

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



11. 1988





Книга в нашей жизни

Сейчас мы много говорим о недостатке культуры в обществе, о том, что особенно плохо это сказывается на нравственном воспитании подрастающего поколения. В силу разных причин высокие ценности искусства часто оказываются недоступными для молодежи. Даже книга стала предметом дефицита. О ее роли в нравственном и духовном обогащении человека, в самовоспитании личности, о программе изданий для молодежи беседа с председателем Госкомиздата СССР Михаилом Федоровичем **НЕНАШЕВЫМ**.

— Очевидно, я несколько не преувеличу, если скажу, что книга — самое большое чудо, созданное руками и разумом человека. Феномен ее связан с тем, что именно она материализует, обобщая и суммируя все то, что мы называем культурой. Пушкин, Гоголь, Толстой, Горький, Шолохов — все они олицетворяют культуру нашего народа. Соединяя прошлое, настоящее и будущее в истории той или иной нации, книга передает от одного поколения к другому все ценное, что накоплено каждым из них. Вспомним известное изречение Герцена: «Книга — это духовное завещание одного поколения другому, совет умирающего старца юноше, начинающему жить». В России литература всегда была больше, чем просто беллетристика. На разных этапах истории она являлась трибуной общественного мнения, подлинной совестью народа, отражая его идеалы, стремления, помыслы.

Ныне книга живет и развивается в новых чрезвычайно сложных условиях. Она чувствует

себя в современном мире неуверенно, испытывая огромное давление научно-технической революции. Кино, радио, телевидение занимают все большее место в жизни общества. Они всерьез ограничили сферу влияния книги, потеснили ее роль важнейшего источника знаний.

— Конечно, в том, что молодежь сегодня редко обращается к книге, в немалой степени повинны кино и телевидение. Но есть и другие причины — отсутствие хороших книг на прилавках магазинов. Во многом виновата и школа, отбивающая интерес к литературе. Как вернуть молодых к серьезному чтению — этот вопрос волнует всех. Есть ли у Госкомиздата программа издания для молодежи?

— Нас беспокоит, что, несмотря на огромный дефицит, покупательский по преимуществу, на приобретение книг, сокращается интерес к чтению и прежде всего среди подрастающего поколения. Социологические исследования свидетельствуют: в последние годы молодежь все меньше и меньше читает. Примерно 41,4 процента учащихся школ и 74 процента учащихся профтехобразования редко или вообще не обращаются к книге. Отражением этого же процесса является падение интереса к общественным библиотекам. До 50 процентов фонда библиотек в течение года не востребуются ни разу. Анализируя эти тревожные явления, мы видим наряду с другими причинами серьезные изъяны в воспитании бережного отношения к книге в семье и школе. Сегодня в стране сформировалось целое поколение «телевизионных» пап и мам, которые обходятся без чтения. И если мы уже упустили это поколение, то

необходимо позаботиться о детях.

Книга остается важнейшим средством воспитания культуры, формирования эмоционально полноценной личности. Известный советский педагог В. Сухомлинский многие из нынешних пороков общества объяснял эмоциональной, культурной невоспитанностью.

Как вызвать интерес молодежи к книге? Думается, прежде всего надо их больше издавать и серьезно позаботиться о системе государственной пропаганды. Пока следует признать, что такая пропаганда примитивна. Возьмите, к примеру, такое большое событие в жизни человека, как начало чтения. По сути, это и начало нового этапа, второе рождение. Может, его и отмечать соответственно? Или возьмите нашу информацию: о пуске нового агрегата, о спортивном рекорде сообщат сразу же, о выходе новой книги — изредка, да и то в специальной передаче, которую не все смотрят. Выпуск новой книги должен стать явлением нашей жизни и таким представиться средствами массовой информации. Естествен вопрос: «Ну а что же в этих условиях собираются делать издатели?»

Недавно была утверждена и начала претворяться в жизнь Всесоюзная издательская программа выпуска детской литературы повышенного спроса. Она рассчитана на длительную перспективу до 1995 года. Впервые привлечены к выпуску детской литературы издательства, которые раньше этим не занимались: Политиздат, «Правда», «Московский рабочий», «Наука», ДОСААФ, Воениздат, «Советский художник» и другие. Это программа комплексная, ибо речь идет об изданиях не только

художественной, но и научно-технической, общественно-политической, справочной литературы. Мы ставим задачу: к 1990 году увеличить выпуск детской литературы до 700—750 миллионов экземпляров, а к 1995 году — до 900—950 миллионов экземпляров. В составе этой программы более 200 книг повышенного спроса, в том числе 20 названий, которые будут издаваться миллионными тиражами. Среди них: «Аленький цветочек» Аксакова, «Конек-горбунок» Ершова, «Сказки» Пушкина, стихи Барто, Бианки, книги Гайдара, Маршак, Маяковского, К. Чуковского, сказки Андерсена, братьев Grimm...

Если мы хотим всерьез позаботиться о духовном багаже нашей молодежи, то должны обратить особое внимание на семью, где начало всех начал. Если не сформируем интерес у детей двух-трехлетнего возраста, то не сможем многого добиться и на этапе более зрелом.

— **Михаил Федорович, какое значение имели книги для вас в детстве?**

— Я — человек своего времени, и оно диктовало все пристрастия и интересы. Времени трудного, сложного, но как это ни странно, благоприятного для книги. Рос в деревне на Урале, где не было даже электричества, не говоря о радио и телевидении. Книга в этих условиях являлась всем: источником информации, окном в мир, радостью.

Мать долгими зимними вечерами читала нам русские народные сказки, Пушкина, Лермонтова, Гоголя. До восьми лет такое семейное чтение было для меня главной радостью. Потом сам научился читать. Хотел бы заметить, что тогда принято было брать книги в библиотеке. Отец ездил в райцентр и привозил. Обращались с ними любовно, аккуратно. Благодаря семье чтение в дальнейшем стало сутью жизни. Школа, к сожалению, ничего не прибавила, но и не испортила. С 5-го класса стал заядлым читателем библиотеки. Она была местом более важным, чем школа.

Сейчас я просто не в состоянии следить за всеми новинками литературы. Читаю толстые жур-

налы, а для души — русскую классику. Она всегда современна.

— **Читатели нашего журнала в своих письмах жалуются на то, что очень мало издается книг и альбомов по искусству для детей, что трудно достать репродукции произведений мировой классики. Будет ли решаться эта проблема?**

— К сожалению, создается впечатление, что у наших издателей не сложилось продуманной концепции по выпуску книг этой тематики. В ряде издательств они издаются от случая к случаю, нет строго спланированной работы в этом направлении. Хотя нельзя не сказать о положительном опыте ведущих детских издательств.

В «Малыше» выпускается популярная серия для детей младшего школьного и дошкольного возраста «В мире искусства». Ежегодно 10—15 книг по искусству выходит в издательстве «Детская литература». В предстоящие годы в этих издательствах планируются выходы новых серий по эстетическому воспитанию, технике живописи, основам композиции, принципам изобразительного искусства, которые будут иметь и практическое применение. Запланированы издания об архитектуре, памятниках культуры народов нашей страны. В издательстве «Искусство» готовится к переизданию второй выпуск книги Н. Дмитриевой «Краткая история искусств». Кроме того, в XIII пятилетке впервые будет представлена новая межиздательская серия «Молодежи об искусстве». В нее войдут шесть книг общим тиражом 200 тысяч экземпляров. «Советский художник» осуществляет выпуск серии «Избранные детские книги советских художников». С нынешнего года издательство «Изобразительное искусство» приступило к выпуску массовыми тиражами комплектов репродукций для средних школ.

— **На последнем съезде Союза художников СССР прозвучала озабоченность новой политикой издателей — сокращать иллюстрации. Какая же судьба ждет**

книжную иллюстрацию в будущем?

— Наша главная задача на нынешнем этапе — насытить страну тиражами. Естественно, определенные утраты, я имею в виду художественное оформление книг, здесь неизбежны. Но это не коснется изданий для детей, для самых маленьких. Здесь иллюстрация играет важную роль. Недаром во всем мире с ними разговаривают на языке картинок. Сейчас наметились следующие тенденции в иллюстрировании: художественно-образная иллюстрация останется в детской литературе и изданиях для любителей книжной графики, резко возрастет роль прикладной иллюстрации (фотографии, технического рисунка). Увеличение выпуска иллюстрированных изданий сдерживается ограниченными возможностями нашей полиграфической базы. Это отдельный и долгий разговор.

— **Каково ваше личное отношение к изобразительному искусству?**

— К сожалению, ни семья, ни школа не сформировали у меня художественных вкусов. Думаю, это типично для многих. Пришлось добирать недостающее в своем культурном багаже уже во взрослые годы. Учась в аспирантуре в Ленинграде, открыл для себя мир изящных искусств, часто ходил в Русский музей, Эрмитаж. Большое впечатление произвела на меня книга Репина «Далекое и близкое». Очень хорошая книга, всем советую прочитать. До сих пор остаюсь приверженцем реалистического искусства, люблю передвижников, хотя многое повидал на своем веку. Бывал в известных музеях мира — Лувре, Дрезденской галерее, видел искусство Рима, Флоренции, Испании, Голландии. В музее «Прадо» был четыре раза. Очень нравится испанское искусство — оно родни русскому. В Париже удивила пустота музея современного искусства. В Лувре — толпы, а тут — никого. Я думаю, что вечные ценности мировой художественной культуры гораздо больше говорят сердцу и уму современного человека.

Интервью взяла Н. КОЛЕСНИКОВА



Полководцу Великой Отечественной

Через три года исполнится полвека великой битве под Москвой, похоронившей гитлеровский план «молниеносной войны», развевшей

миф о непобедимости немецкой армии. В морозные дни на исходе 41-го года наши войска от оборонительных операций переходили к уверенным наступательным дей-

ствиям. Вдохнителем первой победы над фашистами был Георгий Константинович Жуков. Для нашего народа это имя не менее дорого, чем славные имена Суво-

рова и Кутузова. Новой данью памяти легендарного Маршала Советского Союза стало торжественное открытие монумента в его честь в российской деревне Стрелковке, на малой родине полководца, о которой он сохранил трогательные теплые воспоминания до последних дней жизни.

Примерно в 120 километрах от Москвы, неподалеку от подмосковного Обнинска, на уютной сельской площади в окружении деревянных изб открывается взгляду величественная монументальная композиция из гранита и бетона, над которой работали скульпторы В. Думанян и А. Дмитриев, архитекторы Е. Киреев и А. Степанов.

Воплощенная в памятнике тема не случайна для творчества известного московского скульптора Виктора Хачатуровича Думаняна. За 30 лет профессиональной деятельности он не раз обращался к решению образа героя прошедшей войны. Автор портретной галереи фронтовиков, замечательных неповторимостью судьбы, немалыми заслугами перед Родиной, художник считает свою целеустремленную и последовательную работу посильной данью уважения к героям Великой Отечественной. Без сомнения, высшим достижением этой многолетней работы стало участие в создании долгожданного памятника в Стрелковке. Думанян вспоминает, как более 20 лет назад, еще при жизни маршала, начались первые решающие подступы к этой дорожной теме:

— В 1966 году, накануне открытия выставки, посвященной 25-летию разгрома фашистских войск под Москвой, мне посчастливилось в течение четырех часов работать с натуры над портретом прославленного маршала. Это стало основным творческим и гражданским ориентиром в последующем этапе создания образа. Наверняка известно, что Жуков позировал еще только одному художнику — Павлу Дмитриевичу Корину. На мне лежала немалая ответственность. И можно понять те радость и вдохновение, когда мне была предоставлена редкая возможность вылепить портрет за три сеанса: два — по полтора часа, третий — около часа. Георгий Константинович сидел у меня в мастерской в военной форме с

боевыми наградами, а я старался успеть со всей возможной глубиной запечатлеть живые черты героя...

От этой встречи остались фотографии с тремя действующими лицами: молодым еще хозяином мастерской, перебирающим нерв-



Фрагмент фигуры Г. К. Жукова.
Полированный гранит. 1988.

На торжественном открытии
памятника в деревне
Стрелковке.
◀ Фото В. Ускова. 1988.

ными пальцами глину, доброжелательно-спокойным гостем и удивительно достоверно, виртуозно выполненным изображением последнего. Третье «действующее лицо» фотографий — портретный этюд героя с натуры — лег в основу образа Жукова в ансамбле его родной Стрелковки. Как объясняет Думанян, первоначально, восемь лет назад, в деревне решено было выполнить лишь памятный знак в честь полководца-земляка. И только в последние годы стало возможным создание фундаментального мо-

нумента. Работа над ним продолжалась в течение пяти лет. Какой же смысл вложили авторы в свое произведение?

— Этот памятник состоит из нескольких изобразительных компонентов, — рассказывает Виктор Хачатурович. — Центральный образ, гранитная фигура маршала, раскрывает мысль об истоках бессмертного подвига героя. Здесь, в скромной русской деревне, родился и провел свое детство Георгий Константинович Жуков. Связь с отчей землей подчеркивает длиннополая — во весь рост — шинель маршала, придающая особую прочность и силу всей фигуре. Ее высота без постамента — 3 метра 60 сантиметров. Надо сказать, что длина шинели объясняется не только психологической условностью, но также вполне достоверной исторической реалией. Ведь еще до Великой Отечественной войны Жуков служил в кавалерии, и шинели такого рода действительно бытовали в нашей революционной армии. Кстати, мало кому известно, что в основу красноармейской формы легло изобразительное решение, разработанное Виктором Михайловичем Васнецовым...

Итак, исполненная достоинства фигура маршала, убедительная ясность, мужественная сдержанность портретных черт, по-солдатски энергичное положение рук, чуть заметная устремленность героя к тем знакомым местам, откуда начался его великий путь, составляют эмоциональную основу памятника. Как не без удовлетворения пояснил Думанян, для пандуса, на котором развернута картина предстояния героя перед отчим домом, был обеспечен огромный цельный камень. Такая удача объясняется всеобщей любовью к замечательному сыну земли русской.

Тринадцать метров достигает на редкость динамичная по пластике вертикаль из белого бетона с крошкой. Ее идея многозначна: это и суровое пламя войны, опалившее нашу Родину, и вечное Древо Жизни, осеняющее непокрытую голову героя, и развевающееся знамя, и вообще некий романтический ветер борьбы, свершений и перемен.

В монументальную композицию входит составной частью обобщенное изображение харак-

тернейших примет минувшей войны — пяти надолбов, как бы символизирующих пять основных вех биографии полководца. Они овеяли его имя вечной славой — это Халхин-Гол, Москва — Ленинград, битва на Волге, Курская дуга, Берлин. В конце жизни, итожа

разование. Профессиональные знания в этой области, чуткий интерес к классическому музыкальному наследию помогли ему в создании портретных образов великих зарубежных и русских композиторов, крупнейших советских музыкантов.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ Г. К. ЖУКОВА

Дом в деревне Стрелковке Калужской губернии, где я родился 19 ноября (по старому стилю) 1896 года, стоял посредине деревни. Был он очень старый и одним углом крепко осел в землю. От времени стены и крыша обросли мохом и травой. Была в доме всего одна комната в два окна.

Большинство крестьян наших деревень жило в бедности. Земли у них было мало, да и та неурожайная. Полевыми работами занимались главным образом женщины, старики и дети. Мужчины работали в Москве, Петербурге и других городах на отхожем промысле. Получали они мало — редкий мужик приезжал в деревню с хорошим заработком в кармане.

Мы, дети бедняков, видели, как трудно приходится нашим матерям, и горько переживали их слезы. И какая бывала радость, когда из Малоярославца привозили нам по баранке или прянику! Если же удавалось скопить немного денег к рождеству или пасхе на пироги с начинкой, тогда нашим восторгам не было границ.

Нам, ребятам, особенно нравилось ходить ловить рыбу на Протву, в район Михалевских гор. Дорога туда шла через густую липовую рощу и чудесные березовые перелески, где было немало земляники и полевой клубники, а в конце лета — много грибов. В этой роще мужики со всех ближайших деревень драли лыко для лаптей, которые у нас называли «выходные туфли в клетку».

Однажды летом отец сказал:

— Ну, Егор, ты уже большой — восьмой год пошел, пора тебе браться за дело. Я в твои годы работал не меньше взрослого. Возьми грабли, завтра поедем на сенокос, будешь с сестрой растрясать сено, сушить его и сгребать в копны.

Мне нравился сенокос, на который меня часто брали с собой старшие. Но теперь я ехал туда с сознанием, что отправляюсь не забавляться, как это бывало раньше. Я гордился, что теперь сам участвую в труде и становлюсь полезным семье...



Г. К. Жуков в мастерской
В. Х. Думаняна.
Фото из архива художника.
1966.
Публикуется впервые.

пройденный путь, Георгий Константинович написал: «Для меня главным было служение Родине, своему народу. И с чистой совестью могу сказать: я сделал все, чтобы выполнить этот свой долг».

Художник также выполнил священный долг памяти. Достоинно завершилась военная тема в искусстве Думаняна, в настоящее время он увлеченно продолжает любимейшую мирную: музыка и ее замечательные творцы. Ведь Виктор Хачатурович наряду с учебой в Суриковском институте получил серьезное музыкальное об-

Но это тема для будущего разговора. А наш сегодняшний — об успешном воплощении образа маршала Жукова — закончим небольшим воспоминанием скульптора. Когда он завершил работу над памятником, один знакомый с веселым оптимизмом сказал: «Ты увековечил память последнего великого полководца! Последнего потому, что войн уже больше не будет».

Виктор Думанян задумался и от души пожелал этого себе, нам и всем живущим.

Н. БЕГОВЫХ

Новые книги по изобразительному искусству

В планах издательства «Просвещение» учебно-методические пособия и научно-популярные книги по изобразительному искусству традиционно занимают почетное место. Они адресованы воспитателям дошкольных учреждений, студентам педагогических вузов и училищ, руководителям художественных кружков, учителям начальных и средних классов, школьникам.

Для педагогов в ближайшее время намечено выпустить два пособия из впервые издаваемой подписной «Библиотеки учителя изобразительного искусства». Это книги известных вузовских специалистов Н. В. Одноралова «Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве» (1988) и А. С. Хворостова «Декоративно-прикладное искусство в школе» (1988). В следующем году увидит свет пособие профессора Г. В. Беды «Основы изобразительной грамоты», а еще через год выйдут две последние книги библиотеки — сборник программ и нормативных документов «Изобразительное искусство в школе» (составитель Г. Г. Виноградова) и работа Я. Я. Чарнецкого «Методика обучения изобразительному искусству в школе продленного дня», обобщающая опыт учителя-практика.

Учителям-предметникам адресовано написанное коллективом авторов методическое пособие «Изобразительное искусство в I—IV классах малокомплектной начальной школы» (1988). Думается, представят интерес и материалы, посвященные преподаванию предметов искусства, в том числе изобразительного, в совет-

ской школе первых послереволюционных лет, которые вошли в первую и вторую части сборника «Революция — искусство — дети», вышедшего в 1987—1988 годах. Ведь многое из того, о чем пишут современные педагоги, было открыто и обдумано их предшественниками, но потом незаслуженно забыто.

Для творческой самоподготовки учителя, по нашему мнению, пригодятся разножанровые издания по истории отечественного и зарубежного искусства. Это и трехтомная хрестоматия «Искусство», подготовленная известными учеными М. В. Алпатовым и Н. Н. Ростовцевым (1987—1989), и монографические книги реставратора О. В. Яхонта «Советская скульптура» (1988), а также интересная работа искусствоведа Э. В. Кузнецовой «Лениниана в советском изобразительном искусстве» (1989).

Ряд наших книг — раздумья педагогов о методах преподавания. В скором времени читатели смогут познакомиться с опытом работы коллектива преподавателей детской художественной школы № 1 города Саранска Мордовской АССР (Ма к с и м о в Ю. В., Родник творчества, 1988); поисками учителя из Зеленоградского района Москвы (Г о р я е в а Н. А., Первые шаги в мире искусства, 1989), творчеством учителя-новатора из подмосковного Реутова (В о л к о в И. П. Цель одна — дорог много, 1990).

Не забыты, конечно, и юные читатели, хотя мы понимаем, что издавать для них надо больше, и лучше, и разнообразнее. Из того, что готовится к выпуску, представ-

ляет интерес обращенная к начинающим мастерам декоративно-прикладного искусства книга талантливому художнику и журналисту Г. Я. Федотову «Звонкая песнь металла» (1990), продолжающая работы автора «Дарите людям красоту» (1985) и «Волшебный мир дерева» (1987). С художниками — лауреатами премии Ленинского комсомола познакомят читателей исследование молодого искусствоведа Е. Р. Юрневой «Взгляд в будущее» (1988), приуроченное к 70-летию ВЛКСМ. О жизни и творчестве корифеев отечественного искусства повествуют популярные «Рассказы о русских художниках» (1988) журналиста А. Б. Иванова. Тех юных читателей, которые хотят нестандартно и со вкусом одеваться, введет в красочный и изменчивый мир моды прошлого, настоящего и будущего главный редактор «Журнала мод» Л. В. Орлова, написавшая оригинальную «Азбуку моды» (1988).

В ближайших и более отдаленных планах издательства немало интересных и полезных книг: одни уже пишутся, другие лишь замыслены. Но об этом разговор впереди. Возможно, наши реальные или потенциальные читатели предложат свои темы, подскажут, какие пособия хотели бы иметь под рукой, то есть дадут издательству заказ. Всем предложениям будем рады, дельные — обсудим и примем в работу.

П. СТЕЛЛИФЕРОВСКИЙ,
зав. редакцией эстетического
воспитания издательства
«Просвещение»

КАРНАВАЛЫ
В ЭРМИТАЖЕ

Ассамблеи, маскарады в Зимнем дворце! Кажалось, все в далеком прошлом. Но что это? Каждый раз перед Новым годом по главной лестнице Зимнего дворца торжественно поднимаются прекрасные дамы, герои 1812 года, веселые гусары, а рядом с ними — словно ожившие портреты Ренуара, Рубенса. Вот чинно следует «семейный портрет» Ван Дейка; грозный Зевс поднялся со своего кресла, его сопровождают персонажи греческих мифов. Смелый Геракл и шаловливый Амур, за ними малахитовая колонна, рядом с которой бронзовый канделябр. А сколько здесь героев любимых всеми сказок.

Эту удивительную процессию сопровождает директор музея академик Борис Борисович Пиотровский, он поздравляет с наступающим Новым годом участников маскарада. Ведь они занимаются в изостудии музея, существующей более 25 лет.

Сюда приходят самые маленькие ленинградцы, дети дошкольного и младшего школьного возраста. Карнавал в Эрмитаже — не просто новогодний праздник, а открытый урок всех кружков студии, на который приглашаются родители и друзья.

К этому торжеству ребята готовятся заранее. Руководитель дает тему очередного театрализованного представления, объясняет, как нужно смастерить костюм и достойно продемонстрировать его, чтобы зрители сразу смогли узнать героя, в которого перевоплощается ученик. Во время праздника звучат стихи и музыка, разыгрываются небольшие сценки.

Карнавалы в работе изостудии занимают особое место еще и потому, что к ним готовятся всей семьей: читают книги, ищут материал для костюма, создают эскизы. Трудятся все — папы, мамы, бабушки, дедушки. Творческий процесс духовно сближает взрослых и детей. Велика роль семьи в воспитании ребенка, и такое занятие, объединяющее всех в доме, очень важно. Родители учащиеся изостудии не просто сопровождают малышей в музей, а посещают выставки, читают специальную литературу — так через детей ведется воспитание взрослых.



Б. Б. Пиотровский поздравляет участников карнавала с Новым годом.
Фото. 1987.

«Петр I» прибывает к невским берегам.
Новогодний праздник изостудии Эрмитажа.
Фото. 1987.

Студийцы в музее узнают многое, занятия за мольбертами чередуются с экскурсиями по Эрмитажу, где в простой и доходчивой форме им рассказывают об искусстве древних мастеров, русских и западноевропейских художников. Далекое прошлое становится близким и понятным нашим воспитанникам. И все, о чем они узнают, отражается в их рисунках, карнавальных костюмах. История страны особенно интересует и дошкольников, и девятилетних-десятилетних ребят; они с удовольствием обращаются к созданию исторических обра-

зов. Фигура Петра I привлекает многих, поэтому на каждом карнавале появляется несколько «Петров». Один торжественно шествует с Екатериной I, другие — в сопровождении гвардейцев или Александра Меншикова. Трудно сказать, какой же из них более удачен, так все интересны.

Но вот процессия от школьного кабинета прошла по залам Эрмитажа, вошла в распахнутые двери Эрмитажного театра. «Строгое» жюри — родительский комитет — заняло свое место, и представление началось.

Открывают карнавал самые маленькие студийцы — пятилетние дети, они поднимаются на сцену, большинство в костюмах героев любимых сказок.

*Человек всегда родом из детства,
Если спросите адрес наш,
Мы ответим прямо и честно —
СССР,*

*Ленинград,
Эрмитаж.*

Герои сказок А. С. Пушкина — это вторая группа — шестилетки. Сценкой из «Сказки о рыбаке и рыбке» открывают они свое выступление, читают стихи великого поэта. Кажется, будто сам Александр Сергеевич пожаловал на карнавал. Это семилетний Рома М., которого дружными аплодисментами встретили зрители, под звуки органа вводит в Парадный зал Меншиковского дворца «Татьяну Ларину», «Анну Керн».

Выпускники студии — четвероклассники создали макет-панораму Дворцовой площади, представив события октябрьских дней 1917 года.

А вот площадь уже сегодня: прибывают и прибывают автобусы, они привозят гостей из разных стран. Многоликая, многоязычная толпа любит Ленинградом. Из Эрмитажа выходит группа ребят, гости берут у них интервью, и дети с увлечением рассказывают о том, чем занимаются в музее, показывают свои рисунки.

Новогодний карнавал расширяет кругозор наших воспитанников, дает возможность разнообразно проявить свои творческие способности.

И. КУРЕЕВА,
заведующая школьным центром
Государственного Эрмитажа

Ассоциация Художников Революционной России

Дорогие ребята! Начинаем рассказ о выставках, вошедших в художественную летопись страны, объединениях и творческих группировках, повлиявших на становление и развитие многонационального советского искусства. Одни из них назывались ясно и броско, наименования других состояли из заглавных букв словосочетаний, смысл которых становился понятен лишь при знакомстве с манифестами, специальными статьями, самими произведениями. В общей дискуссии, обмене спорными, порой взаимоисключающими идеями, выкристаллизовывались тенденции, отображающие неповторимость эпохи, эти идеи не потеряли злободневности и по сей день.

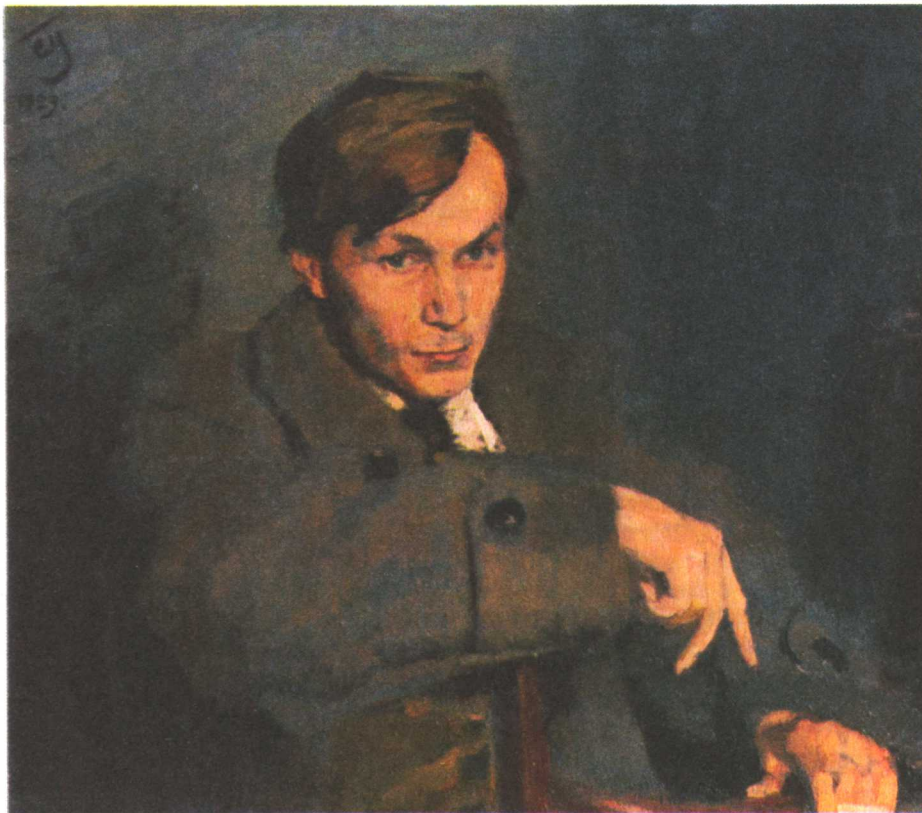
Ассоциация художников революционной России — самое жизнестойкое художественное объединение 20-х годов в нашей стране, просуществовавшее с 1922 по 1932 год. Оно вобрало в себя разных художников от Н. Касаткина, А. Рылова, М. Грекова до А. Лентулова, А. Куприна, П. Кончаловского. Кроме того, АХРР — наиболее многочисленная группировка, уже в 1927 году насчитывала до сорока филиалов в различных городах России. И, наконец, она нашла четкую политическую ориентацию.

Путь АХРР можно рассматривать как поиск общего языка между художниками и массовым зрителем, которому, по свидетельству А. В. Луначарского, было необходимо найти в произведениях со-

временного искусства «понятный до максимума язык, наличие глубоких переживаний, стремление проникнуться внутренним миром народа не в отсталых слоях его, а в передовых отрядах, в его Коммунистической партии».

Культурная жизнь России в 20-е годы — явление чрезвычайно пестрое, богатое и живое. Уже в 1917 году образован профессиональный союз художников, состоявший из трех федераций: Молодой, Центральной и Старшей. В Молодую входили авангардисты: футуристы, кубисты, супрематисты, беспредметники. Центр представляли мастера группировок «Мира искусства», «Бубнового вала». В Старшей обосновались наиболее ортодоксальные реалисты — часть «Союза русских художников» и «Товарищества передвижных выставок».

В первые послереволюционные годы среди реалистов существовало определенное беспокойство — уж слишком непохожи были их поиски на декларативное новаторство левых, крайне революционно настроенных художников. Настораживал факт исчезновения станковой картины, сюжетной живописи как таковой. Она казалась неактуальной и многими левыми понималась как анахронизм. Массовый же зритель, не обладавший высоким художественным вкусом, умением разбираться в сложностях дискуссий и теорий, оставался тем временем предоставленным самому себе в целом море направлений и течений. Возникал дефицит понятности. На начало 20-х годов падает оживление реалистического искусства — открывается ряд выставок, организуются реалистические объединения «Нож» и «Бытие», сформировавшиеся из бывших левых, которые почувствовали, что их поиски окончились тупиком: назрела необходимость вернуться к сюжетно-тематиче-





С. Малютин.
 Портрет председателя АХРР
 А. Григорьева.
 Масло. 1923.
 Государственная Третьяковская
 галерея.

ской картине. В самой художественной среде происходит возрождение интереса к станковому искусству.

Такова, в общих чертах, обстановка, которая предопределила образование АХРР, создав ей активное поле деятельности. Ассоциация возникла в марте 1922 года после открытия в Москве 47-й выставки передвижников. Первоначально она носила иное название — «Ассоциация художников по изучению революционного быта». В самом наименовании имелась заявка на бытовизм, то есть на жизненную правдивость, достоверность изображения, на преемственность традиций передвижничества.

Ее руководители сразу же определили свою политическую ориентацию. Ими написано письмо в ЦК РКП(б), в котором прямо говорилось о желании служить партии. Ответ был краток: художников откомандировали на заводы для изучения жизни рабочих. Уже через одиннадцать дней после образования группы, 16 марта 1922 года, художники получили мандаты заводов «Динамо» и «Электросила». Следующий шаг по завоеванию позиций — связь с Главполитпросветом, возглавляемым Надеждой Константиновной Крупской. Крупская отрицательно относилась к поискам левых, даже упрекала Луначарского в чрезмерной к ним либеральности. Искусство, необходимое для революции, виделось ей только реалистическим. Поэтому группа, демонстративно противопоставившая себя авангарду, вызвала к себе ее явное расположение.

Е. Чепцов.
 Заседание сельской комячейки
 в театре с. Медвенка Курской
 губернии.
 Масло. 1924.
 Государственная Третьяковская
 галерея.

Сформировавшееся объединение получило официальное признание и возможность на деле доказать, на что оно способно. Мобильность, увлеченность идеями времени, непосредственным контактом с рабочими способствовали открытию первой экспозиции уже через полтора месяца после образования ассоциации — 1 мая 1922 года. Она носила благотворительный характер: все сборы предназначались в помощь голодающим. Выставка не только тематически, но и материально адресовалась народу. Она показала, что традиции передвижников живы, станковая картина нужна, понятна и интересна зрителю. Свои



Е. К а ц м а н.
Калязинские кружевницы.
Фрагмент.
Пастель. 1928.
Государственная
Третьяковская
галерея.

мастерски выполненные произведения экспонировали реалисты разных поколений. А это вообще нечасто встречается на благотворительных мероприятиях.

Участники выставки провели учредительное собрание с тем, чтобы выделить инициативное ядро молодежи и переименовать объединение в АХРР. Вскоре появилась и декларация, в которой отражались политические и эстетические устремления объединения.

На выставках АХРР экспонировались в основном картины на бытовую тематику. Для этого периода в жизни объединения характерно известное полотно В. Чепцова «Заседание сельской ячейки». Картина сюжетна, достоверна и бесхитрозна. Автор обращается к использованию локального цвета, помогающего достовернее передать материальность, объемность наполняющих интерьер предметов и персонажей. Художник сумел дать эмоциональные, остропсихологические ха-

Б. Иогансон.
Советский суд.
Масло. 1928.



рактические. По своей значимости это скромное в размерах произведение стоит в ряду высших достижений бытового жанра.

Итак, на первом этапе развития художники объединения воплощают героическое как обыденное, потому что оно воспринимается ими и понимается сомасштабным человеку. В этот период существования АХРР показала, что ею найден наиболее приемлемый тип станковой картины — небольшое жанровое полотно, обстоятельно отражающее советскую действительность с точностью летописи.

Основная полемика ахрровцев до 1925 года велась с беспредметниками, но затем перешла в другие сферы, поскольку многие группы в середине 20-х годов повернули к реализму, к поискам нового в рамках картины. Дискуссии разгорелись по поводу того, как понимать реализм. Эти споры были, по сути, борьбой за укрепление и расширение собственных позиций.

Освоение и практическое развитие наследия передвижников коснулось и жанра портрета. На протяжении всего существования АХРР разрабатывается психологический портрет — характерный пример тому — портрет «А. В. Григорьева, председателя АХРР», работы С. Малютина. Такой тип характеристики преобладал лишь на первом этапе. Постепенно в среде ахрровцев сложился своеобразный канон создания образов вождей и государственных деятелей. Появляются неменные атрибуты, например, стол, за которым сидит портретируемый. Конкретность письма диктовала цветовой аскетизм и скупой отбор деталей.

Однако уже к середине 20-х годов произошло смещение акцента с психологического портрета на портрет-тип, который особое распространение получил в 30-е годы. К середине 20-х годов в бытовой жанр ахрровцев врывается романтическая струя. Наиболее заметным представителем этой тенденции явился баталист М. Греков. Его знаменитая картина «Тачанка» одновременно и романтична, и документальна.

Ко второму периоду существования АХРР чрезвычайно разрослась. Разветвленная сеть филиалов не способствовала единству художественных поисков. В ассоциацию пришли представители



И. Владимиров.
Долой орла.
Масло. 1918.
Государственный музей
Великой Октябрьской
социалистической революции.
Ленинград.

А. Моравов.
В волостном загсе.
Масло. 1928.
Государственная Третьяковская
галерея.



других группировок, разнообразных творческих индивидуальностей. Постоянно возникали внутренние споры о сущности реализма.

Художники других объединений выражали недовольство тем, что АХРР имеет слишком много заказов, конкурировать с такой большой организацией становилось все трудней. В 1928 году журнал «Революция и культура» опубликовал «Письмо четырех», в котором художники других группировок обратились в ЦК партии с просьбой устранить такое положение, когда одна-единственная АХРР пользуется и материальными благами (заказами, экономической базой), и моральным кредитом у государства. Причем, как писали художники, это не может быть оправдано культурно-художественным уровнем и достижениями АХРР.

Но объединение продолжало действовать. В 1928 году публикуется еще одна декларация, где понятие «документальности» в искусстве заменяется «художественностью». Декларация впервые сформулировала тезис «о единстве формы и содержания», содержание понималось как сюжет. Популярность АХРР росла. Посе-

щаемость ее выставок была исключительна: только в Москве на вернисажах собиралось до девяти тысяч человек, а общее количество посетителей превышало сто тысяч. Это единственное объединение, на выставки которого приходило правительство. Десятую выставку АХРР посетили члены Политбюро ВКП(б) в полном составе — случай до того небывалый. Но хотя все способствовало оптимизму, вторая половина существования объединения прошла в спорах с другими группировками и членами, не согласными с основными установками. Все организационные и административные сложности сказались, конечно, и на выставочной деятельности: если за первые семь лет АХРР организовала десять выставок, то за последние четыре — всего одну. Стремление к лидирующему положению в художественной жизни становится основным видом деятельности АХРР.

Новая декларация призывала к воплощению более метафорически-отвлеченных, романтизированных образов. Именно такая направленность, звучавшая уже в середине 20-х годов, стала доминировать. Примером может слу-

жить полотно А. Герасимова «В. И. Ленин на трибуне». Фигура Ленина высоко поднята над монолитной толпой. Бурно развевающиеся знамена подчеркивают устремленность вперед, сообщают динамику композиции. В этой работе уже ничего нет от тех интимно-доверительных интонаций, которые звучали в портретах И. Бродского середины 20-х годов.

Постепенно в живопись ахрровцев все больше проникают элементы эклектики, она приобретает черты, свойственные плакату, декоративно-оформительскому панно. Пишутся парадные, неоправданно больших размеров, полотна, специально предназначенные для грандиозных выставок-смотров. Но главную свою задачу АХРР выполнила. Художники сумели ответить на социальный заказ государства. Тематическая картина благодаря АХРР утвердилась как неотъемлемая часть изобразительной культуры.

После создания единого Союза художников в 1932 году ахрровцы, составившие его основное ядро, оказали серьезное воздействие на дальнейшее развитие советского искусства.

Т. ПОЗДНЯЕВА

ДЕКЛАРАЦИЯ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

Великая Октябрьская революция, неся освобождение творческим силам народа, пробудила самосознание народных масс и художников, выразителей духовной жизни народа.

Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве.

Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда.

Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата.

Старые, существовавшие до революции группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стерлись как в отношении идеологии, так и в отношении форм, и они продолжают су-

ществовать только как кружки людей, связанных лишь персональной связью, но лишенных всякого идеологического обоснования и содержания.

Это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собой строго определенные задачи.

Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания.

Признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего, искусства бесклассового общества.

ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ АХРР

Создание в русской школе элементов социального искусства самым фактом своего существования явилось логическим противовесом развитию и увлечению крайними, так называемыми левыми, течениями в искусстве, для обнаружения их мелкобуржуазной предреволюционной упадочной сущности, выразившейся в попытке перенесения переломных форм искусства Запада, главным образом французского искусства (Сезанн, Дэрен, Пикассо) на чуждую им экономически и психологически почву.

Это отнюдь не должно означать, что следует игнорировать все формальные достижения французского искусства второй половины XIX века и в известной мере первой четверти XX века...

...Недалек тот час, когда, может быть, советской художественной школе суждено стать самым самобытным и главным фактором возрождения мирового искусства.

Май 1922 года

1924 год

В. Поленов. Христос и грешница



Конец февраля 1887 года ознаменовался заметным событием в художественной жизни Петербурга: открылась XV выставка Товарищества передвижников. Среди показанных работ особое внимание публики привлекли два огромных полотна — «Боярыня Морозова» В. Сурикова и «Христос и грешница» В. Поленова. Интерес к новым работам известных живописцев подогревался и тем, что одна из картин, а именно «Христос и грешница», была поначалу осуждена цензурой, а президент Академии художеств великий князь Владимир определил: «...Для народа она вредна».

Сложной оказалась судьба капитальнейшего, отнявшего не один год работы поленовского творения. В русской живописи последней



четверти XIX века ни одна картина, пожалуй, не вызывала столь бурного столкновения мнений, такого количества споров, газетной шумихи, противоречивых высказываний, как «Христос и грешница». Одни обвиняли Поленова в том, что он оскорбил религиозные чувства верующих, показав Христа не так, как было принято его изображать — с нимбом, сделав простым человеком в одеждах восточного

В. Поленов.
Эскиз к картине «Христос и грешница».
Масло. 1884.
23 × 45.
Публикуется впервые.

В. Поленов.
Голова итальянской натурщицы.
Этюд.
Масло. 1884.

дервиша, рядовым участником жанровой уличной сцены. Другие, напротив, соглашались с трактовкой центрального евангельского образа, говоря, что из двух начал, которые заключал в себе Христос — божественного и человеческого, — художник взял последнее; и хотя, мол, «этого недостаточно для церковно-религиозного образа, но как историческая картина она не оскорбляет чувства верующего».

Картина была разрешена только после неоднократных выступлений представителей прогрессивной общественности, в частности, писателей В. М. Гаршина и В. Г. Короленко. Определенную роль сыграло и то, что увидевший картину Александр III разрешил ее демонстрацию и даже, как ни странно, приобрел ее для своего музея. На деньги, вырученные от продажи картины, художник приобрел участок земли на верхней Оке, построил по собственному замыслу и чертежам большой дом — ныне Государственный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова.

Почему Polenov обратился к такой теме? В годы его ученичества в Петербургской Академии художеств для воспитанников были обязательными задания на мифологические, ветхозаветные, евангельские сюжеты. Огромное впечатление на современников произвела картина А. Иванова «Явление Христа народу». Василий Дмитриевич очень любил этот шедевр, во многом повлиявший на замысел его будущей картины. Polenov привлекла, и, наверное, не случайно, притча о Христе и грешнице. Через все творчество Polenov, через его жанровую живопись проходит тема прав женщины, погранных социальной несправедливостью, как в картинах «Стрекоза», «Семейное горе», либо религиозным фанатизмом — «Забава Цезаря», «Арест гугенотки», «Право господина». Но наиболее ярко тема эта проявилась в его программном холсте «Христос и грешница».

Толчком для начала работы над картиной послужила смерть его любимой сестры. Вера Дмитриевна — близнец Василия Дмитриевича — умерла сравнительно рано. Это та самая девушка в шелковом розовом платье, которую вы видите в «Бабушкином саду», или



одинокая женская фигура на скамейке в глубине парка на холсте «Заросший пруд». Умирая, сестра взяла с него слово, что он наконец начнет работать над монументальной картиной, которую ждала тогдашняя художественная общественность, близкие и друзья. В частности, мать настаивала на том, чтобы он написал большое полотно. Он дал сестре слово и сдержал его.

Первые эскизы относятся к 60-м годам. Для ознакомления с исторической обстановкой, атрибутами, подготовки этюдного материала Polenov совершил несколько путешествий по Ближнему Востоку, посетил Сирию, Палестину, Египет. Природа тех мест, облик населения почти не изменились с времен, к которым восходят евангельские сказания.

В 1883 году Polenov уезжает на зиму в Италию, где в Риме вместе с женой опять занимается сбором материалов для картины. Именно к этому году в эскизах было найдено окончательное композиционное решение темы. В то время в России не выпускали таких больших холстов (размеры

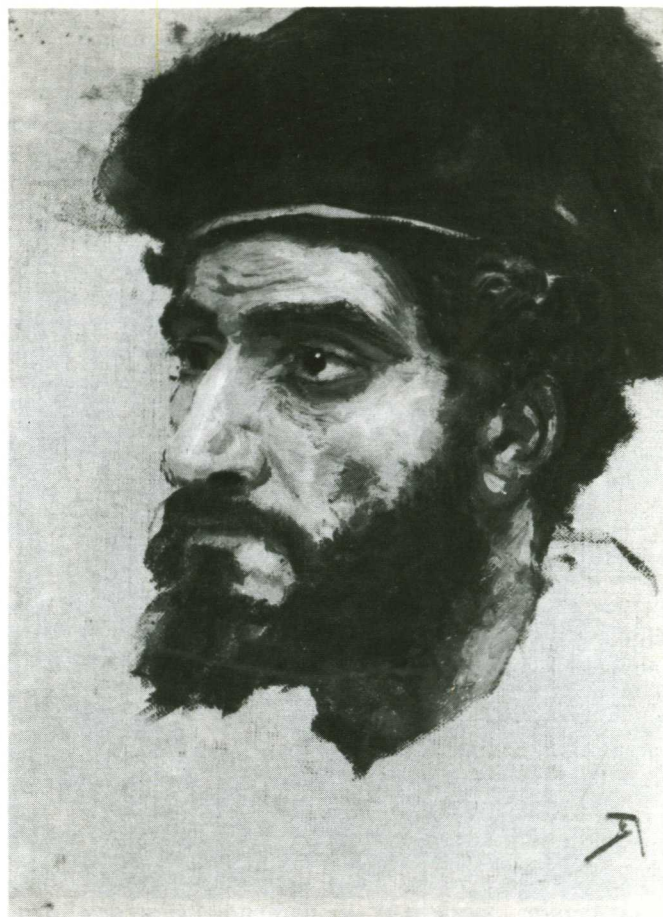
первого варианта картины, хранящегося у нас, — 3 метра 7 сантиметров на 5 метров 85 сантиметров). Художник снова отправляется в Италию, заказывает там холст и, выписав его затем в Россию, начинает трудиться над «Христом и грешницей». Всего при работе над темой им было сделано более 150 подготовительных рисунков, этюдов, эскизов, вариантов картины, некоторые из них находятся в нашем музее. Среди них изображения главных персонажей: бородатый старик еврей — натурщик из римского гетто, который позировал для фигуры фарисея. Или головка итальянской девушки — прообраз грешницы. Привлекает внимание небольшой этюд правой руки Христа. Вообще можно сказать, что Polenov во всех своих картинах исключительное внимание уделял выразительности рук человека. Посетители музея часто задают вопрос: с кого был написан Христос, кто-то позировал художнику или это авторский вымысел? Образ Христа собирательный. Polenov писал его с нескольких натурщиков. Но чаще других ему позировал один из талантливейших и любимых его учеников, впоследствии знаменитый пейзажист Исаак Ильич Левитан.

Следует отметить также, что всех натурщиков художник писал либо в древнееврейских одеждах, вывезенных им с Ближнего Востока, либо в костюмах, которые были изготовлены женой и сестрой Еленой Дмитриевной по его рисункам. Недавно коллекция музея пополнилась вернувшимся на родину из Франции эскизом «Христа и грешницы», датированным 1884 годом. Это подлинная жемчужина живописи Polenov. Практически никому не известная, эта работа воспроизводится на страницах «Юного художника».

«Живописец В. Д. Polenov трудится в Москве над исполнением большой картины «Блудница перед Христом», — сообщали в начале 1887 года выходившие в Петербурге «Художественные новости». Кстати, Василию Дмитриевичу очень не нравилось такое название картины. «Да нет же, — возмущался он, — это не блудница, с ней случилось несчастье...» Дом Мамонтова на Садовой, где находилась небольшая мастерская, посещал Л. Н. Толстой, который живо интересовался ходом работы.



В. Поленов.
Христос и грешница.
Фрагмент картона.
◁ Уголь. 1885.

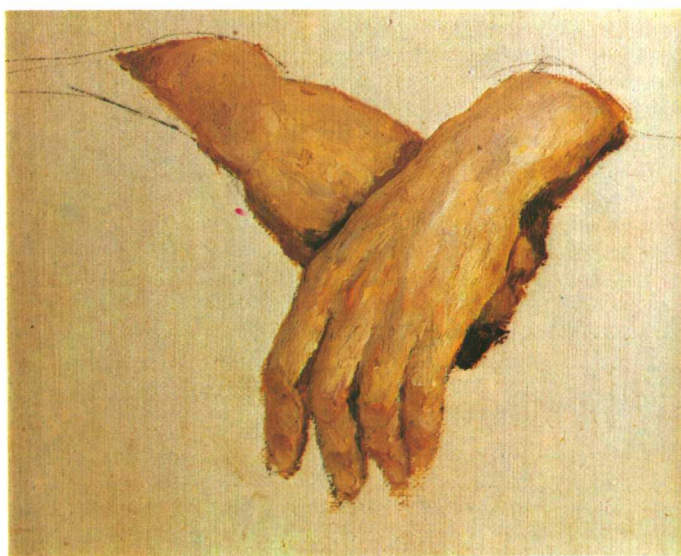


В. Поленов.
Фигура Христа для картона
1885 г. и картины 1887 г.
Этюд.
Масло.

В. Поленов.
Голова еврея в высокой шапке
для картины 1887 г.
Этюд.
Масло.

В. Поленов.
Кисти рук, сложенных
крестообразно.
Масло. 1884.

В. Поленов.
Голова И. И. Левитана.
Этюд.
Масло. 1881—1884. ▷





В. Поленов.
Христос и грешница.
Карандаш. 1883.

В. Поленов.
Христос и грешница (Кто без греха?).
Масло. 1887.
325×611.
Государственный Русский музей.



Поленов начал картину на холсте углем. Он предполагал уточнить в размере натуры замысел композиции, свести воедино эскизы, многочисленные этюды и наброски. Но увлекся, начал внимательно, с полной светотеневой передачей прорабатывать детали. В результате на свет появилась вполне законченная картина, правда, в черно-белом исполнении (хранящаяся в нашем музее, мы называем ее «картоном»). И художник решил, что такой вариант полотна имеет право на самостоятельное существование. Поэтому, не рискнув прописывать холст цветом, он заказал в Италии другой — таких же размеров и на нем уже во всеоружии накопленного опыта приступил к осуществлению своей идеи. То есть взялся, по сути, за новую картину, что само по себе уже — подвиг, на который способен художник высочайшей требовательности.

Завершенную картину отправили в Петербург. Картон же в свернутом виде перевезли в Борок (ныне Поленово), и с тех пор, вот уже более ста лет, он находится там. Когда в 41-м линия фронта прошла через Поленово, половину экспонатов, включая картон «Христа и грешницы», удалось эвакуировать в Тулу. Музей и часть коллекции уцелели по счастливой случайности — местность подвергалась сильному артиллерийскому и минометному обстрелу с противоположного берега Оки. И в 1942 году все предметы вместе с картоном были благополучно возвращены домой.

Что же изображено на картине? Темой послужил известный евангельский эпизод. Действие происходит на ступенях храма в древнем Иерусалиме. Разъяренной толпой религиозных фанатиков на суд Христу приведена грешница — молодая женщина, обвиняемая в супружеской неверности. Первосвященники, стоящие перед толпой, обращаясь к Христу, говорят, по видимому, следующее: мы знаем, что ты как будто бы пытаешься учить людей добру и в основе твоего учения лежит всепрощение. Согласно же нашим законам неверная жена должна быть побита камнями. Что ты скажешь на это? Если вдуматься в смысл вопроса, станет ясно, что задан он не случайно, даже с провокационной целью: любой вариант ответа грозил

Христу гибелью, чего, кстати, и добивались фарисеи и саддукеи, объединившиеся в стремлении уничтожить Христа. Ответ последний, что женщину следует побить камнями, его бы выдали римским властям — за подстрекательство к убийству. А скажи он, что женщину можно простить, — обвинили бы в ереси, в отступлении от заповедей Моисея. Христос вышел из этого безвыходного положения, ответив мудрой фразой: «Кто из вас без греха, не знает за собой никакой вины — пусть первым бросит в нее камень». И, наклонившись, продолжал чертить что-то на земле. А через некоторое время, подняв голову, увидел, что толпы нет, перед ним осталась одна женщина. «Где твои судьи?» — спросил он ее. Она отвечала, что все разошлись и никто не решился поднять на нее руку. «Я тоже тебя не осуждаю, — сказал Христос. — Иди с миром и впредь не греши». Таков в общих чертах сюжет картины «Христос и грешница».

Посмотрите на полотно: сложенное из массивных каменных блоков, возвышается здание большого храма. Прямо к центру картины широкими уступами спускается лестница. У ее подножия на камне сидит освещенный солнцем человек, возле которого в спокойных, живописных позах расположились слушающие его. Написанный с особой теплотой и сочувствием, Христос Поленова — пронзительный, мудрый человек, труженик, философ. Но безусловно не святой: художник снял с него все божественное и церковное. Крепкого телосложения, с загаром восточного странника, он ничем не выделяется среди окружающих его людей. «Замечательный успех художественного реализма» увидел в этом образе В. Г. Короленко. Мирная беседа прервана: справа из-за угла шумным, пестрым потоком валит толпа. Впереди — испуганная, с судорожно сжатыми руками молодая женщина, всей своей маленькой фигурой откинувшаяся назад. Размахивающие палками и камнями, воздетыми с угрозой руками, с криками и издевательскими людьми подталкивают женщину вперед. Перед толпой два старца. Один — полуобращенный к толпе, суровый и непреклонный, словно судья, убежденный в своей правоте и силе

(это — фарисей). Другой — обратите внимание на его хитрую физиономию, расплывшуюся в ехидной улыбке, — прямо-таки глумится над сидящим Христом, уверенный, что тому не удастся выйти из создавшейся ситуации (это саддукей).

В. М. Гаршин писал о картине: «Она ласкает глаз зрителя прелестью освещения, живым расположением сцены и интересными подробностями. Она красива и интересна даже и для того, кто не захочет найти в ней внутреннего содержания или не сможет найти его. Взгляните на фигуры заднего плана, на нищего калеку, усевшегося на лестнице, на важного священника, которому какой-то левит менее важного ранга докладывает о случившемся, на выступившего впереди всей картины терпеливого добродушного ослика, прищурившего глаза и развесившего мохнатые уши... Необыкновенно приятное впечатление производит также отсутствие сухой академической условности в одежде действующих лиц. В картине нет ни одной, что называется, драпировки; все это настоящее платье, одежда; и художник, пристально изучивший Восток, сумел так одеть своих героев, что они действительно носят свою одежду, живут в ней, а не надели для подмостков или для позирования перед живописцем».

В картине «Христос и грешница», других своих жанровых работах, пейзажах, этюдах Поленов языком искусства говорил о величии добра, красоте мира и человеческого духа, пытался силой художественного воздействия разбудить в зрителе мысль, гражданское чувство. Он всегда был против элитарного отношения к искусству, против высказываний, что оно не для простого народа, а лишь для избранных. «Для народа нужна здоровая, реальная живопись, — утверждал Поленов, — и чем выше будет ее техника, тем больше она может выразить и глубокую идею». В этом видится и непреходящий вот уже в течение столетия успех шедевра отечественной живописи — картины В. Поленова «Христос и грешница».

Ф. ПОЛЕНОВ,
директор Государственного
историко-художественного
и природного музея-заповедника
В. Д. Поленова

Скифские древности



Среди всех известных нам народов только скифы обладают одним, но зато самым важным для человеческой жизни искусством. Оно состоит в том, что ни одному врагу, нападшему на их страну, они не дают спастись... Ведь у скифов нет ни городов, ни укреплений. Все они конные лучники и промышленники не земледелием, а скотоводством; их жилища — в кибитках. Как же такому народу не быть неодолимым и неприступным?» Так охарактеризовал знаменитый древнегреческий писатель, «отец истории» Геродот своих современников — могущественных ираноязычных кочевников, господствовавших на протяжении четырех столетий (VII — начало III в. до н. э.) в причерноморских степях.

Воинственных кочевников хорошо знали не только эллины, основавшие на северных берегах Черного моря античные города-колонии, но и жители переднеазиатских государств, подвергавшихся нападениям. Неудивительно поэтому, что имя скифов часто фигурировало в мировой истории, но от обширной древней литературы дошли лишь отдельные фрагменты.

Подлинно же скифский мир открылся перед нами сравнительно недавно и при этом с таких сторон, о которых зачастую полностью умалчивают письменные источники. В первую очередь это касается изобразительного искусства, ставшего достоянием современного человека лишь благодаря успехам археологической науки. Вот уже более 150 лет в Крыму и в Прикубанье ведутся раскопки скифских курганов. Наряду со скромными погребениями встречаются и богатые усыпальницы, содержащие огромное количество вещей. Лучшие из них экспонируются в залах Государственного Эрмитажа, где хранится крупнейшая в мире коллекция скифских древностей. Наиболее примечательной ее особенностью является

обилие прекрасных произведений декоративно-прикладного искусства, принадлежащих разным художественным школам. Отделанное золотом парадное оружие, украшения костюмов и конской сбруи, предметы культа, драгоценные сосуды — таков ассортимент вещей, посредством которых кочевническая знать стремилась выделиться из среды соплеменников. Одни изделия — местного происхождения, другие доставлены из Греции, Передней Азии или соседних со Скифией эллинских центров — Ольвии, располагавшейся в устье Южного Буга, и городов Боспорского царства со столицей Пантикапеем на месте нынешней Керчи.

Всемирную известностьнискали памятники скифского искусства. В резьбе по кости, литье из бронзы, тиснению по золоту и серебру воспроизводились фигуры диких животных, либо фантастических существ, причудливо совмещавших признаки различных зверей. Выполнялись изображения в своеобразной художественной манере, получившей название скифского звериного стиля.

Очевидно, в облике животных жителям степей представлялись божества, олицетворявшие космические силы и природные явления. Так, у многих первобытных народов солнечное светило воплощалось то в образе парящей в небе птицы, то в виде оленя с золотыми рогами. Предметы, орнаментированные изображениями зверей, считались также магическими амулетами и оберегами, защищавшими их владельцев от несчастий, зла.

Олени, лоси, горные козлы, изредка другие копытные, лежащие с поджатыми ногами; хищные птицы с распростертыми крыльями; пантеры с опущенной вниз головой, словно вынюхивающие добычу или же свернувшиеся клубком; наконец, птичьи лапы, звериные

морды и уши, конские копыта — из таких мотивов складывается скифский сюжетный репертуар. Во всем сказывается следование традиции. Каноничны не только позы животных. Даже отдельные детали передавались стандартными стилистическими приемами. К примеру, глаза, уши, ноздри и концы лап хищников, как правило, условно обозначались кружками и овалами.

Нельзя не отдать должное остроте взгляда и наблюдательности скифских художников, умевших точно выразить сущность каждого зверя. Видовая принадлежность животных передавалась обычно посредством одного-двух отличительных признаков. У орлов подчеркивался огромный круглый глаз и хищно загнутый клюв. Барана легко узнать по характерной горбоносой морде и круто загнутому вокруг глаза рогу. Отметим также склонность творцов звериного стиля к орнаментальной разработке деталей. Рога оленя чаще всего превращались в растительные завитки или оканчивались стилизованными птичьими головками. Дополнительные изобразительные мотивы животных, по-видимому, усиливали в представлении скифов магическое действие образов.

Замечательное композиционное чутье и чувство материала позволяло древним мастерам придавать любой бытовой вещи облик того или иного зверя. Наглядной иллюстрацией этому могут служить костяные наконечники конских псалиев и уздечные пряжки-пронози, остроумно превращенные в объемные головки баранов, грифо-баранов и козлов на коротких шеях с отверстиями для продевания ремешков и гвоздиков.

Одним из лучших произведений звериного стиля по праву считается отчеканенная из золота фигура лежащего оленя — нащитный герб скифского вождя. Метко схваченный силуэт, вскинутая голова со



Сосуд с изображением скифов.
Курган Куль-Оба, Крым.
Электр. Конец IV века до н. э.
Высота 13 см.



Украшение конской упряжи в
виде трех звериных голов.
Елизаветинский курган,
Прикубанье.
Бронза. Конец IV века до н. э.
Высота 8,3 см.

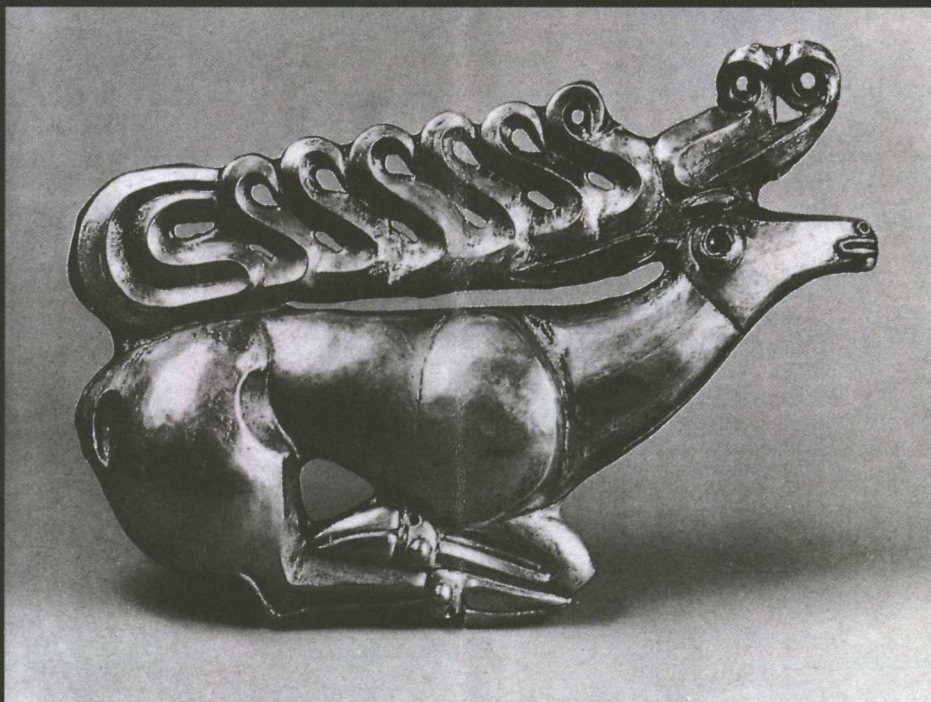


Сосуд с изображением скифов.
Фрагмент.
Курган Куль-Оба, Крым.
Электр. Конец IV века до н. э.

Гребень с изображением
сражающихся скифских воинов.
Курган Солоха, Крым.
Золото. Начало IV века до н. э.
Высота 12,3 см.



Поясное украшение
в виде птицы.
Мельгуновский курган,
Приднепровье.
Золото. Рубеж VII—VI веков до н. э.
Высота 6 см.



Нащитная эмблема в виде оленя.
Костромской курган,
Прикубанье.
Золото. Рубеж VII—VI веков
до н. э.
Длина 31,7 см.

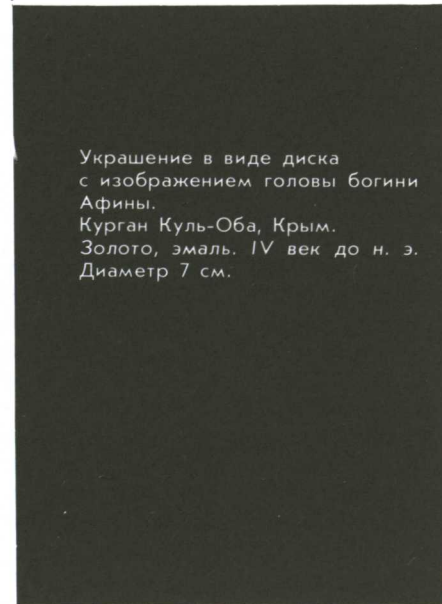
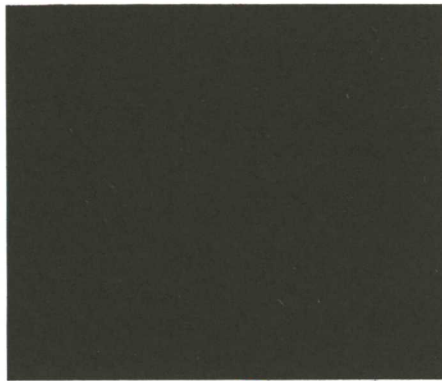
стелющимися вдоль спины рогами, поджатые ноги создают ощущение внутренней энергии и силы благородного животного. В трактовке его фигуры отражается пренебрежение к анатомическим подробностям, стремление к обобщенной передаче форм тела крупными плоскостями. Лаконизм рисунка, орнаментальность рогов оленя придают удивительную выразительность и строгую красоту этому жизненно достоверному образу. Добавим, что круглый глаз и ухо в древности (конец VII века до н. э.) были инкрустированы цветными эмалями.

Постепенно (V—IV века до н. э.) в скифском искусстве происходила утрата простоты пластического языка. Чрезмерное увлечение орнаментальной разработкой деталей усиливало внешнюю декоративность стиля. Фигуры зверей теряли объемность, становились плоскими, а подчас схематичными. Порой уздечное украшение уподоблялось причудливому цветку из трех звериных голов с преувеличенно длинными шеями. Нередко изображение животных с трудом угадывалось среди замысловатых завитков. Утратив реалистические черты, звериный стиль обрел и нечто новое — изящество и ритмичность форм, оригинальность, нарядность.

Не менее примечательны памятники торевтики (художественной обработки металлов) своеобразного греко-скифского стиля — типичные для обихода кочевнической знати предметы роскоши, декорированные, однако, в греческой изобразительной манере. Место их изготовления — античные центры Северного Причерноморья. Первостепенную роль играли мастерские Боспорского царства. Возникшая там школа торевтики, в которой органично переплетались элементы двух культурных традиций, несомненно обогатила сокровищницу эллинского и мирового искусства в целом.

Именно на почве Скифии родились прославленные шедевры греческой торевтики IV века до н. э., запечатлевшие с присущим античному стилю реализмом сцены из жизни и мифологии скифов.

Кто не знает знаменитого золотого гребня из кургана Солоха с изображением батальной сцены, навеянной, по-видимому, скиф-



Украшение в виде диска с изображением головы богини Афины.
Курган Куль-Оба, Крым.
Золото, эмаль. IV век до н. э.
Диаметр 7 см.

ским героическим эпосом? Позы и движения персонажей напоминают фигуры всадников на фризе афинского храма Парфенон — выдающегося творения эпохи греческой классики. Достоверно воспроизведены облик сражающихся скифов, их одежда, вооружение, убранство коней. Превосходно мастерство — все фигуры воинов и животных, предметы вооружения, конские поводья чеканены отдельно, а затем спаяны. Тончайшей гравировкой переданы пряди волос, украшения на костюмах и оружии.

Другой уникальный памятник того же художественного круга — отчеканенный из электра (сплав золота и серебра) скифский ритуальный сосуд, найденный в кургане Куль-Оба близ Керчи. На его поверхности четыре сцены: стрелок, натягивающий тетиву лука; беседующая пара; воин, перевязывающий раненому ногу, и воин, лечащий зуб своему собрату. Блестящий талант древнего торевта сказывается как в тщательной обрисовке внешности действующих лиц, так и в умении передать их эмоциональный настрой — состояние сосредоточенности, внимания, физической боли.

Предполагается, что содержание куль-обских композиций связано с легендой о происхождении скифов, записанной Геродотом. По преданию, мифический родоначальник скифов — Таргитай решил передать власть над страной тому из трех сыновей, кто сможет натянуть тетиву отцовского лука. Испытание выдержал только младший сын по имени Скиф. Победителя, ставшего царем Скифии, очевидно, следует видеть в фигуре коленопреклоненного воина с луком в руках. По-видимому, одна из сцен изображает его беседу с отцом; а две другие — неудачливых братьев, получивших при неумелом обращении с луком ранения в левую ногу и челюсть.

Скифские древности составляют предмет национальной гордости нашей страны. Огромен к ним интерес и за рубежом, свидетельством чему служат четырнадцать путешествий, которые совершила выставка «Золото скифов» по странам Европы и Америки.

Л. ГАЛАНИНА,
кандидат исторических наук

Благодаря богатейшим художественным возможностям офорт конца XIX — начала XX века характеризуется широким воплощением социальных тем. Репродукционные цели почти полностью уступают место творческим задачам.

Замечательной немецкой художницей, графиком и скульптором Кете Кольвиц выполнено несколько серий в офорте, темой для которых послужили противоречия общественной жизни Германии. Серия «Восстание ткачей» и «Крестьянская

нову его творчества. Офорты Цорна воздействуют на зрителя большим размером, сжатостью композиции, необыкновенной пластичностью, подкупающей легкостью штриха.

Искусство офорта начала XX века в России связано с именами художников П. Шиллинговского, Е. Кругликовой, В. Масютина. Особо хотелось бы отметить универсального мастера — живописца, архитектора, театрального художника И. Нивинского, сумевшего все стороны своего творчества



А. Ц о р н.
Тост.
Офорт. 1893.

Д.-Б. П и р а н е з и.
Интерьер шестиколонного зала
в Пестуме.
Лист из серии «Виды храмов
Пестума».
Офорт. 1778.



война» — заметная страница ее творчества, наполненная выражением гуманистических идей, чуткостью к основным проблемам времени, высоким техническим уровнем исполнения.

Андерс Цорн, шведский художник-офортист конца XIX века, известен как мастер портрета. Его произведения выполнены виртуозным штрихом, идущим параллельно форме, движению света.

Мимолетность состояния, тонкость передачи освещения составляют импрессионистическую ос-

объединить и достойно выразить именно в офорте. Для Нивинского это — необыкновенный материал, позволявший экспериментировать в технических средствах, обогащать его интересными находками: печатывание в оттиск тонкой цветной бумаги, использование белого штриха.

Ранние его офорты «Итальянские пейзажи», «Крымская сюита» вполне традиционны в размере и художественном построении. Решение новых задач в искусстве требовало и новых технических приемов.

Двадцатые годы резко меняют характер офорта

Нивинского. Серия «Кавказские каприччо» выполнена в сложном пространственном решении. Изобразительная пластика их непроста, она рассчитана на восприятие с большого расстояния. Цвет и сочный черный штрих с разнообразной фактурой декоративной стороны делают их особенно привлекательными. Лучший лист этой серии — «Синие камни». В 1927 году художником выполнена серия офортов «ЗАГЭС», потребовавшая большой подготовительной работы с натуры.

М. Добров (имя его, к сожалению, мало известно) — автор офортов, тема которых — городской и



мотивы 30-х годов, а также ряд портретов характеризуются остротой зрительного и эмоционального напряжения.

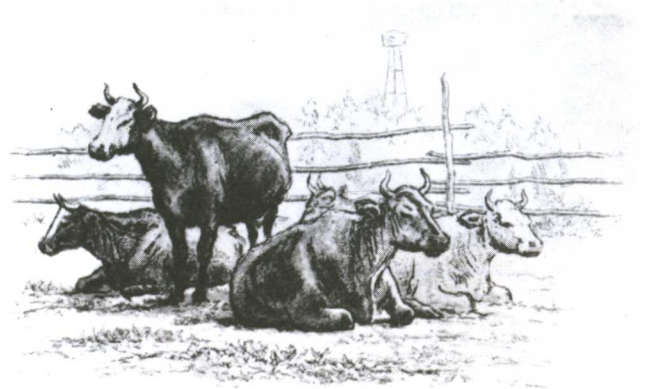
В творчестве А. Кравченко количество исполненных офортов, по сравнению с его огромным числом линогравюр, рисунков, акварелей и великолепных гравюр на дереве, невелико. Но высочайший художественный уровень исполнения в технике акватинты цветного офорта «Венеция. Площадь Св. Марка» ставит его имя в ряд прославленных мастеров графики.

Повышенный интерес к сложной технике не только со стороны художников-офортистов, но и графиков вообще, а в ряде случаев живописцев, в послевоенные 50—70-е годы привел к подъему уникального искусства.

Творчество наших современников, ярких самобытных художников Эстонии Э. Окаса, А. Кютта, В. Толли отмечено глубоким философским обобщением и неразрывностью с народными традициями. Темы войны и мира, рождения и смерти, истории и современности решаются в их работах с тонким эмоциональным чувством. Их офорты красивы по

А. Кравченко.
Венеция. Пьяцетта.
Цветной офорт, акватинта.
1926.

М. Добров.
Коровы.
Офорт. 1950-е гг.



сельский пейзаж. Сложным сюжетным решением отмечен его лист «Работа по оформлению», построенный лаконичным штрихом и акватинтой. Художнику удалось с помощью цвета передать атмосферу творческого подъема в первые послереволюционные годы.

Его же офорты «Эволюция молотбы» отличаются тяготением к сложной композиции и в то же время зрительно экономным использованием арсенала техники, простотой и естественностью.

Советским художником Г. Верейским было создано много офортов. Городские ленинградские

фактурной поверхности с применением цвета, бронзовой и алюминиевой красок, наполненностью листа деталями, ритмом их расположений.

Особый вклад в развитие офорта страны внесли М. Алексич — замечательный художник и педагог и В. Звонцов — тонкий мастер лирического пейзажа и натюрморта, один из авторов книги «Офорт».

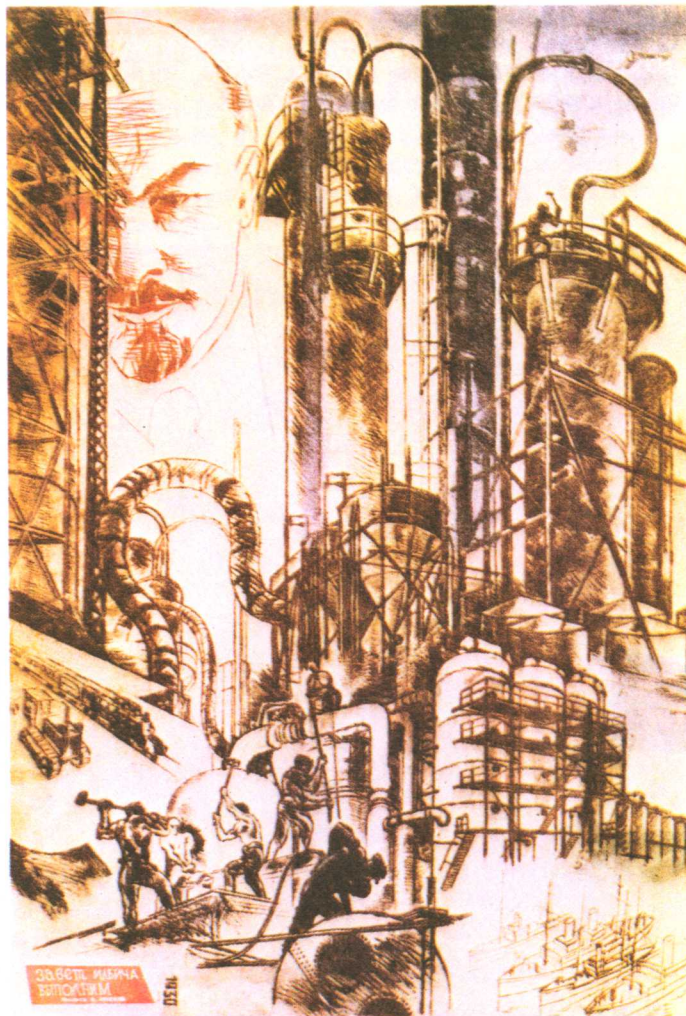
Под руководством профессора М. Алексича я имел возможность во время учебы в институте имени Сурикова ознакомиться почти со всеми техническими приемами офорта. Выяснилось, что на первый взгляд доступный по своим возможностям

травленный штрих оказался на деле самым трудным. Ощущение простоты техники офортов Рембрандта (а они все у него выполнены в штриховой манере) при моем копировании некоторых его шедевров оказалось кажущимся. Еще можно было понять, как великий мастер добивался получения

аэтичных призывов на помощь, например, акватинты или сухую иглу. Иногда по сюжету нужны большие серые или черные пятна, получить которые можно было бы очень быстро простым способом акватинты. И все-таки я заполняю необходимую поверхность плотным штрихом, причем, как пра-



М. Алексич.
Пейзаж.
Офорт. 1960.



И. Нивинский.
Азнефть.
Офорт. 1930.

глубоких бархатистых черных пятен. Но то, как ему удалось достигнуть богатейшей градации тонов — от еле заметных линий до интенсивной штриховки, — составляет тайну творчества Рембрандта.

Есть художники, которые для осуществления своих замыслов пробуют все приемы травления, используя их либо как самостоятельные способы, либо сочетая с другими техниками, например, травленный штрих с сухой иглой, акватинтой или лависом. Я же оказался однолюб. Работая в технике травленного штриха более двадцати лет, еще ни разу не испытал потребности в сложнейших ситу-

виле, это требует неоднократных дополнительных травлений. Так при создании итальянской серии в мотивах «Рим» и «Венеция» таких дотравлений около двадцати.

Вначале думалось, что усидчивость — пустая трата времени. Однако, сравнивая в оттиске поверхности серого или черного в акватинте и в штрихе, обнаружил существенную разницу, почти незаметную для глаза непрофессионала: рисованные штрихи, которые порой превращаются в пунктир или точки с запятыми, создают впечатление тонких световых вибраций с легкой бархатистой поверхностью.

В быстротечности нашего времени придавать этому значение вроде бы и не стоит. Но ведь каждый художник со свойственной только ему индивидуальной манерой, составляющей своеобразие его художественного мышления, как бы заново открывает мир. А это и определяет основную ценность искусства.

Работа офортиста требует огромного терпения и

С. Никиреев.
Старые гнезда.
Офорт. 1983.



аккуратности. После пробного первого травления пластины у меня на оттиске всегда множество промахов, непопаданий, тональной путаницы. А часто работа нуждается не только в упорядоченности перечисленных ошибок, но и в поправке и уточнении рисунка. Все это раньше доставляло много огорчений. Сейчас же вижу в подобных корректурах необходимость, ибо прелесть офорта не в добросовестном копировании подготовительного рисунка композиции, а в обнаружении пластических моментов, которые диктует замысел и специфика офорта. На такое уточнение оттиска уходит гораздо больше времени, чем на гравировку всей пластины в начале занятия. Кроме того, требуется усиленное зрительное напряжение, ибо без большого увеличительного стекла подобную тонкую работу не выполнить.

На выставках часто приходится видеть офорты, в которых талантливый замысел не получил соответствующего воплощения. Художник либо торопился закончить хорошо начатое, либо не сумел поработать с мелочами, не увидел их. Иногда мешает боязнь засушить произведение. Однако поиски формы не должны становиться самоцелью. Хвала офортисту, листы которого решены смело, ясно, точно, «без пота», где все — от штриха до общего композиционного состояния — подчинено замыслу.

Офорт приобретает сегодня все большую популярность среди художников-графиков. При множестве способов травления внимание к штриховой манере не ослабевает. Кажется бы, после великого Рембрандта безнадежны попытки внести нечто новое в это искусство. И все же работы современных художников, ищущих свои пути в творчестве, убеждают: технические возможности офорта беспредельны.

С. НИКИРЕЕВ,
лауреат Государственной премии имени И. Е. Репина,
член-корреспондент Академии художеств СССР

ОТВЕЧАЕМ НА ВАШИ ПИСЬМА

В № 7 была опубликована статья «Офорт». Я заинтересовался этой техникой гравюры. Хотелся более подробно узнать о технологии приема «травленный штрих».

В. Татаринов, 15 лет
Коломна Московской обл.

Травленным штрихом называется штриховая углубленная гравюра на металле, выполненная способом травления. Благодаря варьированию инструментов и приемов работы ими, а также вытравливанием штрихов на различную глубину достигается необычайное их разнообразие по начертанию, фактуре и силе тона.

Эта наиболее широко распространенная манера имеет также другие наименования, бытующие в

творческой практике: офорт, чистый офорт, классический игловой.

Процесс создания офорта в этой манере складывается из следующих этапов:

- а) подготовка офортной доски (шлифовка, обработка, грунтование);
- б) гравирование (рисование офортной иглой по кислотоупорному грунту);
- в) травление;
- г) пробный оттиск и корректирование печатной формы;
- д) печатание.

Более полное представление о технологии травленного штриха можно получить, занимаясь в студии под руководством опытного художника-педагога, а также в книге В. Звонцова, В. Шистко «Офорт».

Работа над иллюстрацией

Недавно мне довелось участвовать в жюри детского конкурса на иллюстрацию к любимой сказке. Ребята, получив бумагу, краски, сразу же приступили к делу. Я спросил одного мальчика, к какой сказке он выполняет иллюстрацию, а были уже нарисованы небо и солнце. Его ответ меня поразил: «Я еще не решил».

Вряд ли стоило бы вспоминать этот курьезный случай, если бы он не был типичным. Ведь большинство юных художников начинают рисовать раньше, чем обдумают тему. Отсюда и распространенное явление — называть работу после того, как она закончена. Нарисует

девочка красавицу с распущенными волосами, в бальном платье, в кружевах и думает, что же у нее получилось: Золушка, королева Марго или Татьяна Ларина?

Иллюстрация — интереснейший вид искусства, но и необычайно трудный, ведь от художника требуются разнообразные знания, решение всевозможных задач, способность к перевоплощению, фантазия, богатое воображение и умение внимательно читать, не говоря уж об умении выразить все это художественно убедительно на бумаге. Вот поэтому-то без четкого, последовательного плана невозможно добиться успеха.

У каждого художника свой

творческий метод, который вырабатывается в результате учебы, практического опыта, мировоззрения, принципов отношения к искусству и ряда личностных качеств.

Сегодня поговорим о системе решения задач, стоящих перед художником-иллюстратором. Ее придерживается широкий круг профессионалов, на нее опираюсь и я в своей практике. Основной принцип — разделение сложной многоплановой работы при иллюстрировании на ряд последовательно решаемых частных задач и объединение их в целое. Как при постройке дома подводят коммуникации, закладывают фундамент,

Д. Ш м а р и н о в.
Бал у Ростовых.
Прорисованный картон.
Карандаш. 1952.





Д. Ш м а р и н о в.
Головы крестьян.
Подготовительные рисунки с
натуры.
Карандаш. 1952.

Д. Ш м а р и н о в.
Пьер Безухов.
Подготовительные рисунки.
Карандаш. 1947.

Д. Ш м а р и н о в.
Петр I.
Черная акварель, уголь. 1940.

Д. Ш м а р и н о в.
Петербургские лестницы.
Наброски из альбома.
Уголь. 1935.



Е. Л а н с е р е.
Солдаты.
Подготовительные рисунки
к повести Л. Толстого «Хаджи Мурат».
Сангина, 1912.

Е. Л а н с е р е.
Подготовительный рисунок.
Акварель, карандаш. 1940.

подвозят стройматериалы, строят
леса и только после этого возводят
здание, так и в творчестве худож-
ника серьезная подготовка обес-
печивает успех.

Работа над иллюстрацией де-
лится на две большие части: ре-
жиссуру и исполнение — что бу-
дет изображено и как.

Из чего же складывается пер-
вая? Художника-иллюстратора
можно сравнить с режиссером-
постановщиком кино или театра.
Уж очень много общего в этих
профессиях. Начинается все с ав-
торского текста, сценария, прочи-





Е. Лансере.
Разворот из альбома «Эривань-Узунар».
Итальянский карандаш. 1930.



Е. Лансере.
Кони, светильники, капитель, ростры. Подготовительные рисунки к трагедии В. Шекспира «Юлий Цезарь». Темпера, белла. 1923.

тав который он решает, какие моменты будет изображать, и выстраивает зрительный ряд (это относится к работе над всей книгой, сейчас же речь идет об одной иллюстрации). Затем нужно предельно конкретизировать изображение на рисунке и в соответствии с планом пригласить «актеров-исполнителей», то есть придумать образы действующих лиц.

Здесь важно решить: какой герой, высокий или низкорослый, полный или худой, какова его прическа, как он держится, жестикулирует, ходит — согнувшись или подняв голову. На все эти вопросы художник отвечает, рисуя по воображению или с натуры. Чем больше индивидуальных черт у героя, тем живее будет образ.

Нельзя забывать одно из пра-

Б. Дехтерев.
Иллюстрация к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина
Темпера. 1984.

Б. Дехтерев.
Иллюстрация к сказке В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке».
Темпера. 1984.





Е. Лансере.
Казачий двор в станице
Старогладковской.
Из подготовительных рисунков
к повести Л. Толстого «Казачи».
Акварель. 1928.

И. Богдеско.
Подготовительные рисунки к
рассказу М. Шолохова
«Судьба человека».
Карандаш. 1965.

вил иллюстрации: об авторской заданности образа. Образ, создаваемый художником, не может противоречить авторским характеристикам. Если в тексте говорится, что герой толст, лыс, с усами,— художник не имеет права это игнорировать. Другое дело, если у автора нет конкретных указаний, тогда художник свободен в решении персонажей.

Действующие лица иллюстрации должны быть одеты в костюмы, принадлежащие к определенной эпохе и социальной среде. Плащ или шуба, сюртук или фрак, рубаха или сарафан, сапоги или лапти, цилиндр или картуз, модное платье или рубище — важная деталь создаваемого образа.

Теперь «художнику-режиссеру» понадобятся декорации и реквизит. Нужно точно определить, как выглядели место описываемых событий и предметы, окружающие героев; где происходит действие, на природе или в помещении, в какое время года, дня. Одни предметы должны быть обязательно отражены, другие помогут добавить живые штрихи к характеристике. С изображением одежды

и предметов современного быта проще, их можно увидеть в жизни, зарисовать. Карманый альбом художника нужно ежедневно пополнять. Это его золотой фонд, запасы на всю жизнь. Интересное дерево или ветка, ограда, колодец, телега, крыльцо, ворота, окна, стол, стул, печка и сотни других предметов в зарисовках и этюдах придутся художнику в будущем.

А если он имеет дело с эпохой давно прошедшей? Тут поможет опыт мастеров прошлого. Посмотрите старинные картины, гравюры, рисунки, в них найдете много живых свидетельств времени. Не надо стесняться перерисовывать



А. Лаптев.
Рисунок с натуры.
Тушь, перо. 1950-е гг.

нужное в свой альбом. А если у кого-то есть возможность запечатлеть старинные вещи с натуры — воспользуйтесь этим, ведь натуральный рисунок незаменим.

И вот когда определились действующие лица, решен вопрос с их одеждой и местом действия, можно переходить к разработке «мизансцены». Кто из персонажей сидит, кто стоит, кто держит в руках, в каком движении, положении, повороте друг к другу, как размещены в пространстве, на «сценической площадке». Вариантов решений может быть множество, и выбрать наиболее отвечающий теме — задача не из легких. Но только проделав все это, можно переходить к следующей части работы — изображению.

Начать надо с определения точки зрения, откуда художник смотрит на изображаемое. В зависимости от решения композиции линия горизонта может быть низкой, тогда фигуры на фоне неба становятся монументальней; или высокой, что дает возможность показать глубину пространства и разместить много фигур и предметов. Если художник смотрит на действие с близкого расстояния, появляется возможность детальной разработки лиц и рук персонажей. Если издали, тогда в поле его зрения попадает большее количество предметов и пространства. Какое решение выбрать — подсказывает профессиональное чутье и заданность темы.

Подспорьем в работе над иллюстрацией являются рисунки с на-



туры. В них художник проверяет правильность замысла, черпает живые детали, что делает иллюстрацию жизненно убедительной. Натурные рисунки — это тот чудесный источник, который питает жизненными соками даже самые сказочные, фантастические сюжеты.

Проделав подготовительную часть, можно приступить к детальному рисунку — картону, где должна быть подробнее и точнее прорисована вся композиция. Особенно будьте внимательны к фигурам и предметам, частично пере-

крываемым другими. Их обязательно надо прорисовать целиком, чтобы знать, где они размещаются на плоскости. В противном случае они повисают в воздухе или проваливаются в землю.

Следующий этап — освещение, оно является одним из главных элементов в декоративном решении иллюстрации. Исходя из тематической заданности, художник может передаваемое действие помещать в залитое ровным светом пространство (в этом случае будет действовать собственный цвет предметов) или лучом света изби-

С. Герасимов.
Эскиз иллюстрации к роману
А. М. Горького «Дело
Артамоновых».
Акварель. 1946—1954.

С. Герасимов.
Иллюстрация к роману
А. М. Горького
«Дело Артамоновых».
Акварель. 1946—1954.



рательно освещать нужные ему участки и группы. Появляющиеся падающие тени — дополнительный элемент для организации цельного декоративного решения, ими можно перекрывать второстепенные детали, объединять разрозненные предметы и фигуры в единую группу. Работая над освещенностью, следует обратить внимание на силуэты вашей композиции. Чтобы изображение легче читалось, следует темные группы помещать на светлом фоне и наоборот.

К организованному распределению светлых и темных пятен композиции на плоскости надо отнестись с особым вниманием: они определяют декоративный строй, создают настроение — драматическое, напряженное или спокойно-уравновешенное. Светом, а если рисунок цветной, то и цветом, можно выделить смысловой центр иллюстрации, ослабить второстепенные детали, собрать все фигуры и предметы в единый ансамбль, где ни одна деталь не мешает выразить главную мысль, а лишь дополняет ее, развивает, обогащая замысел.

Прежде чем приступить к выполнению оригинала, необходимо сделать быстрые, очень общие эскизы (нашлепки) в цвете, чтобы определить цветовую гамму и основные цветовые пятна композиции. В этих эскизах вы решаете, будет ли рисунок светлым и воздушным или напряженно-ярким, монохромным или пестрым, какой цвет будет определяющим. Такие эскизы не следует подробно прорабатывать, чтобы оставить удовольствие выполнения до оригинала.

Вот главные этапы создания иллюстрации. Порядок их необязателен. Каждый художник проходит их по-своему, часть работы выполняется на бумаге, другая часть — в уме, что-то опускается, чему-то уделяется особое внимание. Но начинающему художнику проделать всю эту работу крайне необходимо. Это — профессиональная школа, трудная, но дающая возможность грамотно решать самые сложные задачи. Чем лучше знаешь предмет изображения, тем легче его передать, тем интереснее, оригинальнее, живее и убедительнее будет ваша иллюстрация.

В. ПАНОВ

Наедине с Москвой

Помню, как в преддверии одной из зональных выставок в 70-е годы московские художники — члены выставкома уважительно и бережно размещали на самой выигрышной стенке Манежа полотна А. А. Лебедева-Шуйского (1896—1978). Уважение это, очевидно, было продиктовано не только почтением к старейшине советского искусства, но главным образом — сознанием драгоценности его работ. Запечатленные на них виды столицы составляли последнюю дань художника любимой московской теме, начатой по-молодому броско и свежо в 1920 году.

Эти пейзажи минувших десятилетий одновременно и творческая биография талантливого живописца, и трогательная история московских улиц, площадей, унесенных временем уютных дворишков и вытесненных бетонными громадами небольших особняков, невысоких прочных строений рубежа веков... Все еще неторопливо трусят запряженные лошадки по «вихрастой» неасфальтированной земле Трифоновского переулочка; зима в Сокольниках по-деревенски безлюдная, пронзительно-чистая; посреди площади Революции ходит неказистый стародавний трамвай; Котельническая набережная пока не одета наглухо в серый грязноватый камень; на Покровском бульваре в диковинном одиночестве маячат два-три допотопных автомобиля.

Всех этих черт городского пейзажа уже нет в облике сегодняшней Москвы — тем увлекательней и желанней встреча с ними на полотнах Лебедева-Шуйского. И дело не в тривиальном ностальгическом волнении, а в красоте и правде благородной живописи, сохранившей честно и просто исторический образ дорогого нам города. Жизнь автора пейза-



А. Лебедев-Шуйский.
Советская площадь.
Масло. 1934.
80×100.

жей измерялась судьбой Москвы, тесно и естественно переплеталась с ней. Ведь он вроде бы не задавался глубокомысленной целью оставить потомкам характерные приметы безвозвратного прошлого. Он жил своим настоящим: на рассвете спешил с этюдником к туманной набережной Москвы-реки, рисовал вековые деревья в ближайшем парке, ехал с друзьями в подмосковные деревни на пленэр, писал привычные лирические мотивы. И конечно — терпеливо учился живописи с молодых лет.

Художник вспоминал с благодарностью: «В 1936 году я познакомился с Н. П. Крымовым. Он посвятил меня в свою теорию о тоне, о которой он впоследствии написал. Я тоже решил попробовать применить ее в своей живописи. До этого времени я писал больше по ощущениям, стараясь передать во всю силу цвет, но все же следил за тем, что светлее и что темнее. Об этом мне еще раньше сказал А. В. Куприн, с которым я был в дружеских отношениях еще с 1926 года. Но уж если зашла речь о моих учителях, то я должен сказать и о П. И. Келине, в студии которого проучился два года и которому очень обязан за обучение рисунку так, как понимал его В. А. Серов, и о

П. П. Кончаловском, который первый и научил меня цветовой живописи».

Общение с крупными художниками-педагогами, собственная ранняя педагогическая работа, участие в таких творческих объединениях, как «Бытие», Общество московских художников (ОМХ), Ассоциация художников революции (АХР), обогатили профессиональные возможности Лебедева-Шуйского. Но больше всего дала ему непосредственная работа на натуре, которая обычно начиналась с первыми лучами солнца.

Художник жадно писал город и пригород, оживленную улицу и дремлющий сквер, индустриальный мотив и поэтическую группу деревьев. И все это была Москва — противоречивая, многоликая, бравурная по ритмам и колористически нежно-мягкая. В автобиографии Лебедев вспоминает начало целеустремленной работы над пейзажем: «В июне 1920 года я с товарищами по мастерской... отправился в деревню Барвиху. В Барвихе мы усиленно писали этюды. Наши любимыми мотивами были серебряные ветлы, тополя, могучие дубы и развесистые клены». А в Москве художник с большим тщанием в рисунке, композиционной остротой часто изображал мачты линии высокого напряжения, овальные изгибы мостов, симметричные леса новостроек, ровную, уходящую вглубь перспективу бульваров.

Нередко в городском пейзаже, как и в реальности, встречались беспорядочно буйные деревья и аккуратные решетки чугунных оград, звонко перекликались бархатисто-матовая поверхность толстых стволов и жесткая фактура кирпичной кладки зданий. Художник верно чувствовал контрасты города. Трепет природы помогал ему проникнуть в тайны гармонии старинного зодчества,



в неустойчивый порядок новой функциональной архитектуры. Его привлекал городской пейзаж, вблизи грохота и движения хранящий тихий ажур ветвей, птичий щебет, прохладу аллей. Он объяснял свою задачу парадоксальной аналогией: «Я пишу пейзажи так, как писал бы портрет. Я стремлюсь, работая над пейзажем, изображающим деревья, внимательно проследить и по рисунку, и по объему, и по цвету ствол любого дерева, как если бы передо мной была живая модель или обнаженная натурщица». И дальше в автобиографии мечтательно добавляет: «Мне вообще хочется верить в то, что деревья живут, во всяком случае, как и живые организмы, они растут, болеют, достигают предельного возраста и погибают».

Житейские и исторические ассоциации расширяли эмоциональный диапазон пейзажа, помогали автору глубже осмыслить предмет изображения. Так, уцелевшие лиственницы сокольнического парка напоминали ему колонны готического храма. Какой-нибудь сук или выразительная ветка на дереве представлялись рукой человека — и художник старался красиво вылепить цветом эту существенную деталь. А то с пятого этажа дома на Красной Пресне — как с высоты птичьего полета — пейзажист видел забеленные снегом крыши зданий, прихотливую вязь обнаженных ветвей, и все это казалось волшебной сказкой, которую видел во сне задремавший город.

Порой ассоциации оказыва-

А. Лебедев-Шуйский.
Покровский бульвар.
Масло. 1934.
75×100.

А. Лебедев-Шуйский.
Площадь Революции.
Масло. 1933.
70×100.

лись настолько превосходящими возможности лирического жанра, что завершались созданием исторического образа. Пейзаж «Никитский бульвар» написан автором из окна того дома, в котором в 1917 году засели юнкера, атакуемые рядами революционных бойцов. Работая над полотном, художник подкреплял чисто пейзажную тему полнотой гражданского опыта. Многократно писал Лебедев Кремль, Красную площадь, ее окрестности. Особое значение эта тема обрела для него в годы войны, когда враг врался к сердцу России и Москва вызывала в каждом чувство заботы и нежности.

Картины «Александровский сад», «Москворецкий мост зимой», «Вид на Кремль и Большой Каменный мост», «Голубой день» написаны кистью патриота, живописью своей утверждавшего незаблещенность высоких ценностей отечественной культуры и истории. Эти и другие, послевоенные, пейзажи выполнены с волнением души и отточенным мастерством. Лебедев-Шуйский не брался за холст, если мотив не вызывал в нем настойчивого отзвука, сосредоточенных размышлений. Просто художническое любопытство или повседневная рабочая инерция не могли заставить его дерзнуть, думать,

творить. Равно как никогда не приспособившись к мало-мальски удачному сюжету к умозрительному решению, к холодному расчету запечатлеть то или иное состояние с артистической легкостью и видимым равнодушием.

Творческое кредо мастера выражено в коротком и ясном высказывании: «Я не стремился подчинить природу своей манере, а, наоборот, всякий раз менял манеру, смотря по тому, что и где писал, помня всегда, что хороший пейзаж — это своего рода изобретение».

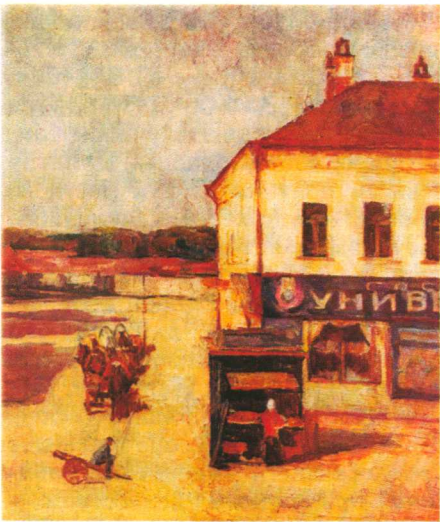
В последние годы жизни, уже тяжело больной, Анатолий Адрианович, забывая на время о недугах, погружался в зимнюю грезу Краснопресненского парка. Писал с природы любимые деревья, тропинки, занесенные снегом скамьи. Иногда приходил в уютный скверик на Большой Грузинской. Изображал непридававшийся вид из окна. Распахивая окно в весенний рассветный час, наверное, вспоминал, как бурно начиналась жизнь, как собирался все успеть, — работал и над портретом, и над натюрмортом, ездил на юг за впечатлениями. А потом все силы отдавал только пейзажу. И вот в конце пути остался наедине с Москвой. Об отношении художника к своему городу говорит множество полотен, созданных почти за 60 лет творчества, одухотворенных искренней привязанностью к Москве — и к ее знаменитым историческим памятникам, и скромным лирическим уголкам.

Н. ИВАНОВ



А. Лебедев-Шуйский.
Сокольники.
Масло. 1961.
69×90.

А. Лебедев-Шуйский.
Москва. Дворец Бирона.
Масло. 1928.
69×89.



А. Лебедев-Шуйский.
Трифоновский переулок.
Масло. 1926.
71×63.





ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Мариано Фортунни

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Испанская школа живописи XVII века. Веласкес, Рибера, Сурбаран. Незабываемые имена, кудесники кисти. Но если сказать: испанцы XIX столетия во главе с Фортунни, то недоумению не будет конца. Совершенно забытый сейчас мастер, разве что имя часто встречается в письмах современников, особенно русских живописцев. И каких! И. Репин не уставал им восхищаться. «Всесторонний талант в выполнении... Он... увлекается работой, за ней он торжествует, она для него праздник» — это строки В. Поленова. Праздничность живописи Фортунни подчеркивали П. Чистяков, И. Остроухов. Юные В. Серов и М. Врубель подражали какое-то время испанскому мастеру. Врубелевская граненость формы, акварельные приемы во многом вдохновлены именно им; недаром Чистяков дал своему ученику характерное прозвище — Фортунни. А. Головин со знанием дела писал: «Фортунни достигал изумительных красочных эффектов, получал такую яркость и свежесть красок, какой не удавалось получить никому...» В чем же секрет обаяния полотен испанского художника?

Почему его искусство было столь популярно у русских живописцев?

Восток впервые по-настоящему открылся европейцу именно в XIX столетии. Большую роль в этом сыграли такие исторические события, как египетский поход Наполеона, войны за независимость Греции, Крымская война, строительство Суэцкого канала. Восток обогатил европейское искусство новыми сюжетами, образами, расцвел невиданными красками. Прекрасными памятниками литературы XIX века стали «Восточные мотивы» В. Гюго и «Путешествие на Восток» Ж. де Нерваля, «Роман мумии» Т. Готье и «Саламбо» Г. Флобера. К восточным темам обратили взор крупнейшие живописцы: Делакруа, Энгр. Однако «Смерть Сарданапала» Делакруа создана до поездки великого романтика на Восток, Энгр писал «Одалисок», живя в Италии, Франции. Фортунни при-

надлежал к другому поколению художников-ориенталистов. Конечно, и он работал по воображению, но в марокканских этюдах мастера экзотичность сюжета непременно сочетается с достоверностью, археологической точностью...

Мариано Фортунни родился в испанском городке Реусе в 1838 году, скончался в Риме в 1874 году. Он прожил всего 36 лет. Родился в бедности, рисовать учился сам, по природной склонности. Палитру и кисти получил из рук местного любителя художеств, удивленного рисунками мальчика. Когда Фортунни исполнилось четырнадцать лет, дед взял его с собой в Барселону. Он мастерил для продажи фигурки из воска, внук их наряжал, раскрашивал. Наверное, тогда подростку была привита любовь к ремеслу. Позднее она приведет процветающего живописца к занятиям прикладным искусством — чеканкой, ювелирным делом. Вскоре он сам начинает лепить, вырезать фигурки из дерева. Работы понравились скульптору Таларну, и тот добился для юноши материальной помощи. Стипендия была скудной, но достаточной, чтобы

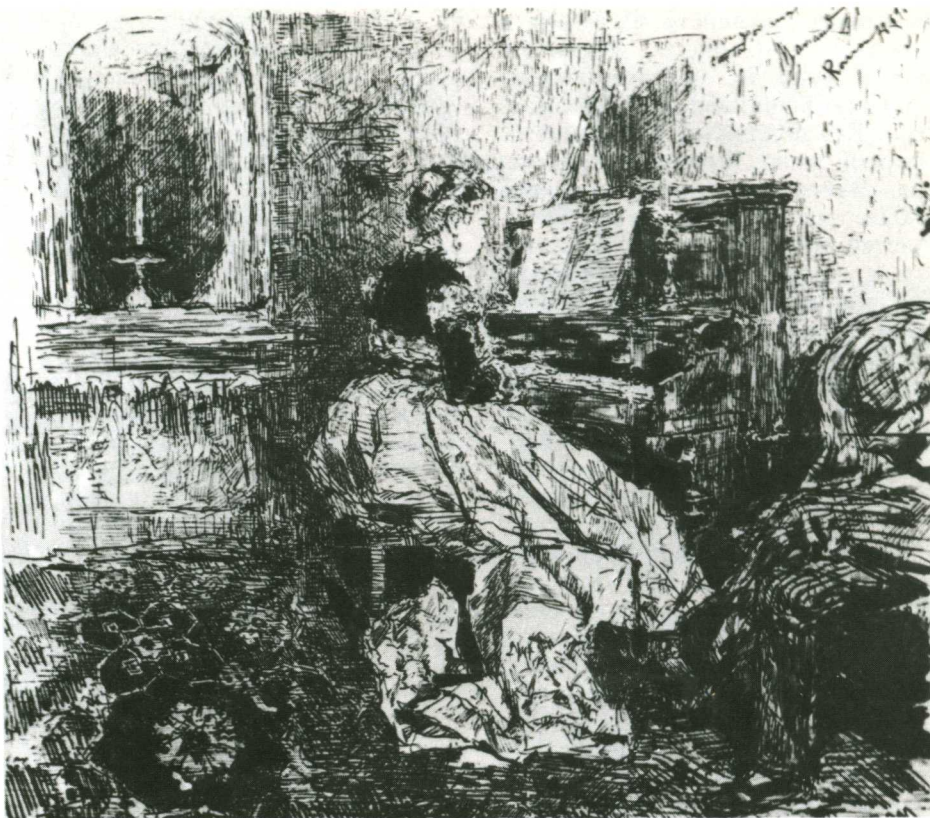
М. Фортунни.
Заклинатели змей.
Масло. 1860-е годы.
65 × 135.
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина.

четыре года посещать классы барселонской Академии изящных искусств.

Отныне Фортуну постоянно сопутствует успех. В 1857 году девятнадцатилетний юноша получает право на пенсионерство в Риме, увлеченно работает, пишет этюды, копирует произведения старых мастеров. Но проходят два года, и случилось событие, круто изменившее его жизнь. Началась война между Испанией и Марокко, и по настоянию барселонских властей Фортуну на борту корабля отправляется в Африку с заданием запечатлеть эпизоды военных действий. Поехавший вместе с художником друг описывает его в ту пору как молчаливого, решительного, зрелого, несмотря на молодость, человека. Предполагалось, что мастер соберет в Марокко материал для батального полотна, а все выполненные этюды станут лишь вспомогательными. Но случилось так, что марокканская экзотика поразила молодого живописца сильнее, чем сама война. Он фиксировал все: людей, обычаи, диких животных, природу, цвет неба. Пребывание в стране длилось полгода, но Восток отныне прочно вошел в творчество Фортуну.

В 1860 году мастер возвратился в Испанию. Барселонский Генеральный совет заказал полотну «Взятие Тетуана», призванное отразить одну из побед испанской армии. Фортуну добросовестно подобрал реквизит — оружие, амуницию, написал портреты испанских генералов, участников сражения, и отбыл в Рим.

Картина «Взятие Тетуана» была задумана колоссальной по размерам. Работа превратилась для живописца в подлинную муку. Он никак не мог определить верные пропорции фигур первого и дальнего планов, достичь композиционной цельности. Надставляет полотно, но этим портит еще больше. Пытается начать сначала, заказывает новый холст. И опять неудача. В результате картина так и не была написана, и мастер в конце концов сообщил властям Барселоны, что возвратит полученные деньги. Причиной неудачи было не только то, что произведение изначально обещало стать подражательным: Фортуну специально отправился в Рим через Париж, чтобы познакомиться с картинами



М. Фортуну.
Портрет жены художника
С. де Мадрасо за пианино.
Акватинта, тушь, перо. 1869.
33×37.

М. Фортуну.
Дети художника в японском
интерьере.
Фрагмент.
Масло. Начало 1870-х годов.
Мадрид, Прадо.



известного баталиста О. Верне и перенять его опыт. Живопись такого рода не соответствовала творческой индивидуальности мастера. Его подлинное призвание — бытовой жанр. Ко времени работы над «Взятием Тетуана» относятся этюды на марокканские темы. Мастер пишет по памяти и делает это с поразительной легкостью. Его наблюдательность в трактовке африканских типов, поз, жестов просто поражает.

В Риме имя Фортунни произносят с восхищением. За внешней сдержанностью молодого живописца таился природный темперамент, задатки лидера. Кружок постепенно становится интернациональным, в него входят живописцы, приехавшие из других стран. Темы споров словно заданы щедрым римским солнцем: роль света, атмосферы, прозрачности тонов. Ателье Фортунни постоянно полно посетителей. Лишь необыкновенная собранность позволяла ему регулярно заниматься живописью. Его мастерская напоминала скорее кабинет коллекционера. Пустые стены вызвали у Фортунни ужас, и он украсил студию тем, чем восхищался, — восточными тканями, персидским фаянсом, оружием, японскими безделушками. Многие визитеры удивлялись, как можно вообще трудиться в такой обстановке.

А работал Фортунни быстро. Стремился достичь свободы живописной манеры, виртуозности, чистоты и прозрачности цвета. В сущности, писал он неровно, рядом соседствуют сильные и слабые кус-

ки живописи. Его кисть, которая только что поражала артистизмом, вдруг оказывается несмелой, неуверенной. Но Фортунни был магом эффекта. Занимательный, необычный сюжет, беглая манера письма, сочные краски — все это позволяло достичь цели: заинтриговать, увлечь зрителя.

Слава испанского художника достигает Парижа. Крупный издатель, торговец произведениями искусства Гупиль заказывает ему серию акварелей. Мастер с энтузиазмом соглашается. Работает на цветном картоне и, давая себе полную свободу, пишет чистым цветом, подбирая краски, словно цветы в букете. Наконец в 1868 году приезжает в Париж. Зная свои



М. Фортунни.
Человек за столом.
Свинцовый карандаш, акварель
1860-е годы.
32,6×23.

слабые стороны — в первую очередь недостаточную строгость рисунка, не всегда четкую моделировку формы, — посещает студии французских художников Э. Мейссонье и Ж. Л. Жерома. И это говорит об известной ограниченности возможностей художника, пределе, дальше которого его искусство идти не дерзало. Превыше всего он ценил в живописи внешний блеск. Произведения мастера скорее поражают, чем трогают. Он схватывал остро, мгновенно, но неглубоко. И все же приравнять картины Фортунни к пустому, холодному искусству нельзя. От правдоподобных, но по сути своей лживых полотен мастеров Салона его искусство отличается здоровой основой. Недаром, избрав примером для подражания великого соотечественника Гойю, Фортунни восхищался его творчеством бесконечно, особенно офортами. Вообще живописец был наделен недоступной салонным мастерам широтой взглядов. В пору становления импрессионизма смог, например, по достоинству оценить О. Ренуара: «По отношению к нему были очень несправедливы, и, по моему мнению, в ...Салоне он скорее заслуживает медали, чем того, чтобы быть отвергнутым».

В Париже художник вызывал поначалу скорее любопытство, чем глубокий интерес, оставался для публики загадкой. Наконец в 1870 году он выставил картину «Испанская свадьба». Действие, перенесенное в XVIII век, происходит в живописном интерьере церкви, напоминающей испанскую архитектуру той поры. Это позволило Фортунни использовать палитру, характерную для раннего творчества Гойи. Нежные желтые, розовые тона платьев эффектно звучат на фоне нейтральных по цвету стен. Непринужденно решена композиция, живо сопоставлены группы, лица героев отмечены характерностью. На следующий день после показа «Испанской свадьбы» Фортунни проснулся знаменитым. Немедленно задумывает второе жанровое полотно — «Выбор натурщицы членами Академии св. Луки». В качестве интерьера выбран зал для приемов австрийского посольства в Риме. Во всем — столь любимая живописцем роскошь: мраморные колонны с капителями, великолепные драпировки, большие столы. Мастер

М. Фортунни.
Сидящие женщины.
Тушь, перо. Начало
1870-х годов.
21,5×31,7.





вновь облачает персонажей в одежды XVIII столетия, снова изысканные тона платьев выразительно контрастируют с фоном, отражаются в полированном мраморе колонн. Картину можно сравнить с гигантским натюрмортом, в котором человек утопает, отступает в фейерверке цветосочетаний на второй план.

Последние годы жизни художник много путешествует. Едет на родину, в Севилью и Гранаду, возвращается в Рим. Картины ценятся теперь высоко, и он получает возможность погрузиться в коллекционирование. Принимает решение больше не писать на заказ, изображать лишь то, что кажется важным ему самому. Уезжает в Неаполь, снимает виллу на берегу моря. Там, как и всюду, вокруг

М. Фортун.
Испанский дворик.
Масло. 1860-е годы.
41×55.
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина

Фортуну образуется кружок единомышленников — местных живописцев. Мастер пишет этюды, делает наброски, которым уже не суждено претвориться в законченные произведения. Неожиданно в ноябре 1874 года заболевает лихорадкой — болезнью, которая, по его выражению, преследует художников, работающих на открытом воздухе в окрестностях Рима, — и скоропостижно умирает.

Наследие Мариано Фортуну об-

ширно. Он — мастер станковой картины, блестящий рисовальщик, офортист. Предпочитал батальные сцены, но достиг вершин в бытовом жанре. Вместе с тем придавал огромное значение изображению среды — интерьера, пейзажа. Темы, героев Фортуну искал в реальной жизни, но его увлекал и мир фантазии, вымысла.

Еще при жизни художника его искрометное искусство привлекло внимание таких русских коллекционеров, как С. М. Третьяков и Д. П. Боткин. Сейчас купленные ими картины хранятся в музеях Москвы и Ленинграда. Это свидетельство некогда всеевропейской славы мастера. Славы, так быстро канувшей в Лету...

О. СУГРОВА

Акварели Сурикова

Невозможно представить русскую акварельную живопись XIX века без В. И. Сурикова. Он был и здесь колористом на диво. Страстное увлечение цветом проявилось еще в детстве, а первые акварельные листы созданы во время занятий в красноярском училище. Одна из ранних работ, «Татарская Тесь», выполнена прозрачными заливками по тщательно разработанному карандашному рисунку. Юношеские работы довольно сдержанны и скромны; вероятно, это связано с неброскими красками сибирской природы.

В первые годы занятий в Академии художеств Суриков создает несколько акварельных композиций, где претворены традиции бытового жанра, — «На Невском проспекте», «Боярская прогулка». На формирование его творческой личности большое воздействие оказал П. П. Чистяков, у которого художник начал учиться в 1873 году. Очевидно, под влиянием чистяковской системы созданы листы, решенные на звучных цветовых аккордах. Это — «Красный коврик», «Кресло». В то время когда академия акцентировала внимание учеников на рисунке, молодой живописец отдавал предпочтение краскам, их эмоциональной выразительности.

Постепенно, явно под влиянием П. П. Чистякова, Суриков начинает нащупывать новые технические приемы. Легкие прозрачные тона нередко уступают место более густой, насыщенной гамме. Характерен этюд «Натурщица в старинном русском наряде» (1882), его справедливо считают классическим.

Замечательны листы поры расцвета. В активной цветовой гамме с тонким чувством материальности формы написаны «Букет», «Деревенская божница». В портрете дочери художник по-своему претворяет приемы пленэрной живописи. С удиви-



В. Суриков.
Римский карнавал.
Акварель. 1884.
21×27.
Государственная
Третьяковская галерея.



В. Суриков.
Помпея.
Акварель. 1884.
25,3×17,6.
Государственная
Третьяковская галерея.

В. Суриков.
Собор св. Петра в Риме.
Акварель. 1884.
17,6×25,2.
Государственная
Третьяковская галерея. ▷

В. Суриков.
Портрет С. А. Кропоткиной,
сестры жены художника.
Акварель. 1882.
34,5×24,5.
Государственная
Третьяковская галерея. ▷

В. Суриков.
Портрет художника
И. С. Остроухова.
Акварель. 1884.
25,2×17,6.
Государственная
Третьяковская галерея. ▷



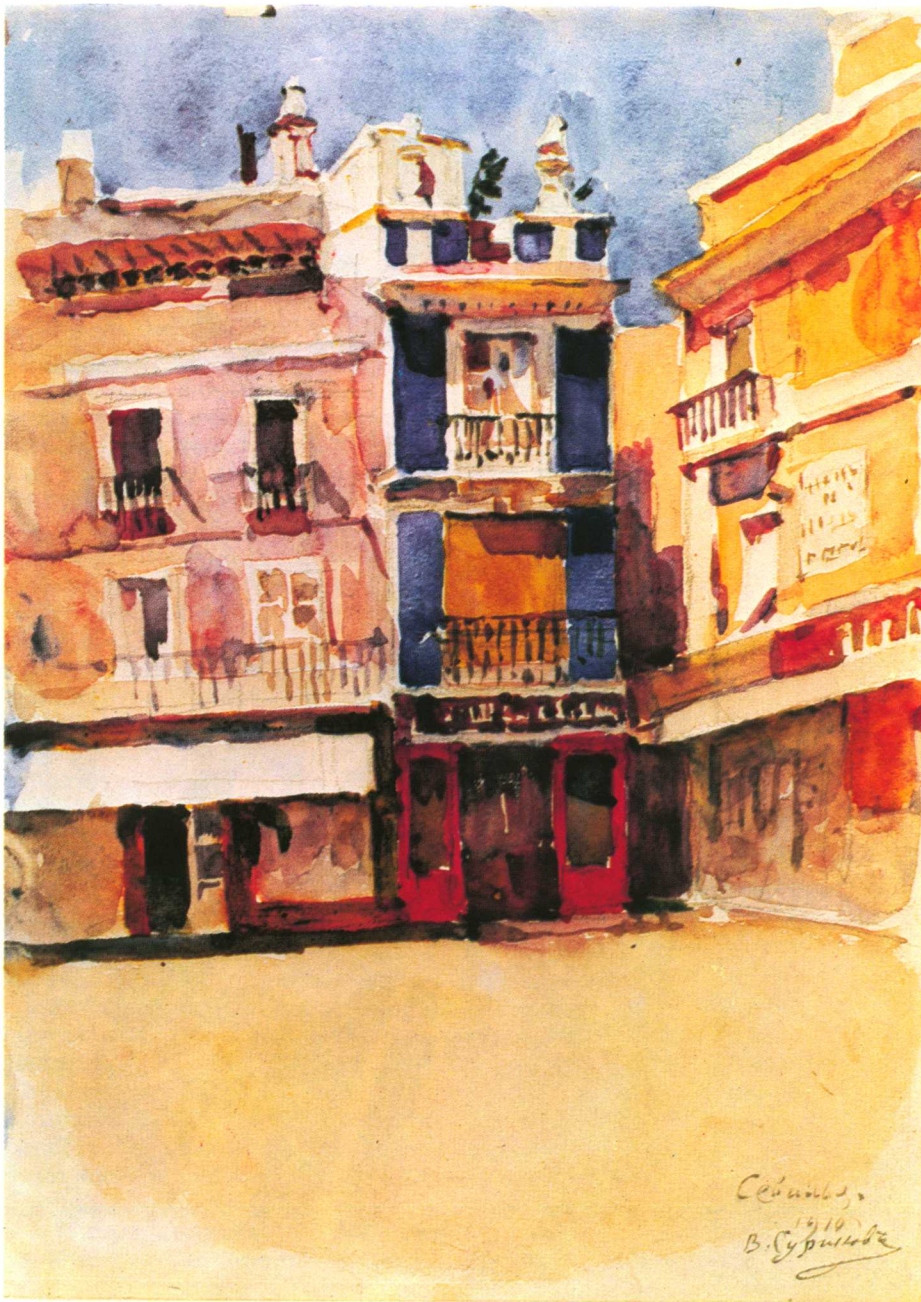


тельным мастерством написано лицо девочки. На белую кожу легли разнообразные оттенки — розовые, голубовато-зеленые. Конечно, большое значение для развития колористического дарования Сурикова имело первое заграничное путешествие, во время которого он признавался Чистякову в письме: «Да, колорит великое дело! Видевши теперь массу картин, я пришел к тому заключению, что только колорит — вечное, неизменное наслаждение может доставлять, если он непосредственно, горячо передан с природы».

К технике акварели мастер постоянно обращался в периоды работы над живописными полотнами — определял композиционный, цветовой строй будущей картины, искал в этюдах характеры героев. Некоторые подготовительные работы стали самостоятельными произведениями. К ним в первую очередь можно отнести ряд акварельных эскизов для картин «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни». Особенно выразителен этюд для фигуры старшей дочери Меншикова к холсту «Меншиков в Березове».

У Сурикова, как, пожалуй, ни у одного из русских художников, масляная живопись и акварель неразделимы в процессе творчества. Он использовал водяные краски при подготовке больших полотен: они сопутствовали ему на протяжении всего художнического пути. Работа на открытом воздухе вызывала повышенный интерес художника, ибо здесь — кладезь звучных цветовых контрастов, рефлексивов.

Во всех своих путешествиях Суриков постоянно писал акварелью. Эта техника давала возможность быстро фиксировать самые разнообразные впечатления. Работы, созданные в Италии (1884), занимают в творчестве художника особое место: их по праву можно назвать лучшими произведениями русской акварели второй половины XIX — начала XX века. Суриков находит новые возможности, свежий живописный язык для правдивой передачи особенностей южной средиземноморской природы. Прозрачной синею воздуха полон лист «Собор св. Петра в



Риме». На фоне небесной голубизны купол собора и все его могучее основание насыщаются сложными рефlekсами. Лист «Колизей» исполнен в излюбленной Суриковым синевато-голубой гамме, характерной, кстати, и для его сибирских работ. Каждый лист итальянской серии подобен цветовой симфонии. Но и в этот цикл словно врывается струя особенно сочного цвета. В «Римском карнавале» Суриков запечатлел шумное веселье, краски национального праздника. Мажорное многоцветье дополняется игрой светлых и темных пятен. Оставленная местами нетронутой бумага усиливает праздничность колорита.

1880-е годы — вообще время расцвета суриковской акварели. В ту пору рассеиваются чуждые влияния. Восприняв и глубоко осмыслив приемы великих колористов Венеции, художник как бы обретает самого себя. Италию, ее художественные сокровища, ее повседневную жизнь, природу он видит глазами северянина. В солнечные пейзажи проникают холодные тона. Как будто из русских далей чуть-чуть дохнуло сибирскими морозами. В те же годы появляется не менее замечательная серия акварельных портретов. Вот изображение С. А. Кропоткиной, родственницы художника. Деликатные касания кисти, прозрачная, однослойная живопись, сквозь которую мягко светится белая бумага. Ни одного глухого пятна, «забитого» краской, даже угольно-черный цвет кружевного платка модели воспринимается именно как цвет. Портрет собрата по искусству И. С. Остроухова иной: набросочный, сделанный на едином дыхании. И однако широкие заливки чередуются с тонкой детализировкой. Перед нами образ живописца, умеющего забывать за работой обо всем.

Суриков-акварелист не раз испытал спады и подъемы. В 1890-х годах его краски мутнеют, теряется прозрачность. В следующем десятилетии вкус к акварели опять просыпается, он работает широкими кистями, краски вновь напряженные, радостные. Выделяется группа произведений, созданных во время последней поездки в 1910 году за гра-

В. Суриков.
Деревенская божница.
Акварель. 1883.
23,8 × 33,8.

◁ Государственная Третьяковская галерея.

В. Суриков.
Севиля.
Акварель. 1910.
34,5 × 25.

◁ Государственная Третьяковская галерея.

В. Суриков.
Флоренция.
Акварель. 1884.
Государственная Третьяковская галерея.

щих теоретическим положениям цветоведения, сформировавшегося в конце XIX века.

Владея мастерством акварелиста, Суриков по-разному использует богатейшие возможности этой техники в зависимости от решаемых задач. В одних работах, исполненных заливками, художник упивается светоносностью воздушной среды, в других насыщенными цветовыми пятнами создает экспрессивную гамму, приближающуюся по плотности к живописным вещам.



ницу. Особенно выразительны листы, посвященные Испании. Это новый взлет Сурикова-акварелиста. Только он мог дать с таким лаконизмом набросок трагического эпизода боя быков. С небывалой силой зазвучало синее небо испанского юга, брызнули горячие лучи солнца Пиренеев.

Проблемам колорита мастер всегда придавал первостепенное значение. К сожалению, он не вел дневника, но в его отрывочных записях есть замечания о дополнительных цветах, соответствующи-

«Суриковское масло и акварель, — писал видный историк искусства А. В. Бакушинский, — связывает единство темперамента, единство преобладающей холодной суриковской тональности, широты и силы приема. Но между ними лежит глубокое, существенное различие. Живопись Сурикова — густа, пастозна, лежит на поверхности картины, как драгоценная мозаичная смальта. Она подобна многотембровому оркестру Вагнера, Римского-Корсакова в своих звучаниях, то спокойных, то торжест-

венно-эпических или лирических... Его акварель легка и прозрачна... Суриков удивительно глубоко, тонко чувствует ее природу. Пользуясь только ее средствами, не переступая ее границ, никогда не сближая ее манеру, ее эффекты с манерой и средствами масляной живописи». Не приходится сомневаться, что между произведениями, исполненными

произведениях цвет и форма выступают на равных, как два солирующих инструмента, рождая неповторимое звучание. Сгущения цветовых пятен строят объем; полутона, оттенки воссоздают едва уловимую изменчивость живописного пространства. И, конечно, для Сурикова цвет — не только материал для лепки предметной формы, но и

ОТВЕЧАЕМ НА ВАШИ ПИСЬМА

Меня интересует, что такое муштабель и как он применяется?

С. Конощук, 15 лет, г. Киев

Муштабель — это обычно круглая палочка, длиной 600—800 мм с шариком на конце, необходимая при исполнении тонких точных деталей в живописи или при нанесении надписей, где требуются особо тонкие линии.

Муштабель служит опорой для руки живописца, его держат левой рукой, а правой с кистью опираются на него.

Прошу рассказать о лаках для живописи. Какой из них является лучшим?

И. Манько, г. Донецк

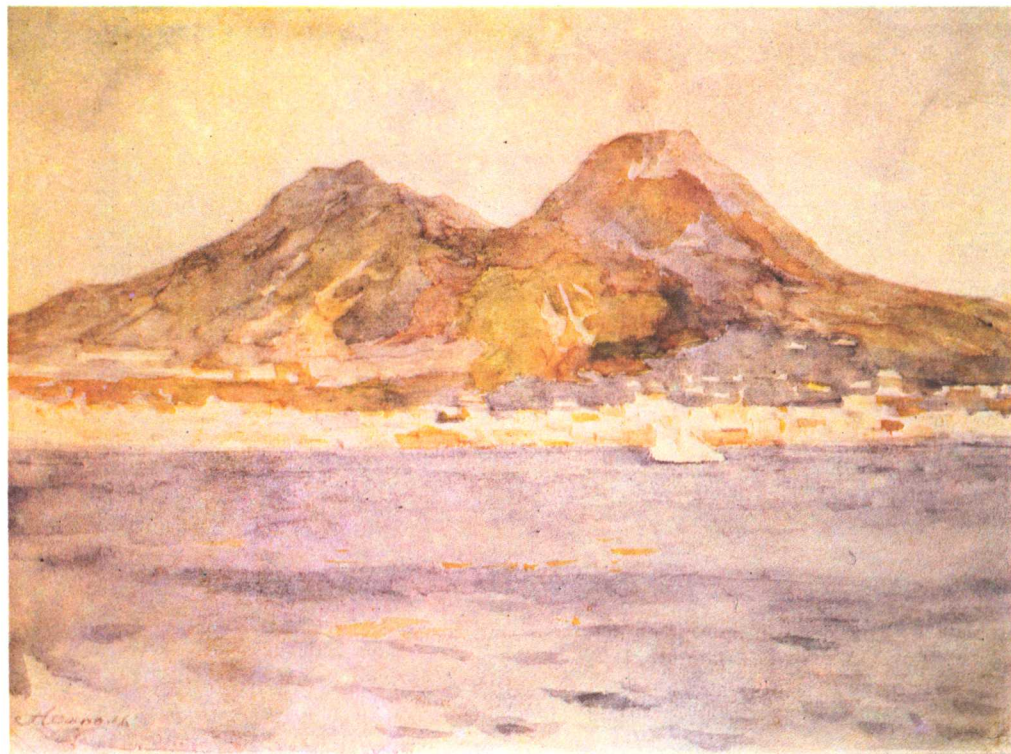
Все лаки, выпускаемые художественной промышленностью для живописи, отличаются высоким качеством и производятся по единым техническим условиям. Они имеют строго определенное назначение.

Наиболее распространенным является *даммарный* лак, представляющий 30-процентный раствор смолы даммара в пинене с добавкой этилового спирта, способствующей ускорению высыхания. Применяется как добавка к краскам и как покрывной лак.

Лак *мастичный* — также 30-процентный раствор смолы мастикс в пинене. Служит не только как добавка к краскам, но и как протирка промежуточных слоев послойной живописи, заменяя в этом случае ретушный лак. Перед нанесением краски на высохший слой последний следует слегка прошкурить, сделав поверхность шероховатой.

Лак *пихтовый* применяется как разжижающая добавка к краскам. Следует заметить, что масляные краски выпускаются уже готовыми для живописи и лаки добавляют только в тех случаях, когда требуется разжижить краски для тонкослойной живописи.

Лак *акрилфисташковый* состоит из синтетической полибутилметакриловой смолы с добавлением небольшого количества фисташковой смолы и является только покрывным.



В. Суриков.
Неаполь.
Акварель. 1900.
Государственная Третьяковская галерея.

в разных техниках, существует внутренняя связь. Работая акварелью и маслом, живописец сопоставлял возможности этих материалов, стремился расширить их пластические, образные возможности. Вероятно, поэтому в акварельных этюдах так часто цвет звучен, материален, а в масляной живописи, напротив, большое значение приобретает световоздушная среда.

«Нет колорита — нет художника», — говорил Суриков. В его

мощное средство эмоционально-психологического воздействия. Материализуя в красках исторические распри, раскрывая внутренние переживания героев, Суриков стремился к тому, чтобы колорит стал многозначным, полнокровным, радостным или драматичным, как сама стихия народной жизни.

А. МИХАЙЛОВ,
заслуженный деятель
искусств РСФСР

Мне Бяшима Нурали

Ах, как давно это было! Вскоре после революции. Ехал на ослике бедный туркменский мальчик Бяшим, с высоты заглянул в раскрытое окно — и судьба его перевернулась! В доме вершилось чудо: тут живыми красками изображали живую жизнь. А что было бы с Бяшимом, если бы не заглянул в окно? Кем стал бы он — чабаном, рабочим, хлеборобом? Этого уже сказать нельзя. Потому что от того раскрытого окна протянулся для мальчика жизненный путь — прямой как стрела.

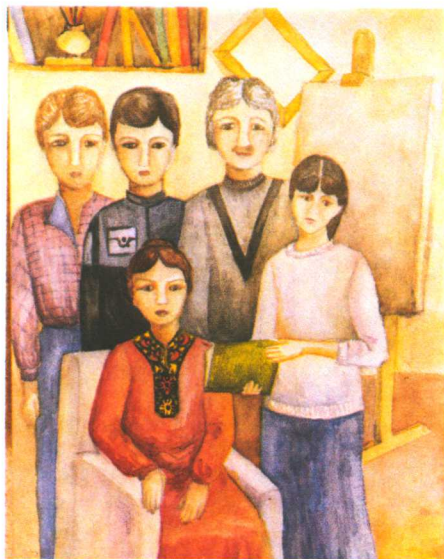
«Ударная школа искусств Востока» — так называлось первое учебное заведение, куда весной 1921 года был зачислен учеником Бяшим. Вот как называлась эта школа — «ударная»! Здесь учился рисовать народ, веками не рисовавший. Только женщины в ковры вплетали узоры под названием «птичий след», «бараньи рога», «женские пальцы», «озера с цветами». Но и птичий след, и бараньи рога, и озера с цветами так терялись в хитроумном узоре, что мог различить и угадать их смысл только великий знаток.

А Бяшим Нурали научился настоящему «изобразительному» рисунку и живописи. Он написал веселый туркменский праздник «той»; туркменских женщин, украшенных старинным серебром; своего маленького сына, который прижимает к груди дутар: глаза у сына удивленные и большие, а пальчики на руках и босых ногах — маленькие-маленькие.

Первым в республике получил звание народного художника Бяшим Нурали. Он был актером, певцом, поэтом, создателем легенд, делал даже женскую работу: вместе с женою соткал знаменитый ковер с портретом Ленина. И был удивительным педагогом. Много выучил он учеников, среди которых выделялся способный мальчик — Оразгельды Аманов...

— Вот пройдите, — сказал мне Оразгельды Аманов, открывая дверь в полупустую комнату. — Здесь будет музей Бяшима Нурали. А как же? Ведь школа наша так и называется: Ашхабадская детская художественная школа имени Бяшима Нурали.

— Давно вы работаете директором?



Селби Хожаммаева, 14 лет.
Семья.
Акварель.



Света Иванова, 12 лет.
Цветы.
Акварель.

Влада Пу-Мелькова, 14 лет.
Ковровщицы.
Акварель.



— В августе этого года 29 лет будет... А школе нашей ровно тридцать!

Тридцать лет приходят сюда туркменские, таджикские, узбекские, русские мальчики и девочки — и все учатся рисованию.

А девочки по-прежнему ткут ковры — такой у них есть предмет. Ткут ковры маленькие — с женскую сумочку. Но даже подобный соткать трудно: сколько нужно желания и терпения. Прежде всего девочка на бумаге, разбитой в мелкую-мелкую клеточку, сама придумывает узоры будущего ковра. Ослепленная красотой полыхающих алым цветом мака, гвоздики, розы, утренней зари, я сначала глазам не поверила:

— Как! Неужели вот эти девочки придумали узоры, сложные, как математическая формула, прекрасные, как букет весенних цветов?!

— Да, — ответили мне, — туркменские девочки всегда мастерством ковроткачества овладевали очень рано...

И рассказали мне такую историю. В ночь с 5 на 6 октября 1948 года за 11 секунд от мощного удара землетрясения был разрушен город Ашхабад. Известному ныне художнику Владимиру Артыкову было тогда всего 14 лет. «Проснулся ночью оттого, что на меня что-то давит, — вспоминает он, — протер глаза, засыпанные пылью, и ничего понять не могу: горят надо мною звезды!.. А это дом обрушился. Весь Ашхабад обрушился. У нас даже развалин не осталось: только груды камней лежат. Один памятник Ленину над городом стоит, и сверкают у ног его выложенные изразцами ковры...» Памятник Ленину остался нетронутым, как надежда, как вера в то, что город восстанет из руин. А из-под обломков одного дома извлекли небывалый ковер: был он выткан рельефно, выющиеся по нему драконы поднимали спины на высоту в два пальца, а все узоры были похожи на многослойную деревянную резьбу — слепой мог ощупать их рукою. Но шестнадцатилетняя Бостан Гельдыева, девочка, соткавшая этот уникальный ковер, погибла под развалинами. Висит теперь ковер

Бостан в музее ковровой фабрики. Зарубежные знатоки миллион долларов за него предлагали. Только не продается этот ковер: в нем — мастерство туркменских женщин, он — памятник необыкновенной одаренности юной Бостан.

Услышав этот рассказ, с еще большим уважением гляжу я на маленьких девочек, тонкие пальцы которых продевают между нитями основы разноцветные шерстинки и без усталости вяжут узелки. Лучшая мастерица на один квадратный метр делает больше миллиона узелков! Девочки этого пока не умеют, но под их пальцами снова и снова возрождается уникальная красота всемирно прославленного туркменского ковра.

— Послушайте, — говорят мне, — что это вы так задержались в классе ковроткачества? У нас и другие классы есть.

Иду по школе и вижу: туркменские дети рисуют. Если до революции мальчик или девочка угольком на стене, прутиком на песке рисовали скачущего со всех ног коня или человечка, их строго наказывали. Один бог, говорили старики, может создавать живые существа, потому что дает им не только тело, но и душу. А ты душу дать не можешь — значит, нарисованный человечек заберет твою...

Давно забыты эти религиозные верования. Забыты, да не совсем. Художница Евгения Михайловна Адамова рассказала мне:

— Я всегда себе натуру на улицах ищу. Вот мальчик Довлетик, ему четыре года. Написала этюд, он посмотрел и удивился: «Это я!..» К студентке подойдешь: «Попозируйте мне!» — «С удовольствием! Вы — Адамова?» Многие меня знают. А раз был такой случай: смотрю — туркменка с бидонами идет. Лицо — удивительное. Говорю: «Ты устала? Пойдем ко мне — я тебя чаем напою!..» Пришла она, пьет чай. «Я тебя немножко порисую!» — «Рисуй!..» Я этюд пишу — она чай пьет. Потом подошла, глянула и от страха вся побелела: «Что ты наделала?! Умру теперь — душа моя в рисунок уйдет. Ах ты, горе мое, как похожа!..» Подхватила она свои



Мая Лаллыкова, 13 лет.
Орнамент для ковра.
Акварель, гуашь.

бидоны — и бежать. Так этюд неоконченным и остался».

Словно прошлое с этой женщиной в мастерскую художницы Адамовой пришло...

Но здесь, в классах художественной школы, царит настоящее — тут учатся искусству рисунка и живописи. Как во всех школах страны — уроки рисо-

вания, живописи, композиции, истории искусств сменяют друг друга.

Историю искусств преподает Людмила Павловна Улакина. Она собрала школьную библиотеку — свыше 4 тысяч специальных томов. Учителя из общеобразовательных школ заглядывают, книги по искусству для подготовки уроков просят. Не чаще не только Людмила Павловна, а мальчики и девочки из ДХШ приходят в общеобразо-

вательные школы проводить беседы об искусстве. Интересно показывать школьникам работы Леонардо и Микеланджело, Сурикова и Репина, Бяшима Нурали и Адамовой.

Но еще интереснее композиции сочинять. Приносит Селби Хожаммаева домашнее задание «Групповой портрет»: на листе изображена вся семья юной художницы. А сзади — мольберт, рамка на стене висит, а на полке книги и кисти в кувшине. Дом художницы!.. А Влада Пу-Мелькова изобразила создание ковра: одна мастерица внимательно работает, а другая повернула голову и прямо на нас смотрит. Знала об этом Влада или нет, да только употребила она старый прием: часто художник пишет на картине людей, занятых своим делом и как бы о присутствии зрителя не подозревающих. И вдруг видим: один человек повернул голову и прямо на нас и художника поглядел, вот-вот скажет: «Смотрите-ка, нас рисуют!..»

Беседу с учениками. Марал Таганова с четырех лет делала иллюстрации к сказкам — теперь собирается поступить в среднюю художественную школу в Москве. Мухамед Бабаев в дет-

ском саду любил рисовать крепости, башни.

— Чему же ты тут научился? — спрашиваю.

— Видеть научился. Раньше смотрел — печка стоит, и все. А сейчас блики, тон, цвет вижу. И работать над композицией подолгу больше не боюсь...

— А есть у вас в школе ученик, который рисует так, что ты хотел бы быть на него похожим?

— Да, есть! Светлана Иванова.

И вот я держу в руках акварель Светланы и понимаю, почему Мухамед хочет рисовать также, как она: Светлана умеет видеть. С большой любовью и даже нежностью написала она купающийся в свету цветок глоксии. Семь розовых больших колокольчиков тянутся к свету, два из них облетели — только пестики торчат, и бутоны — красный и розовато-белый — раскрыться готовятся. Внимательно разглядела Светлана каждый листик, неожиданный поворот цветка.

Два волшебства существуют в этой школе: дети ткут ковры и рисуют мир. Они овладевают искусством, древним для туркмен, и искусством молодым.

Я видела, как уже закончив-

шие школу ученики приходили в кабинет директора Оразгельды Аманова и дарили свои новые, сделанные вне стен школы работы. Видела, как любят его ученики.

Но его любят и знают не только ученики — его знает вся республика. С 1972 года раз в месяц выступает по телевидению Оразгельды Аманов с беседами об искусстве, он написал книжку про рисующих детей и множество статей для радио, газет и журналов.

И кто знает, было ли бы это все, не загляни со спины ослика туркменский мальчик Бяшим в комнату, где художники рисовали, не стань он педагогом и не выучи искусство мальчика Оразгельды Аманова?

Музей Бяшима Нурали еще создается. Но, приехав туда в следующий раз, надеюсь увидеть не только репродукции с картин Нурали, письма его и вещи, не только кадры фильмов, где он играл, но и нарисованную руками учеников сцену — загляделся сидящий на ослике мальчик в чужое раскрытое окно, а там чудо: художники рисуют...

Ариадна ЖУКОВА

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

Гравюруют на различных породах дерева, имеющих плотную и однородную структуру. Самшит кавказский — идеальный материал, дает при гравировании чистую и тонкую линию, но приобрести его трудно, поэтому чаще используют бук или грушевое дерево. Можно работать на березе, липе, клене, но они крупнослойны и пористы, что влияет на качество оттиска.

Заготовку древесины начинают с распиловки кряжей на круги толщиной 30 миллиметров. Затем каждый кружок обстругивают с обеих сторон, поставив на ребро, и высушивают при комнатной температуре в течение месяца. Когда дерево высохло, приступают к дальнейшей обработке. Если сердцевина заготовки рыхлая, ее выпиливают, из полученных кусков вырезают прямоугольники. Если плотная — кружок опиливают и раз-

КАК ПОДГОТОВИТЬ ГРАВИРОВАЛЬНУЮ ДОСКУ

резают на две половины, которые склеивают противоположными сторонами. После этого опять сушат.

Чтобы получить доску нужного размера, приходится склеивать несколько кусков. Перед склейкой их проверяют, не допуская сучков, трещин, других дефектов. Клей используют столярный, мездровый или казеиновый. При варке клея добавляют белила: 50 граммов на 1 килограмм клея. Высушенные и отобранные куски дерева гладко обстругивают и приклеивают последовательно один к другому, но не по линии распила. Причем после нанесения клея соединяемые части плотно сжимают струбцинами. Доска получается плотной, без щелей по швам. Когда клей высохнет, верхнюю и нижнюю поверхности выравнивают ценубелем (рубчатым рубанком) и доводят до толщины

26 миллиметров. Затем верхнюю плоскость обрабатывают двойным рубанком, снимая тонкую стружку до толщины 25 миллиметров. Если обнаруживаются дефекты, их высверливают, а в отверстие вгоняют штифт из твердой древесины. После этого доску нужно еще раз прострогать до толщины 23 миллиметра — высота типографской литеры — и, наконец, поверхность зачистить наждачной бумагой (от крупной до мелкой).

Нижняя плоскость обрабатывается только ценубелем и остается шероховатой, чтобы не скользила во время работы. Окончательно подготовленная поверхность доски должна быть гладкой, как стекло, и не иметь задигов и царапин. Чтобы не впитывалась влага, доску прогрунтовывают яичным белком.

А. КРЮЧКОВ

Дорогие юные художники! Перед тем как приступить к работе красками, вы сочинили, составили и распределили рисунок на листе бумаги. В результате у вас получилась композиция, интересная по смыслу и содержанию, без досадной пустоты и скучных мест.

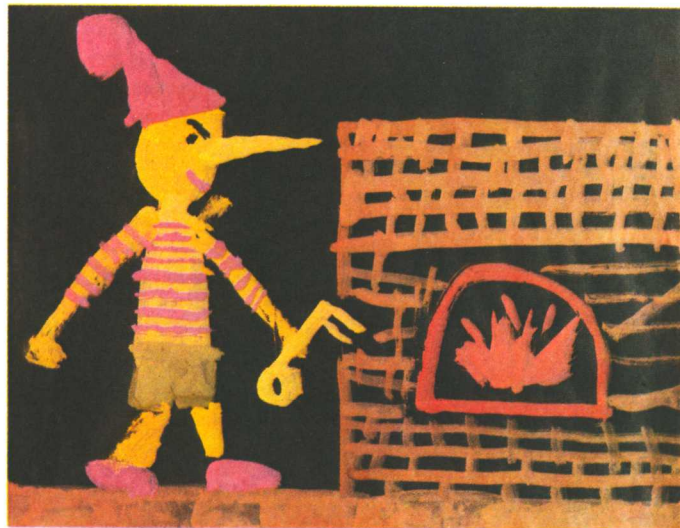
А как выглядит нарисованное



вами? Всегда ли обращаете внимание на то, каким получается изображение, как переданы отдельные части и весь предмет в целом?

Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к примерам. Рассмотрим птиц и зверей, чья жизнь во многом зависит от устройства и размеров частей тела.

ПРОПОРЦИИ



Вика Фисун, 5 лет.
Весело кружиться мне
на карусели.
Акварель.
Ленинград.

Антон Матвеев, 5 лет.
Венценосные журавли.
Гуашь.
Ленинград.

Рома Бейлин, 6 лет.
Буратино.
Гуашь.
Ленинград.

Майя Оржевская,
5 лет.
Картина о животных.
Акварель, гуашь.
Ленинград.



У коня, зебры, антилопы ноги тонкие и длинные — для того чтобы быстро бегать. Но слон или бегемот на таких и шагу не ступит — упадет. Им нужны толстые и крепкие ноги, которые смогут удержать огромное, тяжелое животное. Цапля имеет длинный тонкий клюв и такие же ноги, чтобы ходить по неглубоким болотцам и, как пинцетом, вытаскивать лягушек и мелкую рыбешку себе и детям на пропитание. Если клюв у цапли будет маленький, как у синицы, — она погибнет с голоду. Да и птица получится какая-то странная!

Представьте себе животных, у которых размеры частей тела перепутаны: жирафа с львиными лапами; курицу с вороньим клю-



Вика Фисун, 5 лет.
Аист.
Акварель, гуашь.
Ленинград.

вом; корову с шейю страуса; мышку с пушистым хвостом; голубя с лошадиной мордой; крокодила с воробьиными крыльями. Вы, наверное, скажете, что таких животных не бывает, и будете правы. От изменения размеров частей тела эти звери и птицы превратились бы в фантастические суще-

ства. У художников подобное нарушение размеров частей целого называется нарушением пропорций. Пропорция — латинское слово, оно обозначает соразмерность, определенное соотношение частей между собой.

Если нарушить пропорции и нарисовать человека с огромной головой, то получится чудовище. Если дом сделать тонким и высоким, то, по пропорции, это будет не дом, а телебашня. Нарисуйте в пруду огромную утку, и пруд превратится в лужу, так как пруд станет мал для такой утки.

Правда, бывает так, что создатели художественного произведения — писатель, поэт, художник — нарочно нарушают пропорции. Это помогает им интереснее, ярче, полнее рассказать о своем герое. Вспомните веселого, задорного и любознательного Буратино с непомерно длинным носом или чудесную зверушку Чебурашку — маленького, с большими ушами и огромными добрыми глазами!

Случается, что художник специально нарушает пропорции, чтобы выделить главное, показать зрителю, на что надо обратить особое внимание. Такое происходит, когда маленький художник рисует огромное, во все небо, солнце. Наверное, этим он хочет показать, как ярко оно светит, какое оно доброе и ласковое.

Рассмотрите внимательно работы детей, иллюстрирующие этот урок: все ли изображенное на них пропорционально, гармонично, то есть соразмерно между собой?

Попробуйте нарисовать любимые игрушки-зверушки с соблюдением пропорций. Если любимыми игрушками у вас окажутся кукла или самосвал — не беда, можно нарисовать и их. И еще просьба — не стесняйтесь, присылайте свои опыты в редакцию журнала.

Б. КРАВЧУНАС,
художник-педагог

ИЩУ ДРУЗЕЙ

Дорогая редакция журнала «Юный художник».

Вам пишут две болгарские девочки — Светла и Мария. Нам по 15 лет.

Мы получаем ваш прекрасный журнал и регулярно его рассматриваем с большим интересом. Наше хобби — рисование. Когда человек рисует, он забывает обо всем повседневном, сером, скучном.

Мы очень хотим познакомиться с ребятами, которые любят рисовать. Поэтому обращаемся со следующей просьбой: напечатать наш адрес. Мы любим кататься на коньках, слушаем брейк и диско, читаем книги и рисуем. Надеемся, что вы поможете нам найти новых друзей.

*Болгария, 8600, Ямбол,
ул. Граф Игнатъев. Бл. 74
вх. Б. ап. 44*

Светла Борисова

*Болгария, 8600, Ямбол,
ул. Граф Игнатъев. Бл. 74
вх. Е. ап. 118*

Мария Георгиева

Мне 13 лет, учусь в ДХШ. Люблю графику, резьбу по дереву, живопись. Хочу подружиться с ребятами, которые также любят искусство.

*Данилов Сергей, 13 лет,
211440, г. Новополюцк, ул.
Ктаторова, 8, кв. 44*

Я хожу в ДХШ, в третий класс. Люблю рисовать, особенно природу. Хочу иметь друзей, с которыми можно обменяться мнениями, подружиться. Мне 12 лет, учусь в 6-м классе.

*Волкова Аня,
606406, Горьковская обл.,
Балахнинский район, п. Правдинск-2,
ул. Коммунистическая, д. 10, кв. 49*

Меня зовут Инна, закончила 6-й класс, учусь хорошо. 13 лет. Люблю рисовать, читать, вязать, делать поделки из соломки, манки. Занимаюсь музыкой, играю на фортепиано, пою, люблю классическую музыку и рок-музыку. Собираю открытки с изображением цветов, кошек, собак и лошадей, календарики, марки.

Мне хочется иметь друзей по переписке и надеюсь, что вы мне поможете и напечатаете мой адрес.

*396576, Воронежская обл.,
Подгоренский р-н, с. Белогорье,
ул. Коминтерна, 8,
Кравцова Инна*

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Лаковая пластина, фрагмент которой напечатан на первой странице обложки, создана крупнейшим мастером современного Палеха, продолжателем традиций советской лаковой миниатюры Валентином Ходовым. Собственно, для многих Ходов с этой пластины и начался: в 1974 году она принесла молодому миниатюристу серебряную медаль АХ СССР. С той поры он — признанный лидер палешан, причем лидер, как принято сейчас говорить, неформальный — истинный. Это закономерно: блестящий художник, талантливый педагог, спортсмен, яркий оратор, знаток искусства, патриот Палеха, редкостно умный, а главное, очень хороший — жизнерадостный, честный, работающий, принципиальный человек, без остатка преданный родному искусству, Валентин привлекал к себе сразу и навсегда. А не нравился только тем, кого и сам терпеть не мог: халтурщикам и хапугам, которых, к сожалению, пока везде хватает.

Авторитет его был огромен — к оценкам Ходова внимательно прислушивались, работы художника нередко становились этапными для всего палехского искусства. Не случайно 10 лет назад после второго рождения журнала «Юный художник» он вошел в состав редколлегии, где вел вопросы народного творчества, за судьбу которого в наш тревожный век болел всей душой. Событием стали собственные статьи Ходова в журнале об искусстве Палеха. Вдвойне закономерно и то, что несколько лет назад, как бы торопя перестройку, палешане избрали его председателем своего творческого союза. Как горячо взялся он за работу!.. Увы, обо всем теперь приходится говорить в прошедшем времени: когда этот номер готовился к сдаче, Валентина Ходова не стало. Долгая и страшная болезнь, потребовавшая от него большого мужества, взяла таки свое. Но остались работы, осталось дело...

Подробный рассказ о творчестве Валентина Ходова читайте в следующем номере.



Ежемесячный журнал
Союза
художников СССР,
Академии
художеств СССР,
ЦК ВЛКСМ

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

11.1988

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Книга в нашей жизни	<i>М. Ф. Ненашев</i>
3	Полководцу Великой Отечественной	<i>Н. Беговых</i>
6	ИЗДАТЕЛЬСТВА — ШКОЛЕ Новые книги по изобразительному искусству	<i>П. Стеллиферовский</i>
7	МУЗЕИ И ДЕТИ Карнавалы в Эрмитаже	<i>И. Куреева</i>
8	БИОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ Ассоциация художников революционной России	<i>Т. Поздняева</i>
13	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ В. Поленов. Христос и грешница	<i>Ф. Поленов</i>
18	ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЭРМИТАЖУ Скифские древности	<i>Л. Галанина</i>
22	Офорт. Продолжение	<i>С. Никиреев</i>
26	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Работа над иллюстрацией	<i>В. Панов</i>
31	МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Наедине с Москвой (А. Лебедев-Шуйский)	<i>Н. Иванов</i>
34	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Мариано Фортун	<i>О. Сугрובה</i>
38	МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Акварели Сурикова	<i>А. Михайлов</i>
43	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Имени Вяшима Нурали	<i>А. Жукова</i>
45	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Как подготовить гравировальную доску	<i>А. Крючков</i>
46	УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ Пропорции	<i>Б. Кравчунас</i>

Обложки:

1. **В. Ходов.** Ветер революции. Пластина. 1969.
2. **В. Хабаров.** Мила. Темпера. 1974.
3. **В. Поленов.** Христос и грешница. Фрагмент. Уголь. 1885. Государственный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова.
4. **М. Фортун.** Любители гравюр. Фрагмент. Масло. 1867. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Главный редактор **Л. А. Шитов.**

Редакционная коллегия: **Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов** (отв. секретарь), **Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабубова, 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, Т. Н. Яблонская**
Главный художник **А. К. Зайцев**

Макет художника **В. Ф. Горелова**
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 12.09.88. Подп. к печ. 17.10.88. А01175. Формат 60×90¹/₄. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отг. 25,5. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 198.

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

«Юный художник», 1988 г., № 11, 1—48.



