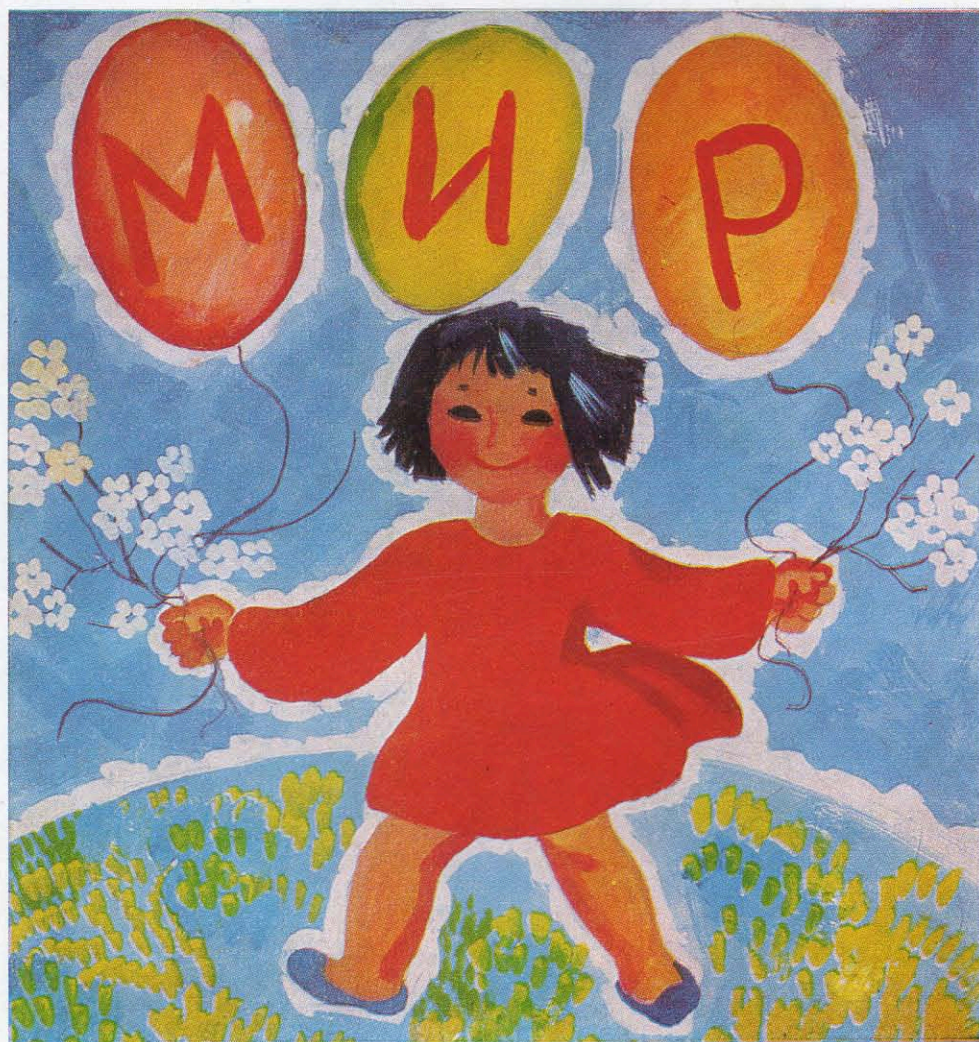


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



1. 1983



МЫ БОРЕМСЯ ЗА МИР

Дорогой читатель! По традиции редакция открывает новый год статьей на самую важную тему дня. Сегодня для народов нет более насущной проблемы, чем сохранение мира на земле. От ее решения зависит будущее планеты, ваше счастливое детство, судьбы культуры и искусства.

Тридцать восемь лет советский народ живет и трудится под мирным небом. Но каждый мирный день оплачен большой ценой — миллионами жизней, что унесла Великая Отечественная, героическим трудом ваших дедов, отцов и матерей, которые сумели восстановить разрушенное войной. Наш мир оплачен не только прошлым, но каждым сегодняшним днем — тем, как мы работаем и учимся, какую лепту вносим в укрепление могущества своей Родины.

Мир — не дар с неба, его сохранение и упрочение требует повседневной и трудной борьбы. Вам, молодым, выпало счастье вырасти и жить в условиях мира, не зная бедствий войны. Надо дорожить этим, сохранить это драгоценное достояние — таков партийный наказ XIX съезду ВЛКСМ.

В ответ на этот призыв комсомольский съезд объявил «Марш мира советской молодежи», который с осени прошлого года начал путь по стране. Он явился составной частью международной акции «Всемирные действия молодежи против ядерной угрозы, за мир и разоружение». Манифестации, митинги, походы, трудовые вахты, проходящие в дни Марша, выражают волю советской молодежи обуздать гонку вооружений, обеспечить мир во всем мире. Активное участие в этом движении станет для юношей и девушек школой идейного и политического мужания, гражданской зрелости, патриотизма и интернационализма.

Участие молодых в практической борьбе против угрозы войны ширится по всему миру. Это ответ молодежи на происки врагов разрядки международной напряженности, тех империалистических кругов, которые хотят вернуть времена «холодной войны». Европейцев, все человечество пытаются приучить к преступной мысли о допустимости «ограниченной» ядерной войны и первого атомного удара. Милитаристская истерия тяжелым бременем ложится на плечи молодого поколения. Она поощряет чудовищное расточительство материальных и духовных богатств общества, которые по праву должны быть унаследованы молодежью. Гонка вооружений вызывает рост безработицы на Западе, от нее в значительной мере страдают молодые люди, начинающие самостоятельную жизнь. Из школы — в безработные. Такова судьба миллионов выпускников в странах капитала. Например, четверо из каждых десяти безработных в Западной Европе — в возрасте до 25 лет.

Силы милитаризма пытаются обмануть молодежь, разглагольствуя о мнимой «советской угрозе». Но

Советский Союз никому не угрожает. Нет такого вида вооружений, которые наша страна не согласилась бы ограничить на взаимной основе. Миротворческая политика нашей Родины полностью отвечает интересам советского народа, выражает его волю.

«СССР вообще отвергает точку зрения тех, кто пытается внушить людям, будто сила, оружие решают и всегда будут решать все,— сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов, выступая на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК.— Ныне на авансцену истории, как никогда ранее, выходят народы. Они обрели право голоса, который никому не заглушить. Они способны активными и целеустремленными действиями устранить угрозу ядерной войны, сберечь мир, а значит, и жизнь на нашей планете».

Марш мира — конкретный вклад советской молодежи в борьбу за устранение опасности ядерной войны, за прочный и справедливый мир. На предприятных, стройках, в колхозах и совхозах участники Марша встают на трудовые вахты мира, участвуют в трудовых починах, принимают повышенные социалистические обязательства, встречные планы.

Вместе со своими старшими товарищами — комсомольцами в Марше принимают участие и пионеры. Многие из вас, юные читатели, наверное, готовятся к конкурсу детского рисунка «Дети против войны», к «Уроку мира и антиимпериалистической солидарности», которые пройдут в школах страны. В пионерских отрядах и дружинах проводятся сборы, посвященные Дню юного героя-антифашиста. С гордостью вспомнят ребята своих сверстников, которые в годы Великой Отечественной войны бесстрашно боролись с фашистами. Пример героев вдохновляет и сегодня на борьбу юных антифашистов в Чили, Никарагуа, на палестинской земле, оккупированной израильскими захватчиками.

В дни каникул юные следопыты отправятся поисковыми маршрутами, открывая имена новых героев, защитников Родины. Эти имена будут присвоены пионерским отрядам, дружинам и школам.

В Марш мира вольются и пионерские дела юных ленинцев на маршруте «Пионеры-интернационали*сты»: участие в неделях дружбы и солидарности с борцами за мир, демократию и социализм, работа на субботниках и воскресниках, средства от которых пойдут в фонд мира.

Много доброго могут сделать и юные художники. Их рисунки расскажут о борьбе за мир, ходе Марша, о жизни, мечтах и надеждах детей. А дети мечтают о мире, о солнце и чистом небе над головой.

Ради их счастья, ради того, чтобы будущие поколения не знали слова война, поднимает сегодня свой голос советская молодежь, сплывает ряды в защиту мира. Пожелаем успеха и победы всем, кто мужественно шагает сейчас в рядах борцов за мир на прекрасной планете Земля.

ХУДОЖНИКИ ОСАЖДЕННОГО ЛЕНИНГРАДА



В городе на Неве, в Доме художников, перед входом в выставочные залы висит большая мраморная доска. На ней высечены имена погибших в Великую Отечественную войну. Более 150 художников...

1941 год. Зима, блокада, бомбежки. Обстрелы, голод, холод. Несчетные тысячи смертей... Череда бесконечных темных дней, самых трагических и мужественных среди девятисот беспримерных дней блокады. Город казался вымершим. Пустынные улицы замело снегом, чернели промерзшие громады домов, безжизненно висели сорванные провода, троллейбусы и трамваи намертво вмерзли в сугробы.

Не было хлеба, света, тепла, воды. И все-таки Ленинград жил и героически боролся. В обледенелых цехах заводов истощенные люди изготавливали оружие, танки, снаряды для фронта. Блокадными ночами под жестокими бомбежками и артобстрелами команды противовоздушной обороны из тех же еле державшихся на ногах ленинградцев дежурили на крышах, боролись с пожарами, разбирали руины.

А по утрам на стенах домов появлялись плакаты. Яркие, пахнущие свежей типографской краской листы клеймили врага, зывали к мщению, утверждали веру в Победу, помогали жить и бороться. Они были очень нужны

тогда людям. Вряд ли современные юные художники могут в полной мере представить себе, в каких условиях выполнялись тогда эти плакаты...

Улица Герцена, 38. В промерзлых комнатах этого дома ленинградского Союза художников шла в дни блокады особая, напряженная жизнь. Просторное помещение с двумя высокими залами, с большими, некогда светлыми мастерскими стало неузнаваемым. По углам стояли невесты откуда взявшиеся кровати, топились печи-«буржуйки», горели коптилки. Слабое пламя выхватывало из тьмы худые, бледные лица. Руки в перчатках с трудом держали кисти, замерзшие краски приходилось отогревать дыханием. Но художники работали. Работали с поразительной энергией, упорством, страстью.

С первого дня войны художники вместе со всеми ленинградцами строили оборонительные сооружения, трудились на лесозаготовках, проходили военное обучение в командах противовоздушной обороны. Более ста человек ушло на фронт. Многие сражались в народном ополчении. Все хотели защищать родной город с оружием в руках. Некоторые тогда решили, что профессиональные навыки художника во время войны никому не нужны. Но уже в конце июня 1941 года большую группу живо-

писцев военное командование призвало выполнять работу по маскировке военных объектов — прежде всего аэродромов. Маскировали и памятники архитектуры города-музея, укрывали от осколков бомб и снарядов монументальные скульптуры на знаменитых набережных и площадях Ленинграда. Руки, умеющие обращаться с произведениями искусства, понадобились и при срочной упаковке сокровищ Эрмитажа и Русского музея для эвакуации. Пережившие блокаду художники вспоминают, с каким трепетом и душевной болью помогали они сотрудникам музеев снимать с подрамников бесценные полотна, как горько всем было видеть пустые рамы на стенах прославленных залов...

И хотя дела эти были важными и нужными, осажденные жители ждали тогда от них и оперативного, боевого творческого отклика на события жизни сражающегося города. Создание произведений массового агитационного искусства стало необходимостью. Для выполнения этой важнейшей задачи многие ведущие художники были даже отозваны с фронта.

На время повернулись к стенам большие начатые холсты, остались недоконченными мирные листы книжных иллюстраций. И даже художники, никогда прежде не пробовавшие силы в области агит-

тационного искусства, взялись за дело самоотверженно и горячо.

На третий день войны вышел из печати первый плакат В. Серова «Били, бьем и будем бить!». Вслед за ним появились острые, разящие плакаты В. Лебедева «Напоролся», А. Любимова «Н-да, Адольф, у тебя тут что-то не получается...», А. Казанцева «Помоги», И. Серебряного и других.

Одновременно большая группа мастеров искусства стала работать в «Боевом карандаше». Они выпускали многофигурные листы и плакаты. Сатирические картинки сопровождалась текстом, как правило, стихотворным. Ядро «Боевого карандаша» составили графики И. Астапов, В. Курдов, Н. Муратов, прозванные то-

варищами по работе «тремя богатырями». Рядом с ними трудились художники Ю. Петров, В. Гальба, Н. Быльев, И. Ец, Я. Николаев. Тексты писали поэты Н. Тихонов, В. Саянов, А. Прокофьев. Плакаты пользовались большой популярностью у ленинградцев. Отправляли их и на фронт, в блиндажи, окопы, на корабли Балтийского флота.

24 июня 1941 года на Невском проспекте, в витрине магазина, появилось первое «Окно ТАСС». Всем тогда еще были памяты знаменитые «Окна РОСТА» В. Маяковского времен гражданской войны. «Окна ТАСС» продолжили эту славную традицию. Они составлялись из злободневных плакатов и карикатур, из ежедневных сводок Совинформбюро и обяза-

убывали, а ряды их таяли... От голода, бомбежек и артобстрелов в самую суровую блокадную пору погибло более ста живописцев, графиков, скульпторов. Некоторые художники, совсем больные и престарелые, были эвакуированы с семьями по ледовому пути. В городе насчитывалось едва ли более восьмидесяти членов союза. Многие жили далеко от улицы Герцена, и тратить убывающие силы на дорогу им стало почти невозможно. Тогда-то, в первую блокадную зиму, и собралась под крышу дома № 38 почти все оставшиеся в Ленинграде художники. Жить и трудиться, помогая друг другу, легче. В. Серов руководил всей работой художников.

Это было тяжелейшее, страшное, но и удивительное время.



◁ С. Юдовин.
В мастерской художника.
Гравюра. 1944—1946.

Я. Николаев.
Автопортрет.
Масло. 1942.

В. Серов,
И. Серебряный,
А. Казанцев.
Прорыв блокады.
Масло. 1943.

тельного фотохроникального материала. «Окна» стали так популярны, что вскоре пришлось размножать их, копировать вручную. Прибавилась еще работа над боевыми листками и лубками для фронта, листовками по агитации среди войск противника, многочисленными рисунками для газет и большими агитационными панно, которые ставились на главных магистралях города и дорогах к фронту. Художники делали свое дело самоотверженно, из последних сил. Но силы

Сообща обсуждались все творческие предложения и замыслы, порой они и воплощались сообща. Копилки в доме горели круглосуточно. Тут же, не раздеваясь, отдыхали, здесь «пиршествовали» у стола с нарисованными на тарелках яствами, встречая новый, 1942 год. Суточный паек хлеба составлял тогда 125 граммов. И здесь же рисовали, писали этюды, делали беглые наброски. Даже лепили, хотя специфика труда скульптора требовала таких материалов и усло-

вий работы, которых не могло быть в те тяжкие дни. И тем не менее художники не останавливали работу с натуры.

Каждый день выходил на улицы Ленинграда с этюдником в руках пейзажист В. Пакулин. Закутанный в шерстяные платки и старую шубу, он простаивал часами. на морозе, едва держа в ослабевшей руке кисть, под которой рож-

«За водой», «В очаге поражения» — потрясают ранящей душу правдой изображения быта города-героя. Всего им сделано более 30 художественных хроник ленинградской жизни, которые при всей предельной достоверности являются не просто зарисовками с натуры, а композициями, сделанными на основе размышлений и строгого отбора деталей.

Постоянно создавали сотни произведений, воспроизводящих облик Ленинграда и тех, кто его защищал, графики Н. Дормидонтов, Е. Белуха, С. Мочалов, Н. Павлов, С. Юдовин, Г. Верейский, П. Шиллинговский, скульпторы В. Исаев, В. Боголюбов, В. Лишев.

Творческого материала у художников накапливалось изо дня в день все больше и больше. И Союз художников уже в конце 1941 года решил устроить в своих залах выставку. Те, кто не жил в стенах союза, понесли и повезли на саночках свои работы на улицу Герцена.

2 января 1942 года в промерзшем, с разбитыми взрывной волной стеклами Выставочном зале открылась Первая выставка работ ленинградских художников в дни Великой Отечественной войны. Несмотря на то что день был очень морозный, что художники еле держались от голода на ногах, открытие выставки прошло торжественно. И главное — ее посетили! Каждый день приходило по 15—18 человек — цифра по тому времени невероятно большая. Правление союза решило постоянно пополнять выставку новыми работами. Осенью она была показана в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, и произвела огромное впечатление. Вся московская печать откликнулась взволнованными статьями. «Образ гневного, решительного, ошетинившегося города, образы героизма обыкновенных, вчера еще маленьких людей, образы беззаветного мужества и стойкости детей, женщин, стариков, рабочих и ученых, бойцов и академиков встают во всем величии на этой скромной по размерам, но глубокой по драматизму выставке», — писала тогда «Комсомольская правда».

Еще в первую военную зиму установилась прочная связь

художников Ленинграда с партизанами области. Группы художников откомандировывались на партизанские базы. Там они делали зарисовки, писали портреты лучших командиров и бойцов, зачастую принимали участие в боевых операциях. Между многими художниками и героями фронта установился тесный дружеский контакт.



В. Богаткин.
На Неве.
Литография.

дались все новые и новые картины опустевшего родного города.

Художник Я. Николаев, предельно истощенный и больной, даже в самые тяжелые дни не расставался с карандашом и кистью. Необычайно выразителен его автопортрет 1942 года: изможденное лицо, крепко сжатые губы, пылкий взгляд, непреклонность сурово сдвинутых бровей — мужественный и прекрасный образ человека, сумевшего победить смерть.

В 1941 году А. Пахомов начал работать над большой серией автолитографий «Ленинград в дни блокады». Первые листы этой серии — «Везут в стационар»,



А. Пахомов.
На постах.
Литография. 1942.

18 января 1943 года произошло долгожданное и радостное событие: была прорвана блокада Ленинграда. Жизнь в городе резко изменилась. Хотя не прекратились еще бомбежки и обстрелы, но отступил голод.

В это время в рекордно короткий срок — за один месяц — ко Дню Красной Армии пишут художники В. Серов, И. Серебряный и А. Казанцев большое полотно «Прорыв блокады», в котором запечатлен исторический момент прорыва блокады бойцами Ленинградского и Волховского фронтов. В мае в союзе открывается Весенняя выставка ленинградских художников, а в Доме

Красной Армии — выставка работ художников Ленинградского фронта. Художники сражались под Ленинградом в разных родах войск. И как правило, совмещали свою боевую деятельность с художественной: работали во фронтовых газетах, делали плакаты, карикатуры, листовки, лубки, рисовали портреты, пейзажи, писали многочисленные этюды и даже большие картины.

В январские дни 1944 года началось мощное наступление. 27 января Ленинград был полностью освобожден от блокады.

Город ликовал. Необычайной силы и яркости салют — первый салют в Ленинграде! — возвестил победу над врагом. Непривычно темные улицы города вновь залил свет, над Невой простер руку освобожденный от укрытия «Медный всадник», на Аничков мост торжественно «въехали» извлеченные из глубоких ям клонцовские кони. В родной город возвращались из эвакуации театры. Вернулись и многие уехавшие прежде художники. Начался новый этап в жизни героического Ленинграда — его восстановле-

ние. Появились серии плакатов, призывающих как можно скорее залечить раны, нанесенные врагом любимому городу. Особенно удачен был плакат И. Серебряного «А ну-ка, взяли!». Увеличенные копии с него, написанные на больших деревянных щитах, были установлены на главных улицах города.

Приближалась незабываемая весна 1945 года. Приближалась Победа!

И. НИКИФОРОВСКАЯ

Ленинград



Ленинград, Невский
проспект.
Фото. 1943.

НАША АКАДЕМИЯ

В от уже третье столетие Академия художеств является неотъемлемой частью всей отечественной культуры, широкой живой рекою, куда вливаются народные таланты. Новые горизонты открылись перед академией после революции. Заказчиком искусства становился ныне не царь, не богач с тугим денежным мешком, а сам народ. Но старая академия измениться сразу не могла и не захотела: в ответ на призыв А. В. Луначарского помочь народной власти в создании нового искусства Совет академии объявил саботаж.

19 апреля 1918 года был опубликован декрет о ликвидации императорской академии. Появились Свободные художественные мастерские, в которые сразу же записалось 700 человек. Вот бы бережно выучить их, сохранив профессиональную

школу, из десятилетия в десятилетие создаваемую и развиваемую русской академией.

Но подобно тому как разруха многолетней войны пагубно отразилась на нашем хозяйстве, оказалась поражена и значительная часть художественной школы. Трудно было учиться в старой академии! Сорок раз нарисовал юноша Карл Брюллов сложную группу Лаокоона. Тысячи «портретов» деревьев делал во время летних отпусков Иван Шишкин. Не выпускал из рук альбома Илья Репин. Они рисовали и писали всегда, всю жизнь. Только совершенное мастерство, понимали они, поможет создать картины о жизни родной природы, об истории человечества, о подвигах и страданиях народа. По этому же трудному пути вели своих учеников педагоги-реалисты Д. Кардовский, В. Савинский, А. Рылов, К. Пет-

ров-Водкин, К. Савицкий, В. Лиснев. Но появилась группа администраторов и педагогов, которые выдавали модные течения буржуазного искусства за новое слово пролетарской культуры. Они предлагали ученикам совсем другую школу. В мастерской футуриста Пуни на холст наклеивали кусочки газеты, веревочки, деревянные палочки. Был разгромлен музей академии. Бесценные гипсовые слепки античных скульптур разбиты, выброшены во двор.

По-хозяйски, как и в экономике, молодая республика преодолела разруху в художественной школе. «Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом?..» — возмущался В. И. Ленин и подчеркивал, что в бесконечных экспериментах без школы много лицемерия и «бессознательного почтения к художественной моде, господ-



Д. Налбандян.
Заседание президиума
Академии художеств СССР.
Масло. 1979.

На картине изображены:
в верхнем ряду —
К. И. Рождественский,
А. П. Кибальников,
Д. А. Налбандян,
М. К. Аникушин,
В. С. Кеменов,
Ф. П. Решетников,
П. М. Сысоев;
в нижнем ряду —
Е. А. Кибрик,
Д. А. Шмаринов,
Н. В. Томский,
А. М. Грицай.



ствующей на Западе». Народ ждал сердечного, великого искусства, способного запечатлеть эпоху и ее героев.

И постепенно традиционная школа русского рисунка и живописи побеждала. Декрет о ликвидации императорской академии был направлен против ее реакционных, антинародных черт. Он сыграл огромную роль в очищении и демократизации нашего искусства. Крепи ряды художников, понимающих ценность лучших профессиональных и гражданственных заветов академии, ценность ее музея, библиотеки, наконец, самого здания, где «стены учат». В 1921 году Свободные мастерские стали именоваться по-прежнему Академией художеств.



Всероссийская Академия художеств учреждена в 1932 году, а в 1947-м, когда выросли и окрепли художественные школы союзных республик, она стала Всесоюзной — Академией художеств СССР. За тридцать лет Советской власти наше искусство превратилось в гигантское зеркало, преломившее историю и современность многонациональной страны. Всеми средствами оно утверждало: «Человек — это звучит гордо!» По великому завету Александра Иванова искусство старалось быть впереди, «как музыка, идущая перед полком». Оно воевало, страстно обращалось прямо к зрителю: «Ты записался добровольцем?» Оно одевалось в камень и поднималось к небу памятниками великим людям мира и борцам за свободу России. Новые герои картин почти одновременно с живыми героями мчались в рядах Первой Конной, заседали в комбедах, стреляли в басмачей, склонялись над учебниками и строили, строили, строили...



За произведениями искусства стоял художник, вооруженный

А. М. Герасимов.

И. В. Космин.

В. Н. Бакшеев.

С. Т. Коненков.

А. А. Пластов.

Б. В. Иогансон.





М. Манизер, С. Меркуров, В. Му-
хина, П. Сабсай.

Во время Великой Отечествен-
ной войны боевой отряд со-
ветских художников сразу же
включился в общенародную
борьбу с врагом. В первый день
войны появился первый плакат.
Они стали выходить миллиона-
ми. Их помещали на стенах раз-
бомбленных домов, солдаты но-
сили их в походных сумках.
Уже летом 1941 года в осажден-
ном Ленинграде Н. Томский
создал первый скульптурный
плакат, который во время мон-
тажа был расстрелян вражеской
артиллерией.

После Великой Победы ака-
демия объединила лучших



реалистическим методом. Его
труд. Бессонные ночи. Влюблен-
ность в своего героя. Борьба
художника за героя. Полет его
вдохновенной мечты...

Членами-учредителями ака-
демии стали лучшие художни-
ки страны: живописцы М. Ави-
лов, В. Бакшеев, В. Бялыницкий-
Бируля, А. Герасимов, С. Гера-
симов, И. Грабарь, А. Дейнека,
В. Ефанов, Б. Иогансон, П. Кон-
чаловский, А. Пластов, М. Са-
рьян, М. Тоидзе, Ф. Федоров-
ский, А. Шовкуненко, К. Юон,
В. Яковлев; графики В. Касиян,
П. Крылов, М. Куприянов,
И. Павлов, Н. Соколов; скульп-
торы Т. Залькалн, Я. Николадзе,



сты не только исследовали худо-
жественное творчество и писа-
ли о нем — они подняли целый
пласт русского демократическо-
го искусства. Из анализа картин,
документов, писем, статей вста-
вали чистые образы А. Иванова,
И. Крамского, И. Репина, В. Су-
рикова...

Два ведущих художествен-
ных института страны — имени
Репина и имени Сурикова — и
две связанные с ними художест-
венные школы находятся в ве-
дении академии. Школа — слож-
нейший живой организм. Это не
только учебники и рецепты, но
и высокое мастерство, и волне-
ние сердца, которые наставник



художников. Она бережно под-
держивала в искусстве все под-
линное, партийное, боевое. Ее
членами стали не только худож-
ники, но и искусствоведы. Науч-
но-исследовательский институт
теории и истории изобразитель-
ных искусств возглавил деятель-
ность искусствоведов. Знатоки
искусства, ученые, публици-

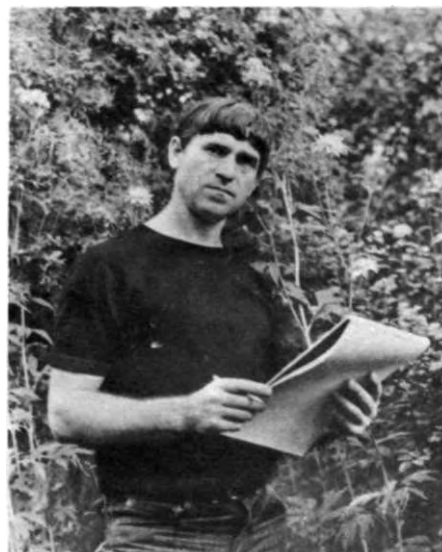
А. П. и С. П. Ткачевы.

М. А. Савицкий.

Т. Т. Салахов.

Т. Н. Яблонская.

Д. Д. Жилинский.



Кукрыниксы
(М. В. Куприянов,
Н. А. Соколов,
П. Н. Крылов). ▷



Ю. П. Кугач. ▽

передает ученику. Таким образом все учителя живы в своих учениках, цепочки поколений тянутся через все 225 лет Академии художеств. Сохранить эти драгоценные традиции, бережно пронести сквозь года, ничего не утратив, — такова роль нашего социалистического искусства.

Идейно-политический и профессиональный подвиг советской академии значителен пото-

му, что противоборство идеологий сегодня обостряется; официально поощряемые авангардистские течения в буржуазных странах неминуемо приходят к распаду. Недаром итальянский художник-коммунист, почетный член Академии художеств СССР Ренато Гуттузо утверждает, что в наше время рисовать человека — это уже политика. Высокое реалистическое искусство воплощает идеал, мечту и цель борющегося за светлое будущее человечества. Поэтому-то за реализм идет такая ожесточенная битва.

Борьба за реализм, гуманистическое, пронизанное идеями гражданственности искусство, безукоризненность профессионального мастерства, преемственность традиций мирового и отечественного художественного творчества, за обновление их современным чувством исторического оптимизма общества, строящего коммунизм, — вот смысл и содержание деятельности сегодняшней Академии художеств СССР, нашей академии.

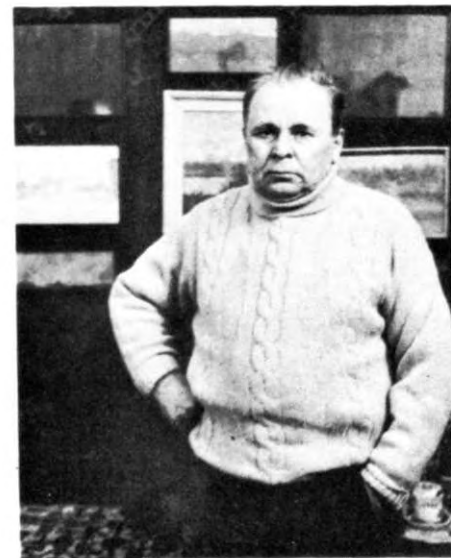
Ариадна ЖУКОВА

Фотографии Л. ИВАНОВА



И. Н. Клычев.

Н. М. Ромадин.



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ



Дмитрий Григорьевич Левицкий принадлежит к числу людей, прославивших русское искусство. «Один из известнейших русских художников, бывший... в свое время первым портретным живописцем» — так отозвался о нем президент Академии художеств А. Оленин в 1824 году, спустя два года после смерти мастера.

Он избегал печальной участи многих русских живописцев XVIII века, надолго и несправедливо забытых: это имя не исчезало из памяти потомков. Для многих поколений зрителей его творчество стало олицетворением всей русской портретной школы XVIII столетия, высших достижений отечественной культуры, не уступающих лучшим западноевропейским образцам.

Левицкий родился в 1735 году на Украине. Его отец, священник Григорий Левицкий, был весьма образованным человеком, хорошим гравером, он и стал первым учителем сына. Затем начинающий художник прошел ученичество у живописца А. Антропова и вместе с ним выполнял заказы на декоративные росписи. Сам Антропов был даровитым портретистом, отличавшимся точностью физиономических характеристик. Его талантливый ученик достиг совершенства в умении увидеть и передать

в портретном образе самые важные черты человека. С 1769 года Левицкий обосновался в Петербурге, до конца дней связав с этим городом свою творческую судьбу.

В 1770 году на выставке в залах академии Левицкий показал шесть портретов, высоко оцененных современниками. Из трех сохранившихся до наших дней надо выделить принесший автору звание академика портрет архитектора А. Ф. Кокорина, проектировавшего прекрасное здание Академии художеств.

Левицкий изображает Кокорина так, как это было принято только для восхваления людей знатных, занимающих высокое положение в обществе: парадно одетым, в окружении предметов, которые говорят об ответственной деятельности их владельца. Кокорин с достоинством указывает на лежащий перед ним план Академии художеств — своего главного детища, словно сознавая, что важное общественное значение его профессии не зависит от знатности рода или богатства. Живописец создал один из первых в русской живописи образов человека, посвятившего себя «искусству».

В первой половине 1770-х годов уже знаменитому Левицкому были заказаны портреты смолянок — воспитанниц Смольного института благородных девиц, которому покровительствовала императрица Екатерина II. В этом учебном заведении девочки из дворянских семей в течение двенадцати лет обучались чтению, письму, иностранным языкам, пению, танцам, декламации, игре на музыкальных инструментах. Во время пребывания в институте смолянки были изолированы от окружения. Это делалось для того; чтобы ничто не мешало развитию их способностей, подготовке к обязанностям образованных светских дам. Такова была педагогическая цель императрицы: вырастить «новую породу» людей, которые были бы лишены обычных пороков и слабостей той эпохи, — задача явно невыполнимая.

Воспитанницы Смольного демонстрировали свои успехи во время своеобразных концертов, на которых присутствовала петербургская знать и нередко сама Екатерина II. Лучшие участницы выступлений и были моделями Левицкого, создавшего серию из семи больших портретов в рост.

Художник избрал форму самого торжественного портрета — парадного, однако по новому осмыслил его: изображено как бы выступление на сцене перед зрителями. Е. Хованская и Е. Хрущева разыгрывают эпизод из модной в XVIII веке пастуральной пьесы. Е. Нелидова в «пастушеском платье» и Н. Борщова в «испанском платье» представлены в танце, А. Левшина наряжена пастушкой, как для маскарада. Иными словами, это костюмированные портреты или портреты моделей в какой-либо роли.

Наблюдательный художник видит, как по-разному позируют девушки в непривычной ситуации. Одни держатся непринужденно, сознавая собственное очарование, у других тонко отмечены невольные проявления характера, не совпадающие с характером роли. Вот «кавалер» Хрущева увлеченно ухаживает

Д. Левицкий.
Портрет У. Мнишек.
Масло. 1782.

Д. Левицкий.
Портрет смолянок
Е. Хрущевой и Е. Хованской.
Масло. 1773.





Д. Левицкий.
Портрет М. Дьяковой.
Масло. 1778.

Д. Левицкий.
Портрет П. Демидова.
Масло. 1773. ▷

за «пастушкой» — оробевшей Хованской, которая замерла в заученной позе. Рядом с уверенной партнершей она выглядит еще более неловкой — словно забыла свою роль.

Самые младшие девочки — Ф. Ржевская и А. Давыдова — и выпускницы — декламирующая Е. Молчанова и играющая на арфе Г. Алымова — запечатлены в парадных платьях. Однако и они исполняют роль настоящих светских дам: маленькие старательно подражают поведению взрослых.

Портреты смолянок объединены принципом театрального преобразования модели. И по композиции, и по живописному решению портреты как бы дополняют друг друга. Особенно эта взаимозависимость заметна в группе старших смолянок с портретом Борщовой в центре и портретами сидящих Молчановой и Алымовой по сторонам. Эти групповые портреты представляют уникальный в русском искусстве XVIII века ансамбль, предназначенный для украшения дворцовых залов.

Необычно применена парадная форма и в портрете П. А. Демидова, созданном в 1773 году. Богатый промышленник изображен в халате и утреннем колпаке, с большой лейкой, в окружении цветочных горшков, лукович и книг по ботанике. Эти вещи говорят об увлечении садоводством. Однако они имеют и второй, иносказательный смысл, намекая на общественную деятельность Демидова-благотворителя, который был покровителем московского Воспитательного дома. Просвещенный зритель XVIII века хорошо знал двойное, аллегорическое значение простых на первый взгляд предметов и легко угадывал смысл таких подсказок.

Левицкий был прекрасным мастером камерного портрета. Так называют небольшое погрудное или поясное изображение в размер натуры или близко к нему с нейтральным фоном. Художник, оставшись как бы наедине со своей моделью, имел возможность ближе рассмотреть ее, глубже постигнуть ее душевный мир. И сам позирующий, не отделенный от него дистанцией высокого положения, мог чувствовать себя проще, свободнее. И все же между созданным в портрете образом и зрителем ощущается неодолимая преграда: человек XVIII века утверждает независимость, поскольку глубоко убежден в своих положительных качествах.

Один из лучших камерных портретов Левицкого представляет М. Дьякову, будущую жену поэта и архитектора Н. Львова. Она была одарена красотой и незаурядными способностями. Ее мнение ценилось в кругу друзей ее мужа, среди которых были такие известные люди, как поэт Г. Державин. Левицкий хорошо знал ее, создавая портрет, не скрывал искреннего восхищения прелестью девушки.

В полумраке фона неярко высвечены мягкий овал лица и прекрасно вылепленная фигура; легкий поворот и наклон головы придают позе естественность и спокойствие, под которыми таится природная подвижность. Взгляд словно обращен внутрь, к тонким и радостным душевным переживаниям. Губы приоткрыты в едва заметной рассеянной улыбке. Нежнейшие переливы двух цветов, оливкового и бледно-розового, создают основу красочной гаммы портрета. От образа исходит очарование цветущей юности. Левицкий блестяще раскрывает в портрете свои лучшие качества живописца и тонкого наблюдателя.



Как бы противоположностью этому произведению стал «Портрет старика-священника», написанный в 1779 году. В нем ощущается особая теплота отношения к модели, оттенок невольной скорбной горечи при виде разрушений, которые причиняет человеку безжалостное время. Но, отметив внешние признаки увядания — морщины, слезящиеся глаза, седину, — портретист открывает и другое: благородство душевной мудрости, богатство жизненного опыта.

Изображения стариков в XVIII веке имели обычно аллегорическое значение: например, они могли олицетворять зиму в циклах «Времен года». Стремление изображать пожилых людей связано в европейском искусстве XVII века прежде всего с именем Рембрандта. В следующем столетии эта традиция почти угасла. А в русской живописи XVIII века портреты стариков представляют большую редкость.

Среди этапов человеческого бытия важнейшим считался период молодости и зрелости — состояние наиболее устойчивое, пора наивысшего развития личности в гармонии «тела, души и духа», как тогда говорили. Поэтому пожилые люди на портретах выглядят обычно моложе своих лет: на их образы как бы накладывались черты идеального, а значит, нестарого человека. Левицкий же дал редкий об-

разец понимания старости как отрезка жизни, имеющего самостоятельную ценность. Нарушается равновесие телесного и духовного, но пора увядания подчеркивает душевные достоинства умудренного жизнью человека.

В камерных портретах 1780-х годов почти исчезли доверительные ноты, хотя среди моделей Левицкого по-прежнему можно найти людей его круга.

Всего три года отделяют «Портрет М. Львовой» 1781 года от более раннего, изображавшего ее в девичестве, но образ неузнаваемо изменился: чуть откинув голову, как будто утомившись, молодая женщина смотрит с легкой скептической усмешкой, не позволяя зрителю проникнуть за барьер внешней сдержанности.

Этот оттенок горделивого спокойствия стал характерной чертой многих произведений. Далека от привычных представлений об аристократии Н. Бакунина: Левицкий изображает румяную круглолицую барыню, с ненапудренной прической, просто одетую. Однако в ней нет ни малейшего намека на простоватость или «неприбранность». Естественность и запас здоровых жизненных сил — вот качества, которые составляют основу портрета, но они облечены в форму благородной сдержанности и достоинства.

Вершиной живописного совершенства среди созданных в 1780-е годы работ Левицкого издавна признан «Портрет Урсулы Мнишек», женщины, принадлежавшей к высшим слоям европейской знати. Художник любит позырующей дамой, как любят драгоценностью: живая плоть уподоблена в портрете гладкой, блестящей, будто эмалевой поверхности, самоцветными камнями сияют глаза, матово светятся упругие шелка одежды. Чувственная, телесная красота становится главным, если не единственным предметом внимания. Такая характеристика была редкостью для Левицкого и для всей русской портретной школы XVIII века.

В позднем творчестве Левицкого интересно отметить четыре портрета сестер Воронцовых, представительниц младшего поколения семейства.

По давней европейской традиции ребенка писали хотя и с детскими чертами лица, но в «виде» взрослого по одежде и умению вести себя по правилам этикета. Несоответствие между детской психикой и требуемым от ребенка взрослым поведением обычно не смущало художников.

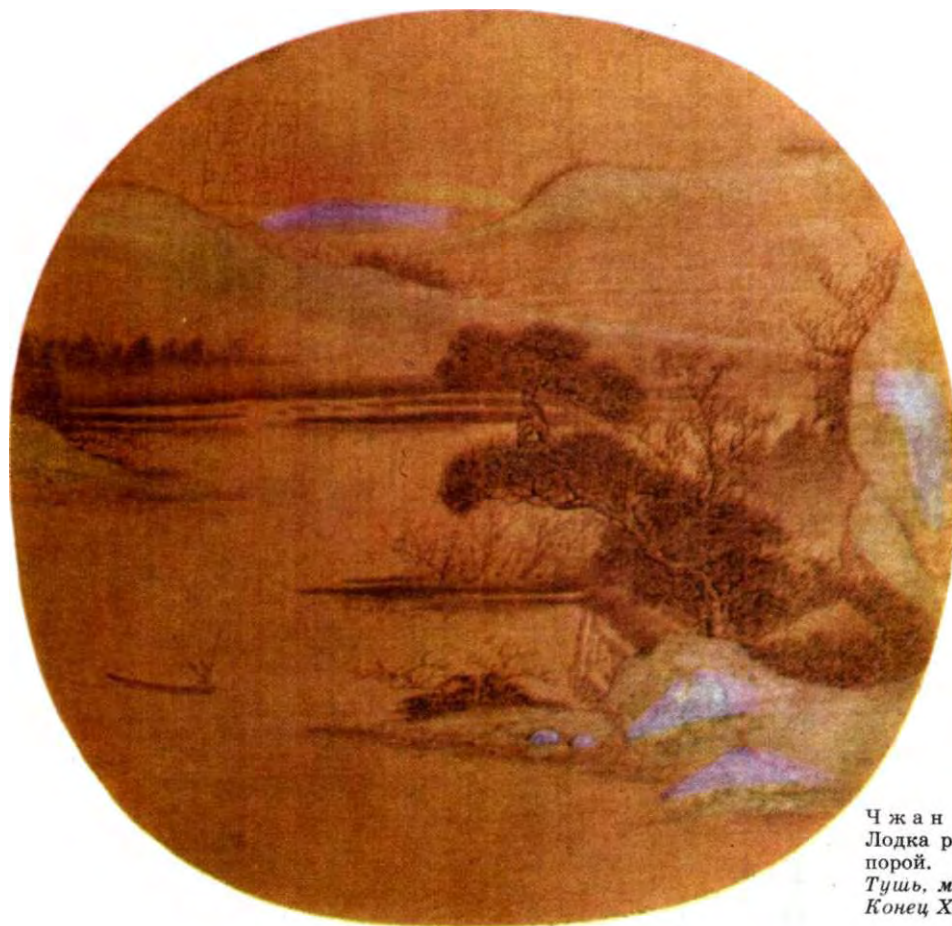
Левицкий сумел передать средствами портрета особенности детской мимики и уже заметные различия в характерах девочек Воронцовых. Произведения Левицкого были в числе первых полотен такого рода, распространившихся в России в следующем веке.

Левицкий дожил до глубокой старости, расцвет его славы остался далеко позади. На его глазах менялись представления об искусстве, уходила в прошлое эпоха, с которой он был неразрывно связан. Вырастали новые художники, и среди них было немало его учеников. Некоторые, как, например, С. Шукин, смогли перенять от учителя не только профессиональное мастерство, но и умение самостоятельно мыслить. Они принесли замечательные достижения русскому портрету.

Т. ЯБЛОНСКАЯ,
кандидат искусствоведения

КАССИЦЕ ДА ЖИВОПИСЬ КУТ ДА





У Ч ж е н ь.
Ветка бамбука.
◁ Тушь. XVII век.

Ч ж а н С ю н ь м и.
Лодка рыбака весенней
порой.
Тушь, минеральные краски.
Конец XI—начало XII века.

Живопись Китая, расцветшая в эпоху средневековья — IV—XIX веках нашей эры, — не случайно заняла почетное место в мировой истории искусства. В этой области художественной культуры китайские мастера сумели оставить особенно яркий след. С необычайной убедительностью воплотили они красоту природы, представления о гармонии и величии вселенной. Вложили в картины-свитки не только личные настроения, но и понятную последующим поколениям мудрость.

Обаяние старокитайской живописи — в глубине поэтического проникновения в жизнь природы. Это искусство повествует о смене времен года, дает зрителю возможность заглянуть в мир лесных чащ, приобщает его к вечным тайнам земли. Здесь можно найти нечто созвучное нашему времени. Картины живописцев Ван Вэя, Сюй Даонина, Го Си, выполненные более 9—12 веков тому назад, заставляют

нас и теперь пережить душевное волнение.

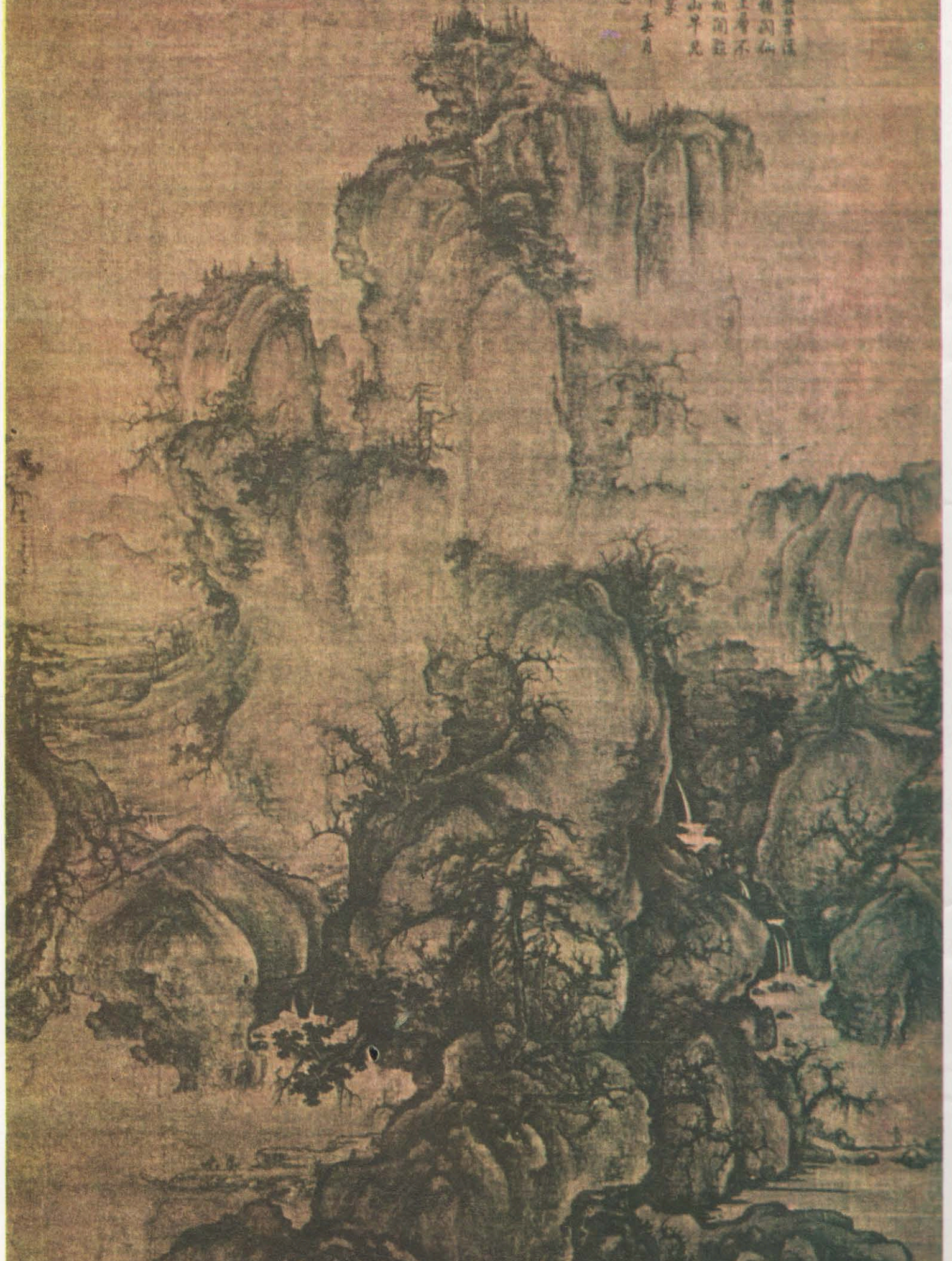
Всякое древнее искусство, даря радость от его созерцания, требует эстетического опыта, подготовленности. Созданное в отдаленные времена, оно пронесло сквозь века древние приемы, символические представления. Форма китайских картин, лишенных рамы, композиция, приемы исполнения необычны для европейцев, у которых издавна получила распространение техника масляной живописи. В цветовой гармонии вещей, в волнообразном ритмическом строе, нарочитой незавершенности, в повторяемости сюжетов зритель ощущает скрытый смысл, который не в силах сразу разгадать. Живопись оказывается одновременно простой и сложной, требующей вживания в ее образы.

Самая характерная особенность средневекового китайского искусства — стремление постичь через частное всеобщие законы

мира, увидеть явления в их взаимосвязи. В китайской картине деталь заслуживала внимания мастера лишь постольку, поскольку позволяла понять всеобщее. Так, ветка цветущей сливы рождала в воображении образы весны. Буйвол, тяжело бредущий по заснеженной равнине, олицетворял зиму. А одинокая птица, нахолившаяся на голой ветке, — осеннюю бесприютность. Пристально наблюдая природу, художник в то же время никогда не работал непосредственно с натуры. Он создавал своего рода художественные конструкции на основе определенных элементов изображения.

Их основой был необычный внешний вид произведения. Китайская картина-свиток, исполненная обычно на шелке или бумаге, непохожа на европейскую картину. Это скорее живописная поэма или повесть, читающаяся подобно рукописи. Уже в раннем средневековье сложились две основные формы

樹德堂書院
洞東樓閣仙
居富王層不
難如地洞莊
伍真山半見
氣山英
乙卯春月
高魁



свитков. Вертикальная — когда свиток разворачивался и вешался на стену, и горизонтальная — когда он разворачивался в руках по мере просматривания. Вертикальные изображения обычно не превышали трех метров, а горизонтальные, объединявшие серию пейзажей, жанровых сцен, городских видов, достигали подчас нескольких десятков метров. Каждая из двух форм свитков давала возможность мастерам изображать мир во всем его многообразии. Терпеливо разворачивая горизонтальный рулон в руках, зритель словно прочитывал длинную книгу путешествий — перед ним вставали города, дворцы, храмы, караваны верблюдов, горные перевалы и долины. В настенных свитках, напротив, раскрывалась вся ширь мироздания. Они выражали глубокий философский смысл.

Бытовая живопись зародилась в Китае задолго до появления других жанров. Она иллюстрировала легенды и новеллы, была многоречива, повествовательна. Там же, где затрагивались человеческие эмоции, поэтические настроения, изображение неизменно сплеталось с пейзажем. Миропонимание средневекового Китая можно назвать пейзажным — настолько бытие людей осознавалось в связи с природой.

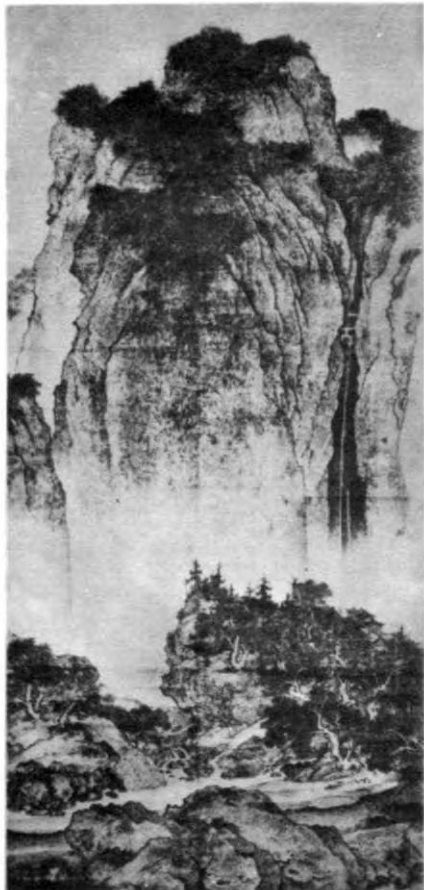
Она издревле была предметом пристального наблюдения. В отличие от стран Европы, где мерой всех вещей был человек, здесь ею стало природное начало. Поэтому пейзаж завоевал в искусстве ведущее положение. Пантеистическое¹ мировосприятие как бы направило все виды и жанры в единое русло. Глубокое родство связывало, например, живопись и зодчество средневекового Китая. Подобно художнику-пейзажисту, зодчие воспринимали дворцы и храмы как неотъемлемую часть природного ансамбля. Они строили их в самых живописных местах страны, а дороги к ним прокладывали с таким расчетом, чтобы перед путником открывались разнообразные виды. С потребностью созерцать красоту было связано строительство ландшафтных садов, павильо-



Го Си.
Начало весны в горах.
Свиток.
◁ Тушь. XI век.

Му Ци.
Обезьяна с детенышами.
Фрагмент.
Тушь. Первая половина
XIII века.

¹ То есть обожествляющее и одухотворяющее природу.



Фан Куань.
Путники среди гор и потоков.
Тушь, минеральные краски.
Конец X—начало XI века.

Фан Куань.
Путники среди гор и потоков.
Фрагмент.
Тушь, минеральные краски.
Конец X—начало XI века.

Буйвол на фоне осеннего пейзажа.
Альбомный лист.
Минеральные краски.
XI—XII века.



нов и беседок, словно затерявшихся в горах. Древние архитекторы, как и мастера пейзажа, владели неповторимым мастерством использования природных просторов как живописного фона в ансамблях садов и парков.

Пейзаж средневекового Китая неразрывно был связан и с поэзией. Не случайно один из теоретиков искусства IX века Чжан Янь-Юань подчеркнул их слитность т л овами: «Когда не могли выразить мысль посредством живописи — писали иероглифы, когда не могли выразить мысль посредством письменности — писали картины». Действительно, на картинах китайские живописцы часто красивым каллиграфическим почерком выводили стихи. Многие из художников одновременно были поэтами — настолько искусство слова и изображения было взаимосвязано.

Соединение картины и каллиграфической надписи возникло уже в первых веках нашей эры. Иероглифы обогащали смысл произведений, давая пищу фантазии, воображению зрителя. Высокоценные как особый вид искусства, надписи имели самостоятельное художественное значение. Создавались целые их свитки, исполненные в самых разных манерах и стилях. Обращение к возможностям каллиграфии не было случайным. Иероглиф в Китае — нечто значительно большее, чем мысль, выраженная средствами письма. Его извилистая и упругая линия — то острая и колючая, то ломкая, то широкая и свобод-

ная — отражала настроение мастера, его темперамент, артистизм натуры. Иероглиф — это своего рода говорящий орнамент.

Китайские художники знали много способов рассказать о жизни природы. С VIII века нашей эры одним из них, Ван Вэем, наряду с водяными минеральными красками стала применяться черная тушь. Она давала особенно живописную плавность тональных переходов. Тогда же утвердились и две основные манеры. Одна тщательная, скрупулезная: — «гун-би» («прилежная кисть»), другая — более свободная, раскованная — «се-и» («выражение идеи»). Пользуясь ими, мастера достигали порой самых неожиданных эффектов. Часто всего лишь одна деталь — например, ветка сосны, нахохлившаяся птица — в произведениях Му Ци или Лян Кай (XIII век) придавала им суровую, сдержанную мощь, драматизм.

В сочетании линии и пятна — один из секретов разнообразия и выразительности живописи Китая. Тончайшие градации тона в союзе с острым, сильным штрихом создавали впечатление воздушности, тающих в тумане далей. Белая матовая поверхность бумаги, не отражающая света и легко впитывающая тушь, умело трактовалась как пространственная среда. Зернистая фактура шелковой ткани играла ту же роль. Эскизность и незавершенность, возведенные в творческий принцип, заставляли зрителя домысливать произведение, чувствовать себя причастным к процессу творчества.

Рожденный воображением художника пейзаж всегда был наполнен дыханием жизни. На длинном свитке «Осень в долине Желтой реки», исполненном в XI веке Го Си, изображены бесконечные цепи гор, старые сосны, хижины, утонувшие в волнах мягкого тумана. Покой царит в природе. Пейзаж монохромен, написан легкими размытыми туши в сочетании с четкими графическими линиями. А знаменитый художник Ма Юань, живший в XII—XIII веках, изображая уютную лодку рыбака, качающуюся среди просторов зимнего озера, не дает ни берегов, ни вообще клочка суши. Создается ощущение бескрайне-



Сюй Даонин.
Ловля рыбы в горном потоке.
Фрагмент свитка на шелке.
Тушь. Первая половина
XI века.

Ма Юань.
Ученый со слугой на горной
террасе.
Тушь, шелк.
Конец XII — начало
XIII века.

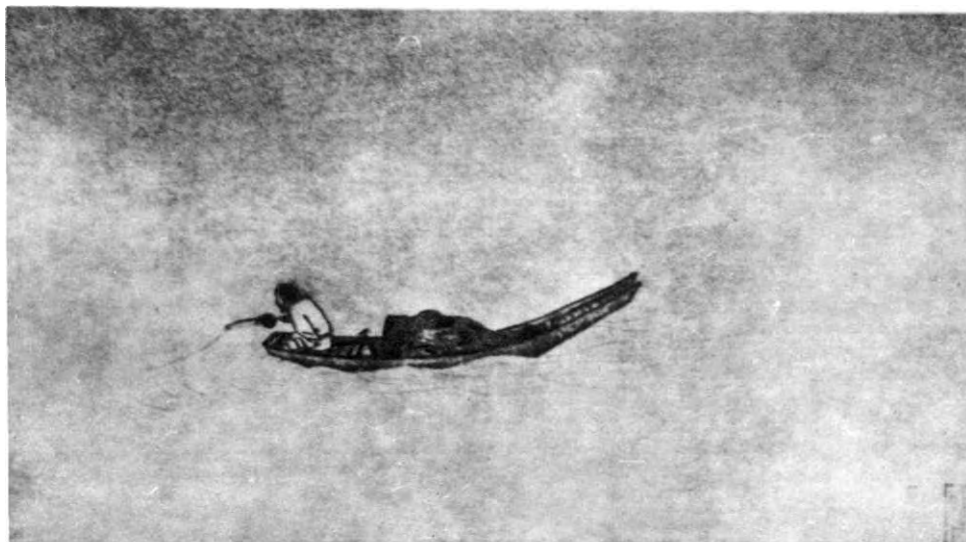


г. Сучжоу.
Садовый ансамбль XVII века.
Фото.



Ма Юань.
Одинокий рыбак на зимнем озере.
Фрагмент.
Тушь. Конец XII—начало XIII века.

Юнь Шоупин.
Лотосы.
Тушь. XVII век.



го пространства, полного жизни. Намеченное несколькими сильными ударами кисти волнение вокруг лодки передает движущуюся водную стихию.

Пейзаж средневековья, получивший наименование «шань-шуй» («горы-воды»), символичен по своей природе. В нем овеществились наблюдения над самыми характерными особенностями национального ландшафта. Этому способствовала композиция, выработанные веками законы перспективы. Все предметы словно увидены художником сверху. Дальний план, обычно поднятый очень высоко в китайских картинах, кажется бесконечно удаленным от переднего. Если в живописи «шань-шуй» природа величественна и необъятна, то в другом жанре, получившем название «цветы-птицы», она, напротив, максимально приближена к человеку. Изображения наносились не только на свитки, но и на веера и ширмы, украшали почтовую бумагу, альбомные листы. Эти миниатюрные сценки отражали жизнь растений, птиц, насекомых. Мастера, работавшие в этой манере, изучали все живое, подобно естествоиспытателям. Они знали и прекрасно передавали строение каждого листа, форму оперения птиц, фактуру бархатистой поверхности спелого плода.

Творческий опыт многих поколений живописцев Китая был отражен во множестве трактатов, обобщавших правила работы над картиной. В них утверждались высокие идеалы искусства. Например, пояснения к законам перспективы звучали как стихотворения, воспевающие красоту мира. Вот отрывок из трактата живописца Ван Вэя: «Далекие фигуры все без ртов, далекие деревья — без ветвей. Далекие вершины — без камней: они, как брови, тонки, неясны. Далекие течения без волны: они — в высотах с тучами равны. Такое в этом откровенье!»

Китайская классическая живопись стала значительным вкладом в художественную культуру человечества. Всякий, кто не пожалеет душевных сил, чтобы проникнуть в ее смысл, откроет для себя богатый и сложный мир.

Н. ВИНОГРАДОВА,
доктор искусствоведения

Когда мальчик делал первые шаги в изобразительном искусстве, его рисунки попали к И. Е. Репину. Знаменитый художник не посчитал за труд прислать мальчику в далекий Ташкент письмо со своими замечаниями и советами. А затем писал и еще. Главный упор он делал не на то, как учиться рисовать, не на готовые рецепты и приемы, а на развитие качеств художника — как воспитать в себе характер, настойчивость, организованность. Все десять писем погибли, но мысли Репина с детских лет вошли в сознание, стали для Георгия Николаевича Карлова путеводными.

В дни революции Карлова едва не убили белоказаки за то, что помогал красным. Тогда ему было четырнадцать. Учился в Ташкенте в художественной школе, где преподавал ведущий художник-станковист Узбекистана П. Беньков. Первый рисунок юного художника появился в печати в годовщину Советской власти. С самого начала Великой Отечественной войны Карлов создает антифашистские плакаты и рисунки — всего 620! Они были в окопах, на передовой, их вывешивали перед позициями врага.

Творческий диапазон Г.Н.КАРЛОВА широк: книжная иллюстрация, театральная декорационная живопись, карикатура, экслибрис. Но прежде всего он анималист. Художник постоянно изучает облик, анатомию, образ жизни, повадки животных, вдохновенно их рисует, посвящая свой труд детям. Знаниями и опытом он делится в беседах, написанных для нашего журнала.



Вырасти могучему душой, гуманному человеку без любви, без доброго и бережного отношения ко всему живому невозможно.

Пойдите весной в зоопарк, постойте перед площадкой молодняка, с добрым чувством понаблюдайте за милой, бесхитростной возней малышей самых различных животных, и вы поймете, какой это замечательный, бескорыстный и красивый мир. Чем больше вы будете наблюдать за всеми живыми существами, за их внешностью, особенностями их строения, раскрасок, форм, повадок, шалостей, вы поразитесь, насколько богат и разнообразен мир всего живого. Среди зверей много таких, с которыми вам, вероятно, никогда не придется встретиться (гаттерия, цефеномия, ихневмон, кухиду, бантенга, монгоу, сайнари, магустра). Представителей же известных вам групп, семейств, видов и подвидов, большинство которых можно встретить, узнать, познакомиться, понаблюдать, а возможно, и порисовать, огромное количество. Посудите сами. Например, среди антилоп имеется 60 видов, собак — 300 пород, змей — около 4000 видов, птиц — до 10 тысяч. О количестве насекомых и говорить нечего. Достаточно сказать, что если вы будете ежедневно

КАК РИСОВАТЬ ЖИВОТНЫХ

рассматривать жучков, паучков, бабочек, стрекоз, тратя на каждого только 10 минут, то вам понадобится 10 лет.

И весь этот живой мир наделен сказочным разнообразием форм, цветовых сочетаний, часто прекрасных и неожиданных. Все это бегают, стремительно прыгает на деревьях, летает, плавает, крутится в воздухе, в воде. И все это — краски, цвета, формы — рождается, радуется, любит, гневается, страдает и умирает.

Животных надо любить. Поверьте мне, их есть за что любить!

Наблюдения, изучение обогатят ваше представление об этом чудесном мире. Вы будете больше видеть, чем видели раньше и чем видят те, кто лишен наблюдательности.

Как опытный охотник-следопыт ориентируется в лесу по совершенно неуловимым для нас признакам, так и вы будете «читать» конструкцию и строение зверей по тончайшим намекам на форму, и «читать» это будете свободно и легко, как грамотный человек читает книгу, музыкант — ноты, ученый — сложные формулы.

Возьмите в руки домашнюю кошку, полюбуйтесь красотой ее тела. Присмотритесь внимательно к потокам ее пушистой шерсти, полюбуйтесь расцветками, грацией движений. Разгибайте и сгибайте ее лапки, рассмотрите «подушечки» (мякоти, как принято их называть) на передних и задних лапках (кстати, на передних лапках у нее 5 пальцев, на задних — 4). Поворачивайте ее голову, не причиняя зверьку боли, и он вам многое расскажет о своих формах, о

Таблица 1

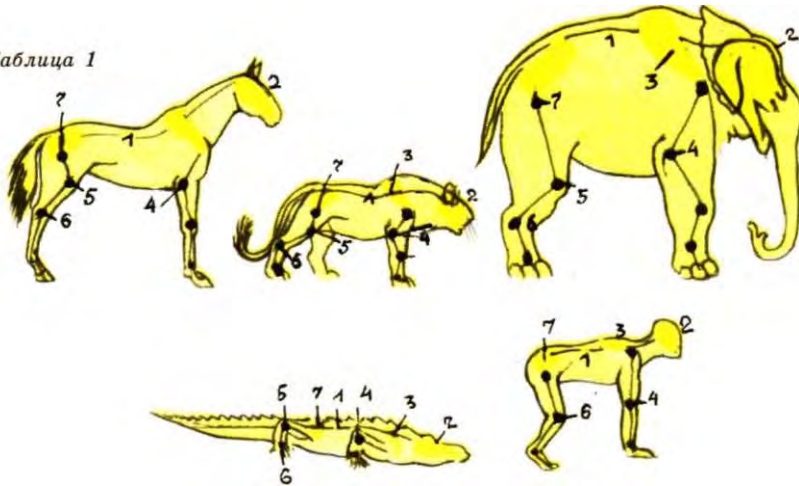


Таблица 2



Таблица 1. У всех животных общий план строения: 1 — стержень тела — позвоночный столб, 2 — голова (череп), 3 — лопатки, 4 — локоть, 5 — колено, 6 — пятки, 7 — таз.

Таблица 2. Скелет петуха и петух, «одетый» в перья и мускулы. Посмотрите, какая громадная разница во внешнем виде, однако скелет — основа, и это надо помнить.

своем строении, о тайнах красоты своих движений.

Посмотрите на собаку добрым взглядом, поиграйте с ней, приласкайте ее, и вы поймете, какое богатство чувств она может сообщить вам. Наблюдайте, ищите новое всегда, везде и увидите, как много интересного и полезного всюду ждет вас.

А теперь приступим к конкретному разговору, как изображать — рисовать, лепить, писать красками — животных. Как их смотреть, подходить к рисунку, строить свои занятия. Но сначала надо обязательно побеседовать об устройстве животных. Каким образом их формы разбиваются на отдельные группы, какие нагрузки несут отдельные части тела животного, их практическое назначение в жизни, как они могут просматриваться под внешними формами.

Прежде всего договоримся о термине «животное». Бытует представление, что он относится к домашним животным, а «зверь» — к диким. Это неверно и неграмотно с научной точки зрения. Под термином «животное» в науке принято понимать все живое — млекопитающих, птиц, рептилий, амфибий, насекомых и даже человека.

Подавляющее большинство живых существ, в том числе и человек, имеют общий план строения.

Все имеют: 1) голову; 2) стержень всего организма — позвоночный столб; 3) грудную клетку, в которой находятся защищенные ребрами сердце и легкие; 4) плечевой пояс с конечностями (передние лапы, а у человека руки); 5) тазовый пояс с конечностями (задние конечности, а у человека ноги). На *таблице 1* я предлагаю не скелеты, а схемы скелетов, чтобы не отвлекать ваше внимание на подробности — ведь речь-то идет об особенностях строения, а не об анатомических тонкостях.

Рисуя животное, наблюдая за ним, старайтесь эту схему скелета не терять из виду. Попробуйте всегда ее видеть под внешними формами животного, как бы глубоко она ни была спрятана. Помните, такая схема — основа строения любого животного. Часто внешние формы бывают обширными, со сложными мускулатурными слоями, с большой пышной шерстью. Они-то и прячут эту основу. Например, сравните петуха, одетого в перья, с его скелетом (*табл. 2*). И вам

все станет ясно. Приучайтесь видеть основу всегда.

Мысленно подставляйте схему под внешние формы животного. Упражняться в этом можно так: возьмите фото животного и на нем прорисуйте основу (*табл. 3*).

Обратите внимание на *таблице 4*, что у рептилии (крокодил) и у человека конечности (передние и задние у крокодила, руки и ноги у человека) находятся за пределами тела. А у лошади и у прочих зверей тело высоко поднято над землей, причем локоть и колено находятся в районе тела. Посмотрите, как расположены сочленения скелетов у лошади, львицы, крокодила и человека, а также обратите внимание на изменение углов сочленений и положения позвоночника пантеры в зависимости от того, в какой она находится позе.

Части скелета и даже их названия очень часто одни и те же, ведь план строения общий. Проанализируйте, глядя на *таблицу 5*, рисунок скелета лошади и человека — убедительный пример аналогии.

*m** анатомии принято считать: скелет — основа организма, и он относится к пассивным органам тела. Он основа, и больше ничего. А мускулатура — это активные органы животного, носители движения. На живом звере основные мускулы хорошо просматриваются.

Главные и самые массивные мышечные группы располагаются у животных в районе поясов — плечевого (или переднего) и тазового (заднего). Причем в плечевом поясе они находятся внизу пояса (в центральной части), а в тазовом поясе —верху пояса (в дорзальной части). На *таблице 6* все это ясно видно.

Надо заметить, что у хищников тазовая мускулатура в значительной степени «сползла» со спины на бока зверя. Это потому, что хищнику при его образе жизни приходится совершать много сложных боковых движений, а травоядным этого делать не нужно.

Следует немного задержать внимание на мускулатуре и креплении плечевого пояса к телу животного. Стоит хорошенько понять этот механизм, и тогда

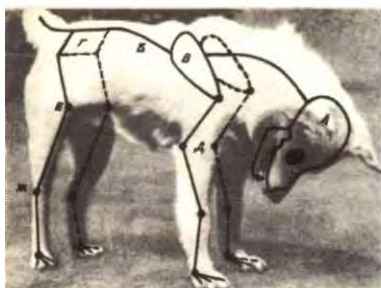


Таблица 3

Таблица 3. Фотография собаки, разглядывающей жука. Схематически нанесены основы скелета: А — голова; Б — позвоночник; В — лопатки; Г — таз; Д — локоть; Е — колено; Ж — пятки.

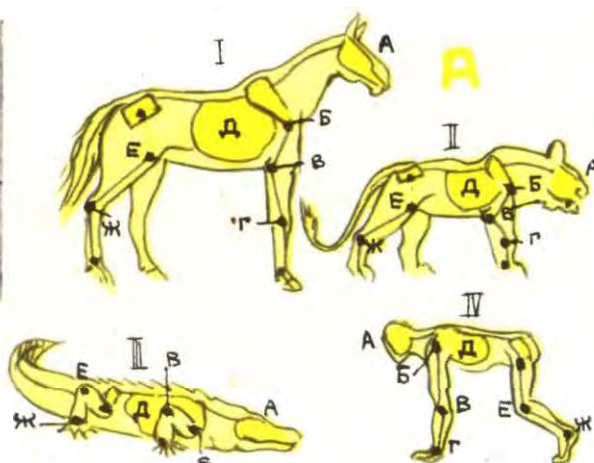


Таблица 4 А, Б

Таблица 4. В группе А сравните общий контур: I — лошади, II — львицы, III — крокодила, IV — человека. Присмотритесь к расположению сочленений скелетов: А — голова, Б — плечевой угол, В — локоть, Г — запястье, Д — грудная клетка, Е — колено, Ж — пятки. В группе Б обратите внимание на изменения углов сочленений и положения стержня (позвочника) при разных позах пантеры: 1 — таз, 2 — колено, 3 — пятки, 4 — плюсна, 5 — плечевой угол, 6 — локоть, 7 — запястье, пальцы.

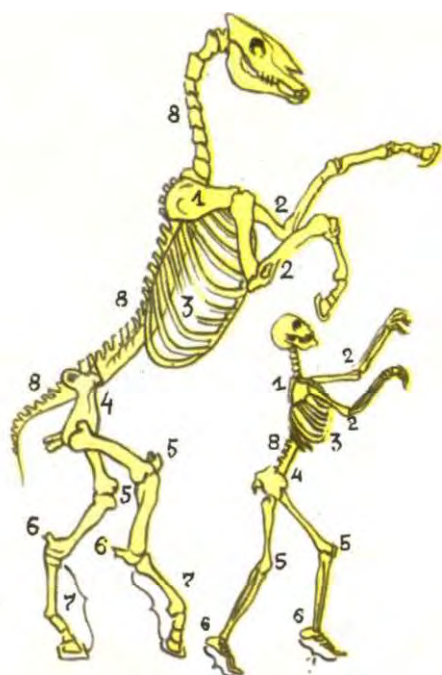
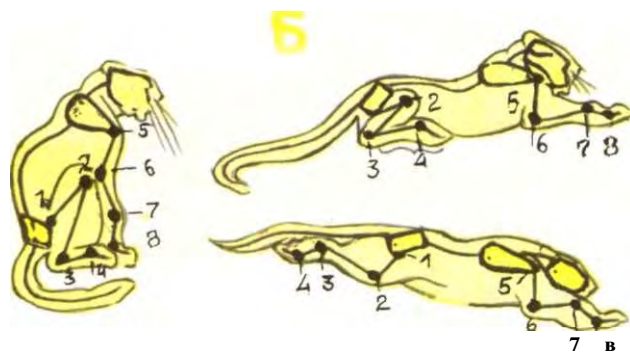


Таблица 5

Таблица 5. Пример аналогии. Сравним скелеты лошади и человека, находящиеся в одной и той же позе, увидите, как много в них общего: 1 — лопатки, 2 — локоть, 3 — грудная клетка, 4 — таз, 5 — колено, 6 — пятки, 7 — стопа, 8 — позвоночный столб.

большинство движений животных, полных грации, изящества и красоты, особенно у хищников (в первую очередь у кошачьих), станут для художника ясными и очевидными. Надо лишь быть внимательнее к живой натуре. Крепление плечевого пояса у животных называется синсаркозис. Он имеет громадное жизненное значение для зверя: предохраняет от толчков переднюю часть туловища и голову. Зверь при скачке, прыжке, любых поступательных движениях, при гашении скорости мягко, как на рессорах, принимает на передний пояс всю тяжесть тела, амортизирует любую скорость, сводит ее к нулю, не принося себе вреда. Благодаря синсаркозису животное может опускать туловище между лопатками, поднимать его,



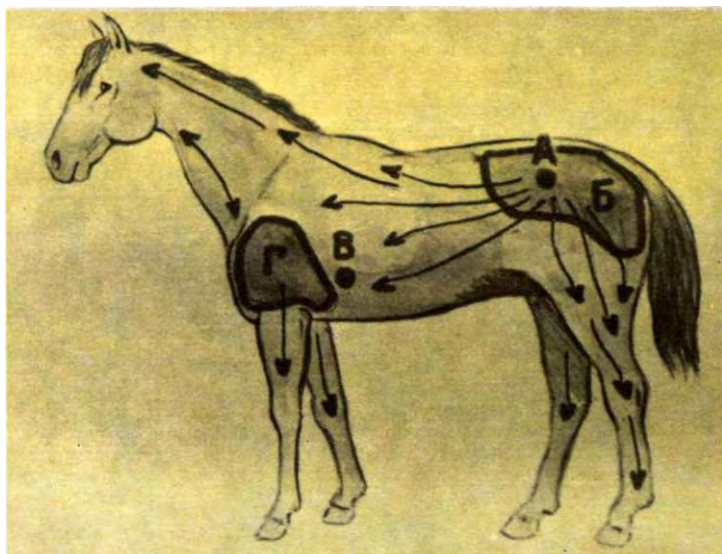


Таблица 6

Табл. 6. А — исходная точка приложения сил животного, В — основные массы мускулатуры тазового пояса (расположены главным образом наверху), Г — основные массы мускулатуры плечевого пояса (расположены в большинстве внизу), В — центр тяжести животного. Стрелками обозначены направления импульсов (силовых напряжений животного).

Таблица 7

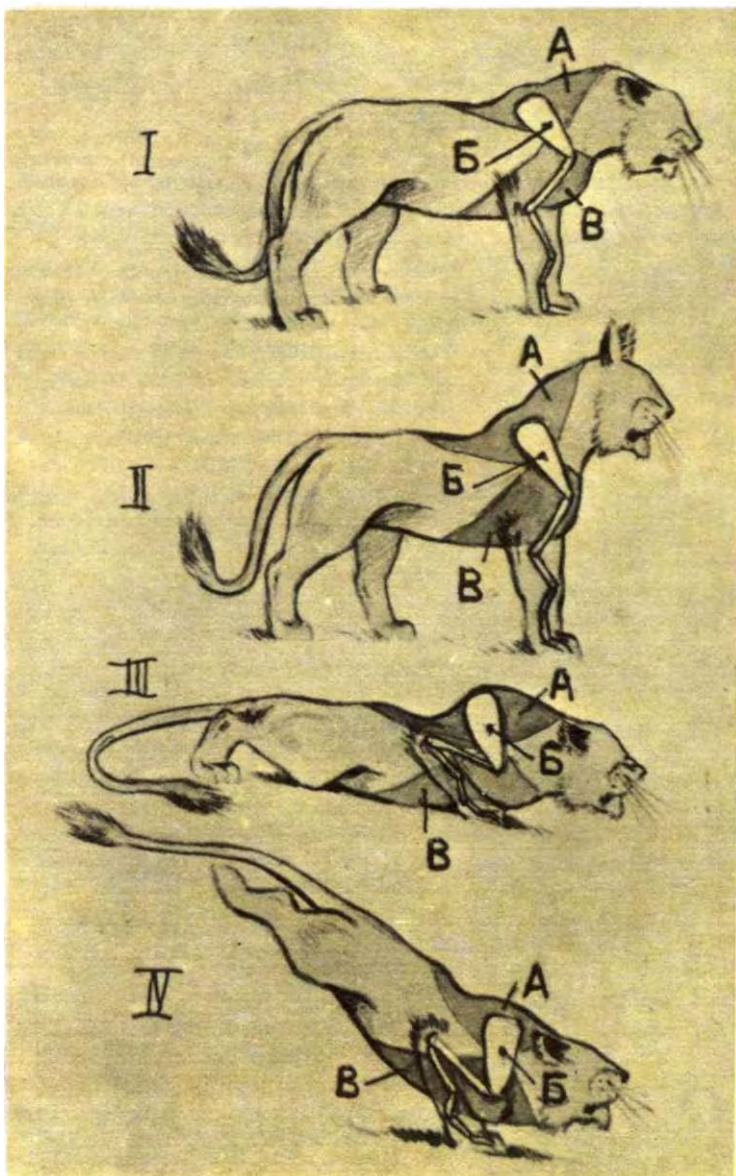
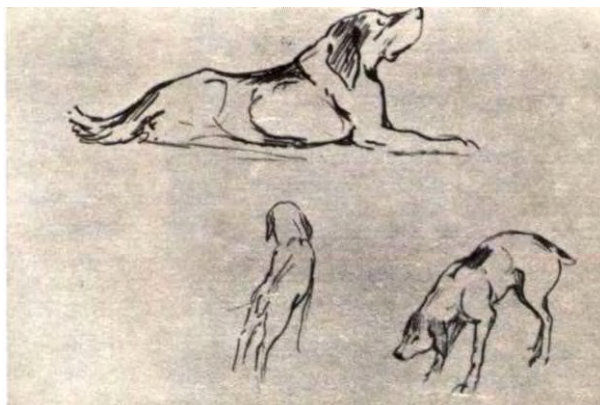
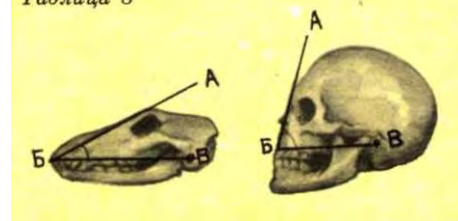


Табл. 7. Схема работы синсаркозиса. А — трапециевидный, ромбовидный и плечо-атлантный мускулы, В — центр качания лопатки, В — вентральный зубчатый мускул. На рисунке I — животное в спокойном состоянии, все мускулы свободны, II — мускулы А расслаблены, а мускулы В сократились, и тело поднялось между лопатками, III — мускулы В расслабились, а мускулы А напряглись, и тело опустилось между лопатками, IV — завершающаяся стадия прыжка. Вес тела животного и погашение скорости принял на себя мускул В.

Табл. 8. Разница в пропорциях и соотношениях лицевой части головы собаки и человека. Лицевой угол человека приближается к прямому (75, 80°), у собаки острый (35, 40°), у лошади 13° (за счет удлиненной лицевой части головы). Почти прямой лицевой угол человека показывает, что у него сильно развит мозговой отдел черепа. Когда приходится рисовать зверят-малышей (жеребенок, теленок, щенок, котенок, медвежонок, лисенок и так далее), надо иметь в виду, что у них лицевой отдел еще очень мал. С ростом животного лицевая часть удлиняется (она растет быстрее, чем мозговая), поэтому для детенышей животных характерны коротенькие мордочки и крутые лобики.

Таблица 8



отводить лопатки назад, подавать их вперед, приближать к телу или отводить в стороны.

Механизм этого таков: большой брюшной мускул (вентральный зубчатый мускул) своими концами, переходящими в узкие сожилные тяжи, крепится к точке качания лопаток (правой и левой), на него словно положено тело животного, а сверху оно прикрывается двумя широкими спинными мускулами. В эти мускулы как бы забинтован передний пояс животного. При сокращении нижнего мускула тело поднимается между лопатками, а при сокращении мускулов спины тело опускается. Лопатки качаются во время движения будто маятники; в центре каждой есть неподвижная точка, вокруг которой идет качание. К ней и крепятся концы мускулов. Например, кошка крадется к воробью. Она прижимает к земле все свое тело, и только видно, как выше спины шевелятся ее лопатки. Или, наоборот, чтобы разглядеть что-то интересовавшее, кошка поднимает плечевую часть туловища с головой высоко (лопатки стали ниже спины).

Короче говоря, тело ее в плечевом поясе висит свободно — поднимается вверх, опускается вниз, подается вперед, отводится назад, прижимается к земле, отходит от земли. И не только у кошачьих. Это свойственно подавляющему большинству плацентарных животных. Вот схема (табл. 7) работы плечевого пояса у львицы. Присмотритесь к ней внимательно:

1. Львица в спокойном состоянии. Спинные мускулы (их два) — А; центр вращения лопатки (где мускулы крепятся) — Б; брюшной мускул — В. 2. Львица чем-то заинтересовалась, и весь ее плечевой пояс поднялся между лопатками (брюшной мускул В сократился и поднял тело львицы). 3. Львица опустила тело между лопатками (спинной мускул А сократился и опустил тело львицы между лопатками). 4. Львица закончила прыжок, приняла все тело на передние лапы (брюшной мускул В самортизировал и погасил скорость прыжка). Так работает это замечательное крепление переднего пояса. Остальное поможет

уточнить ваше личное наблюдение и рисование животных с натуры.

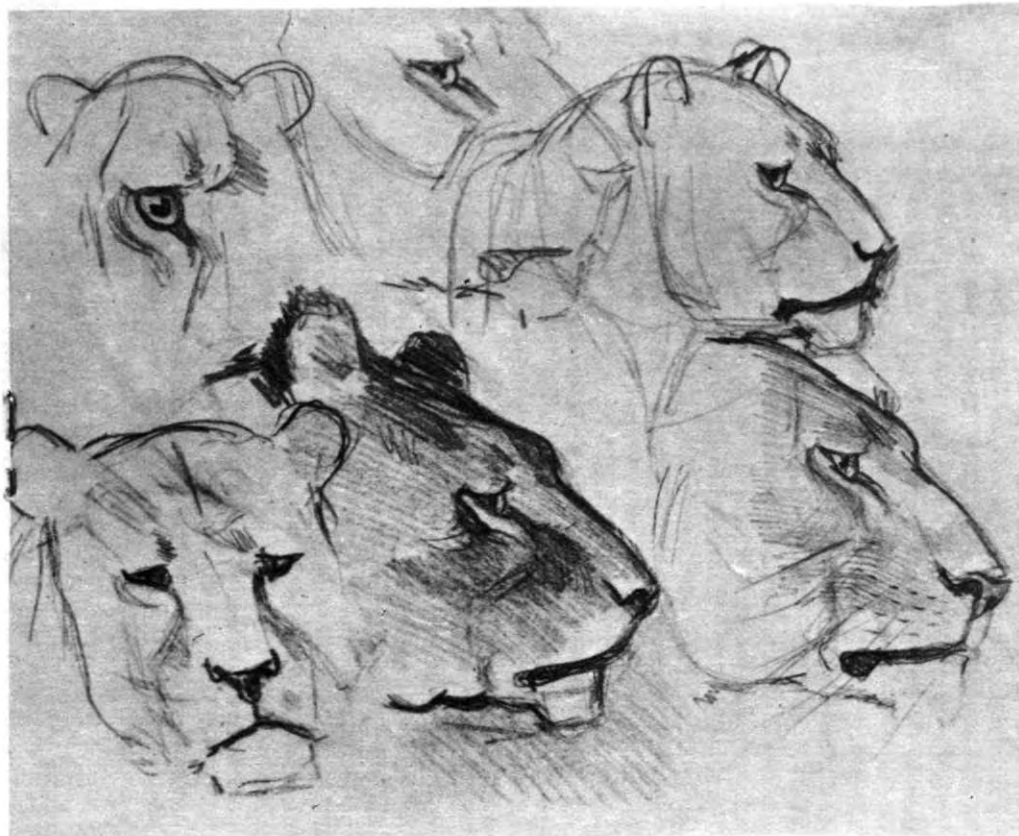
И последнее, о чем в сжатой форме следует сказать, — о строении головы животных. Присмотритесь: головы лошади, коровы, кошки, собаки, тигра, льва, слона и человека совершенно непохожи друг на друга. Но общий план строения у них один. Голова делится на две основные части: а) мозговую, б) лицевую. И все они похожи, различия только в пропорциях — соотношениях отдельных частей головы. Эти соотношения принято измерять углом Кампера (он найден французским художником Кампером). Одна сторона угла Кампера идет по линии от ноздри к ушному отверстию, а вторая — от ноздри к самой выпуклой части лба. Например, у человека угол Кампера от 75 градусов до 80, у собак 35—40 градусов, у кошек примерно так же, у лошадей 11—12 градусов — за счет длинной лицевой части (табл. 8).

Голова имеет два вида мускулатуры: а) скелетные мышцы — это жевательные мышцы, их задача — двигать челюсти, открывать и закрывать рот; б) кожные мышцы — мимические, их задача — передвигать кожу, морщить нос, закрывать и открывать веки глаз, подавать сигналы во внешний мир о своем душевном состоянии. Эти мускулы у зверей и у людей почти одни и те же и часто носят одинаковые названия.

Вот, дорогие юные друзья, тот минимум, который следует знать и никогда не упускать из виду при рисовании с натуры зверей. Остальное — дело личной практики и наблюдательности.

Теперь можно говорить непосредственно о самом рисовании животных с натуры, о том, как смотреть зверя, какими приемами выбирать из общей массы нужные формы, как проверять форму, находить ошибки и исправлять их, как пользоваться материалом, делать беглые наброски, для чего они нужны и так далее. Об этом пойдет речь в следующих беседах.

Г. КАРЛОВ,
заслуженный деятель искусств
Узбекской ССР.
Рисунки автора



БЕГСТВО В НИКУДА

Можно ли считать искусством нечто лишнее красоты, радости, жизненной глубины? Где и как провести грань между поиском новой формы и трюкачеством? Если общество бесчеловечно, бесдуховно, то обязательно ли должно быть бесчеловечным, бездуховным и искусством? Такие вопросы невольно возникают при длительном знакомстве с тем, что сделано и делается сейчас молодыми художниками Запада. Некоторым, возможно, ответы покажутся очевидными. Но не все так просто.

Эти журналистские заметки не претендуют на широкий обзор новых веяний в западном искусстве. Не говорится в них и о тех молодых художниках, что живут в капиталистических странах и отстаивают своим творчеством демократическое, гуманистическое искусство. Речь пойдет главным образом о том своеобразном явлении, которое в буржуазной среде принято называть молодежной революцией. Именно пропаганда такого искусства ведется на социалистические и развивающиеся страны. Западные средства массовой информации охотно торгуют определенными образцами художественного творчества для подражания. Не смущает даже, что кое-какие образцы по замыслу их авторов направлены против капиталистической системы. Подобная терпимость имеет свои причины. Но о них позже. А начнем с посещения выставок.

Смотрю свои журналистские заметки. Несколько строк в одном из английских блокнотов: «Золотые рыбки, бассейн, Спиллиган...» Вспоминать. Да, вот характерная иллюстрация к тому, о чем хочется рассказать.

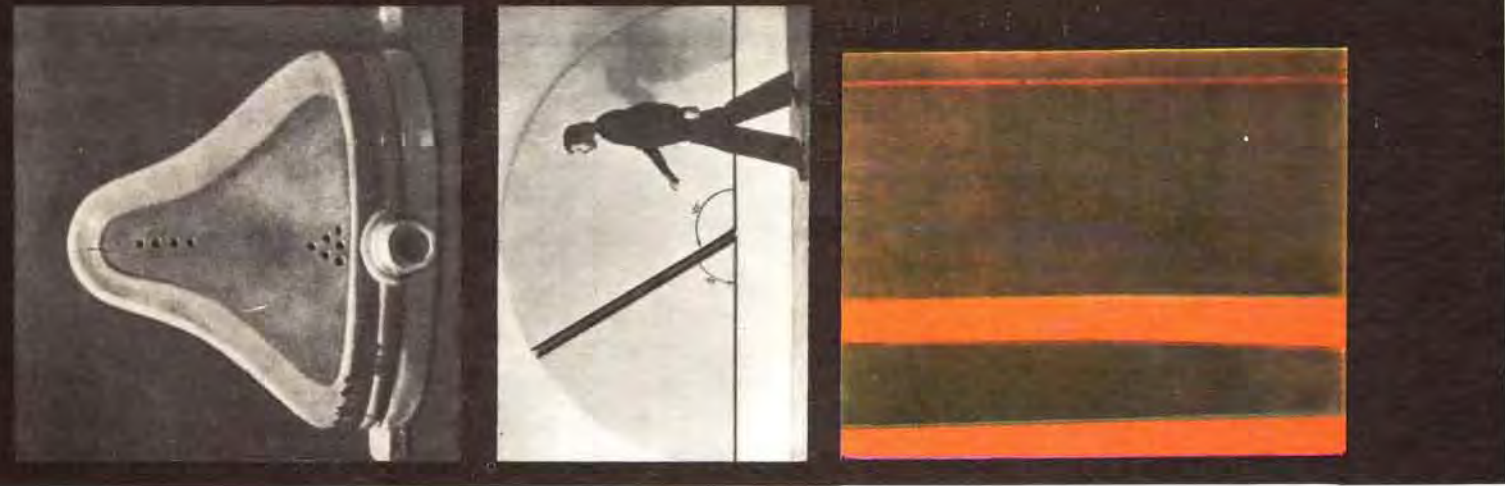
Галерея Хейворд одна из самых респектабельных в Лондоне. И сам факт предоставления ее одиннадцати приезжим из-за океана художникам с репутацией «бунтарей» был по-своему типичен. Чопорная английская столица уступала напору юных и дерзких «гениев», создателей так называемой альтернативной культуры. Об

убедить мецената, что именно тебя из тысячи таких же непризнанных талантов будут покупать и поэтому есть выгода вложить в тебя деньги? Вот сплошь и рядом изначальная позиция молодого художника в буржуазном обществе. Он необыкновенно изобретателен, он хитроумен, как магистр черной магии, как лиса в западне, но все чаще оказывается, что старался впустую. Ничто не ново под луной: в 20-е, в 30-е годы тогдашние «бунтари» напридумывали такое, чего никакая, самая большая, фантазия не перешибет. Казалось, например, всех поразили американец Ив Клейн.

Благодаря своим экстравагантным выходкам он пользовался громадной известностью в Европе и Америке после второй мировой войны. Клейну принадлежит изобретение «искусства», которое не только отвергает старую живопись, чтобы заменить ее какими-нибудь совсем не эстетическими предметами, но прямо выдвигает претензию создавать художественные произведения из ничего в буквальном смысле этого слова. Так, в 1958 году более двух тысяч человек ждали открытия выставки Клейна в Париже. Когда же двери открылись, то собравшиеся увидели перед собой пустые залы. На этой выставке Ив Клейн продавал то, что он обозначил словами «зоны нематериальной живописной чувствительности», но требовал за свой товар только золото, ибо, по его словам, «высшее качество нематериального должно быть оплачено высшим качеством материального». Но умудренные знаниями модернизма тут же вспомнили — было! Было! Еще в 1920 году экспонировалась картина «Белым по белому», где на полотне была нанесена лишь грунтовка.

В погоне за трюком сходит на нет, блекнет истинная оригинальность художника, своеобразие его почерка, неповторимость личного видения мира.

Изначально предполагается, что ничего этого зрителю и не нужно. Да и зритель-то не нужен. То есть не нужен как собеседник, современник. Способы же привлечения публики получили у идеологов альтернативной культуры (она же «контркультура») весьма ловкое демагогическое обоснование. Дескать, в отличие от салонной живописи, наша, альтернативная, по-настоящему демократична, так как посетители выстав-



этом напоре много писалось, еще больше пишется. Меняются тональности, знаки препинания, имена, остается тема молодежного бунта в искусстве.

«Бунт» в галерее Хейворд был, однако, смазан. Предполагалось, что центральным событием выставки станет произведение некоего Ньютона Харрисона под названием «Переносная рыбная ферма». Не картина, не скульптура, а именно поделка, состоящая из маленьких бассейнов с двадцатью золотыми рыбками. Обычный бассейн с рыбками. Творческим же актом, призванным превратить его в новаторское произведение, по замыслу автора, должно было стать публичное умерщвление рыбок с помощью электротока. Очуждающие планы лос-анджелесского художника прослышал, однако, любитель англичан, комический актер и писатель-юморист Майкл Спиллиган. Он-то, будучи членом общества по защите животных, и возглавил движение протеста. Включить рубильник новатору не позволили. Да он особенно и не рвался. Главное — реклама — достигнуто. Его имя было у всех на устах.

Что характерно в этой рыбной истории? Во-первых, ставка на трюк как надежное средство привлечь внимание публики. Во-вторых, обращение не к эстетическим вкусам зрителя, его мироощущению, мировоззрению, а к простейшим реакциям нервной системы, весьма далеким от искусства. В-третьих, пристрастие к жестокости, разрушению и истязанию, смакование убийственных и самоубийственных мотивов.

Чем удивить? Какой трюк выкинуть, чтобы прохожий остановился и посмотрел на тебя? Как

М. Дюшан.
Фонтан.

Француз Б. Венет возле
своей поделки
«Измерительный угол».

Б. Ньюмен.
Адам.
Масло. 1952.
96X80 дюймов.

А. Клейн.
I.K.B.79.

Аббревиатура — английские
заглавные буквы слов
Интернациональный Голубой
Клейн.

Масло. Холст на фанере.
1959.
55X98 дюймов.

Пример саморекламы.
На щите написано:
«Я настоящий художник».

Ф. Стелла.
Вариация. Синджерели I.
Акриловые краски. Холст.
1968.
120 дюймов в диаметре.

ки могут в ней активно участвовать — например, включить рубильник, разобрать на кубики скульптуру, покрасить ржавый автомобиль или, дело вкуса, слизать с него густой слой яблочного повидла.

Понятно желание найти какие-то иные, новые, родственные по духу НТР контакты с аудиторией. Но то, что найдено контркультурой, говорит о полном художественном невежестве. Самое примитивное и распространённое решение вопроса — это оснащение «произведений искусства» всякого рода техническими приспособлениями, сооружение разнообразных движущихся, вибрирующих, светящихся, мигающих предметов, обладающих, по мнению их авторов, определенной художественной идеей.

Вспоминается солидная выставка в лондонском Институте современных искусств. Для названия ее устроители разыскали в словарях редчайшее словечко серендилити, что означает в грубом переводе везуха необыкновенная. Однако посетители выставки мудреное словечко истолковали по-своему: дикое трюкачество. По количеству цветного металла, скрученного проволочкой, лампочек и пружинок это кибернетическое буйство превзошло, наверное, многие ультрасовременные лаборатории, но... На чем остановиться глазу? К тому же все эти шедевры еще и мычали, шипели, свистели и скрежетали каждый на свой лад. Чем сильнее налегали авторы на «современность», тем старомоднее выглядело их механическое трюкачество. Но и намека на искусство в залах Института современного искусства не было и быть не могло. Другие заботы волновали устроителей выставки — увлечь творческую молодежь, ищущую кажущиеся связи с временем.

Примеров трюкачества немало. Когда, скажем, у модерниста Берри просили фотографии его произведений, он отвечал: «Я не представляю, как можно исполнять фотографии или вообще что-либо визуальное в применении к некоторым из последующих моих произведений». Они не занимают какого-либо места, а их местохождение неизвестно». Некоторые из этих произведений представляют собой только высказывания, посланные художником в Институт современного искусства в Лондоне, например: «Нечто



очень близко находящееся во времени и пространстве, но мне еще неизвестное». Другое высказывание: «Нечто влияющее на меня и мой мир, но мне неизвестное» — было послано им в музей Леверкузена в Западной Германии. Для выставки «Проспект-69» в художественном салоне Дюссельдорфа Берри представил свое произведение в форме... интервью.

Зато по дорогостоящим «конкретным» произведениям всех превзошел Кристо Джавачев (обычно именуемый просто Кристо) — создатель искусства монументального завертывания. Он начал с того, что завернул в нейлон часть скалистого побережья Австралии, затем окружил 40-километровым забором из стального кабеля часть штата Калифорния. Сейчас завертывает Центральный парк в Нью-Йорке и десять островов во Флориде. Такие художественные акты требуют немалых средств. Но меценаты находят. Подражая американцам, парижская мэрия, например, изыскивает деньги для того, чтобы по проекту Кристо завернуть в бежевую ткань Старый мост через Сену.

Во всех без исключения капиталистических странах из года в год сокращаются бюджетные ассигнования на культуру, искусство, музеи, студии. Но финансирование таких, мягко скажем, эксцентриков, как Кристо, ведется безотказно. Кое-кого привлекает грандиозность, масштабность. Но почему тогда не находят поддержки великая школа монументальной живописи Си-кейроса и Риверы, последователей которой можно найти сейчас в любой стране? Нет, буржуазия никогда не соглашалась оплачивать истинно демократичное, а тем более революционное искусство.

Но ведь очередной этап в колебаниях (слово «развитие» тут неуместно) западного модернизма рекламируется именно как молодежная революция? В чем тут дело? Дело в стремлении направить неудовлетворенность творческой молодежи Запада в безобидное русло.

Авангардистские манифесты модернистов середины XX века искренне пугали и сердили «приличную» буржуазную публику. Нынешнее повторение пройденного выглядит для нее уже как фарс, который приятно щекочет нервы. Такой способ протеста капитализм устраивает. А потому он готов оплачивать всю эту «молодеж-

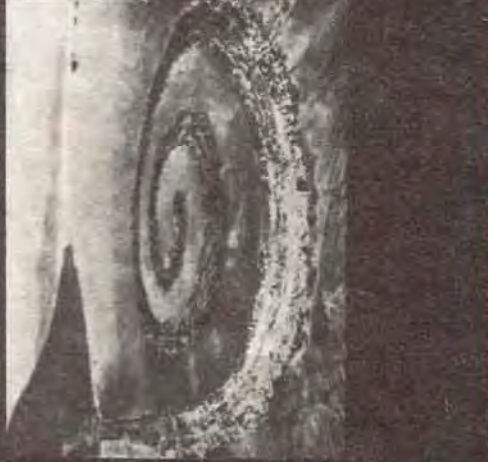
надобилось для более объективной оценки лидеров новой волны западного модернизма — тех, кто в 60—70-е годы вышел из так называемого подполья. О поверхностности вызова буржуазной культуре свидетельствует их личная судьба. Для большинства она оказалась по-буржуазному удачной. Им хорошо платят.

Характерно, как объясняет термин «молодежная революция» западная критика. Оказывается, под словом «революция» подразумевается беспрецедентно быстрый коммерческий успех группы молодых представителей мира искусства. Вчерашняя гольфьба чуть ли не за одну ночь достигает ранга капиталистов. Начало положили ансамбли «Битлз», «Роллинг стоунз» и другие.

Тут же модными, а следовательно, прибыльными стали поп-арт, оп-арт, рок-опера, хэппенинги. Что объединяет эти молодежные явления буржуазной культуры? Лозунг вседозволенности. Глашатаи молодежного бунта начинали с того, что с рекламной скандалностью обрушивались на буржуазную цензуру. Нет, не политическая цензура вызывала их возмущение. Им мешала та цензура, которая находится в сфере действия полиции нравов. Для них бросить вызов капитализму — значит пробежать нагишом по улице, курить марихуану, жить стадом. Именно так они дискредитировали великое слова «свобода». В литературе они требовали свободы публикации нецензурных выражений, в театре — снятия любых покровов, в живописи — свободы эротики и порнографии. И так, они требовали от власти и мушкетерской полноты вседозволенности. И получили ее. Разлагающийся западный мир принял «революционеров духа».

Формы, избранные «бунтарями» для демонстрации своего «протеста», сплошь и рядом выглядят не только наивно, но и пошло. Так, один из кумиров «контркультуры», композитор и поэт Джон Леннон, погибший от руки фанатичного поклонника, считался при жизни большим умельцем дразнить чинную буржуазную публику. Не имея фигуры натурщика, он обожал фотографироваться без одежды.

Посещение выставок молодых художников в Нью-Йорке, Лондоне, Париже, Венеции, Вене — занятие порой интересное, но, увы, в последние годы все чаще безрадостное и тягостное. Долго ли можно удивляться трюкам? А когда трюка



ную революцию», всю эту «контркультуру», все это «художественное подполье», как не без изыска именуют себя «леваки» от живописи.

Духовный кризис западного мира, моральное загнивание капиталистического общества ни у кого не вызывают сомнений. И естественно, они с наибольшей силой ощущаются в жизни молодежи Запада, которая берет под обстрел лицемерные устои буржуазной морали. Внутренний протест против мещанства и обывательщины, пошлости, тупости, сытости отличал творчество целого ряда западных художников предшествующего поколения. Художников, порой далеких от реалистического искусства, но обнаживших в своих произведениях «искривленное пространство» жизни на Западе. Образы в их произведениях были противоречивы, двойственны. Так, например, в картинах Джаспера Джонса, американского художника, вернувшего моду на предметную живопись, можно разглядеть не преклонение перед вещью и бытом, а уничтожающую иронию по отношению к американскому культу товара, рекламы, собственности.

Не всегда художник отчетливо демонстрирует свою иронию или горечь. Многие крупные мастера западного искусства были и знатоками художественного ребуса, умели тщательно зашифровывать свое отношение к действительности. Характер их творчества определялся во многом их личной судьбой. Часто она трагична, несмотря на внешне благополучие. Можно ли ждать от их творчества лучезарности, бодрости, солнца?

Личная судьба... Это отступление от темы по-

Г. Граубнер из Дюссельдорфа (ФРГ) возле своего полотна «Абстрактный цветовой ландшафт».

А. Карпов. Домоводство. Хэппининг, нехитрое действие которого сводится к облизыванию намазанной джемом автомашины.

Р. Смитсон. Спиральный пирс. Сооружен из камней в одном из заливов у берегов США.

Дж. Розенквист. Без названия (грузовик с Брум-стрит). Масло. 1963. 72X72 дюйма.

Типичный пример подделки коллажа, где смешивается натуральность с нарочитой бессмысленностью.

Р. Хорн. Вдова рая. Фантастический костюм из перьев выдается за произведение искусства.

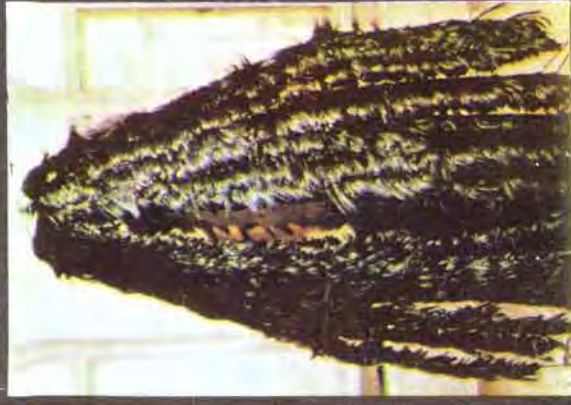
нет, то не меньше досаждают внутренняя пустота, вялость, непоказное равнодушие.

Эта вялость, похоже, не по вкусу и профессиональным критикам. Не могу не поделиться впечатлением, которое произвела на известного английского искусствоведа Майкла Гибсона одна из последних выставок молодых художников «Ателье 81-82». «Нет необходимости», — пишет Гибсон, никогда еще никого не осуждавший за формализм, — как-то выделять именно эту выставку — она типична для нынешнего авангардизма тем, что представленная на ней работа полностью лишены содержания. Они непроницаемы. Дело не в том, что их нельзя понять, с ними просто нельзя вступать в какие-либо отношения. Нельзя же, например, общаться с человеком, у которого вовсе отсутствует лицо...» Да, таковы, один из финалов безнадёжного поиска в течениях псевдоискусства. Отстранившись от действительности, от правды жизни, художник бежит в никуда. Он лишней в мире искусства, как безработный лишней в мире капиталистического способа производства.

...Перелистываю французский блокнот. Попадает запись «Монмартр, плас дю Тертр, Андре Руссар, пустота». Нет, знаменитая площадка художников в Париже не пустовала в тот осенний день. Хватало и мольбертов, и их владельцев, и туристов с фотоаппаратами. Шла не очень бойкая торговля. Не было только художников. Знаменитая на весь мир площадь перестала существовать как символ великого и мученического поиска, объединявшего в одну семью талантливейших живописцев эпохи. И сюда уже не тянется творческая молодежь. Андре Руссар, владелец одной из многих десятков галерей Монмартра, грустно кивает головой: «Да, художники ушли. Может быть, лишь два процента находящихся здесь делают хоть что-то, отдаленно напоминающее искусство».

Рынок и искусство несовместимы. Несовместимы искусство и пошлость, искусство и обман. Художники ушли с Монмартра. Но где-то под крышами Парижа, в мансардах, всегда открыты солнцу их крошечные чердачные студии. Многие из них, можете поверить, берут кисть для того, чтобы высказать боль и надежду, красоту и радость сегодняшнего очень простого дня.

А. ЕФРЕМОВ, журналист-международник



ГРАФИКА В КАМНЕ

Представьте, вы зодчий, которому надо возвести готический собор, и прежде всего важнейшую его часть, что по традиции называется кораблем, или нефом. Это длинный зал-коридор, ведущий к алтарю. Над ним должно сомкнуться небо свода. На дворе конец XII века. Вам перестали нравиться старые романские соборы. Они такие тяжелые, а новые вкусы требуют, чтобы свод парил высоко над головой, чтобы он не опирался грузно на могучие столбы, а взметнулся ввысь сам.

Вы зодчий и потому знаете, что зрительный вес нетождествен подлинному. Если толстый, квадратный в сечении столб превратить в пучок тонких круглых стержней, глаз будет следить за каждым стержнем в отдельности и масса каменной опоры словно растает в воздухе. Вы начинаете понимать: нельзя останавливать вертикальный рост стержней-линий, упирая столб в тяжелую балку, а надо тянуть их все выше, плавно отгибая к середине пустоты между четырьмя смежными опора-

ми. В этом случае тяжесть свода исчезнет. Он не будет давить вниз, а начнет взлетать вверх. Важно только не закруглять свод, как делали романские мастера, а придать ему стрельчатую форму. У вас много стоек-стержней, вы начинаете разводить пучок веером. К центральному, замочному камню побегут четыре ребра, а остальные обрисуют свод, придав облик голам, вздымающимся его над головой.

Можно ли добиться желаемого художественного эффекта, не владея графической формой? Конечно же, нет. Своды, «розу» окна, сложный вход-портал, «шлы» башенок нужно нарисовать сначала в целом, потом тщательно, в деталях, чтобы за работу могли взяться каменщики.

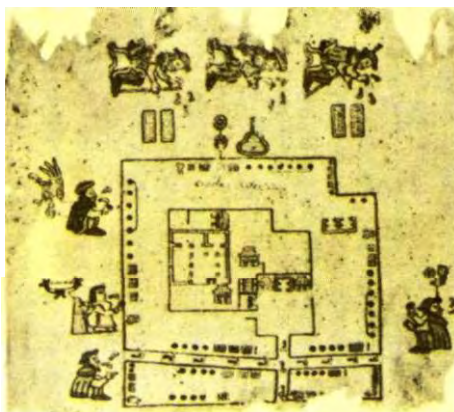
Однако, чтобы, например, высечь из камня капитель колонны, необходимы шаблоны — деревянные или даже металлические лекала, прикладывая которые к каменной заготовке можно все время проверять правильность работы. А чтобы сделать лекало, необходима выкройка. Для возведения свода следует сначала точно разметить на полу центры будущих столбов и расстояния между ними. Вот почему рисунок архитектора отличается всегда строгой упорядоченностью. Даже выполненный от руки, он всегда чертеж.

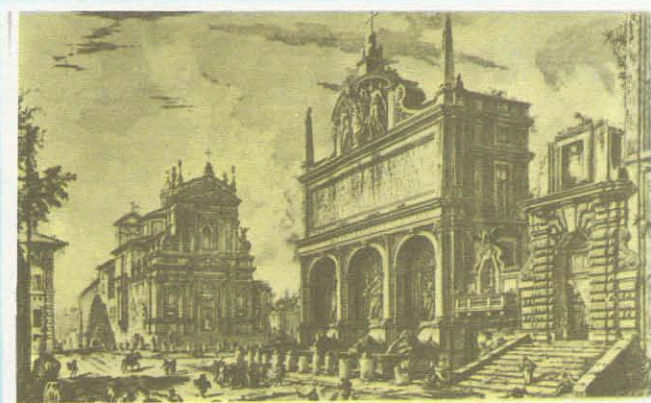
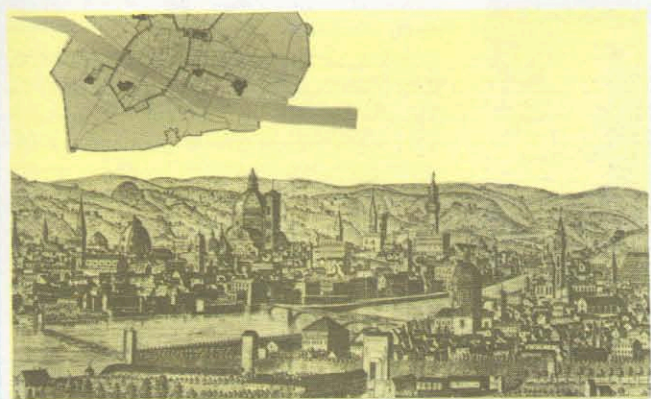
Итак, всякий чертеж — это упорядоченная система линий, нанесенная на папирус, глину, пергамент, грунтованную белилами доску и, наконец, бумагу. Но важно помнить, что в основе чертежа всегда лежит рисунок, эскиз, потому что иначе представить себе будущее сооружение даже опытному человеку чрезвычайно трудно или вообще невозможно.

В самом деле, хотя рисунок возникает на плоском белом ли-



△ «План» поселения Читал-Хюйюк. Фреска по гипсовой штукатурке VII тысячелетия до нашей эры. Это одновременно первое в мире изображение на стене, сооруженной руками человека в Южной Турции, и первое архитектурное изображение города, правильность которого подтверждена раскопками: каждый прямоугольник, обозначенный темным, — дом; светлые прямоугольники приблизительно соответствуют «мебели», вернее, ее каменным основаниям. На заднем плане — действующий вулкан, так что это еще и первый в мире пейзаж.

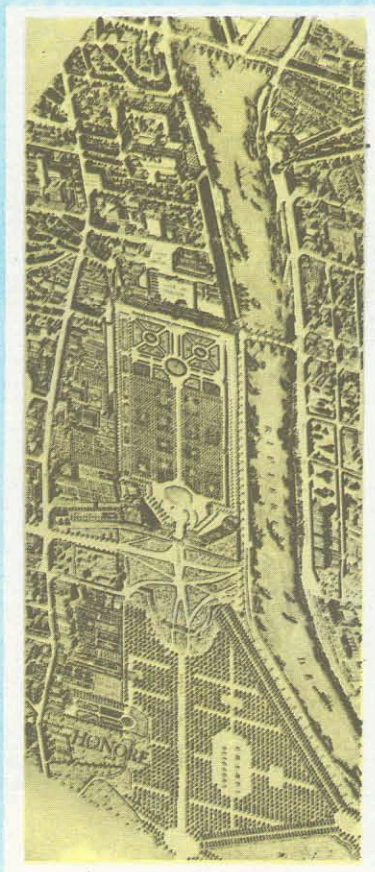




Ф. Б. Вернер. Панорама Флоренции. Гравюра XVIII века. Видно, как архитекторы сознательно создавали силуэт города, главными ориентирами которого являются собор Санта-Мария дель Фьёре (слева от центра). Его купол создал Филиппо Брунеллески. Башня Синьории — справа от центра.

Пиранези. Римские ведуты. Гравюра, XVII в. Вид фонтана Аква Феличе, построенного Бернини в 1587 г. при реконструкции древнеримского акведука.

План города и храмов — часть священной книги ацтеков, написанная уже после испанского завоевания Центральной Америки, в XVI веке.



Плино Нардеккиа. Гравюра на меди. XVII в. Вид на площадь Пьяцца дель Пополо в Риме. Видно, как тщательно архитектор-художник выстраивает «театральные кулисы» городского пространства.

Эндрю Элликот. План города Вашингтона, 1792 г. Архитектор Пьер Ланфан организовал план новой столицы США как взаимоналожение двух сетей: прямоугольная решетка улиц и диагонали широких авеню, ракрывающих взгляду самые значительные здания и их взаимосвязь в пространстве.

Так называемый План Тюрго. Париж 1734—1739 гг. Фрагмент: Тюильри и Елисейские поля. Природа подчиняется сухой логике графической организации пространства.

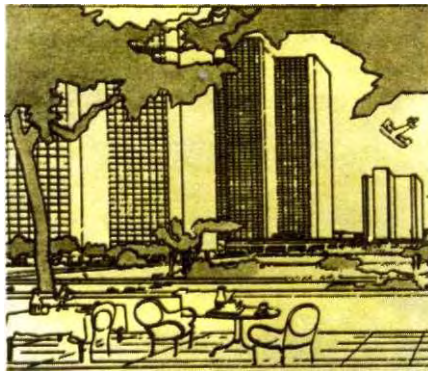
сте, в нем уже произведено соотношение с краями листа, с его вертикалью и горизонталью. Темное уравновешено со светлым. У рисунка есть верх и низ, зрительный центр тяжести. Как правило, рисунок выстраивается от общего к частному. В нем имеется собственная зрительная глубина...

Итак, чертеж. Эта служебная графика отличается от привычной тем, что требует в первую очередь изображения, невидимого глазу: плана и разреза. Только фасад и общий абрис сооружения совпадают в графике и готовой постройке.

Мы с младенчества копили опыт распознавания формы всего, что нас окружает. И все же только на чертеже план проступает в полном богатстве — это самая реалистическая из абстракций.

Разрез — понятие более сложное. Он ясен прежде всего специалисту, для которого силы тяжести, силы распора и результирующие (вспомните параллелограммы сил в учебнике физики) не просто стрелки векторов и числа, а еще и нечто живое, напряженное, видимое. Посмотрите, как изысканно, уверенно «подхватывает» распор свода и передает его дополнительной опоре-контрфорсу висячая диагональная балка готического собора — аркбутан. Если взять в руки цепь, составленную из шариков, она примет форму параболы. Можно эту параболу нарисовать на листе бумаги и перевернуть прогибом вверх — получится разрез купола, наиболее экономно передающий нагрузку на барабан основания. Только в чертеже можно постичь вторую из реалистических абстракций — разрез.

Нетрудно заметить, что графика планов и разрезов суховата, лишена живости. Это верно, но от нее и не следует ждать того, что даст подлинное трехмерное пространственное сооружение, разворачивающееся навстречу нашему взгляду в десятках ракурсов. А мир архитектурных деталей? Они ведь прежде всего прорисованы. Могут быть очень сложны, даже готическая «роза», в которую вставлялись цветные стекла витражей. Обладают завораживающей простотой орнамента, подобно чу-



Ле Корбюзье. «Лучезарный город». Знакомая и уже надоевшая сегодня картина застройки тогда, в начале века, казалась прекрасной мечтой о новой архитектуре.

Современный рисунок архитектора — так формируется образ города в проекте: одно место городского центра, видимое с нескольких уровней, — жители увидят город таким через несколько лет.



гунному рисунку решетки Летнего сада.

Бывают иллюзорно простыми, как вложенные друг в друга арки входа в метро станции «Лермонтовская» в Москве. Разные архитектурные детали всегда принадлежат миру графики, воплощенной в камень или металл.

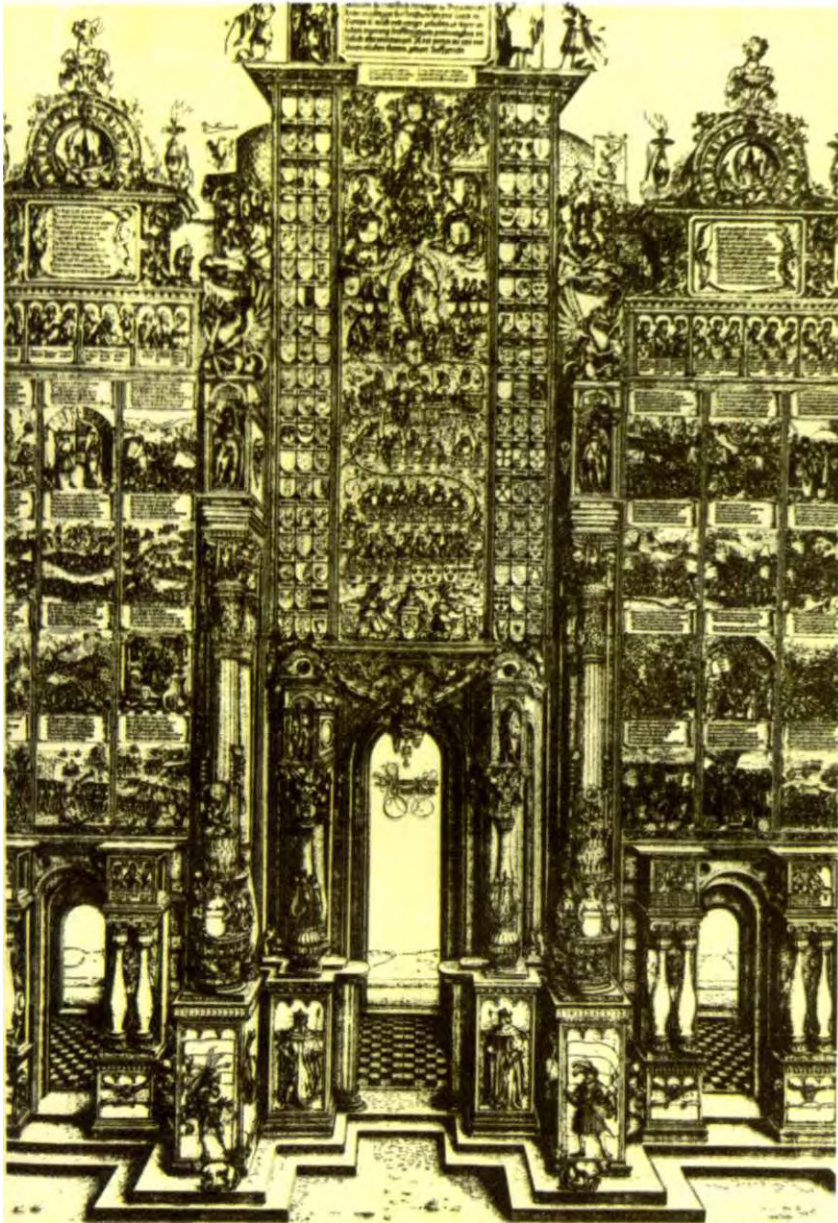
Мы лишь приоткрыли «альбом» архитектурной графики. В самом деле, разве силуэт здания или целого города не осмысливается архитектором по законам линейного рисунка? Силуэт может быть лаконичен до предела — горизонталь пустыни словно приподнята в нескольких местах пирамидами, вырастающими из-под песка как могучие клинья. Ритмически спокойным, почти орнаментальным очертанием — так рисуется на фоне неба знакомый нам жилой район. Он может быть и захватывающим зрелищем, которое хочется читать слева направо, и справа налево, и от середины к краям без конца. И пожалуй, ближе всего к такому типу силуэта абрис высотного здания МГУ в Москве.

До сих пор мы вели разговор о линии. А пятно? Архитектор пользуется цветом, но сердце его приковано к игре света и тени. Настоящий спектакль разыгран собственными падающими тенями и рефlekсами на мощных телах египетских колонн. Неглубокие, но четкие тени раскрывают все богатство простых жилых домов или звонниц Пскова. Крупные шаги тени в ренессансных аркадах. Еще крупнее пятна тени и света, когда солнце высвечивает перед нашими глазами целый жилой массив. Совсем крошечные тени, которые оживляют, словно заставляют дышать ровную поверхность камня... Беспредельна изобретательность архитектора-графика.

Но вернемся к линии, она ведь опора, каркас графического искусства. Замысел, который не всегда становится реальностью, любопытный мир «фантастической архитектуры» — чему он принадлежит? Гравюры Пиранези или Булле хранятся и в графических кабинетах галерей, и в музеях архитектуры. Пусть здания, изображенные на них, никогда не были построены, но

их идеи увлекали своей мощью воображение других архитекторов. Ведь с фантазии начинается всякий архитектурный поиск. Первый, скромный эскиз мягким карандашом уже рисунок, а поскольку в дальнейшем замы-

сел неоднократно меняется, первые шаги его воплощения сами собой перешли в музей графики. Множество рисунков архитекторов собрано в графических кабинетах Эрмитажа, Русского музея, Лувра.



Альбрехт Дюрер и соавторы. Триумфальная арка императора Максимилиана. Гравюра на дереве, составленная из 192 отдельных оттисков. Фрагмент 1512—1515.

В истории искусства известен один любопытный казус, странным образом венчающий союз графики и архитектуры. У его истоков — фантазия императора «Священной Римской империи» Максимилиана (1493—1519), относившегося к своему номинальному титулу с чрезвычайной серьезностью. Не было в его жизни военных подвигов. Не было в императорской казне денег на сооружение триумфальной арки хотя бы в честь воображаемых подвигов (это над Максимилианом издевался Франсуа Рабле, вводя его в свой роман под именем короля Пикрошоля). Максимилиан, однако, нашел выход.

Пусть триумфальную арку «построят» художники! И вот несколько рисовальщиков и гравюров целых три года сгибались над досками. Их — 130. Сложенные вместе, они изображают самую сложную, самую роскошную по обилию деталей триумфальную арку на свете. Три с небольшим метра в ширину, три метра в высоту, и все же это одна из самых знаменитых триумфальных арок в мире. Нет, не потому, что заказчиком был Максимилиан, любивший, чтобы его именовали «последним рыцарем»...

Это едва ли не самое маленькое из всех сооружений знаменито тем, что его главным архитектором был Альбрехт Дюрер.

От мельчайшей детали до крупномасштабного замысла, от проявления в напряженной линии силы тяжести и ее преодоления до рисунка филенок входной двери — графика пронизывает собой мир архитектуры. Нет, она не только средство изображения замысла, но и средство его создания — иначе как мог художник XVI века изобразить город с «птичьего полета»? Графика была и остается для архитектора способом постижения нашего земного мира, понимания его и восстановления образа линией и пятном. Возникнув на листе бумаги как замысел, архитектура возвращается к нам в графических листах, и через рисунок художника мы учимся понимать ее в камне, бетоне и металле.

В. ГЛАЗЫЧЕВ,
искусствовед

МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА

ИДЕАЛ ЧИСТЕЙШЕГО ХУДОЖЕСТВА

К 500-летию со дня рождения Рафаэля



В представлении людей Возрождения красота прежде всего упорядоченное созвучие и соединение частей, гармония. В основе ее лежит пропорция, совершенный образ, где, говоря словами итальянского ученого и архитектора Альберти, «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже».

В воскресенной эпохой Возрождения античной формуле «красота — это гармония» выразались и сущность искусства, и своеобразное представление об окружающем мире. По убеждению людей того времени все живое гармонично. Красота в искусстве — это отражение красоты в природе. Такое понимание ее придавало ренессансным идеалам естественность, полнокровность и ни с чем не сравнимое очарование.

Искусство и сама жизнь Рафаэля могут служить примером ренессансной ясности, влюбленности в жизнь, уравновешенности, благородной простоты. Многие художники стремились воплотить в своем творчестве эти идеалы. Но он был тем счастливым мастером, в чьих работах они получили законченное и совершенное отражение.

В его жизни не было конфликтов, неудовлетворенности собой, извечного противоречия между желаемым и достигнутым. Рафаэль благодаря счастливым свойствам характера всегда ставил перед собой посильные задачи и выполнял их столь легко, словно это не стоило никакого труда. Всегда учился у современников, безошибочно находил и органически усваивал то, чего ему не доставало. Интуитивно обходил трудности, которые становились почти непреодолимыми для художников, сложнее и драматичнее воспринимавших мир.

Рафаэль Санти родился 6 апреля 1483 года в Урбино, небольшом городке итальянской области Марки. Его отец Джованни Санти — живописец и поэт — дал первые уроки живописи, которые были продолжены у местных художников. В возрасте 17 лет он попал в мастерскую Перуджино.

Ранняя живопись Рафаэля почти ничем не отличается от лирических работ учителей: легкие фигуры написаны на фоне пейзажей, расположены они просто и непосредственно. Уже тогда, в возра-



Рафаэль.
Автопортрет (1483—1520).
Масло. 1506.

Рафаэль.
Мадонна Конестабиле.
Темпера. 1502—1503.

сте 20 лет, в «Мадонне Конестабиле» он создает собственный идеальный мир, демонстрируя композиционное мастерство. Поистине удивительно умение Рафаэля организовать изображение, связать фигуры между собой и с фоном. Он непревзойденный мастер композиции, являющейся путеводной нитью в восприятии любой его работы.

1504—1508 годы Рафаэль проводит во Флоренции. Работает над образами мадонны, демонстрируя неисчерпаемую фантазию в поисках новых решений традиционного сюжета. И конечно, продолжает учиться — присоединяет к грации, отличавшей его юношеские произведения, чисто флорентийскую пластику, монументальность. Стремится овладеть дымчатой светотенью Леонардо да Винчи. Одну из картин этого периода — «Святое семейство» можно увидеть в Эрмитаже.

В 1508 году он переезжает в Рим. Грандиозность порученных заказов, самый дух древнего города поднимают Рафаэля на более высокую ступень мастерства. Он

оказывается в среде, где сочетались величественная роскошь с идеями гуманизма, показное великопение с требованиями меры и художественного вкуса. В работе над росписью комнат («станц») Ватиканского дворца проявилась характернейшая черта искусства Рафаэля — синтетичность образов, способность к органичному обобщению натуральных наблюдений.

Сравним наиболее известную фреску этой росписи — «Афинскую школу» с подготовительной зарисовкой. Видно, как преобразуются фигуры, исчезают лишние детали, как образ утрачивает все сиюминутное, бытовое и становится монументальным. Особенность Рафаэля не в том, что он создавал эти идеализированные образы, а в том, что в них всегда чувствуется реальное, взятое с натуры. Он тонко чувствует грань между реальным и идеальным, не отрывается от жизни, не обращается к вымышленному, что так часто случалось с его последователями. В произведениях Рафаэля непосредственное чувство колориста соседствует с рационально выверенным рисунком, идеальными пропорциями, а это признак подлинно классического искусства.

В росписях станц Рафаэль проявил исключительный дар монументалиста. Незабываемый пример — фигуры Платона и Аристотеля во фреске «Афинская школа». Этот талант не только в строгости и чистоте рисунка, в умении выделить главное, но и в способности объединить многочисленные образы в едином сложном ансамбле. Рафаэль выступает здесь и в качестве живописца, и в роли архитектора, композитора. Отсюда — ясность построения и благородная красота линий и контуров, мелодичных по своему строю.

Создавая во фресках героический мир, Рафаэль остается верен реальности. Фрескам предшествовали многочисленные рисунки, эскизы, натурные зарисовки групп фигур, лиц. Каждый персонаж индивидуален, почти все изображения портретны. Мы видим пап и их приближенных, кардиналов, гвардейцев: многие легко узнаваемы. Правая часть фрески «Месса в Больсене», по существу, большой групповой портрет, в котором жизненная



Рафаэль.
Женская голова.
Уголь. Около 1510—1511.



Рафаэль.
Наброски фигур для фрески
«Диспут».
Перо.
Около 1510—1511.

Рафаэль.
Батальная сцена.
Перо. Около 1508.

Рафаэль.
Платон и Аристотель.
Фрагмент фрески
«Афинская школа».
«Станцы делла Сеньятура».
Рим, Ватиканский дворец.
1510.



правда и обобщение сплавлены воедино.

Портретные изображения во фресках очень близки станковым работам внешней простотой, возвышенностью образа. Как и в монументальных произведениях, художник несколько идеализирует модель, стремится увидеть типическое, создать образ совершенного человека Ренессанса. Гуманистические представления о высоком назначении человека, добродетелях и разуме становятся у Рафаэля одним из средств портретной характеристики. Люди на картине всегда спокойны, уверены в себе, полны достоинства. Их душевное равновесие непоколебимо.

Вглядимся в строгие портреты кардинала и Б. Кастильоне. В них открываешь все новые и новые достоинства — за внешней простотой угадывается богатство духовного содержания. Рафаэль обладал даром видеть соразмерность, гармонию во всем: в окружающем мире, природе, людях. И не только видеть, но легко, радостно воплощать ее.

В 1513—1514 годах, временно оставив работу над многочисленными заказами, Рафаэль создает для монастырской церкви святого Сикста в городке Пьяченце одно из лучших произведений — «Сикстинскую мадонну». Это был итог его работы над образом богоматери — шедевр, в котором мастер наиболее полно выразил свой идеал. Предполагают, что картина была написана по заказу римского папы Юлия II, считавшего святого Сикста покровителем. Она служила надгробным образом, на котором традиционно представлена богоматерь, как бы являющаяся покойному. Но, как отметил выдающийся историк искусства М. В. Алпатов, «на картине Рафаэля явление мадонны умершему папе Юлию превратилось в явление ее людям, о котором рассказывалось в древних преданиях».

Человечен и прекрасен ее образ. Босая, она спускается с неба навстречу людям с сыном на руках. Как царицу встречают ее снявший папскую тиару Сикст и выражающая покорность и благоговение святая Варвара. Формула классического искусства — «благородная простота и спокойное величие» — полностью применима к творению Рафаэля.



В последние пять лет жизни он занимается архитектурой, увлечен изучением античных построек Рима. Руководит выполнением многочисленных заказов, над которыми работают его ученики, что не могло не отразиться на качестве произведений. Но именно тогда Рафаэль полнее раскрывает талант декоратора в росписях так называемой «Лоджии Психеи» на вилле Фарнезина и лоджий одного из дворов Ватикана. Выполнены они учениками, но общий замысел, несомненно, принадлежит Рафаэлю. Особенно оригинален он во фресках «Лоджии Психеи». Роспись представлена в виде открытой беседки с подвешенными сверху двумя коврами, словно предназначенными для защиты от солнца. Но помощники Рафаэля не смогли осуществить замысел с достаточным совершенством.

Большой была доля личного участия художника в приготовлении картонов для ковров, украшавших по праздникам знаменитую Сикстинскую капеллу. Они рассматривались Рафаэлем, подобно фрескам ватиканских станц, в качестве сюжетного цикла, связанного с содержанием фресок на своде и стенах капеллы. В позднем творчестве мастера появляется внешняя красота, художественный метод упрощается. Картоны для ковров — такие, как «Чудесный улов», — своим мастерством возвращают нас к его лучшим работам. Они позволяют говорить о том, что мастер далеко не исчерпал возможностей. Он умер 6 апреля 1520 года ведущим живописцем Рима.

Светлое искусство гениального урбинца вот уже пять столетий привлекает зрителей классической красотой, являясь, по выражению советского художника П. Корина, «идеалом чистейшего искусства». Оно подчас вызывает споры, возникающие вокруг далеко не лучших работ художника или произведений учеников и последователей. Но, освобожденное от позднейших наслоений, его гениальное искусство предстает перед нами как редчайший синтез достижений Ренессанса. Недаром выдающийся мастер барокко Л. Бернини всегда считал Рафаэля первым среди великих и уподоблял его «большому морю, вбиравшему в себя воду всех рек». В. ГОЛОВИН, кандидат искусствоведения



СОВРЕМЕННОКИ И ПОТОМКИ О РАФАЭЛЕ

Окончилась его первая жизнь; его вторая жизнь в его посмертной славе будет продолжаться вечно в его произведениях и в том, что будут говорить ученые в его хвалу...

Из письма современника, написанного в день смерти Рафаэля, 1520

Столь велики милость и щедрость, проявляемые небом, когда оно сосредоточивает иной раз в одном лице бесконечные богатства своих сокровищ... ясно видно на примере Рафаэля Санцио из Урбино, чьи выдающиеся достижения ни в чем не уступали его личному обаянию.

Дж. Вазари, 1550

Ум Рафаэля, например, был так прекрасен, что его первый замысел был столь же законченным, как самые прекрасные произведения в мире...

Л. Бернини, 1665

Рафаэль, божественный человек... Удостою же теперь, через триста лет, признать меня одним из самых преданных твоих учеников.

Давид, 1772

Рафаэль всегда делал то, что хотели сделать другие...

В. Гёте, 1786

Вкус, непринужденный в выборе прекрасного, способность ума извлекать из многих частных красот для сложения единого законченного совершенства, живое чувство... легкость послушнейшей кисти в воплощении творческой фантазии — это были средства, которые лишь природа могла ему дать.

Л. Ланци, 1795

Ах Рафаэль! Рафаэль между живописцами — Альфа и Омега.

О. Кипренский, 1816

Рафаэль был не только величайшим живописцем, он был прекрасен, он был добр, он был все!

Энгел, 1866

Суровое обучение, налагаемое на молодых живописцев, никогда не препятствовало развитию их индивидуальности. Рафаэль, который был учеником Перуджино, тем не менее сделался божественным Рафаэлем.

О. Ренуар, 1880

Он глубоко реален... Реализм рождает глубину и всесторонность.

М. Врубель, 1883

Не шадить себя! Взять в пример Рафаэля...

А. Остроумова-Лебедева, 1897



Рафаэль.
Месса в Больсене.
Фрагмент фрески
«Станцы д'Элиodoro».
Рим, Ватиканский дворец.
1512.

Рафаэль.
Мадонна с безбородым
Иосифом.
Темпера. 1506.

К Рафаэлю вы несправедливы оттого, что не хотите стать на историческую точку... Но как только вы познакомитесь с эпохой, с предшественниками художника, с идеалами общества того времени, Рафаэль вырастает в недостижимого колосса.

И. Репин, 1893

(Из письма к Т. Л. Толстой)

Рафаэль может казаться выдающимся примером удачливости, хорошей судьбы, гения... Формула его гения следующая: гений благодаря накоплению, превращению смиренного ученичества в гениальность — победоносную силу гения.

У. Патер, 1895



Рафаэль.
Обручение Марии.
Фрагмент.
Масло. 1504.

Рафаэль.
Фигура сивиллы.
Итальянский карандаш.
Около 1514.

Рафаэль.
Аполлон.
Набросок для центральной
фигуры фрески «Парнас».
Перо. 1509—1510.

Рафаэль.
Схватка всадника с двумя
обнаженными солдатами.
Перо. Около 1504—1508.

Рафаэль.
Мужская фигура.
Сангина. Около 1516—1517.



Рафаэль не обладает ни тонкими нервами, ни аристократичностью Леонардо, ни, еще менее того, силой Микеланджело. О нем можно было бы сказать, что он обладает «золотой серединой», чем-то доступным для общего понимания, если бы это выражение не могло быть истолковано в ущерб ему. Это ровное и счастливое настроение так редко в наши дни, что многим легче понять Микеланджело, чем открытую, приветливую, безмятежную душу Рафаэля.

Г. Вельфлин, 1898

Вместе с ним живопись Возрождения покинула 'страну необыкновенных, неповторяемых душевных приключений, где гениальная удача Боттичелли или Мантеньи была все же только счастливой случайностью... В холодноватой и неподвижной атмосфере созданного Рафаэлем мира нет места для эпизода, для живописной и романтической случайности... Рафаэль выше всего там, где он суммирует какие-то общие человеческие представления.

П. Муратов, 1912

Рафаэль не понят. Никто не знает, каким гениальным приемом ему удалось, гораздо полнее, чем да Винчи, соединить идеал и реальность...

А. Дерэн, 1920

Леонардо да Винчи создал классический стиль, Рафаэль его утвердил, популяризировал и завершил...

Б. Виппер, 1970

Жизнь и творчество Рафаэля, лишённые каких-либо коллизий и конфликтов, знаменуют собой одну из высших точек в развитии культуры Возрождения. Рафаэль дал наиболее гармоничный синтез из всех тех художественных элементов, которые были выработаны мастерами Ренессанса...

В. Лазарев, 1941

Нет возможности несколькими словами описать все мелодическое



Рафаэль.
Женская полуфигура.
Итальянский карандаш.
Около 1500—1503.

Рафаэль.
Святой Георгий.
Набросок к одноименной картине.
Перо. Около 1500—1502.

богатство рисунка Рафаэля. Как и в греческой классике, контур у него не только очерчивает края предметов, но, легко изгибаясь, плавно скользит, то сливает очертания их, то превращает их в зеркальное подобие друг друга, и потому нашему глазу доставляет такую отраду видеть, как все эти прочно построенные и четко очерченные тела вместе с тем образуют гармоничный узор.

М. Алтатов, 1954

Какой он великий художник, какой великий рисовальщик!

П. Корин, 1932

Все, что он хотел сказать людям, он успел претворить в своих произведениях, хотя прожил очень недолго — только тридцать семь лет. Его искусство по всему своему строю было ясным, спокойным, возвышенным и идеальным. Оно было классическим.

В. Гращенков, 1971





1

2



ХУДОЖНИК И КНИГА

ИСТОРИЯ КНИЖКИ О ДЕРЕВЯННОМ МАЛЬЧИШКЕ





4

Как выглядит Буратино? Каждый ответит, что он сделан из дерева, у него длинный нос, курточка и штанишки из цветной бумаги, на голове колпак. Именно таким его изображают иллюстраторы разных стран, и все же у каждого художника он особенный, свой. Как непохож один человек на другого, так непохожи друг на друга и художники. Одни лучше видят в жизни смешное, другие — грустное, а третьих интересуют только удивительные приключения. Поэтому на рисунках, выполненных этими художниками, Буратино может вызывать улыбку, сочувствие или показаться необычным.

Притом у одного художника Буратино будет повыше ростом, другой нарисует ему нос покороче, третий наденет на него панталоны с полосками. И каждый из них надеется, что именно его герой самый «настоящий» и самый «похожий» на придуманного автором.

Может, некоторые из вас скажут:

— А не проще ли срисовать хорошего Буратино с другой книж-

6

8



5



7



1. Джованни Манка.
Италия. 1941.

2. Энрико Маццанти.
Италия. 1883.

3. Фьоренцо Фаорци.
Италия. 1935.

4. Беппе Поркедду.
Италия. 1948.

5. Аттилио Муссино.
Италия. 1911.

6. Фьоренцо Фаорци.
Италия. 1935.

7. Уолт Дисней.
США. 1940.

8. Фьоренцо Фаорци.
Италия. 1935.



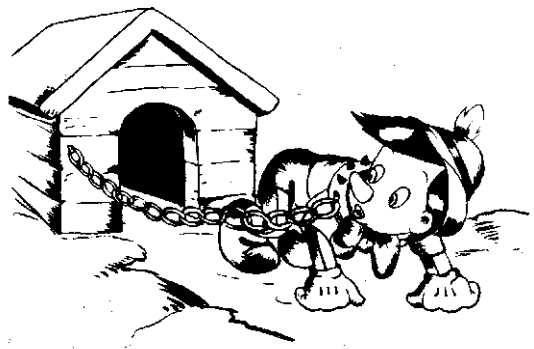
9

ки? — Но тогда это будет работа копировщика, а художник-иллюстратор рисует всегда что-то новое, только то, что сам придумал.

Уверен, что вам интересно будет увидеть разных Буратино, но сначала немного истории. Расскажу, как появилась на свет сто лет назад книжка о деревянном человечке.

Италия — родина кукольного театра, и там всем детям известны куклы-марионетки: Пьеро, Арлекин, Коломбина. На сцене их дергают за нитки, и они двигаются. Писателю Карло Коллоди пришла идея создать сказку про марионетку-мальчика, который стал жить среди людей. Чего только с ним не приключалось! Горел, тонул, летал, ходил в школу, сидел на цепи вместо собаки, превращался в осла и был проглочен гигантской акулой. Но, как и должно быть в сказке, все закончилось хорошо, и Пиноккио (так звали героя) из деревянного превратился в живого мальчика.

Книжка, которая была издана сто лет назад, в 1883 году, называлась «Приключения Пиноккио, или Похождения деревянной



10



12

9. Джованни Манка. Италия. 1941.

10. Уолт Дисней. США. 1940.

11. Коррадо Сарри. Италия. 1929.

12. Витторио Аккорнеро. Италия. 1964.

13. Аттилио Кассинелли. Италия.

14. Бруно Анголетта. Италия. 1951.

11



13



14





15

куклы» («деревянная кукла» по-итальянски — «буратино»). Эту сказку и прочитал в детстве писатель Алексей Николаевич Толстой. Позже он вспомнил о ней и в 1935 году переработал итальянскую сказку для советских ребят. Так появилась книжка «Золотой ключик, или Приключения Буратино». В его пересказе фея с голубыми волосами превратилась в девочку Мальвину, хозяин театра Манджафоко в Карабаса Барабаса, а непоседа Пиноккио стал называться Буратино.

Но вернемся в Италию. Кто же первым нарисовал Пиноккио?.. Это был молодой художник Энрико Маццанти. Его герой непохож на малыша, это скорее подросток, но одет в короткие штанишки. Позади него расположились сказочные персонажи: кот и лиса, гигантская акула, голубь, фея и змея с дымящимся хвостом. Заметно, что Пиноккио никого не боится. Таким его изобразил Маццанти.

Неоспорим был успех сказки. Она была переведена на многие

16



18

17



15. В. Алфеевский.
СССР. 1959.

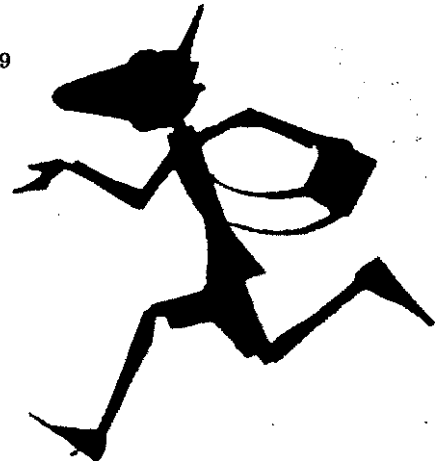
18. А. Каневский.
СССР. 1943.

16. Б. Малаховский.
СССР. 1936.

19. Леонардо Маттиоли.
Италия. 1953.

17. Л. Владимирский.
СССР. 1956.

19





языки и издана с иллюстрациями разных художников почти во всех странах мира. Выходила она и у нас на русском языке. После Маццанти наиболее популярным итальянским иллюстратором сказки стал Аттилио Мусино. Цветная подарочная книга была выпущена в свет в 1911 году и до сих пор продолжает переиздаваться. На его рисунке мы видим двух полицейских, которые тащат в участок несчастного Пиноккио. Его голова в белом колпаке четко выделяется на фоне темных шинелей.

Знаменитый художник и кинорежиссер-мультипликатор Уолт Дисней создал своего Пиноккио, веселого крепыша, совсем непохожего на итальянскую марионетку. Это и понятно, ведь Дисней был американец.

Витторио Аккорнеро работал художником в театре. Поэтому его персонажи — Пиноккио и Фея — находятся как бы на сцене. Декорациям и костюмам он уделял главное внимание.

Недавно в Италии вышла книга большого формата с рисунками модного художника Аттилио Кассинелли. Его герои составлены из геометрических фигур. Как считают итальянские искусствоведы, такие рисунки должны быть наиболее понятны совсем маленьким детям!

У нас в Советском Союзе деревянный человечек — один из самых любимых литературных героев малышей. Сказка много раз издавалась, и ее иллюстрировало более тридцати талантливых художников.

Расскажу о некоторых из них. Первым иллюстратором «Золотого ключика» был ленинградец Б. Малаховский, большой друг А. Н. Толстого. Его рисунки выполнены непринужденным штрихом, как бы шутя. Писателю они очень нравились.

Широко известна книга с рисунками А. Каневского. Они тоже штриховые, но с легкой подкраской. Выразительные и веселые, рисунки точно соответствуют духу сказки.

Художник В. Алфеевский артистично рисует палочкой, которую макает в черную тушь. Его смешной Пиноккио с длинным носом, несомненно, вам понравится. На иллюстрациях московского книжного графика Ф. Лемкуля всем видно, что герой деревянный. Но, несмотря на это, он полон жизни, эмоцией и обаяния. Иллюстрации М. Скобелева к «Золотому ключику» динамичны. Это достигается не только умелым композиционным построением, но и смелым, выразительным штрихом.

Книга с рисунками молодого художника А. Кошкина выпущена специально к столетнему юбилею Буратино. Его герой элегантен и является обладателем самого тонкого в мире носа-лучинки.

Пройдет время, и ты, юный читатель, возможно, станешь художником. И выйдет в свет новое издание бессмертного Буратино, теперь уже с твоими иллюстрациями. Какое оно будет? Наверняка непохожий на всех предыдущих. Это будет твой Буратино, и только твой.

Л. ВЛАДИМИРСКИЙ,
заслуженный деятель искусств РСФСР

20

21



20. М. Скобелев.
СССР. 1976.

21. Ф. Лемкуль.
СССР. 1974.

22. А. Кошкин.
СССР. 1981.

22



Домашнее задание

Дорогие ребята, вы увидели деревянного человечка Буратино, нарисованного разными художниками, и, конечно, захотели тоже изобразить его.

Даем вам задание: прочитайте еще раз внимательно сказку «Золотой ключик» и выберите из нее такой момент, какой вам

больше понравился. Но срисовать никак нельзя! Работа должна быть самостоятельной. Техника исполнения и размер рисунка могут быть любыми. Свои работы высылайте в редакцию до 31 мая 1983 года. О лучших из них мы расскажем на страницах журнала.

П. Я. ПАВЛИНОВ О РИСОВАНИИ ЖИВОТНЫХ

Предлагаем отрывок из статьи «Рисование животных с натуры» замечательного советского графика и педагога П. Я. ПАВЛИНОВА.*

Надо стараться при рисовании какого-либо животного, помимо рисования с натуры, знакомиться не только с его скелетом и мускулатурой, но узнать возможно полнее и образ его жизни, в чем огромную пользу может оказать классический труд Брема «Жизнь животных».

Материалы, которые можно рекомендовать для рисования набросков, это: маленький карманый альбом с заменяющимися листками размером приблизительно 9 X 15 см. Желательно в твердом переплете с хорошей завязкой или защипкой, без которых листки альбома, лежа в кармане, трутся между собой, и рисунок размазывается, а также другой альбом, большего размера, приблизительно 20 X 27 см. Крышка альбома жесткая хотя бы одна.

В альбоме надо рисовать только на одной стороне бумаги.

Карандаши могут быть: мягкий 4В (4М) или средний НР (ТМ). Мягким рисуется большая форма, более жестким — отдельная какая-нибудь деталь. Наброски надо рисовать легким контуром, стараясь сначала чуть-чуть прикасаться мягким карандашом к поверхности бумаги, охватывая сразу возможно большие формы животного. Карандаш лучше держать возможно длиннее. Короткий карандаш в руке рисовальщика мешает видеть цельно и кругло и способствует скорее детальному, разбитому и даже плоскому восприятию натуры.

С первых же набросков надо стараться запомнить форму и

приучаться все реже и реже смотреть на натуру, но, уже смотря на натуру, захватывать в свое представление и память наивозможно много.

Первоначальные наброски обычно идут все с натуры до последней мелочи. С течением времени общая форма животного усваивается, натура дает основное положение, которое создает в нашем воображении благодаря знанию и памяти яркое представление фигуры, достаточное для завершения рисунка.

Рисуя животное, надо в оценке его формы исходить из осознания его внутренней костяной конструкции и тех напряжений, которые имеются в его мышечном аппарате, чем будут связаны все его части в одно целое. Отступление от этого правила приведет к изображению кожи, изображению бурдюка вместо барана.

Другое дело, если я рисую, например, краба, где вся его конструкция вынесена наружу и для зрительного восприятия которого никогда не ясно, что за мускульные напряжения совершаются внутри его наружного скелета. Живой или мертвый, если перед нами одна его вылученная оболочка, он являет один и тот же образ.

Когда конструкция, вся масса и взаимоотношения ее частей по количеству уяснены, на очереди встает вопрос о фактуре поверхности.

Или это будет грубая шерсть медведя, толстый слой которой местами совершенно скрывает форму поверхности кожи. И таким контрастом представляется тогда ясная форма морды, покрытая низким волосом, и нос, где видна уже кожа; на лапах голые мозолистые пятки и рог когтей.

Или это может быть лоснящаяся шерсть лошади, через которую мы чувствуем не только костяк, но видим даже биение пульса. Блеск поверхности характе-

ризует форму, как блеск вещи из полированного металла.

Или редкий, прозрачный щетинный покров свиньи, через который просвечивает напряженная изнутри, как шина, розовая кожа. Или перья птиц, чешуя змеи, ящерицы или ничем не прикрытая кожа лягушки и т. д. и т. д.

Все это разнообразие в каждом случае должно быть убедительно изображено. Причем для каждой фактуры нужно найти ту форму карандашного штриха, который при наименьших средствах давал бы наибольшее изобразительное выражение.

Случается, что во время зарисовки животное вертится и не успеваешь зарисовать его, но можно ожидать, что положение его повторится, надо тогда на одном листе начать несколько набросков в разных положениях, и возможно, что большинство из них, а может быть, и все удастся постепенно закончить.

Если в руках маленький альбом, особенно важно до начала рисунка определить границы будущего изображения, чтобы не случилось того, что не поместятся на листе копыта быка, или голова жирафа, или хвост фазана.

Надо стараться не терять цельности, одномасштабности частей фигуры.

При углубленном изучении формы какого-нибудь животного можно рекомендовать следующий порядок работы: наброски с живого животного, затем рисование скелета этого животного в зоомузее, опять наброски с натуры и, наконец, рисование по памяти в разных положениях.

Надо рисовать помимо цельной фигуры животного отдельно детали: голову, ухо, копыто, переднюю, заднюю ноги и т. п.

По возвращении домой с набросками необходимо тотчас же вынимать из альбома нарисованные листки и хранить их отдельно от альбома.

* П. Я. Павлинов. Для тех, кто рисует. Советы художника. М., 1965.

СФУМАТО

Кому не известен знаменитый портрет Моны Лизы (так называемой Джоконды) великого итальянского художника эпохи Возрождения Леонардо да Винчи — воплощение возвышенного идеала женственности, интимно-человеческого обаяния? Немалую роль в создании образа Джоконды играют смягченные очертания фигуры и светотеневая моделировка, окутывающий фигуру воздух, космически обширный, словно тающий в голубой дали пейзаж. Тонкие, мягкие переходы от света к тени образуют нежную прозрачную дымку, сквозь которую просвечивают исчезающие в атмосфере контуры. Этот живописный прием, ставший одним из важнейших элементов передачи воздушной перспективы, был теоретически и практически обоснован Леонардо да Винчи и получил название «сфумато» (буквально — исчезающий, как дым). Он получил широкое распространение в последующей европейской живописи.

ГРИЗАЙЛЬ

Кто бывал в актовом зале старого здания Московского университета, в московских дворцах XVIII века в Кускове и Останкине, дворцах Павловска и Пушкина под Ленинградом, тот не мог не обратить внимания на декоративные росписи, исполненные в разных оттенках серого цвета. Такие росписи называются гризайлью (от французского gris — серый) и широко применяются при оформлении интерьеров зданий. Помимо серого, встречаются также росписи коричневого или розового тона, часто имитирующие скульптурный рельеф.

В станковой живописи еще в средние века и в эпоху Возрождения гризайль широко применялась для имитации круглой каменной скульптуры (например, на створках Гентского алтаря нидерландских живописцев Хуберта и Яна ван Эйков). Поэтому выдающийся немецкий художник XVI века Ханс Хольбейн Младший называл гризайль «каменной живописью».

Гризайль используется также для исполнения подмалевка или эскиза, на который затем накладываются слои других красок. В таких случаях гризайль обычно наносят темперой и затем прописывают масляными красками.

Гризайлью называют иногда росписи одноцветной эмалью (серой, коричневой или розовой) с последующей прорисовкой золотом. Этим также создается эффект рельефности изображения.

В. СИНЮКОВ

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году.

1, 1983.

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	Мы боремся за мир	
ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ		
2	Художники осажденного Ленинграда	И. Никифоровская
225 ЛЕТ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ		
6	Наша академия	А. Жукова
МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА		
10	Д. Левицкий	Т. Яблонская
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА		
14	Китайская классическая живопись	Н. Виноградова
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА		
21	Как рисовать животных	Г. Карлов
В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА		
26	Бегство в никуда	А. Ефремов
РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ		
30	Графика в камне	В. Глазычев
МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА		
34	Рафаэль (к 500-летию со дня рождения)	В. Головин
38	Современники и потомки о Рафаэле	
ХУДОЖНИК И КНИГА		
42	История книжки о деревянном мальчишке	Л. Владимировский
46	Домашнее задание	
ЧТО ЧИТАТЬ		
47	О рисовании животных	П. Я Павлинов

На 1-й странице обложки: Д ж а м и л я Алиева, 12 лет, Махачкала. Мир. Гуашь. (Работа прислана на конкурс «Моя Родина — СССР».)

На 2-й странице обложки: Рафаэль. Голова мадонны и младенца. Серебряный штифт. 1510—1512. Лондон. Британский музей.

На 3-й странице обложки: Энрико Маццанти. Иллюстрация к сказке «Приключения Пиноккио, или Похождения деревянной куклы». 1883. Флоренция.

На 4-й странице обложки: Д. Левицкий. Портрет архитектора А. Ф. Кокоринова. Масло. 1769. Государственный Русский музей.

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. Садыхов, 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. Ф. Горелова

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор Н. П. Чеснокова

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 10.11.82. Подп. в печ. 28.12.82. А03446. Формат 60х90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 6.8. Тираж 175 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1871.

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



F. Mazzanti

