

ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



10. 1988




ЛЕГКО ЛИ БЫТЬ МОЛОДЫМ ХУДОЖНИКОМ?

На вопросы «Юного художника» отвечает
секретарь ЦК ВЛКСМ С. И. Рогожкин

— Сергей Иванович, мы встречаемся в преддверии юбилея комсомола. Но не хотелось бы беседовать в парадном тоне. Будем говорить о сегодняшних делах и заботах комсомола. Поэтому первый вопрос: как влияет перестройка на содержание и формы работы комсомола с молодой творческой сменой?

— Влияет очень ощутимо. Каждая, даже знакомая на первый взгляд проблема представляется в новом свете. Возьмите, например, задачи духовного, эстетического воспитания личности. Сегодня это не только направление в нашей работе, а взаимодействие различных структур и сфер нашей жизни. Почему я говорю о взаимодействии? Мне кажется, сложилась упрощенная трактовка этого понятия — «работа с творческой молодежью». Сегодня все наше общество отказалось от командных методов руководства и управления, от готовых рецептов. Молодежная среда их давно уже не воспринимает. Жизнь обогатила нас пониманием, что речь идет не о монопольном влиянии и единообразной ответственности комсомола за то, каким вырастет советский художник, музыкант, писатель. А о другом: комсомол как общественно-политическая организация призван стоять на страже социальной уверенности молодежи. Вот и по отношению к творческой смене важно проявить себя с этой стороны, отдать духовные, материальные, организационные возможности на поддержку творческих устремлений, социальной активности. Это принцип, а не статичная, засохшая форма работы. О творческих командировках. Это дает безусловную отдачу, потому что строится на интересе. Только ли эти формы должны развиваться? И как? Мы ищем ответ, размышляем. Что правильно — поучать, и только этим влиять на творческую активность молодого человека, или создать условия для реализации его интересов, потребностей? Считаю предпочтительным второе.

— На XX съезде ВЛКСМ среди делегатов было всего пять художников. Это говорит о том, что молодежи комсомольского возраста в Союзе художников единицы. Как изменить такое положение?

— Многие зависят от творческих союзов. Нельзя закрывать глаза на то, что они еще робко открывают двери молодым. Но есть и другая сторона проблемы. Вспоминаю слова одного мастера о том, что в искусство нет тихих, проторенных дорог. Может, молодым художникам надо активнее выходить на высший уровень художественного творчества и профессионализма? Что же касается XX съезда ВЛКСМ, то комсомол выбирает своих делегатов, исходя из их гражданской позиции. Долгое время эта позиция у творческой молодежи проявлялась слабо. Разные тому были причины. Сейчас происходят серьезные изменения, радует то, что молодые не прячутся от жизни.

— Сергей Иванович, накануне VII съезда СХ СССР в ЦК ВЛКСМ состоялась встреча с молодыми художниками — делегатами, на которой были подняты острые вопросы...

— Хорошо помню эту встречу. Художники-профессионалы (хотя и молодые по возрасту), я бы сказал, ревниво отнеслись к тому, что комсомол много внимания уделяет «самодельщикам». Критиковали выставку в Новосибирске и организацию музея К. Васильева в Коломне. Мне кажется, не надо этого бояться. Если люди тянутся к такому искусству, значит, в нем что-то есть. Да, у нас нет музеев многих выдающихся художников, давайте их создавать. Разворачивайте свои возможности, но пока встречных инициатив не слышно.

А запрещать то, что кем-то осуществлено, неразумно, наверное. Надо предоставить молодежи возможность выбора, а не навязывать свои вкусы. А получается, что выбора-то порой и нет. Не хватает и поддержки со стороны деятелей культуры. Пока разговоров о проблемах молодежи, к сожалению, больше, чем реальных шагов. Мы готовы помочь любой общественно полезной инициативе. В год 70-летия комсомола есть прекрасная возможность показать разнообразную палитру творчества молодых. В республиках, Москве, Ленинграде откроются выставки произведений, организованные ЦК ВЛКСМ, Академией художеств, Союзом художников, Министерством культуры СССР. За последние годы лауреатами премии Ленинского комсомола стало немало талантливых художников: С. Присекин, А. Балашов, И. Козлов и другие. Встречи молодых со зрителем, критикой, общественное признание дадут советскому искусству новые имена и открытия.

— Одна из действенных форм эстетического и патриотического воспитания — участие молодежи в охране и реставрации памятников. Не секрет, что комсомол долгое время оставался в стороне от этого. Есть ли изменения сейчас?

— После V съезда Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры мы начали более активно сотрудничать с обществом, использовать реальные возможности комсомола — студенческие строительные отряды в помощь реставрации. На 50 объектах в России будут трудиться отряды в 1989 году. Действует молодежная комиссия общества охраны памятников. Хотим создать на местах единую линию действий общества охраны памятников и комсомола, не только трудовую, но и воспитательную. Сегодня все понимают, что воспитание патриотизма и интернационализма невозможно на лозунгах, оно должно вестись на конкретных делах. Но нельзя сказать, что комсомол был полностью вне этой сферы. Молодежь хорошо проявила себя в создании летописи боевой славы, музеев героев Великой Отечественной войны, истории комсомола. Будем охранять и развивать лучшее из этого опыта.

— Какова линия работы комсомола с неформальными художественными объединениями?

— Наша линия, провозглашенная на XX съезде ВЛКСМ, достаточно взвешена — поддерживать объединения с общественно значимыми интересами. От слова «неформалы» мы устали. Это не порождение злого умысла, а реальная общественная активность. Очень много сил и энергии молодых находилось под спудом, надо дать им возможность распрямиться, проявить себя. Посмотрите, какое разнообразие объединений: самодеятельные театры, товарищества художников, клубы самодеятельной песни, в Ленинграде организовано общество защиты классического культурного наследия. Что касается всесоюзного общества «Классика», то здесь речь должна идти не о какой-то новой структуре, а о политике — не жалеть средств, усилий ума и сердца на решение проблемы «молодежь и культура». Сейчас эта программа обсуждается вместе с Советским фондом культуры.

— И все-таки как вы считаете: легко ли быть молодым художником?

— Жизнь прекрасна, но жить по-настоящему, с полной отдачей нелегко. Тем, кто творит в сфере культуры, постоянно приходится что-то преодолевать, и внутри себя, и во внешних обстоятельствах. Много у нас еще противоречий, нерешенных проблем. Я за то, чтобы преодолевать их вместе.

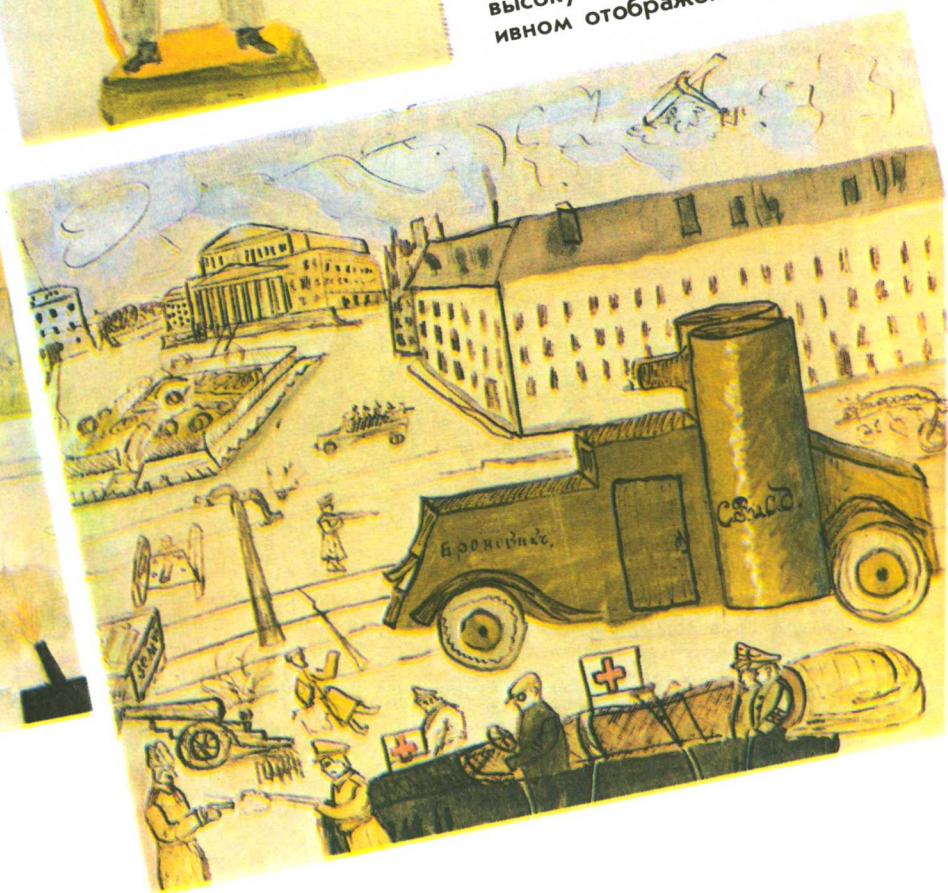
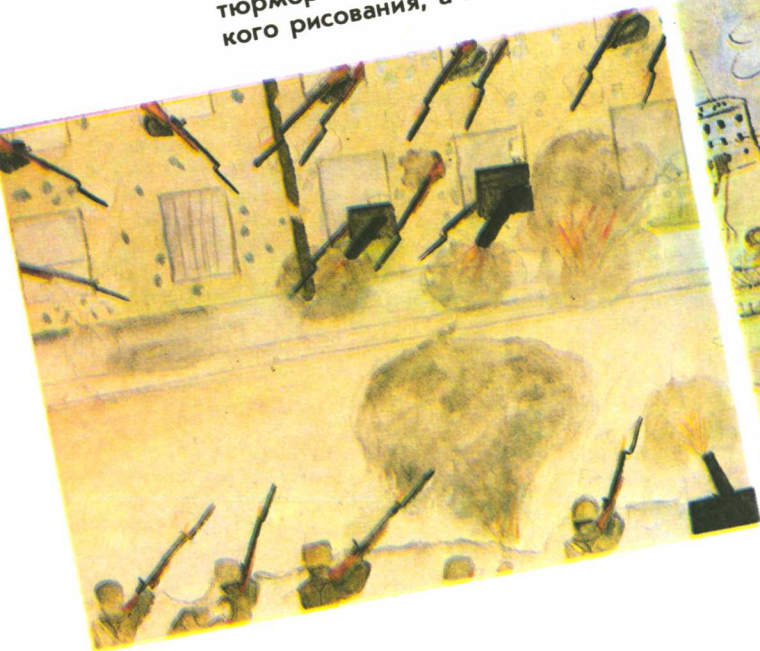
СВИДЕТЕЛЬСТВА СЕМНАДЦАТОГО ГОДА

В Москве, в Государственном Историческом музее хранится уникальная коллекция — 1600 детских рисунков, относящихся к 1915—1918 годам. Но мы не найдем в них известных детских тем — ни мамы с папой, ни домика, ни собачки. Здесь лишь те листы, где дети стремились отобразить различные стороны происходящих общественно-политических событий. Первая мировая война, а затем две революции, люди, их творцы, встают перед нами, запечатленные московскими ребятами искренне, непосредственно и живо. Коллекция была собрана Василием Сергеевичем Вороновым, который впоследствии стал известен как исследователь народного творчества. В предреволюционные и революционные годы он был учителем рисования в двух мужских московских школах. Однако, как следует из доклада, приложенного к коллекции, рисунки исполнялись детьми не на уроках, где им в соответствии с программой преподавались на материале натурных основы реалистического рисования, а в полной неза-

висимости от педагога. На оборотах многих листов сохранились школьные работы — рисунки ваз, птичьих чучел, геометрических фигур и прочих учебных предметов. А воображение детей было приковано к живой действительности. За окном, на улице, бушевала народная война, разгоралась гражданская война, разворачивались события, втягивающие

в свою орбиту всех, не оставляя равнодушными и детей. Новое отношение к детскому творчеству, открытие его как художественного явления было следствием определенных сдвигов в культуре начала XX века. Оно возникло параллельно с интересом к искусству далеких эпох. Творчество юных позволило проследить аналогии, иногда и близкие, с периодом детства человеческого общества. Открытия этой области волновали. Современные художественные течения, прежде всего примитивизм, черпали вдохновение из этих чистых источников. Детская графика была признана искусством без всяких оговорок. Привлекала не только ее эстетическая сторона, своеобразная форма и яркая образность, возникли попытки обратиться в психологии детского восприятия и творческого процесса.

Появились коллекционеры детского рисунка. Среди них был и В. С. Воронов. Он же выступал и организатором выставок детской графики в 1915 и 1916 годах. Но он, может быть первым осознал высокую меру правдивости в наивном отображении мира ребенком.



ком, начал собирать детский политический рисунок. Он понял, что это может представлять ценность и как исторический документ. В 1919 году Воронов принес свою коллекцию в Исторический музей.

И вот перед нами необычайные свидетельства эпохи, не сравнимые ни с чем по своей искренности, которой не вредит и доля фантазии. Специфика детской психики определяет направленность внимания на главное в рисунке, выделяя композиционно, размером, цветом наиболее существенное, образ получает яркий, запоминающийся характер. Увлечение деталями, порой такими, которые ускользают от внимания взрослого, не нарушает цельности впечатления.

Около 400 листов отражают волнующие события, свидетелями которых стали дети: Москва

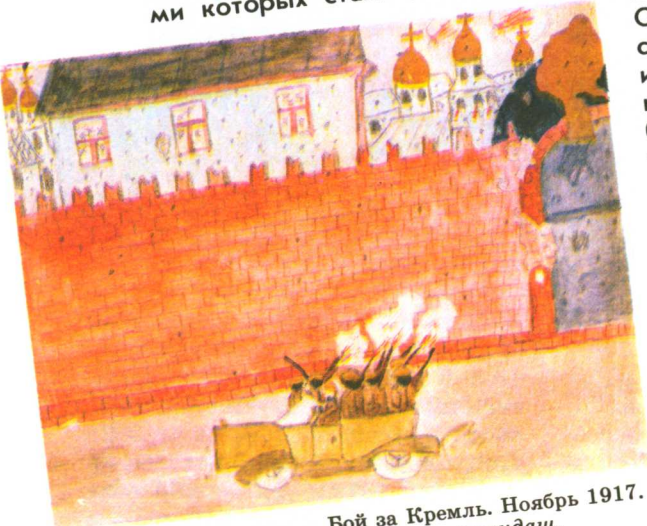
в 1917 году. Февральская революция. Ликованием наполнены сценки демонстраций, уличных митингов. Все в них передает настроение тех дней, которые В. И. Ленин определил как «поголовное чествование первой победы революции и ее героев», как «первый этап к свободе». На плакатах видны лозунги «Долой монархию!», «Да здравствует свободная Россия!», «Война до победы!» Уличные сцены соседствуют с изображениями одиночных фигур — героев и действующих лиц эпохи.

Ребята с интересом присматривались к переменам вокруг себя, многие их графические впечатления замечательно точны. Матросы, солдаты, рабочие обозначены названием «большевик», здесь же — кадеты, эсеры, меньшевики, буржуи, спекулянты. Обычно автор добавляет к рисунку и текст, что помогает понять и датировать его. Так, например, квадратик с цифрой 5 в руках большевика, идущего на митинг, — это агитационный листок. Пятым номером обозначался список кандидатов от партии большевиков на выборах в городские и районные думы, проходившие 24 июня и 24 сентября 1917 года. Иногда тексты раскрывают и классовую позицию семьи, к которой принадлежал ребенок. Не всегда большевики представлены героями, встречаются и отрицательные «высказывания». Но буржуев осуждают, осмеивают все, спекулянта рисуют страшн

правдиво обозначить место действия: Большой театр, Малый, универсальный магазин Мюра и Мерилиза (теперешний ЦУМ), сквер перед ними, трамвайные пути, пересекающие площадь, — расположение зданий соответствует натуре. Эмоционально напряжен, выразителен и точен в деталях лист, изображающий бой за Кремль, где красногвардейцы из автомобиля стреляют по юнкерам, спрятавшимся за красной крепостной стеной. Повсюду следы от пуль, в башне — пробоины от ядер тяжелой артиллерии.

Каждый лист в коллекции неповторим, по-своему интересен. Но чем больше смотришь, тем сильнее впечатление, они дополняют друг друга, создавая единую эпическую ленту. Происходит чудо погружения в минувшую эпоху.

Н. ГОНЧАРОВА



Матрос-большевик.
Акварель, карандаш.
Бой за Кремль. Ноябрь 1917.
Акварель, карандаш.

Перестрелка на улице.
Ноябрь, 1917.
Акварель, карандаш.

Бой на Театральной площади.
Ноябрь 1917.
Акварель, гуашь, карандаш,
тушь, перо.



Особенно интересны листы, где запечатлены октябрьские бои в Москве. Рисунки принадлежат детям разных возрастов, от 9 до 12 лет. И уличные бои предстают совсем по-детски, где в окружении домов стреляют друг друга маленькие смешные человечки, то, исполненные подростками, как работы осознанные, глубоко прочувствованные, часто с названиями улиц, лозунгами.

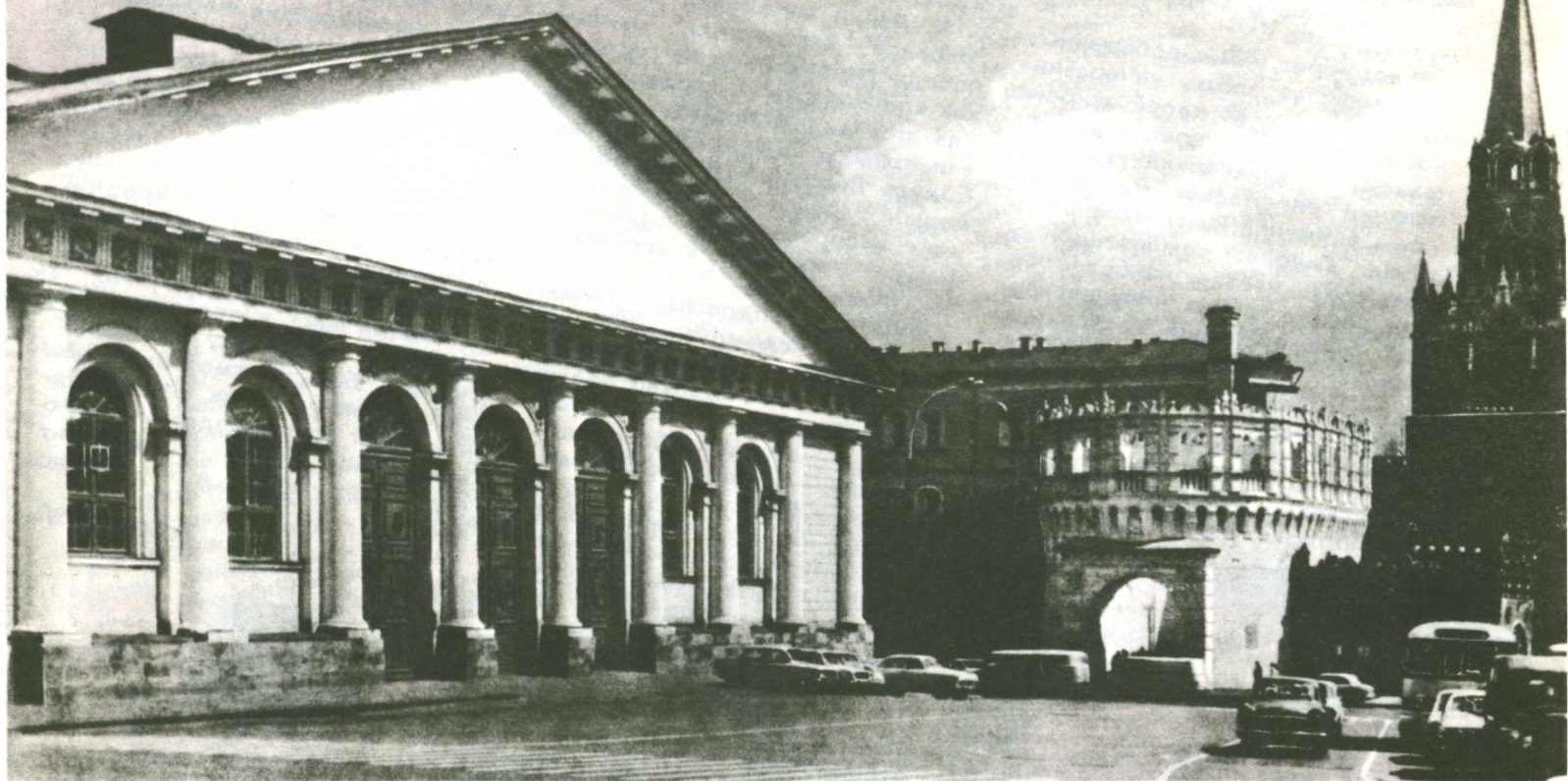
Картина, где нет людей, а лишь направлены друг против друга дула ружей и острия штыков, воспринимается как символ классовой непримиримости гражданской войны. Бой на Театральной площади, один из этапных моментов московского сражения, замечателен стремлением автора



Спекулянт.
Акварель, карандаш.

Большевик и буржуй.
Акварель, карандаш.

МОСКОВСКИЙ МАНЕЖ



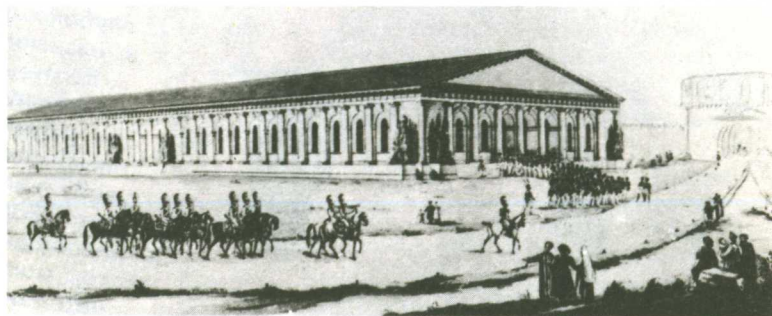
В центре Москвы рядом с древними стенами Кремля, его островерхими башнями, церквями и колокольнями расположилось огромное здание. Аркада окон и дверных проемов, оформленных колоннадой тосканского ордера, подчеркивает его протяженность и величину. Глухие отрезки стен между колоннами на углах выявляют мощный массив здания. Это Манеж, сооружение, предназначенное для тренировки лошадей, обучения верховой езде, для смотров и парадов. В нем чувствуется переключка с героикой античного искусства, воспевающего гражданскую доблесть.

Являясь первым зданием в Москве периода позднего классицизма, Манеж был построен в память событий войны 1812 года, став символом великой победы русского народа. Он и Триумфальная арка О. Бове, военные провиантские склады В. Стасова отразили изменение ситуации в русском искусстве XIX века, когда появилась новая тема. Клас-

сицизм с его принципами монументальности, простоты и логической ясности вступил в завершающую фазу развития, набирал силу, изменяясь сам и изменяя облик городов. Особенно широк был размах строительства в Москве после пожара, уничтожившего две трети всех домов.

Для того чтобы направить стихийную застройку Москвы и ее восстановление в единое русло, в 1813 году создается специальная Комиссия для строений. Большую роль в работе Комиссии играл Осип Иванович Бове (1784—1834), ученик М. Казакова и Ф. Кампорези, фактически став-

ший главным архитектором города. Он стоял во главе «фасадической части», то есть ведал внешним видом зданий. Главное место в своих заботах Комиссия отводила созданию общественного центра. Если бы пожар случился на десятилетие раньше, в пике внимания оказался бы императорский дворец или подобное ему сооружение. После 1812 года одним из таких центров становится целый комплекс — Александровский сад с гротом, университет с полуротондой церкви и Манеж. В то время это был наиболее московский из всех ансамблей, так как его строения



выделялись большим разнообразием форм, той свободой, которая всегда являлась характерной чертой города в отличие от более официального Петербурга. Цельность комплексу придавала пространственная связь и общая система дорического и тосканского ордеров, так любимых русскими архитекторами за простоту и монументальность.

Первоначально не предполагалось столь близкого соседства Манежа с Кремлем и университетом — военным хотели отвести место подальше от центра науки. Но благодаря поддержке властей Манеж получил место у Троицких ворот. До недавнего времени авторами проекта Манежа считались А. Бетанкур и О. Бове, однако в результате новых исследований установлено, что в 1817 году А. Бетанкур, руководивший Комитетом для строений и гидравлических работ в Петербурге, крупнейшей строительной организацией XIX века, поручил своему земляку О. Монферрану, назначенному начальником чертежного Комитета, представить планы строений Манежа в Москве. Непредсказуемы все-таки перипетии истории — активный участник наполеоновских войн, награжденный орденом Почетного легиона, принявший решение покинуть родину из-за реставрации власти Бурбонов, связывает судьбу с Россией, разгромившей Наполеона, и проектирует в Москве здание, прославляющее эту победу! Более того, основные произведения Монферрана — Исаакиевский собор и Александровская колонна на Дворцовой площади



Вид Манежа со стороны проспекта Калинина.
 ◁ Современное фото.

Проект скульптурного оформления Манежа.
 ◁ Перо, тушь. Начало XIX века.

Общий вид Манежа с угла Воздвиженки (ныне проспект Калинина).
 Фото начала XX века.

М. Воробьев.
 Вид Манежа, Кутафьей башни и церкви Николая «в Сапожках».
 Акварель. Начало XIX века.

Вид окрестностей Кремля и Александровского сада.
 Старинная литография.

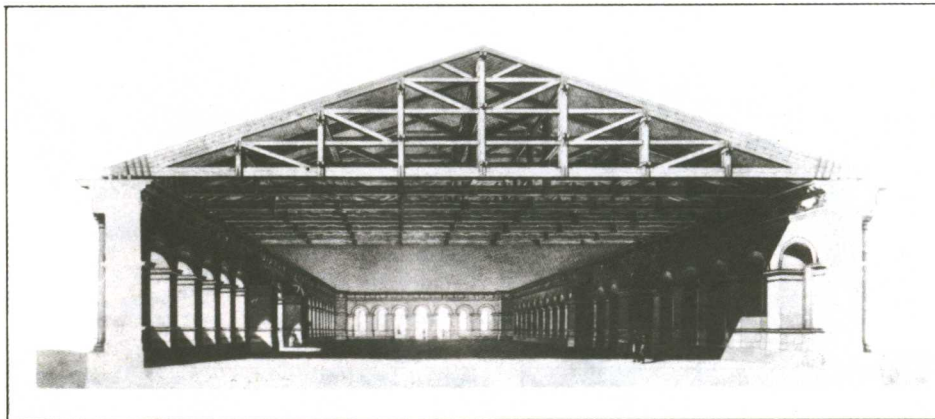
Ленинграда, составили славу русской архитектуры.

Итак, автор проекта Манежа — О. Монферран. Осуществлял же строительство и проектировал конструкции А. Бетанкур. Он решил уникальную строительную задачу, перекрыв без внутренних опор почти 45-метровый пролет. Прямоугольное в плане, длиной 174 метра здание, шириной 45 и высотой 11 метров, имеет плоский потолок, подвешенный к стропильной конструкции. О. Бове не принимал участия в проектировании и строительстве Манежа — он был привлечен лишь в 1824 году, через семь лет после официального открытия в декабре 1817 года в связи с перестройкой кровли, давшей сильные трещины стропильных ферм из-за неправомерности некоторых расчетов

дет неуместной, а потому в проектированном фасаде не было назначено ничего, но только штукатурка гладью». Это подчинило здание ансамблю Никитской (ныне Герцена) улицы, к которой оно выходило одной из сторон, и выявило значение бокового фасада, обращенного к центру Кремля. Кроме запроектированных Бетанкуром и осуществленных в 1825 году лепных украшений, Бове предлагал у входов и на угловых простенках здания поставить чугунные барельефы с изображением военных трофеев. Однако через год работа была остановлена до рассмотрения новым императором Николаем I, который не проявил интереса к увековечиванию победы, составившей славу предыдущего царствования, и горельефы так и не были осуществлены.

венная выставка, на основе которой создали сельскохозяйственную академию. В 1857-м — Первая всероссийская этнографическая выставка, приуроченная к съезду славянских народов. Многие экспонаты вошли в состав Исторического музея в Москве и Музея этнографии в Ленинграде. 200-летию со дня рождения Петра I была посвящена Политехническая выставка 1872 года, положившая начало организации Политехнического музея. До создания Московской консерватории в Манеже организовывались концерты Русского музыкального общества, тут выступал Антон Рубинштейн, Гектор Берлиоз дирижировал оркестром и хором в 350 человек. На открытой сцене шли спектакли, посвященные 1812 году.

После революции в Манеже устроили автомобильный гараж. Лишь в ноябре 1957 года по решению правительства Манеж был отдан художникам и стал называться Центральным выставочным залом. Его расположение в центре столицы, размер экспозиционной площади (7000 кв. м) предполагали организацию наиболее масштабных и ответственных выставок не только нашего многонационального искусства, но и искусства других стран. И действительно, первые годы существования ЦВЗ ознаменованы появлением нового поколения художников, ярко заявившего о своем понимании мира. Этот зал сыграл большую роль в жизни творческого союза Российской Федерации, представив широко и полно художников разных краев, областей, автономных республик. Манеж стал центром культурной жизни страны со всеми ее проблемами. Проходящие здесь события отражают духовную атмосферу общества. Не случайно недавняя весть о закрытии Манежа вызвала бурю протеста. Сегодня мы с нетерпением ждем ремонта и модернизации Центрального выставочного зала, а главное — новых выставок, которые покажут нам преображенный мир сознания времен перестройки, многообразие стилей и направлений, художественное осмысление прошлого и настоящего.



Разрез и перспектива внутреннего вида Манежа со схемой конструкций. *Перо, тушь. Начало XIX века.*

и спешности строительства. Был объявлен конкурс на проект декоративного убранства, в котором приняли участие многие архитекторы, в том числе и Монферран. Но его проекту, дорогостоящему и усложненному, предпочли проект О. Бове.

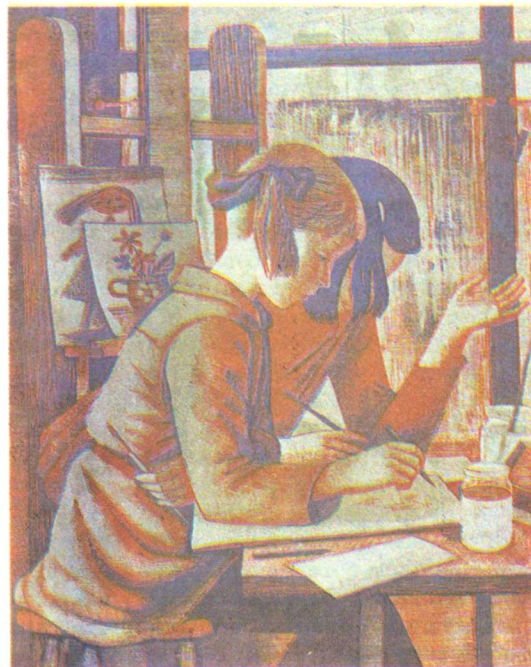
Архитектору пришлось достраивать уже готовую постройку. Прекрасно понимая, насколько далеко сооружение от своего древнего прообраза, периптера, Бове справедливо отводил Манежу подчиненное положение в складывающемся городском ансамбле. Пришлось выдержать конфликт с военными — несмотря на требование генерал-губернатора Москвы, зодчий отказался заполнить скульптурными композициями обширные треугольные плоскости фронтонов, считая, что «во фронте по его пропорции всякая арматура бу-

Интересно изображение Манежа современником — военные стройными рядами входят в здание, а где-то в стороне с любопытством наблюдают недоступную для них жизнь рядовые москвичи. Да, первые годы существования Манеж принадлежал только военным и практически не выполнял роль общественного центра. Но уже в 1831 году здесь организовали выставку, на которой для общественного обозрения выставили модель чугунного Москворецкого моста особой конструкции. С этого времени Манеж почти не пустует. В 1852 году здесь прошла Первая московская сельскохозяйст-

Е. ГОРЧАКОВА

В поисках гармонии и правды

Выставка творческих мастерских
Академии художеств СССР



Мастерские Академии художеств СССР — это своего рода аспирантура художественного образования. Поступают сюда, как правило, выпускники вузов, имеющие опыт выставок, пройдя отборочный конкурс. Такие мастерские есть не только в Москве, Ленинграде, Красноярске, но и в союзных республиках. В них талантливая молодежь под руководством опытных наставников совершенствует мастерство. Недавно прошла отчетная выставка московских мастерских. Впервые была показана ретроспектива работ выпускников разных лет. Она обратила на себя внимание серьезностью поисков молодых художников, возросшим профессиональным мастерством, зрелостью общественных позиций.

Мы встретились с некоторыми участниками выставки и задали им несколько вопросов: что дала учеба в академических мастерских, какие проблемы жизни и творчества волнуют, чего хотелось бы достичь через десять лет?

Итак, им слово.

Виталий Майборода (1954 года рождения), выпускник Художественного института имени В. И. Сурикова (мастерская Т. Салахова):

— Как мне кажется, сейчас в нашем искусстве должны произойти качественные изменения. Художники ведут поиски, естественно, не всегда верные, которые должны во что-то вылиться. На переломе эпох всегда так бывает. Я твердо убежден, что поиски без опоры на традиции обречены на неудачу.

Очень сложно после института найти свой путь. Сомнения и неуверенность — постоянные попутчики в этот период. Тут легко потерять себя, и многие ребята ломаются. Отсутствие мастерской и «быт» дополняют трудности. Поэтому для меня приглашение в мастерские академии было своевременной поддержкой, и я всегда буду за это благодарен. Мы работаем рядом, общаемся, учимся друг у друга, спорим. Это очень важно. Именно в моло-

дости крайне необходима и мастерская, и знакомство с музеями мира. Важно знать и видеть, как работают современники. К сожалению, порой все складывается по-другому. Все приходит, когда у человека уже творческие силы на исходе.

Недавно у меня появилась уверенность в том, что должен делать. Когда после метаний вернулся к самому себе. Хотя не думаю, что всегда буду писать так, как сегодня. Изменения и сомнения неизбежны. Сейчас мне особенно интересны подростки, самая загадочная часть общества, которая через десять лет будет главной действующей силой. Какие они? Пресса подняла тревогу: подростки бездуховны. Так ли это? Пытаюсь разобраться, понять их поколение. Они не похожи на нас, и все разные. Не плохие и не хорошие. Пытаюсь выразить свое понимание в картине. Это не портреты, а образы собирательные. Мне интересна рабочая молодежь. Хочу сказать правду о ней. Подростки элитарные меня мало волнуют. Не знаю, может ли наше искусство влиять на жизнь так же, как литература, но верю в то, что еще жива духовность и есть люди чувствующие, с открытым сердцем, которые меня поймут...

Карен Папикян (1960 г. р.), выпускник Художественного института имени В. И. Сурикова (мастерская Т. Салахова):

— После окончания института наступает период некоторого замешательства. То ты всем был нужен, с тебя требовали курсовые, диплом, и вдруг — никому. Распределение у нас странное. Если сам не найдешь место, дело плохо. В комбинат берут человека три, а остальным как? Тут можно не только растеряться, но и потрясение получить. Творческие мастерские Академии художеств — это поддержка молодых в трудное, переходное время жизни. На этом этапе художник может развиваться плодотворно, а мастерской почти ни у кого нет. Здесь нам ее предоставляют — огромную, с хорошим днев-

ным светом, высоким потолком, с возможностью отхода от картины. Еще, конечно, стипендия, обеспечение натурой. То есть нам дана возможность три года работать, не заботясь об условиях, быте и тому подобным вещам. В мастерских я уже второй год. Приобрел друзей. Но чувства уверенности, что стал художником, пока нет. Хотелось, чтобы мои замыслы соответствовали возможностям. Часто получается другое. Счастье, если хоть крупница задуманного выходит на холсте.

Живу в Москве, но каждое лето езжу в Армению, в деревню, на родину отца. И диплом был посвящен этому — «Трудный хлеб Армении». Почему так сильно в армянских художниках чувство Родины? Думаю, оно инстинктивно. Те, кого мало, пытаются сохраниться. На долю армянского народа выпало немало испытаний. Думаю, любой народ стремится сохранить свою культуру. Через национальное человек лучше понимает и проблемы всеобщие, мировые.

Есть вещи, которые для меня должны быть неизблемы: будущее детей и правовая защищенность каждого человека. Всем детям без исключения нужно предоставить равные возможности для развития, чтобы, став взрослыми, они могли с уверенностью смотреть в завтра.

Михаил Абакумов (1948 г. р.), выпускник художественного факультета ВГИКа:

— Благодарен мастерским за то, что нашел здесь единомышленников. Почти все мы из деревни родом, дорожим одними ценностями в искусстве и жизни. Идеал красоты — гармония. Есть другие художники и другое искусство, созданное в замкнутом пространстве города, в отрыве от естественной связи с природой.

Один из важных принципов мастерской — мы много работали с натурой. Другой — преемственность традиций художников старшего поколения. Сейчас принято их ругать. Но не все созданное ими плохо. Молодежь работает дерзко, а мудрость приходит с годами. Начинаешь понимать, что преемственность в культуре — великая вещь. Так же, как и в семье.

Моя программа — писать малые города России, родную Коломну. Я вырос на этой земле, в собственном доме с садом. Была бабушка, которая показывала удивительные старинные книги, где буквы непонятны и велики, а что ни страница — то миниатюра. Это был целый мир! Потом дом снесли. Для меня такая боль — снос старых домов. Вместе с ними уходит из жизни память. Ведь эти дома строили наши деды, прадеды. Памятники впитывают судьбы людей, целых поколений, в них овеществлена история. Мы обязаны их сохранять.

Николай Зудов (1948 г. р.), выпускник Художественного института имени В. И. Сурикова (мастерская К. Тугеволя):

— Мастерские нас сдружили. Мы до сих пор встречаемся, хотя живем в разных городах — Костроме, Москве, Ярославле, Коломне. Я обосновался в Серпухове... Хочу сказать о роли руководителей мастерских. Учитель для художника много значит. Направление, которое зададут педагоги художественной школы, училища, института, будет оказывать влияние на всю жизнь. Очень важно, что руководят академическими мастерскими художники действующие, активно участвующие в выставках. У них

есть чему поучиться. Нынешний наставник — Алексей Петрович Ткачев продолжает эту традицию. Он не довлеет над молодыми, а является скорее духовным учителем. Судит строго, ругает сильно, но всегда говорит правду.

Почувствовать себя художником — значит, ни на кого не смотреть, работать самостоятельно. Нет, я так смело про себя сказать не могу. Сомнения еще есть. Все время хочется учиться — то у Веласкеса, то у Рембрандта. Нельзя перечислить всех, у кого мы учимся, — у всей мировой классики.

Николай Зайцев (1942 г. р.), выпускник Художественного института имени В. И. Сурикова (мастерская К. Тугеволя):

— Свою тему выбрал еще в институте, она подказана детством. Вырос на окраинных улицах Орла. Часто ездил к бабушке в деревню. Видел следы войны, нужду народную, сам колоски на поле подбирал. В душе все осталось. Я пришел в мастерские, твердо зная, что делать. В то время ими руководил Г. М. Коржев. Он сразу меня понял и ни в чем не мешал. Сотрудничество было гармоничным. Большое влияние оказала на меня современная литература — книги Астафьева, Белова, Абрамова, Распутина. По моему мнению, реалистический метод более демократичен, он ближе всего к национальному характеру, пониманию мира. Хотя не отрицаю и другие методы. В русском искусстве и литературе на первом месте всегда стояли нравственные задачи. Этим традициям стараюсь следовать.

Академические мастерские взрастили художников с разными творческими принципами. Но они воспитали в нас духовное единение. Никогда не забуду уважительного отношения к нам мастеров старшего поколения. Они вели разговор на равных, и мы сразу ощущали огромную ответственность. Нас они называли — товарищи по искусству.

Сегодня меня волнует обилие течений, нахлынувших в искусство. Что главное? Какое направление выбрать? Что делать? Эти вопросы по-прежнему актуальны. Думаю, что реалистическое направление должно выйти окрепшим из этого соревнования. Чего бы я хотел через десять лет? Есть вещи, гораздо важнее личных достижений. Хочу, чтобы в деревне возродилась нравственная и эстетическая среда, которая сформировала русского человека.

Александр Грицай (1950 г. р.), выпускник Художественного института имени В. И. Сурикова (мастерская А. Грицай, С. Шильникова, Д. Жилинского):

— Мастерские академии — не замкнутое, элитарное заведение, куда посторонним вход воспрещен. Это общий дом, емкий мир творчества, где бывали и бывают многие художники. Сюда приходили наши друзья, приезжали ребята из других городов. Мы много ездили по стране, гриф Академии художеств на творческих командировках действовал магически и помогал преодолевать трудности устоя, проезда. Особенно полюбили Север, Архангельскую, Вологодскую области. За десять лет на наших глазах произошло вымирание деревни. Крестьяне бросали землю, дома, уезжали в город. Север обезлюдел. Жуткое зрелище — мертвые, пустые села, заросшие чертополохом. У меня есть картина «Хутор Малые Гари», был такой в Вологодской области, сейчас там никто не живет. И вот что



М. Межевчук.
Студия при ЖЭКе.
Серия «Мы учимся».
◁Цветная линогравюра. 1980.



Н. Зайцев.
Егор.
Масло. 1982.

В. Майборода.
Натюрморт.
Масло. 1988.

А. Грицай.
Хутор Малые Гари.
Масло. 1983—1984.





Н. Зудов.
В старом городе.
Масло. 1983.

С. Смирнов.
Под светлым небом.
Масло. 1983.

М. Абакумов.
Последние цветы.
Масло. 1988.

К. Папикян.
Один.
Масло. 1986. ▷



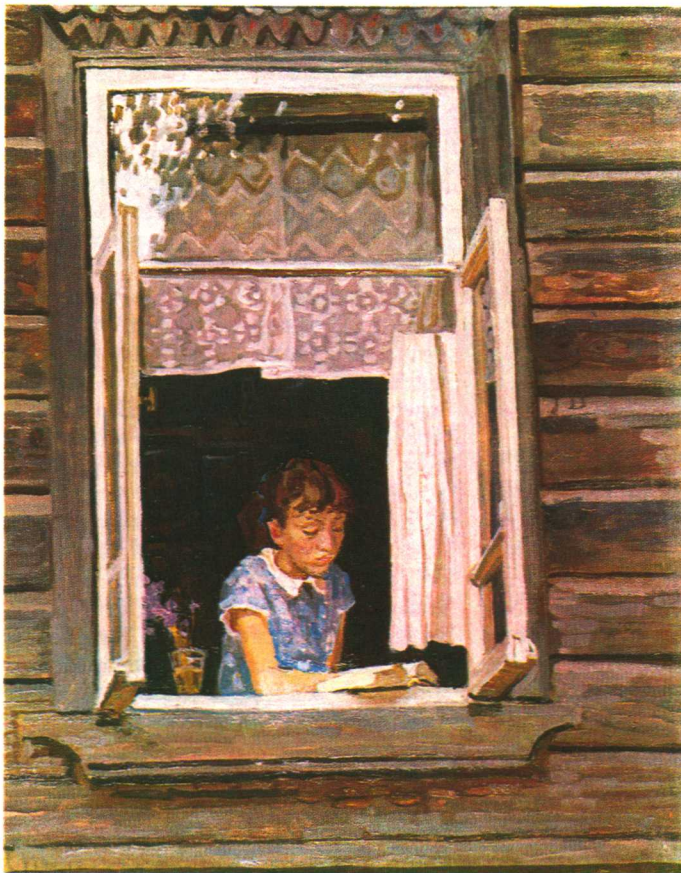
Е. Ткачева.
Раскрытое окно.
Масло. 1987. ▷



удивительно: знал это место давно, а написал сейчас, словно исчезновение людей открыло глаза...

Сегодня существует дефицит доверия между людьми. Они остро чувствуют, что придумано, а что правда. Я — за правду в искусстве. Но не обольщайтесь — на наши выставки зритель ломиться не будет. Их надо смотреть медленно, раздумчиво, а многие привыкли к скоросмотрению, к броским цветовым пятнам. Нам нужны и парадоксы, и сложное, медленное конструирование мира.

Художник — это образ жизни, привычка к ежедневному труду. Мне, конечно, повезло: со мной с



детства много занимался отец. Художник никогда не может высказаться до конца, и если есть кому передать наследство творчества, разве это плохо? Отец передавал свой опыт не только мне. У него учились разные художники, он никогда не ломал личность. Два основных аспекта его науки известны: он давал объективную грамотность построения формы и много внимания уделял содержательной части композиции, тренировал художническую мысль. Такие же установки на творчество и в академических мастерских.

О будущем надо думать. Жаль, что этого не понимали те, кто отравил землю химией, погубил леса, кто затевает поворот северных рек. Я бы хотел одного: чтобы за десять будущих лет не погубили природу окончательно.

Сергей Смирнов (1950 г. р.), выпускник Художественного института имени В. И. Сурикова (мастерская Д. Мочальского):

— Темы у художника могут быть разными, основное — создание образа, пластическое решение. Этим и запоминаются произведения всех эпох. Я учился в МСХШ, рядом с Третьяковкой. На переменах мы туда бегали. Хотелось научиться писать, как классики. Увлечения менялись, но стремление к высотам профессионального мастерства осталось.

Не случайно художников так притягивает Север. Он сберег еще частицы того, что всюду исчезло безвозвратно. Там лучше понимаешь Россию. Приходилось бывать и в Сибири, где природа могущественнее человека и их трудно совместить. Русский Север более гармоничен: там люди, природа, памятники сочетаются разумно, не подавляя друг друга. Во всем найдена мера. И люди северные особые, к ним проще войти в дом, чем в Центральной России. Я ездил в разные места, чтобы понять, почувствовать тип русского северянина и найти его пластический образ.

В мастерских обрел друзей. Мы вместе путешествуем, пишем, пытаемся постичь жизнь, природу, людей. А посмотрите — все такие разные, потому что каждый видит по-своему. Нас нельзя поделить по жанрам — этот портретист, этот пейзажист. Пишем все, но каждому хочется создать картину. Кстати, для русского искусства не характерны мастера узкого жанра. Репин, Венецианов, Суриков умели все. Есть такое понятие «нестеровский пейзаж», а ведь Нестеров отдельно пейзажем не занимался.

Творчество — смысл моей жизни, хочется, чтобы и через десять лет не заела житейская суета и была возможность целиком ему отдаваться...

Получилось что-то вроде заочного «круглого стола». Когда мы попросили руководителя живописного отделения мастерских народного художника СССР А. П. Ткачева сказать заключительное слово, он ответил: «Я не буду разбирать достоинства и недостатки работ, об этом мы говорим постоянно. Радует то, что эти ребята имеют свои, незаемные взгляды на жизнь, на проблемы творчества, переживают за судьбу нашей культуры. Близость к природе, земле, народу помогает молодым художникам найти свой путь к правде, красоте, познанию мира».

Беседу записала
Н. КОЛЕСНИКОВА

СИНЬЯК, художник моря

К 125-летию со дня рождения



Франция, 1870-е годы. В художественной жизни того времени в разгаре споры вокруг импрессионистов. Часть публики, критиков уже успела полюбить это жизнерадостное искусство, полное непосредственных впечатлений. Другие критиковали художников, их картины казались неоконченными, неумело нарисованными. Поль Синьяк именно импрессионистов избрал в качестве объекта для подражания.

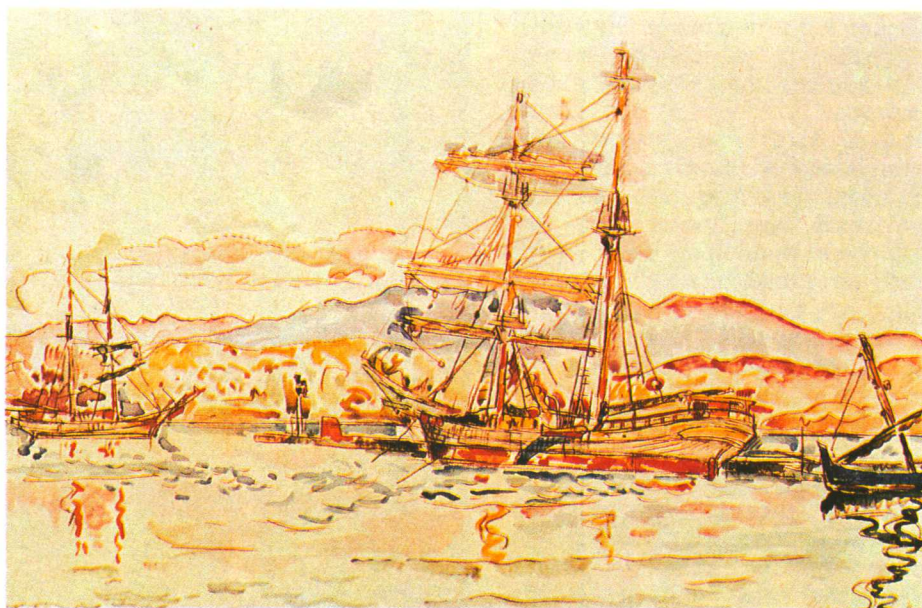
Он родился 11 ноября 1863 года в Париже. Его отец, состоятельный торговец, на досуге любил заниматься рисованием. Семья Синьяков жила недалеко от холма Монмартр — парижского квартала, где располагались мастерские художников. Возможно, это соседство, как и увлечение отца, подтолкнуло юного Поля к тому, чтобы избрать путь живописца.

В 1879 году на выставке, устроенной независимыми на авеню

Опера, юный художник попытался сделать несколько зарисовок с работ Э. Дега. Его выпроводил из зала П. Гоген со словами: «Здесь не копируют, месье». Но подлинный кумир Синьяка — К. Моне, с любовью писавший виды Сены с парусными лодками. Вода — текучая, непостоянная, была излюбленным мотивом Моне, помогала раскрыть своеобразие его живописной манеры. Главное здесь — передача изменчивости в природе. Импрессионисты использовали прием разделения цветов, не смешивали краски на палитре, а накладывали прямо на холст мазки чистого цвета, один возле другого. Поэтому их так привлекал мотив отражения лодок, береговой зелени в подвижном зеркале вод — сама стихия разрушала четкие контуры рябью цветных пятен на сверкающей поверхности.

Модное увлечение того времени — гребля и парусный спорт. Художники отдали ему своеобразную дань. Еще предшественник импрессионистов Ш. Добиньи писал виды Сены не с берега, а из специально приспособленной лодки. Построил себе скромное суденышко для работы и К. Моне. Там можно было переночевать; однажды он даже проплыл на этой лодке вместе с семьей от Парижа до Руана. В 1883 году купил свою первую лодку и Синьяк. Двадцатилетний юноша дал ей тройное имя «Мане — Золя — Вагнер», утверждая тем самым свои идеалы в искусстве. Э. Мане — признанный вождь новой живописи, старший товарищ импрессионистов; Э. Золя — прогрессивный писатель, выступавший в их защиту; и, наконец, Р. Вагнер — знаменитый немецкий композитор, чьи художественные идеи вдохновляли многих поэтов и художников нового поколения.

В 1885 году молодой живописец осмелился обратиться с письмом к Моне: «...Уже два года я занимаюсь живописью, и образцом мне служат Ваши произведения — я следую дороге, открытой Вами. Я работаю постоянно и усердно, но мне не у кого спросить совета, я не знаю никого из художников-импрессионистов, кто мог бы мною руководить...» Обращение к маститому худож-



П. Синьяк.
Порт Сен-Тропез. Суда,
расцвеченные флагами.
Масло. 1893.
Вупперталь,
Музей фон дер Хейдта.

П. Синьяк.
Сен-Тропез.
Акварель, бамбуковая палочка,
Около 1895 года.
Частное собрание.

П. Синьяк.
Песчаный берег моря.
Масло. 1890.
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина.

П. Синьяк.
Буксир на Маасе.
Тушь, кисть. 1907.
Частное собрание.

П. Синьяк.
Аяччо.
Акварель. 1935.
Париж, Лувр.

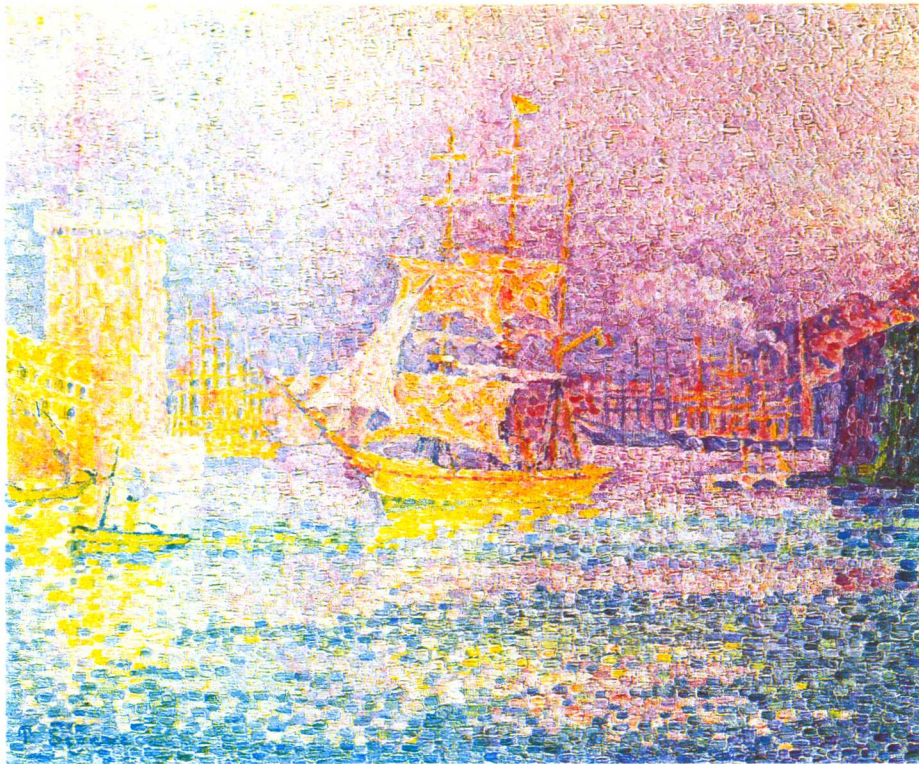
нику за советом не сыграло большой роли в творческой биографии Синьяка, Моне не был склонен к наставничеству. Напротив, знакомство с К. Писсарро, щедро делившимся опытом с теми, кто обращался за помощью, оказалось более полезным. Однако не импрессионисты стали настоящими учителями Синьяка. Эту роль взял на себя никому не известный молодой живописец Ж. Сёра. Они познакомились весной 1884 года на учредительном собрании Общества независимых художников.

Ж. Сёра был создателем научной теории живописи, основанной не только на изучении старых мастеров, но и на применении к искусству законов оптического восприятия. Свою теорию он методически воплощал в картинах с четко продуманной композицией, написанных мельчайшими точками чистого цвета. От французского слова *point* («точка») произошло одно из названий этой манеры — пуантилизм. Сёра и Синьяк называли себя неоимпрессионистами, подчеркивая связь с предшествен-

никами. Иногда подобный способ живописи называют дивизионизмом (от *division* — разделение), так как интуитивно применяемый импрессионистами метод разделения цветов Сёра и его последователи возвели в систему. Историю создания новой манеры живописи Синьяк изложил в книге «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму», выпущенной в свет в 1899 году.

Один из его первых значительных морских пейзажей — «Крест моряков» — написан в 1885 году в Сен-Бриаке, поселке на берегу моря. Картина напоминает о тех, кто нашел смерть в море. С этого места открывается наилучший вид на побережье, и Синьяк писал здесь в часы прилива и отлива. Точка зрения, композиционное решение напоминают о морских видах Моне, но в строгом соответствии горизонтальных и вертикальных акцентов чувствуется влияние Сёра. Сюжет картины, овеянный печальной романтикой, — дань мастера поэтической традиции сравнивать превратности жизни человека с игрой морской стихии.

*Свободный человек, всегда ты к
морю льнешь!
Оно — подобие твоей души
бескрайней;
И разум твой влеком его
безмерной тайной,
Затем, что он и сам с морской
бездной схож.*



Так писал один из любимых поэтов Синьяка — Ш. Бодлер. Море, корабли воспевал и другой стихотворец — А. Рембо. Неудивительно, что увлечение Синьяка морем как художника и яхтсмана сопровождалось переключкой с поэтическими образами.

Исполненный в 1888 году на северо-западном побережье Франции пейзаж «Порт в Портри» созерцательным настроением очень напоминает морские виды Сёра. Горизонтальные линии плавно катящихся волн создают ощущение покоя. Синьяк в то время прилагает силы к совершенствованию гармонического строя картин. Он нумерует их, как музыкальные опусы, дает характерные подзаголовки, например, «Заходящее солнце, ловля сардин. Адажио».

В 1891 году мастера постигла тяжелая утрата — внезапно умер его друг Ж. Сёра. С тех пор Синьяк бережно хранил память о нем, делал все, что мог, для сохранения наследия Сёра и умножения его славы как художника. Однако в собственном творчестве постепенно удалялся от выработанной старшим собратом жесткой системы, большую роль в его картинах начинает играть эмоциональное восприятие жизни,

стремление к сочному цвету, декоративности.

Синьяк все чаще бывает на юге Франции, его покоряет контрастами средиземноморская природа. В 1892 году открывает для себя приморский городок Сен-Троpez и с тех пор проводит там каждое лето. Он построил здесь дом. «Отсюда, — писала ученица Синьяка Л. Кутюрье, — от взора моряка не укроется приближение судна, а от взора художника не ускользнет ни драма, ни праздник на море: буря с запада, пожар заката, парус или порыв ветерка. ...Чтобы понять, в каком переливающимся, текучем свете видит мир Синьяк, надо знать его мастерскую 9×15 метров, где он работает лицом к лицу с морем. Лазоревый свет вливается через огромный проем, съедает материальность, объемность предметов, сводя их к окрашенным пятнам на светлых стенах. Синьяк, можно сказать, ставит свои полотна прямо на небе, пишет его оттенки и работает все время в общении с пространством».

Теперь мастер не пишет картины прямо на открытом воздухе, как раньше. Он делает на месте лишь зарисовки, акварели, а живописные произведения создает в мастерской. Акварель, которая

играла вначале роль подсобного средства, постепенно приобретает самостоятельное значение. Синьяк наряду с Дж. М. У. Тёрнером и П. Сезанном — один из лучших акварелистов XIX столетия. В живописи водяными красками он схватывал основные цветовые отношения. Даже в небольших, слегка тронутых кистью листах всегда чувствуется законченность.

Художник много путешествовал на собственных яхтах, не раз участвовал в парусных гонках и выходил победителем. Множество его картин с видами Роттердама, Константинополя, Венеции свидетельствует о том, что любознательность путешественника соединялась у него с зорким глазом художника. Марини Синьяка полны движения — на воде искрится солнце, ветер надувает паруса, легкие корпуса яхт покачиваются на волнах. Он любил города, жизнь которых связана с морем. Непрестанно изучая эффекты освещения на воде, будучи знатоком ветров и морских течений, он создавал картины, в которых опирался на классическую традицию. Особенно дороги ему работы художника XVII столетия К. Лоррена, великого мастера писать заходы и восходы солнца на море. И в XX век, встретив его зрелым художником, Синьяк принес живое дыхание французской художественной традиции. Его полотно «Вход в порт Ла-Рошель», написанное в 1924 году, изображает старинные портовые укрепления и яхту, идущую с попутным ветром. Судно, легко прорезающее морскую гладь, подчеркивает центрический характер композиции. Живопись так празднична, гармонична, что трудно представить тяжесть переживаний, которую незадолго перед этим принесла Синьяку первая мировая война. Человек прогрессивных убеждений, он приветствовал революцию в нашей стране, позднее стал активным антифашистом. Но общественные бури не проникли в живопись Синьяка. Она осталась светлым и гармоничным миром, где люди и природа живут в согласии, где художнику-моряку всегда сопутствует свежий ветер.

К. БОГЕМСКАЯ



П. Синьяк.
Гавань в Марселе.
Масло. Около 1906—1907 годов.
◁ Государственный Эрмитаж.

Меня можно упрекнуть только в том, что я пожертвовал собой ради любимого дела, а вовсе не в том, что я поступал как избалованный счастьем ребенок. Каким счастьем? Деньгами? О, я работаю с утра до вечера, не заботясь о деньгах и славе. Так я живу, Вы знаете мою жизнь.

П. Синьяк. Из письма
К. Писсаро, 1891

П. Синьяк.
Паруса и пинии.
Масло. 1896.
Частное собрание.

Меня одолевает желание отправиться в Италию, вновь увидеть Флоренцию и Рим, произведения Джотто, Микеланджело и Рафаэля. Потом побывать в маленьких городах, которые я не видел прошлый раз: Сьене, Орвьето, Ассизи... Как мне было бы полезно, прежде чем заканчивать мою картину... опять посмотреть декоративные фигуры Микеланджело.

П. Синьяк. Из дневников, 1894

Как несправедливы к Сёра. Подумать только, не признают его одним из гениев нашего века! Молодые восхищаются Лафоргом и Ван Гогом — они тоже умерли... а о Сёра... молчат и забывают. А ведь он ценен как живописец совсем по-другому, чем Ван Гог... Когда Сёра умер, критики отдавали должное его таланту, но считали, что он не оставил ни одного произведения! Мне кажется, он дал все, что мог дать, и дал прекрасно.

П. Синьяк. Из дневников, 1894

Положить рядом два сильных цвета не значит создать цвет и тем более свет. Достичь максимума света и цвета можно, только соблюдая закон контраста. Цвет становится прекрасным тогда, когда он воздействует на соседний цвет, гармонизируя и успокаивая его, к их общему благу. Из этого чудесного дуэта рождается совершенная гармония... Это великий научный и философский закон контраста — и вне его нет спасенья!

П. Синьяк. Из дневников, 1895

Двадцать три советских художника, которые показывают нам этот праздник цвета, принадлежат к молодым группировкам, устоявшим в борьбе за станковую живопись во времена, когда другие группировки хотели чересчур строго регламентировать цели и средства художественного выражения. И право, разве яблоко Сезанна, бедро танцовщицы Дега не более революционны, чем пропагандистская картина, написанная в академическом стиле? И так, у этих художников не видно никакой декламации. Они работают весело и свободно, с натуры, удачно сочетая наблюдение и чувство...

Вооруженные разнообразной и уверенной техникой, они без натури, без колебаний передают многообразные сцены жизни. Разве эти картины, полные веселья, силы и здоровья, — не лучшая пропаганда страны надежды, к которой тянутся руки тех, кто предпочел бы отплыть с поднятыми вымпелами на «Потемкине», чем оставаться на старом, прогнившем понтоном мосту?

П. Синьяк. Из предисловия
к выставке 23 советских
художников, 1933

Талант, помноженный на труд

Уже более 30 лет имя живописца Таира Салахова принадлежит советскому многонациональному изобразительному искусству, неотделимо от его свершений и сегодняшнего поступательного развития. Признание и популярность пришли к художнику рано. Еще не достигнув считающегося зрелым в искусстве пятидесятилетнего возраста, он стал лауреатом Государственных премий СССР и Азербайджана, народным художником СССР, действительным членом Академии художеств, профессором живописи.

Но это широкое признание, высокий общественный и профессиональный авторитет мастера — не случайный дар, не счастливое чудо судьбы, а закономерный итог неустанного труда, напряженных творческих поисков, горячего стремления худож-

ника жить одной жизнью с народом, вносить свой вклад в его каждодневное созидание.

Как-то говоря о своих коллегах — азербайджанских художниках, Таир Теймурович сказал, что они ищут темы и сюжеты во всех богатейших проявлениях современности — больших и малых; среди героев искусства республики — овеянные отвагой и романтикой нефтяники, днем и ночью, в море и на суше несущие свою трудную вахту, строители Азербайджанской ГРЭС, Шамхорской ГЭС, дающие урожаи стране хлеборобы, виноградари, овощеводы, хлопкоробы, неутомимые механизаторы и животноводы... Но это целиком относится к самому Таиру Теймуровичу.

Начиная с дипломной работы в Суриковском институте, написанной в 1957 году, Салахов привлекает



внимание к людям труда, изучает социально емкий материал жизни, характеров, облика современных труженников. 50-е годы — время колоссального строительства в нашей стране. Художники совершают увлекательные поездки на крупнейшие новостройки, работают в передовых колхозах и совхозах, участвуют в многолетней целинной страде. Это время становится и порой обновления нашего искусства. Появляются молодые талантливые мастера со свежим, непосредственным взглядом на мир, нестандартной, личной трактовкой привычных тем и образов. Среди них — художников так называемого сурового стиля — заметно и выразительно творческое лицо Таира Салахова.

И картина-диплом «С вахты», и более поздние тематические полотна, такие, как «У Каспия», «Утренний эшелон», «Ремонтники», «Новое море», «Женщины Апшерона», «Резервуары», рожденные трудовыми буднями Азербайджана, не идеализируют образ современника, не наводят на него хрестоматийный глянец, избегают пышной торжественности и ложной романтизации. В этих картинах образ рабочего обретает жизненную достоверность, четкую психологическую обрисовку характера, наполненность ярким динамизмом настроений, размышлений, устремлений.

Герои полотен Салахова обладают удивительной трактовкой, внушительной реальностью в результате длительного наблюдения автора непосредственно в гуще дел и событий сегодняшнего дня. Он был рядом с рыбаками, нефтяниками, ремонтниками, которых изображал, поэтому рассказ о них получился мужественным, искренним, правдивым. Художник уверен, что именно знание жизни, увлеченность темой образуют основу для того, чтобы конкретный факт поднять до обобщения, чтобы создать художественный образ. И поясняет: «Работая над произведениями, посвященными труду нефтяников Каспия, я соприкасался с этими тружениками в процессе их трудовой деятельности, бывал у них дома. Их крепкие мозолистые руки на Нефтяных Камнях добывали «черное золото», а дома выращивали розы...»

Лаконизм живописных средств, строгая композиционная размеренность полотен, драматургическая плотность образов в искусстве мастера соответствовали задачам художественного воплощения напряженного пульса времени, экспрессивной интерпретации действительности. Картины художника показывали героике, бурный ритм, крайнее эмоциональное напряжение жизни.

Современность тем не менее отражается художником не на узких примерах, не в привычных, раз навсегда открытых ситуациях и ракурсах. Жажда нового неутолима. Исследование мира рабочего человека перемежается глубоким интересом к личности людей культуры и искусства. Тему труда Салахов естественно и эстетически весомо продолжает в портретах композиторов — Ф. Амирова, Кара Караева, Д. Шостаковича. В них запечатлены размышления о возможностях и достижениях человеческого духа, о таком же нелегком, терпеливом, благородном труде на интеллектуальном поприще, как на колхозной ниве или на буровой.

О работе над портретом Шостаковича, признанным одним из лучших в нашем искусстве, автор пи-

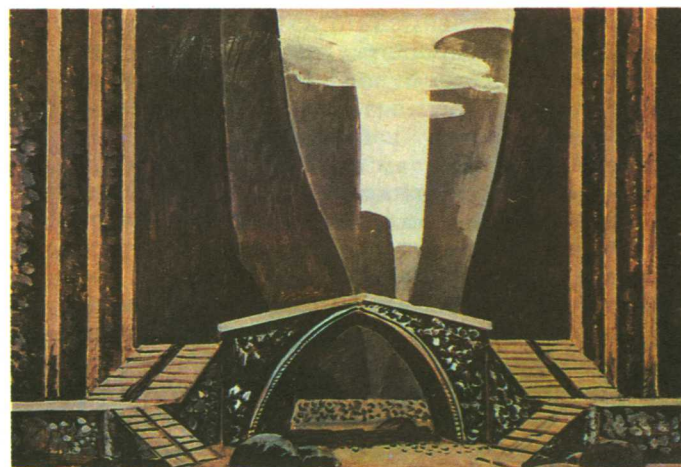


Т. Салахов.
Эскиз к портрету
композитора Дмитрия
Шостаковича.
Акварель, гуашь, уголь. 1974.
76x54.

Т. Салахов.
Портрет матери.
Масло. 1984.

◁ 110x125.

Т. Салахов.
Эскиз декорации
к опере У. Гаджибекова
«Кёр-оглы».
Акриловые краски. 1975.
60x90.



сал: «Мне казалось, что его образ надо решать в традициях русского драматического портрета. Я имею в виду, например, знаменитую работу И. Репина «Мусоргский» или «Портрет Некрасова» И. Крамского... Еще до начала работы я неоднократно встречался с Шостаковичем и знал, что Дмитрий Дмитриевич почти не позирует художникам. Но мне он не отказал. Я понял, что он видел мой портрет Караева, потому что сам со мной заговорил о Караеве, о его музыке, которую он любил. Мы условились, что Дмитрий Дмитриевич выберет время и мне позвонит. Наша встреча состоялась зимой 1975 года у него на даче. Он был в клетчатой рубашке и своей любимой зеленой жилетке, но тут же пошел переодеваться — надел белую рубашку. Он привык относиться ко всему серьезно. Я делал



Т. Салахов.
Расул Гамзатов.
Сангина. 1978.
63х50.

разные наброски — отдельно глаза, отдельно руки — для того чтобы иметь материал для работы в мастерской. И сделал акварельный портрет композитора, который стал основой полотна».

В портретном творчестве Салахов не считает определяющим началом сходство. Его интересует суть человека, душевное состояние. В композициях, посвященных поэтам Расулу Рзе и Расулу Гамзатову, сходство бесспорно и непременно, однако настрой портретам задает глубокая внутренняя работа изображенных; их связывает с автором невиди-

мая нить духовного диалога. В портретах недавнего времени, особенно в полотнах, посвященных матери, ведущими являются философские интонации, раздумья о человеческой судьбе, о течении времени.

Дарование художника многогранно, оно достаточно ярко проявилось в станковой живописи и театральном, в рисунке с натуры, в виртуозном владении акварелью, пастелью, гуашью. Т. Салахов обращается то к тематической картине, то к портрету, то к пейзажу. Последние годы в его творчестве получили неожиданно тонкое, поэтичное развитие такие жанры живописи, как натюрморт, интерьер, в которых подкупает радостное мирозерцание автора, умение найти интересную пластическую тему в безбрежном мире природы, культуры, быта своего народа и достопримечательностях зарубежных стран.

Сделанная с очевидной оперативностью серия «По Америке» и пропущенные через сердце мотивы Апшерона, отличающиеся углубленным колористическим чувством эскизы к музыкальным спектаклям и исполненные строгого композиционного ритма картины о людях труда являют нам художника многообразных пластических пристрастий — от раннего скупого на краски аскетизма до нежнейших нюансов поздней, свободной от умозрительных нагрузок, живописи.

Высока творческая активность Т. Салахова. Почти ежегодно на представительных выставках показывает он серию новых работ, свидетельствующих о неизменно остром видении, безупречном профессионализме, постоянной открытости красоте и очарованию человека и природы, о поисках автором наиболее убедительного живописного эквивалента для многочисленных впечатлений, полученных на Родине и в зарубежных поездках, от встреч с притягательным и свежим в нашей современной жизни.

Немаловажной и значительной представляется еще одна грань таланта Салахова — многие годы он отдает силы, энергию, опыт общественной работе, воспитанию творческой молодежи. Т. Т. Салахов — первый секретарь правления Союза художников СССР, член президиума Академии художеств, руководитель мастерской Суриковского института.

...Летом нынешнего года путевку в жизнь получили выпускники МГХИ имени В. И. Сурикова. Интересно и бурно проходила защита дипломов по мастерской Салахова. Будущие художники оказались очень непохожими друг на друга, хотя занимались у одного педагога. Он не давил на учеников ни общественным авторитетом, ни яркостью своей творческой манеры: каждому — молодым людям разных национальностей, сплоченным любовью к искусству, — давал возможность собственного естественного развития. Он одинаково ровно, доброжелательно, мудро относился и к тем, кто старался приблизиться к его своеобразному почерку, и к тем, кто был от него бесконечно далек в неожиданных и путаных исканиях. Обязательным для профессора было только одно: талант, помноженный на трудолюбие, — то, что составляет неотъемлемую часть личности самого Таира Теймуровича Салахова.

Н. БЕГОВЫХ

Современная графика Сирии



В последние десятилетия в художественной жизни Арабского Востока все большее влияние приобретает творчество мастеров Сирии. Оно отличается демократической направленностью, пристальным интересом к народной теме, стремлением к использованию местных изобразительных традиций. Это стало очевидным после военного израильско-арабского конфликта 1967 года, вызвавшего в стране подъем патриотического искусства, пронизанного идеями солидарности с героическим народом Палестины. На удивление быстро и плодотворно развивалась графика. Это одно из замечательных явлений современного арабского искусства.

Прогрессивные мастера Сирии создали особый вид графической публицистики. Они правдиво воплощали мотивы и образы арабского движения Сопротивления. Их произведения — плакаты, рисунки, карикатуры, станковые серии — отличаются ясностью замысла, темпераментностью выражения, разнообразием композиционных приемов. Заметное воздействие этих качеств испытала на себе и сирийская живопись; отсюда, например, ее яркая агитационная наглядность.

В распространенных в Сирии рисунках на военно-патриотическую тему много общего с популярным у арабов жанром «адабу-л-маарака» («литература борьбы»). Подобно обращению пи-

сателей к живому, разговорному языку, сирийские графики ищут истоки выразительности в формах народного творчества. Часто соседствуя на страницах какого-то издания, рисунок и рассказ, карикатура и памфлет взаимно дополняют друг друга, становятся единой формой выражения чаяний трудовых слоев.

Примечательны работы Назира Набы — одного из лидеров современной политической графики. Все лучшее ее качества нашли у него претворение. Превосходны зарисовки жителей различных районов страны, свободные от частой в сирийском искусстве этнографической описательности («Друзская женщина», «Сирийская крестьянка»). Сделанные фломастером в манере энергичной штриховки, работы привлекают глубоким реализмом. Наба едва ли не первый обратился к героической тематике. Трагюя события действительности, он обращается подчас к излюбленным персонажам национального эпоса. В некоторых композициях сочетается традиционное для средневекового арабского искусства изображение легендарных героев, Саладина и Антара, с символикой нашего времени. И, конечно, часты в его листах изображения соотечественников — рабочих и крестьян, взявшихся за оружие. Призывая к отпору врагам, он неустанно славит мир; из одного листа в другой переходят красноречивые сопоставления вин-

товки и цветов, восходящего солнца. Цельные по замыслу произведения Набы отличаются плакатной монументальностью. Исполнены тушью, пером и кистью; тонкий перекрестный штрих соединен с широкими густыми мазками. Мастер свободно владеет рисунком, зачастую приобретающим характер броского силуэтного пятна. Недаром его работы напоминают народный лубок, привычные в арабских странах рисунки набивных тканей. При этом график далек от стилизации, прямого заимствования традиционных форм.

Вышедший в 1969 году в Дамаске альбом под названием «С оккупированной земли» содержит тридцать черно-белых рисунков. Это результат поездки автора на места боев арабских патриотов с израильскими захватчиками. Верный себе, он и здесь отказывается от принципа изобразительного репортажа, избегая документального отображения событий. Страдающий, борющийся народ — вот заветная тема мастера. Глубоким трагизмом проникнуто изображение заключенного в лагерь старика араба, выразительны фигуры изгнанных из родных мест женщин-беженок. А рядом — иные герои, мотивы. Обнажив меч, готов ринуться на врага сказочный всадник, сжав кулаки, устремились вперед сбросившие оковы люди; стоят в дозоре бойцы партизанских отрядов. На страни-



цах альбома соседствуют герои фольклора с зарисовками подлинных участников движения Соппротивления. Графическая манера резка, взволнованна. Ощущение накала борьбы передается через заливки черной тушью, исключая полутона, колючие и отрывистые штрихи. Подчеркнутая экспрессия графической формы, суровый аскетизм сохраняются и в самых последних произведениях Набы на тему войны, агрессии.

Художники Сирии не забывают станковую гравюру. В ней звучит героическая интонация. Впрочем, по сравнению с лаконичным печатным рисунком гравированные изображения тяготеют к многофигурным построениям, повествовательности. Это не снижает силы агитационного воздействия лучших листов, исполненных в сравнительно новой для молодой сирийской графики технике ксилографии, линогравюры, а также на оргстекле.

Бурхан Коркотли — извест-

ный мастер, много работающий над воплощением народной темы. Мотивы социальной несправедливости, неустроенности, страданий простых людей остро звучат там, где речь идет о последствиях войны на Ближнем Востоке. Рисунки, гравюры Коркотли разных лет — единый, развивающийся во времени рассказ о жизни, труде и борьбе арабских народов. Таковы ранняя линогравюра «Лица бедняков», один из последних листов — «Павший на войне».

В гравюрах «Защитим Сирию!», «Палестинская нация», «Мы вернемся!» даны обобщенные изображения сирийцев, па-



лестинцев — короче, арабов, вставших на защиту отечества. Суровы лица воинов, тщательно воспроизведено их вооружение, своеобразная одежда. В композиционной насыщенности листов, форме, подчас сведенной к орнаменту, заложено стремление почувствовать специфику графической техники. Удача мастера — лист «Палестинская нация». Три фигуры — женщины, мужчины и девочки, — слитые в монолитную группу, кажутся олицетворением страны, ее отваги.

В графике Коркотли, как и вообще в сирийском искусстве, заметна склонность к метафоре, аллегории. Сказались традиции искусства мусульманского средневековья; автор совмещает образы реальные и вымышленные, элементы реального и глубоко символического. Однако даже самые «сказочные» листы — «Наша деревня», «Народная свадьба», «Ребенок и птица» — далеки от подражания популяр-



Али Халиль.
Сирийки у колодца.
Тушь, перо, кисть. 1983.

Наджи Обейд.
Абла, невеста Антара.
Цветная тушь. 1963.

Али Халиль.
«Защитим Родину!».
Тушь, перо, кисть. 1983.

Назир Наба.
Сирийская крестьянка.
Фломастер. 1968.

Наджи Обейд.
Арабский витязь Антар.
Цветная тушь. 1963.

Абдурахман Мезайен.
Мир.
◁ Гравюра на оргстекле. 1981 г.

Бурхан Коркотли.
Ребенок и птица.
Гравюра на оргстекле. 1982. ▷



ной в Сирии, как и повсюду в арабском мире, лубочной картинке. Непринужденно стилизуя ее формы, мастер переводит старое на язык современного искусства.

Своеобразие произведений ведущих сирийских графиков — в особенностях их художественного мышления. Так, мысль о борьбе арабов за независимость находит претворение у Абдурахмана Мезайена в образе человека-дерева, олицетворяющего чаяния народных масс. Жизнеутверждающим чувством полна другая его гравюра с изображением девушки в национальной одежде, кормящей зернами из солдатской каски белокрылых голубей. Близка по мажорной тональности серия линогравюр Наджи Обейда «Мир и дружба». Гияс Ахрас воплощает размыш-



ления о жизни и труде сирийских крестьян в символической женской фигуре, данной на фоне сельскохозяйственных работ.

Жива, любима техника рисунка цветной и черной тушью. Тонкий перовой абрис, дополненный плоскостной раскраской, восходит к приемам миниатюры, орнаментальной каллиграфии, имеющим глубокие корни. В центре внимания графиков, работающих в этой технике, — образы арабского эпоса, средневековых легенд или литературной классики. Подвиги богатыря Антара, воспетые в преданиях, история его любви к прекрасной девушке Абле составляют со-

держание изящных работ Наджи Обейда. Он сочетает плавные линии, чеканную строгость силуэтов с условностью фронтальных поз людей, намеренной застылостью их жестов. Вводит в композиции арабские надписи, раскрывающие назидательный смысл запечатленных сцен. Помещенные на белом нейтральном фоне листа, они — органическая часть изображений; их узорчатая вязь усиливает и без того изощренную декоративность листов.

Острое чувство современности... Говоря об этом, нельзя не сказать о рисунках тушью молодого Али Халиля. Его постоянно влечет злоба дня, труд сирийского народа, совместная с палестинцами борьба за свободу. Подобно другим мастерам-реалистам страны, он не ограничивается показом национальной действительности. Стремится к широкому, многоплановому отражению жизни, тягот народов Ближнего Востока. В числе его последних работ — иллюстрации к сборнику произведений арабских писателей «Огненные ветры». Исполненные пером и кистью, эти энергичные рисунки — впечатляющий рассказ о нынешней арабской действительности. Здесь уживаются разные темы и образы. Одни воскрешают суровую, полную драматизма жизнь палестинцев, эпизоды боевых операций партизан. Другие — повседневные занятия сирийских женщин, обычаи жителей арабской Африки (например, «Свадьба в Марокко»). Что это — политические плакаты и жанровые зарисовки? Иллюстрации тем не менее убеждают выразительностью, остротой графического языка, что делает их, как и циклы Н. Набы и Б. Коркотли, заметным явлением в сирийском искусстве последних лет.

Графика Сирии реалистична, доходчива, как, пожалуй, никакая другая область образительного творчества. Ее социальная острота, честность и самобытный язык знаменуют достижения искусства этой арабской страны, уверенно набирающей силы в новых исторических условиях.

А. БОГДАНОВ,
кандидат искусствоведения

ПРАЗДНИК ДЕТСКОЙ ФАНТАЗИИ

Город Подольск расположен недалеко от Москвы и известен промышленными предприятиями. Есть здесь Художественно-производственные мастерские, снабжающие багетом, этюдниками, красками, кистями, мольбертами любителей искусства. Заслуженной популярностью пользуется и выставочный зал города, где периодически сменяют друг друга неординарные экспозиции, отражающие диапазон поисков художников. Этот вместительный зал пригласил в мае—августе 1988 года выставку победителей конкурса «Я голосую за мир!», проведенного нашим журналом. В нее вошли произведения юных художников из разных уголков страны. Добрую улыбку, восхищение вызвала искренность и непосредственность работ, выполненных преимущественно в технике акварели, гуаши. Привлекали внимание аппликации, коллажи. Раньше считалось, что дети не могут создавать росписи на ткани в технике батика, но здесь представлены нарядные и красивые образцы, а также гобелены. В витринах — резные скульптуры из камня и дерева, изделия из бисера и меха, украшенные народным орнаментом. Своим мастерством поражали глиняные игрушки, продолжающие традиции известных промыслов, проекты архитектурных построек из дерева и фанеры.

Записи в книге отзывов свидетельствуют об успехе выставки. Правда, были и сетования, что не хватает произведений ребят из Подольска. Но большинство зрителей говорили о радости, которую принесла встреча с детским творчеством. Вот некоторые из них:

Просто очаровательная выставка! Россыпь талантов. Многообразие тем, сюжетов. Обилие различных видов прикладного и декоративного искусства вызывает праздничное настроение.

А. Куропатов

Выставка подкупает детской непосредственностью. Радует, что мир этих детей так богат и щедр: они уже дарят радость людям своим искусством.

Комиссаровы



Си́рин и Алконо́ст

На лубочной картинке две крылатые девы. Подпись под левой гласит: «Птица райская Алконо́ст», под правой — «Птица райская, зовома́я Си́рин». Автору рисунка обе птицы, видимо, пришлись по душе, и он не поспешил на украшения. Мифические девы сидят на пышных ветвях с яркими цветами, а у Алконоста такая же ветка еще в руке. С большой любовью и тщательностью выписана каждая деталь картинка, даже мельчайший узор орнамента. Сверкают золотом перышки, нарядна отделка одежды, усажена драгоценными камнями корона.

На первый взгляд птицы очень похожи, одинаково красивы их оперения и миловидны лики, наподобие древнерусских боярышень, распущены по плечам волосы. Однако есть и существенные различия: Алконо́ст с руками и в короне, у Сирина же голова не покрыта и вокруг нее нимб. Отчего такая разница?

И вообще — что вкладывали авторы в эти изображения? Каковы их происхождение и судьба? Чтобы понять это, мы должны мысленно перенестись в ту далекую эпоху: посмотреть вокруг глазами нашего предка, попытаться, хотя бы приближенно, воссоздать его образ мыслей.

Мир, окружающий русского человека в глубокой древности, был «населен» сказочно-фантастиче-

скими существами. Центральное место в нем занимали обожествленные силы природы: дождь, ветер, луна, звезды... А главным было солнце — источник тепла, света, всей видимой жизни. Тесно связанный с природой, крестьянин-земледелец мнил ее подобной себе — живой и одушевленной, поклонялся ей и даже деревья считал наделенными душой, человек от них только тем и отличался, что был «деревом ходячим».

Пройдя сквозь века и тысячелетия, представления эти были живы еще совсем недавно, они пронизывают собой все народное искусство. Так, в форме ладьевидных ковшей с головой утки и коня отразился древний миф об огненной колеснице, в которой совершало свой путь солнце: днем в нее впрягались кони, а ночью по подземному океану влекли сказочные птицы. Недаром грудь ковша украшает лучистый круг — древний знак светила.

Вместе с силами природы в жизни человека участвовали еще невиданные существа, с которыми знакомят нас средневековые легенды. Неистощимым источником их служили книги тех времен: Бестиарии, Травники, Хронографы, в которых реальное событие свободно соединялось с вымыслом, а содержание

казалось тем интереснее, чем больше в нем было чудесного. Особой любовью на Руси пользовалась «Александрия» — история походов Александра Македонского, в вольном пересказе повествовавшая о сказочной стране Индии, невероятных чудесах. Из этой книги явились такие мифические существа, как единорог (или инрог), который имел на лбу рог, обладавший таинственной силой, или же сирены — «рыбы морские, имеющие от головы до чрева образ человеческий, а ниже — рыбий». Оттуда же пришли Си́рин и Алконо́ст.

Образ крылатых дев оказался понятным, близким жителю Древней Руси, ведь, по его понятиям, звери, птицы, растения мало чем отличались от человека и могли друг в друга превращаться. Да и сам человек свободно мог стать зверем, птицей, растением. Поэтому-то попали в число любимых героев народного творчества Си́рина — полурыба-получеловек, Китоврас — сросшийся с конем всадник и крылатые девы.

Как пишет академик Б. А. Рыбаков, образ птицы-девы был распространен задолго до Гомера: в крито-микенской культуре найдены статуэтки крылатых женщин. Античных Сиринов он связывает с богиней плодородия Деметрой, которую у славян сменила Мокошь. Близки им и наши персонажи: исследователь предполагает, что они олицетворяли водную стихию, «помогая» орощению земли

В. Х о д о в.
Си́рин.
Палехская миниатюра.
Темпера. 1981.

и прорастанию семян. По представлениям наших предков, крылатые девы еще излечивали от болезней, предсказывали судьбу, а главное — приносили людям счастье.

Последнее, видимо, определило их судьбу на Руси. Достаточно сказать, что на протяжении столе-



Сирина.
Изображение на глиняном блюде из города Корсуня. IX—X века.

тий птица-дева — постоянный персонаж русского фольклора. Ее встретишь на резных камнях владимирских соборов, ювелирных изделиях Киевской Руси, миниатюрах церковных книг, даже... на иконах. Вместе с тем судьба Сирина и Алконоста оказалась разной. Алконост встречается сравнительно редко, причем обычно в паре с Сирином, последний же стал самым частым гостем в декоративно-прикладном искусстве. Особенно полюбился он деревенскому художнику. Чем это объяснить?

Наиболее раннее изображение Сирина можно увидеть на поливном глиняном блюде IX—X веков из города Корсуня (ныне Херсонес). Хотя вещь сохранилась не полностью, отчетливо видны пернатое туловище птицы, миловидная девичья головка. Широко раскрытые глаза смотрят прямо на зрителя, а на голове — венец. Известно и другое, почти столь же раннее



Сирина.
Фрагмент декора прялки. Пермогорская роспись. Начало XX века.

Сирины.
Изображение на колте из раскопок в Киеве. Золото, эмали. XI—XII века.



изображение — на золотом колте * из раскопок древнего Киева. На лицевой стороне цветными эмалями выполнена пара Сиринов, как бы охранявших владелицу. Стоит обратить внимание на них бы над их головами.

Еще раз повторим: жизнь и благополучие земледельца зависели от природы — согреет ли землю солнышко, да не грянет ли мороз, не налетит ли неожиданный ветер,

* Колт — висючая подвеска, считавшаяся обязательной принадлежностью женского головного убора в Древней Руси: пара колтов прикреплялась к нему по сторонам от лица.

чтобы погубить брошенное в землю зерно... Поэтому с принятием Русью христианства прежнее почитание природы не исчезло, а соединилось с новой религией. Интересно, например, что христианские святые, дни памяти которых совпадали с важными сроками сельских работ или приметами



Алконост.
Заставка Юрьевского евангелия. 1120—1128 годы.

погоды, как бы слились с этими датами и зваться стали соответственно: Герасим (17 марта) Грачевником, Конон Градарь — Градарем или Огородником (с 18 марта начинали готовить грядки под овощи), на святого Пуда (28 апреля) выставляли пчел «из-под спуда» и т. д. Не мог пахарь отказаться от любовного почитания Солнца, матери-сырой земли, воды, устраивая даже в честь их празднества.

Соответственно и церковь, поелику возможно, вбирала в себя некоторые привычные представления крестьянина. Скажем, новый для Руси праздник Троицы соединился с привычным поклонением растениям: в этот день «сама земля — именинница».

Нечто подобное произошло, вероятно, и с образами крылатых дев, названных «райскими птицами». Как бы то ни было, самое раннее изображение Алконоста находим среди миниатюр Юрьевского



Евангелия XII века. Правда, облик его значительно отличается от привычного: перед нами суровый старец, повернувшийся от зрителя в сторону. Может быть, уже в те времена отношение к Алконосту было иным, нежели к Сирину?

Вернемся, однако, к изображению наших героев на лубке. Картинка эта интересна еще тем, что вместе с птицами помещены легенды — своя для каждой. Переписчик, словно в настоящем научном сочинении, дает ссылку — откуда взят текст.

Мы уже говорили, что средневековая литература представляла собой соединение подлинных сведений с легендами. В частности, в Космографиях и Хронографах читатель черпал сведения об устройстве мира и его обитателях, исторических и философских взглядах того времени. История начиналась с «сотворения мира», а описание реальных зверей и птиц перемежалось с рассказами о ми-

фических существах, вроде наших крылатых дев.

Из приведенного рассказа об Алконосте узнаем следующее. Райская птица Алконост, говорится там, пребывает близ рая, хотя иногда появляется и на реке Евфрат. Когда же начинает петь, то себя уже не ощущает, а кто окажется поблизости, то от пения ее все в мире забывает, после чего «ум от него отходит и душа из тела выходит... Святых же она песнями утешает, многие блага им обещает». Потому-то, заканчивается рассказ, и протянут вперед указующий перст.

«История» Сирина, по тем же сведениям, несколько иная. Обитает птица уже в самом «едемском раю». Глас ее в пении, говорится далее, зело красен, ибо возвещает будущи неземные радости. Временами спускается она и на землю. Однако, если то пение услышит живой человек, «таковой от жития может отлучиться».

Последнее свойство Сирина, как, впрочем, и Алконоста, похо-



Сирин.
Роспись на крышке сундука.
Рубеж XVIII—XIX веков.

Сирин.
Фрагмент резьбы
на крестьянской избе.
Вторая половина XIX века.

же, сильно озадачило русского человека, ценившего превыше всего силу, мужество, благородство и воспевавшего их в песнях, былинах, сказках. Образ Сирина народному художнику оказался чем-то ближе, поэтому именно его стал он исправлять по своему вкусу. Судя по одной из легенд, сделать это оказалось несложно: стоило лишь, как только птица

прижился в искусстве книжечеев-горожан. Именно его мы видели на лубке, он же, обычно в паре с Алконостом, изображен в белокаменной резьбе владимирских соборов или же украшает дверцы шкафов. Второй стал любимым героем крестьянского искусства. Под рукой исполнителя Сирин становился то чарующе-опасным, то благожелательно-добрым.

В приведенной здесь же легенде говорится, что Сирин живет на море, от пения его засыпают мореплаватели и лишенный управления корабль разбивается о скалы...

В крестьянском искусстве образ Сирина стал символом радости и счастья. Как бы перепархивая с предмета на предмет, он то окружен побегами резного убора дома, то порхает в завитках на берестя-

Сирин.
Лубочная картинка.
◁ Рубеж XVIII—XIX веков.

А. Воробьевский.
Ваза «Сказочные звери».
Деталь с изображением Сирина.
◁ Фарфор. 1964.



В. Васнецов.
Сирин и Алконост. Песнь
радости и печали.
Масло. 1896.
133x250.
Государственная Третьяковская
галерея.

спустится на землю и начнет петь, поднять шум да еще пострелять из пушки; Сирин замолчит и улетит в свое жилище.

Вот как раз лубок с подобным изображением. Как гласит подпись, перед нами опять «птица Сирин святого блаженного рая». Красивая дева с расprostертыми крыльями в венце показана в момент, когда она только что опустилась на землю возле какого-то города и уселась на цветущий розовый куст. Похоже, она уже начала петь, так как одна поверженная жертва лежит на горке. Зато другие жители подняли шум, а один из них приготовился стрелять из пушки.

В результате получилось как бы два образа Сирина. Один, менее популярный, остался похитителем человеческих душ, другой же, как бы очищенный, стал символом радости, счастья. И дальнейшая судьба их оказалась разной. Как заметил известный исследователь русского народного искусства В. М. Василенко, первый Сирин

С первым мы можем познакомиться на примере одного произведения. Снаружи этот небольшой сундучок ничем не примечателен. Но стоит поднять крышку, и вас ждет сюрприз: прямо к зрителю обращено красивое, тонкое лицо с маленьким, жестко очерченным ртом. Взгляд огромных глаз приковывает внимание таинственным выражением. Надменно откинута голова увенчана тяжелой короной, а пернатое туловище птицы переходит в пышный хвост. Очевидно, художник хорошо знал древнюю легенду и сохранил в облике птицы присущее ей «коварство». Видно также, что автор в совершенстве владел живописным мастерством; мазки плавно переходят один в другой, подчеркивают свет и тень, создают впечатление объема, глубины. Распушились, стали рельефными перья Сирина, завились в крутые локоны густые волосы, округлились лицо и губы, засияли драгоценные камни короны, а блики на зрачках придали большую выразительность огромным глазам.

ном туеске, то летит над седоком в санях, как бы охраняя путь. Исполненный одним росчерком пера, облик его, очень выразительный и живой, обращен прямо к зрителю, а сгустившиеся вокруг ярко-красные растения олицетворяют райский сад. Таким же радостным, благожелательным рисуется этот образ в песнях и сказках, где Сирин частый гость. Так, в одном стихе — «Сорок калик с каликою» — рассказывается:

*Прилетела птица райская,
Садилась на тот сырой дуб,
Пела она песни царские.
Кто в эту пору-времечко
Помоется росой с этой шелковой
травы,
Тот здоров будет.*

Наверно, поэтому в народном искусстве птица Сирин жила дольше многих других легендарных персонажей.

С. ЖЕГАЛОВА,
кандидат исторических наук

Школы Ашбе и Холлоши

История изобразительного искусства богата именами знаменитых художников-педагогов. Но, пожалуй, за минувшее столетие не было более профессионально-авторитетных центров художественного образования, чем школы югославского художника-педагога Антона Ашбе и венгерского живописца Шимона Холлоши. Они объединяют основополагающий методический принцип: понимание рисунка, изобразительного искусства как средства изучения, всестороннего и объективного познания богатства реального мира в его многообразии и изменчивости.

Образовались эти методики в Мюнхене в один из сложных периодов развития европейской художественной педагогики, отмеченных борьбой многочисленных направлений.

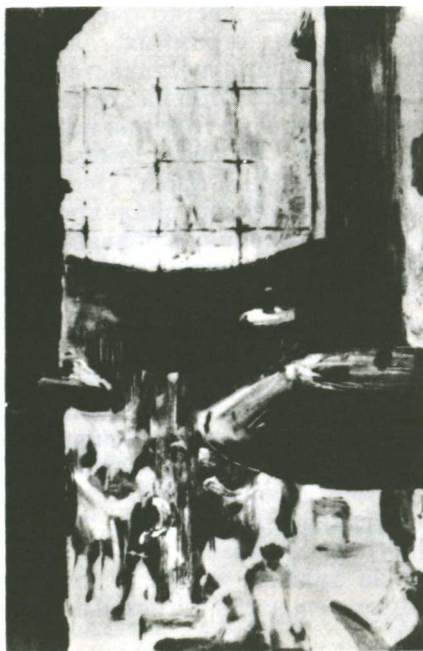
Академический метод в то время, односторонне понимая обращение художников к натуре, становился тормозом на пути совершенствования изобразительного творчества. Возникла необходимость в переосмыслении пластических средств изображения природы, которая рассматривалась прежде всего как первооснова обучения искусству.

Антон Ашбе родился в 1862 году в Словении. Рано осиротев, был вынужден работать торговым учеником. Насколько нравилась подобная участь самому Ашбе, можно судить по тому факту, что вскоре он сбежал в Люблян, где смог получить первые профессиональные уроки живописи. В 1883 году поступает в Венскую академию художеств. Через год, не удовлетворенный системой преподавания, Ашбе оставляет академию и навсегда уезжает в Мюнхен. В Мюнхенской академии художеств на исходе XIX века возрастает интерес к пленэру. Эта увлеченность чистым цветом, колористическими возможностями



И. Грабарь.
Портрет Антона Ашбе.
Карандаш. 1899.

М. Добужинский.
Мюнхен. Мастерская школы
А. Ашбе.
Масло. 1900.



живописи не могла не повлиять на молодого художника. После окончания академии, в 1891 году, Ашбе создал свою художественную школу. Она приобрела популярность, воспитала более восьмидесяти известных художников и педагогов. Достаточно назвать имена таких мастеров, как И. Библин, И. Грабарь, М. Добужинский, В. Кандинский, Д. Кардовский, М. Шемякин. К Ашбе съезжались ученики из разных стран Европы, даже Америки, принадлежавшие к различным художественным группировкам. Некоторые являлись представителями высокой аристократии.

Ашбе не навязывал ученикам предвзятых взглядов на искусство, а старался внушить определенные первичные принципы, основанные на объективных законах зрительного восприятия объемных форм. Затем каждый превращал их в творчестве по-своему, индивидуально.

Ученики Ашбе вспоминают о нем, как о добром, веселом человеке. Внешне он был невысокого роста, с рыжими усами и всклокоченной прической, носил пенсне. В левой руке непременно держал дымящуюся сигару с соломинкой — «вирджинку», правой опирался на трость. Дружба с учениками не мешала его постоянной заботе о занятиях.

Школа размещалась в оригинальном деревянном доме, построенном в русском стиле. Вокруг располагался сад. Над воротами висел плакат: «Добро пожаловать!» Ниже нарисован освещенный шар с собственной и падающей тенью. Под ним написано: «Принцип шара». Это девиз, характеризующий метод преподавания Ашбе. Как всякий крупный педагог, Ашбе имел свою систему. Игорь Грабарь вспоминает, как Ашбе рассказывал о своем «принципе шара».



Д. Кардовский.
Сидящая натурщица.
Уголь. 1890-е годы.
Школа Ашбе.

«Он обращал внимание учеников только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи. Важна была только «большая линия» и «большая форма»... И он взял уголь и нарисовал шар, покрыв его общим тоном, затем нанес тень и вынул хлебом блик. «Вот в этих пяти элементах заключается весь секрет лепки. Все, что ближе к вам, — светлее. Все, что дальше от вас, — темнее. Все, что ближе к источнику света, — тоже светлее, что дальше от него — темнее. Запомните это и применяйте во время рисования. Нет ничего проще».

В чем же заключается «принцип шара»? Все пластическое округло, любое объемное тело подчиняется идеальной форме шара. Поэтому Ашбе предполагал научить вначале рисовать шар. Ориентируясь на знания, полученные при изучении и рисовании шара, ученик затем легко мог изобразить голову, фигуру, геометрические тела, любые объемы. Важным моментом считалась тональная моделировка освещен-

ного предмета: шара, цилиндра и т. п. По-видимому, то, что Ашбе брал за основу любой объемной фигуры круглое тело, было связано с его отношением к рисунку, как передаче впечатления объемности освещенной формы тоном. В этом смысле шар действительно является простейшей объемной формой, и тональная лепка возможна без строгого построения — от пятна, ощущения объемности за счет освещения поверхности предмета.

В живописи Ашбе предпочитал письмо широкими плоскостями, чистым цветом. Краски, по его мнению, не надо смешивать на палитре, следует кистью класть рядом друг с другом на холсте, где они во взаимном влиянии образуют определенный цветовой строй. Ашбе разрабатывал принцип «кристаллизации цвета», исходя из того, что в спектре цвета располагаются рядом, не смешиваясь. Подобная живопись воздействовала в красочном сочетании словно перламутр.

В учебном «проспекте» Ашбе отражается порядок преподавания дисциплин в школе: рисунок и живопись живой модели, анатомия и перспектива, голова гипсовая и натурщика, обнаженные модели. Огромная мастерская с

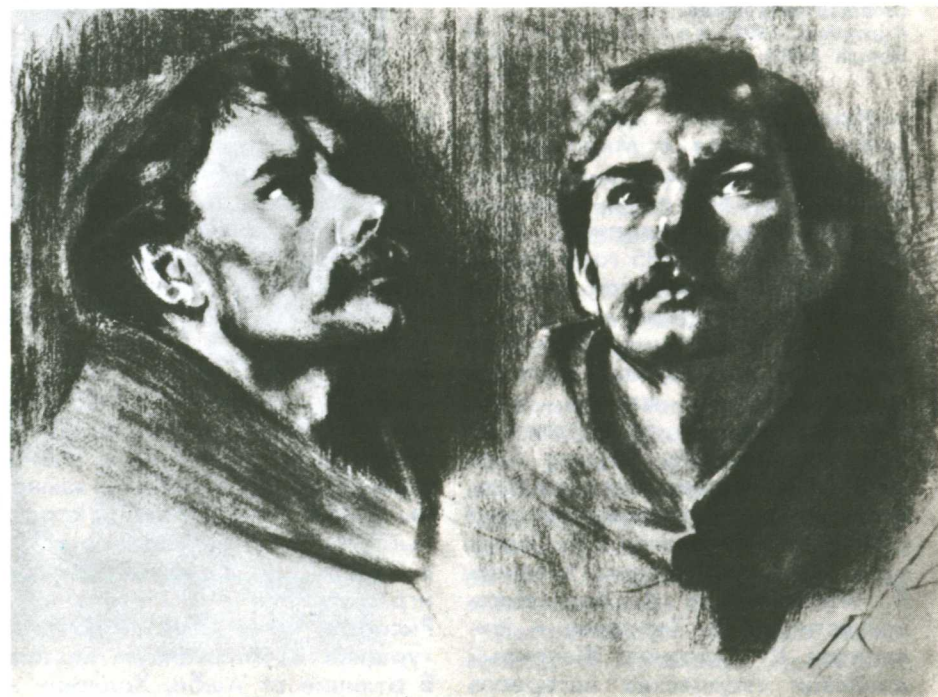
большим окном, где проходили занятия, вся была заставлена мольбертами и табуретками. На стенах висели образцовые работы лучших учеников.

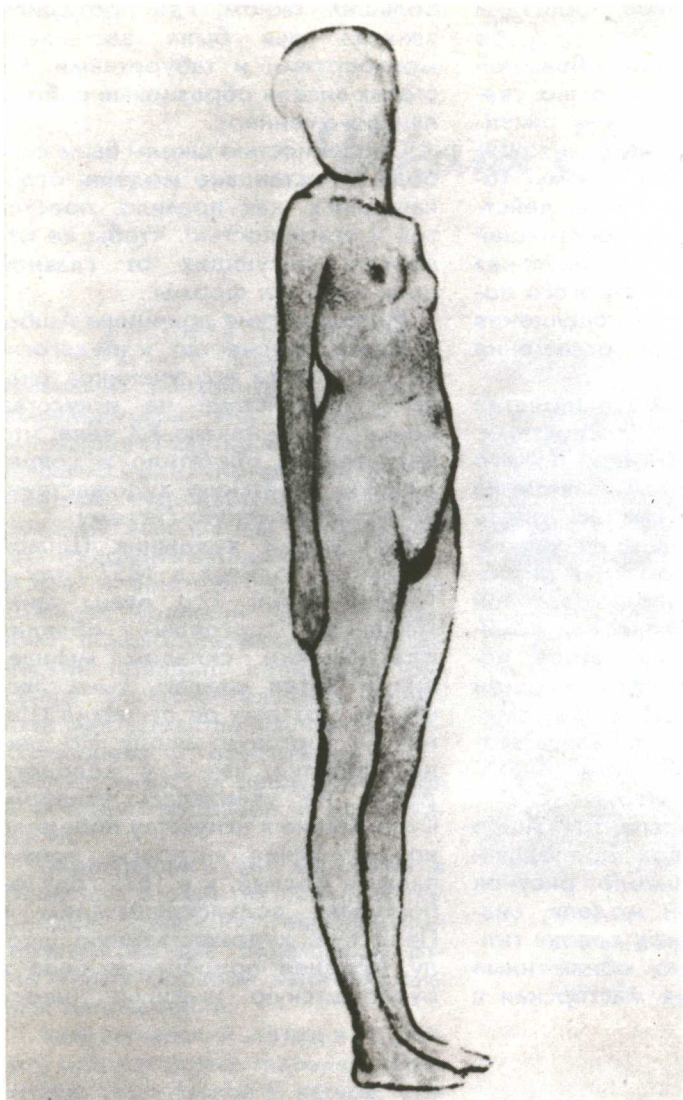
Особенностью школы была свобода в постановке модели, отличающейся, как правило, простотой и статичностью, чтобы не отвлекать рисующих от главной цели — лепки формы.

Методические принципы Ашбе, а также творчество и педагогическая работа его учеников оказали воздействие на искусство конца XIX — начала XX века, что значительно обогатило и современную советскую художественно-педагогическую систему.

Венгерский художник Шимон Холлоши родился в 1857 году в Трансильвании. Его отец, занимавшийся торговлей, обладал практическим складом мышления и хотел сделать сына лесником. Поэтому он отправил Шимона в торговую школу. Но данная попытка, как и у молодого Ашбе, не увенчалась успехом. Стремление к искусству победило коммерческие интересы, прививаемые родней, и в 1875 году он поступает вольнослушателем в Пештскую художественную школу, позднее преобразованную в Будапештскую высшую школу

Д. Кардовский.
Два поворота головы.
Уголь. 1890-е годы.
Школа Ашбе.





И. Грабарь.
Стоящая натурщица.
Карандаш. 1897.
Школа Ашбе.



М. Добужинский.
Рисунок головы.
Уголь. 1900.
Школа Холлоши.

изобразительного искусства. А затем поступает в Мюнхенскую академию художеств, которую закончил в 1882 году. Широкое признание как живописец Холлоши получил к 1885 году благодаря своей знаменитой картине «Лущение кукурузы».

В 1886 году Шимон Холлоши открывает в Мюнхене частную художественную школу, куда стали съезжаться представители Венгрии, Польши, России, Германии, Швейцарии, Америки. Впоследствии из нее вышли известные венгерские художники: Я. Торма и И. Рети, из русских: графики В. Фаворский и А. Кравченко, искусствовед Б. Терновец и живописец К. Истомина. Жанровый диапазон творческих интересов

его учеников был довольно широк. И это говорит о том, что Холлоши, как и Ашбе, учил основному методу и объективным принципам изображения, а не стилю или манере, не подавлял индивидуальности учеников.

Занятия в школе профессора Холлоши шли с 9 часов утра до 8 вечера с перерывами. Небольшая мастерская находилась на мансарде. Здесь занималось около шестидесяти художников разных стран. Господствующим языком был немецкий. Холлоши, страстный любитель музыки, зачастую в перерывах между занятиями играл на флейте или виолончели. Рисовали на занятиях голову натурщица и обнаженную модель. В отличие от Ашбе, Холлоши не

использовал работы над гипсами, ставил сразу живую натуру.

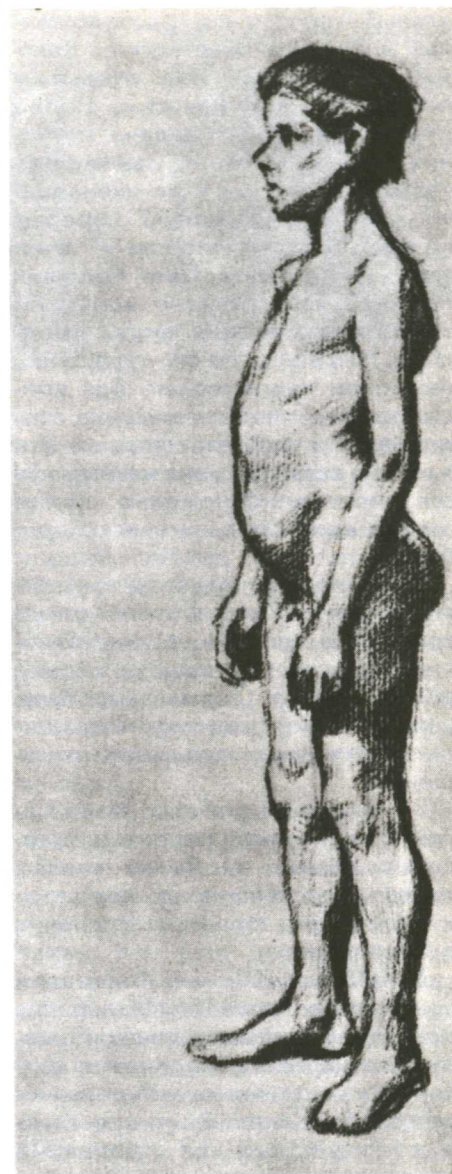
Холлоши считал, что первые годы обучения нужно посвящать только рисунку. Лишь научившись строить и лепить графическими средствами форму, можно переходить к живописи.

Пожалуй, самым существенным отличием в трактовке преподавания рисунка Холлоши от Ашбе был принцип построения объемных форм от граненого тела — куба, призмы. Холлоши уделял серьезнейшее внимание построению предметов в пространстве с учетом перспективы. А в этом смысле простейшей объемной формой является куб — граненое тело, имеющее ясные границы плоскостей, составляющих

форму ребра, указывающие перспективное положение тела в пространстве. Принцип обрубковки, заложенный в эпоху Возрождения немецким художником Альбрехтом Дюрером, Холлоши развил и усовершенствовал. Дюреровский метод обрубковки заключается в помещении сложных объемных тел в простые геометрические. Потому что правильно нарисовать сложную фигуру или голову в пространстве трудно, особенно начинающему художнику. А простые геометрические формы позволяют свободно ориентироваться в пространстве, в направлении плоскостей.

Сложная форма, заключенная в простую геометрическую, подчиняется уже известным законам перспективы, повороты и сгибы ее как бы проясняют, раскрывают то, что было непонятно в сложной форме, позволяют уяснить конструкцию тела с мало выраженной пространственно-объемной характеристикой. Так метод обрубковки Дюрера стал решающим шагом в обучении, и Холлоши широко использует его в объяс-

нении конструкции головы и фигуры. Главным в рисунке у него считалась конструкция, а не тон. Ведь изучение формы предмета, его положения в пространстве — важнейшая функция рисунка. Не освещение, а реальное строение формы — вот основа рисунка, повторяя заветы А. Дюрера, утверждал Холлоши. Даже на начальном этапе обучения он отделял построение формы от тонального решения. Ашбе руководствовался установкой изображать похоже, добиваясь впечатления трехмерности освещенного предмета с помощью тона, иногда даже в ущерб изучению конструктивных особенностей реальной формы. Освещение может меняться, форма остается той же. Главное для Ашбе — объемность освещенного предмета. Холлоши, напротив, идет по пути анализа конструктивного объема. Зачастую на занятиях он заставлял строить объект «насквозь», добиваясь от ученика осознанного построения формы, а не бездушного перерисовывания контуров. Так, например, обязательным бы-



М. Добужинский.
Набросок.
Уголь. 1899—1901.
Школа Холлоши.

ло требование намечать второе ухо, если видно только одно, рисовать те формы, которые не видны.

Система замкнутых граней помогала и в тональном решении формы, ведь грани четко отделяют свет от тени, помогают определению соотношений тона.

При изображении фигуры Холлоши рекомендовал исходить из движения скелета. Позы для натуры предлагал самые простые, преимущественно стоя, с опорой на одну ногу, чтобы яснее читалась постановка фигуры.

Летом школа Холлоши переезжала в маленький провинци-

Ш. Холлоши.
Смеющаяся девушка.
Масло. 1883.



В ПОМОЩЬ ЮНОМУ СКУЛЬПТОРУ

альный городишко, расположенный в красивой местности в Венгрии. Занимались под открытым небом или под навесом. Перед учениками стояла задача изучения воздуха и света. Занимались с семи часов утра и до двенадцати. Затем двухчасовой перерыв на обед и отдых, и вновь — занятия с двух до пяти. Цвет Холлоши понимал как средство конструктивного построения форм предмета. Живопись, по его суждению, не может существовать без конструктивной логики рисунка, понимания устройства формы. Эти мысли о связи рисунка и живописи он старался непременно проводить в своей педагогической работе.

На первых занятиях по живописи он советовал работать только гризайлью, двумя цветами, близкими друг другу, чаще — охры и земли. Лепка формы простыми живописными средствами помогала пониманию тональных отношений.

В пленэрных работах Холлоши старался научить различать цветовые планы: от более теплых тонов к постепенному переходу к холодным, по мере удаления пространства.

В 1885 году Шимон Холлоши в венгерском поселке Надьбанья основывает художественную школу, творческое объединение венгерских художников. Художники этого объединения, вскоре ставшего известным за пределами страны, искали новые пути отражения действительности, отличавшегося от господствовавшего в то время академического направления.

Обе художественные школы: Антона Ашбе и Шимона Холлоши, существовали примерно в одно время. Подход же к изучению природы у них несколько отличался. Холлоши стремился к конструктивному анализу, Ашбе — к свето-теневого изображению видимой формы. Методические принципы обеих школ, основанные на объективных закономерностях восприятия художником природы, являются и сегодня ценнейшим вкладом в историю художественного образования, в освоение высот профессионального мастерства.

А. БОНДАРЕВА,
кандидат педагогических наук

Занятия лепкой лучше начинать с простейших геометрических форм или их групп. Это даст первоначальное практическое понятие о плоскости, объеме, форме. За модель возьмем сначала группу таких геометрических форм, как куб и пирамида, призма, цилиндр, конус, шар. Не надо думать, что это легкая и простая вещь, на которой не стоит задерживаться; лепка этих форм дает многое в смысле опыта, ибо из этих геометрических форм, до известной степени, слагаются и более сложные модели.

Первое, о чем надо позаботиться, — установка модели и своей работы. Натуру предпочтительнее всего ставить немного наискось от работы. Такое размещение позволяет иметь натуру всегда перед глазами.

Возьмем несколько геометрических форм, например прямоугольную призму, пирамиду и шар. Поместим пирамиду и шар на призму и постараемся воспроизвести все это в глине. Как к этому приступить? Прежде всего сделаем на доске глиняное основание толщиной в 2,5 сантиметра или 5 сантиметров и на нем будем строить дальнейшую работу. Основание делается квадратное или иной формы. Толщина его может быть различной в зависимости от размера предполагаемой формы.

Глину накладывают на специальную доску, но не прямо на верхнюю вращающуюся доску станка. Это делается для того, чтобы иметь возможность снять данную работу со станка и поставить на него новую. Помимо того, непосредственное соприкосновение самого станка с влажной глиной, которую к тому же все

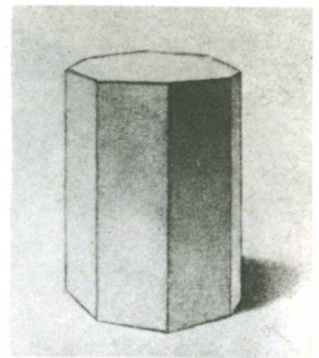
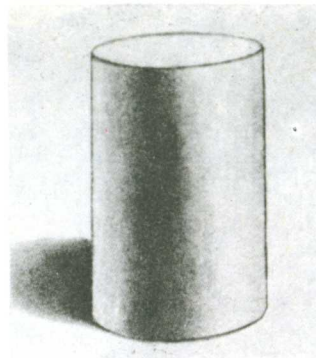
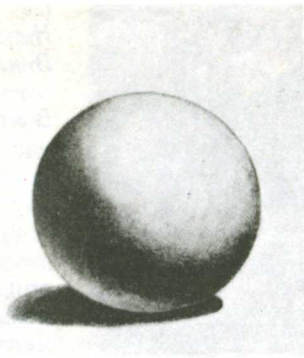
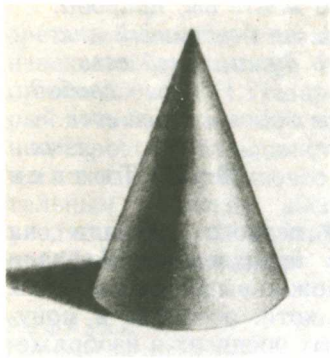
время смачивают и оборачивают мокрыми тряпками, может скоро привести станок в негодность.

Можно брать для лепки любой масштаб (размер по отношению к натуре), но лучше все же брать масштаб или больший, или меньший, чем модель. Это заставит строже следить за пропорциями и не позволит механически, при помощи измерения, переносить размер модели на свою работу.

Затем следует отыскать одну определенную основную точку, исходя из которой можно будет строить комбинацию нужных тел. Это чрезвычайно важно. Если не иметь такой основной исходной точки, то трудно определить, какая точка или пункт является правильной. Исходя из этой главной определенной точки, можно уже строить всю работу. В данном случае лучше всего было бы взять вершину пирамиды. Таким образом, начинаем с того, что берем произвольно высоту нахождения этой точки, отмечаем ее на еще не оформленной глыбе положенной глины. Накладывая глину, не надо стараться взять сразу нужный объем: его следует брать меньше для того, чтобы в дальнейшем можно было наращивать необходимый конечный объем на первоначально взятом. Лепить — это значит налепливать глину, наращивать ее. Этим, собственно, лепка и отличается от высекания на твердом материале. Из мрамора, дерева и других твердых материалов форма высекается, вырубается, вырезается.

Найдя исходную точку, надо определить пропорции как отдельных частей каждой формы, например, отношение ребра пирамиды к ее основанию, так и пропорции отдельных входящих в композицию тел — куба, пирамиды, шара. Найдя соотношение между ними, отмечаем на глине пропорции. И только после этого можно воспроизводить плоскости, представляющиеся нашему

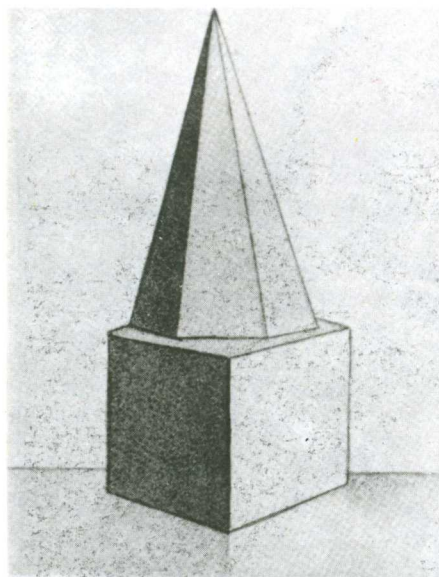
Публикуем статью скульптора ГРИГОРИЯ ИВАНОВИЧА КЕПИНОВА (1885—1966) из журнала «Юный художник» № 3 за 1937 год.



глазу в данном повороте. При этом ни на минуту не следует забывать, что делаем объемную вещь, то есть вещь в трех измерениях. Необходимо накладывать глину не только по той плоскости, которая находится в поле нашего зрения, но одновременно работать и с профилем (сбоку). Как модель, так и свою работу надо постоянно поворачивать, чтобы видеть изображаемую вещь со всех сторон и охватывать глазом всю ее форму, весь объем.

Воспроизведя с одной какой-нибудь стороны представляющиеся плоскости с учетом их глубины, затем поверните и модель и свою вещь приблизительно на девяносто, и тогда она представится уже с другой стороны. И вот тут, при лепке комбинаций из геометрических фигур, можно убедиться, какое громадное значение имеет поворачивание модели. При первом повороте, отправляясь от исходной точки, еще нельзя с полной определенностью найти наклон находящихся в поле нашего зрения плоскостей пирамиды от ее вершины и местоположение стоящего рядом шара в отношении той же исходной точки, ибо этот шар мог быть и ближе к ребру куба, а мог быть и более отодвинут вглубь. Когда же вы повернули работу другой стороной — будем называть это вторым поворотом, — уже ясно можно видеть как наклон плоскостей пирамиды, так и местоположение шара. И чем больше поворачивать, тем яснее и ясней будет для юных скульпторов соотношение этих трех различных фигур между собой.

Работая при том или ином повороте, необходимо воспроизводить не только то, что видим, но и связывать все части между



собой, как уходящие вглубь, так и лежащие перед нами. Нельзя работать над пирамидой, стоящей на призме, забывая или не соразмеряя ее в течение всей работы с призмой. Работая одну из сторон пирамиды или шара, не следует забывать о стороне, находящейся позади или сбоку.

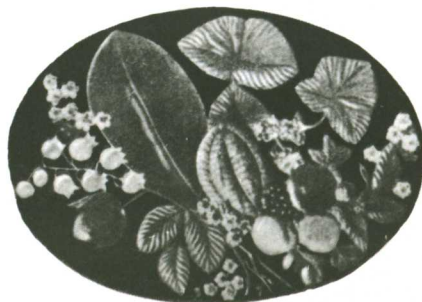
Казалось бы, легче всего найти это соотношение путем простого измерения. Но в дальнейшем вам придется сталкиваться с такими сложными, подвижными моделями, как человек, и в этом случае, если вы не приучили свой глаз отыскивать нужные соотношения и пунктиры (ориентиры), никакое измерение уже не поможет. В начале своей работы воспроизводя отдельные геометрические формы или комбина-

ции их, вы меньше всего должны стремиться передавать гладкость поверхности модели или остроту грани ребра. Нужно следить только за правильностью пропорций, объема и соотношений масс отдельных предметов. Надо также следить — и это чрезвычайно важно, — чтобы всегда была соблюдена устойчивость всей композиции, то есть чтобы стоящие друг на друге фигуры не производили впечатления падающих.

Работа над комбинациями геометрических фигур имеет огромное значение, и тот, кто научился понимать и схватывать пропорции, массы и их взаимосвязь, тот уже достиг многого как скульптор. На всех этапах работы избегайте циркуля. Надо все брать глаз и, только сделав работу, найдя определенное соотношение, можно лишь для проверки прибегнуть к циркулю. После того как вы слепили куб и пирамиду, можно проверить циркулем, насколько правильно соотношение частей или насколько правильно поставлена вершина пирамиды. Для последнего можно воспользоваться отвесом и посмотреть, действительно ли вершина падает на середину основания или на ту часть основания, на которую она падает в модели. Все это требуется для того, чтобы добиться определенной тренировки глаза.

На указанных первых моделях можно не задерживаться долго. Достаточно было бы слепить каждую из этих форм раз или два.

Было бы желательно, чтобы вы, юные художники и скульпторы, используя данные указания, попытались вылепить не только геометрические формы, но и какие-нибудь фрукты или овощи.



Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть
свобода,
В ней есть любовь, в ней есть
язык...

Ф. И. Тютчев



С первого взгляда на произведение Рафаэля вряд ли можно выделить элементы пейзажа, хотя, особенно в монументальных росписях и изображениях мадонн, они явственно звучат в общем ансамбле. Такое впечатление вполне естественно, так как человеческие характеры являются средоточием композиционных решений мастера, фокусируют самые разнообразные чувства, переживания.

Повторим, что, захваченные красотой и величием художественных образов Рафаэля, мы невольно воспринимаем пейзажные мотивы как бы исподволь, не фиксируя на них внимания. Они вкраплены во многие произведения художника и играют значительную роль в общем эмоциональном строе. Вечная красота природы, ее душа, язык гармонично претворены в рафаэлевских полотнах. Подчиняясь очарованию его искусства, нельзя не отметить способность легко строить пространство композиций, где раскованно живут персонажи, будь то свидетели обручения Марии, мадонны, или греческие философы и поэты на Парнасе, окружившие Аполлона. Они привольно чувствуют себя среди величественной архитектуры, на фоне подернутых голубой дымкой пейзажей.

Рафаэль в совершенстве постиг чисто эллинскую художественную способность находить «золотую» меру соотношения человеческих фигур, архитектуры и окружающего пространства. Это свойство его живописи, быть может, главная черта классического стиля — след влияния Пьеро делла Франческа, работавшего в Урбино, на родине Рафаэля, и оказавшего воздействие, в свою очередь, на П. Перуджино. Пьеро делла Франческа посвятил много сил созданию математически точно решенных произведений, совершенствуя систему построения прямой перспективы. В числе его теоретических трактатов один специально посвящен этой проблеме. Можно с большим удовольствием лице-

Пейзаж

в творчестве Рафаэля

зреть светоносные станковые произведения живописца, но представим слово В. Н. Лазареву, который посвятил им много вдохновенных строк: «В большинстве из них мы находим в противовес монументальным росписям изображения уходящих вглубь пейзажей, уподобляющих переднюю плоскость

Рафаэль.
Прекрасная садовница.
Масло. 1507.
122x80.

◁ Париж, Лувр.

Рафаэль.
Святое семейство со св. Иоанном
и св. Елизаветой.
Масло. 1507.
132x98.
Монако, Старая Пинакотека.



Рафаэль.
Святое семейство со св. Иоанном
и св. Елизаветой.
Фрагмент.

картины окну, сквозь которое зритель получает возможность видеть расстилающиеся перед ним дали... С неподражаемой тонкостью передает мастер мягкие очертания холмов, извивающиеся лентой реки и дороги, усеянные редко стоящими деревьями равнины, живописно раскинувшиеся замки, покрытые травой кочки. Он любит изображать пейзаж видимым сверху, что позволяет ему развернуть перед зрителем широчайшие панорамы, состоящие из множества очаровательных уголков природы, интимную прелесть которых он чувствует, как ни один другой живописец кватроченто. Насыщая эти пейзажи светом и воздухом, Пьеро дел-



ла Франческа бесконечно их поэтизирует».

Одухотворенность искусства Пьеро делла Франческа, отразившаяся и в его пейзажах, наложила отпечаток на творчество Перуджино. Перуджино — прозвище мастера, и, конечно, не случайное. Обучаясь во Флоренции, в мастерской А. Верроккьо, он навсегда сохранил в душе крепчайшую связь с родной Перуджей. Именно мир природы с тех пор, как художник осознал себя личностью, слился с его представлением об отчизне.

Рафаэль, верный обыкновению оттачивать тот или иной образ до предельной степени обобщения, и в пейзаже избрал несколько моти-

вов, которые применял и разнообразил на протяжении всей творческой жизни. От Пьеро делла Франческа, как и от Перуджино, он воспринял стремление к слиянию архитектуры с природным окружением, любовь к расстилающемуся ландшафту, окружавшему родной Урбино. Недаром, между прочим, он подписывал произведения именем Рафаэль Урбинский.

Обе эти линии истолкования пейзажа хорошо заметны в ранней рафаэлевской работе «Обручение Марии». Композиция сходна с фреской Сикстинской капеллы в Ватикане «Передача ключей апостолу Петру», которую создал его наставник. Несмотря на очевидные



Рафаэль.
Положение во гроб.
Фрагмент.

Рафаэль.
Положение во гроб.
Масло. 1507.
184×176.
Рим, Галерея Боргезе.



точки соприкосновения, здесь много и принципиальных различий. Плоскостность и навязчивая симметричность восьмигранного храма и двух триумфальных арок справа и слева на фреске Перуджино, сменяются на полотне Рафаэля круглым храмом с опоясывающей аркадой. Причем элегант-

ность сооружению придает написанный в центре сквозной дверной проем, через который видны светлое небо и тающие вдали далекие холмы. На фреске Перуджино такой же проем записан глухим черным цветом. Правда, надо оговориться, что на одноименной картине, исполненной почти в одно

время с Рафаэлем, все же присутствует пространственный прорыв. Если на фреске Перуджино пейзаж — только фон для развертывающейся на первом плане сцены передачи ключей апостолу Петру, то у Рафаэля это ландшафт, написанный с далекой перспективой. На его фоне — устремленный в



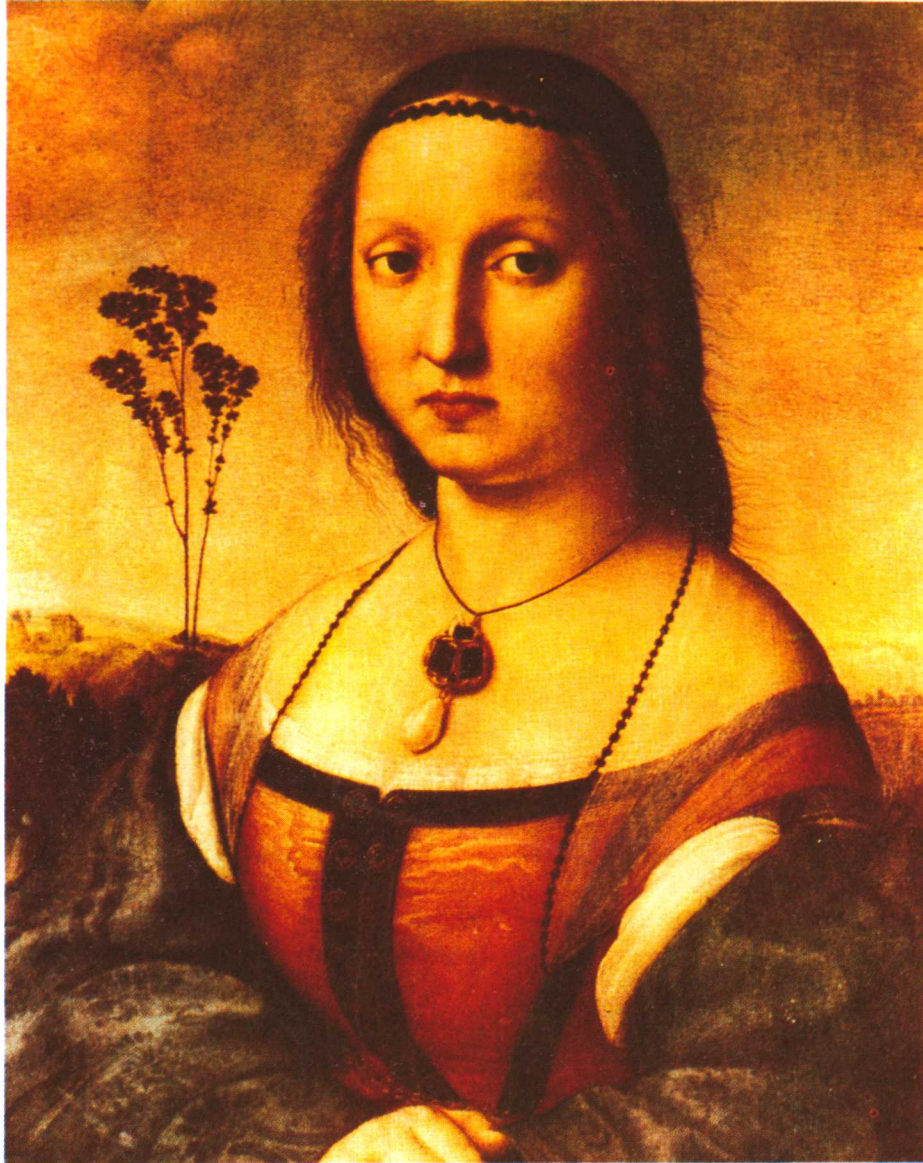
Рафаэль.
Сон рыцаря.
Масло. Около 1500—1502 года.
17x17.
Лондон, Национальная галерея.

Рафаэль.
Сон рыцаря.
Фрагмент.

небо храм, воздвигнутый руками искусных мастеров. Мир природы и архитектура сливаются в единый образ, имеющий важный смысл. Природа как творение бога и храм, плод фантазии художника, выступают на картине Рафаэля равнозначно, причем создание рук человеческих господствует над окружающим ландшафтом. В прославлении человека-творца на равных в картине участвует и пейзаж.

Перуджино написал в 1490-х годах одну из лучших картин, «Оплакивание Христа». Уходящая вдаль спокойная гладь озера, сбегаящие вниз пологие холмы, причудливые башни и стены замка на берегу, ажурная листва деревьев на фоне светлого неба — таким пейзажем окружил автор сцену оплакивания. Подобный ландшафт будет легко узнаваться во многих произведениях Рафаэля: в парных портретах супругов Дони, картине «Положение во гроб», в изображениях мадонн. Легко обнаружить там различные вариации вида Тразименского озера близ Перуджи. И, конечно, полотна впечатляют разнообразием холмистых долин, широкой гаммой оттенков бездонного неба, бегущих в прозрачной синеве облаков, тонким очерком нежной листвы деревьев, кустарников, цветов и растений. Все это значительно обогатит образ природы, воспринятый у учителя, и приведет к сложению гармоничного пейзажного фона, который перекликается с возвышенным, идеальным обликом рафаэлевских мадонн. Некоторые названия произведений — «Мадонна в зелени» из Венского музея, луврская «Прекрасная садовница» — подтверждают, что красота пейзажей — неотъемлемая часть художественного целого.

Перуджино неоднократно использовал мотив архитектурных арок, за которыми дан прорыв в безбрежную даль. Этот мотив Рафаэль довел до высшей степени художественного совершенства, связав с гуманистической идеей могущества человеческого разума. Во фреске «Афинская школа» система арок, сквозь которые видна синевя клубящегося облаками неба, придает фреске Ватиканского дворца, изображающей великих ученых и философов древности, подобие величественного храма науки. В данном случае архитектурный пейзаж явился не только



Рафаэль.
Портрет М. Дони.
Масло. Около 1506 года.
Фрагмент.
Флоренция, Галерея Питти.

оформлением места действия; это едва ли не сердцевина художественного образа самой прославленной в мировом искусстве росписи Рафаэля. Все его пейзажи неразрывно связаны с основным сюжетом. Причем природное окружение никогда не доминирует, но, подобно дополнительным цветам, обогащает картину, заставляет сверкать новыми гранями.

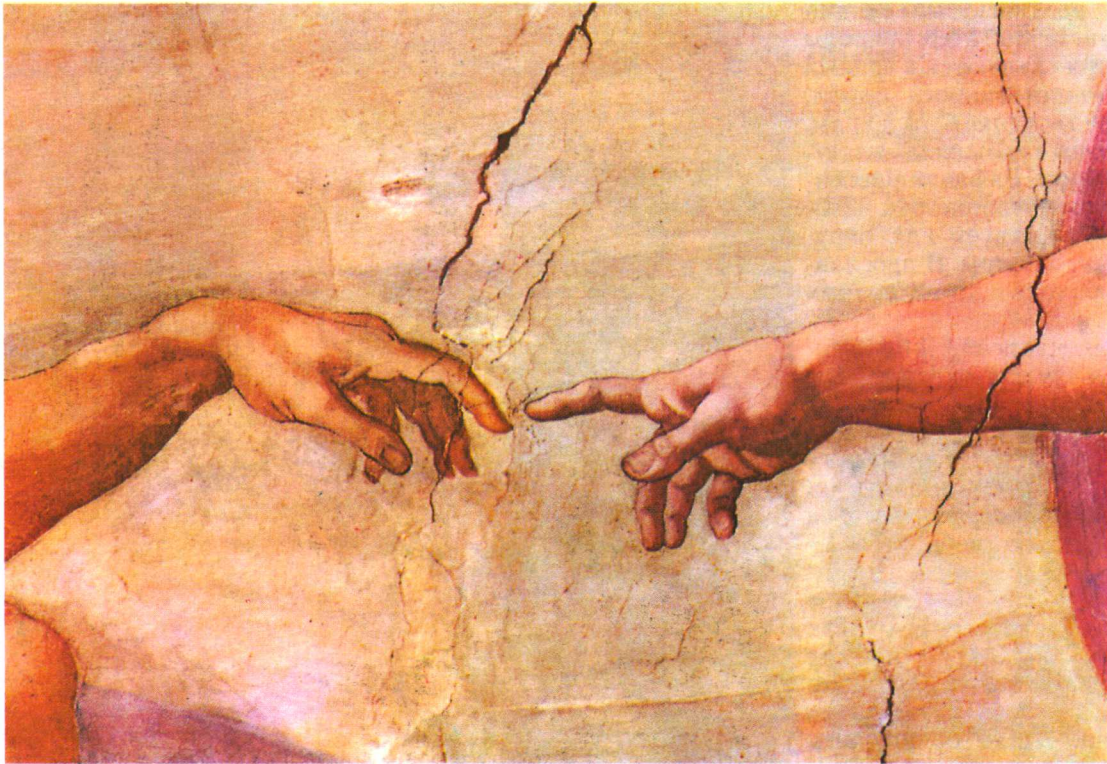
Ландшафты мастера всегда одухотворены присутствием человека, даны в строгом соответствии с ним. Кстати, за исключением изображений супругов Дони, в портретах элементы пейзажа отсутствуют. Напротив, большинство рафаэлевских мадонн написаны среди природы, усиливающей эмоциональное воздействие произведений. Живописец из Урбино воплотил ее хрупкий и нежный мир:

невysокие холмы, реки, прозрачную синеву воздуха, напоенного ароматами цветущих полей и долин средней Италии, — который впечатляет так же, как и образы мадонн.

Не совершавший далеких путешествий, мастер знал лишь близлежащие местности Урбино, Умбрию и, конечно, Флоренцию и Рим. Любя родную землю, он и в нас, зрителях, пробуждает любовь к отчужденному дому, к свежести густых лесов, к необъятному и бездонному северному небу. Вдохновленный художником, мы глубже чувствуем великую душу природы.

По существу, ничего принципиально нового в области пейзажа Рафаэль не создал. Дал только пример гармоничного согласования фигур, архитектуры и ландшафта в едином художественном организме. Но это пример не из школьного учебника, а из великой книги подлинного искусства.

М. ЛЕБЕДЯНСКИЙ,
доктор искусствоведения



УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Рисунок кистей рук и стопы

Издревле считается: кисти рук и ступни ног умеет рисовать. Не справляющийся с этой задачей — рисовать не умеет.

Программы по рисунку в художественных учебных заведениях предусматривают после курса рисования головы изучение кистей рук и стопы человека. Из этих двух деталей человеческого тела кисть руки для художника имеет особое значение. Это уникальный по своему механизму аппарат, способный производить наисложнейшие механические действия, обладающий также исключительной способностью выражать чувства, эмоции, различные душевные состояния человека.

В истории изобразительного искусства можно найти достаточно примеров блестящего использования выразительных возможностей рук. Мастера Древней Греции в совершенстве знали форму руки, ее пластику. Умели

прекрасно использовать ее возможности и мастера Возрождения. Великолепно нарисованы и написаны руки в картине Тициана «Динарий кесаря». Через сопоставление рук двух людей, их положение, форму, цвет Тициан в этом произведении выражает глубокие мысли, чувства, передает сложное философское содержание. Микеланджело в своей фреске «Сотворение Адама» всю композицию строит так, что взгляд зрителя концентрируется прежде всего на руках: волевой, полной энергии руке творца противопоставляется другая, как бы пробуждающаяся от глубокого сна — рука Адама.

В картине «Блудный сын» Рембрандт в основном именно через руки передает душевные переживания слепого отца. Вырази-

тельны в этой картине и ступни ног сына.

В картине В. Сурикова «Меншиков в Березове» рука Меншикова, сжатая в кулак, раскрывает несомненную волю человека, оторванного от деятельности и не желающего с этим мириться. Можно было бы привести большое число и других примеров.

Просматривая учебные рисунки старых мастеров русской школы, видишь, что, несмотря на малый размер, руки и ступни выполнены всегда безукоризненно.

Учебное задание «Кисти рук и стопа» чрезвычайно ответственно по своим задачам и требует самого серьезного отношения. Модель ставится лишь после того, как учащиеся ознакомились с основами пластической анатомии. Это последнее условие очень важно. Без предварительного овладения анатомией работа над постановкой не будет проходить успешно.

Поскольку учащиеся впервые

Микеланджело.
Сотворение Адама.
Фрагмент росписи Сикстинской
капеллы в Ватикане.
1508—1512.

встречаются со столь сложным заданием, модели надо подбирать осмотрительно. Наиболее полезны кисти рук и ступни с четко выраженной костной основой и типичные по формам. Это дает возможность учащемуся оценивать и подмечать характерные особенности модели.

Кисти рук лучше ставить в покое и движении, в окружении предметов или без них, но при этом надо искать предельно естественное положение. Две кисти рук можно объединить каким-либо действием или поставить каждую отдельно. Иногда в одной постановке целесообразно «увязать» кисти рук с ногой. Однако при этом желательно заботиться о естественности движений. Плоско поставленная натура менее интересна для рисунка, и, наоборот, легкий или даже сильный ракурс создает аспекты, хотя порой и сложные, но очень полезные обучающемуся. Находя движение рук для постановки, следует стремиться к тому, чтобы выявить все отделы, составляющие кисти рук, — запястье, пясть, пальцы. Освещая постановку искусственным светом (рассеянного света следует избегать), освещайте ее немного сверху, чтобы выявлялась присущая кисти рук конструкция, ясно воспринималась большая форма и в то же время не пропадали мелкие детали. Источник света направьте так, чтобы тени, света, полутона и рефлексы способствовали выявлению конструктивных особенностей и связей между частями. Хорошая постановка всегда вызывает интерес, желание работать.

В этом задании, параллельно с изучением живой природы, делаются зарисовки со скелетной основы руки и с гипсовых мышечных экорше. Они способствуют пониманию живой формы, и рисовать их лучше на том же листе, на котором изображается живая рука. В композиционном отношении это задание сложное. На листе бумаги нужно расположить и части живой модели, и подсобные анатомические рисунки — скелета, мышечных экорше. Это приучает красиво располагать в листе элементы будущего рисунка. Если учащийся не справляется с компоновкой, руководитель дол-



А. Дю р е р.
Руки в молитве. Этюд к картине
«Вознесение Марии».
Тушь, кисть, белила, цветная
бумага. 1508.

жен подсказать, как решить эту задачу.

Надо строить кисть или стопу с определения их положения в пространстве, если допущена ошибка в главном направлении массы кисти или стопы, то в дальнейшем придется много переделывать. Установив пропорции и положение основных отделов, наметьте детали, соотнося их с целым.

Предварительное ознакомление с внутренним устройством кисти, ее пропорциями, внешними конструктивными особенностями позволит правильно ее изобразить. Особенно полезно знать опознавательные точки кисти рук: они помогают ориентироваться при построении.

Рисуя стопу, надо строить ее так же, как и кисть, учитывая опорные точки, имеющие боль-

шее значение при анализе ее строения. Таких точек в стопе находят столько же, сколько их в кисти. Форма стопы изменчива, например, ее свод у разных людей колеблется в пределах от плоскостопия до очень высокой стопы. Форма может меняться в зависимости от нагрузки или перемещения тяжести тела с одной ноги на другую. Если кисти рук в своих движениях сравнительно самостоятельны, то движения ног взаимосвязаны и неотделимы от движения туловища. У опорной стопы одна форма, у свободной — другая. Необходимо на это обратить внимание. Полезно нарисовать стопу в этих двух ее состояниях.

Нога не имеет таких выразительных возможностей, как кисть руки, но участвует в общем движении фигуры.



Ошибки в рисунке при работе над постановкой происходят по разным причинам. Бывает, что натурщик изменяет положение руки или ноги, а учащийся, не обращая на это внимания, продолжает рисовать. Рука, сто-

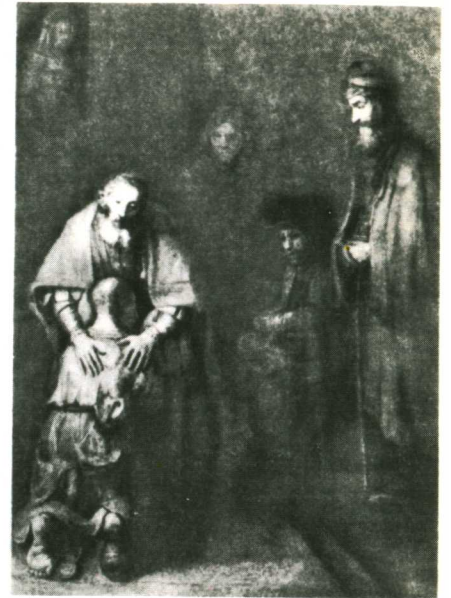
Тициан.
Динарий кесаря.
Масло. 1515—1520.

па так же, как и любой предмет, существующий в природе, на плоскости могут быть изображены лишь с учетом законов перспективного сокращения. Это иногда упускается из виду, что приводит к ошибкам и утрате выразительности рисунка.

Работа над постановкой при самом эффективном ее проведении все же не может дать достаточной выучки в изображении руки и стопы. Тем не менее учащийся получит первые серьезные навыки, основательную методическую и профессиональную подготовку.

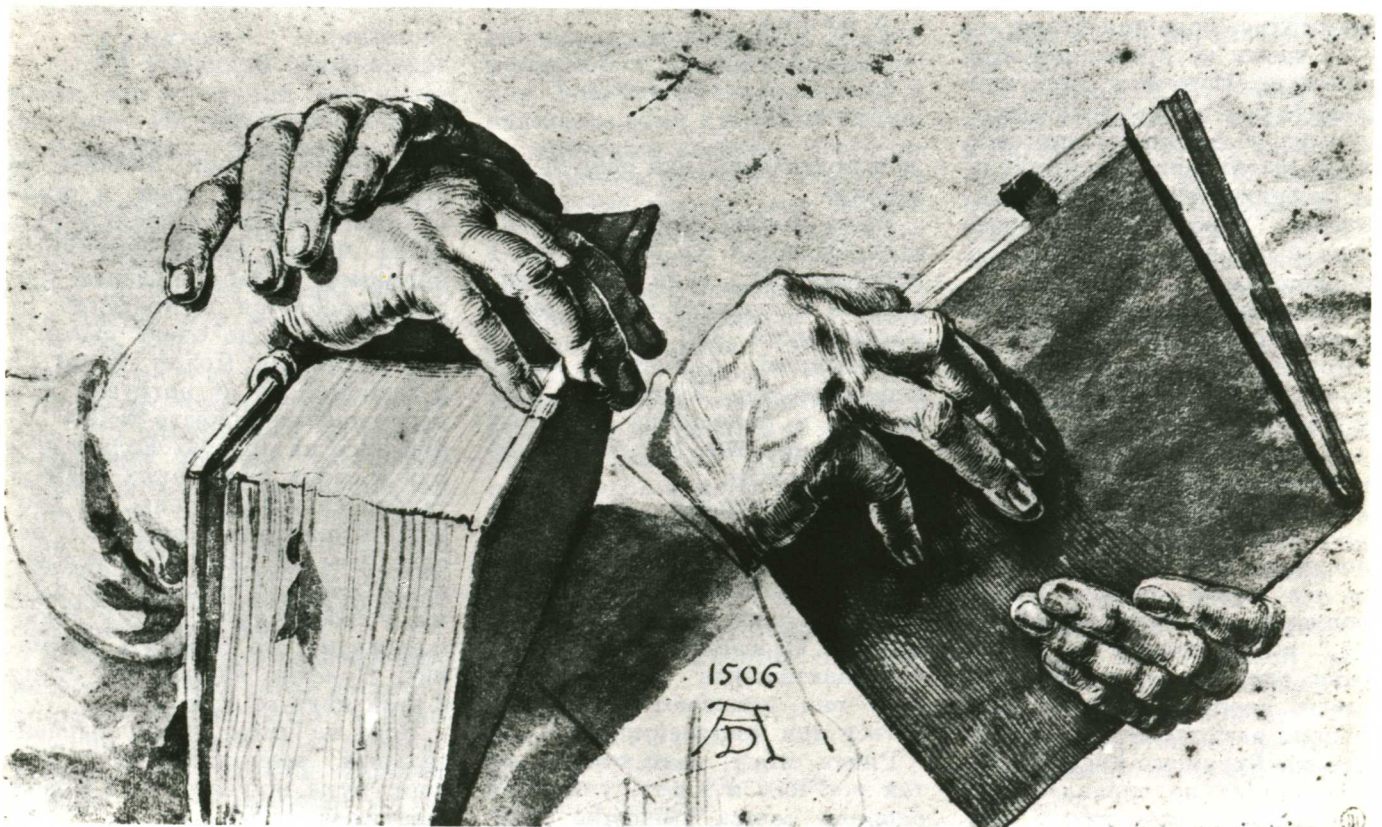
Для изучения рук и стопы необходимо использовать любые возможности. Повседневные наброски рук, наблюдение их движения, характера — интереснейший материал для художника. Руки мужские, женские, стариков и детей разнообразны, как разнообразны лица. Наблюдения, зарисовки должны стать постоянной привычкой начинающего художника. Все это

А. Дюрер.
Штудия рук к картине
«Христос среди книжников».
Тушь, кисть, цветная бумага.
1506.



может составить ценнейший багаж для композиционных эскизов. И еще работа по памяти: рисование рук и стопы без натуры, в разных движениях и различных по характеру — крайне полезно.

Рембрандт.
Возвращение блудного сына.
Масло. Около 1668—1669.

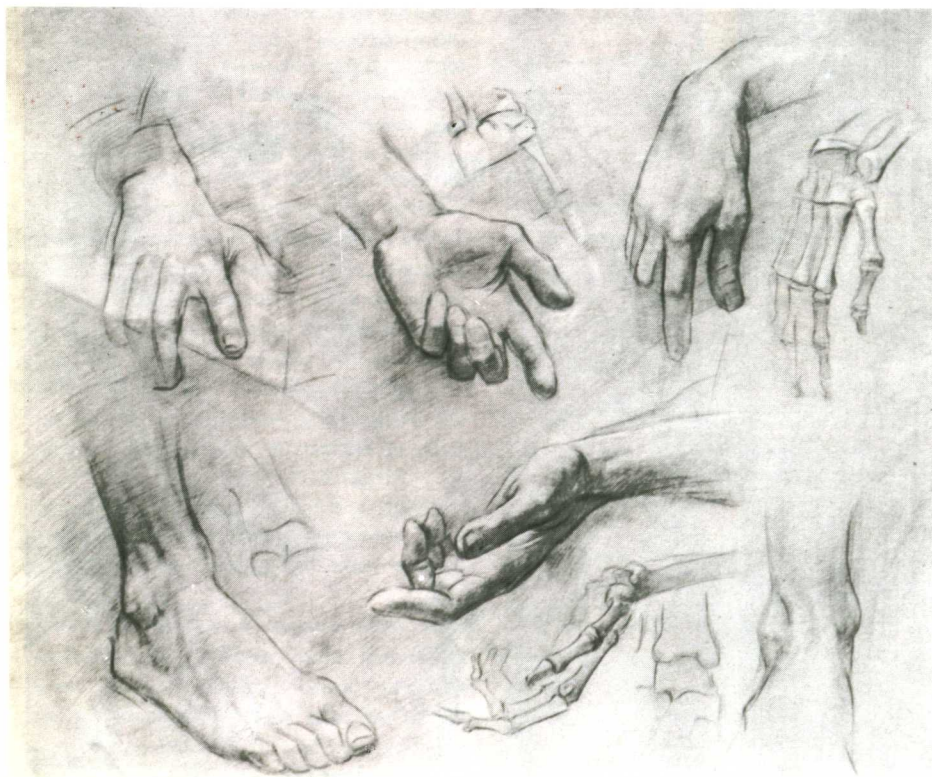




В. Суриков.
Меншиков в Березове.
Масло. 1883.

Изучение рук посредством фрагментарного копирования художественных произведений также может принести несомненную пользу. При этом следует помнить, что мастера, изображая руки в произведениях, допускают известную свободу их трактовки. Сохраняя основные кон-

Учебная работа.
Кисти рук и стопы ног.
Карандаш. 1983.



структивно-пластические свойства, руки в картинах и портретах каждого большого мастера имеют неповторимую характеристику. Так, руки в картинах Боттичелли непохожи на руки из творений Микеланджело, трактовка их у Рафаэля отличается от трактовки Леонардо да Винчи или Рембрандта. Не случайно опытные искусствоведы по характеру изображения рук, пальцев с исключительной точностью могут опознать неподписанные произведения.

На примерах творчества больших мастеров мы знаем, какое огромное количество рисунков делали они, чтобы найти положение рук, которое с наибольшей полнотой выражало бы замысел.

Овладеть мастерством изображения кистей рук и стопы можно только при условии внимательного их изучения и постоянной натурной работы. Только тогда можно сказать — ты художник!

М. КОПЕЙКИН

ИЩУ ДРУЗЕЙ

Мы, учащиеся СПТУ-34 города Таруса, создаем интерклуб и хотим переписываться со своими ровесниками из разных республик нашей страны и из других стран. Наша будущая специальность — роспись и резьба по дереву. И мы очень интересуемся искусством.

*Сковородько Н.,
249810, Калужская обл.,
г. Таруса, ул. Пролетарская, 63.*

Я собираю материалы о Саманте Смит. Надеюсь услышать рассказы тех, кто ее видел или был знаком с нею. Особенно хотелось бы, чтобы на мое письмо откликнулись бывшие артековцы 1983 года.

*Малая Илона,
322010, Новомосковск
Днепропетровской обл.,
ул. Советская, 32, кв. 175.*

Мне 13 лет. Люблю рисовать. Очень хочу иметь товарища. Неважно, сколько ему лет. Ведь не это главное.

*Янкович Елена,
211840, БССР, Витебская обл.,
г. Поставы, ул. Заслонова, 5, кв. 3.*

Хочу иметь друзей, которым 10 или 11 лет. Перешел я в пятый класс. Люблю рисовать — поступил в ДХШ, собираю открытки по искусству.

*Байдин Костя, 11 лет.
680033, г. Хабаровск,
ул. Руднева, 56, кв. 77.*

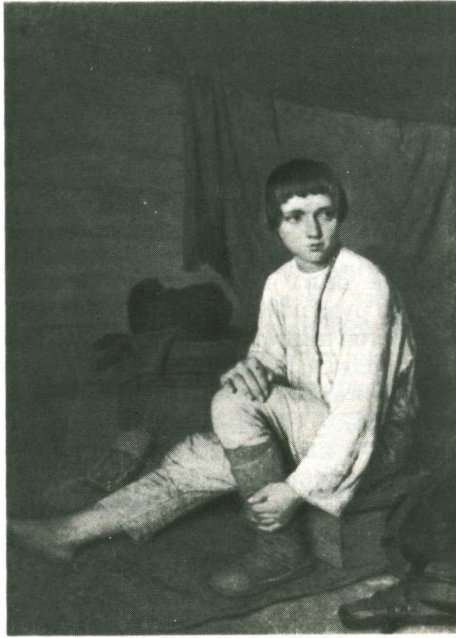
Мне 15 лет, учусь в 8-м классе. Отличник. Много рисую и мечтаю стать художником. Очень хочу иметь друзей в разных городах нашей страны.

*Новрузов Фазиль,
374320, Азерб. ССР, г. Баку,
р-н Барда, ул. Колхозная, 5.*

О Красоте Костюма

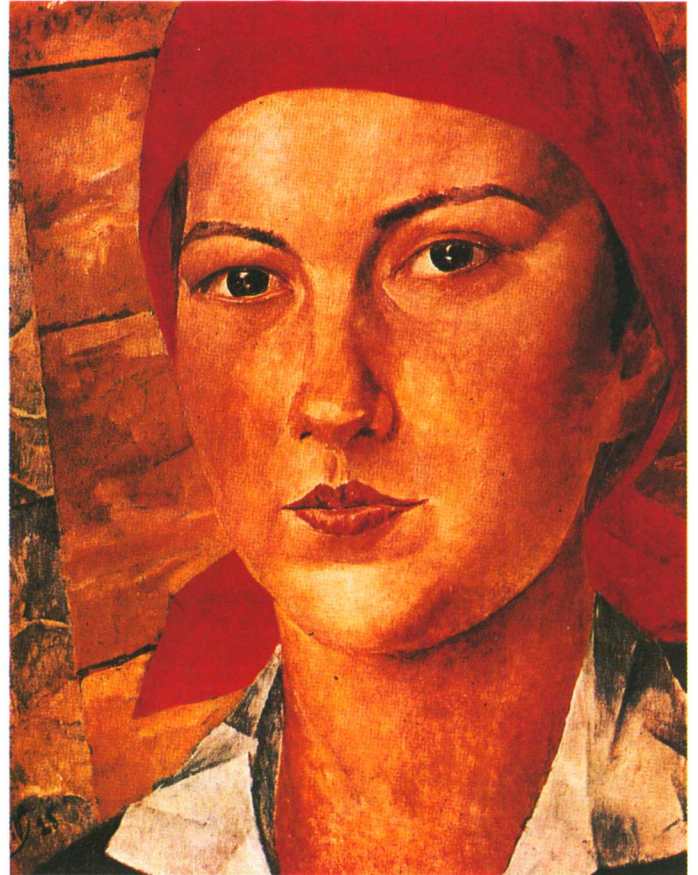
Прежде всего уясним сам смысл понятий «костюм» и «красивый». Если давать строгое определение, то костюм — это образно решенный ансамбль, который объединяет одежду, обувь, прическу, грим и выполняет сразу две задачи: утилитарную, то есть жизненно-полезную, и эстетическую. Второй очень важный момент: костюм в полном смысле слова не существует без человека. Вне его — это просто набор предметов, но объединенные какой-то идеей и предназначенные для человека, вещи превращаются в костюм. Национальный, молодежный, детский, костюм строителя...

Пойдем дальше. В известном словаре русского языка С. И. Ожегова понятие «красивый» толкуется следующим образом:



«доставляющий наслаждение взору, приятный внешним видом, гармоничностью, стройностью...» Наконец — «прекрасный». В глубокой древности возникло в русском языке это слово, значащее буквально «самый красивый». И еще одно слово слышится в нем — «красный». Искони оно употребляется в народной речи для обозначения чего-нибудь хорошего, светлого, нарядного или дорогого, почетного, ценного: красна девушка, красный сарафан, красное дерево, наконец, Красная площадь...

По отношению к костюму красота — понятие историческое. Для каждого времени, каждого народа характерен свой костюм. Скажем, в прошлом одежда нередко утверждала положение человека в обществе, стоимость ее



отражала состояние владельца.

Обязательное качество истинно красивого костюма — его утилитарность. Классическим примером тут навсегда останется традиционный национальный костюм, например, русский, которому, при всем обилии узорожья, свойственна глубокая продуманность и большое удобство каждого элемента.

Великий Октябрь изменил взгляд на костюм, на весь облик человека. Уже сам факт рождения общества равных формировал новое сознание, отразившееся в произведениях литературы и искусства. Живыми иллюстрациями образного решения костюма той незабываемой эпохи служат многие картины, созданные в 20-е годы. Среди них «Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина. Взят за основу одежду древнерусского воинства, художники в 1918 году разработали форму для Красной Армии: шинель с петлицами и суконный шлем с красной звездой, получившей название буденовки. Характерно, что буденовка и тельняшка стали не просто элементами костюма, а символами героизма.

Как понимали тогда красоту костюма ваши сверстники? В военное время молодежь стремилась подражать взрослым — поведением, поступками, даже внешним обликом. Как выглядела девушка? Коротко подстриженная, в кепке, гимнастерке, юбке (или галифе) и сапогах, она прошла рядом со своими сверстниками через войну, голод и разруху, приняла на свои плечи тяжесть забот молодой страны. Ее неожиданный внешний облик был обусловлен благородным стремлением стать равной и незаметной.

А в грозные годы Великой Отечественной? И стар, и млад — все встали на защиту Родины. И своими поступками, и внешне девушки и юноши, а порой и подростки, хотели походить на взрослых. Вам известны, друзья, имена многих юных героев. Разрешите познакомить вас еще с одним.

Когда ушел в партизаны мой двоюродный брат Толя Демидович, ему не было и шестнадцати лет. Его вспоминают как доброго, смелого, красивого юношу, который любил жизнь, людей, Родину.

Он тайно связался с партизанским отрядом «Вихрь», действовавшим в Западной Белоруссии, принял присягу, а затем попросил мать одеть его так, чтобы быть похожим на взрослого партизана. Костюм Толи составили отцовские вышитая рубаша, брюки галифе, сапоги. Юный партизан принимал участие в операциях, пускал под откос вражеские эшелоны. Он буквально рвался на каждое очередное задание. Однажды оказался в окружении, вступил в неравный бой и сражался до последнего патрона... Юный боец погиб, когда ему не исполнилось семнадцати. И вот такая скорбная, но характерная деталь. При перезахоронении останков погибших одним из «опознавательных знаков» сына стала для матери красная майка, в которой Толя ушел в отряд. Она сделалась символом стойкости, мужества и

красоты юного героя. Евдокия Петровна рассказала мне недавно, что посмертную награду сына — орден Отечественной войны II степени — передала на вечное хранение в Нововесковскую школу Столбцовского района Минской области, которая носит его имя.

В трудные для нашей страны годы после гражданской и Великой Отечественной войн молодежь одевалась просто. Девушки носили юбки из хлопчатобумажных тканей и белые блузки или полосатые майки-футболки. Эти майки в полоску (или гладкие с цветным воротником) были основной одеждой молодежи. И — универсальной: в ней ходили на работу, в школу, в институт, на прогулку. Что касается обуви, то тапочки из парусины с голубой каемочкой были предметом мечтаний всех девчонок! Головы они покрывали косынками, преимущественно красными, завязанными углами назад. Полосатые майки и тапочки — почти что униформа — стали символом молодежи конца 20—30-х годов. Картины А. Дейнеки, А. Самохвалова, К. Петрова-Водкина, Б. Иогансона и других документально подтверждают эти, уже ставшие историей, приметы времени.

Среди рабочей и учащейся молодежи белая рубаша была редкостью. Юноши ходили в рубашках

А. Венецианов.
Мальчик, надевающий лапти.
Масло. 1823—1827.

А. Венецианов.
Крестьянка Тверской губернии.
Масло. 1820—1830.

К. Петров-Водкин.
Работница.
Масло. 1925.

К. Петров-Водкин.
Смерть комиссара.
Масло. 1928.





**Пьем воду родного Днепра.
Будем пить из Крута, Ненана и Бута!
ОЧИСТИМ СОВЕТСКУЮ ЗЕМЛЮ
ОТ ФАШИСТСКОЙ НЕЧИСТИ!**

В. Иванов.
Пьем воду родного Днепра.
Плакат. 1943.

цвета хаки с накладными карманами или ковбойках. Огромной популярностью пользовались брюки галифе, которые носили с обмотками и башмаками, на талии — широкий ремень. После Великой Отечественной войны излюбленными головными уборами стали пилотки, бескозырки, фуражки: мальчишки хотели походить на отцов и дедов, которые выстояли в бою.

Приведенные здесь примеры, как наша молодежь понимала красоту костюма в связи с временем, средой — самой жизнью, вы не найдете, пожалуй, ни в одном журнале мод. Это неофициальная мода, живая, реальная действительность: мода, идущая из народа.

Во второй половине 50-х годов молодежь всех стран впервые заявила о своем праве одеваться по собственному вкусу. Создавая течения и стили, молодые люди черпают вдохновение во всех странах и эпохах и даже... в собственном воображении.

В те годы во всем мире начинает утверждаться популярность джинсов. Первоначально служившие спецодеждой, они прочно входят в моду и пользуются одинаковым успехом как у юношей, так и у девушек. В джинсах как бы отражается тяга молодых



Г. Ряжский.
Председательница.
Масло. 1928.

людей к независимости. Формируется целый арсенал средств, с помощью которых молодежь через свой внешний облик стремится к самовыражению. Она желает разнообразия, в том числе и в костюме: свитера, пуловеры,

А. Самохвалов.
Девушка в футболке.
Масло. 1931—1932.



блузы, куртки, береты, шляпы всевозможных решений составляют молодежный костюм. Юноши и девушки, подобно авангардистам в искусстве, во что бы то ни стало стремятся выделиться, отличаться, стать непохожими на других.

Безусловно, есть среди них и такие, для которых мода превращается в самоцель. Люди постарше помнят, как в 50-е годы появилось слово «стиляга». Так называли человека, утрированно перенимавшего западную моду и потому одетого супермодно — «стильно». Со стилистами у нас велась форменная борьба. Печатались карикатуры, высмеивающие юношей в узких брюках (вошедших в моду взамен брюк клеш, с которыми никак не могли расстаться взрослые), туфлях на толстой подошве, с модным коком на голове... Печально, что в результате этой борьбы досталось и тем, кто просто более или менее осмысленно относился к своему внешнему облику.

Молодежному костюму свойственно разнообразие, но не произвольный, случайный набор вещей. Хаос никогда ничего не формирует. Ансамбль одежды должен быть целостным, гармоничным, выразительным — через костюм проявляется эстетический вкус человека. Не надо только забывать, что он не только в том, как человек одет и каковы его манеры, но и в том, как он работает или учится, насколько полезен и интересен окружающим.

Молодые охотно принимают новое. И моду, как выражение красоты костюма своего времени, обычно выносит на улицу молодежь. Сегодня ее эстетический вкус зависит в значительной степени не только от уровня духовной культуры, но и от деятельности художников и дизайнеров, создающих окружающую среду. А ведь это очень важно — вовремя сориентировать юношу или девушку, помочь разобраться в сложном мире моды. Чтобы костюм не стал фетишем, а помог, вместе с другими внешними факторами, выявить красоту и духовное богатство человека.

Ф. ПАРМОН,
профессор Московского
технологического института
легкой промышленности

КОМПОЗИЦИЯ

Дорогие ребята! У вас есть фломастеры, мягкие карандаши, кисти, краски, баночка с водой и бумага — все, чтобы начать работать. Бумага чистая, белая, с ровными краями. А какой она формы? Прямоугольная? Квадратная? Длинная? Узкая? Маленький лист или большой?

Формат листа зависит от того, что художник задумал нарисовать. Если жирафа или телебашню, необходим узкий лист, но поезду, кораблю, слону на нем будет тесно. Чтобы изобразить автобус, дом, кита, возьмем большой лист, а мышку — маленький.

Теперь вы сами сможете выбрать нужный размер и форму листа, на котором нарисуете куклу, автомобиль, дерево, цветы, яблоко, Буратино, Золотую рыбку, дядю Степу, Жар-птицу и многое другое из того, что подскажет ваша фантазия. Но это еще не все, о чем должен знать юный художник перед тем, как приняться за работу.

С помощью карандаша вы пробуете передать задуманное на листе крупно, чтобы изображению было немного тесно. А если не получилось на весь лист? Если рисунок «съехал» к краю и осталось много пустого места? Интересно ли будет зрителю рассматривать такую работу? Даже если пустоту просто закрасить, получится скучно. Поэтому нужно постараться весь лист заполнить, распределив рисунок и цвет так, чтобы всем было понятно: вот это — главное, а остальное помогает побольше о нем узнать. И тогда в рисунке появятся детали. Ведь нарисованной птице нужны веточка или гнездо, на котором она сидит; самолету — небо с облаками; человеку — дорожка в сквере, полянка в лесу, улица в городе или деревне; лодке — река с берегами.

Посмотрите на работы, показанные на этих страницах. Андрей на вертикальном листе нарисовал свою любимую игрушку — щенка. Он изобразил его во весь

лист так, что сразу видно, щенок — самый любимый автором герой.

Ника нарисовала котенка Тотошку и для этого повернула лист в длину, чтобы котенок мог удобно расположиться. Он лежит на подстилке и внимательно смотрит на хозяйку.

А вот Настя выбрала длинный, узкий лист, и благодаря этому на нем поместилось много историй: про писаря Чумичку, две — про Айболита и о Колобке. Хватило места для персонажей, домов, деревьев, солнца, неба, поля и дороги.

Все, о чем шла речь на этом уроке (о размере и формате лис-

та, расположении, заполнении его цветом и рисунком, главным и второстепенным, о том, что и как изобразить), у художников называется одним словом — композиция. Это латинское слово означает — сочинение, составление, расположение.

О композиции в рисунке надо помнить всегда. Чем лучше вы сочините, составите и расположите все на листе, тем интереснее будет работа. Задумайтесь на минутку, прежде чем начнете рисовать, и тогда зритель вознаградит ваш труд вниманием и одобрением.

Б. КРАВЧУНАС,
художник-педагог

Ника Мякиненкова,
7 лет.
Мой Тотошка.
Акварель.
Ленинград.



Настя Данич, 6 лет.
Сказочные истории.
Гуашь.
Ленинград.

Андрюша Кострюков,
5 лет.
Игрушка «Олимпийская
собачка из Таллина».
Гуашь.
Ленинград.



Лицо «Трубочка»

Задание редакции на сей раз было простое: пойти в любую школу и посмотреть, как делается стенгазета. Если возникнет надобность — помочь, поделиться, так сказать, опытом.

А когда обычно начинают выпускать стенгазеты? К праздни-

кам, конечно. В обязательном порядке. Правда, то, что делается в обязательном порядке к празднику — картина, скульптура, стенгазета, — далеко не всегда бывает удачным.

Но вот беда: до какого-либо торжества было еще далековато.

Тут я вспомнил про свою старую знакомую Катю Ханхасаеву восьмиклассницу 199-й московской школы, которая состоит в редколлегии и, слышал я, ее работу отметили на конкурсе: то ли на районном, то ли вовсе на городском. Я позвонил Кате и выяснил, что они — между праздниками! — собираются выпустить несколько номеров стенной газеты, которая называется «Трубочка».

И вот мы с фотокорреспондентом журнала, вооружившись техникой и прихватив на всякий случай торт (стенгазета делается после уроков: вдруг силы иссякнут!), приехали в школу. Сначала внимательно рассмотрели панно во всю стену — подарок от выпускников Строгановского училища. Нашли пионерскую комнату, где собралась редколлегия и...

Честно говоря, я шел сюда, готовый согласно заданию редакции оказать помощь ребятам: посоветовать, пройтись, как говорится, рукой мастера по готовому.

Но самостоятельная редколлегия отвела мне именно то место, которое положено журналисту: смотри, запоминай, спрашивай. И мы решили не вмешиваться...

Как обычно выбирают у нас редколлегию? Очень просто: Вася умеет немножко рисовать, Маша потихоньку пишет стихи, у Веры по сочинению всегда пятерки. Вот они и займутся! А они, представьте себе, не хотят! Как это не хотят? Обяжем! Это поручение! Почему-то считается, что поручение ни в коем случае не должно доставлять удовольствие. Чем оно противнее, тем человек сознательней.

В 199-й школе еще в начале учебного года появилось объявление о том, что начинает работу пресс-центр. Как обычно, сначала желающих было хоть отбавляй. Большинство ребят, конечно, откликнулось просто из любопытства. Потом пошел отсев. И в конце концов Катя (она редактор стенгазеты) может вполне определенно назвать девять человек, которые регулярно работают в редколлегии. Но, когда выпускается очередной номер, обычно приходят четыре-пять человек, остальные готовят мате-





риалы для следующего номера. Вместе с Катей сейчас ее одноклассница Маша Горшкова, оформитель. Громкого слова «художник» ребята побаиваются. И, может, правильно делают. Наташа Набакова и Леша Дубовик из 6-го «А» юнкоры.

Что такое «Трубач»? Это школьная комсомольско-пионерская стенгазета. Выглядит она достаточно просто: три половинки ватманского листа по вертикали на некотором расстоянии друг от друга. У стенгазеты есть стенд. Мне, например, кажется, что стенгазета не должна иметь каких-то определенных параметров. Захотелось сделать большую — есть материалы, желание, вдохновение — делаем большую! Не пошла работа — но надо! — получается маленькая, насколько энтузиазма хватает...

А Катя и ее товарищи считают, что постоянный формат, постоянное место стенгазеты уже настраивают и редколлегию, и читателей на определенный лад, может, даже дисциплинируют.

Впрочем, ребятам виднее.

Действительно, если нет художника, который бы мог более или менее квалифицированно нарисовать то, что хочется, нужно искать другие пути. Хотя Маша владеет карандашом и кистью не так виртуозно, как хотелось бы ребятам и ей самой, у нее есть

замечательные качества: чувство меры и вкус.

«Трубачи» нашли простой, грамотный выход: они создали модуль своей газеты. Возьмите «взрослые» газеты и посмотрите на них внимательно: они все похожи только с первого взгляда. Постоянный читатель узнает свою газету — «Правду», «Известия», «Комсомолку» по их особым приметам: шрифтам, линейкам, заголовкам, манере подачи фотоснимков, иллюстраций. Каждая газета имеет свое лицо, или, как говорят профессионалы, «макет».

Макет — это стиль подачи материалов, композиция газеты. Найти макет, свой модуль — очень непростая задача. Как оформляется «Трубач»?

Катя принесла с собой папку с цветной бумагой и несколько конвертов, в которых собраны «элементы оформления»: разноцветные восклицательные и вопросительные знаки, стрелки, уголки, «снежинки» разных размеров, но исполненных в одной манере.

На трех листах, точнее полустах, нужно было разместить материалы об обывательских разговорах, школьном жаргоне и о вреде курения.

Заголовок стенгазеты вырезан «под трафарет» на белой бумаге. Под него достаточно подложить лист цветной — и буквы заиграют

любимым цветом, — какой вам больше нравится. И уже в зависимости от цвета заголовка подбираются другие элементы оформления. Просто, быстро, удобно. И, самое главное, есть возможность для маневра!

Материалы отпечатаны на машинке. Конечно, далеко не у всех есть такая возможность, да и вряд ли это непременно нужно. Но по стилю «Трубача» подходят именно машинописные тексты. У Кати самое любимое занятие отстукивать на маминой машинке заметки. Медленно, да и спина устает. Но зато есть возможность поправить погрешности в стиле, которые бросаются в глаза.

Сначала редколлегия работала настороженно — посторонние! Но потом к нам привыкли, и все пошло, видимо, привычным путем. Катя аккуратно резала полоски для рамок, Маша передвигала уголки и стрелки, прищуривая глаз, Наташа клеила, а Лешка... вспоминал фрагменты из последнего КВН, и у редколлегии время от времени опускались руки — хохотали.

Эта деталь мне кажется особенно важной! В каждой редколлегии, по-моему, непременно должен быть хоть один такой Леша, который пусть даже заметок не пишет и картинок не клеит (зато Леша, говорят, отличный репортер!), но может внести в дело добрую порцию веселого озорства, разрядить обстановку, снять напряжение...

С двумя листами управились довольно быстро: про обывательские разговоры и школьный жаргон. Кстати, написаны материалы (я даже не говорю «заметки» — именно материалы) вполне квалифицированно, нестандартно и весело.

Третий лист — о вреде курения — «не шел». Картинки, вырезанные из журналов, были традиционными, поучающими и занудными. Ребята это чувствовали, не спешили их приклеивать.

Тогда мы разрезали торт. И я рискнул предложить свою помощь. Сказывалось длительное отсутствие практики, но я старался...

И вот наконец за три часа напряженной работы стенгазета была готова.

И. НИКОНОВ



В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

Юные художники Камчатки

Лечу на Камчатку. Прильнул к иллюминатору — вспоминаю: тридцать четыре года я уже связан с этой землей, жизнь которой менялась на моих глазах... Вот и приземление в Елизове — городке вблизи Авачинского и Корякского вулканов. Посмотрите на рисунок Вовы Малевича: он живет рядом с аэропортом и изобразил его точно таким, каким увидел и я, светлым и нежным колоритом сумел передать свои наблюдения. Недавно здесь произошли два знаменательных события: в новое помещение переехала детская художественная школа и в этом районном центре открылась народная картинная галерея.

Знакомство с камчатскими юными художниками началось с елизовской школы. Она занимает весь первый этаж большого нового дома: есть три класса, кабинеты, хранилища, даже выставочный зал. Надо отдать должное директору — художнику и преподавателю М. А. Лузину. Он полон энергии. На Камчатке уже давно и все это время стоит во главе художественной школы,

которую сам организовал. Отслужив в Военно-Морском Флоте, бывший воспитанник Бийского пединститута остался на Камчатке и, засучив рукава матросской формы, в маленькой комнатухе начал учить детей рисунку, композиции, живописи. Результаты порадовали: только из первого набора (25 человек) восемь пошли учиться дальше, стали профессионалами.

Я по-хорошему позавидовал ребятам, которые занимаются в такой школе. Она поразила своей обустроенностью и, можно сказать, эстетическим соответствием назначению подобного заведения. В реквизите для натюрмортов наличествуют удивительные вещи: засушенные диковинные рыбы, морские звезды, раковины. Прямо из окон открываются чудесные камчатские пейзажи. В школе практикуются походы к Трем братьям, в Начики и Коря-

Вова Малевич, 12 лет.
Аэропорт.
Гуашь.
г. Елизово.

ки, к горячим источникам Паратунки. Передо мною открываются папка за папкой — глаза разбегаются! Листаю цветные рисунки и с радостью узнавания вижу, что на них художественно убедительно отразилась жизнь, окружающая ребят.

Лера Пастернак, вероятно, жила или бывала на побережье Камчатки. Она обстоятельно изобразила работу рыболовецкой бригады, оригинально решила задачу в цвете: в ее рисунках холодному морю противопоставят желто-оранжевые поплавки невода, яркие спецодежды рыбаков. И хотя, в отличие от бытующих правил, задний план не погружается в холодноватую дымку, а сделан рыжими и розовыми тонами, — он вполне сочетается с морской водой. Совсем по-другому, но тоже интересно решена рыбацкая тема у Ларисы Степаненко. Ее этюд «У берегов Камчатки» решительно скомпонован в квадрат. А как живо и выразительно из трала сыплется улов!..

Человеческое воображение всегда волнуют грозные извержения вулканов. На Камчатке их множество: одни действуют постоянно, другие периодически — за ними наблюдают ученые. Наташа Зенченко выбрала эту тему и справилась с нею. Ее рисунок решен сугубо живописными средствами. Небо, земля, извергающиеся дым и пламень — все как бы слилось в единый цветовой ковер.

На севере Камчатки трудятся оленеводы. Их жизнь также отражена в работах юных художников. Вот рисунок Лены Лазаревич: она удачно передала характерное движение растреванного стада, всегда возникающее при отлове животных. Конечно, тринадцатилетняя Лена еще не все делает правильно, но не может не подкупить искренний интерес ее к происходящему, теплое чувство к животным.

Познакомился я и с детской художественной школой Петропавловска-Камчатского. Она старше елизовской. В 1966 году ее организовал художник А. Н. Лапин. Сейчас в коллективе шесть преподавателей, занимаются 130 детей — девять групп основных и две подготовительные. Столица Камчатки сейчас крупный, красивый город и ученики этой шко-



Наташа Зенченко,
13 лет.
Вулканологи.
Гуашь.
г. Елизово.

Лена Лазаревич,
13 лет.
Оленеводы.
Гуашь.
г. Елизово.

Лера Пастернак,
15 лет.
На переборке невода.
Акварель, гуашь.
г. Елизово.

Саша Кисельников,
11 лет.
В порту.
Акварель.
г. Петропавловск-Камчатский.

Катя Матюшенко,
16 лет.
Проводы русской зимы.
Акварель.
г. Петропавловск-Камчатский.

Лариса Степаненко,
11 лет.
У берегов Камчатки.
Акварель.
г. Елизово.

Аня Андруконец,
12 лет.
На границе.
Акварель.
г. Елизово.

Лена Боговская, 12 лет.
Зимние каникулы.
Акварель.
г. Петропавловск-Камчатский.

лы — настоящие горожане, что, кстати, чувствуется по их рисункам. К примеру, Катя Матюшенко изобразила проводы русской зимы на Театральной площади: здесь замкнутое урбанистическое пространство, красный стол с большим самоваром, плотная масса людей. Есть остро наблюдаемые детали. Работа получилась праздничной. Любимое место всех горожан (признаюсь, и мое тоже) — Никольская сопка. Лена Боговская выбрала ее для своего этюда «Зимние каникулы» и весьма впечатляюще прониклась ощущением необычности мощных каменных берез — они растут только на Камчатке, показав к тому же мальчишек и девчонок, катающихся на коньках.

Акварель «В порту» написал Саша Кисельников. Ему удалось удивительным образом «уложить», волна за волной, водную поверхность огромной бухты. И даже более чем в пятнадцатикилометровой дали сопки одна за другой продолжают размещаться в глубине пространства. Это немалое достижение, говорящее о способностях Саши. Интересны также насыщенные деталями передний и средний планы: тут и работа порталных кранов, суда у причалов, контейнеровозы, стройка, радиостанция.

По установившейся традиции учащиеся петропавловской школы с первого июля на десять дней выезжают на природу — писать этюды. Сообща покупают продукты, живут в лагере вблизи горячих источников. Рисунки юных камчатских художников неоднократно выставлялись на городских и областных выставках детского творчества. Лучшие из них удостоены дипломов и медалей, отличившихся авторов премировали путевками в «Артек».

Хочу отметить, что здесь у людей, добросовестно отдающихся делу, как правило, счастливые судьбы. Такой человек всегда на виду. Так было всегда. Заметны дела и немалого отряда камчатских мастеров изобразительного искусства. Будут и новые художники, которые обязательно вырастут — хочется в это верить! — из питомцев камчатских школ.

В. ДАВИДОВ,
заслуженный художник РСФСР



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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

10. 1988

В НОМЕРЕ:

1	К 70-ЛЕТИЮ ВЛКСМ Легко ли быть молодым художником?	С. И. Рогожкин
2	Свидетельства семнадцатого года	Н. Гончарова
4	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Московский Манеж	Е. Горчакова
7	В поисках гармонии и правды («Круглый стол» молодых художников)	Н. Колесникова
12	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Синьяк, художник моря	К. Богемская
16	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА Талант, помноженный на труд (Т. Салахов)	Н. Беговых
19	У НАШИХ ДРУЗЕЙ Современная графика Сирии	А. Богданов
21	Праздник детской фантазии	
22	МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ Сирин и Алконост	С. Жегалова
26	ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ Школы Ашбе и Холлоши	А. Бондарева
30	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ В помощь юному скульптору	Г. Кепинов
32	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Пейзаж в творчестве Рафаэля	М. Лебедянский
36	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Рисунок кистей рук и стопы	М. Копейкин
40	ИЗ ИСТОРИИ КОСТЮМА О красоте костюма	Ф. Пармон
43	УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ Композиция	Б. Кравчунас
44	ТВОЯ СТЕНГАЗЕТА Лицо «Трубача»	И. Никонов
46	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Юные художники Камчатки	В. Давыдов

Обложки:

1. Рафаэль. Мадонна Констабиле. Масло. 1502—1503. Диаметр 17,5. Государственный Эрмитаж.
2. Т. Салахов в своей мастерской. Фото Л. Иванова.
3. А. Ашбе. Рисунок мужской фигуры. Угольный карандаш. 1900-е годы.
4. В. Майборда. Подростки в электричке. Масло. 1986. Выставка творческих мастерских Академии художеств СССР.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов (ответ. секретарь), Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, В. И. Лисов, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская.

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Я. Дургина

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор В. И. Куркова

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

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 11.08.88. Подп. и печ. 14.09.88. А01146. Формат 60×90^{1/8}. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 168.

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

«Юный художник», 1988 г., № 10, 1—48.





70 коп.

Индекс 71124