

Юный
ХУДОЖНИК

4 '89





О ВОСПИТАНИИ—С НАДЕЖДОЙ

*Реформа образования, дела школы волнуют сейчас не только учителей и учеников. В обсуждении насущных проблем воспитания участвуют известные деятели науки и культуры нашей страны. Большую работу проводит и **Ролан Антонович БЫКОВ**, секретарь правления Союза кинематографистов СССР, делегат Всесоюзного съезда работников народного образования.*

Предоставляем ему слово.

Одна из важнейших задач воспитания молодого поколения, которая обсуждалась на съезде,— гуманизация. Идея гуманизации тысячи лет. Древние греки определили ее как понятие внутреннего и внешнего совершенства человека. Гуманизация — дословно «очеловечивание». Конечно, грустно сегодня, на 72-м году Советской власти, говорить, что мы должны очеловечить свою деятельность, но, к сожалению, приходится.

Гуманизация образования подразумевает и физическое воспитание, и нравственное, и интернациональное, и изучение искусства, культуры, богатейшего мирового и отечественного художественного наследия.

Мы долго повторяли: все для человека, все во имя человека, детям — самое лучшее, дети — привилегированный класс. А что было на деле? Приведу несколько цифр из области архитектуры, ведь она наиболее конкретно определяет социальное положение людей.

Затраты при строительстве на один квадратный метр общественного здания в среднем по стране составляют 250 рублей, квадратный метр школьного — 37 рублей, квадратный метр не самого лучшего свинарника — 43 рубля. Исходя даже из этого факта, можно ли утверждать, что дети у нас — привилегированный класс?

Новый, революционный подход к развитию общества, выдвинутый партией и поддержанный всем народом, напрямую связан с гуманизацией, обращенностью к человеку как свободной, инициативной, творческой личности.

Потому одна из задач школьной реформы — всерьез, не на словах, а на деле отдать учителю первенство, раскрепостить его. Его учат

все, кому не лень. И даже кому лень. И кому не хочется. И кому не положено. И кому нельзя. Ну а престиж учителя? Необходимо обратить внимание на становление молодого педагога, утверждение его социального достоинства в обществе. И если этот процесс затягивается, то такое положение не может не тревожить.

Гуманизация образования охватывает много проблем. Первая и основная — неразделимость образования и воспитания. Надо вернуть образованию его главную функцию — воспитательную!

Через познание мы постигаем гармонию, структуру, логику жизни, оно помогает открывать огромный мир. Это душеобразующая сила. Направление ее должно быть гуманистическим, во всем необходимо увидеть человека. У нас же даже родная речь заформализована, а литература в школе — нечто вроде приложения к кратковременному и неглубокому курсу обществоведения. Утрачиваются духовные ценности: та богатейшая информация, которой раньше наделяла нас книга, приходит теперь через радио, кино, телевидение.

Зачастую это приводит к пассивному потреблению искусства, человек отлучен от самого процесса творчества, от традиций народной культуры.

Я вырос на песнях матери, сказках бабушки. А многие ли современные матери способны спеть малышу колыбельную песню? Воспитанием вкуса, развитием творческого начала в ребенке мы (я имею в виду родителей, всех взрослых) не занимаемся, ставим стену между собой и детьми. Потому и интересы у нас разные, объединить их сумеет только общность взглядов.

Воспитание художественного вкуса, богатых эстетических запросов — об этом сказано немало. Какой же итог?

К эстетическому воспитанию относимся как к чему-то надоевшему, с чем надо соглашаться и совершенно ничего не делать для его улучшения. И в результате отдаем ребенка на потребу стихии массовой культуры, не задумываясь о последствиях. Потом можно что угодно предпринимать, но поздно — человек будет слеп и глух к истинной красоте.

Не устаем повторять, что хороший специалист невозможен без глубокого культурного багажа. Посмотрите на то, что продается на прилавках магазинов, на товары, которых мы чураемся, и в итоге покупаем заграничные вещи. Выходит, действительно, тот, кто с детских лет не овладел азами искусства, не станет мастером ни в чем.

Очевидно, настало время пересмотреть школьные программы. Обращенность к человеку, его душевным качествам позволяет выйти за рамки привычного, шире взглянуть на окружающее. И здесь хотелось бы привлечь внимание еще к одной проблеме — неосцими роли экологического воспитания в нравственном совершенствовании юного гражданина. Драматургия природы сложна и трагична, с ее помощью можно пробудить в ребенке чувства добра, милосердия и сострадания.

Мы живем в конце XX века, когда без образования, без культуры, без осмысления прекрасного нельзя стать гармонически развитой личностью. Многие еще предстоит переделать в нашей стране, чтобы решить важные задачи воспитания подрастающего поколения. И я думаю, мы их решим!

МАРКИ ЗА МИР

ИСКУССТВО ОБЪЕДИНЕННЫХ НАЦИЙ

Под таким девизом почтовая администрация Организации Объединенных Наций ежегодно выпускает марки, конверты, карточки, специальные бланки для пересылки самолетами — аэрограммы. Авторы рисунков для них — художники всех континентов.

ООН — единственная в мире организация, выпускающая собственные знаки почтовой оплаты для пересылки корреспонденции. Как известно, в апреле 1945 года в США, в Сан-Франциско, представители 51 государства подписали документ, подтверждавший образование Организации Объединенных Наций. С ее созданием много дел появилось не только у дипломатов, но и у проектировщиков, архитекторов, строителей и художников. Им предстояло возвести, отделать комплекс зданий — представительство ООН. Место для него выбрали на побережье Ист-Ривер в Нью-Йорке; автором проекта стал известный архитектор Ле Корбюзье.

...Январь 1951 года. В одном из помещений штаб-квартиры ООН открылось почтовое отделение, где с тех пор ежедневно толпятся филателисты, желающие приобрести знаки почтовой оплаты. Но особенно много коллекционеров пришло сюда осенью того же года, когда в продажу поступила первая в истории ООН серия почтовых марок...

Их сюжеты — символы мира, сотрудничества, борьбы за всеобщее разоружение. В 1959 году на двух миниатюрах, посвященных деятельности Совета по опеке — специального органа ООН, призванного содействовать развитию народов зависимых территорий, — впервые появились произведения искусства: фрагмент статуи О. Родена «Бронзовый век».

В зале, где проходят заседания Совета по опеке, возвышается скульптура, выполненная датча-

нинном Х. Старке. Она была подарена правительством Дании и репродуцирована на трех марках, вышедших в 1968 году. Работа Х. Старке — не единственное произведение искусства, переданное в дар ООН. Уже при подходе к комплексу посетителей встречает «Колокол мира» — подарок народа Японии. Подвешенный под миниатюрной пагодой и отличительный из пожертвованных металлических монет разных стран, он говорит о всемирном характере организации. Мир невозможен без уничтожения на земле оружия. Об этом напоминает установленная перед зданием секретариата статуя Е. Вучетича «Перекуем мечи на орала», подаренная нашей страной в 1957 году. А в самой штаб-квартире ООН собрано немало интересных произведений живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства разных стран и народов, переданных сюда в разное время правительствами, в том числе СССР. Вот и недавно, в декабре 1988 года, Генеральным секретарем ЦК КПСС М. С. Горбачевым подарена скульптура М. Аникушина.

Серия марок воспроизводит барельефы дверей зала заседаний Генеральной Ассамблеи с аллегорическими фигурами Мира, Справедливости, Братства и Истины — подарок правительства Канады. Болгария передала ООН замечательную копию фрески «Князь Колоян и княгиня Десислава» из Боянской церкви, а, скажем, Тунис — фрагменты древнеримской мозаики «Времена года», обнаруженные археологами при раскопках. Все это можно увидеть на почтовых миниатюрах. Коллекционеры, между прочим, знают, что приобрести их можно в трех официальных центрах организации: в Нью-Йорке, Вене и Женеве. Соответственно марки ООН имеют номиналы в долларах и центах, австрийских шиллингах

и грошах, в швейцарских франках и сантимах.

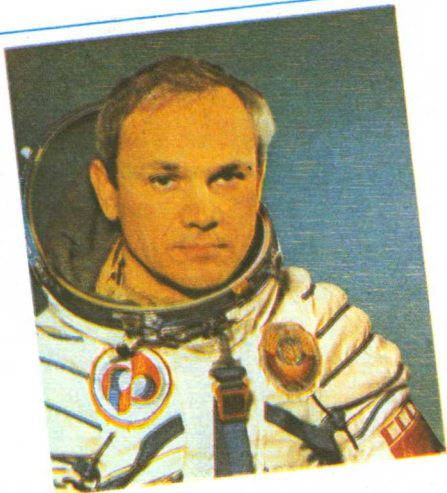
Среди произведений искусства, украшающих Европейское бюро ООН в Женеве, репродуцировались на марках фрески испанского художника Х. М. Серта, выполненные еще в 1934 году и символизирующие единство пяти континентов. В 1984 году шестимарочную серию расцвелили гуаши швейцарского графика, монументалиста Х. Эрни, который, кстати, был специально приглашен для разработки эскизов почтовых миниатюр. Одна из них, отмеченная изысканной игрой цветовых пятен и линий, признана парижским Салоном красивейшей европейской маркой года. Из работ австрийских художников подлинное украшение очередной серии — произведения графика, дизайнера Ф. Хундертвассера. Миниатюры, выполненные в технике металлографии, предельно точно передают его яркие, насыщенные краски.

Чему только не посвящены знаки почтовой оплаты! Так, на марках, рассказывающих о деятельности Всемирной организации интеллектуальной собственности, учреждения ООН, появился рисунок Леонардо да Винчи; миниатюры, посвященные Международному суду в Гааге, воспроизводят одну из фресок Рафаэля в Ватикане. А вот трехмарочная серия, пропагандирующая работу Международной школы ООН, — здесь мы встречаем полотно П. Пикассо. На миниатюрах, появившихся в почтовых окошках Нью-Йорка и Женевы в 1974 году, изображены фрагменты росписей бразильского художника К. Портинари. Два полотна известного советскому зрителю американца Э. Уайета воспроизведены на блоке, выпуском которого почтовая администрация отметила 40-ю годовщину образования Организации Объединенных Наций.

Широкий спектр произведений живописи, переданных в дар ООН, представляет выпуск марок, приуроченных к 40-й годовщине создания Ассоциации содействия. Три многокрасочных блока знакомят с произведениями Х. Миро, С. Дали, Ж. Гросса, В. Вазарели. Что и говорить, по коллекции марок ООН можно составить представление о мировом изобразительном искусстве.

А. СТРИГИН

Космос и дети



*Маленький дорогой юный
художник - художник
с мечтательным
белоснежным, серебристым,
творческим взглядом,
счастливый, интересный,
открытый и решительный,
Александр —
Омашинский!*

Итак, итоги конкурса «Космос и дети», посвященного 100-летию города Июкогама, подведены. Более ста участников награждены дипломами журнала «Юный художник», двадцать девять лучших рисунков направлены на международную выставку в Японию.

Сегодня композиции юных комментирует дважды Герой Советского Союза, летчик-космонавт СССР, член Союза художников СССР в. Джанибеков.

Детей, как и взрослых, космос влечет своими тайнами, возможностью соприкоснуться с его неизведанными глубинами хотя бы мысленно, призывая на помощь фантазию и те знания, которыми уже овладел человек. Тему космоса ребята понимают широко и серьезно. Прежде всего они рассматривают межзвездное пространство как арену мирного сотрудничества. Добрые смелые люди живут и трудятся на космических просторах совместно с инопланетянами во имя общих мирных целей. Ни на одной картинке, созданной ребенком, я не увидел межзвездных войн. Наоборот, все рисунки дышат оптимизмом, верой в добро и красоту.

Весело, с юмором и теплотой написана акварель Юли Адовой «На недельку, до второго, на планету Комарова». Девочка изобразила своеобразный мир, который может быть и на Земле. Летят к звездам космические корабли. Смешной робот берет интервью. Пудель в скафандре знакомится со своим инопланетным коллегой. Оригинальны образы обитателей этого забавного светлого мирка. Есть в работе Юли даже некая монументальность. На мой взгляд, она бы пригодилась для росписи большой стены, например, в детском театре.

Иру Шахтарину из Дивногорска заинтересовал выход космонавта в открытый космос. Она передала атмосферу этого необычного действия, даже наметила элементы конструкции корабля. Но, к сожалению, не показала, чем занят космонавт. Ведь в космос-то мы выходим работать!

Зато в композиции Алеши Бобкова все космонавты при деле: идет стыковка сложного космического комплекса. Пополняются запасы воды, кислорода, пищи. Производится кино- и фотосъемка. В правом верхнем углу рисунка видна часть астероида, на котором изображен вездеход и привязанный к нему космонавт. Как мне кажется, юный художник предлагает проект исследования спутника Марса — Фобоса или другого небольшого небесного тела. В эскизе много пластики, Алеша использует различные технические приемы, умело сочетает черные и белые цвета, чувствует четкость графической линии.

У Лены Илюхиной иные цели. Она старается передать сложный психологический момент: первые мгновения встречи с инопланетянами. Девочка взволнована и испугана, а неземной ушастик застыл в недоумении. Ему явно нравится, что его разглядывают.

А вот другая планета с необычными горными образованиями. Эскиз Жени Ручки называется «Гонки на страусах». Странный мир, не такой, как Земля. Здесь красное Солнце и много красной пыли. Но космический аппарат в виде шатра удобно приземлился. Астронавты с интересом наблюдают за диковинными животными. Что ж, и такое возможно в каком-нибудь отдаленном уголке Вселенной.

Действие на рисунке Юры Болда происходит на планете Кристаллов, которая, как считает мальчик, является одним из спутников Сатурна. Космонавты ведут астрофизические наблюдения. Интересен вариант вездехода, приспособленного для езды по бездорожью и оснащенного всем необходимым для исследования. Землянин пристально изучает огромный кристалл, напоминающий растение. Очевидно, существование таких миров во Вселенной не новость для исследователей.

Максим Немцев пытается передать драматическую ситуацию при встрече с инопланетянами. Происходит нечто неожиданное: от существа из другого мира исходит угроза, и земляне вынуждены защищаться. Посещение иных миров таит много опасного, и надо быть к этому готовым. Поэтому Максим предлагает интересную конструкцию скафандра с мягкими наколенниками и сочленениями, которые облегчают передвижение, и в то же время каркасная оболочка хорошо держит тело человека. В руках космонавта антенна для связи или надежное оружие. Рисунок выполнен цветными карандашами, что требует большого трудолюбия и кропотливости. Этими качествами вполне обладает юный автор.

Космодром Вадика Тарапона построен явно не на Земле, может быть, на Луне. Во всяком случае, ученые и специалисты считают, что Луна может быть использована как трамплин для дальнейших меж-

Светлана
Фурчикова,
13 лет.
Сварка в космосе.
Акварель.
ДШИ, Медведево
Калининской обл.



Вика Кашкет,
9 лет.
Три космонавта.
Гуашь.
ДП, Житомир.

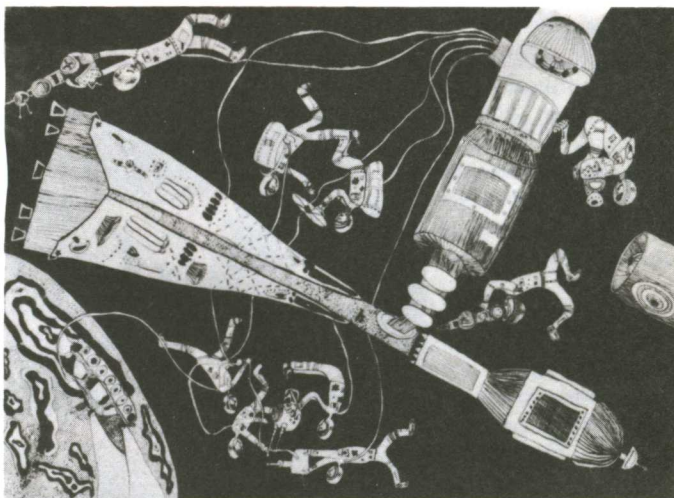


Вадик Тарапон,
10 лет.
Космодром.
Гуашь.
Киев.

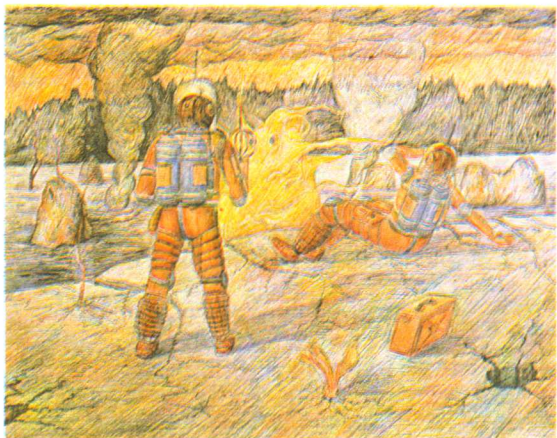


Ира Шахтарина,
11 лет.
В космосе.
Гуашь.
ДХШ, Дивногорск.

Женя Ручка,
10 лет.
Гонки на страусах.
Гуашь.
Киев.



Максим Немцев,
13 лет.
Встреча в космосе.
Цв. карандаши.
ДШИ, Апатиты.



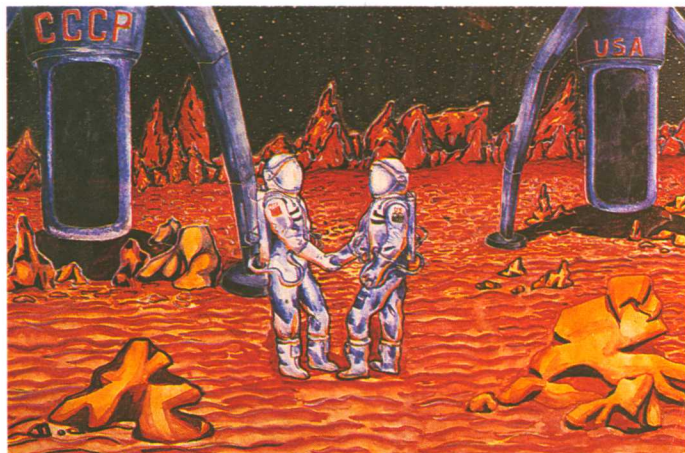
Алеша Бобков,
7 лет.
Состыковка
космического
комплекса.
Тушь.
ДПШ № 1 Невского
района,
Ленинград.

Лена Илюхина,
11 лет.
Неожиданная встреча.
Гуашь.
ДХШ, Чита.

Катя Бакуменко,
12 лет.
Космическая связь.
Пастель.
ДХШ, Лесосибирск.



Светлана
Фурчикова,
13 лет.
Встреча на Марсе.
Акварель.
ДШИ, Медведово
Калининской обл.



Юра Болд,
15 лет.
Планета Кристаллов.
Восковые мелки.
ДХШ, Бельцы.



Юля Адова,
8 лет.
На недельку,
до второго,
на планету
Комарова.
Акварель, тушь.
ДХШ, Томск.



звездных полетов. Мальчик изобразил различные типы фотонных кораблей, а также ракеты с крыльями, предназначенные для полетов на планеты с неплотной атмосферой. Вадик пытается найти решение космического порта. Его сферическая форма позволяет вести круговой обзор. Сооружение приподнято над поверхностью, чтобы защищать от метеоритов грузы и людей. Всюду чистота и порядок.

Космическая связь может осуществляться по-разному. Один из ее вариантов придуман Катей Бакуменко. Исследователи летают от планеты к планете. За пультом управления женщина, может быть, сама Катя?

Света Фурчикова предлагает идею строительства искусственных сооружений на планете в системе синего гиганта. Идет сварка с использованием энергии звезды. Такой вариант возможен в будущем. Девочка разумно построила конструкцию. Чувствуется высокая сейсмичность планеты, поэтому надо приложить много сил, чтобы ее освоить.

Радостно сознавать, что ребята придумывают своеобразные решения, творчески подходят к раскрытию необычных идей, даже классических! Ведь космос по сути своей неисчерпаем, его философия бесконечна. Чем больше раскрепощается фантазия, тем интереснее жить и работать. Только не надо чересчур увлекаться технической стороной темы. Ведь в центре всех исследований — человек, во имя него и осуществляются космические полеты.

Участники конкурса, чьи работы направлены на выставку в Японию:

Антонов Антон, 8 лет, изостудия «Огонек», Москва
Бобкова Ира, 11 лет, ДПШ № 1 Невского района. Ленинград

Бурядина Лена, 14 лет, Никольское Липецкой области

Бусыгина Оля, 11 лет, ДХШ, Новоенисейск

Болотова Люба, 13 лет, ДХШ, Мурманск

Володыкина Юля, 13 лет, ДХШ, Элиста

Голдырева Наташа, 10 лет, ДХШ, Дивногорск

Дармостук Алина, 13 лет, ДХШ, Борзя

Драницин Максим, 13 лет, ДХШ, Мурманск

Казаченко Маша, 11 лет, ДХШ, Новоенисейск

Кузьмина Наташа, 14 лет, ДХШ, Борзя

Кулаженко Оксана, 11 лет, ДХШ, Новоенисейск

Лапенкова Марина, 9 лет, ДП, Арзамас

Максимов Толя, 11 лет, ДХШ, Магнитогорск

Мишанина Света, 9 лет, ДП, Арзамас

Матвеева Лена, 10 лет, ДХШ, Дивногорск

Матвеева Лена, 11 лет, ДХШ, Новоенисейск

Мурзак Боря, 15 лет, ДХШ, Бельцы

Нечаева Марина, 10 лет, ДХШ, Чита

Прусова Маша, 8 лет, ДХШ, Мурманск

Рыжов Слава, 13 лет, ДХШ, Чита

Сенева Марина, 9 лет, ДШИ, Верхний Мамон

Сергеева Света, 13 лет, школа № 34, Чебоксары

Скоробогатова Маша, 9 лет, изостудия «Огонек», Москва

Унмурэ Маршана, 12 лет, ДХШ, Флорешты

Чернов Сережа, 11 лет, ДХШ, Новоенисейск

Черепанов Женя, 11 лет, ДХШ, Новоенисейск

Хворская Ира, 11 лет, ДХМШ № 1, Кировск

Якубаз Наташа, 10 лет, ДХШ, Флорешты

Редакция журнала «Юный художник» благодарит научный совет Академии наук СССР за организацию конкурса «Космос и дети», всех любителей изобразительного искусства за участие в нем. Желаем творческих успехов!

Дунайская школа

Идея о взаимодействии человека и природы издавна служила стимулом развития научной мысли. В европейской культуре XV—XVI веков изучение окружающего мира усиливало интерес к астрономии, магии, натурфилософии, алхимии. С этими областями знания, в наше время часто определяемыми как лженауки (исключая, конечно, первую), тесно связаны начальные шаги европейского пейзажа. Искусство той поры все чаще использует непосредственное наблюдение. Человек в XV—XVI веках начал воспринимать природу как источник прекрасного, тонко ощущать ее совершенство. Все оказывалось взаимосвязанным, везде было разлито божественное начало, сам бог отождествлялся с мирозданием. Эта новая философия получила название пантеизма. Таков один из признаков того замечательного времени, которое мы называем эпохой Возрождения. Особенно сильно интерес к окружающему миру проявился в искусстве стран, расположенных к северу от Альп. Природа стала приобретать все большее значение в картинах немецких и нидерландских художников.

В средние века ландшафту отводилась подчиненная роль, так как полным смысла тогда считался только образ божества или святого. Река, скала или растение изображались в условной, стилизованной форме, выбор пейзажных мотивов определялся символическими представлениями. Береза означала очищение, чертополох — угрозу, а, например, гроздь винограда — намек на таинство ехва-

ристыи (христианский обряд причастия).

Близилась к концу эпоха готического искусства. В Германии и Нидерландах детали ландшафта стали писать более живописно. Однако средневековая живопись ограничивалась изображением только переднего плана. Овладение трехмерным пространством — достижение уже эпохи Возрождения.

В. Губер.
Пейзаж Фельдкирха.
Перо, тушь.
Лондон, университетский колледж.



Хотя его родиной считается Италия, интерес к пейзажу впервые возник не здесь. В центре итальянской культуры стоял человек, ландшафт рассматривался только как место действия. Даже рисунок Леонардо, изображающий долину реки Арно, кажется сценой, на которой вот-вот появятся персонажи. Совсем иное восприятие природы было свойственно мастерам Северного Возрождения. Художник и зритель относились к пейзажу как к чему-то живому, одухотворенному. Могучая жизненная сила переполняла изображения набегающих волн и скалистых круч, птиц, цветов, деревьев.

В начале XVI века появляется понятие «пейзажист». Впервые его употребляет в своем дневнике Альбрехт Дюрер по отношению к нидерландскому художнику Иохиму Патиниру. Самого Дюрера можно считать одним из пионеров чистого пейзажа, лишённого человеческих фигур. Акварели этого художника, созданные в последнем десятилетии XV века и отражающие разнообразные впечатления от первой поездки в Италию, привлекают внимание подробным изображением ряда городов. Особо интересны акварели «Вид Триента», «Вид Нюрнберга», «Вид Инсбрука». Следующий шаг сделали художники так называемой Дунайской школы. В долине Дуная на отрезке между Пассау и Веной работали живописцы и графики, тесно друг с другом не связанные, но выработавшие единую манеру, единый подход к природе. Его сущность — в сиянии красок, в отражении атмосферных

эффектов. Все это — художественное воплощение философии пантеизма.

У истоков Дунайской школы стоял молодой Лукас Кранах. Именно ему впервые удалось выразить чувство внутреннего родства человека и окружающей среды. В картине «Покаяние святого Иеронима» (1502) скалы на переднем плане трактованы не менее внимательно, чем фигура святого. Их силуэты так же значительны, как даль, небо у горизонта, на фоне которого мощно, в низком регистре звучит темная зелень деревьев. Написанная годом позже картина «Отдых на пути в Египет» развивает тему близости природы и человека. Господствуют спокойствие, ясность, глубокое лирическое чувство, а эпизод христианской легенды становится событием человеческой жизни, лишенным сверхъестественного начала. Непринужденно размещены на переднем плане трава, камни, человеческие фигуры. Вдаль уходят пригорки с кустарником и березой, спокойная поза Иосифа находит отклик в силуэте могучей старой ели с раскидистыми лапами.

Идею всеобщего единства разрабатывали и философы XVI века. В их учении получили дальнейшее развитие понятие микрокосм, то есть малый мир, и макрокосм — необъятный мир, вселенная. По мысли величайшего из немецких натурфилософов Парацельса, человек представляет собой часть природы, микрокосм в макрокосме, все предметы взаимосвязаны, порождают друг друга. Парацельс был странствующим врачом, объездил почти всю Европу, принимал участие в Крестьянской войне на стороне восставших. Изучая медицину, химию, ботанику, сделав предметом наблюдений духовную жизнь человека, философ пришел к выводу, поразившему его самого: дух, если он вообще существует, должен быть материальным! Идея отражения макрокосма в микрокосме вдохновляла как труды натурфилософов, так и живопись Кранаха.

Богатство и разнообразие окружающего мира постоянно влекли к себе художников Дунайской школы. Альбрехту Альтдорферу принадлежит небольшая картина «Лесной пейзаж со св. Георгием».

Масштабы ландшафта восхищают зрителя. Под высокими деревьями теряются маленькие фигурки воина и дракона. Главный «герой» картины — могучий буковый лес. Заметим, что бук символизирует тепло, здоровье, радость, и таким же радостным оказывается колорит картины. В картинах Альтдорфера все предметы кажутся словно сотканными из ярко окрашенных сгустков воздуха, перетекающих друг в друга. Такая трактовка вызывает в памяти толкования алхимиков той эпохи, согласно которым все элементы мироздания способны превращаться друг в друга.

Вершиной творчества мастера стала картина «Битва Александра Македонского с Дарием». Толпы сражающихся в блестящих латах, церквы и замки, горы, реки и моря тянутся до бесконечности. Линия горизонта уходит в необозримую даль. В небе и луна, сообщающая ландшафту грозную мрачность, и солнце, пронизывающее облака своими лучами. Кажется, художник стремится охватить взглядом всю Вселенную, создать космическую панораму. Макрокосм одухотворен, все находится в непрерывном движении, свет словно перетекает от одного участка картины к другому.

Альтдорфер — первый из европейских художников, кто создал в технике масляной живописи пейзаж без единой человеческой фигуры. Небольшая картина «Дунайский пейзаж близ Регенсбурга» представляет собой приветливую долину, вид на которую обрамлен двумя могучими деревьями переднего плана.

Пейзажными мотивами наполнены многие его рисунки, гравюры и офорты, которые оказали большое влияние на других мастеров Дунайской школы. Исключительное место занимает пейзажная графика в творчестве Вольфа Губера. Ему, как и старшему брату, свойственно космическое видение природы. Замечательны выполненные с натуры разнообразные ландшафты, ради которых он специально путешествовал по Австрии. В рисунках и акварелях ощутимо то же чувство, что и в словах его знаменитого современника — итальянского философа и медика Кардано, писавшего «о единой материи, откуда получается такое разнообразие

и такая красота природы». Впоследствии художник пришел к типу грандиозного пейзажа, захватывающего нас необъятностью пространства и интенсивным звучанием цвета, как в акварели «Предальпийский пейзаж». Программная вещь художника — рисунок 1552 года, где напряженные линии и формы ландшафта, уподобленные волнам, усиливают мистическое настроение.

Рядом с мастерами Дунайской школы можно поставить несколько швейцарских художников, воодушевленных природной мощью. Это Урс Граф, Никлаус Мануэль Дейч и Ганс Лёй. Их отношению к действительности свойственны наблюдательность и особая острота восприятия, а от немецких мастеров они заимствуют тягу к необычности и богатую фантазию. Романтическая атмосфера господствует во многих произведениях Ганса Лёя. Его рисунок «Горный пейзаж с озером» преломляет некоторые черты стиля таких различных художников, как Дюрер и Вольф Губер, но при этом сохраняет оригинальность.

Интересна картина Г. Лёя «Орфей и животные». В ней проявляется типичное для Северного Возрождения отношение к античной теме. Герой греческого мифа преобразуется в средневекового менестреля, которого зачарованно слушают сбежавшиеся на звуки виолы животные: грозный медведь, олень, пугливый заяц. По воле художника все краски окружающего мира преобразуются, всюду господствует коричневый цвет, варьирующийся на множество различных оттенков. Мрачное, таинственное настроение усиливает темное небо с нависшими облаками. И только белка, бегущая по стволу дерева, оказывается неожиданным и особенно резким пятном светлой краски, диссонирующим с общей тональностью картины.

У. Графу и Н. Дейчу свойственно обостренное чувство пространственной глубины. Земное зачас-

А. Альтдорфер.
Отдых на пути в Египет.
Масло. 1510.

Западный Берлин, картинная галерея Берлин-Далем.
57×38. ▷

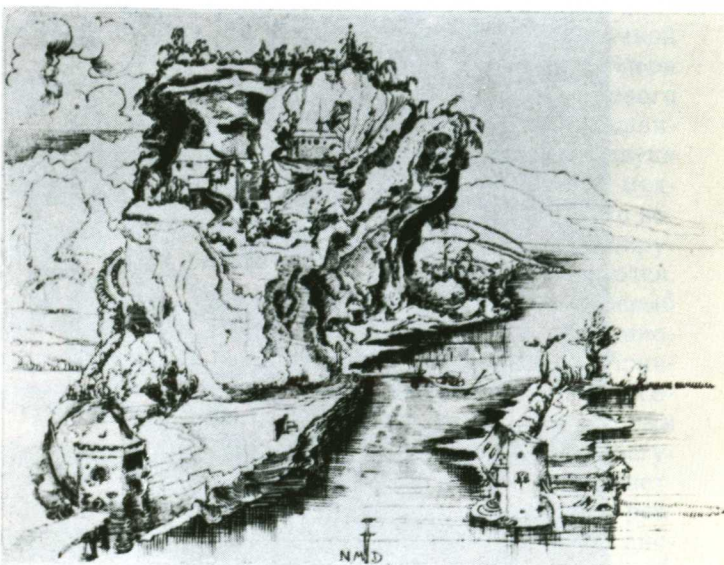
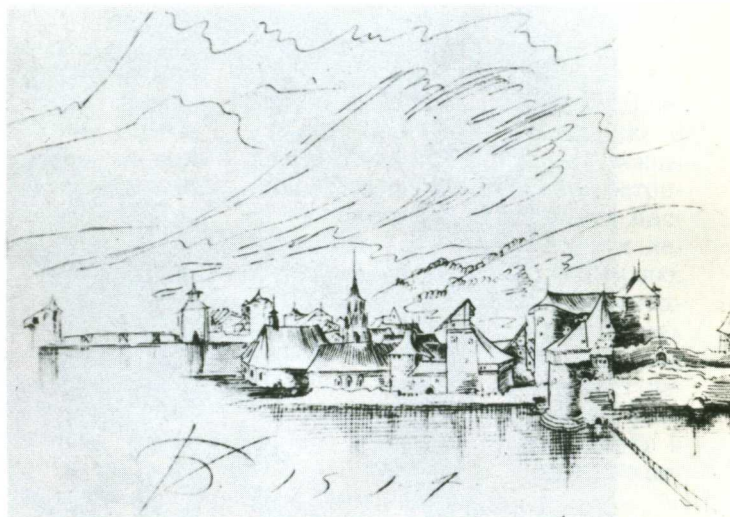




А. Альтдорфер.
 Дунайский пейзаж близ
 Регенсбурга.
 Масло. 1526—1528.
 Мюнхен, Старая Пинакотека.
 30×22.

Г. Лей-младший.
 Орфей и животные.
 Масло. 1519.
 Баль, художественный музей.
 58×51. ▷

У. Граф.
 Город на берегу озера.
 Перо, тушь. 1514.
 Фрагмент.
 Базель, Публичное художественное
 собрание.



Н. Дейч.
 Гора.
 Перо, тушь.
 Берн, художественный музей.

Н. Дейч.
 Усекновение главы Иоанна
 Крестителя.
 Масло. Около 1520.
 Баль, художественный музей.
 32,5×26.

А. Альтдорфер.
 Легенда о св. Флориане:
 казнь.
 Масло. 1516—1518.
 Флоренция, Уффици.
 81×67. ▷

тую сочеталось у них с фантастическим. К примеру, удивительной экспрессией отличается пейзаж в «Усекновении главы Иоанна Крестителя» Дейча. Сияние света, идущего от радуги, от огромной яркой звезды, придает фантастический характер всему ландшафту. Характерный для Германии и Швейцарии пейзаж с деревьями и замком приобретает космический оттенок. Столь же необычен вид острова в рисунке пером Дейча, где причудливые геологические образования, на которых громоздятся фортификационные укрепления, растворяются в глади воды и неба.

Немецкой пейзажной графике, как и всему искусству Северного Возрождения, свойствен, по выражению известного ученого Э. Панофского, взгляд на мир одновременно как бы «в телескоп и в микроскоп». Рисунок У. Графа, выполненный в 1514 году, показывает город, стоящий у озера. Зритель видит его издали, но может различить мельчайшие подробности архитектурной планировки. Случайный, казалось бы, штрих пера и плоскость листа, обозначающая небо и воду, воспринимаются зрителем с особой отчетливостью. Горы и озера, характерные для ландшафта родной Швейцарии, служили неиссякаемым источником вдохновения для У. Графа и Н. Дейча.

Художественное осмысление мира природы стало одним из величайших достижений немецкого Возрождения. Дальнейшие пути искусства ведут к освобождению пейзажа от религиозного, аллегорического подтекста, характерного для живописи Дюрера, Альтдорфера и их последователей.

...Конец XVI века. Искусство в силу многих причин приходит в Германии в упадок. Лишь в XIX столетии романтики вновь поднимают его на европейский уровень. Один из вождей немецкого романтизма Людвиг Иоахим фон Арним писал: «Искусство должно снова начать там, где Кранх и Дюрер положили свои кисти». В произведениях К. Д. Фридриха и Ф. О. Рунге, выражающих новое мироощущение, мы чувствуем то же восхищение природой, что и в картинах Дюрера и Кранха, графике Губера и Альтдорфера...

А. ДОНИН



Пожалуй, ни одно событие культурной жизни Москвы и Петербурга начала XX века не привлекало такого внимания публики, как выставки «Союза русских художников». На вернисажах от скопления людей порой трудно было подойти к картинам, заготовленных входных билетов хватало едва ли не на половину желающих посетить экспозицию, а таблички «продано» появлялись возле большинства произведений уже в первые часы работы выставок. Об одной из них известный художник и критик А. Бенуа писал: «Толкотня, гул от пересудов, атмосфера накаленная, и это несмотря на то, что выставка уже стоит открытой четвертую неделю».

Что же явилось причиной столь бурного интереса к мастерам «Союза русских художников» — интереса, тем более бросающегося в глаза, что другие выставки этого времени отнюдь не пользовались таким же успехом? Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо хотя бы кратко взглянуть на историю русского искусства второй половины XIX века и на ту ситуацию, которая сложилась на рубеже столетий.

В 1863 году произошел знаменитый «бунт 14», когда группа прогрессивно настроенных учеников Академии художеств во главе с И. Н. Крамским покинула ее стены, отказавшись писать дипломные работы на заданные темы. В противовес холодному академизму, обращавшемуся в основном к мифологической тематике и образам древней истории, бунтари хотели показать в своем творчестве жизнь простого народа, используя в качестве художественного метода реалистическое отражение окружающей действительности. Этот бунт положил начало нового — демократического — этапа в русском искусстве.

В 1871 году открылась первая выставка созданного бунтарями Товарищества передвижных художественных выставок, которая



СОЮЗ РУССКИХ
ХУДОЖНИКОВ

имела огромный успех и заставила заговорить о членах Товарищества как о самых передовых и талантливых художниках времени. С этого момента, на протяжении 1870—1890-х годов передвижники собирали под свои знамена лучших русских скульпторов и живописцев, откликаясь на самые животрепещущие вопросы современности и неизменно находясь в авангарде художественной жизни России. Русское изобразительное искусство последней трети XIX века смело можно назвать эпохой Товарищества передвижных художественных выставок.

Однако в 1890-е годы в деятельности Товарищества намечается

А. Остроумова-Лебедева.
Павловск. Павел I.
Гравюра. 1903.



некоторый разлад, который в начале XX века привел к затуханию недавно еще могущественного художественного объединения.

В связи с наступившей реакцией после революционного подъема 1860—1870-х годов обличительный пафос передвижничества начал сходить на нет, и в этих условиях появилась необходимость поисков иных путей. Наиболее чутко на изменившуюся ситуацию отреагировали молодые художники, впервые заявившие о себе в середине 1880-х годов. Отражение прогрессивных общественных идей было для них естественным и органичным, так как они только вступили на арену художественной жизни и им не нужно было, как корифеям Товарищества, менять устоявшиеся творческие принципы. В то время как в среде передвижников наблюдалась растерянность — «прежние тенденции... устарели, проповедь наскучила и нового ничего не намечалось», — произведения молодых поражали свежестью и необычностью образных и пластических решений.

Следовало ожидать, что «старички», радеющие за престиж Товарищества, поддержат новые веяния, открыв им широкий доступ на свои выставки. Поначалу так и произошло. Однако постепенно стала брать верх боязнь перед новаторством талантливой молодежи. И хотя многие ее представители — А. Архипов, И. Левитан, В. Серов, М. Нестеров и др. — были приняты в объединение на протяжении 1890-х годов, это усугубило назревающий конфликт между мастерами различных поколений.

Передвижные выставки последнего десятилетия XIX века во многом смыкались с некогда чуждыми им экспозициями академического искусства. И здесь и там можно было в большом количестве увидеть салонные портреты и костюмированные исторические композиции, сентиментальные жанровые сцены и похожие друг на друга видовые пейзажи. Все

это имело мало общего с прежними передвижниками-бунтарями: безжалостная правдивость их творчества периода критического реализма, лишившись критической ноты, перерождалась в простую описательность. На этом фоне резко выделялись наполненные воздухом и светом, передающие живое, непосредственное впечатление от природы произведения молодых художников. Стремясь к выражению многообразия человеческих чувств, возникающих от соприкосновения с окружающим миром; их авторы завоевывали все большие симпатии зрителей и начали претендовать на главенствующее положение в Товариществе.

Чтобы сохранить за собой первенство и не упустить из рук бразды правления, старшие передвижники стали всячески препятствовать свободному творческому развитию этих мастеров. От участия в выставках отклонялись их



К. Коровин.
Кафе в Ялте.
Масло. 1905.
Государственная Третьяковская галерея.

К. Юон.
Троице-Сергиева лавра зимой.
Масло. 1910.
Государственный Русский музей.





И. Грабарь.
Неприбранный стол.
Масло. 1907.
Государственная Третьяковская галерея.

наиболее смелые и новаторские работы. Прием новых членов из числа единомышленников проходил с большим трудом. Даже такие значительные живописцы, как К. Коровин, Л. Пастернак, В. Переплетчиков, долгое время участвуя в передвижных выставках, то есть являясь экспонентами, так и не смогли попасть в объединение. Таким образом, еще несколько лет назад олицетворяя собой прогресс русского изобразительного искусства, Товарищество передвижников превращалось в его тормоз.

Продолжать работать в таких условиях становилось все труднее и труднее, и в воздухе стала витать идея создания нового художественного общества. Унаследовав

лучшие традиции передвижничества, но не находя с большинством теперешних его представителей ни человеческой, ни идейной близости, молодежь решила на окончательный разрыв. Если бы кто-то из зрителей в 1902 году пришел на передвижную выставку специально посмотреть новые работы А. Архипова или К. Коровина, С. Иванова или С. Виноградова, М. Нестерова или В. Серова, его постигло бы разочарование — картин этих мастеров он здесь уже не нашел бы...

Еще на рубеже 1890—1900-х годов молодые передвижники — преимущественно москвичи — начали участвовать в выставках журнала «Мир искусства», организуемых группой петербуржцев

во главе с С. Дягилевым и А. Бенуа. На этих выставках впервые была сделана попытка собрать вместе лучших мастеров, определяющих новые направления в развитии русского искусства. Однако, несмотря на то, что почти все участники были примерно одного возраста, стремились противостоять одним и тем же отживающим тенденциям, подлинного взаимопонимания между ними не получилось. Являясь представителями одного поколения, они очень сильно отличались по эстетическим принципам.

Петербуржцы проповедовали в своем творчестве уход от действительности в мир прошлого, в мир грез и воспоминаний, ратуя за чистое, далекое от повседневных проблем искусство. Москвичи же были тесно связаны с натурой, с передачей красоты и неповторимости мгновений реальной жизни. Они хоть и не выступали, как их предшественники, за социальное освобождение угнетенного человека, но стремились способствовать духовному раскрепощению личности, пробуждению в ней чувства прекрасного.

К тому же москвичи ощущали себя на выставках «Мира искусства» гостями, оказавшимися в доме с чуждыми им, но незабываемыми порядками. Многие здесь зависели от мнения С. Дягилева, который, как правило, приглашал мастеров, наиболее близких по своим художественным воззрениям петербуржцам. Желая избавиться от произвола старших передвижников, молодые московские художники не хотели попадать под чей-либо новый диктат.

Правда, и к созданию самостоятельной группировки они в это время были еще не готовы. И им, и «мирискусникам» нужна была взаимная поддержка для упрочения позиций только еще зарождающегося нового искусства. Пока же, добиваясь равноправия, москвичи решили организовать собственную выставку и доказать петербуржцам, что при необходимости смогут обойтись и без них.

Эта выставка, состоявшаяся в январе 1902 года под названием «Выставка 36-ти художников», была тепло встречена публи-

кой и получила высокую оценку в прессе. Стало очевидным, что москвичи являются реальной силой, с которой нельзя не считаться и лишившись поддержки которой выставки «Мира искусства» во многом утратят свое лицо. Поэтому, после бесплодных попыток каждой из сторон склонить чашу весов в свою пользу, было решено создать единое общество московских и петербургских художников с равными правами для всех его членов. Результатом этого решения и было образование в 1903 году «Союза русских художников».

На первом этапе существования — с 1903 по 1910 годы — «Союз» представлял собой крайне многоликое объединение мастеров различных творческих направлений. Пожалуй, единственное, что связывало их вместе, — было стремление открывать новые пути в искусстве, постоянно обогащая арсенал образных и пластических средств. Так под одной крышей выставляли свои работы сохранивший верность передвижничеству В. Бакшеев и будущий ниспровергатель традиций



Л. Туржанский.
Август. Белая лошадь.
Масло. 1910-е годы.
Северо-Осетинский республиканский
художественный музей имени
М. С. Туганова.

Н. Крымов.
Туча.
Масло. 1910.
Государственная Третьяковская
галерея.



М. Ларионов, художник-философ, представитель русского модерна М. Врубель и импрессионисты Н. Тархов и И. Грабарь...

Среди такого разнообразия индивидуальностей можно было со всей очевидностью выделить и две довольно сплоченные группы — все тех же «мирискусников» и бывших членов Товарищества передвижных художественных выставок. Слившись, они не утратили своих характерных особенностей и, составляя вместе численное большинство в Союзе, во многом определяли общую направленность его выставок в этот период. Экспозиции, по сути дела, делились на две составные части: в одной из них главенствовали петербуржцы, в другой — москвичи.

Несмотря на демократизацию выставок Союза по сравнению с выставками «Мира искусства», произведения петербуржцев в основном по-прежнему носили аристократический, эстетский харак-



М. Добужинский.
Кукла.
Акварель, белла, уголь, карандаш.
1905.
Государственная Третьяковская
галерея.

С. Жуковский.
Перед террасой.
Масло. 1912.
Омский областной музей
изобразительных искусств.



тер. Художники то фантазировали на темы близкого им дворянского быта XVIII века, то обращались к театральной бутафории в духе итальянской комедии дель арте, то увлекали зрителей в путешествие по пустынно-таинственным городским лабиринтам. Даже характерный для начала XX века обостренный интерес к проблеме национального выражался у них лишь в экзотических картинках из жизни Петербурга времен Петра I или в изображении придворных сцен при императрице Елизавете Петровне.

Совершенно иной подход к решению этой проблемы демонстрировали москвичи. Они рассматривали национальное как истинно народное, стремились передать дух русской истории и русской природы. Для них главным было не бытовое содержание сюжета, а его эмоциональное переживание. Поэтому такое значительное место в их творчестве занимал пейзаж. Они находят особое очарование в скромной красоте ландшафтов средней полосы России, поэтизируют быт русской деревни и небольших помещичьих усадеб. Восторженные чувства, передающиеся зрителю, рождает в них «златоглавая» Русь — сияющие куполами и разноцветием церквей Ростов Великий и Псков, Троице-Сергиева лавра и Кострома. При этом в пейзаже всегда присутствует человек, одухотворяющий природу, сливающийся с ней в единое целое. Он предстает то сам по себе — например, в мозаике крестьянских нарядов на многочисленных холстах, изображающих ярмарки и базары, — то в творениях своих рук — избах, церквах, усадьбах...

Наряду с очевидным, буквальным присутствием человека во всех работах угадывается и другое — главное, — не видимое глазом, но осязаемое душой. Это присутствие самого художника. Каждая частица природы просеивается через его восприятие, получая неповторимое звучание. Обычно непритязательные, кажется, даже случайные мотивы, преобразованные авторским темпераментом, раскрываются вдруг в сказочной феерии красок, тончайшей

гармонии цветовых и тональных переходов, бесконечном разнообразии эмоциональных оттенков.

Помимо самого предмета изображения, большую роль начинают играть средства передачи настроения, главным образом — мазок. Его движения, передающие течение воды, таяние снега, колебания воздуха, словно передают и движения души художника, желание скорее выплеснуть на холст переполняющие его чувства.

Для москвичей была характерна именно живописная природа творчества, дающая возможность говорить языком эмоций. Петербуржцы, делающие упор на замысловатой игре линий, наоборот, тяготели к графике. Поэтому разделение их на выставках шло и по видам искусства. А. Бенуа, Л. Бакст, И. Билибин, А. Остроумова-Лебедева, К. Сомов, М. Добужинский — определяли в основном графический раздел экспозиций, москвичи — К. Коровин, А. Васнецов, С. Виноградов, Л. Туржанский, П. Петровичев, В. Переплетчиков, С. Жуковский и др. — живописный. Взаимонеприятие было очень незначительным. Правда, петербуржцы постоянно стремились ввести в «Союз» близких себе по мироощущению мастеров, которые могли бы лишить москвичей их монополии в живописном разделе. Последние же всячески препятствовали этому. Разногласия с каждым годом усиливались, и в результате в 1910 году «Союз русских художников» разделился на две части — москвичи продолжали выставляться под тем же названием, а петербуржцы возродили «Мир искусства».

Второй этап истории «Союза» — с 1910 по 1923 год — уже тесно связан с развитием московской школы живописи. Работая в основном в пейзажном жанре, художники продолжали развивать традицию «пейзажа-настроения»,

берущую свое начало в творчестве К. Саврасова и И. Левитана.

Первые годы после разделения можно считать триумфом «Союза». Вопреки пессимистическим прогнозам, что с уходом ряда художников он быстро придет к упадку, наступает его расцвет. Выставки бьют рекорды посещаемости. Доступность, понятность языка, наследованные «союзниками» у передвижников (многие из них одновременно являются членами Товарищества), царящий на их выставках жизнеутверждающий дух — делают их самыми популярными художниками в Москве и даже Петербурге. Публика идет к ним, чтобы зарядиться радостью и оптимизмом и хотя бы на время забыть о «свинцовых мерзостях» (М. Горький) действительности.

Однако эта действительность вскоре дает о себе знать. С началом первой мировой войны общественные настроения меняются — тяготы жизни заявляют о себе во всеуслышание, и произведения художников становятся уже слабым утешением от них. В своем открытом обращении к В. Переплетчикову, а в его лице ко всем членам «Союза», поэт и художник В. Маяковский писал в 1914 году: «Г-н Переплетчиков, я никогда не был в Олонецкой губернии, но я достаточно знаю — сегодня ее пейзаж изменился до неузнаваемости оттого, что под Антверпеном ревели сорокадвухдюймовые пушки...»

Тот не художник, кто на блестящем яблоке, поставленном для натюрморта, не увидит повешенных в Китае.

Можно не писать о войне, но надо писать войною».

В середине 1910-х годов художественная критика, всегда очень доброжелательная, даже восторженная по отношению к выставкам «Союза», начинает замечать, что его мастера стали



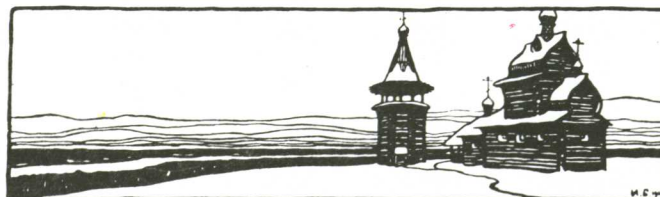
повторяться, их произведения не отражают в полной мере реальной атмосферы в стране, идут вразрез с жизнью. Необходим был приток новых сил. Но «союзники» словно забыли, как сами тяготились произволом передвижников, и, заняв ведущее место в художественной жизни России, стали вести по отношению к молодежи точно такую же политику, как их предшественники к ним самим. Кризис в такой ситуации был неизбежен.

Практически уже в 1917 году «Союз русских художников» приходит к упадку. На первый план выступали мастера, более чутко реагирующие на веяния времени, — мастера, с чьим именем было связано искусство зарождающейся социалистической формации. «Союзники» же, дав толчок развитию новой русской живописи, уходили в историю. Лишь немногие из них — И. Бродский, Н. Крымов, А. Рылов, К. Юон — нашли в себе силы шагнуть в будущее.

И. ЧИРИКОВ

В. Замирайло.
Афиша VI выставки
Союза русских художников.
1908—1909.

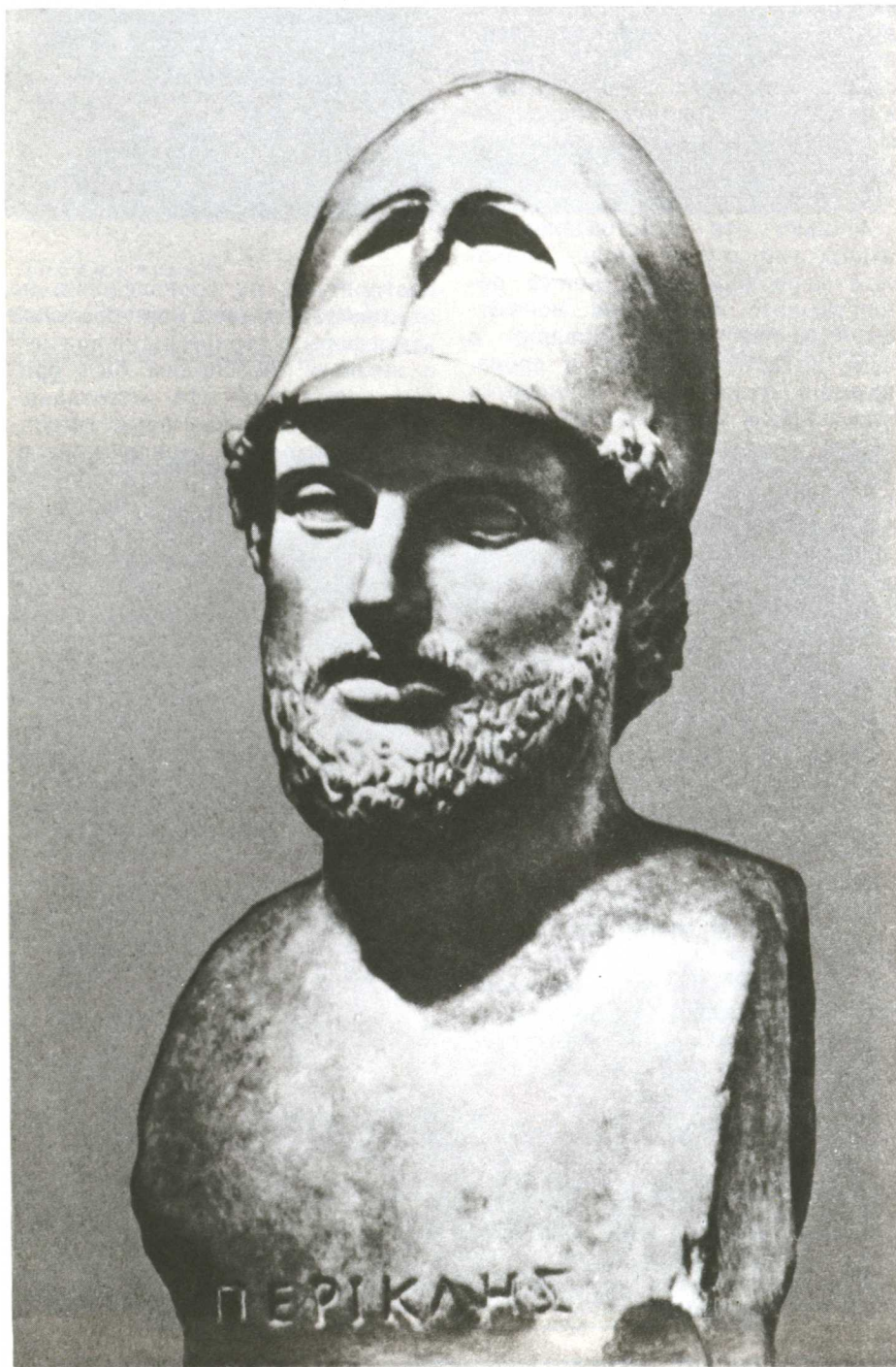
И. Билибин.
Заставка.
Тушь. 1904.



В этой рубрике мы расскажем об исторических личностях, чья жизнь привлекает внимание потомков на протяжении веков и чей облик запечатлен в произведениях искусства. Начать мы решили с Перикла, знаменитого правителя Афин, с его именем

связан расцвет античной архитектуры и скульптуры. Статья подготовлена на основании книги «Греческая цивилизация», принадлежащей перу швейцарского ученого, лауреата международной Ленинской премии мира Андре БОННАРА.

ПЕРИКЛ ОЛИМПИЕЦ



Именем Перикла назван его век, V век до христианской эры, по нашему летосчислению. Это, несомненно, великая честь, если она заслужена. С 461 года до н. э. он единолично управлял афинским полисом вплоть до своей смерти, последовавшей в 429 году. Век Перикла длился всего треть настоящего века.

Правда, в этот промежуток времени политические события следуют одно за другим в невероятном темпе. Образцы искусства заполнили собою этот век. В эти тридцать два года не было почти ни одного года, когда бы на свет не появилось одно, а то и несколько тех ослепительных творений, какие когда-либо произвел за свою историю человек. Это равно относится к произведениям из мрамора и бронзы, к творениям поэтического гения и даже к научной мысли.

Перикл осуществил афинскую демократию. И в то же время он ею управлял, он ее вождь. Быть может, назовем его «тираном». Афиняне его так называли; авторитет его был непререкаем. В его лице, говорит Фукидид, сочетаются четыре добродетели, связанные одна с другой. Он умен, то есть обладает способностью оценить политическое положение, верно угадать события и ответить на них действием. Он одарен красноречием, умением склонить на свою сторону слушателей. Всякий раз, как он говорит в народном собрании, можно подумать, что он слагает к его ногам свой венок вождя, чтобы вновь возложить его на себя лишь с общего согласия. Про него говорят, что на языке у него молнии. Его третьей добродетелью является самый высокий патриотизм; для него всегда на первом месте интересы всей общины его

сограждан и честь афинского полиса. И, наконец, он совершенно бескорыстен. В самом деле, на что понадобились бы два первых дара — способность угадывать общественную пользу и способность убеждать в ней народ, если бы он не был предан целиком своей стране и недоступен подкупу? Таким портретом Перикла начинает свой труд великий историк. Нарисованный им образ государственного мужа на голову выше всех противопоставленных ему политических деятелей. Перикл не только возвышается над всеми остальными политическими деятелями, но он словно воплотил в себе дух Афин и их величие: Перикл угадал роль, которую был призван играть в тот исторический период его народ; несмотря на рознь, всегда раздирающую афинян, он сумел их объединить, указав им на более высокую цель, отвечающую интересам всех страдающих от междоусобиц полисов Греции.

Великолепный образ Перикла, набросанный историком Фукидидом, нам кажется слишком прекрасным, он начинает нас тревожить как лицо сфинкса. Он кажется чересчур совершенным, настолько, что мы не можем не заподозрить идеализацию. И одновременно образ Перикла представляется настолько ценным, что хочется узнать, из какого материала он создан, узнать прежде, чем он улетучится, как дивный исторический сон. Постараемся разобратся в его скрытой сложности.

Физически Перикл не отличается ничем, кроме удлиненной формы черепа; у него была голова, которая «вовсе не кончалась», по выражению одного современника. Комические поэты дали ему из-за этого, а также из-за его высокомерия прозвище «Олимпиец с головой луковицей». В бюсте Перикла, вылепленном его современником — скульптором Кресилом, скрыта эта странная форма головы шлемом. Выражение лица, приданное ему скульптором, отнюдь не высокомерное или дерзкое, оно просто гордое, с намеком на тонкую усмешку.

По своему интеллектуальному складу Перикл был ярко выраженным рационалистом, не лишенным, однако, большой чувствительности, горячей и вместе с тем тонкой, как не был лишен и некоторого религиозного чувства,



Круг Фидия.
Процессия девушек.
Фрагмент фриза восточной стены
Парфенона.
Мрамор. 438—432 до н. э.
Париж, Лувр.

Кресилай.
Бюст Перикла.
Римская копия
с греческого оригинала.
Мрамор. 440—430 до н. э.

Круг Фидия.
Всадник.
Деталь фриза западной стены
Парфенона.
Мрамор. 438—432 до н. э.
Афины, музей Акрополя.

Круг Фидия.
Голова коня.
Деталь фриза западной стены
Парфенона.
Мрамор. 438—432 до н. э.
Афины, музей Акрополя.

слившегося у него с любовью к городу.

Религия Перикла соединяла в единое душевное горение культ исконных древних сил, управляющих поступками людей, с культом людей, борющихся за благосостояние, прогресс и славу города. Эта религия Перикла вписана в мрамор построенных им храмов, статуй богов и героев Афин, она во всех памятниках, воздвигнутых им во славу людей и богов. При всем том нас поражает, что во всех речах Перикла, как их передает Фукидид, никогда не упоминаются боги. Вместо них повсю-

ду произносится название города, как если бы Афины стали видимым божеством Перикла.

Афинская демократия, по Периклу, — это весь город, занятый трудом. Труд у него в почете. «У нас постыдно не бедность, — заявил он в собрании, — но пусть будет стыдно тем, кто ничего не делает, чтобы от нее избавиться».

К моменту прихода Перикла к власти Афины уже около пятнадцати лет находились во главе важного союза полисов Делосской лиги. Этот союз преследовал чисто военные цели: продолжение на море военных действий против пер-

сов, освобождение от них греческих городов, оставшихся под властью царя; сделать невозможным новое вторжение персов в Грецию.

С самого начала Афины пользовались особыми привилегиями в федерации: это было следствием того, что у Афин был самый мощный флот. Афины командовали военными операциями и, следовательно, могли свободно распоряжаться финансовыми средствами. Афины насчитывали около 150 городов-данников, и сумма их ежегодных взносов к этому времени достигала, по нашему курсу, трех миллионов золотых франков. Теоретически все союзники — независимые города — имели одинаковые права. На деле, конечно, не могло быть равновесия между могучими Афинами, распоряжающимися военными операциями и финансами, и относительно слабостью союзных городов. Это несоответствие вызывало разногласия среди союзников и приводило к попыткам выйти из союза, но Афины решительно их пресекали. После каждого подавленного восстания Афины требуют от города, покоренного силой оружия, подписания акта о подчинении, в некоторых важных городах ставят своих «правителей». Каждые три года афинский народ устанавливает размеры дани.

Эта империалистическая политика привела к тому, что в руках Перикла оказались огромные средства. Из года в год в Афины течет золото. На эти средства можно предпринять и дорогостоящие художественные работы — они в течение двадцати лет будут кормить все рабочее население Афин, а самому городу принесут вечную славу.

Конечно, неожиданное превращение Делосского союза в Афинскую империю вызвало немало бурных протестов и нареканий даже в Афинах: «Греция не может не видеть, что путем самого несправедливого и тиранического грабежа средства, предназначенные для войны против персов, тратятся на украшение нашего города, который, как ветренная женщина, обвешивается драгоценностями».

Перикл находит ответ. Однажды он появился перед народным собранием и ответил всем по существу, что афиняне были стражами Эгейского моря против персов, что они заплатили и заплатят впредь,

если понадобится, свою дань кровью, что союзники Афин лишь содействуют защите Греции, обеспечивая Афинами, привнося кое-какие денежные средства, кои, раз они уплачены, не принадлежат тем, кто их уплатил, но тем, кто их получил. Затем он добавил с гордостью, а может быть, с откровенностью, не лишённую некоторого цинизма: «Город, обильно снабженный всеми средствами обороны, должен использовать свои богатства на труды, чье завершение сулит ему бессмертную славу. В нашем распоряжении значительные средства. Теперь весь народ будет получать содержание от государства — в войсках ли, на гражданской службе или на издании своих рук. Мы закупили камень, железо, слоновую кость, золото, черное дерево, кипарис. Бесчисленное множество рабочих — плотники, каменщики, кузнецы, краснодеревщики — заняты теперь их обработкой. Канатные мастера, землекопы и горняки обеспечены работой».

Нельзя яснее показать, что крупные работы были предприняты Периклом на Акрополе и в других местах — с тем, чтобы дать всем гражданам возможность жить в достатке, и что это делается за счет данников Афин.

Основываясь на декрете, принятом по его предложению и разрешающем черпать из союзной казны для восстановления храмов, разрушенных во время второй греко-персидской войны, Перикл предпринял реконструкцию святилищ Акрополя. К этой эпохе апогея афинской архитектуры и скульптуры относятся четыре главных произведения искусства, не считая статуй; ими были Парфенон, Пропилеи, Эрехтейон и храм Афины-Паллады.

Перикл видел в искусстве средство утвердить первенство Афин над всем эллинским миром. Парфенон, это совершенное творение, будет владычествовать над Грецией, как и над землей, миром и временем!

Перикл следил за всем, он сам обсуждал планы с архитектором, участвовал в выборе материала. Он наблюдал за ходом работ, посещал строительную площадку, проверял расходы. В 450 году главным руководителем работ на Акрополе был назначен Фидий. Это был греческий скульптор, сорока

двух лет, уже хорошо известный своими многочисленными работами. В том же году он воздвигает на Акрополе статую Афины, сверкающей молодостью, с вьющимися волосами, перевязанными простой лентой, со свободно опущенной эгидой, с шлемом в руке; копье в левой руке — уже не оружие, а опора. Это не воинственная Афина, а новый образ завоеванного мира.

Фидий своими руками высек большую часть украшений Парфенона. Его резец изобразил на фризе с простотой, от которой замирает сердце, настолько она приближается к идеалу, процессию празднества Афины: кавалькаду юных всадников, не тронутых летами, стариков, идущих медленной поступью, данников со своими дарами, девушек, покинувших ради такого праздника гинекеи и стыдливо закутанных в свои одежды, как бы украшающие их целомудрие. Все лица бесстрастны — ни улыбок, ни радости: люди, приближаясь к богам (те ждут их в конце фриза), принимают такое отрешенное выражение. Это первый случай, когда на фризе храма были изображены не только боги и герои, но и простые граждане. Но так захотелось обоим — Периклу и Фидию!

Этот художник жил в постоянном и тесном общении с Периклом, обмениваясь с ним самыми сокровенными мыслями, Перикл остался верен ему и после того, как Фидий впал в немилость, вплоть до его смерти, последовавшей в тюрьме, вскоре после его осуждения...

Труден был конец царствования Перикла. Он уже был бессилён избегнуть Пелопоннесской войны, вызванной всей его предшествующей политикой. При всей проницательности своего ума Перикл как бы не замечает одного препятствия. Патриотизм Перикла не выходит из рамок афинского полиса. Греческое единство для него лишь способ увеличения мощи Афин, остальные полисы — рабы.

Бесподобная красота Парфенона не утешает нас потому, что она куплена не только золотом, но и кровью поработанных людей. В этом неискупаемая ошибка. Виноват ли в ней Перикл? Нет, ничуть. Эта ошибка вписана в предшествующую и современную ему историю его народа.

ЛАВКА
КУРЬЕЗОВ

Прогулки с господином Рафаэлли

Дорогие читатели, мы приготовили для вас небольшой сюрприз — сегодня открывается «Лавка курьезов» — так будет называться наша новая рубрика. Давайте-ка сейчас туда вместе заглянем. Смотрите, сколько здесь картин, книг... Что же выбрать? Может быть, «Прогулки художника по Лувру» французского живописца Жана Франсуа Рафаэлли? Впервые эта книга увидела свет в конце прошлого века и с тех пор неоднократно переиздавалась — ведь люди любили смеяться во все времена... А вот и сам господин Рафаэлли — он предлагает нам побывать во французских музеях и послушать его занимательные истории. О билетах не беспокойтесь, сегодня как раз вход свободный — такие дни бывают в самых популярных зарубежных музеях. А насчет одежды... Некоторые девочки уже начали переживать: ах, Париж, ах, музеи! Если бы знали, оделись понаряднее! А что скажет нам господин Рафаэлли? Оказывается, впервые собираясь в Лувр, он тоже думал об этом.

— В юности я работал бухгалтером, и такая жизнь, сплошь состоящая из счетов, казалась мне ужасной. И однажды, наскоро победив на службе, я решил — ни больше ни меньше — посетить Лувр. Там, должно быть, все так необычно по сравнению с конторскими буднями! Но тут я с ужасом обнаружил, что слишком бедно одет для посещения храма искусства. Тщательно застегнув мой

изрядно поношенный сюртук и попытавшись придать прежний лоск моей шляпе, я смахнул пыль с ботинок носовым платком и с самым смиренным видом направился к входу, где, как мне казалось, сидят грозные смотрители, призванные пропускать только достойных людей. Я робко вошел в вестибюль, ожидая каждую минуту сурового окрика: «А куда это вы направились, молодой человек?» Но вот я уже поднимаюсь по ступеням, а на меня никто и не думает кричать. Так мне позволили пройти по лестнице и попасть в залы, блестящие великолепным паркетом, который я изо всех сил старался не испортить своими грубыми башмаками, подбитыми огромными гвоздями.

Теперь у меня уже есть хорошие штiblеты, и я уверенно хожу по

роскошному паркету. Поэтому с удовольствием возьмусь сопровождать вас во время первого визита в Лувр и другие знаменитые музеи, а чтобы придать вам больше смелости, шепну:

— Ничего не бойтесь, смотрители у входа — мои добрые знакомые!

Французский график Жак Калло, прославившийся своими гравюрами и офортами на военные темы, до конца жизни оставался патриотом родного города Нанси. Когда Людовику XIII пришла в голову мысль заказать художнику гравюру, изображающую падение Нанси, тот ответил: «Уж лучше я подкую блоху, сир!»

Однажды мастеру великолепных пастельных портретов Морису Кантену де Латуре была оказана высочайшая милость — его пригласили ко двору писать портрет фаворитки короля маркизы Помпадур. Явившись, как и полагалось, в парадном костюме, Латуре, разложив рабочие принадлежности, скинул узкие туфли, парик, чулки с подвязками и остался в просторной блузе, украсив голову несурзным колпаком. Но едва он

Ж. Калло.
Праздник на площади Сеньории
во Флоренции. Из серии «Каприччи».
Офорт. 1617.
Париж, Лувр.





М.-К. де Л а т у р.
Портрет мадам Помпадур.
Пастель. 1755.
Париж, Лувр.



приступил к работе, как в комнату вошел Людовик XV. Латур почтительно снял свой колпак и сурово заметил, обращаясь к маркизе Помпадур: «Вы же обещали, мадам, что мне никто не будет мешать!» Король подивился такой смелости, но, кажется, не собирался уходить. Тогда Латур надел парик, свернул картон, проворчал: «Простите, Ваше величество, но я не привык работать при посторонних. Очень не люблю, когда меня прерывают!» — и удалился. На следующий день король через одного из своих придворных принес художнику извинения и обещал больше не мешать его работе. Только после этого Латур вернулся к выполнению заказа.

Как-то Давид вместе с несколькими друзьями заглянул в мастерскую Жироде. Показывая свои картины, тот стал подробно объяснять их философское содержание, а потом рассуждать о необходимых технических приемах. Давид слушал почтительно, не перебивая, но, уходя, на пороге мастерской заметил, обращаясь к друзьям: «Если бы я раньше знал, что живопись — такое сложное занятие, то вряд ли осмелился за него взяться!»

Однажды Теодор Жерико решил нанести визит Энгру, не надеясь, однако, что доставит себе удовольствие — столь различные были их пути в искусстве. Но произошло чудо: Жерико, казалось, позабыл прежние разногласия — он впервые увидел великолепные набро-

ски Энгра с натуры и стал ими искренне восхищаться. Довольный Энгр принял это за попытку примирения и поспешил перейти к своим излюбленным мифологическим композициям, но был жестоко разочарован: тут Жерико остался непреклонен и, глядя на них, не проронил ни слова...

Один начинающий художник, живший впроголодь, с горечью заметил: «Ремесло живописца позволило бы мне жить в достатке... после собственной смерти!» — «Как же это может быть?» — возразили ему, и он напомнил о судьбе Жана Франсуа Милле: при жизни тот с трудом продавал свои картины, и за полотно «Анжелюс» получил всего 800 франков, но стоило ему умереть, как та же картина была оценена в 600 000 франков!

Пейзажист Камиль Коро даже в преклонном возрасте работал с натуры. Однажды в местечке Вилль д'Авре под Версалем, так любимом Коро, его увидел за мольбертом молодой художник. Некоторое время он с почтительного расстояния следил за кистью мастера, но каково же было его изумление, когда на картине появился пруд, которого на самом деле не было и в помине — кругом тянулись поля и виднелось лишь несколько деревьев!

— Но, господин Коро, здесь же только поле, зачем вы добавили пруд? — решил он поправить метра.

— Молодой человек, — отвечал

К. К о р о.
Морнекс.
Карандаш. 1842.
Париж, Лувр.

Ж.-Д.-О. Э н г р.
Юпитер и Фетида.
Масло. 1811.
Экс, художественный музей.

Ж.-Ф. М и л л е.
Анжелюс.
Масло. 1859.
Париж, Лувр.



Коро, не прерывая работы и даже не повернув головы,— я торчу здесь с пяти часов утра, а сейчас десять, и солнце палит нещадно. Мне необходимо хоть как-то освежиться, вот я и поместил немного воды на картине!

Один из почитателей Коро настойчиво предлагал ему застраховать мастерскую на случай пожара, повторяя: «Если сгорят все картины, вы хоть получите в утешение солидную сумму!»

— Зачем,— возражал Коро,— тогда мне уже ничто не поможет, я просто не переживу подобного несчастья!

Часто нам со школьной скамьи внушают: «Если вы не познаете теорию, то не достигнете высот! И делать это нужно на протяжении многих лет!» А ведь в жизни все не совсем так. Двадцатитрехлетний художник написал картину, ставшую подлинным открытием в современной ему живописи, она называлась «Данте и Вергилий» и была тут же куплена Лувром. А он продолжал упорно работать в своей маленькой, сырой мастерской и уже в 27 лет создал новое великое полотно «Резня на Хиосе». А если бы Делакруа потратил эти годы не на живопись, а на овладение теорией?

Диас, желая уязвить Курбе, заметил: «Моя живопись прекрасно подойдет для салонов и будуаров, а картинами Курбе украсят лишь прихожие и кухни!» — «Возможно,— согласился Курбе,— я и не работаю для сомнительных мест».

На одной из верхних прогулок берегом моря в Алжире Орас Верне завел с друзьями спор о том, что сможет создать по памяти законченное полотно, которое нельзя отличить от написанного с натуры. Исчерпав все аргументы, он воскликнул: «Постойте! Вот видите тот дальний пейзаж с холмом, испещренным дорогами, где белые дома, хижины и причудливые деревья? Приходите завтра к двум часам в мою мастерскую, и вы увидите все это на полотне!» С нетерпением дождавшись следующего дня, друзья действительно увидели знакомый пейзаж, переданный по памяти до мелочей — казалось, что художник написал его с натуры!

Во время обороны Парижа, окруженного прусскими войсками, добровольцу Эдуарду Мане пришлось служить под непосредствен-

ным началом другого художника, одного из самых официально прославленных живописцев, полковника Эрнеста Мейсонье. Тот делал вид, что для него существует только лейтенант-подчиненный, вел с ним сухие беседы исключительно на военные темы. Впоследствии Мане встретил полковника на выставке, где Мейсонье представил полотно, изображающее атаку кирасир. На сей раз Мейсонье поспешил спросить у Мане, что он думает о его картине. Мане с улыбкой воскликнул: «О, блестящая картина, все блещит — кроме кирас!»

...Вот, кажется, и подошла к концу наша прогулка с господином Рафаэлли. Многие не успели увидеть своих любимых художников, но как же из множества мастеров выбрать самых замечательных? Послушаем, что скажет господин Рафаэлли:

— Однажды во время путешествия в Америку я проснулся ранним зимним утром в маленькой провинциальной гостинице от чьего-то пристального взгляда. Было часов шесть, за окнами темнота, но у моей кровати уже сидел здоровенный детина. Увидев, что я открыл глаза, он тут же безо всякого предисловия спросил: «Кто ваш самый любимый художник?» Так я понял, что передо мной не кто иной, как репортер местной газетки, которому ой как не терпелось сообщить читателям, кого любят в Париже. Я ответил вопросом на вопрос: «Назовите сначала ваш любимый фрукт». Не стану утомлять вас этой странной беседой, но, в конце концов, мы пришли к выводу, что нельзя все лето есть одни яблоки — хочется и вишенки, и персика, а иногда все отдашь за сочную грушу. Вот так и в живописи, растолковывал я ему. Разве можно сказать: «Рафаэль, несомненно, лучше, чем Коро?» Оба по-своему несравненны и поэтому несравнимы. Запомните, юные друзья, простую истину: если какая-то картина кажется вам сейчас самой прекрасной, то разве станете вы искать ей замену? Уважайте всех мастеров и выбирайте только среди их картин!

На этом мы расстаемся с господином Рафаэлли, который на прощание оставил для вас несколько вопросов:



Э. Делакруа.
Данте и Вергилий.
Масло. 1822.
Париж, Лувр.

Г. Курбе.
Женщины, просеивающие зерно.
Масло. 1854.
Нант, Музей искусств.



1. Имена каких художников, которые здесь упоминались, вам знакомы? Когда они жили? Какие их картины знаете?

2. Хватило бы у вас смелости возразить самому королю Франции, окажись вы на месте Мориса Кантена де Латура?

3. Кто вам ближе: слишком серьезно относящийся к искусству Жироде или Давид, который иногда не прочь и пошутить? То есть: быть или не быть нашей «Лавке курьезов»?

Ждем ваших писем!

*Изъясняться по-русски
господину РАФАЭЛЛИ помогла
Е. ЧЕРНОДУБРОВСКАЯ*





КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА

Реальность и фантазия

На выставке М. Мукосеевой

Мы уже рассказывали о первых заседаниях нашего клуба, которые проходили в мастерской художника и в стенах крупнейшего музея страны. Очередная встреча состоялась прямо на выставке произведений Маргариты Антиоховой МУКОСЕЕВОЙ, которая выступала с персональным отчетом в одном из московских залов. У ребят — а это были ученики детской художественной школы № 6 Кировского района столицы — получилось интересное знакомство с живописцем и театральным художником, тридцать лет назад окончившим Суриковский институт. «Самостоятельную творческую деятельность начала еще в институте, — вспоминает Мукосеева, — и пробовала себя в графике, живописи, оформлении. Но на многие годы главной стала профессия театрального художника. Работала в драматических, музыкальных, детских, эстрадных театрах Москвы, Ленинграда, Свердловска, Перми, Саратова, Кишинева...»

Узнав общие сведения о «хозяйке» клуба, посмотрев на выставке ее работы, юные гости отведали радушно предложенных сладостей и задали много вопросов. С некоторыми сокращениями предлагаем вашему вниманию эту беседу.

— Я рада, — начала разговор художница, — что вы пришли на выставку. И раз уж собрались здесь, значит, интересуетесь искусством. Наверное, поэтому и оказались в художественной школе?

Оля Федорина (12 лет): — В школе я уже четвертый год. Очень нравятся все предметы, учителя. Решила поступить сюда, потому что люблю рисовать. И через рисунки хотела бы передать красоту того, что вижу вокруг.

— Что же ты предпочитаешь изображать?

— Меня привлекают люди.

— Знаешь, мы с тобой очень похожи. И что тебе нравится в людях?

— Вообще-то мне нравится любой человек. Ведь каждый по-своему отличается от других...

— А кого ты больше любишь рисовать? Принцесс, наверное? Моя внучка, например, только принцесс рисует — считает, что они самые красивые и больше ничего изображать не надо.

— Нет, в каждом человеке есть такие детали, которые хочется изобразить. У принцессы — наряды, а у крестьян, как на вашей картине, больше привлекают лица.

— То есть тебе нравится человек: как он живет, какой красивый — некрасивый, как одет, что чув-

ствуется, печальный или веселый. Значит, у нас с тобой близкие чувства по отношению к искусству. Мне тоже этого хочется добиться. Ну а кто из вас любит сказки?

Наташа Захарчук (11 лет): — Я очень люблю сказки. Мама говорит, что нужно интересоваться и рассказами, литературой, но я читаю только сказки. В них интересно развиваются события и можно изобразить то, чего не бывает в жизни.

— Почему ты так думаешь? Ведь сказка всегда основана на жизни, на мечтах. Значит, тебе нравится мечтать? И хочется, чтобы эти мечты осуществились?

— Да. И даже когда что-то другое требуется по программе, все равно рисую сказки.

— Ну что ж, я снова нашла родственную душу, потому что сама всю жизнь рисую сказки. Может, это не совсем сказки, а скорее притчи, но основа все равно сказочная. И тоже мечтаю о том, чтобы люди стали лучше, любили красивое, стремились быть — как в сказке — сильными, чистыми, добрыми...

Катя Башкирова (12 лет): — Как вы работаете над своими картинами? Пишете с натуры или от себя?

— Хороший вопрос. Дело в том, что я ничего не пишу с натуры. Наверное, в этом мне сильно «помог» театр: приходилось делать много костюмов, актерских гримов, всегда все быстро, на бегу. Вот и выработалась такая привычка: сначала делаю для памяти набросок, откладываю его, он живет какое-то время своей собственной жизнью. Потом, когда приходит решение, пишу — и довольно быстро, — но не заканчиваю работы в один раз, иногда по нескольку лет возвращаюсь к одной и той же вещи. Так что все картины и портреты пишу от себя. Причем они обладают схожестью — портретной, пейзажной. Это приходит с опытом, которому предше-

ствуют напряженная работа с натурой, тренировка зрительной памяти, умение выделить в композиции характерное, особенное. Поэтому вы должны много рисовать, но стараться как бы «пропускать» все через себя, выражая собственное отношение к изображаемому.

— А почему у вас большинство картин написано темперой?

— Просто нравится этот материал. Тот, кто работает в театре, привыкает к гуаши и темпере. И если кого-то интересует именно театр, то обязательно придется осваивать гуашевую и темперную живопись. А вообще нужно пробовать разные техники — так можно открыть много нового, неожиданного, обогатить цветовое видение мира.

— Вы пишете картины для себя или для всех?

— Прежде всего для себя. Чтобы понять, что же я хочу от жизни. И если при этом найду хоть одного зрителя, которому это понравится, то уже буду счастлива. Ну а если их окажется десять — считай, что свою жизнь уже оправдала.

— А вы сами каким-то образом присутствуете в ваших рисунках?

— А как же может быть иначе?! Каждый художник становится частью своих картин. Я, например, считаю, что это все мои дети, естественно — я в них присутствую.

Аня Семенова (12 лет): — Скажите, пожалуйста: вы больше любите рисовать светлыми тонами или темными?

— Затрудняюсь ответить. Бывает, просто требуются более темные краски, а иногда наоборот — хочется только светлыми писать.

— Какой ваш любимый цвет?

— Необязательно, чтобы у художника был любимый цвет. Может быть любимый цвет одежды — вот ты одета в голубое, тебе идет. У художника же

М. Мукоеева беседует с Олесей Мельниковой.



Знакомство с выставкой.

есть определенная цветовая гамма. Мне нравятся черный, оттенки серого. Хотя и не могу сказать, что часто этим пользуюсь.

— Здесь есть картины, где изображены женщины в народных костюмах...

— Национальный костюм — тема, которая меня интересует и увлекает. Россия раньше была так богата народными уборами, что нам и не снилось! Каждая местность имела свой костюм — мужской, женский, детский, — совершенно не похожий на наряды близлежащих районов. По одежде можно было точно определить — из каких краев человек. Вы видите несколько работ: вот модель в головном уборе Рязанской губернии, а там — два портрета — девушки в архангельском и тамбовском уборах и картина «Новгородское чудо»: четыре женщины в новгородских костюмах и сказочная птица Сирин. Мечтаю создать серию картин о русском народном костюме. Тема эта неисчерпаема, для художника просто клад.

Наташа Захарчук: — Как относитесь к фантастике? Я, например, увлекаюсь ей, как и сказками. Вот мне кажется, что я на другой планете: на Земле деревья зеленые, а здесь могут быть синими...

— Это хорошо, что ты любишь фантастику. Мне самой нравится фантазировать. Только из-за возраста делаю это иначе. Может, когда-то и удастся увидеть твои фантастические картины... А кто еще любит фантастику? Хорошо, раз здесь много таких, расскажу вам одну историю — как я наяву столкнулась с самой невероятной фантастикой. Посмотрите на картину: это пейзаж недалеко от Куликова поля — вблизи деревни, где живу и работаю летом. Однажды рано утром собирались ехать в Москву. Пока зять возился с машиной, я вышла на дорогу и повернулась в сторону холма — вот он на картине. Брезжил рассвет, а день такой серый-серый, небо плотно затянуто тучами. И вдруг вижу: прямо над холмом висит громадный, вытянутый по горизонтали параллелограмм: он гораздо темнее фона и виден очень четко. На нем шесть светящихся пятен — сопел или иллюминаторов, не знаю. Висит совершенно бесшумно и неподвижно. Я настолько оторопела, что несколько мгновений стояла как вкопанная и смотрела не отрывая глаз. Потом стала делать руками знаки — иди, мол, скорей, посмотри! И как только сделала первые движения, очертания предмета будто завибрировали, стали размываться, он начал как бы плавиться, таять на глазах (но происходило это медленно). И, не меняя своего положения по отношению к земле, постепенно растворялся. Потом из крайних «иллюминаторов» ударили яркие вспышки, после чего предмет исчез совсем. Продолжалось все это не более десяти минут, а находился предмет километрах в четырех от меня... Вот видите, фантазерам, бывает, и такое увидеть случается. Я, правда, этого не рисовала, но картина все время перед глазами. Может, мой рассказ вдохновит кого-то из вас на такую фантастическую, но вполне реальную картинку?

Оля Федорина: — Ваша картина с игрушечными солдатиками тоже сказочная или фантастическая?

— Она только по форме сказочная. «Баталия Петрушек» — это картина о войне вообще. О моем отрицании любой войны. Ибо гибнут всегда простые солдатики, целые кучи бедных Петрушек. А



М. Мукосеева.
Белая ночь.
Темпера. 1983.
120×100.

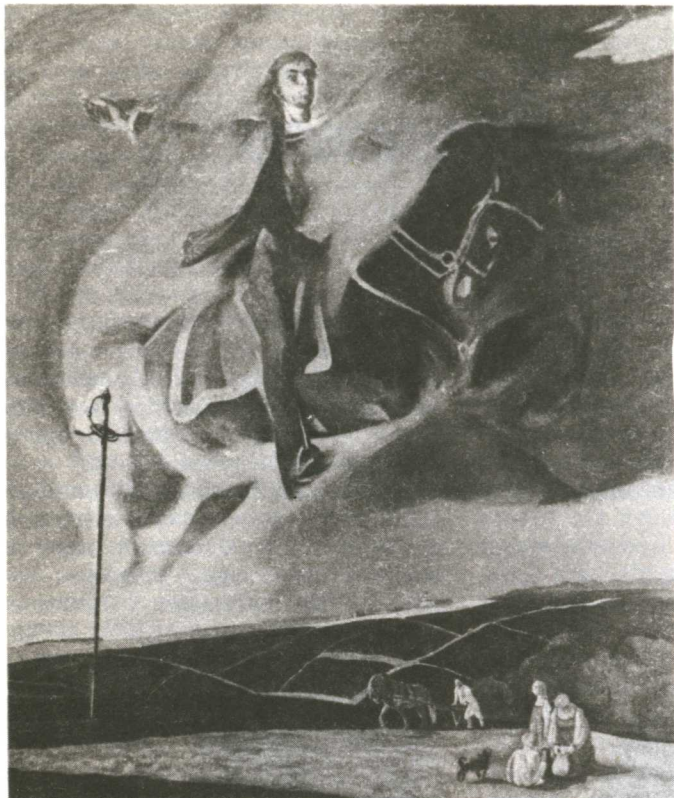
генералы на конях остаются. И злятся, что не добились победы: они находят новых Петрушек, которые снова умирают, и так без конца...

— А вы любите больше писать на современные темы или о прошлом? Например, на той стене все картины старинные...

— Эти работы построены, в общем, на притче, на сказке. Взяв за основу XVIII век, я создала свою собственную, немножечко фантастическую историю человеческих эмоций. Возьмем пейзаж со шпагой: это аллегория конца XVIII века. Все уходит — победы, поражения, борьба страстей. Уносится, как дым, романтический кавалер-мушкетер, роняя свою горящую шпагу. И вместе с ним уходит XVIII век. Неизменной остается земля и те, кто трудится на ней, для кого она родит, — это крестьяне. Они ближе всего земле и остаются всегда.

— Но вот рядом другая вещь: мне показалось, что картина «Белая ночь»... на революционную тему. Наверху какая-то рабочая спит, а внизу контрреволюционные буржуи.

— Ты не совсем права. «Белая ночь» — это мой грустный и восхищенный взгляд на Петербург XVIII века. Город, его архитектура, богатство и праздничные гуляния-карнавалы, которые были приняты и популярны среди придворной знати. Это и белая ночь в городе на Неве. Это — сон Авроры, которая, как усталая Россия, спит, безразличная и прекрасная, и нет ей никакого дела до всей этой пышной суеты... То есть каждую мою картину человек, который ее видит, может понять, расшифровать.



М. Мукосеева.
Пейзаж со шпагой.
Темпера. 1985.
140,5×120,5.

М. Мукосеева.
Баталья Петрушек.
Темпера. 1987.
95×100.

М. Мукосеева.
Два любовных дуэта.
Эскиз декорации к пьесе
Ж.-Б. Мольера.
«Мещанин во дворянстве».
Соус, пастель. 1984.
62×80.



вать по-своему. И это то, к чему я всегда стремлюсь.

В. Лукин, директор школы: — Скажите, пожалуйста, кто были ваши учителя?

— Учитель у меня был прекрасный — театральный художник Михаил Иванович Курилко. Его знают по декорациям к знаменитому балету «Красный мак», поставленному в Большом театре. Многогранная личность, человек необыкновенно одаренный. Преподавал в Суриковском и архитектурном институтах, потому что был еще и архитектором, а также врачом и известным коллекционером. Михаил Иванович прожил жизнь, которую, пожалуй, можно сравнить с жизнью кого-нибудь из художников Возрождения. Он дрался на дуэлях и охотился на львов в Африке, путешествовал по Северу. Он построил Новосибирский театр оперы и балета и работал в нем как художник-постановщик. В Суриковском было много хороших художников, педагогов, от которых я что-то получила. Но Михаил Иванович Курилко — для меня главный и самый любимый.

Олеся Мельникова (11 лет): — Как вы относитесь к своим работам, если их сравнить с произведениями других художников?

— А с какими, например?

— Ну с Пикассо или Леже.

— Это невозможно. Как я могу сравнивать себя с Пикассо или Леже?! Это великие художники, они могут нравиться или не нравиться, но они совершенно другие. Нельзя сравнивать несопоставимые вещи. Если бы ты говорила только о Пикассо и Леже — это другое дело, можно сравнивать, сопоставлять.

— Вам нравятся ваши картины?

— Отвечу так: бывают мгновения, когда кажется, что все прекрасно. И думаешь: какую потрясающую вещь написала! Но проходит несколько дней и — о ужас! — да на это же нельзя смотреть! И так происходит всю жизнь. Не бывает иначе. И если художник сам себе начинает нравиться — пусть лучше идет в продавцы.

В заключение отмечу: разговор у нас получился интересный и... сложный. Это первая моя встреча с такой аудиторией. Мне как взрослому художнику хочется дать вам несколько советов: стремитесь больше читать, узнавать новое — и не только в области искусства, знакомитесь с народным творчеством, с произведениями разных мастеров. В искусстве очень важно быть любопытным. Ну и поскольку здесь в основном девочки — скажу о том, что женщина в искусстве обязательно должна нести доброту, бескорыстие, любовь. Сейчас это самое главное!

Лиризм и экспрессия

О творчестве В. Стамова

Для меня знакомство с творчеством известного советского скульптора народного художника РСФСР, лауреата Государственной премии СССР Василия Гавриловича Стамова началось еще в детские годы с его произведений, находящихся на улицах и площадях Керчи, Карасана, Старого Крыма, в Севастополе, Щebetовке, с памятника Ленину у Дома Советов в Симферополе. Вызывала восхищение их мелодичная пластика. Казалось, что эти монументы стоят здесь испокон веков, так органично и естественно вписываются они в окружающую среду. Они будят фантазию, покоряют лирической, какой-то песенной силой. Кажется, что камень под рукой мастера начинает петь.

Откуда же она, эта сила и строгость, мужество и сдержанность художника? Откуда сочетание тонкого лиризма и энергичной экспрессии? Думается, судьба скульптора, истоки его творчества могут подсказать ответ на этот вопрос.

В Синегорье — Коктебеле, в 1914 году, в семье болгар Стамовых родился мальчик, которого с ранних лет глубоко трогала и волновала природа, который любил море и мечтал о подвигах. Но Василий не только мечтал. Жизнь заставила узнать цену труда. Работа по дому, в поле во многом легла на мальчишеские плечи. Семья рано лишилась отца. Для Василия отец стал навсегда примером беззаветного служения народу. Первый председатель Кок-

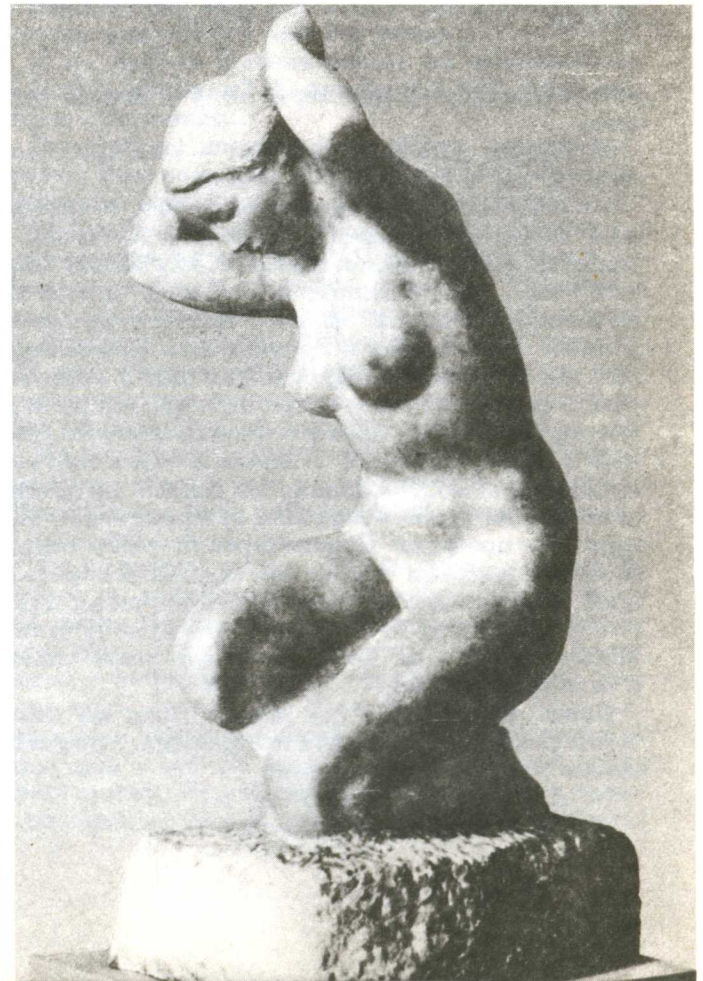
тебельского реввоенсовета, а затем, в двадцатых годах — председатель Старокрымского исполкома, Гаврила Дмитриевич и детей своих учил быть верными идеалам революции, бороться за лучшее будущее. И когда 26 октября 1923 года он погиб геройской смертью от рук бандитов, для его девятилетнего сына вместе с горечью утраты близкого человека пришло и чувство гордости за отца, которое он пронесет через всю жизнь.

Сегодня Стамов — один из ведущих художников Ленинграда. Необычайно широк диапазон тем мастера, круг его интересов — деятели государства, исторические личности, портреты работников культуры, нежные образы женщин, хрупкие и грациозные

В. Стамов.
Юность.
Мрамор. 1958.



В. Стамов.
Утро.
Мрамор. 1960.



В. Стамов.
Рабочее утро.
Бронза. 1975. ▷

фигуры юношей и девушек, волевые лица солдат-защитников. Но во всем этом многообразии есть и цельность, единство общего стиля. Художник показывает духовную и физическую красоту человека. Точнее даже, не показывает, а воспекает. Произведения Стамова одухотворены и пронизаны добрым солнечным светом.

И все же — что является стержнем творчества скульптора, что придает ему силы и заставляет неустанно работать? С этим вопросом мы и пришли в мастерскую Василия Гавриловича.

— Что в искусстве главное? Трудно сразу ответить на этот вопрос, — размышляет художник. — Вообще-то делаешь то, что ближе, что волнует, — так через все мое творчество проходит образ женщины, она — воплощение красо-

ты, природы. Одной из первых работ была композиция «Юность», в которой много личного.

Все мое дальнейшее творчество идет от этого произведения — можно вспомнить «Девушку с книгой», «После работы», «Рабочее утро». Одну из своих героинь я увидел в Коктебеле на автобусной остановке, она была привлекательна своей красотой и обаянием. Подумалось — а какой же она может быть на работе, такой же строгой и простой, — так появилась «Звеньевая Клава». Вообще почти все замыслы появлялись в родных местах, в Коктебеле. Там, где давным-давно перочинным ножиком из дерева вырезались фигурки.

— Вы предпочитаете дерево другим материалам. Вот и одну из последних работ — портрет писа-

теля Федора Абрамова решили выполнить именно в дереве. Почему?

— Вещи преобразуются в материале, который как бы сам подсказывает и открывает что-то новое, каждый имеет свои неповторимые особенности, обогащающие образ. Пробовал себя, воплощал задуманное в разных материалах — граните, бронзе, мраморе, фарфоре. Портрет Абрамова захотелось сделать именно в дереве. Я знал его, встречался, при жизни вылепил и отлил эскиз. Вначале просто привлекло лицо — выразительное, открытое. А теперь понял и другое — он во многом был первопроходцем, глашатаем правды, имел смелость говорить о народном горе, отображать его в своих произведениях. Книги Абрамова — это подвиг. В портрете хоте-



лось передать тот теплый образ человека, каким он остался жить в памяти знавших и любивших его. Возвращаясь к началу разговора, можно сказать, что у Федора Абрамова много замечательных страниц посвящено русским женщинам. Сказанное им созвучно моим собственным наблюдениям.

Наша мама была председателем колхоза, мы рано остались без отца и хорошо видели, как много требуется душевной красоты, героизма в воплощении повседневных дел. Евдокия Даниловна была простой крестьянкой. Но после смерти отца она решила продолжить его борьбу. Стала организовывать артель, возглавляла партячейку. Женщина должна и работать и руководить, но делать это по-своему. Она олицетворение уюта и может быть символом скорби, печали. Именно такими я хотел показать солдаток в мемориальных памятниках.

— Вы сказали — мемориалы. А как они создаются? Эта большая работа делается целиком самостоятельно или привлекаются помощники?

— Когда скульптор решает задачу чисто пластическую, он мо-

В. Стамов.
Ткачиха.
Бронза. 1975.



жет сделать работу полностью самостоятельно. Но чаще всего мемориалы появляются в творческом содружестве ваятелей и зодчих. Архитекторы могут очень много помочь и подсказать: например, решить вопрос о форме постамента, рассчитать тяжесть, вес, конструкцию скульптуры, а это тоже необходимо, найти наилучший вариант того, как вписать монумент в окружающую среду, и так далее.

— И все же, конечно, основная тяжесть труда над памятниками лежит на скульпторе. А как, интересно, возникают пластические образы, как вообще становятся скульпторами?

— Искусство ваяния — дело суровое, доступное далеко не каждому. В детстве мне представлялось, что эта профессия — недостижима. И вовсе не думал о том, чтобы стать художником. Казалось, что это люди, отрешившиеся от всего земного, святые. К творчеству так и надо относиться — как к делу святому. Но вовсе не значит, что недоступному. Всегда рисовал в школе, любил мастерить, потом закончил профтехшколу, металлургический техникум. Работал на заводе. И никогда при этом не бросал любимого дела — рисовал, лепил. А когда на заводе организовали кружок художников-самоучек, я был замечен руководителем кружка, он меня и настроил на серьезный лад — идти в Академию художеств. Наверное, научить быть художником нельзя, а вот научиться мастерству — возможно.

Настоящие писатели, художники — это люди, все же умеющие видеть больше, чем обыкновенный человек. Но при этом они не должны думать, что уже «бога за бороду поймали», что стоит только взяться за глину, кисть, перо — и птица счастья у тебя в руках. Образно выражаясь, немало приходится глины перемесить, и большое количество глины «уходит в бочку», прежде чем получится то, что хочешь. Это дело сложное и интересное. Больше наблюдений, проб изобразить увиденное — вот что необходимо для того, чтобы достичь желаемых результатов. Получится только то, что любишь. Поэтому настоящий художник — человек неравнодушный, взволнованно относящийся к тому, что делает, видит в окружающем.

Многим я обязан своему учителю — Александру Терентьевичу Матвееву. Все, что прошел его школу, успехи в искусстве сделали значительные. Матвеев учил главному — не копировать натуру, а думать над ее содержанием. Важно понять конструкцию, архитектуру природы. В сущности, все просто — человек состоит из определенных форм. Настоящий мастер найдет и по-своему обыграет тончайшие переходы одной формы, одной массы в другую. Я получил подлинный урок мастерства, когда восстанавливал разрушенные вещи Матвеева, находящиеся в старинном парке около Сименза, в доме отдыха горняков. Поразило то, что вся его пластика держится на тончайших обобщениях натуры.

Разговор идет о близких людях, о привязанностях. Кажется, что ответ на вопрос, что дает силы для творчества, для кропотливого, тяжелого, ежедневного труда, ясен — это увлеченность своим делом, любовь к жизни, труду, людям, к искусству...

Ленинград

Е. ЗАХАРЧЕНКО

В. Стамов.
Звеньевая Клава.
Гипс тонированный. 1972.



ПЕЙЗАЖ ИЗ ИЕРОГЛИФОВ

Цзян Шилунь



рость письма убыстрялась, форма начертаний менялась. Они стали более упрощенными, абстрактными.

...Вот Цзян Шилунь берет лист бумаги и покрывает ее двумя

проходил по улице и увидел старую женщину, продававшую скромные веера. Спросил, сколько стоит каждый, и получил ответ: «Двадцать монет штука». Каллиграф улыбнулся и написал пооче-

Мастер взял кисть, не спеша погрузил ее в тушь и, чуть помедлив, стал быстро наносить на поверхность бумаги мазки. Не прошло тридцати секунд, и работа закончена. На белом листе появился пейзаж. Струющаяся река, берег, трава, деревья; на реке лодка с человеком. Но необычность пейзажа в том, что линии, штрихи представляли собой одновременно старинное написание иероглифов. Так китайский художник Цзян Шилунь наглядно показал непосредственную связь живописи и каллиграфии в искусстве своей древней страны.

Китайские художники писали картины, используя яркие минеральные водяные краски, бархатистую тушь, которую на свитках иногда дополняли подкрашиванием. Если изображения, выполненные минеральными красками, отличались четкими контурами, линиями, то в работах тушью главным стала выразительность свободно и легко нанесенного штриха, как бы невзначай положенного пятна. Неудивительно, что монохромная живопись переняла многие технические приемы у каллиграфии, которая возникла раньше и где применялись те же материалы — кисть, тушь, бумага или шелк, так называемые «четыре драгоценности стола ученого».

Каллиграфия зародилась в Поднебесной в глубокой древности. Первоначально иероглифы напоминали своеобразные рисунки, похожие на тот предмет или явление, которые они обозначали; такие рисунки-знаки называются пиктограммами. Со временем ско-



Цзян Шилунь.
Иероглифы «шань-шуй».
Тушь, кисть. Середина
1980-х годов.

Цзян Шилунь.
Сиреневая «мэйхуа».
Акварель. Середина
1980-х годов.

Цзян Шилунь.
Провожая весну.
Акварель по шелку, тушь.
1987.

столбцами иероглифов. Справа — древние, из них и был составлен пейзаж, слева — современные. Они обозначают гору, воду, человека, солнце, луну, траву, дерево. Три иероглифа «дерево», написанные вместе, читаются как лес. Искусство каллиграфии всегда высоко ценилось. Широко известна легенда, рассказывающая о знаменитом каллиграфе IV века н. э. Ван Сичжи. Однажды он

редно на веерах по несколько благожелательных иероглифов. Расстроенная женщина запричитала: «Кто теперь купит эти испорченные веера?» Художник, довольный своей работой, посоветовал: «Ты только скажи, тетушка, что иероглифы написал Ван Сичжи, и продашь свои веера не меньше, чем по сто монет за каждый». Так и вышло. Когда ценители узнали об изделиях с иероглифа-



ми Ван Сичжи, они поспешили в лавку, чтобы приобрести столь ценные произведения искусства.

Каллиграфию в Китае называют музыкой для глаз. Считается, что по художественным достоинствам и эмоциональному воздействию она не только не уступает другим видам искусства, но и превосходит многие из них. И в наши дни мастера, работающие в русле традиционной китайской живописи «гохуа», большое внимание уделяют искусству каллиграфии. К этому направлению принадлежит и Цзян Шилунь. Наряду с картинами он увлеченно создает и каллиграфические образы. Правда, мастер скромно говорит, что его кисть недостаточно искусна. Однако такого рода произведения позволяют почувствовать мысли, настроения автора, его артистичное владение кистью, динамичную силу линий.

В произведении «Шань-шуй» иероглиф «шань» (гора) выполнен более сдержанно, весомо, если так можно сказать, чем иероглиф «шуй» (вода), который отличается повышенной порывистостью, динамизмом. Внешнее различие знаков соответствует и их смысловой противоположности. «Шань-шуй» (горы-воды) означает в китайском языке пейзаж. Из названия ясно, что любой ландшафт изображает в первую очередь горы, водную гладь. Это имеет определенный смысл. Природа издавна понималась китайцами как воплощение законов мироздания, в которых действуют два начала — активное, светлое «ян» и пассивное, темное «инь». От противоборства этих сил проистекает все существующее в мире. Светлую «ян» символизируют горы, темную «инь» — вода. Классический китайский пейзаж являлся не просто своеобразным художественным отражением реального мира, но в первую очередь давал его философское осмысление. Пейзаж в малом масштабе картины был призван передавать грандиозность окружающего, незыблемость вечных законов, которым подчиняется жизнь.

Все это нашло отражение в творчестве Цзян Шилуна. Оно напоминает зрителю о замечательной истории пейзажной живописи в Китае, ее философской сущности. Как бы приглашает к сопереживанию тех, кто способен ощу-



Цзян Шилунь.
Иероглифы и пиктограммы.
Тушь, кисть. Середина
1980-х годов.

тить заключенную в штрихах энергию кисти мастера.

Живописные произведения мастера относятся к двум жанрам: пейзажному и «цветы-птицы», который также существует в живописи Поднебесной уже много столетий. Некоторые из них выполнены тушью. Используя tonальные возможности этой техники, художник умеет передать фактуру старого дерева, нежные лепестки цветов, упругую силу гладких стволов бамбука, солнечные лучи. Картина «Бамбук и сороки» — шедевр художника. Незамысловатость сюжета таит в себе, однако, более глубокий смысл. Бамбук в Китае считается одним из четырех совершенных растений, это — символ мудрого, просветленного человека, преодолевшего светность повседневной жизни, стойкого к невзгодам. Сороки же известны во все времена как шумные, болтливые птицы. Противопоставление благородного бамбука и ведущих трескучую беседу птиц вызывает определенные ассоциации с миром людей.

Художник работает и в технике акварели, обычно соединяя ее с тушью. В этом случае он чаще всего в качестве основы берет шелк, который позволяет добиваться тончайших цветовых переходов, размытов, особой мягкой дымчатости. Пейзажи Цзян Шилуна нежны, поэтичны. Он восхищается красотой тихих, уединенных мест, где можно встретить лишь удалившегося от мира мудреца, поэта, художника. Это — традиционные мотивы китайской пейзажной

живописи. Но мастер сумел найти собственную манеру, непохожую ни на чью другую, хотя прекрасно знаком с творчеством лучших китайских художников прошлого. Ему действительно очень близка поэзия. Связь живописи и поэзии давняя традиция древней культуры. Он создал серию замечательных пейзажей на стихи знаменитых поэтов VII—IX веков. Один из них — «Провожая весну» — вдохновлен строками великого стихотворца Ван Вэя:

*День уходит за днем,
Чтобы старости срок приближать,
Год за годом идет,
Но весна возвратится опять.*

В этих работах, казалось бы, столь далеких от тревожностей сегодняшнего дня, чувствуется восхищение миром природы, чья красота созвучна изначальной красоте души; они воспринимаются как гимны всему живому. Столь же одухотворенны произведения жанра «цветы и птицы» Цзян Шилуна.

Судьба мастера сложилась так, что вот уже около тридцати лет он живет в Ленинграде, является членом Союза художников СССР. Ежегодно участвует в выставках акварелистов, его персональные выставки состоялись во многих городах нашей страны. Работы его приобретаются музеями, в числе которых Эрмитаж и Государственный музей искусства народов Востока.

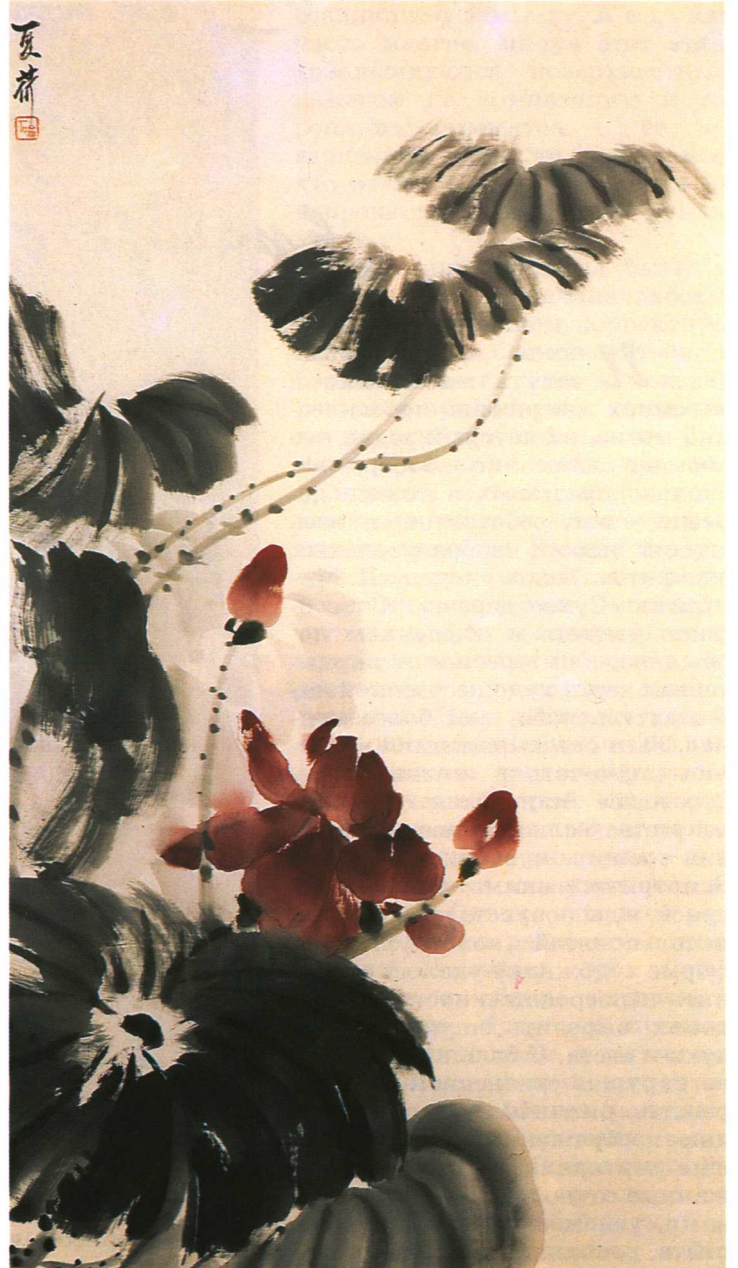
Художник тесно связан с национальными традициями, которые продолжает развивать. Иногда используются элементы европейского живописного видения, в частности, линейная перспектива. Наряду с исконно китайскими ландшафтами, подсказываемыми воображением, Цзян Шилунь пишет и с натуры. Например, картина «Тихий вечер» представляет собой уголок окрестностей Сестрорецка. Здесь использованы приемы древней живописи Китая — мягкая дымчатость, размытость. И тем не менее образ карельской природы остается в памяти. Произведения Цзян Шилуна еще раз убеждают в том, что подлинное искусство интернационально, говорит о близком, понятном всем людям. Они привлекают внимание к великому наследию классического китайского искусства.

Г. ШИШКИНА



Цзян Шилунь.
Вамбук и сороки.
Тушь, кисть. Середина
1980-х годов.

Цзян Шилунь.
Лотос.
Акварель. 1986.



Цзян Шилунь.
Полевые ирисы.
Акварель. 1986.

Цзян Шилунь.
Тихий вечер.
Акварель по шелку. 1987.



Композиция в работе с природы

Иногда можно встретить в жизни или в картинах совершенно прозаический мотив, на который редко кто обратит внимание. Забор, несколько предметов и тонкое деревце — вот, собственно, и весь скупой набор изобразительных элементов. Таков рисунок П. Митурича «Сухое дерево». Способность увидеть в обыденном необычное, интересное — характерная черта художественной наблюдательности, тем более ценная, если она выражается в умении подмечать в жизни новое. Это новое становится объектом искусства, если в основе наблюдения лежит чувство пластики. Всмотритесь внимательно в рисунок, и вы почувствуете, что при ясно понятой конструктивной форме художнику удалось сохранить непосредственность впечатления, выразить ощущение воздуха и света. С большим тактом, не нарушая жизненной правды, решить ритмическую организацию изображения. Преобладающие вертикали забора, поддерживаемые сочно намеченными пятнами, усиливают ритмику всего листа, дополняются изгибом вертикального ствола дерева, направлением веток, также подчиненных определенному повтору. Такие увиденные чередования форм могут привлечь взор художника и стать ядром его композиций.

Увидеть! Вроде это так просто, если перед рисующим находится, скажем, натюрморт или пейзаж. Да и скомпоновать, когда постановка убедительна, а пейзажный мотив интересен, так ли уж сложно? Кажется, что это легко осуществимо.

Еще бытует суждение, будто композиция — некая обособленная область свободного творчества, существующая сама по себе. Но работа над ней неотделима от восприятия природы и начина-



П. М и т у р и ч.
Сухое дерево.
Тушь. 1955.

ется с развития способности видеть природу цельно, художественно, то есть композиционно. Представление о будущем произведении во многом зависит от того, что подмечено в природе, заинтересовало и увлекло в ней. Чтобы подчеркнуть существенное, необходим отбор впечатлений. Не изображать все, что попадает в поле зрения, не относиться к природе пассивно, механически срисовывая видимое.

И вот еще что стоит отметить. Натюрную работу не обязательно

следует понимать прямолинейно, буквально. Скажем, Г. Нисский, стремясь уловить суть содержания, выразить поэзию сегодняшнего дня, создавал почти все свои картины на основе наблюдений, закрепляя впечатления по памяти. Такой метод предоставляет неограниченные возможности для наблюдения и воплощения в эскизах неподвижной, движущейся модели.

Всегда ли в натуральных этюдах достаточно четко ставятся вопросы организации листа, распределения общих масс, ритмов, контрастов, соразмерности, связи с форматом, раскрытия содержания.

Зачастую композиционное решение по постановке сводится к относительно благополучному размещению изображаемого, обычно выраженного линейно, без учета равновесия тональных и цветовых масс. Таким образом, упускается и суть колорита — как композиции цвета.

Вы, наверно, слышали об икбане, японском искусстве составления букетов цветов. Их выразительное, гармоничное сочетание с полным правом можно считать композицией, в которой все важно, размер одной формы или плоскости в сравнении с другой, пропорция частей и масштаб изображений, величина пустоты (паузы) по отношению к заполненному пространству. Поэтому большое значение здесь имеет малейший сдвиг составляемой формы, незаметное изменение пропорций. Для того чтобы формы обрели выразительность и единство, необходимо их установить в определенные взаимоотношения, придать порядок на изобразительной плоскости, иначе говоря — создать композицию.

В работе с природы наиболее существенное, как бы вписанное в раму, должно возникнуть в соз-

Г. Н и с с к и й.
Осень. Семафоры.
Масло. 1932.





А. Дейнека.
Парижанка.
Масло. 1935.

нании прежде, чем на листе проведен хоть один штрих. Выбор мотива, первое драгоценное впечатление заключает в себе то, ради чего стоит взяться за работу и что должно быть заметно сразу; выбор точки зрения, определение горизонта, установление формата — все это творческий акт.

Умение чувствовать и подмечать зерно композиции является началом понимания ее в самом широком плане. Сказанное непосредственно относится и к практической стороне, начиная с замысла постановки. Для облегчения выбора композиции иногда используют видоискатель, то есть маленькую, вплоть до раз-

мера спичечного коробка, рамку, в которую смотрят на объект изображения, полагая таким образом, что композиция найдена и остается только ее перенести на холст или лист. В этом приеме все же есть что-то механическое, упрощенное, надежда подсмотреть в готовом виде абсолютно состоявшуюся композицию.

Не станет ли более обнадёживающим иной подход: вначале попытаться зафиксировать то, что отложилось в памяти; несколько определяющих линий, два-три пятна, самую суть того, что затронуло, произвело впечатление при наблюдении природы. Здесь стоит прежде всего добиваться соответствия изображения

возникшему замыслу. А ведь как часто многие, минуя этот этап, довольствуются поверхностным намеком на композицию и торопливо стремятся к ее завершению. Это то же самое, что этажи здания возводить на непрочном, неустойчивом фундаменте.

Композиция должна быть не только в основе начала работы, но и в дальнейшем корректироваться и совершенствоваться. В большинстве случаев в поисках решения прибегают к предваряющим эскизам небольшого размера. Далеко не всегда они выполняются в том материале, в котором предполагается осуществление главного. Иногда первичные наброски создаются ограниченными средствами — линией и штрихом. Для предварительных композиционных набросков недостаточно одного линейного решения. Надо обладать развитым воображением, чтобы на основе эскиза предвосхитить колористический строй. Некоторые учащиеся обращаются к пятновому решению, а иные уже в подготовительных набросках используют цвет. Однако при всей разнице подходов редко эти поиски бывают отмечены стремлением хотя бы в общем определить композицию будущего произведения: равновесие и ритмическую взаимосвязь цветовых групп и пятен, их наиболее выигрышное, слаженное сочетание, выявление главного. На практике это дает возможность группировать большие формы, обобщать.

Можно также сказать о бесспорной пользе самостоятельных постановок, натюрмортов. Способствует развитию композиционного мышления и создание композиций на основе случайно поставленных предметов. При этом, сравнивая предметы, следует стремиться наиболее рельефно искать созвучие схожих форм. И конечно — постоянные упражнения в лаконичных решениях композиций по наблюдению, при неременной связи изображения с форматом.

Хотелось бы предостеречь от бездумных, механических вариантов. Действительно, какой смысл в этих бесконечных поисках, если основной замысел не сложился в воображении. Не здесь ли кроется причина невер-

ного понимания задачи, когда учащийся вместо того, чтобы приложить максимум усилий к выявлению прежде всего перво-степенного, начинает с выверенного, подробного рисунка. А как непросто и вместе с тем как дорого пронести от начала до завершения эскиза первое яркое ощущение натуры.

При восприятии подлинных произведений искусства всегда восхищает общее впечатление. Мы любим красота художественных средств, передающих содержание, даже не пытаюсь вначале познать тайну их воздействия. И лишь при дальнейшем рассматривании начинаем постигать композиционную слаженность и цельность образного строя.

Вот эта цельность замысла, когда говорят — ни убавить, ни прибавить, при всех различиях почерков художников и является их объединяющим признаком.

Как развивать способность воспринимать натуру цельно?

Опыт указывает на положительное влияние кратковремен-



В. Серов.
Портрет М. Н. Ермоловой.
Эскиз.
Акварель. 1905.

В. Серов.
Портрет М. Н. Ермоловой.
Масло. 1905.

ных рисунков, этюдов, когда при ограниченном времени надобно, не упираясь глазом в один предмет, успевать постоянно сравнивать основные формы изображения; охватив их и окружение единым взглядом. Это первостепенное, необходимейшее качество — чувство целого отличает не только произведения изобразительного искусства, но и характеризует высокий замысел, будь то музыкальное или поэтическое сочинение, архитектурный ансамбль. Развитая способность цельно воспринимать натуру влияет на создание единого замысла в композиции. Попробуйте мысленно в представленных репродукциях какую-либо форму, цвет, пятно, штрих убрать или переместить, и вы сразу почувствуете бесплодность такого занятия, настолько все взаимосвязано, уравновешено и прочно впаяно в формат.

Например, в совершенно разных как по содержанию, так и по трактовке и использованию материалов произведениях Г. Нисского и А. Дейнеки, иллюстрирующих статью, есть важное качество: их объединяет не только композиционная стройность,

но исключительно обостренное чувство натуры.

Самобытный композиционный талант Нисского наряду с многими прекрасными качествами проявлялся в создании оригинальных, динамичных пейзажей своего времени; экспрессия образов, способность увидеть и выразить приметы облика человека взглядом современного художника — притягательная черта творчества А. Дейнеки.

Цельностью образного восприятия отмечены и другие помещенные здесь работы. Так, эмоциональностью впечатлений от натуры, свободой и раскованностью в использовании изобразительных средств, чувством пластичности в выражении пространства отмечены произведения Е. Моисеенко. В его композиционных набросках раскрывается процесс исканий наибольшей выразительности. Они выполнены карандашом, однотонны, но уже в расположении темных и светлых пятен, в их интенсивности чувствуется живописное мышление художника, его еще не закрепленные в цвете, но отчетливые поиски колористического решения. Стоит обратить внимание и на то, что художник в своих завершенных картинах использует предварительные наброски к ним не пунктуально, а творчески претворяя основную композиционную мысль. Вкус и художественный темперамент, чувство материала играют существенную роль в произведениях Н. Тырсы, где цвет сочен и подвижен, что усиливает впечатление мажорности композиции. Букет цветов с расписной вятской игрушкой — один из излюбленных мотивов художника.

А теперь сравним эскиз и портрет М. Н. Ермоловой, созданные В. Серовым. Центральная мысль намечена уже в эскизе. Вся фигура смотрится ясным силуэтом, сразу привлекающим взгляд зрителя. В завершенном варианте первое впечатление сохранено и усилено точными соотношениями фигуры с интерьером, абсолютной связью с форматом, сдержанной черно-серой гаммой. Смещенность фигуры несколько вправо создает впечатление устремленности, пройденного пространства и уравновешивается зеркалом, вставленным в стену,



отражающейся в нем маленькой овальной картинкой в темной раме.

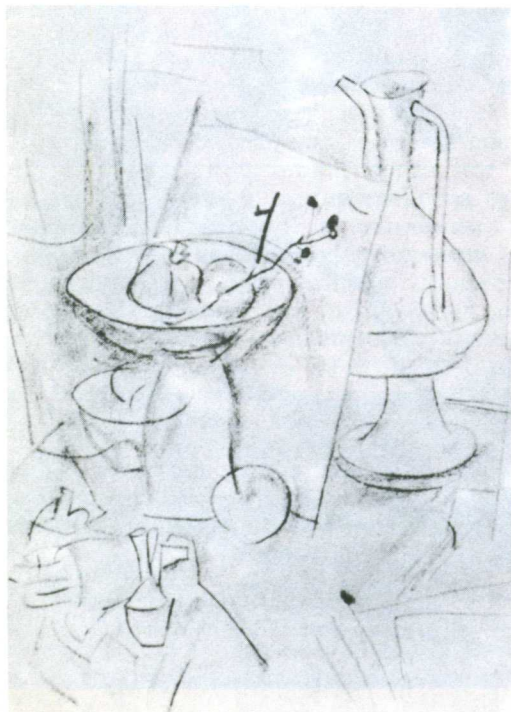
Величие образа актрисы подчеркивается ритмом вертикалей драпировки платья, четкой плоскостью панели стены, линией горизонта, проходящей чуть ниже середины роста фигуры. Такая точка зрения вынуждает зрителя смотреть немного снизу вверх, что придает выразительность и монументальность композиции.

Заинтересованный взгляд на иллюстративный материал может подсказать, на что желательно направить усилия, насколько важно сохранять впечатление, акцентируя внимание на согласованность форм, цветовую гармонию, силуэт, пятно, за которыми может последовать внутренняя разработка, не нарушая целого, главной определяющей мысли.

Хотите быть художником? Научитесь развивать в себе чувство композиции, умение ставить и решать композиционные задачи в любом виде работы — от наброска до длительного капитального рисунка или этюда.

О. АВСИЯН

Е. Моисеенко.
Натюрморт.
Карандаш.



Н. Тырса.
Букет.
Гуашь. 1939.

Е. Моисеенко.
Натюрморт.
Масло. 1978.



ПОРТРЕТЫ
МОЛОДЫХ

АНДРЕЙ СИНИЦА



С детства он мечтал стать архитектором. Для этого были все основания: отец и мать — архитекторы, родился и вырос Андрей в Павловске, где родители участвовали в восстановлении разрушенного фашистами дворца, с малых лет пристрастился к рисованию — занимался в изостудии Дворца пионеров. Да и в Ленинградскую среднюю художественную школу пошел, собираясь специализироваться по архитектурному классу. Но... успел к этому времени увлечься живописью и уже не мыслил себе иного призвания.

На занятия в ЛСХШ приходилось ездить на электричке из Павловска. А жил он в самом парке, в доме, принадлежащем дворцовым постройкам. Кстати, может быть, то, что его детство прошло в столь поэтической обстановке, и наложило отпечаток на образ мыслей будущего художника. Ему повезло: школа находилась еще в помещении Академии художеств, где и прошли лучшие годы учебы Андрея. Учащихся выпускных классов приходили смотреть тогда академики, а «сэхашатики» ухитрялись бывать во всех академических мастерских — воистину учили ребят даже стены, чего не скажешь, наверное, о теперешних — панельно-блочно-железобетонных.

По окончании школы Андрей с друзьями чуть ли не всем классом поступили в Репинский институт и училище имени В. И. Мухомовой (между прочим, это характерная примета времени начала 70-х годов: тогда действительно воспитанники СХШ поступали в художественные вузы классами; сегодня таких, к сожалению, единицы). В 1979 году Сеница окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина по мастерской народного художника СССР А. А. Мыльникова: изначальная любовь к архитектуре и страсть к живописи сделали свое дело — он выбрал профессию монументалиста. Затем — служба в армии. И снова родной институт, учеба в аспирантуре, отчетом за которую стал его живописный триптих «Хлеб земли» — читателям журнала наверняка запомнилась эта работа: «Юный художник» (№ 3, 1986) первым показал репродукцию картины Андрея Сеницы «Праздник урожая» (центральную часть триптиха) с выставки «Мы строим коммунизм», посвященной XXVII съезду партии.

Послевузовский период — самое сложное время для молодого художника, когда нет мастерской, не знаешь порой, на какие средства существовать. Поэтому аспирантура в академии поддержала Андрея и в материальном отношении (все же была стипендия), и в возможности профессионального совершенствования (он продолжал пользоваться советами Андрея Андреевича Мыльникова). Кроме того, удалось поехать по стране. Конечно же, его холсты отражали впечатления от увиденного. Так, композицию средника того же триптиха «Хлеб земли» подсказала поездка на Кубань — в разгар уборочной страды побывал там художник. Левая сторона родилась в Самарканде: на восточном базаре огромное впечатление произвели хлебные ряды, где что ни лепешка — настоящее произведение искусства. А правая — вы видите ее сегодня — в Армении: в память Андрею врезалась картина приготовления лаваша в одном из селений на берегу Севана — женщины как бы творили хлеб, действуя ар-



А. Сеница.
Пекут лаваш. Правая часть
триптиха «Хлеб земли».
Масло. 1985.

А. Сеница.
Павловск. Долина реки
Славянки.
Масло. 1985.

тистично, в ритме своеобразного ритуального танца. В портрете-картине «Зима в Молдавии» отразились зарисовки, сделанные в этой республике.

По путевке комсомола он побывал в творческой командировке на Камчатке. С друзьями по молодежному объединению работал в Петропавловске-Камчатском и его окрестностях, на Курильских островах. Ребята вернулись переполненные впечатлениями.

— Их было столько, — вспоминает Сеница, — что не решился сразу взяться за картину, хотел, чтобы прошло время, отстоялись мысли. Тем более поездку воспринял так, будто перенесся на миллион лет назад. Ведь природа там в первозданном виде: если это скалы, то мрачные, как в Дантовом аду, если горы — так огнедышащие, вершины будто плавают, не поймешь — в океане или в небесах...

Камчатский триптих Андрея Сеницы демонстрировался на Всесоюзной выставке произведений молодых художников, посвященной 70-летию ВЛКСМ. Острота, необычность впечатлений чувствуется в цвете — пронзительном и чистом, в том, как широко, многопланово строит художник композицию — особенно в боковых частях. Стремится передать, как он говорит, даже не пространство, а объем, ощущение космичности мироздания. И действительно: фантастическими воспринимаются пейзажи. И лишь человеческие фигурки напоминают о том, что действие происходит на Земле: в одном случае — художники возвращаются с этюдов, спускаясь по склону вулкана, в другом — футбольная перекидка на фоне камчатских видов...

Постоянной привязанностью остается для Андрея город детства Павловск. Есть у него в парке любимые места. Художник часто пишет пейзажи практично с одной точки. Но всегда в разных состояниях. Здесь бывали многие знаменитые мастера — живописцы, графики. Но это не стесняет Андрея: он пишет с в о й Павловск.



А. С и н и ц а.
Остров Парамушир. Левая
часть триптиха «Художники на Камчатке».
Масло. 1986.

Уже не первый год органично сосуществуют для него работа художника и педагогическая деятельность: Андрей преподает рисунок на архитектурном факультете Репинского института.

— Это, пожалуй, самое сложное из того, чем я сейчас занимаюсь, — рассказывает он. — На живописном факультете рисунок традиционен: обнаженная натура, постановки. Здесь же в учебные задания входят еще студии интерьера и экстерьера. Так что и самому пришлось учиться. Стараюсь разбудить в студентах любовь к архитектуре. Поэтому работаем с ребятами не только в Исаакиевском и Казанском соборах, но и в Меншиковском и Юсуповском дворцах, замечательных постройках



А. С и н и ц а.
Художник Петр Татаринов.
Уголь. 1986.



А. С и н и ц а.
Лена.
Уголь. 1986.

Антонио Ринальди, интерьеры которых словно специально созданы для рисования.

Разносторонни интересы молодого художника. Он с одинаковым увлечением пишет маслом и темперой, много рисует, стараясь использовать все графические материалы, пытается работать восковыми красками, пробует силы в плакате — один из его листов уже побывал на международной выставке в Варшаве.

Андрей Синица вышел на прямую дорогу творчества, полон надежд и планов. И для их осуществления есть все — знания и умение, желание работать, вера в светлый завтрашний день нашего искусства.

В. ШУМКОВ

ПРАЗДНИК

Дорогие друзья! Сегодня разговор пойдет о празднике, который украшает жизнь человека, делая ее счастливой и радостной.

Много бывает в календаре красных дней, и вы, ребята, наверное, заметили, что каждый из них оформлен по-особому. На улицах, мостах, площадях развешивают плакаты, транспаранты, лозунги, флаги. Вечерний город украшают гирляндами электрических лампочек. Люди, веселые и приветливые, нарядно одеты, с цветами, воздушными шарами гуляют на площадях, торопятся в гости. Даже обычный день может превратиться в праздничный, если вы встретитесь с искусством: пойдите в музей, на выставку, в театр.

Замечательный праздник есть у природы. Это весна, месяц май! После длинной суровой зимы природа пробудилась. Посмотрите, небо — чистое и синее, солнце — яркое и ласковое, свежая трава — изумрудная.

Возможно, кто-то из вас захочет нарисовать праздник, а себя его участником. Для этого необходимо вспомнить прежние уроки композиции, даже «маленького маляра»: о том, как распределить рисунок на листе, какого размера и формата будет работа, что должно быть в ней главным. Изображая фейерверк или салют в городе, не забудьте, что он засветится и станет особенно ярким на темном небе. Те, кто живет в сельской местности, могут с натуры и по памяти передать приход весны, ведь весна — это всегда радость.

Надеемся, что все эскизы, которые вы, если хотите, можете присылать в редакцию, окажутся не менее содержательными, чем работы ваших сверстников, помещенные в журнале.

Желаем успехов!

Б. КРАВЧУНАС,
художник-педагог



Настя Михайлова, 5 лет.
Первомай.
Акварель.
Ленинград.

Аня Елистратова, 7 лет.
Продавец шаров.
Акварель, гуашь.
Ленинград.



Соня Корниенко, 8 лет.
На демонстрации.
Акварель, гуашь.
Ленинград.



Андрей Алешин, 7 лет.
Салют.
Акварель, гуашь.
Ленинград.

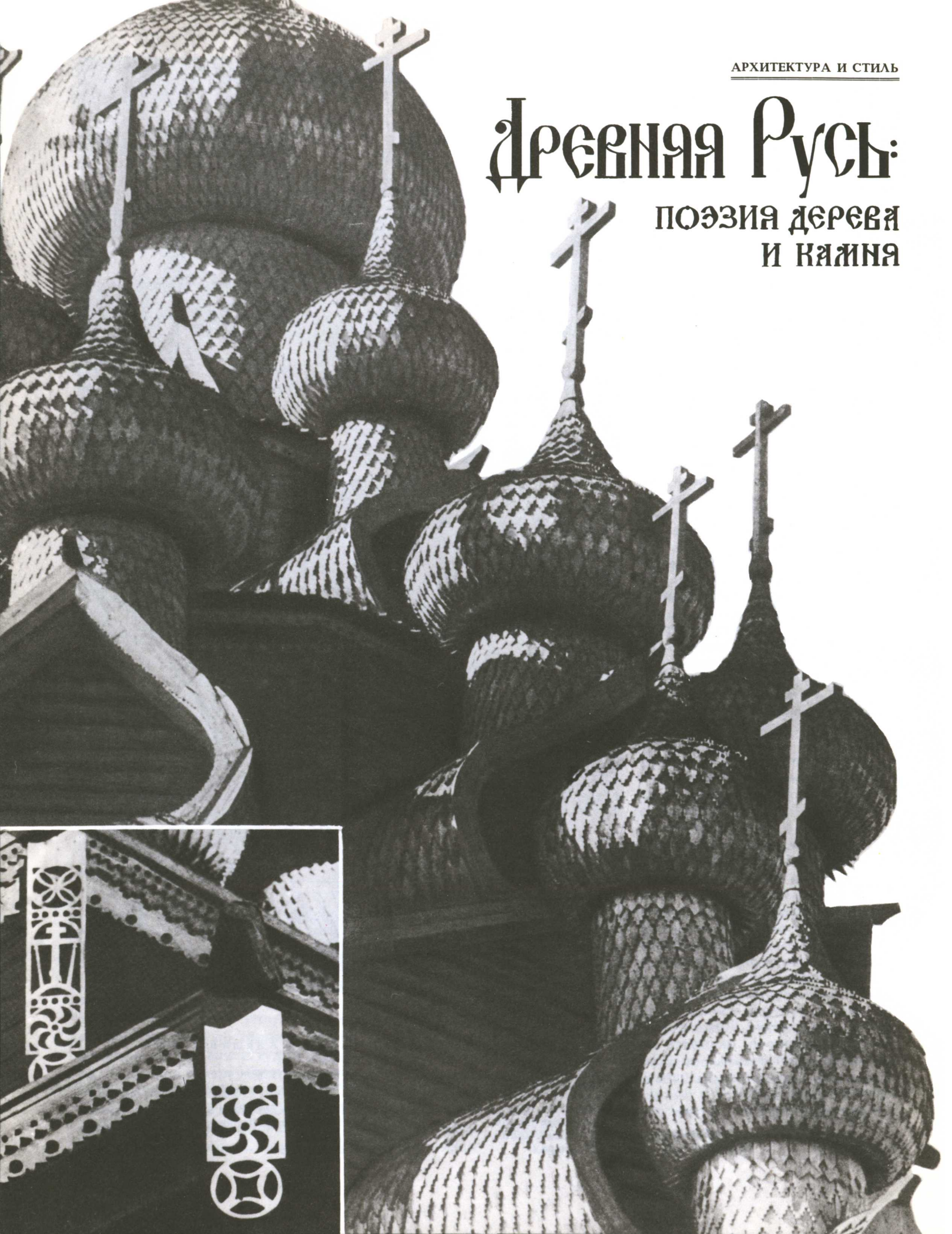


Кирилл Пожидаев, 7 лет.
Праздничный Ленинград.
Гуашь.
Ленинград.

АРХИТЕКТУРА И СТИЛЬ

Древняя Русь:

ПОЭЗИЯ ДЕРЕВА
И КАМНЯ



Средневековая Русь... Широко раскинулись ее земли: Галицкое княжество на западе, Владимиро-Суздальское и Муромо-Рязанское — на востоке, Новгородская земля — на севере, Киевское и Переяславское княжества — на юге. В том месте, где река Нерль впадает в Клязьму, свыше восьми столетий на Владимирской земле красуется белокаменное чудо — церковь Покрова. Ровесница Москвы, она и сегодня поражает своей благородной красотой. Изящное в пропорциях сооружение с резным каменным орнаментом прекрасно гармонирует с живописным окружением.

Над бескрайними просторами Онежского озера более двух столетий высятся сооружения острова Кижи. Чудо деревянного зодчества — двадцатидвуглавая Преображенская церковь, возведенная без единого гвоздя. Мастера, используя известные ранее формы и приемы композиции, создали впечатление сказочного великолепия. Пирамидальное построение объемов церкви и обилие прихотливо изгибающихся кривых делают здание необычайно нарядным и живописным, несмотря на суровость и простоту рубленых стен.

Восьмивековая история древнерусского зодчества — целостная картина развития достаточно устойчивых и лишь постепенно изменяющихся стилистических черт и признаков. До XI века на Руси применяли исключительно дерево. В последующие периоды все большее место начинает занимать камень.

Что возводили русские люди в те далекие времена?

В каменном светском строительстве преобладали асимметричные живописные здания, составленные из ряда простых объемов — палат, соединенных переходами и галереями. Церковное зодчество утвердило на века тип кубического храма. Внутри здания четыре, шесть и более столбов несли своды и купола. Число последних — от одного до пяти. При такой единой пространственной схеме русские церкви и соборы чрезвычайно разнообразны по размерам, формам, декоративному убранству. Вплоть до XVI века включительно подавляющее большинство сооружений внутреннюю структуру четко выражало во внешних формах.

В период расцвета Киевского государства сделаны первые значительные шаги в развитии отечественной культуры и архитектуры в частности. «Патриарх» русского зодчества — Софийский собор в Киеве — за свою многовековую историю не раз перестраивался. Первоначально это был пятинефный храм с тридцатью главами, из которых пять средних — более крупные, а центральная осевая — самая большая. С восточной стороны, как и положено по церковным канонам, каждый неф завершается апсидой, где размещается алтарная часть. Внутри стены и своды покрыты сплошным ковром монументальной фресковой живописи и мозаики. Декоративное внутреннее убранство Софии Киевской, органично связанное с архитектурой здания, — высшее достижение искусства той эпохи.

Великий Новгород — второй по значению и величине город Киевской Руси. В 1045—1052 годах здесь воздвигли свой Софийский собор — пятинефное крестовокупольное здание. Однако оно имеет лишь три апсиды и пять куполов. Почти отсутствуют декоративные детали. Выразительность архитектуры до-



Пояс западной и северной стены Димитровского собора. Владимир. 1194—1197.

Главы Преображенской церкви. Кижи. < 1714.

Фрагмент резного украшения крыльца Покровской церкви. Кижи. < 1764.

стигается большими поверхностями стен, расчлененных темными пятнами простых, преимущественно вертикальных, ничем не обрамленных оконных проемов. Стилиевые особенности новгородской архитектуры сохраняются и в дальнейшем ее развитии.

Новгородская республика, образовавшаяся в XII веке, меняет характер архитектуры. Большие храмы княжеского периода правления уступают место скромным однокупольным церквям, как, например, церковь Спаса на Нередице близ Новгорода. Здесь три продольных нефа при одном куполе, который опирается на четыре внутренних столба. Внутренние своды обусловили появление на фасадах арок-закомар. Типичны узкие, щелевидные окна на фасадах и на барабане купола. Луковичная форма купола — позднейшая переделка. Первоначально купола всех древнерусских храмов имели шлемовидную форму. Стены церкви Спаса на Нередице покрыты обмазкой и побелены. Слегка неровные линии оштукатуренных поверхностей фасадов, углов здания, лопаток



(плоских вертикальных выступов без капителей), закомар придают сооружению мягкую пластичность. Внутреннее убранство церкви также достаточно типично: поверхность стен и сводов расписана фресками, изображавшими святых и различные религиозные сюжеты. Общий колорит фресок — голубоватый фон с охристыми, коричневатыми и белыми пятнами — ликами святых, нимбами, деталями одежды.

Архитектура Пскова близка новгородской. Однако многочисленные одноглавые церкви, сооруженные из местного околотога плитняка, более массивны.

Колоколен в Новгороде и Пскове не строили. Они появились в Москве в XV веке. Псковский аналог им — звонница. Это каменная стенка, завершающаяся невысокими круглыми столбами, между которыми подвешены колокола.

Владими́ро-Суздальская земля дала миру истинные шедевры: соборы Успенский, Дмитриевский во Владимире, а также упоминавшаяся церковь Покрова на Нерли. Успенский собор — самое крупное и величественное здание княжества. Внутреннее и наружное убранство храма поражали современников неслыханной по тому времени роскошью, обилием позолоты, цветных тканей. Стройное изящное белокаменное здание легко несло сверкающие главы, доминируя в архитектурном ансамбле Владимира. Расположенный рядом Дмитриевский собор меньше Успенского. Это дворцовая церковь княжеского двора. В ее архитектуре решающую роль играют удивительной красоты белокаменные резные рельефы, восходящие к народной резьбе по дереву. Сохранение украшений — народные сказочные и бы-

линные образы, мотивы христианских легенд. Обилие декоративных деталей придает зданию нарядный, торжественный характер. При этом не утрачивается чувство меры: нижняя часть храма имеет гладкие стены, что эффектно подчеркивает орнаментальные украшения и усиливает их художественное воздействие.

Замечательна еще одна страница русского зодчества, связанная со строительством Москвы — объединительницы русских земель. Пять веков стоит Московский Кремль с кирпичными стенами, дошедшими до наших дней. Некогда самая крупная крепость Европы, сегодня он поражает обилием форм, разнообразием архитектуры, олицетворяющей связь времен отечественной истории.

Три примера всемирно известных произведений московского зодчества дают представление о многообразии архитектурных решений в рамках национальных традиций. Главное здание Московского Кремля — Успенский собор. Конструктивные решения храма (крестовые своды, лопатки-контрфорсы, железные связи) позволили сделать стены и внутренние столбы тоньше, пролет сводов больше, внутреннее пространство просторнее и светлее. Хотя собор создавали по образцу владимирских храмов, его архитектура самобытна. Простая, статичная композиция, минимум декоративных элементов — эти качества вполне созвучны эпохе создания централизованного феодального государства.

В 1532 году в царской усадьбе, селе Коломенском близ столицы, на высоком берегу реки Москвы поднялась церковь Вознесения с необычным завершением шатровой формы, которая, по свидетельству летописи, «чудна высотой и красотой и светлостью, такова не бывала прежде того в Руси». Художественная выразительность ее, конструктивная смелость решения, динамичность производят впечатление и в наши дни. Несомненна связь архитектуры сооружения с традициями русского деревянного зодчества. Церковь Вознесения оказала влияние на последующее развитие отечественного зодчества: тип стройной высокой композиции в ансамбле стал с того времени характерным для городской, сельской и монастырской архитектуры.

Покровский собор, «что на рву» (храм Василия Блаженного), возведенный в 1555—1560 годах зодчими Бармой и Постником на Красной площади, — символ торжества русского народа в борьбе с татарским игом. В необычайно живописной и динамичной его композиции, красочном богатстве и убранстве с особой силой проявились народные черты русской архитектуры XVI века. Центральная шатровая башня собора напоминает церковь в Коломенском. Важнейшая особенность архитектуры собора — гармоничность при обилии составляющих ее элементов. Богатство облика сооружения создано за счет виртуозного использования двух материалов: кирпича и белого камня. Пять типов профилей обработки кирпича, повторяясь в разных сочетаниях, создают многообразие декора. Пример художественного единства целого и частей в Покровском соборе едва ли имеет аналоги не только в русской, но и в мировой архитектуре.

Несмотря на развитие после XI столетия каменного строительства, деревянная архитектура продолжала оставаться преобладающей. В селах и дерев-



Церковь Лазаря б. Муромского монастыря.
XIV век.
Перенесена в Кижский архитектурно-бытовой
музей-заповедник.

Часовня в деревне Корба.
Заонежье.
XVIII век.

Храм Покрова на Нерли.
Вид с запада.
◁ 1165.

нях сооружения возводились из дерева. Деревянное зодчество выполняло, по существу, те же практические и идеологические задачи, что и современное ему каменное, и развивалось в том же направлении. Однако специфика материала, естественно, влияла на конструкцию сооружений, размеры и внешний облик. Основным элемент — бревно и брус. Четыре бревна, образующие по контуру прямоугольник и связанные по концам врубками, образуют венец. Укладывая горизонтально один венец на другой, получают сруб. Размеры сруба определяются размером бревна. Поэтому для больших и протяженных зданий приходилось соединять несколько срубов. Квадратный в плане сруб получил название «четверик». Сруб, образованный в плане восемью бревнами, — «восьмерик». На различных сочетаниях четвериков в нижней части здания и восьмериков — в верхней, а также венчающего пирамидального шатра строится архитектурный облик древнерусских церквей. В ряде случаев сложная композиция деревянных церквей создавалась дополнением пристроек-прирубов, а силуэт обогащался большим числом луковичных глав. Деревянный сруб, реже несколько срубов, присоединенных друг к другу, — основа традиционного русского крестьянского дома. Завершала здание двускатная кровля. По этому принципу часто, главным образом на Севере, строили большие деревянные дома на подклетах, — этажах служебно-хозяйственных помещений.

В XVII веке русское зодчество, продолжая развивать приемы предшествующих столетий, становится более декоративным. Особой нарядностью отли-



чаются каменные церкви. Широко используется фигурная кладка из профилированного кирпича с включением белого камня. Окна в дворцовых зданиях обрамляют белокаменными наличниками и фронтонами различного рисунка. Стены отделаны плитами и позлаженными колонками. В парных окошках в перемычки иногда помещают «гирьки» — декоративные украшения арочного проема обычно из резного камня. В ряде случаев применяют изразцовые детали.

На высоком берегу реки Москвы в 1693 году появляется изящное пятиглавое сооружение, краснокирпичные стены которого украшены белокаменным декором. Церковь Покрова в Филях — характерная представительница стилового направления русской архитектуры конца XVII — начала XVIII века. Оно получило название «нарышкинского барокко» по фамилии бояр Нарышкиных, в чьих имениях в Москве и окрестностях в основном строили нарядные церкви, как, например, церковь Троицы в селе Троице-Лыково. Сооружения этого стиля характерны обилием узоров и архитектурных форм — преобразованных элементов западноевропейской архитектуры. «Нарышкинское барокко» (хотя, собственно, барокко как стиль придет в русскую архитектуру несколько позже) символизирует переход от древнерусской безордерной средневековой архитектуры к последовательно ордерной. Этот стиль на рубеже столетий завершает художественное развитие древнерусского зодчества допетровского времени.

Г. ИСКРЖИЦКИЙ,
кандидат архитектуры

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА СТАРЫЙ МАТЕРИАЛ

Дети любят лепить. Мягкий пластилин послушен слабым пальцам. Из разогретого детской ладошкой комочка могут появиться забавный котенок, заячьи уши или изогнутая лошадиная шея.

Дети любят лепить и делают это талантливо. Но как сохранить маленькие шедевры юных мастеров, которые еще не догадываются о том, что они скульпторы?

Можно пластилин покрыть лаком. Фигурка тогда хорошо красится. Но если упадет на пол, то хрупкая лаковая пленка сломается и работа пропала. А что, если облепить ее слоем тонкой бумаги с клеем? Скульптура станет прочнее. А если проклеить не одним слоем, а несколькими? Тогда будет жесткая форма, из которой можно удалить пластилин — он больше не нужен. Получится папье-маше.

Материал этот далеко не нов, известен столько же лет, сколько существует бумага. К нам пришел в XVIII веке в виде табакерок и лаковых козырьков, укра-

шавших солдатские кивера. Делали из него и игрушки, и кукол для балаганных представлений, и театральные декорации, и многое другое. Люди постарше хорошо помнят елочные игрушки и детских лошадок, изготовленных из клееной бумаги. До нашего времени из всего бумажного многообразия дошли только карнавальные маски — сейчас почти все игрушки делаются из пластмассы.

Но все-таки жаль расставаться с наивной игрушкой детства — игрушкой из папье-маше, и вот уже несколько лет детская студия при клубе Московского Центрального телеграфа занимается этим видом малой пластики.

До этого перепробовали многое: глину и гипс, крашенный пластилин и соленое тесто, но остановились на папье-маше. Технология проста и совсем безопасна. Материал доступен и продается везде. Не нужно специального оборудования, что позволяет делать скульптуру любой формы и любого размера — хватило бы пластилина. Нет никаких вредных для детей примесей.

Скульптура из папье-маше легка, прочна и красится любым красителем в любой цвет. Единственный недостаток — боязнь влаги, но изделия можно покрывать бесцветным влагонепроницаемым лаком.

Материал очень «рукоделен», а это нравится детям. Малые детали, которые не позволяет вылепить папье-маше, надо просто нарисовать. Это же так здорово — иметь игрушку, сделанную своими руками!

Мелкая фарфоровая пластика и народная игрушка подсказали темы композиций: животные и жанровые сценки. Барыни и кавалеры, солдаты и девушки с вед-

рами, всевозможные звери и рыбы... Но особенно увлекала ребят неожиданная разновидность анимализма — лепка вымерших ящеров. Трудно сказать, кто первый принес коллекцию марок с динозаврами, но эта тема захватила студийцев.

Почему эти страшилища так понравились? Может, сказалась близость к сказочным драконам или привлекла свобода в трактовке зверей? Кто знает, как они выглядели на самом деле. Ученые до сих пор спорят.

А кистеперая рыба, которую всегда рисовали грязно-зеленым цветом, оказалась в действительности небесно-голубой.

Людей лепить куда сложнее, чем динозавров, поэтому на жанровые сценки решаются ребята постарше. Но и здесь есть успехи. Эскиз Алеши Крушинского «Птичий рынок» оказался в числе лучших на всесоюзном конкурсе «Родник», объявленном журналом «Юный натуралист». Фигурки аквариумиста, продавца птиц, тетя с котятками и по-

Леня Медведев, 10 лет.
Лось.
Папье-маше.

Света Гвоздева, 10 лет.
Птичка.
Папье-маше.



купателей наделены характерами, остроумны. Это отличает и «Охотника» Алеши Гаврилова, «Рыбака» Ксении Есауловой, «Скрипачку» Марины Вашковой. Постепенно размер произведений увеличивается. Студийцы осваивают лепку по каркасу, которая позволяет делать скульптуру, приближающуюся по сложности к профессиональной. И не беда, что она не будет отлита в бронзе, высечена в камне и, наверное, не переживет века. Главное — она покажет, что можно создать своими руками. Нужно только иметь терпение, начальные навыки, желание трудиться. И все это благодаря скромному материалу — пропитанной клеем бумаге.

Так как же делать скульптуру из папье-маше?

Пластилиновую фигурку просто оклеивают тонкой бумагой. Годятся бумажные салфетки, пеленки.

После первой проклейки скульптура должна хорошо просохнуть. Клеить лучше костным клеем или же клеем ПВА. Следующую проклейку делают марлей, затем две проклейки бумагой, после чего заготовку можно разрезать. Из разрезанной пополам скульптуры удаляют пластилин, а потом половинки склеивают марлевой полоской. Еще одна бумажная проклейка, и начинаем грунтовать.

Грунтовка состоит из смеси милого мела (зубного порошка) и того же клея. После этого фигурки зачищают шкуркой, расписывают (можно использовать и масляные и водяные краски), покрывают мебельным лаком либо тонким слоем того же клея ПВА.

Можно делать папье-маше и в виде контррельефа. В этом случае с пластилиновой фигуры отливают гипсовую форму, в которой и набирают слой папье-маше. Но в условиях детской студии первый способ предпочтительнее, потому что проще.

Мне кажется, что в современной народной и детской пластике еще смогут раскрыться новые стороны полузабытого искусства — скульптуры из папье-маше.

В. ЕСАУЛОВ,
руководитель детской изостудии
клуба Московского Центрального
телеграфа

В редакцию журнала «Юный художник» обратилась группа педагогов детской художественной школы № 1 города Череповца Вологодской области, которой в этом году исполняется 20 лет.

Школа проводит большую работу по эстетическому воспитанию, оказывает шефскую помощь общеобразовательным школам и детским садам, организует разнообразные выставки. Ее воспитанники — призеры всесоюзного конкурса «Я голосую за мир!», проводимого журналом, их работы экспонировались на международных смотрах.

К сожалению, ДХШ № 1 не имела своего помещения — арендовала пять классов в средней школе, находящейся в зоне обостренной экологической обстановки. Освещение в классах ниже нормы, срок аренды помещения истекает...

С просьбой помочь школе редакция обратилась к председателю горисполкома города Череповца товарищу В. А. Нифонтову.

Недавно мы получили ответ, в котором говорится, что детской художественной школе № 1 выделено помещение общей площадью 400 кв. м.

Тревожный сигнал был получен нами и из ДХШ города Зарайска Московской области. Арендуемое школой помещение 2-го этажа принадлежит горно, на балансе которого числится все здание. Здание — памятник гражданского зодчества находится в аварийном состоянии, нуждается в капитальном ремонте. Но школа, являясь лишь арендатором, не может заниматься проблемами реконструкции помещения.

В письме, которое редакция направила в Зарайский ГК КПСС, мы просили оказать содействие ДХШ.

Как сообщил первый секретарь ГК КПСС Зарайска товарищ А. И. Яковлев, вопрос о передаче здания детской художественной школы на баланс отдела культуры решен положительно. Горком партии и впредь будет оказывать помощь ДХШ в решении хозяйственных и творческих вопросов.

Редакция журнала «Юный художник» благодарит партийные и советские органы Череповца и Зарайска за внимательное отношение к делам школы, оперативное решение вопросов эстетического воспитания подрастающего поколения и выражает надежду, что коллективы педагогов и учащихся ДХШ делом, отличными успехами ответят на эту заботу.

АНКЕТА НОМЕРА

Дорогой читатель!

Посмотри, пожалуйста, еще раз этот номер журнала.

1. Подчеркни правильный для тебя ответ:

1 — номер мне очень понравился; 2 — в основном понравился; 3 — и понравился, и нет; 4 — не понравился во многом; 5 — не знаю.

2. Что необходимо улучшить в оформлении журнала?

6 7 8 9 10 11 12 13 14

3. Нравятся ли тебе иллюстрации? 15 — да; 16 — нет; 17 — не знаю, трудно сказать. Дело в том, что (дополни) _____

18 19 20 21

4. Какая иллюстрация понравилась в номере больше всего? (Укажи страницу, автора.)

Во-первых, автор: _____
стр.: _____ название: _____

Во-вторых, автор: _____
стр.: _____ название: _____

Почему? Чем? _____

22 23 24 25 26 27 28

5. Отметь, пожалуйста, самое интересное в этой иллюстрации: 29 — содержание произведения; 30 — техника; 31 — композиция; 32 — идея, замысел; 33 — мастерство художника; 34 — оригинальность исполнения. Что еще?

35 36 37 38

6. Что дает тебе иллюстрация? 39 — только рассматриваю; 40 — срисовываю, копирую; 41 — вырезаю для альбома, стенда. Что еще?

42 43 44 45

7. Каких иллюстраций ты ждал, но не нашел в номере? _____

46 47 48 49 50 51 52

8. Какие иллюстрации хотелось бы чаще видеть на страницах журнала?

Назови имена художников: _____

Эпоха, стиль, направление в живописи: _____

Вид искусства: _____

Техника: _____

53 54 55 56 57 58 59 60

9. Какие иллюстрации этого номера, по твоему мнению, не стоило бы публиковать в «ЮХ»? Почему? _____

61 62 63 64 65 66 67

10. Как надо, на твой взгляд, иллюстрировать статьи о детском художественном творчестве (подбор иллюстраций, их размер)? _____

68 69 70 71 72

11. Твои замечания и предложения по иллюстрированию рубрики «Уроки для самых маленьких»: _____

73 74 75 76 77

12. Помогают ли тебе иллюстрации к рубрике «Уроки изобразительного искусства» лучше усвоить и понять материал? Твои предложения по иллюстрированию рубрики: _____

78 79 80 81 82 83 84

Отметь, пожалуйста, твой возраст

85 86 87 88 89

Пол: 90 — м. 91 — ж.

Ты учишься или работаешь (где, кем)? _____

92 93 94 95 96

Выписываешь журнал в 1989 году? 97 — да, 98 — нет.

Твой родной язык? _____

99 100 101 102 103

Ты живешь в _____

104 105 106 107 108 109 110

СПАСИБО! На конверте сделай пометку «АНКЕТА». Заполненную анкету аккуратно отрежь и вышли в редакцию по адресу: 125015, Москва, ул. Новодмитровская, 5а, журнал «Юный художник».



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

Юный ХУДОЖНИК

Основан в июле 1936 года

4. 1989

В НОМЕРЕ:

- | | | |
|----|--|--------------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
О воспитании — с надеждой | Р. Быков |
| 2 | ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ
Марки за мир | А. Стрыгин |
| 4 | НАШ КОНКУРС
Космос и дети | В. Джанибеков |
| 7 | ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА
Дунайская школа | А. Донин |
| 12 | БИОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИИ
Союз русских художников | И. Чириков |
| 18 | ЗНАМЕНИТЫЕ ПОРТРЕТЫ ЗНАМЕНИТЫХ ЛЮДЕЙ
Перикл Олимпиец | А. Боннар |
| 21 | ЛАВКА КУРЬЕЗОВ
Прогулки с господином Рафаэлли | Е. Чернодубровская |
| 24 | КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА
На выставке М. Мукосеевой | |
| 28 | В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА
О творчестве В. Стамова | Е. Захарченко |
| 31 | Пейзаж из иероглифов (Цзян Шилунь) | Г. Шишкина |
| 34 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
Композиция в работе с натуры | О. Авсиян |
| 38 | ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ
Андрей Синица | В. Шумков |
| 41 | УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ
Праздник | Б. Кравчунас |
| 42 | АРХИТЕКТУРА И СТИЛЬ
Древняя Русь: поэзия дерева и камня | Г. Искржицкий |
| 46 | В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ
Новый взгляд на старый материал | В. Есаулов |

Обложки:

- Наташа Яшаева (Москва), 12 лет. В мире звезд. Гуашь.
- На уроке живописи. Фото ТАСС.
- О. Домье. Пейзажисты: первый копирует природу, второй копирует первого. Литография. 1865.
- Ф. Малавин. Две девочки. Масло. 1910-е годы. 143×106. Государственный Русский музей.

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. Лабужева, 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. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

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

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 13.02.89. Подп. к печ. 16.03.89. А00853. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7. Тираж 185 000 экз. Заказ 29. Цена 70 коп.

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

ISSN 0205—5791. «Юный художник», 1989 г., № 4, 1—48.



