. Даже Гесс в этот момент бросал чтение детективных романов и, надев наушники, вытягивал шею вперед. А Геринг, обычно небрежно слушающий, иногда машущий рукой в знак отрицания, убирал руки вниз и исподлобья смотрел на советского обвинителя. Как бы подсудимые ни выражали свое особое неудовольствие присутствием в зале советских людей, известных им писателей и журналистов; как бы Гесс шепотом ни упрашивал Геринга закрыть его собой, чувствуя, что его рисуют; как бы Геринг ни просил часового продвинуться правее, чтобы его, Геринга, не было видно, — все равно они были принуждены позировать многим художникам и фотокинорепортерам, сидящим в зале.

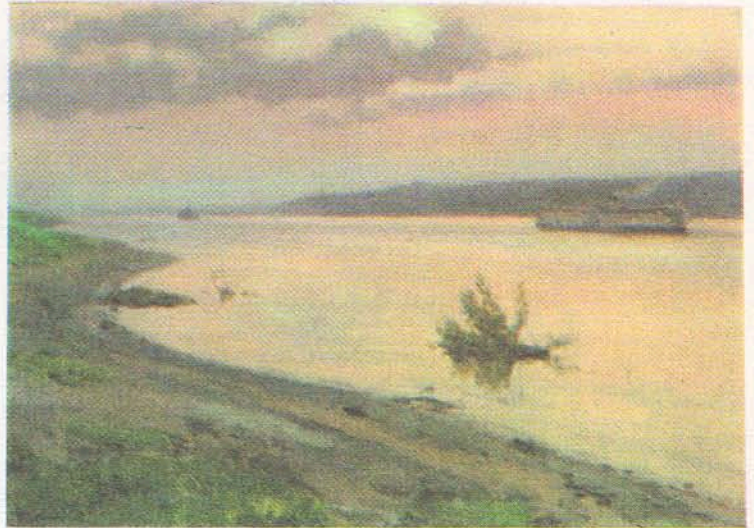
Нам хотелось, чтобы в наших зарисовках читатель «Правды» почувствовал сорок пятый год. Чтобы он, многомиллионный читатель, представил себя присутствующим в зале суда и видящим перед собой фашистских преступников. Но в то же время мы стремились, чтобы характерность каждого «портрета» была выражена предельно, будь то жестокость, хитрость, тупость, игра в безразличие, развенчанность при сохранившейся привычке принимать позы «вождя»; чтобы, глядя на рисунки, зритель поверил в правдивость изображения даже таких деталей, как руки, как одежда. Ибо верно изображенное заставляет зрителя больше верить в увиденное и в то же время глубже доносит образ, правильнее раскрывает его психологическую сторону, больше впечатляет.

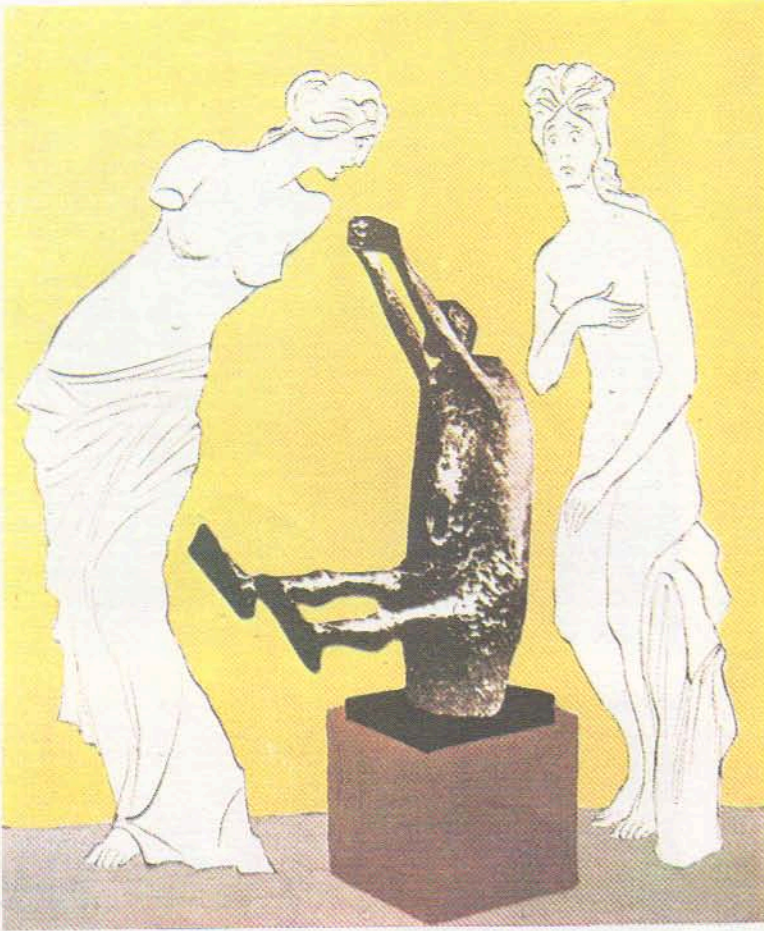
Много наших работ сделано не так или не совсем так, как хотелось бы. Но никогда недостатки их не объясняются малым количеством вложенного труда.

На протяжении долгого сотрудничества у нас выработалась своя внутренняя конституция. Мы так привыкли работать втроем, что, если случается одному из нас заболеть, двум другим легче работать, находясь в одной комнате с больным. Сам он может и не работать, но его присутствие, его слово помогают другим.

Наша работа не всегда шла гладко, так, как нам хотелось. Нас постигали и неудачи, подчас значительные. Как и у большинства художников, бывало и чувство досады за допущенные промахи в том или ином произведении, к сожалению, слишком поздно замеченные.

Коллективная работа очень укрепила нашу дружбу. Каждый из нас троих заботится о личном



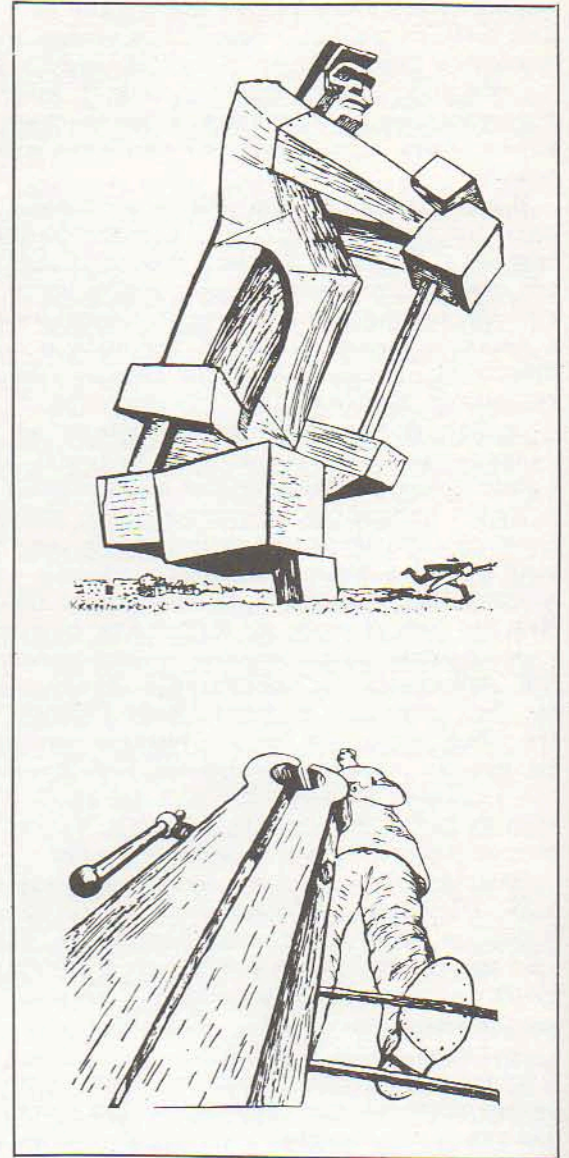


Кукрыниксы.
Три грации.
Карикатура.
1958.

Кукрыниксы.
«Вульгаризаторские
загибы».
1931

Кукрыниксы.
Народы не допустят!
Для газеты «Правда». 9 мая
1981 года.

Кукрыниксы.
«Не ждали».
1935.



своем росте, но то, что создано коллективно, не смог бы осилить любой из нас в отдельности. В нашем коллективе, кроме Куприянова, Крылова и Соколова, есть еще четвертый художник, о котором мы больше всего заботимся, это — Кукрыниксы.

НАТУРЩИКИ П. КОРИНА

— Хочу написать портрет вас троих, — сказал нам как-то Павел Дмитриевич Корин. — Как вы? Мы, разумеется, согласились.

— А позировать будете? Я ведь пишу долго, а после двух инфарктов еще дольше буду... Уж больно вы разные.

И вот он у нас в мастерской. Первые сеансы начались с набросков. Павел Дмитриевич попросил Куприянова сесть в любой удобной для него позе.

— Сейчас для меня, — объяснил он, — неважно, как ты сядешь. Я только посмотрю...

Куприянов сел у стены в обычной для себя позе — ногу на ногу, руки в карманы, весь немного откинулся назад. Корин стал разговаривать с нами, но, поглядывая на Куприянова, что-то чертил в блокноте. Через некоторое время он предложил Соколову сесть рядом с Куприяновым. «Для размера», — добавил он.

— Тебя, — обратился он к Соколову, — я рисовать сейчас не буду, можешь сидеть как хочешь. А ты, Михаил Васильевич (это он к Куприянову), посиди пока так, как сидел.

Зная, что художник его не рисует, Соколов сел, не думая о том «как». Но минут через десять, когда он решил изменить положение, в котором сидел, Корин остановил его:

— А посиди-ко ты так, как сидел.

Соколов выполнил просьбу художника и спросил Павла Дмитриевича:

— А когда же вы нас усадите в нужную вам позу?

— Это потом, — глядя на свой набросок, ответил Корин.

Так, в разговорах, не «позируя», мы провели первый сеанс. Второй день прошел, как и первый. Корин сделал еще один набросок.

Вероятно, решили мы, когда нас будет трое (Крылова в те два дня не было), Корин начнет нас компоновать. Но наше предположение не оправдалось. Сделав два наброска, Павел Дмитриевич отодвинул холст от стены и стал примеряться, глядя то на наброски, то на холст.

— Павел Дмитриевич, — спросили мы художника, — вы решили писать нас так, как мы случайно сели?

— Вы, — последовал ответ, — не случайно сели, а как вам каждому привычной. Я всех так пишу; это и непосредственное, и более характерно.

Удивленные, мы, вернувшись домой, рассказали об этом Крылову.

На следующем сеансе мы были уже втроем. Корин не знал о том, что мы делились с Крыловым впечатлениями о предыдущих сеансах. Он предложил Крылову сесть слева от Соколова, тот выпол-

нил указание и стал что-то рисовать карандашом на бумаге. Корин сделал один набросок, другой... Видим, он чем-то недоволен. И вдруг говорит:

— Нет, что-то не то. Ты, Порфирий Никитич, выпадаешь. Другой какой-то... Попробуй сесть иначе, проще.

Снова набросок, опять не то. Мы догадались, что, рассказав Крылову об особом подходе Корина к натуре, тем самым помешали работе художника и поведению натурщика. Впрочем, вскоре все уладилось, Корин нашел положение Крылова в общей композиции и перенес ее на холст. А на холсте началось все сначала. Позы остались прежние, но художник стал рисовать углем с натуры все заново и уже объемно, цветно. И еще одна деталь, вызывавшая у нас удивление: художник мерил сантиметровой линейкой высоту лица каждого из нас и установленный размер точно переносил на холст.

Уже на холсте, когда и Куприянов, и Соколов были окончательно нарисованы углем, Корин не был удовлетворен позой Крылова, особенно положением рук и ног. Наконец решение было найдено, рисунок побрызган лаком. Павел Дмитриевич начал писать Куприянова маслом. Работал упорно, но без суеты, подолгу вглядываясь в натуру. Сеансы длились от двух до пяти часов. В основном в работе участвовали пять красок: белила, черная, желтая, красная и синяя.

Портрет писался с фоном. Павел Дмитриевич просмотрел пачку наших плакатов «Окна ТАСС» и отобрал то, что его устраивало. Надо сказать, что он с самого начала задумал наш портрет на фоне сатирических плакатов военного времени.

— Ведь вы, — сказал он нам, — в первую очередь художники сатиры. Такими я и хочу вас показать.

Корин использовал в портрете три наших плаката: «Клещи в клещи», «Два котла» и «Громовой удар».

На одном из сеансов, когда Павел Дмитриевич заговорил с нами о работе художника, мы услышали от него такие слова:

— Великое дело для каждого из нас — труд. Без него ничего не выйдет. Я ведь стал художником благодаря труду, а не таланту, которого, я считаю, у меня не было.

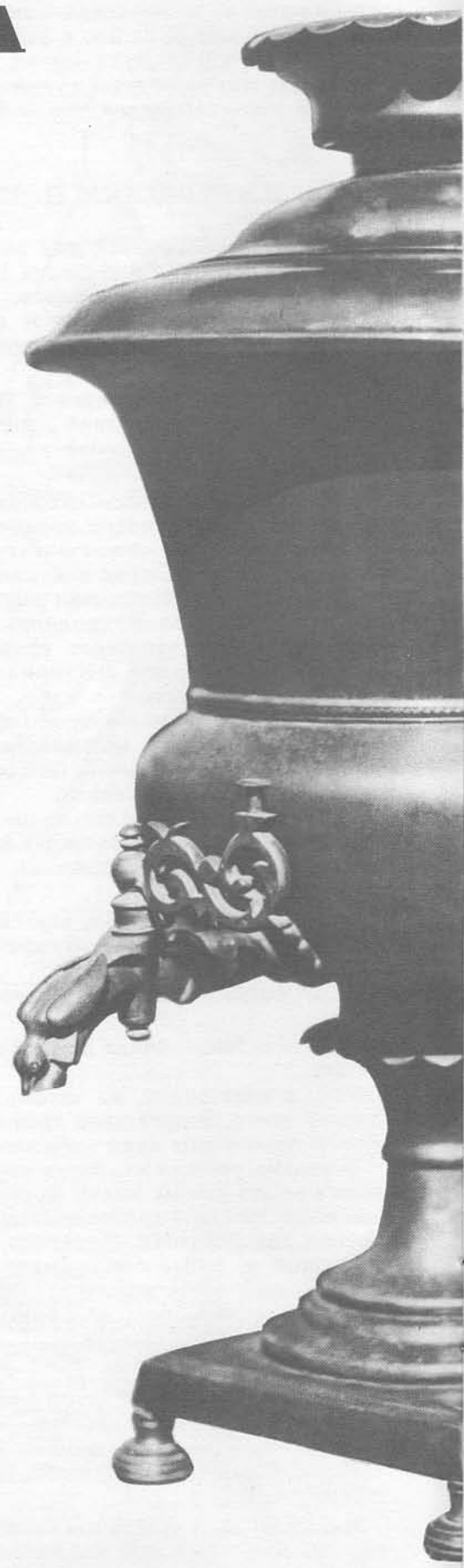
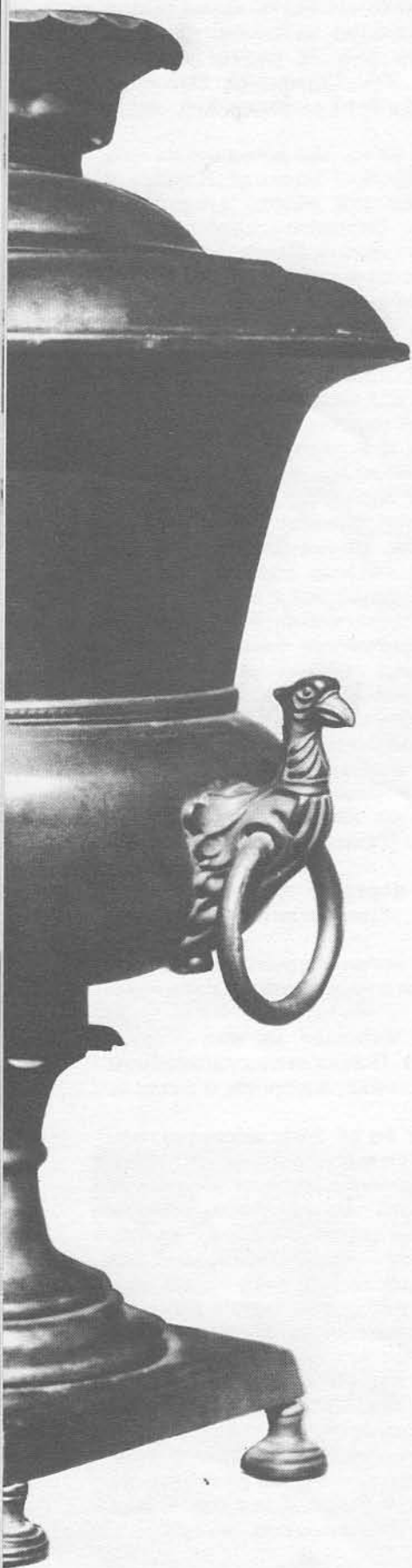
Мы знали, что говорит он об этом искренне, ибо действительно был скромного мнения о своих творческих достижениях. Хотя он был не только неумолимым тружеником, но и талантливым художником, чьи произведения по праву вошли в сокровищницу советского изобразительного искусства. И очень больно, досадно бывает порой, когда услышишь от какого-нибудь молодого творческого работника такую нелепую и вредную мыслишку, что, дескать, всё решают талант и вдохновение. Нет, нет и еще раз нет. Не может быть ни таланта, ни вдохновения без кропотливого труда. А история живописи очень ясно, как, быть может, никакая другая история, свидетельствует о том, что самые яркие дарования, если их развитие не подкрепляется упорнейшей работой над собой, над каждым произведением, безвозвратно гибнут.

У САМОВАРА

Есть предметы ежедневного обихода, которые могут служить своего рода символами национальных культур. Скажем, веер, палочки для еды, тубетейка, клетчатая юбка — они сразу же напоминают нам о Китае, Японии, Средней Азии, Шотландии. Самовар столь же закономерно связывается в сознании с русским бытом: это один из «опознавательных знаков» нашей народной бытовой культуры.

Правда, сегодня «благодетельный снаряд» (как назвал его в прошлом веке писатель И. Т. Кокорев) — редкий гость на столе, разве что у какого-нибудь заядлого чаевника увидишь в деле нехитрый сосуд-водогрей. Да и то чаще всего электрический, который, в сущности, являет собой отрицание идеи самовара, так как получает энергию «со стороны». А все потому отправился посудный царь в заштат, что возни с ним, как кажется нам, слишком много: лучину нащепать, накинуть трубу, таскать его туда-сюда от печи к столу. Впрочем, тому, кто живет на поднебесном этаже, и думать обо всем этом не приходится: что ж, нарочно растопку для самовара запастать — шишки собирать в лесу где-то за тридевять земель, угли томить в горшке?

Прежде — другое дело. Самовар тогда сильно выручал чаевника: или каждый раз печь растапливать, чтобы воды согреть, или в несколько минут самодур (и так его звали) раскипятить? Да и чай пивали в те времена не по-нашему — нынешнего чайника-свистуна тогдашним степенным людям просто мало было бы. Неспешно жили и чай дюжинами чашек считали. Лет сто назад, по свидетельству замечательного писателя-этнографа С. В. Макси-





мова, в хорошем московском трактире за день ящик чаю на заварку уходил. А это два пуда: легчайших сушеных листьев два пуда!

Да и пили иначе: мы теперь чайком трапезу завершаем, а встарь начинали. И потом в продолжение обеда «перекладывали» стаканчиком-другим разные блюда. Ведь сам напиток на Русь купцы принесли, а они насмотрелись, как весь Восток им от жары спасается. Словом, не только лист завезли, но и культуру чаепития переняли у соседей.

Чай за хорошим русским столом в прежнее время всему был указчик и господин. У хлебо-сольных хозяев и в добрых трактирах подавались к нему не только сласти: вместе с кренделями и коврижками подле самогрея (и так именовали этот сосуд в иных местностях) выстраивались и другие яства. Непременно рыба, что-нибудь юркое на тарелке:

груздь или рыжик. Горка изюма — кстати, он в купеческих домах долгое время заменял сахар, который был поначалу весьма недешев. К концу же прошлого века, когда сахар, а с ним и конфеты подешевели, уже и беднота подслащивала питье «ландрином» — леденцом.

Но закусками да приедками не всегда удовлетворялись, сев к самовару. Мог явиться на столе и судок, источающий дух невыносимо дразнящий: селянка. И даже если ушицы подадут — все это вместе потребленное обозначалось единым словом «чай». Торговые сделки на больших ярмарках только так — за трапезой — и вершились.

Возвела культуру чаепития в степень священнодействия Москва. Конечно, толк в напитке знали отлично и крупные сибирские города, стоявшие на торговом тракте, по которому шел чай из Кяхты в столицу. Славилась

чаевниками и Казань. Но именно потребности Москвы вызвали появление на русском столе самовара. Тульские искусники, давно преуспевшие в разных ремеслах, в конце XVIII века освоили и нехитрую конструкцию походного водогрея, придуманного, говорят, каким-то иноземцем. А может, и не так — точного ответа, откуда пошел самовар, пока что никто не дал. Но доподлинно известно, что именно русский солдат, придя в 1813 году в Париж, познакомил с ним Европу.

С течением времени в Туле возникло несколько заводов, которые наводнили всю Россию разнокалиберными самоварами — от многоведерного до крохотного складного дорожного. Правда, позднее вышли на всероссийский рынок и другие заводы. Например, Суксунский на Урале обеспечивал своей продукцией не только близлежащие местности, но и Сибирь. А со временем



вошли в славу самоварчики Слободского уезда близ Вятки.

Классический медный самовар с красными, огнем полыхающими боками господствовал на столах любителей чая в первую половину минувшего века. Потом чистая качественная медь стала встречаться реже, и посуду принялись делать большей частью из сплавов. К концу столетия уже всю катили самовары томпаковые (медь с цинком). Люди побогаче позволяли себе купить и серебряный или, на худой конец,

никелированный. Да, никелированный — они были лет семьдесят назад дороже обыкновенных медных.

Но поначалу и медный был штукой дорогой — еще в середине прошлого века не всякий простолюдин имел его. Вот чиновник или торговец уже мог украсить свое жилище самоваром — недаром один этнограф отметил, что у зажиточных обывателей он — «главная и существенная для дома принадлежность».

Подолгу служили самовары — не так, как нынешняя посуда. Прогорит топка — ветерана лудильщику отдадут. И так по многу раз. Услаждал сосуд не одно поколение, менял порой по десятку хозяев. И где только не пребывает он за долгую свою жизнь! С купчихами отправится на речной бережок летней порой (был у них обычай так самоварничать), с лихим офицером исколесит полстраны, исходит вместе со сбитенщиком всю Белокаменную.

Кстати, о сбитне. Вот напиток, который до появления чая удовлетворял потребность наших предков в горячем питье. Приготавливался он на меду с добавлением корицы, гвоздики, имбиря

А. Агин.
Чичиков у Коробочки.
Из иллюстраций к поэме
Н. В. Гоголя «Мертвые души».
1872—1873.
Гравюра на дереве
Е. Бернадского.

В. Маковский.
Любители соловьев.
Масло. 1872—1873. ▶



С. Жуковский.
Вечер.
Масло. 1902.



Самовар-кофейница.

Медь, чеканка.

1-я половина XIX века.

Самовар.

Красная и желтая медь.

Начало XIX века.

Самовар-бочонок.

Мастер Василий Бечинский.

Тула.

Начало XIX века.

Самовар-петух.

Медь, литье, штамп, кость, стекло.

1870.

Самовар.

Медь, серебрение, кость.

Середина XIX века.



и иных пряностей. Долго боролся сбитень с иноземным напитком. И даже чайный снаряд для себя приспособил — носил мужик по бойким местам самовар со связкой кружек и покрикивал: «Вот сбитень, вот горячий — пьет приказный, пьет подьячий!» Или: «Сбитень-сбитенек пьет щеголек!» И все же в конце концов забыли его.

Прожил самовар долгую жизнь, и всякое время его на свой лад переделывало. В пору классицизма он принимал форму античной амфоры и украшался псевдогреческими завитушками. Позже, когда возник у нас широкий интерес к старине, когда архитекторы стали возрождать приемы национального зодчества, а живописцы открывали для себя народный быт, тогда и самовар как-то потучнел, приобретя очертания не то церковной луковичной главы, не то купеческой фигуры. В полном соответствии с народной эстетикой — ведь могучность, объемистость были синонимами красоты, тогда как все тощее, худощавое, напротив, не почиталось.

Самовару ли, всеобщему любимцу, было не уважить чаевников своими формами, не усладить их глаз узорами конфорки да изгибами ручек! Одни «вертки» — краны самоварные — чего стоят!

Бездну фантазии затратили мастеровые на этот ничтожный предмет, каких только кружев не наплели. Можно, кажется, в сотни кранов коллекцию соста-

вить, и ни разу узор не повторится.

Русские художники давно стали засматриваться на самоварную красоту. Заметным лицом сделался он на жанровых полотнах передвижников, а у Кустодиева это настоящий свадебный генерал: так и норвит в центр картины наравне с главными ее героями вписаться!

Да где только не полюбили его! По сей день в Узбекистане, в Туркмении, в киргизских юртах кипятки для чая предпочитают самоварный. Вот и вышло, что нас Восток своим напитком одарил, а русский человек вы-

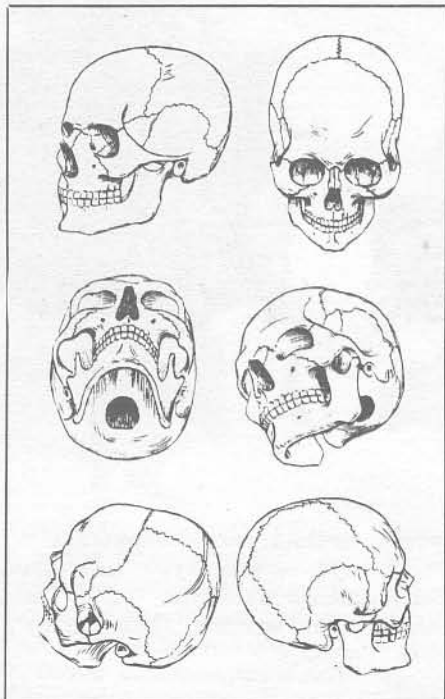
сочайшую — пирамиде подобную — культуру чаепития приличествующим ей монументом увенчал. Имя же ему — самовар.

С. ПЛЕХАНОВ

ОТ РЕДАКЦИИ. Эта статья иллюстрирована фотографиями самоваров из коллекции ленинградского инженера А. А. Лобанова. Она насчитывает более тысячи изделий, многие из которых уникальны, и находится под охраной государства. В дни Олимпиады-80 огромной популярностью в Москве пользовалась выставка «Русский самовар». Экспонаты ее тоже были взяты из собрания Лобанова. Спасибо ему!



ПЛАСТИЧЕСКАЯ



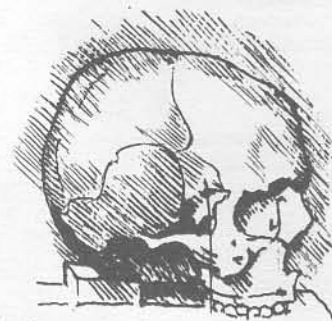
АНАТОМИЯ

I. АНАТОМИЯ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

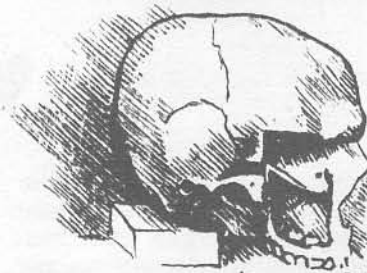
Чтобы грамотно нарисовать голову или фигуру человека, недостаточно верно воспроизвести то, что мы видим. Рука не механический исполнитель: в ее движениях воплощаются чувство и мысль художника, при условии, конечно, определенного мастерства, которое достигается тренировками и упражнениями.

Без знания пластической анатомии художник изображает человека вслепую, поневоле допуская грубые ошибки. Не учитывая общих закономерностей строения черепа, скелета, мышц, трудно понять индивидуальные особенности живого, конкретного человека — своеобразие его внешности, телосложения, характера, движений.

Понимая это, художники Древней Греции тщательно изучали пропорции человека и внешние формы в статическом и динамическом состояниях. Но особый вклад в изучение пластической анатомии внес Леонардо да Винчи; его труды в этой области не утратили своего значения и



...тот же, что и в природе, но в искусстве...
...и в искусстве, но в природе...
...и в искусстве, но в природе...



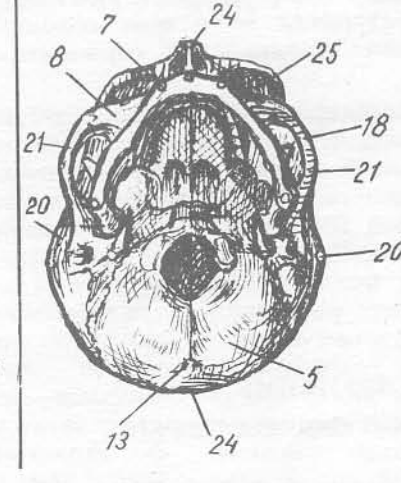
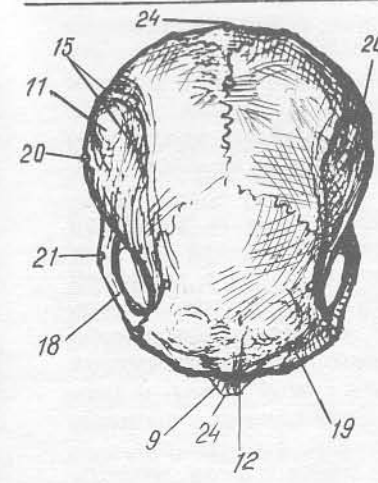
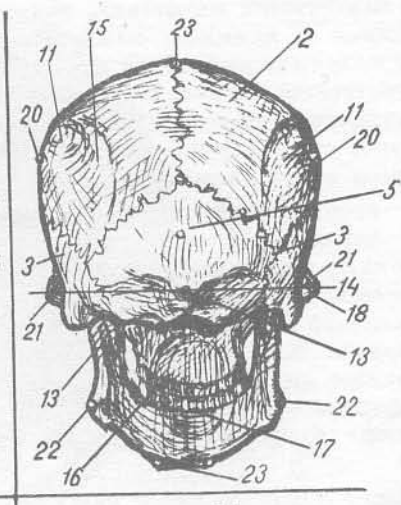
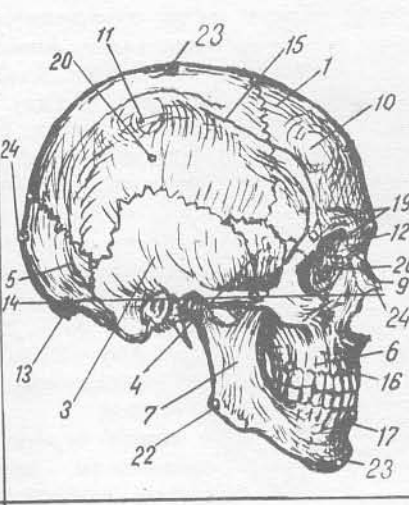
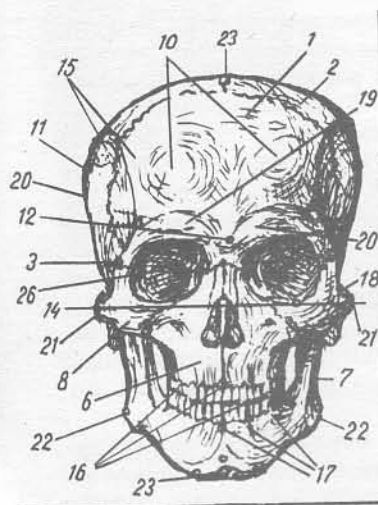
...и в искусстве, но в природе...
...и в искусстве, но в природе...
...и в искусстве, но в природе...

остаются полезными для художников и в наши дни.

Русская реалистическая школа подняла на новую высоту мастерство рисунка, опираясь на лучшие традиции отечественного и мирового искусства.

Знаменитый художник-педагог П. П. Чистяков писал: «Знать и уметь — вот чего требуют искусства. Можно знать, но не уметь. Это в искусствах очень немного значит, почти что ничего. В природе все предметы, во-первых, существуют, во-вторых, кажутся глазу нашему соответственно его (их) конструкции и взаимному положению предметов. Чтобы знать, каким предмет существует (положим, человек), нужно изучить его, узнать все части, составляющие его. Наука, помогающая с этой стороны искусству (положим, живописи), есть анатомия человеческого тела. Не зная анатомии человека и не умея применять ее на практике, нельзя быть серьезным историческим живописцем».

Тесно связанная с изобразительным искусством область анатомической науки, которая посвящена изучению внешних форм человеческого тела, носит название пластической анатомии. Пластика присутствует не только в процессе лепки формы, но и в самом теле человека, в его движениях, красоте



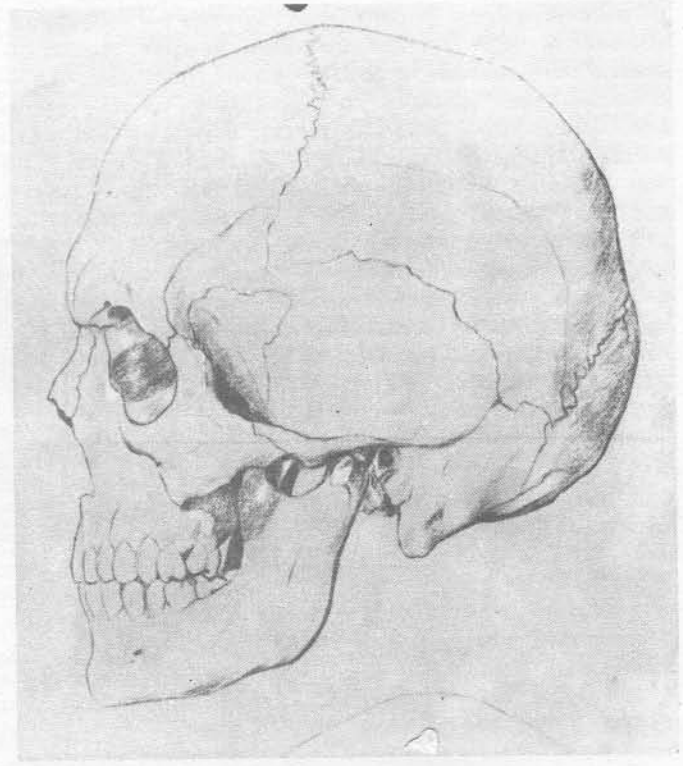
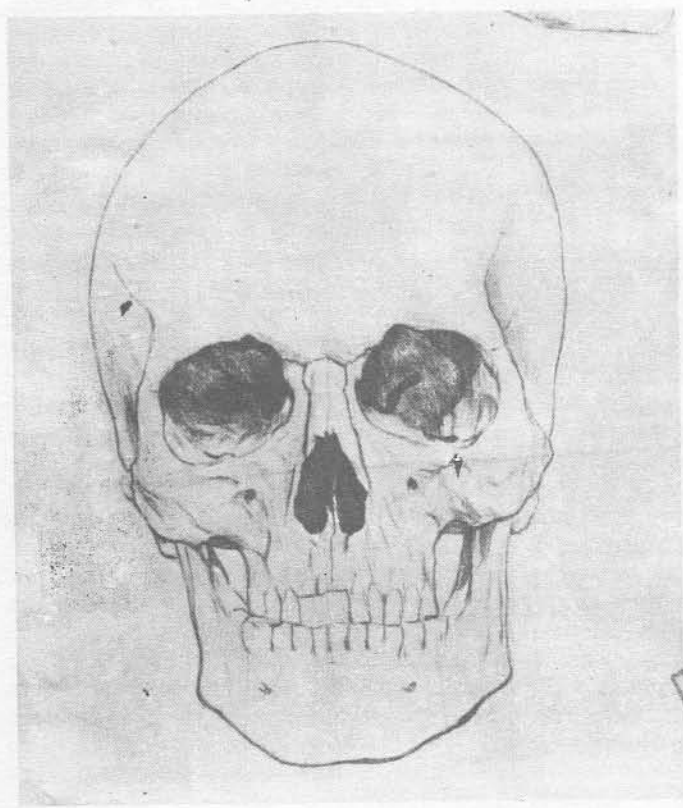
1. Лобная кость.
2. Теменная кость.
3. Височная кость.
4. Клиновидная кость.
5. Затылочная кость.
6. Верхняя челюсть.
7. Нижняя челюсть.
8. Скуловая кость.
9. Носовая кость.
10. Лобный бугор.
11. Теменной бугор.
12. Глабелла.
13. Инион.
14. Линия основной горизонтальной плоскости.
15. Верхняя височная линия.
16. Альвеолярная дуга верхней челюсти.
17. Альвеолярная дуга нижней челюсти.
18. Скуловая дуга.
19. Надбровная дуга.
20. Крайние точки ширины теменных костей.
21. Крайние точки ширины скуловых дуг.
22. Крайние точки ширины нижней челюсти.
23. Крайние точки высоты головы.
24. Крайние точки глубины.
25. Нижняя поверхность лобной кости.
26. Глазница.

◀ Вид черепа в шести различных положениях.

◀ Леонардо да Винчи. Два рисунка черепа.

В. Серов. Рисунки черепа. Карандаш. 1882. (Автору было 17 лет).

▼



телосложения, во внутренних качествах, так или иначе проявляющихся в видимом нами образе. Художник создает пластический образ человека и выражает его пластическим языком. Вот почему все виды изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура, архитектура — называются еще и пластическими искусствами.

Для овладения необходимой изобразительной грамотой нужна длительная, упорная работа, включающая не только рисование, лепку и живопись живого человеческого тела, но и внимательное изучение его внутреннего строения, обуславливающего внешнюю форму. Для этого используются объемно-перспективные рисунки, схемы, разнообразные детали и формы суставов и мышц в различных положениях: в статическом и динамическом состояниях.

Для связи анатомии с перспективой важно изучить форму, рассматривая ее в трех основных плоскостях проекции: фронтальной, горизонтальной, профильной.

На рисунке 2 показаны пять видов прямоугольной проекции черепа, что соответствует основным нормами по принятой международной анатомической номенклатуре: лицевой, профильной, вертикальной, базиллярной (от слова «базис» — основной) и затылочной.

ИЗУЧЕНИЕ ОБЪЕМНОЙ ФОРМЫ ЧЕРЕПА

Голова человека имеет сложную форму. Начинать ее изучение необходимо с основы — черепа, который объединяет в себе целый ряд форм. Одни из них образуют форму лица, другие — собственно головы и черепа, располагаясь вокруг головного мозга. Основание черепа — базис (см. рис. 1а — базиллярную норму) и крышу — свод черепа (см. рис. 1б — вертикальную норму). Основные кости, определяющие форму мозговой части черепа: лобная — одна, располагается фронтально, спереди, имеет два лобных бугра; височные кости — две, располагаются слева и справа от лобной кости; теменные кости — две, располагаются сверху и сбоку; затылочная — одна, располагается сзади и снизу; клиновидная кость — одна, располагается в центре основания черепа. Все в целом эти кости выявляют форму головного мозга и служат его защитой.

Внутри черепа три черепные ямы — передняя, средняя и задняя: передняя — вверху, над глазницами, средняя — в глубине на уровне носа, нижняя соответствует внутренней форме нижней затылочной кости. Кроме того, внутри черепа имеются четыре пазухи: одна основная, одна лобная и две верхнечелюстные. Лобная пазуха дает характерный выступ формы лобной кости — надпереносье. Теменные кости имеют теменные бугры и крайние точки, показывающие максимальную ширину головы, а затылочная кость — крайнюю точку глубины и крайнюю заднюю точку наружного затылочного выступа.

Кости лица, определяющие его наружную форму: скуловые (две), нижняя поверхность лобной кости, носовые кости (две), верхние челюсти (две), нижняя челюсть (одна). Большое пластическое значение имеет форма глазницы, образованная костями собственно черепа и костями лица; основные крайние точки черепа при построении перспективного изображения объемной формы головы (они показаны на рисунке черепа в пяти проекциях); общие линии черепа: профильная, линия основной горизонтальной плоскости, скуловые дуги, альвеолярные * дуги, линия, определяющая основание формы нижней челюсти, верхние височные линии (две), показывающие формы боковых поверхностей головы.

Основные точки черепа определяют индивидуальные особенности формы головы человека, имеют большое пластическое значение. Прежде чем смело рисовать, нужно понять пропорции головы, сравнить между собой ряд размеров. Их соотношения между основными точками у разных людей существенно разнятся. У одних самым большим размером являются крайние точки ширины теменных костей, у других — крайние точки ширины скуловых дуг.

Понаблюдайте соотношения размеров скелетной основы формы головы у некоторых людей. Вы увидите и головы «редькой хвостом вниз» и «редькой хвостом вверх», по меткому выражению Гоголя, и широкоскулые, и широкие, и удлинненные, с большим носом и коротким, и много различных других вариаций. Полезно поизучать с этой целью и гипсовые, античные головы, и репродукции с произведений художников, и различные фотографии.

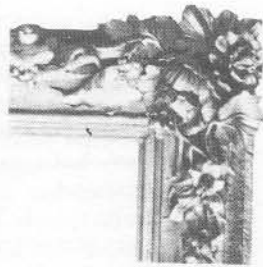
Для художника череп — необходимая модель, дающая знания анатомических форм, которые нужны ему, когда он рисует (или наблюдает, изучает зрительно) голову конкретного живого человека. Именно работая с натуры, надо понять или «увидеть» ту внутреннюю форму, которая является основой наружной, видимой формы головы. Каждый грамотный рисунок выявляет пропорции черепа и его основные части. Поэтому прежде всего надо стремиться понимать не мелкие детали черепа, а основные объемные формы, влияющие на наружную форму и ее поверхность. К ним относятся: лобная кость, лобные и теменные бугры, верхняя височная линия, глазницы и форма вокруг глазниц, скуловые кости, альвеолярные дуги верхней и нижней челюстей, линия основания нижней челюсти.

(Окончание следует)

Б. ГОРБУНОВ,

преподаватель Московской средней художественной школы при институте имени В. И. Сурикова

* Альвеолярный — от «альвеола» — зубная лунка, в которой находится корень зуба.



**ОТВЕЧАЕМ
НА ПИСЬМА
ЧИТАТЕЛЕЙ**

Я очень люблю изобразительное искусство. Собираю книги, репродукции картин и рисунков, фотографии станковой и монументальной скульптуры. Мне уже многое известно о технике живописи, рисунка, лепке, стараюсь как можно больше узнать о творчестве знаменитых художников разных эпох. А вот о мастерах, которые изготовляли рамы для великих произведений, вообще о том, как появилась рама, я нигде не могу прочитать.

Расскажите, пожалуйста, об этом в журнале.

Иван Дониц,
ученик гребенковской 8-летней школы № 3, Киевская область

«Картина и рама»... Часто ли мы произносим эти слова рядом? А «рама и картина»? Возможно, того реже. Но дело, конечно, не в словах только. Слишком привычно для нас то, что живопись предстает перед нами в обрамлении — простом или богато изукрашенном, вызолоченном или отвечающем по цвету общему тону господствующего в картине колорита. Традиции восприятия картины в раме уходят в глубь столетий. На протяжении веков менялись формы рамы, но между живописью и ее обрамлением всегда существовала связь живая, творческая, обусловленная художественными обычаями и самим бытием искусства в обществе. Все это засвидетельствует неоспоримо даже небольшая

прогулка в Третьяковскую галерею, где вы увидите нарядные рамы портретов XVIII века, простые обрамления живописи последователей Венецианова, усложненные формы рам на рубеже XIX—XX веков... Некоторые образцы рам мы показываем вам сегодня на страницах журнала.

Любое изображение, созданное художником, за исключением только древних наскальных рисунков, имеет обрамление. Обрамление — необходимая и важная часть композиции, оно завершает ее, придает единство. Обрамление может находиться на той же плоскости, на которой выполнена и сама живописная или графическая композиция. Оно же может быть создано специально как некая рельефная форма при помощи декоративных, скульптурных и архитектурных элементов. Чаще всего встречаются обрамления прямоугольной формы, несколько реже — круглой и овальной.

Рама помогает выделить живописное произведение из окружающей среды как нечто особенное и достойное внимания, но вместе с тем и связывает его с окружением. Так, если стиль рамы совпадает с художественным обликом, строем и характером интерьера, где находится картина, это способствует цельности ансамбля. В зависимости от цвета, насыщенности декоративными и скульптурными деталями рама значительно влияет на общее впечатление от живописного образа. Все это и позволяет гово-

рить о единстве картины и рамы, где обрамление выполняет, конечно, не главную, но очень важную функцию.

История искусства показывает, что отношения между картиной и рамой менялись, как менялся сам стиль искусства.

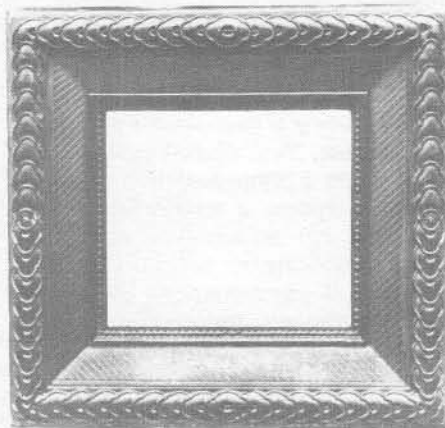
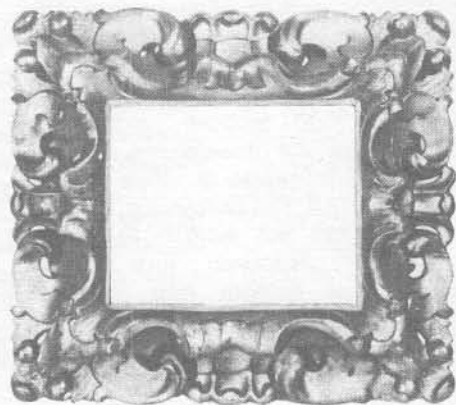
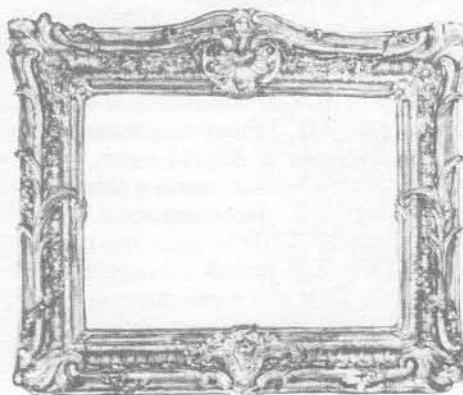
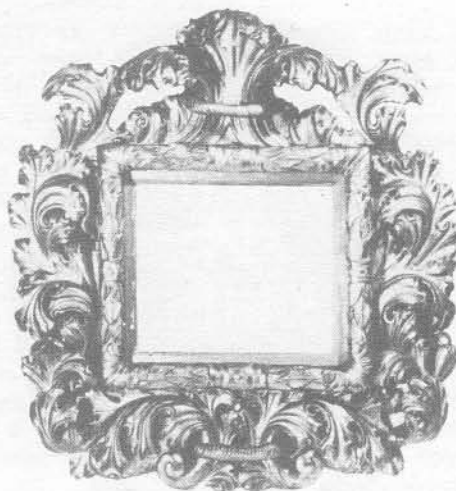
Пути развития станковой живописи были сложными. Какой яркой вехой в ее истории стал переход от средних веков к Ренессансу! Наиболее существенным в нем явилось стремление уйти от застылости и отвлеченности иконного изображения, господствовавшего в средневековье. Примерно в XIV столетии рождается картина в современном смысле этого слова, а вместе с ней появляется и рама, одетая пока еще в кружево готической декорации.

Первые рамы не противопоставлялись полностью всему изображению и не отделялись от него; материалы обоих были сходны, условная позолота фона, например, древнерусской иконы или византийской переходила на обрамление, да и само изображение нередко «выплескивалось» на него. Затем границы между картиной и рамой стали сознаваться все определеннее. Все же как некая память о предшествующих веках у рамы сохранился ее золотой цвет. Когда из живописи исчез золотой фон, обозначивший мир божественного, позолоченность рамы стала восприниматься условно, иными словами — как необходимый атрибут обрамления, по-

могавший выделять в помещении картину, привлекать к ней взор зрителя. Традиция золочения рам сохранялась долго; она жива и по настоящее время, хотя уже полностью забыта причина ее возникновения.

Когда рама в конце концов приобрела известную самостоятельность, стали складываться особые, ей присущие формы. В пору Ренессанса особенно распространился тип рамы, составленной из архитектурных элементов: капителей, пилястр, полуколонн, карнизов, консолей. Подобная рама сильно напоминала обрамление дворцовых оконных проемов. И если вспомнить, что в то время господствовало представление о живописи как о взгляде в мир через окно, то станет понятно, что рама своими формами весьма ясно намекала на бытовавшее представление и отвечала ему. Эти пышные, торжественные рамы изготовлялись по рисункам художников в специальных мастерских или же помощниками художника, работавшими в его мастерской. Можно представить, как великолепно стиль таких рам согласовывался с архитектурным декором стен, на которых развешивались картины. Другой тип рамы, получивший тогда же известное распространение, напоминал оправу зеркала. В эпоху Возрождения живопись постоянно сравнивали с зеркалом, в котором отражается действительность, и рама, созданная наподобие орнаментальной оправы зеркала, еще сильнее подчеркивала такое сравнение. Эта рама могла изготавливаться не только из деревянных реек и гипса, но и из драгоценных материалов, включая серебро, слоновую кость, перламутр и т. п. Драгоценность материалов словно соответствовала драгоценности живописи, усиливала ее.

С развитием перспективных способов изображения, когда все возрастал эффект правдоподобности в передаче мира красками, у рамы появились сложные и тонкие профилировки — как бы целый ряд небольших ступенек, нисходящих к самому изображению. Понятно, что они помогали глазу зрителя погружаться в мир изображенного, усиливали впечатление глубины, перспективы. Этот прием особенно искусно ис-



пользовали в голландском искусстве XVII века, когда предпочтение отдавали темного цвета рамам со множеством мелких профилировок.

В том же XVII веке — в искусстве барокко, когда, несомненно, усилилось зрелищное, можно сказать, театрализованное восприятие живописи, рама, в которой своеобразно отразился этот процесс, приобрела богатые скульптурные украшения. На ней изображались лепные и резные гирлянды цветов, различные плоды, раковины, фигурки путти. В стиле рококо, где особенно ценилась декоративность общего ансамбля, включая и представленную в нем живопись, рамы стали окрашивать в разные тона, соответственно колориту убранства помещения, где находились полотна. Кроме того, сами очертания рам весьма усложнились. Допускалось даже, чтобы отдельные элементы резьбы заслоняли (пусть и частично) поверхность живописи. Рама стала больше принадлежностью окружения интерьера, чем обрамлением самой картины.

Новые существенные изменения в развитии рамы принес XIX век. Начавшееся увлечение выставочной деятельностью привело к тому, что рамы стали богато и сложно оформляться. Так они словно бы преднамеренно привлекали к себе внимание зрителя, выделяя определенные произведения из многих других. Небольшие же холсты так называемого кабинетного формата, предназначенные для комнат любителя искусств со средним достатком, оформлялись в том же стиле, что и вся мебель тех лет (рамы и делались в мебельных мастерских). Чтобы защитить поверхность живописи от повреждений, ее стали застеклять. Особенно интересную часть коллекции, собранной в Третьяковской галерее, представляют рамы именно этого времени.

Многие художники и теоретики искусства разных стран начали в ту пору рассматривать рамы важнейшей частью в создании картины, даже в качестве предмета самого искусства. О рамах как существенной составляющей живописной композиции говорили Э. Делакруа и Э. Мане. Теоретик Г. Земпер по-

лагал, что «рама — важнейшая форма искусства». Интересно, что образ рамы вошел в эти годы в литературу. Его стали использовать писатели, поэты. В романах Бальзака часто встречается мысль, что место, где разворачивается описываемое событие, видится писателю «как в раме». Теофиль Готье, восторженно описывая пейзаж, заканчивает стихотворение словами: как не хватает только рамы, чтобы поместить этот ландшафт на стену.

Тем не менее со временем уже не всех художников удовлетворял старый тип рамы, особенно цвет — темный, безжизненный. Потому импрессионисты стали окрашивать рамы в светлые желтые, фиолетовые и розовые тона, гармонирующие с их светонесной живописью. Последователь импрессионистов Ж. Сера даже рисовал рамы — синие бордюры — прямо на холсте.

К концу века началось обновление материалов, из которых изготавливались рамы: стали использовать неокрашенное дерево, аппликации из кожи, никелированную сталь. Рамы отныне выглядели как предметы декора-

тивно-прикладного искусства, оформленные в стиле модерн. И чем более усиливалось значение декоративных элементов в живописи, для того времени типичных, такие рамы все более помогали теперь, как ни парадоксально, и самое живопись превращать в произведение декоративных ремесел.

На этом, собственно, завершается история рам в живописи — в том смысле, что больше уже новых типов рам не создавалось. В начале XX века даже стали раздаваться голоса, призывающие вообще отказаться от рам, как от чего-то слишком материального, «заземляющего» духовность искусства. Различные художники авангардистских направлений, восприняв такие призывы, начали выставлять свои произведения без рам. Однако в результате такого новшества сами их произведения уже переставали быть картинами в тесном смысле этого слова. Это были какие-то «объекты», «пятна», зачастую лишенные ясного смысла.

Организирующая функция рам, сложившаяся в предшествую-

щие времена, необходима и ныне. И если некоторое время проявлялась и у наших художников инертность в отношении оформления рам (пусть, мол, будет, а какая — не столь важно), то сегодня можно заметить на выставках, что художественно претворенные оформления живописных произведений вновь привлекают повышенное внимание: рамы окрашивают в различные тона, на них нередко помещаются небольшие дополнительные изображения и надписи, живописцам помогают скульптуры, и появляются рамы с богатыми пластическими мотивами. Хотя нет теперь одного стиля в оформлении рам, как было когда-то, но зато есть большее, чем прежде, соответствие рамы индивидуальной манере художника. А это уже немало. «Рама и картина» — это тема не только для историков искусства. Это живая тема, имеющая большую актуальность и для самой широкой практики современного искусства, для каждого художника.

В. ТУРЧИН,

кандидат искусствоведения

МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ

КРАСНЫЕ, ОРАНЖЕВЫЕ И ФИОЛЕТОВЫЕ КРАСКИ

Серпуховская красная. Земляная, кроющая, коричнево-красная краска. Малоинтенсивная, в разбеле желтовато-серого оттенка, слегка отдающего в розовый. В смесях нейтральна.

Сиена жженая. Темная, красно-коричневая краска, известна с древнейших времен. Пигмент получают прокаливанием сиены натуральной. По химическому составу — смесь окислов железа, алюминия и кремния. В тонком слое прозрачна и имеет оранжевый оттенок, в разбеле оранжево-розовый. Обладает большой интенсивностью, хорошо ведет себя в смесях с другими красками.

Индийская красная. Также искусственная кроющая краска, но несколько холоднее английской красной, особенно в разбеле. По своим свойствам занимает промежуточное положение между капут-мортумом светлым и английской красной, в смесях нейтральна.

Капут-мортум (мертвая голова) уже встречается в произведениях живописи XVI века. Наша

промышленность выпускает краску двух оттенков — капут-мортум светлый и темный. Они относятся к искусственным железистоокисным, обладают сильной кроющей способностью и большой интенсивностью. По цвету приближаются к фиолетовым. Не рекомендуется смешивать с краплагом, ультрамарином и свинцовыми белилами.

Капут-мортум светлый. Красно-коричневая краска с фиолетовым оттенком, который особенно проявляется в разбеле.

Краплак красный. Искусственная органическая краска холодного темно-красного цвета, обладает высокими лессирующими свойствами. Пигмент получают, осаждая на водную окись алюминия органический краситель ализарин. Раньше его добывали из корней марены (краппа). Теперь производят из антрацена каменноугольной смолы. Сравнительные анализы показали, что «старый» краплак и краска, полученная новым способом, мало отличаются по своим свойствам. Пигмент, обладая большой маслосемкостью, замедляет высыхание масла. Поэтому краплак одна из самых медленно сохнущих красок. Его не следует вводить в нижние слои живописи. Незначительного количества краски достаточно, чтобы изменить цвет любой смеси. Смеси с большинством красок непрочны, особенно со свинцовыми белилами, изумрудной зеленой, волконскоитом и ультрамарином. В разбеле розово-фиолетовый.

Ю. АФРИН

Продолжение. Начало см. в № 7 за 1981 г.

(Продолжение следует)

ДОРОГА



А. Герасимов.
(1881—1963).
Автопортрет.
Бумага на картоне, тушь, перо.
1936.

Когда Александр Герасимов, уезжая учиться, пришел прощаться с отцом, тот сидел на возу и торговал огурцами. Вот от этой доли — лавочника, мелкого купца, прасола и бежал к искусству Герасимов. А было ему в ту пору лет уже немало — целых 22 года...

Позади осталось уездное училище, где только география и история давали простор мечтам и звали куда-то в даль. Но «дали» не было — была лавка, в которой, словно в клетке, приходилось сидеть целый день и заниматься «делом». Дело же было — торговля и деньги...

От самого Козлова на север и на юг, на восток и на запад начиналась великая страна. Все прикозловские дороги исколесил Александр с едущим по торговым делам отцом. Летом ехали на телеге, зимою, укутавшись тулупом, в санях. Солнце сменялось луною. Пахли цветы, и сверкали речушки, а дорога шла все дальше и дальше — куда?..

Потом в руки Александра попала книга — Алексей Кольцов. Был Кольцов, как и Александр, сыном прасола, а стал на всю Россию поэтом... Стихи Кольцова, как тропинка, привели Герасимова к целому миру книг.

Однажды такой случай вышел: в одной из лавок взял приказчик лист бумаги и при 14-летнем Саше лошадь нарисовал. Саша затаил дыхание — лошадь побежала, будто живая. Азартен и смел был Саша с детства: тут же при всех взял карандаш и приказчикову лошадь срисовал. Не хуже вышла!

Стал сын прасола все свободное время рисовать и читать. А тут еще девушка, которую он любил, беспрестанно твердит: хоть он, Александр, первый в городе по кулачным боям, купаньям в проруби и полету на тройках, а все равно неуч малограмотный, ничему серьезно не учен...

Решился Александр, простился с отцом и уехал на тяжкую учебу в Москву. Трудился он богатырски. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества не один, а два факультета окончил: живописи и архитектуры. К концу жизни знал Герасимов четыре иностранных языка. Но главной целью стала для него живопись. Учился он у лучших художников России, но более всего пленяли его А. Архипов и К. Коровин: смелостью и талантливостью мазка, счастливой способностью поймать на кончик кисти солнце, умением разглядеть неожиданные оттенки цвета. Смотришь на розу написанную — вся она перед тобой живая, трепещет, и каждый пастозно положенный мазок можешь разглядеть отдельно: словно художник на твоих глазах эту розу красками лепит...

С первых самостоятельных работ принес Герасимов в искусство свою тему: «Я писал широкие поля, большие дороги, степи, вспаханный чернозем, и даже самое название моих картин отделяло меня от остальных художников. Мне тогда казалось, что не было таких художников, которые передавали бы эти просторы, поля, ночь в степях, костры на больших дорогах».

Детскую любовь к дороге, к полям и лугам вложил Герасимов в свои пейзажи, а в портреты — восхищение ярким, смелым, талантливым человеком. Он искал образы неожиданные, контрастные... Его одинаково привлекали юность и старость, портрет официальный и камерный, железная воля военачальника, вырвавшегося из горнила боев, и гармоничное движение балерины, послушно повторенное зеркалом. Шестидесятилетию со дня рождения В. И. Ленина посвятил мастер картину «В. И. Ленин на трибуне». Ее можно назвать одним из лучших портретов Ленина: летит по ветру шелк знамени, Ленин говорит с народом, и толпа людей кажется огромной, бесчисленной, словно включила в себя все человечество. Композицией, цветом, хмурым и взволнованным небом, масштабом ленинской фигуры, жестом рук, очерком говорящего рта художник выразил главное — полное слияние воли и мыслей вождя с волей и мыслями слушающей его толпы.

Большую дорогу прошел Герасимов — от полуграмотного мальчишка, влюбленного в красоту степей, до крупного общественного деятеля, первого президента Академии художеств СССР, до художника виртуозного мастерства.

А. ГЕРАСИМОВ. «ПОРТРЕТ СТАРЕЙШИХ ХУДОЖНИКОВ»

Этот портрет был, пожалуй, самым дорогим для его создателя. Может, поэтому в своей книге «Жизнь художника», написанной 80-летним художником, Александр Михайлович так бережно, стараясь не выпустить ни одной подробности, описывает историю его создания, с которой мы знакомим сегодня наших юных читателей.

Попробую рассказать о том, как писался этот портрет. А воспоминания об этом мне всегда дороги, так как дороги изображенные мною люди.

Уже давно я мечтал запечатлеть в живописи русских советских художников старшего поколения. Мне хотелось показать их демократизм и воплотить в их образах носителей тех благородных национальных





А. Герасимов.
Групповой портрет
старейших художников
(слева направо:

И. Н. Павлов, В. Н. Бакшеев,
В. К. Бялыницкий-Бируля,
В. Н. Мешков).

Масло. 1944.

Государственная Третьяков-
ская галерея.

А. Герасимов.
Портрет старейших художников.
Фрагменты.

реалистических традиций, которыми связано современное искусство с прошлым. Вот почему на моем групповом портрете не случайно появились именно И. Н. Павлов, В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля и В. Н. Мешков, а не другие. Кроме общности реалистических убеждений, этих художников связывали дружеские отношения. Да и знал я их больше других, уважал и любил.

Писал я его летом 1944 года. Все предвещало скорое окончание войны. Настроение было приподнятое. В сводках Совинформбюро целыми списками перечислялись города и населенные пункты, отвоеванные у противника. Московское небо все чаще и чаще расцвечивалось салютами в честь нашей доблестной

Советской Армии, гоном гнавшей врага уже за пределами нашей страны. Хотелось отвести душу в кругу друзей, понимающих тебя с полуслова. В их числе первыми для меня были Бакшеев, Бялыницкий-Бируля, Мешков и Павлов...

Писал я портрет с большим увлечением. Уж очень они все были живописны, да и стоило того, чтобы о них осталась хорошая память. Думается, нет ничего зазорного в том, что я приведу здесь несколько строчек из книги Павлова «Моя жизнь и встречи», в которой он добрым словом отзывается о моем групповом портрете. Иван Николаевич пишет:

«В одно прекрасное утро Александр приехал ко мне совершенно неожиданно и сказал:

— Вот что, Ваня, немедленно одевайся — я тебя повезу с собой...

— Куда?

— Это ты после узнаешь.

И вот я приехал в мастерскую Герасимова в поселок «Сокол», в уютный домик на улице Левитана, с небольшим садом, где разведены его любимые розы. Смотрю, в мастерской сидят Бакшеев и Бялыницкий. Несколько позже был привезен и Василий Никитич Мешков. Всем нам вместе было триста лет.

Тут-то Александр и раскрыл перед нами свои карты. Он задумал написать портрет старейших художников и выбрал нас своей жертвой. Этому портрету он придает особое значение в своем творчестве и хочет выразить лучшие черты своего творческого «я». С этого дня и начались портретные сеансы и встречи четырех стариков «натурщиков»...

Первый сеанс ушел на то, чтобы каждый «персонаж» расположился по своему вкусу. По «коллективному» вкусу моих стариков был составлен натюрморт на столе — графинчик водки, яблоки на закуску и прочее. Беседуя и отдавая честь «натюрморту», мои бойцы «вспоминали минувшие дни и битвы, где вместе рубились они».

Самым разговорчивым оказался Иван Николаевич Павлов. Он буквально ни одной минуты не мог сидеть молча, рассказывал свою долгую и интересную жизнь, воскрешая давно ушедшие времена и биографии тех, кого уже нет в живых. Таким оживленным, вошедшим в роль завязанного рассказчика, я и изобразил его. Не подумайте, что остальные мои «натурщики» во время сеансов молчали, лишь слушая Павлова: то и дело вступали в разговор Василий Николаевич Бакшеев, и Василий Никитич Мешков, и Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля.

Еще с первых лет моих занятий в Школе живописи мое внимание на выставках привлекали нежные весенние мотивы русского пейзажа в картинах Бялыницкого-Бирули. Лично с ним я познакомился уже после Октябрьской революции. На первый взгляд его этюды-картины казались немного однообразными. Но вот я увидел их на персональной выставке Бялыницкого, и мне представилось, причудилось, что зал, где они были поставлены, наполнился воздухом, что-то свежее, чистое распирало грудь...

...Произведения Бялыницкого-Бирули «слабо шумят, облитые тенью». Тургеневские мотивы ему близки, он и сам был образцовым охотником. От этой категории людей он отличался тем, что никогда не преувеличивал и не приукрашивал свои охотничьи приключения...

Чтобы беседа протекала более оживленно, я зада-

вал наводящие вопросы о людях и событиях, хорошо знакомых всем присутствующим. И только тогда, когда мои старики уселись каждый в своей привычной (значит, и характерной) позе, я начал писать портрет. Но это было уже во второй сеанс.

Хорошо помню: я старался писать каждого из художников как раз в те моменты, когда он забывал, что с него делают портрет. Именно в такие мгновения портретируемый становится наиболее естественным, непринужденным. Задача была трудная: показать в групповой композиции взаимодействие персонажей. Но моя тройная роль — художника, наблюдателя и собеседника — многое мне подсказала в пластическом решении портрета. Работал я с громадным увлечением. А когда ясно представляешь задачу и увлекаешься — дело всегда идет лучше.

Над групповым портретом старейших художников я работал более двадцати сеансов. Особую ответственность как портретист я чувствовал перед В. Н. Мешковым, выдающимся мастером портретного искусства, в технике сангины он не знал себе равных... Василий Никитич остро следил за исполнением портрета и порой был беспощаден в оценке сделанного мной.

Я познакомился с Василием Никитичем, когда ему было далеко за шестьдесят. Он жил в Кунцево и оттуда приезжал в Москву верхом на лошади, был полон сил и энергии. Похожий лицом на Зевса, силач, он безумно любил животных... В его отдельных советах сказывалась долголетняя практика педагога: у него до революции была собственная студия...

Я охотно позволял рассматривать мой групповой портрет в процессе работы всем позирующим, советовался с ними. Вот когда я вдоволь наслушался настоящей профессиональной критики — критики меткой и доброжелательной, хотя порой меня «гладили против шерсти». Ни в одном замечании моих «экзаменаторов» я не мог уловить празднословия, а тем более злорадства — замечания шли только на пользу делу.

Трудился я с неослабевающим интересом и ни одной минуты не терялся в сомнениях — последнее обстоятельство далеко не всегда сопутствовало моей живописной практике.

Время — лучшая проверка достоинств произведения искусства. Часто бывает так, что сначала та или иная работа тебе очень нравится, считаешь ее удачнее других. А проходит год-два или больше, и она встает перед тобой в обнажении многих недостатков. Значит, первое впечатление обмануло. Когда я смотрю сейчас на групповой портрет старейших художников, я не испытываю чувства разочарования. Это не вследствие того, что эта вещь заставляет с благодарностью вспоминать дорогие для меня годы и дорогих людей. Я вижу в ней свое творческое волнение, живую мысль и чувство. А самое главное: я чувствую в ней правду жизни и убеждающее сходство. Ведь когда пишешь портрет, прежде всего мечтаешь о том, чтобы изображенный человек как живой глядел из рамы.

Если молодые поколения будут воспринимать мой портрет старейших художников как искреннюю и правдивую повесть о лучших представителях русского советского искусства, значит, мой труд не пропал даром.



Rembrandt
1639



ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

РЕМБРАНДТ

К 375-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Он похитил солнечный луч.

К. Брюллов

Сохранилось лишь одно высказывание Рембрандта, в котором он определяет цели и задачи своего искусства. По глубине содержания оно — бесценное историческое свидетельство. Закончив в 1639 году работу над картинами из цикла «Страстей Христа», он написал письмо поэту и ученому К. Хейгенсу, где отметил, что в них «выражена наивысшая и наисте-

ственнейшая подвижность». Под этими словами художник подразумевал не только достигнутое им умение воспроизводить любой пластический мотив, передачу разнообразнейших положений человеческого тела, жеста, мимики, но и их теснейшую зависимость от чувств и переживаний человека.

Рембрандт.
Автопортрет.
Офорт. 1636.

Рембрандт.
Ночной дозор.
Масло. 1642. ►

Передаче его внутреннего состояния Рембрандт подчинил всю свою живописную систему. Он прибегнул к контрастным сопоставлениям света и теней, подчинению красок общему тону, сообщил ему повышенное напряжение. Он заставил цвет характеризовать не столько материальность формы, сколько быть выразителем собственных переживаний. Над разрешением этой задачи Рембрандт работал всю жизнь, придя в конце концов к вершинам совершеннейшего мастерства.

Рембрандт принадлежал к типу художника, для которого период ученичества у другого мастера служит лишь началом творческого самопознания. Он родился в 1606 году в семье мельника. Окончив в четырнадцать лет латинскую школу, Рембрандт поступил в Лейденский университет, но, не проучившись и года, бросил его ради учебы в мастерской Якоба ван Сваненбурга, где пробыл три года. Затем работал шесть месяцев в мастерской Питера Ластмана в Амстердаме.

После короткого срока обучения рисунку и живописи, Рембрандт открыл в Лейдене вместе с Яном Ливенсом собственную мастерскую. Один из современников художника, К. Хейгенс, свидетельствует, что редко видел так много прилежания и усидчивости, как у этих начинающих живописцев. Он добавлял затем с удивлением и неодобрением, что оба они отказались от традиционной поездки в Италию.

Рембрандт стал величайшим портретистом. Поначалу многие жаждали заказать ему свой портрет. И он выполнял многочисленные заказы, охотно удовлетворяя вкусы своих буржуазных заказчиков: виртуозно писал дорогие, нарядные одежды, точно схватывал сходство и подчеркивал нравящиеся моделям черты их характера. Уже в этих портретах он пытался вдумчиво рассмотреть за внешним обликом мир их душевных состояний.

«Он мог бы выполнить весьма большое количество портретов, но на деле находилось не слишком много желающих заказать ему свой портрет, — сообщает один из его современников, — ибо было известно, что он заставляет заказчиков позировать в течение двух и даже трех месяцев. Причина такой мед-

Рембрандт.
Ночной дозор.
Фрагмент.
Масло. 1642. ►

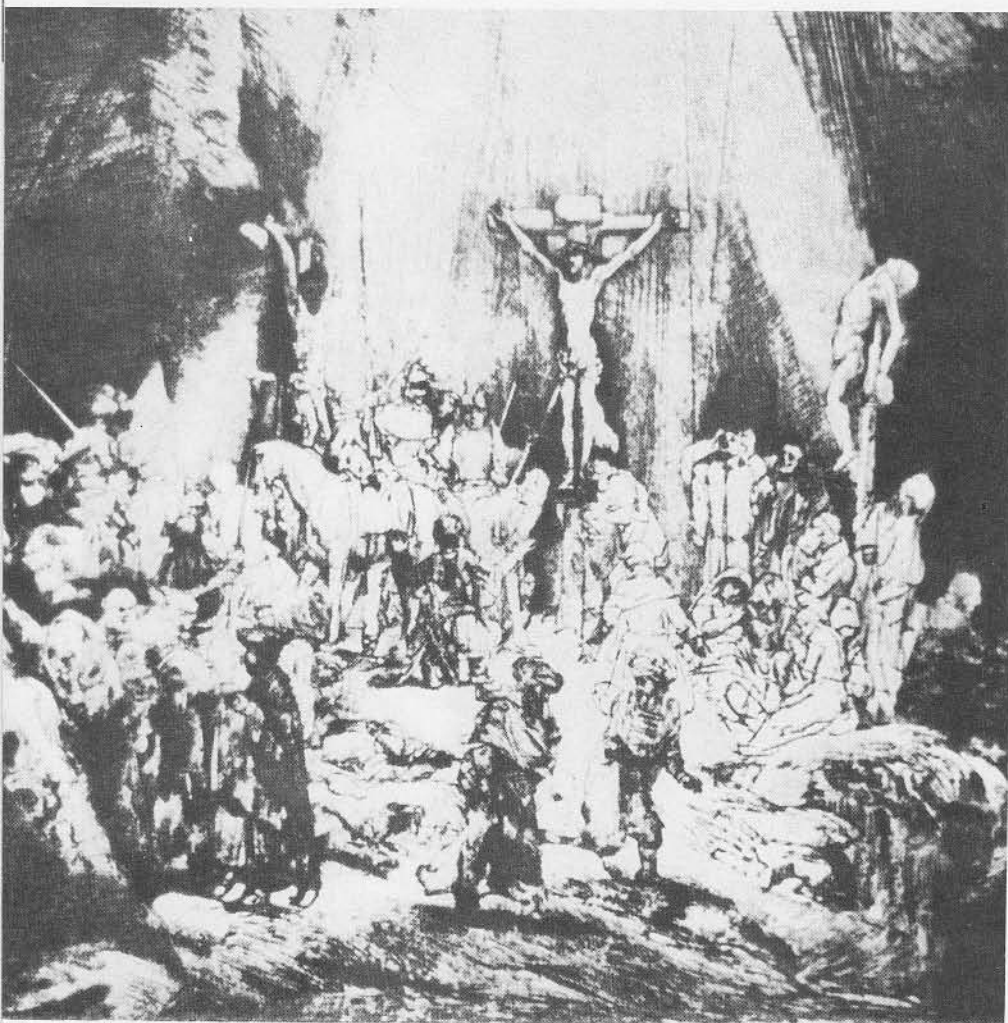
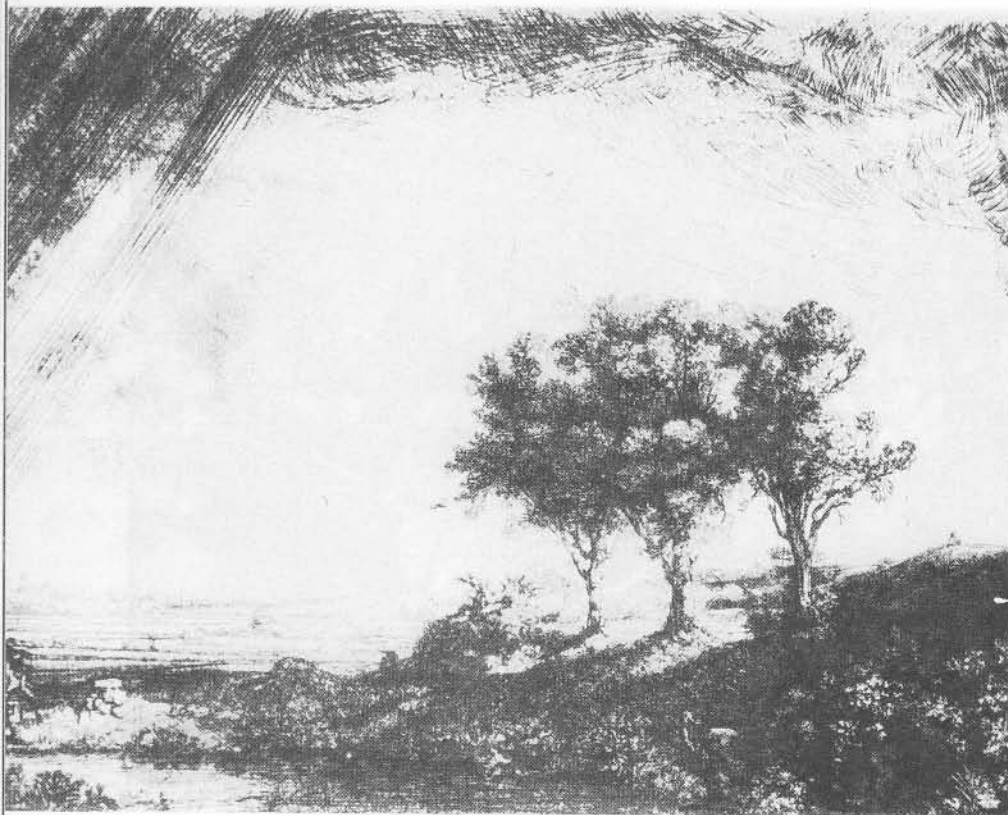
лительности заключалась в том, что, как только первичная работа была выполнена, Рембрандт принимался вторично накладывать мазки и мазочки до тех пор, пока краска на этих местах не начинала возвышаться по крайней мере на полпальца. О нем можно сказать, что он не давал себе отдыха, много писал, но мало вещей оканчивал».

Причину утраты Рембрандтом популярности портретиста в 1650—1660-е годы среди голландского бюргерства следует искать не только в медленном темпе работы. Дело в правдивости изображения самого существа человека, которое стало неотъемлемым качеством Рембрандта-портретиста. С годами ему становилось все более важным понять в портретируемом неповторимость его внутренней жизни, своеобразие психологии, оттенков настроений. То, что принималось современниками за неоконченность, стало сознательным, намеренным живописным приемом мастера. Вибрирующий по поверхности и входящий как бы в толщу краски свет вызывает в картинах мастера иллюзию изменяющегося человеческого лица. Недаром по словам Хоубракена, художника и гравера, написавшего книгу биографий голландских живописцев XVII века, Рембрандт считал, что «картина окончена, как только художник выразил в ней свое намерение». Начиная уже с середины 1640-х годов Рембрандт пишет в основном близких или хорошо знакомых людей, проживших, как и он сам, тяжелую жизнь. Лучшими являются портреты его второй жены Хендрикье Стоффельс, сына Титуса, друга Яна Сикса.

Он создал около ста автопортретов, которые начал писать и гравировать в юности, как бы проследив на самом себе изменения, которые жизнь вносила в его облик, характер, душу. Эта беседа один на один с самим собой поражает искренностью и правдивостью признаний в горе, радости, отчаянии.

Овладение мастерством психологического анализа в портрете помогло Рембрандту при работе над картинами на исторические





и библейские сюжеты, ставшими одной из высших ступеней достигнутого им мастерства.

Важнейшим для художника становится конфликт доброго и злого начал в человеке, борьба справедливости с жестокостью. Герои Рембрандта — люди большой нравственной стойкости, доброты, готовые оказать помощь и поддержку друг другу, проявить любовь и дружеское участие. С нескрываемой нежностью, например, он создает образ юной матери, склонившейся к своему малышу, в эрмитажном полотне «Святое семейство» 1645 года.

Всю жизнь Рембрандт оставался свободным художником в отличие от многих мастеров XVII века, которые работали при дворах королей или высокопоставленных вельмож. Он не готовил себе помощников, как Рубенс, но всегда сам работал над холстами, как бы велики они ни были. Такие огромные монументальные полотна, как «Ночной дозор», групповой портрет амстердамских стрелков 1642 года или композиция «Клятва Юлия Цивилиса», были написаны им без всякого участия учеников.

Патриотические чувства художника проявились во многих его произведениях. Задуманный как групповой портрет «Ночной дозор» был новаторски решен им как историческое произведение, в котором получила отражение героическая эпоха нидерландской революции. Во время работы над «Ночным дозором» его воодушевила другая идея — создать картину-аллегорию «Единение страны», оставшуюся, к сожалению, в стадии гризайли. «Клятва Юлия Цивилиса» посвящена началу борьбы предков голландцев против господства римлян. В таких картинах, как «Анатомия доктора Тульпа» 1632 года или «Анатомия доктора Деймана» 1656 года, им увековечена слава знаменитых хирургов Амстердама, стремившихся постичь тайны анатомии человека. Рембрандт написал много портретов одаренных ученых, врачей, поэтов, художников, любителей ис-

Рембрандт.
Три дерева.
Офорт. 1643.

Рембрандт.
Три креста.
Офорт. 1653.

Рембрандт.
Флора.
Масло. 1634. ►

куства, книгоиздателей — людей его эпохи, составлявших гордость и славу нации.

Его глаз привлекали самые простые мотивы голландской равнинной природы, сцены крестьянской жизни, быта. На дорогах он встречал обездоленный люд, нищих, калек. Сам художественный отбор увиденного им красноречиво говорит о глубочайшем демократизме художника, огромном интересе к народной жизни.

До нас дошло около двух тысяч рисунков Рембрандта, по всей видимости, далеко не все, что он сделал. Рисунки выполнены большей частью с размыжкой бистра кистью. Среди них подготовительные наброски, эскизные рисунки к живописным произведениям, к офортам. Другую группу составляют натурные зарисовки, и третью — композиционные фантазии художника к так и не осуществленным картинам. Рембрандт испытывал огромную потребность в постоянном закреплении рождающихся в его воображении замыслов. Рисунок можно считать самостоятельной областью его графического творчества. Он давал выход не только фантазии, но и исключительной наблюдательности художника. В отличие от большинства голландских живописцев Рембрандт не писал жанровых картин. Он оставлял живые наблюдения повседневной жизни на стадии рисунка или переводил в офорт.

Ф. Бальдинуччи, автор книги о развитии гравирования на меди, писал: «Искусство, которое может быть поставлено ему в подлинную заслугу, заключается в изобретенном им самим в высшей степени удивительном способе гравирования на меди... Обнаруживая в высшей степени вкус к живописному, он окрашивал в некоторых местах лист совершенно черным цветом, оставляя в других нетронутой белизну бумаги... За этот, свойственный ему лично способ гравирования знатоки искусства ценили Рембрандта гораздо более, чем за живопись».

Но Рембрандт применял офортную технику и для решения более сложных задач, психологических и драматургических, создавая портреты, сочиненные пейзажи (как, например, знаменитый лист «Три дерева»), композиции на библейские сюжеты. В них он обобщал

жизненные наблюдения, стремясь к воплощению глубокого, возвышенного содержания.

Известно, что художник коллекционировал и изучал старое искусство. Но интерес Рембрандта к античному искусству и к эпохе Возрождения ни в коей мере не вылился в подражание. Напротив, в такой работе, как «Даная», в самом выборе темы, в трактовке обнаженного тела чувствуется некий вызов, брошенный эстетике прошлой эпохи, благородное соперничество Рембрандта с великими мастерами Италии XVI века. Художник Иоахим Зандрарт писал, «что он упорно придерживался раз усвоенных точек зрения и не боялся возражать против наших художественных теорий... против Рафаэлева искусства рисовать и разумных правил... он спорил и

уверял, что следует сообразовываться единственно только с природой, все же остальное неважно».

В мастерской Рембрандта постоянно происходили дискуссии об искусстве, недаром в ней работали молодые живописцы не только из Амстердама, Дордрехта, но и из Германии и Дании. Эту подлинную атмосферу творчества, царившую в мастерской Рембрандта, легко угадать по многочисленным зарисовкам самого художника.

Влияние его на голландское искусство трудно переоценить. Все крупные живописцы в той или иной степени соприкоснулись с проблемами, которые он поставил в своем творчестве.

Т. СЕДОВА,
старший научный сотрудник
Государственного музея изобразительных искусств имени
А. С. Пушкина





О РЕМБРАНДТЕ

Вряд ли найдутся во всей огромной литературе, написанной о творчестве Рембрандта, такие проникновенные строки, как у французского писателя и художника Э. ФРОМАНТЕНА «Старые мастера». Сегодня мы помещаем выдержки из этой книги, посвященные искусству великого голландца.

Трудно отделить Рембрандта от умственного и нравственного движения его страны и его времени. Он дышал родным воздухом Гол-

ландии XVII века, и им он жил. Если бы он явился раньше, он был бы необъясним. Если бы он явился позднее, у него не было бы огромной заслуги художника, который завершил прошлое и открыл одну из великих дверей в будущее.

С внешней стороны это был почтенный человек, любивший свой дом и домашнюю жизнь, свое место у очага, привязанный к семье. Он не был бережлив, почему не умел держать свои расчеты в порядке, и не был скуп, как видно из того, что он разорился. Если он мало тратил денег на свой комфорт, то, видимо, по-

Рембрандт.
Даная.
Масло. 1636—1647.

Рембрандт.
Рисовальщик.
Бистр, перо, кисть.
1640-е годы. ►

Рембрандт.
Автопортрет
с Саскией на коленях.
Масло. 1636. ►

тому, что расточал их на прихоти своего ума. Рембрандт был неуживчив и, вероятно, мнителен, любил одиночество и в своей скромной среде казался странным существом. Он не был окружен роскошью, но у него было сокровища в виде художественных ценностей, доставлявших ему большую радость. Он потерял их, полностью разорившись. В один поистине несчастный день эти сокровища были распроданы у него на глазах за бесценок перед дверью постоялого двора. В этой обстановке, как потом убедились из описи имущества, составленной при распродаже, далеко не все было рухлядью: тут были мраморные статуи, итальянские и голландские картины и много его собственных произведений; особенно же много было гравюр, в том числе и очень редких, которые Рембрандт выменивал на собственные или покупал по очень высокой цене. Этими красивыми, изысканными, любовно собранными вещами художник очень дорожил. Он был привязан к ним, как к товарищам своего одиночества, свидетелям своего труда, поверенным своих мыслей и вдохновителям своего таланта.

Что же касается долгов, которые его задушили, то они были у него даже тогда, когда в одном дошедшем до нас письме он назвал себя богатым. Рембрандт был горд и подписывал векселя с непринужденностью человека, который не знает цены деньгам и не подсчитывает точно ни того, что у него есть, ни того, что он должен.

У него была прелестная жена, Саския, которая, словно луч, озаряла вечную светотень его жизни и в течение слишком коротких лет вносила в дом если не изящество и подлинное очарование, то, во всяком случае, некоторый блеск. Говорят, он был влюблен в нее; он часто писал ее, наряжал, как и себя, в разные необычные и великолепные одежды, как и себя, окружал ее всевозможной случайной роскошью, изображал ее как «Еврейскую невесту», «Одалиску», «Юдифь», быть может, «Сусанну» и «Вирсавию». Но он никогда не писал ее такой, какой она была на самом деле, одетой или обнаженной, и не оставил ни одного ее похожего портрета.





Рембрандт.
Портрет старика в красном.
Масло. 1650-е годы.



Рембрандт.
Портрет Хендрике Стоффельс.
Масло. 1658.

Саския умерла молодой, в 1642 году, в тот самый год, когда он написал «Ночной дозор».

Мы не знаем, что выстрадало сердце Рембрандта. Однако работа его продолжается без единого дня перерыва — это видно по датам его картин и еще лучше по его офортам. Рушится его богатство, его волокут в камеру несостоятельных должников, у него отнимают все, что он любит: тогда он уносит свой мольберт, ста-

вит его на новом месте, и ни его современники, ни потомство не слышат ни единой жалобы, ни единого крика этого странного человека, казалось бы, совершенно раздавленного несчастьем. Его творчество не ослабевает, не падают ни количество, ни качество картин. В дни печали и унижительных несчастий он сохраняет какое-то бесстрашие, которое было бы совершенно необъяснимо, если бы мы не знали, как смягчает удары душа, поглощенная глубокими замыслами, сколько в ней невозмутимости и способности быстро забывать.

У Рембрандта была страсть позировать перед зеркалом и писать самого себя, но не так, как это делал Рубенс в героических картинах, в образе рыцаря, воина, в толпе эпических фигур, а наедине, на небольшом холсте, с глазу на глаз, только для себя и ради одного лишь скользкого отсвета или редкого полутона, играющих на его круглом, толстом, налитом кровью лице.

Рембрандт любил наряжаться и переодеваться, как заправский актер. Он надевал тюрбаны, бархатные береты, фетровые шляпы, камзолы, плащи, иногда кирасу. Он прицеплял к волосам драгоценности, надевал на шею золотые цепи с камнями. И тот, кто не был достаточно посвящен в тайны исканий художника, мог задать себе вопрос: не были ли эти уступки живописца своей модели просто слабостью человека, которой потакал художник? Позднее, в зрелые годы, в трудные для Рембрандта дни, мы видим его уже в более строгом, скромном и более правдоподобном виде: без золота, без бархата, в темной куртке, с платком, повязанным вокруг головы, с грустным, морщинистым, изможденным лицом, с палитрой в грубых руках.

Что касается его техники, то он писал, рисовал и гравировал как никто другой. По приемам работы его произведения были настоящими загадками. Ему удивлялись, но с некоторым беспокойством, за ним следовали, не вполне его понимая. За работой у него был вид алхимика. Когда Рембрандта видели за мольбертом с липкой палитрой, нагруженной тяжелыми красками, пропахшей эссенциями, когда он сгибался над медными досками и гравировал, нарушая

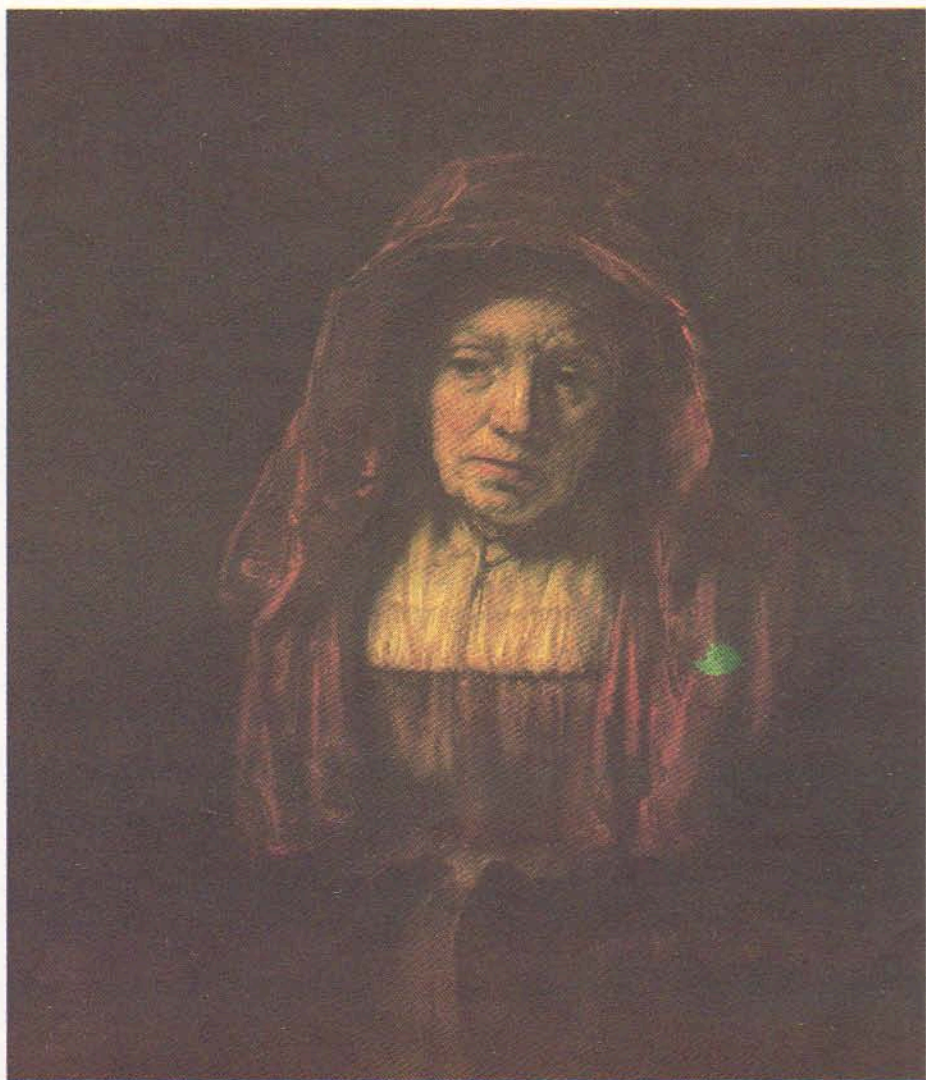
все правила,— хотелось найти у него на кончике кисти или иглы разгадку его глубоких секретов. Его манера была так нова, что сбивала с толку даже сильные умы и вызывала восторг у простодушных.

Палитра Рембрандта — его самое обычное и самое могучее средство выражения, и в своих офортах, как и в картинах, он лучше выражал себя цветом и живописными эффектами, чем рисунком. Рембрандта с полным основанием можно поместить среди наиболее сильных колористов, когда-либо существовавших.

Светотень — это, без сомнения, врожденная и обязательная форма выражения его впечатлений и идей. Ею пользовались и другие, но никто так постоянно и так искусно, как Рембрандт. Эта форма таинственная по преимуществу, наиболее сокровенная, богатая умолчаниями, намеками и неожиданностями, какие только существуют в языке живописи. Поэтому она глубже, чем другие формы, выражает интимные переживания или идеи. Она легка, воздушна, туманна, скрытна. Тому, что таится от глаз, она придает очарование, возбуждает любопытство, придает живую прелесть возвышенной и отвлеченной мысли. Наконец, она полна чувства, волнения, она таит в себе что-то неясное, неопределимое, необъяснимое.

Остановить видение, перенести его на холст, придать ему форму, рельеф, сохранить его хрупкую ткань, сообщить блеск — и в результате крепкая, мужественная и основательная живопись, не менее реальная, чем всякая другая, и не уступающая Рубенсу, Тициану, Веронезе, Джорджоне, Ван Дейку. Вот что пытался сделать Рембрандт. Сделал ли он это? Всеобщее мнение — ответ на этот вопрос.

Действительно, это был мозг, вооруженный зрением ночной птицы и искусной рукой. Его мучительные усилия исходили от его подвижного и раскованного ума: нищий искатель богатств, любитель переодевания, эрудит, копящий ненужности, человек низшего общества и высокого полета, душа, восприимчивая к одним формам жизни и безразличная к другим, натура, сотканная из контрастов, противоречий и дву-



Рембрандт.
Портрет жены брата.
Масло. 1654.

Рембрандт.
Автопортрет.
Масло. 1660.

смысленностей, сильно чувствующая и мало красноречивая. Рембрандт был в действительности художником идей; это значит человеком, чья область — идеи, чей язык — язык идей. В этом ключ к тайне!

Понятый так, Рембрандт полностью объясним: его жизнь, его творчество, его склонности, его замыслы, его метод, его приемы и даже легкий, прозрачный покров лака на его картинах, представляющий не что иное, как смелое и изысканное одухотворение материальных элементов его искусства.



О РОДИНЕ, О ПИОНЕРИИ

Каждый день приходят в редакцию посылки, конверты, бандероли с произведениями юных художников из разных уголков страны — Карелии и Казахстана, Белоруссии и Красноярского края, Урала и Кавказа. На всех работах пометка: «На конкурс».

Наш конкурс «Моя Родина — СССР» посвящается 60-летию образования Союза Советских Социалистических Республик и 60-летию Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. Наверное, поэтому работы юных авторов так разнообразны по темам, колориту, настроению.

Однако юные художники Магнитогорска, на наш взгляд, имеют право стать запевалами. Во многом тут заслуга и педагогов, и легендарного города.

Ира Богдан, ученица средней школы № 25, решила нарисовать портрет своей пионервожатой. Чувствуется, как дорог девочке облик этого человека. Много доброго открыла вожатая ребятам, научила дружбе, чести, ответственности. От всего сердца и очень точно назвала Ира портрет — «Наш друг». Витя Лишко, занимающийся в изостудии Дворца пионеров, по-

святил работу родному Магнитогорску, первым строителям прославленной Магнитки, 50-летие которой скоро будет торжественно отмечать вся страна.

Сверстники юных магнитогорцев в далеком Дагестане — учащиеся детской художественной школы города Дербента из многих тем, предложенных редакцией для конкурса, выбрали одну: край родной. Их акварели, гуаши отражают неповторимую красоту Дагестана, говорят о талантности, доброте, темпераменте населяющих его народностей. Хочется похвалить юных художников горной республики за увлеченность, поиски необычных решений, искренность.

Вот примостился 12-летний Ямутдин Бегов с этюдником на зеленом краю деревенской улицы. Мальчик запечатлел сцену из жизни родного села Хучни. Вот седой старожил на скамье. Две женщины в повязанных особому шалях, прервав путь, озабоченно обсуждают, должно быть, успехи детей к концу учебного года. По светлоте зелено-травяного ковра на взгорье, теплой синеве неба догадываешься: весна в Дагестане!

Работа Карена Алахвердова вводит нас в дагестанскую саклю, когда шумит свадьба... Удача юного художника в передаче черт национального быта, темпе-

раментного кавказского танца. Лист праздничный, удачен по ритмам. Органически введен орнамент, который придает работе стиливую цельность.

У акварели девятилетний Хураман Мовсумовой «Ковровщицы» особая цветовая мелодичность.

*Городских девушек люблю я,
в строгих платьях без затей.
Присмотритесь к нашей моде —
очень им она идет!*

Маленькая Хураман словно подтверждает эти строки народного поэта Дагестана Расула Гамзатова. Посмотрите, какое у каждой из мастериц врожденное чувство цвета, чувство красоты во всем. Оттого так уместен узорчато-нарядный ковер, начатый недавно и чуткими пальцами ковровщиц терпеливо собираемый из гирлянды клубков разноцветной шерсти! Хураман не показала лиц ковровщиц. Может, девочка пока еще не умеет этого делать. Но почему-то не оставляет нас уверенность — подрастет, научится, и мы увидим ее новые работы, полные радостного настроения.

Люба Сапожникова изобразила праздник пионерии. В разных местах композиции расположились призывы: «Мир и дружба!», «Миру — мир!», «Пусть всегда будет солнце!» Самые важные слова, самые волнующие сегодня для страны, планеты, всех честных людей. Девочка права: счастливый и красочный праздник советских ребят призывает к миру, дарит радость детям!

Мы рассмотрели сегодня только незначительную часть работ,



Ира Богдан,
11 лет.
Магнитогорск.
Наш друг. Гуашь.



Люба
Сапожникова,
12 лет.
Магнитогорск.
Любимая песня.
Гуашь.

поступивших на конкурс «Моя Родина — СССР». Надеемся, что с началом учебного года читатели примут еще более активное участие в конкурсе.

Темы конкурсных работ могут быть самые разные. Это и предстоящий XIX съезд Ленинского комсомола, и «Летопись Великой Отечественной», пополнять которую призывает сегодня пионеров, комсомольцев Центральный Комитет ВЛКСМ. Немало можно рассказать в рисунках также о VIII Всесоюзном слете пионеров, прошедшем в мае нынешнего года в Москве. Он дал старт пятилетке трудовых пионерских дел. Юные ленинцы собирают металлолом, который пойдет на сооружение газопровода из Уренгойского месторождения Западной Сибири в центр европейской части СССР. Тысячи ребят принимают участие в операции «Зернышко» и в походе за экономию и бережное отношение к школьному имуществу, мебели, учебникам. Участники операции «Пионерская ферма» помогают выращивать кроликов, птиц, ягнят, телят, поросят в колхозах и совхозах.

Пионерский костер и линейка, состязания участников спортивных соревнований «Старты надежд», занятия изостудии, концерт художественной самодеятельности и многое другое, что покажется вам, будущим участникам конкурса, важным и

интересным, пусть станет содержанием ваших композиций.

Мы уже писали об условиях конкурса, о правилах участия в нем и оформлении присылаемых работ. Однако все же придется в адрес редакции много неправильно упакованных произведений, нередко без указания необходимых данных. Поэтому мы еще раз напоминаем вам, дорогие юные читатели-художники, что в конкурсе могут принять участие все ребята в возрасте от 7 до 16 лет, коллективы и учащиеся детских художественных школ, изостудий, кружков.

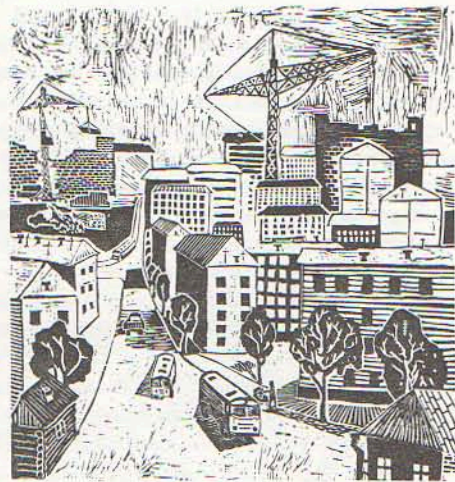
Только не присылайте перери-

совок с открыток и книжных иллюстраций, копий с произведений мастеров. Обязательно на оборотной стороне листа укажите название работы, свою фамилию, имя, возраст и адрес. Если рисунок не вкладывается в конверт, не перегибайте и не свертывайте работу в трубочку. Склейте конверт в размер рисунка, чтобы он не измялся при доставке, и подложите еще плотную бумагу или картон. Очень хорошо, если к работам будет приложен и ваш рассказ, дополняющий то, что вы нарисовали.

Желаем вам успехов! Ждем интересных работ!



Карен Алахвердов,
13 лет.
Дербент.
Свадьба. Тушь, акварель.

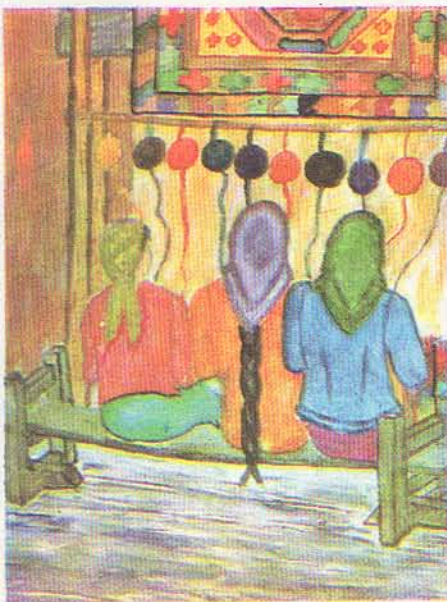


Витя Лишко,
12 лет.
Магнитогорск.
Город строится. Линогравюра.

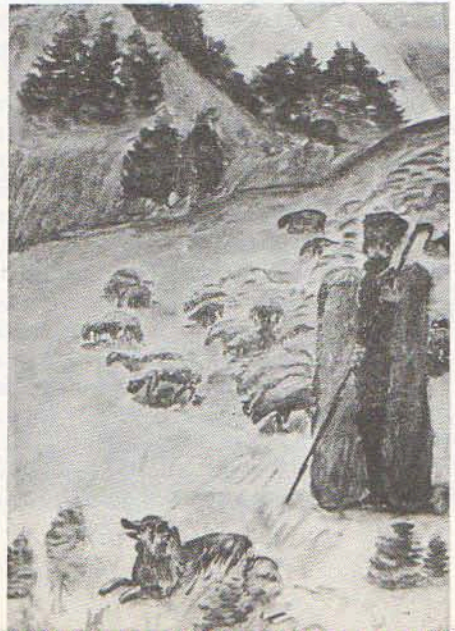
Ямутдин Бегов,
12 лет.
Дербент.
Наше село Хучни. Акварель.



Хураман Мовсумова,
9 лет.
Дербент.
Ковровщицы. Акварель.



Теймур Исабеков,
10 лет.
Дербент.
Заслуженный чабан. Акварель.



НА ГОСТЕПРИИМНОЙ БОЛГАРСКОЙ ЗЕМЛЕ

Самолет шел на посадку. Под крылом поплыли заснеженные вершины горного массива Витоши, а затем одна за другой замелькали красные черепичные крыши домов.

И сразу же в Софийском аэропорту — первые неожиданные встречи. Услышав русскую речь, к нам, сотрудникам журнала, подошла симпатичная черноглазая девочка. Представилась: Валя из Пловдива. Узнав, что мы из «Юного художника», она стала быстро рассказывать, как в их третьем классе все ребята любят рисовать, а лучшие работы выставлены в Национальной галерее детского рисунка, где нам предстояло побывать.

Гостеприимно встретила нас болгарская столица, утопающая в зелени пышных садов, напоенных ароматом цветущих акаций, каштанов и прекрасных роз. «Добре дошли!» — это приветствие сопровождало нас повсюду.

Где бы мы ни были, в будничном ритме страны чувствовалось праздничное настроение. Ведь этот год особенно знаменателен для братской Болгарии — весь народ живет решениями XII съезда Болгарской коммунистической партии и ожиданием юбилея 1300-летия Болгарского государства. В городах и селах открылись новые просторные Дворцы культуры, появились красочные экспозиции, повествующие о героическом пути болгарского народа, о его многолетней и вечной дружбе с Россией, скрепленной кровью павших бойцов, освобождавших Болгарию от пятивекового чужеземного ига, от фашизма...

И дети социалистической Болгарии наравне со взрослыми ощущают свою причастность к этим большим событиям. Темы родины, ее героического прошлого, грандиозность сегодняшних свершений стали основными в детском творчестве.

...По ступеням высокой лестницы Дворца пионеров имени Георгия Димитрова в Софии рано утром торжественно поднимаются дед и маленький внук. В руках у мальчика папка с рисунками. Он учится в школе во вторую смену, а с утра приходит на занятия изокружка, которым вот уже 28 лет руководит известный художник-педагог Люляна Карева. Общительная и приветливая, влюбленная в работу, она показала нам множество разнообразных рисунков своих воспитанников. Труд художника-педагога — это сложный творческий процесс, полный поисков и неожиданных открытий. Однажды Карева решила провести эксперимент и предложила на занятиях ребятам разного возраста одну и ту же тему. «Рисовали все вместе, но посмотрите, — восторженно обращается она к нам, — как по-разному работают дети, в каждом листе — характер автора, собственный почерк». И энергично раскладывает живописные работы, на которых изображены яркие, сочные цветы и букеты, смешной снеговик, фантастическая птица, город детской меч-

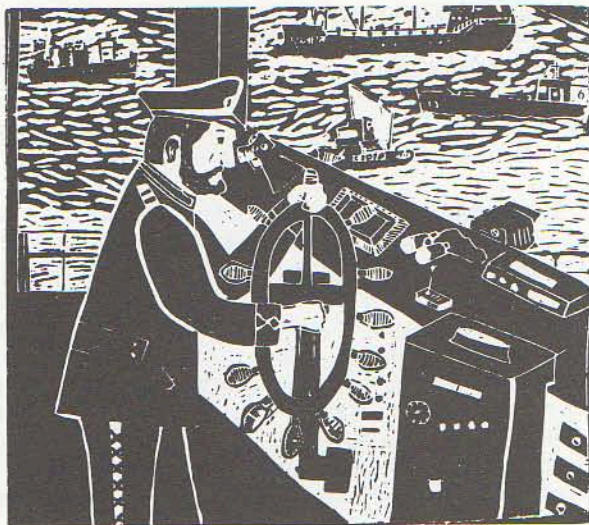


ты. На столах акварельные краски, пастель, цветные карандаши: кружковцы работают много и в разной технике. Ежегодно участвуют в национальных конкурсах детского рисунка.

В Софийском Дворце пионеров есть кружки живописи, графики, скульптуры, этнографии. На занятиях этнографического кружка ребята изучают историю страны, ее революционное прошлое, народное творчество и фольклор, национальный болгарский костюм. Когда ученики готовились к городской выставке, посвященной юбилею 1300-летия, сумели нарисовать и древнюю столицу — Великий Преслав, и старинное воинское облачение, и оружие.

В Софии, в живописном местечке у подножия Витоши, состоялось еще одно интересное знакомство. Директор национального музея «Боянская церковь» Йоханна Генова показала нам коллекцию детских работ на историческую тему, выполненных в технике керамической мозаики. Особенно удачными получились сцены боев, воины в доспехах, пушки.

Не занимать трудолюбия и юным мастерам из Бургаса — большого портового города на Черном море. С успехом демонстрировались на многих выставках, в том числе и на международных, их акварели и линогравюры, мозаики из прибрежной гальки.



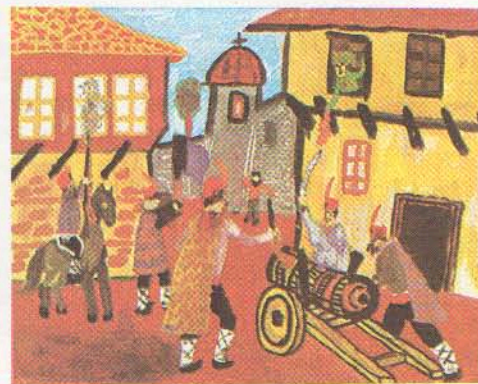
Гармоническому развитию личности, эстетическому и художественному воспитанию юных граждан в Болгарии уделяется большое внимание. «Учение и труд, творчество и вдохновение!» — этот лозунг, обращенный к молодежи, сегодня особенно популярен в стране. В каждой болгарской школе урок изобразительного искусства считается таким



Красимир Обретенов,
10 лет.
Стройка.
▲ Пастель.



Галин Йорданов,
14 лет.
Капитан.
▲ Линогравюра.



Боряна Ботева,
9 лет.
Мои друзья из Москвы.
▲ Гуашь.

Иван Николов, 10 лет.
Пейзаж.
▲ Линогравюра.

Иванка Вылчанова,
11 лет.
Мой дом.
▲ Гуашь.

Милена Славова,
15 лет.
Созополь.
▲ Акварель.

Иван Ботев, 11 лет.
Бой.
▲ Гуашь.

Георги Генов, 13 лет.
«Аврора».
▲ Линогравюра.

Ася Филчева, 13 лет
София.
▲ Линогравюра.



же важным и нужным, как, например, литературы или математики. Есть в Болгарии и специальные художественные школы и училища. Несмотря на различие в профиле обучения (роспись тканей, керамика и гончарное производство, ювелирное дело), в основе преподавания — рисование с натуры.

В художественном училище имени Цанко Лавренова в Пловдиве молодые преподаватели — недавние выпускники художественных вузов — показали нам работы своих учеников: горные и морские пейзажи, натюрморты, композиции на тему родного города. С первого знакомства Пловдив удивляет туристов обилием древних построек, архитектурных памятников. Здесь настоящее раздолье для художника — взрослого и юного: на центральной улице расположен древнеримский стадион, где проходили бои гладиаторов, в старой части города идут археологические раскопки античного амфитеатра, который существовал еще в IV веке до нашей эры. В праздничные дни 1300-летия в обновленном амфитеатре пойдут первые театрализованные постановки.

Из окна училища открывается обширная красочная панорама города, увенчанная величественным монументом русскому солдату Алеше. Памятники неуязвимой славы и героизма русского и болгарского народов бережно сохраняются. Тепло своей души и благодарность вложил народ братской страны в короткую строку: «Дружба на вечные времена».

«Моя Болгария» — так называется выставка детского рисунка, организованная в городе Стара-Загора ребятами из училища «Кирилл и Мефодий» села Калековец. Дружат ребята из болгарского села с советскими школьниками — они обменивались выставками с юными художниками из Фрунзе, Ленинграда, Златоуста. Лучшие работы детей из села Калековец вошли в экспозицию Национальной галереи детского рисунка в Пловдиве.

Ее директор Тодор Димитров с гордостью сообщил нам о том, что первая национальная выставка детского рисунка проходила здесь в 1967 году и посвящалась 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

...Быстро пролетели дни, проведенные на гостеприимной земле. Самолет набирал высоту, держа курс на Москву. До свидания, Болгария! Мы увозили с собой тепло дружеских встреч с ее трудолюбивыми и талантливыми сыновьями и дочерьями и, как символ нашей вечной дружбы, алые гвоздики, подаренные 8-летней художницей из Софии Мишошкой Славовой.

Т. БЛЫНСКАЯ

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.
Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

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

Сдано в набор 08.07.81. Подп. в печ. 28.08.81. А01420. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 138 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 1001.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 9. 1981.

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ	
1	Твой учитель
2	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА <i>Д. А. Налбандян</i>
К 1300-ЛЕТИЮ БОЛГАРИИ	
5	Путь длиною в 13 веков <i>Росен Василев</i>
11	На родине Тодора Живкова
12	Боянская церковь <i>Димитрина Йосифова</i>
О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ	
15	Кукрыниксы (окончание)
22	У самовара <i>С. Плеханов</i>
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
26	Анатомия головы человека <i>Б. Горбунов</i>
ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ	
29	Рама и живопись <i>В. Турчин</i>
31	Масляные краски <i>Ю. Аффрин</i>
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. М. ГЕРАСИМОВА	
32	Дорога <i>Ариадна Жукова</i>
33	«Портрет старейших художников» <i>А. Герасимов</i>
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА	
36	Рембрандт <i>Т. Седова</i>
44	НАШ КОНКУРС
У НАШИХ ДРУЗЕЙ	
46	На гостеприимной болгарской земле <i>Т. Блынская</i>

На 1-й странице обложки: К. и Б. Кукулиевы. Россия — сестра родная. Миниатюра из серии «Здравствуйте, братушки!» на темы борьбы болгарского и русского народов за освобождение Болгарии. Палех. 1976.

На 2-й странице обложки: Занятия в ДХШ города Сургута Тюменской области. Фото.

На 3-й странице обложки: В. Гиневски. Памятник Кириллу и Мефодию в Софии. Бронза. 1975.

На 4-й странице обложки: Рембрандт. Святое семейство. Масло. 1645. Государственный Эрмитаж.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабузова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), А. Е. Порватов, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (ответ. секретарь), В. М. Ходов, Л. И. Швецова, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев

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



