

ISSN 0205-5791

Юный
ХУДОЖНИК

4'90



СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР

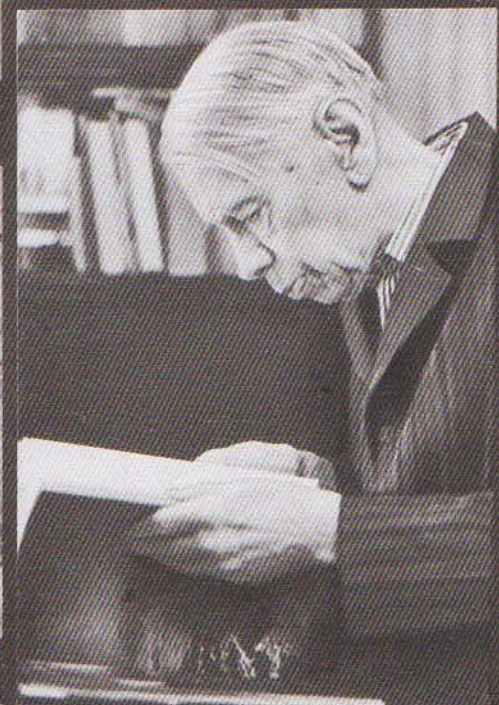
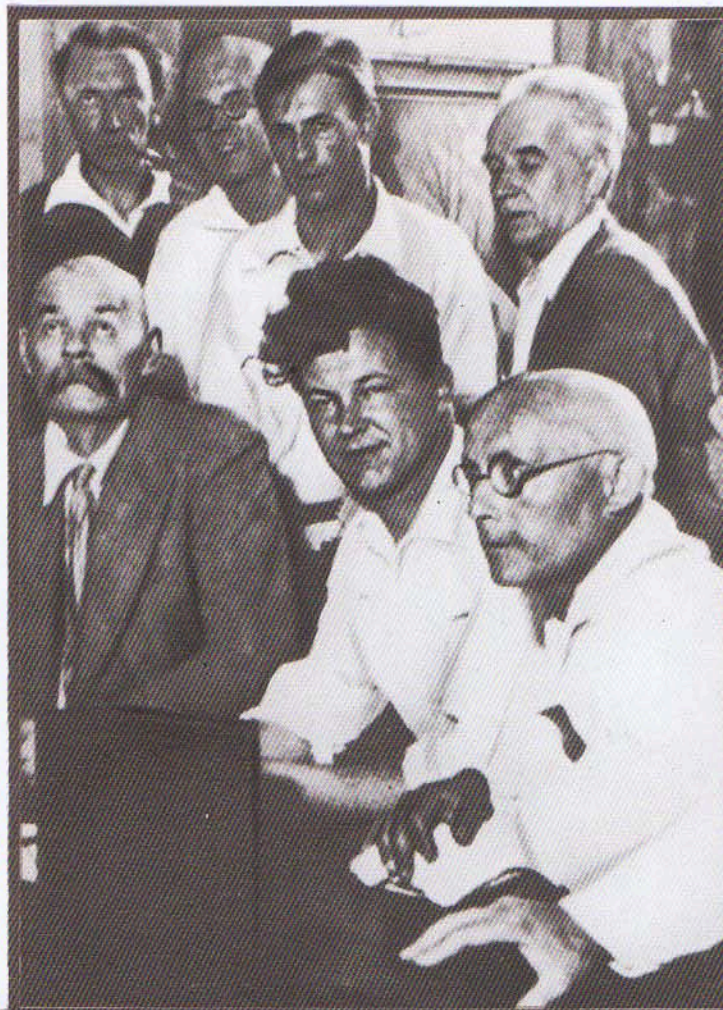
А. М. Горький на выставке
«Художники РСФСР за 15 лет».
Рядом: Ф. Богородский
и Г. Шегаль.

Братья А. и С. Ткачевы
в работе над картиной.

Первый космонавт
Юрий Гагарин в мастерской
Л. Кербеля.

Слева направо:
искусствовед Г. Анисимов,
художники В. Попков
и А. Папикян.

Историк искусства
М. Алпатов в рабочем кабинете.



ЧИТАЙТЕ
В НОМЕРЕ



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

Юный
ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В ИЮЛЕ 1936 ГОДА

4.1990

50 строк на первой странице



ОБЩЕСТВО СТАНКОВИСТОВ

РЕПИНЫ ПРИХОДЯТ
ИЗ ЧУГУЕВА



КОНКУРС
«КРАЙ РОДНОЙ»



© «Юный художник», 1990 г.

Однажды кто-то заметил: «Почему в вашей рубрике «Разговор на важную тему» всегда говорит кто-то один? Ведь это скорее монолог на важную тему, а для настоящего разговора нужны собеседники». Замечание показалось справедливым. И, подумав, мы обратились к вашим письмам. Ведь за их строчками так хорошо слышны ваши голоса.

Начинает разговор четырнадцатилетняя Наташа Цветкова из Ленинграда:

— Каждого, кто занимается искусством, должно было что-то побудить к этим занятиям. Для меня это природа, красота родной земли. Каждый год я уезжаю на лето к своей бабушке в Костромскую область. Если вы когда-нибудь были в этих местах, то знаете, как там красиво. Не буду рассказывать об этом — у меня просто не хватит слов. Но когда я вижу, как в таком чудесном краю загрязняются реки, пустеют деревни, разрушаются церкви, у меня просто опускаются руки и хочется плакать. Помогите, подскажите, что надо делать? Сейчас об этих проблемах много говорят, но сдвигов-то пока мало, а я не знаю, как мне включиться в общее дело. Не хочу, чтобы исчезло то, что мне дорого с самого раннего детства!

Надеемся, что все вместе мы сможем помочь Наташе. Она ждет ваших писем. Но почему же она не обратилась к тем, кто рядом с ней? Например, к школьным учителям?

— А знаете ли вы, — спрашивает учительница русского языка и литературы из города Сланцы Валентина Викторовна Поснина, — что мы сами нуждаемся в помощи? Мы, учителя-словесники, испытываем большие затруднения по развитию речи учащихся, предполагающему написание сочинений по картине. В вашем

журнале была рубрика «Картина в твоём учебнике», но сейчас ее нет. «Читать» же картины нас, будущих педагогов, не учили ни в школе, ни в институте. Недавно я проверяла сочинение своей дочери-пятиклассницы, и у нас, казалось бы из-за мелочи, возник спор. Света написала, что на картине Крымова «Зимний вечер» на первом плане изображена река. Там снег темно-синий. А я ей пыталась доказать, что это лишь берег реки. Ведь там растет кустарник. Но дочь (она с отличием окончила ДХШ) написала по-своему. Кто же из нас прав? И так хочется иметь специальную книжку-пособие для учителей по «чтению» картин!

И Сережа Гаврилов из Свердловска тоже ищет книжку, но другую — про Венеру Милосскую. В БСЭ нет данных, нужных ему.

Да, Большая Советская Энциклопедия, несмотря на свою многотомность и заслуженный авторитет, увы, может помочь далеко не каждому. Например, Татьяна Власова из Междуреченска Кемеровской области не найдет там ответа. А беспокоит ее вот что:

— Я учусь в ДХШ третий год. Закончу художественную школу и поеду учиться на художника-оформителя в Кемерово. Но у меня одна беда: я рисую красиво, но неаккуратно. Прямо не знаю, что делать. Эта неаккуратность все портит. Как мне быть? Ведь неаккуратный художник — это не художник...

Кажется, Таня слишком категорична. А что бы вы ей посоветовали, исходя из собственного опыта?

Вот на сегодня и все. Может быть, вы заметили, что каждый говорил о своем, и разговора-то опять не получилось. Зато прозвучали интересные вопросы. Надеемся, ответы на них не заставят себя ждать. Ждем ваших писем!

Е. ЧЕРНОДУБРОВСКАЯ

Президиум Академии художеств обсуждает работу журнала

Е о времени возобновления выпуска «Юного художника» в 1978 году такие встречи были ежегодными. В доброземельном, заинтересованном тоне академики напутствовали журнал, по-отечески высказывали замечания, предложения. Весь ход нынешнего обсуждения в определенной мере отражает наиболее актуальные проблемы художественной жизни, обучения профессиональной смены и может послужить предметом для размышлений не только редакции. Поэтому мы решили познакомить вас с ним. Надеемся, читатели выразят и свое мнение, с чем-то согласятся, кому-то возразят. Для журнала это будет только полезно!

Л. А. ШИТОВ, главный редактор. Минувший год был для «Юного художника» наполнен поисками содержательной направленности издания, улучшения его оформления, внешнего облика. Редакция стала полнее учитывать интересы подростковой аудитории. Положительную роль в этом сыграло анкетирование. Диалог с читателями способствовал нахождению новых путей в подаче материалов, рубрик. Наряду с дальнейшей популяризацией классического наследия, поощрения любознательности ребят в изучении разновидностей изобразительного творчества, занимательнее и острее стали статьи об истории и сегодняшнем дне советского искусства. Новое развитие получили связи журнала с детскими художественными школами, изостудиями, комиссиями по эстетическому воспитанию творческих союзов. Разнообразнее проводилась и организационно-массовая работа: конкурсы, викторины, домашние задания, встречи с коллективами учащихся и педагогов, участие в учебно-методических семинарах и совещаниях.

Однако прошедший год был сопряжен и с серьезными трудностями. Проблемы создания единой, цельной системы художественного образования — от детских школ

до художественных вузов, академий — весьма актуальны сегодня. Дилеммы нет, учить надо! Но в последнее время определилось нарастающее несоответствие между задачами художественно-образовательного процесса и нынешней художественной практикой. Речь идет, по сути, о полнейшей никчемности, ненужности практического применения полученных в школе знаний, при размытости критериев сегодняшнего, так называемого «взрослого» (и молодежного, в том числе), искусства. Это ставит новые проблемы в ведении определяющих для «Юного художника» рубрик учебно-воспитательного характера.

Другой вопрос, тесно связанный с этой проблемой, — буквально катастрофическое положение с обеспечением детских художественных школ, всех юных любителей изобразительного искусства материалами. Нет кистей, красок, бумаги. Рисовать, писать нечем!

Сейчас в деятельности журнала намечались как бы две трудно-согласуемые между собой тенденции. Первая — следовать, как и в прошлые годы, установкам, изначально определившим концепцию журнала, ориентированного в основном на юных любителей изобразительного искусства и педагогов, занимающихся в области художественного образования. То есть на издание сугубо художественно-просветительское, где утверждение гуманистического, гражданского, профессионального толкования творчества преобладает над дискуссионными моментами, сомнениями в полезности труда художника для общества. И перестройка в этом случае понималась редакцией как усиление ответственности уже имеющегося с учетом существующих изменений в идеологической жизни страны. И другая тенденция — попытка найти диаметрально другой модуль журнала, резко отличный от своего довоенного предшественника и от существующего. В этом случае перестройка «Юного художника» может толковаться как пол-

ная его переориентация, изменение его курса. Эти две идущие в разные стороны дороги практически в одну не складываются. Предстоит сделать вывод, обсудить пути обновления нашего издания.

Д. А. ШМАРИНОВ. Самое важное назначение журнала — помочь художественному образованию и эстетическому просвещению ребят. Главный редактор отметил трагическое несоответствие сегодняшнего обучения в школе, вузе и практики самостоятельного творчества после вуза, где зачастую школа отменяется. Мне кажется, что задача журнала — заложить основы правильного восприятия искусства у подростка. В этом возрасте главное — учиться у классиков. Став взрослым, он, уже что-то полюбивший, узнавший, будет способен, столкнувшись со сложностями, разобраться во всей неоднозначности проблем и сделать осознанный выбор. Поэтому следует продолжить и даже усилить свою просветительскую направленность, пропаганду вечных ценностей мирового и отечественного искусства.

Особо хотелось бы остановиться на публикациях, посвященных исторической теме. Хорошо, что журнал вновь познакомит своих читателей с замечательной серией издательства Кнебель «Картины по русской истории» (опубликовано в первом номере с. г.). К его созданию привлекались известные художники, и, может быть, стоит продолжить рассказ о ней в следующих номерах.

Вообще тема «История в изобразительном искусстве» — многопланова и злободневна. Она отвечает растущему интересу молодежи. Значительно труднее освещать современную историю, но и здесь надо искать свои подходы, использовать богатейшее наследие советской живописи, графики, скульптуры, привлекать авторов, способных ясно и доходчиво говорить с детьми, подростками.

Из критических замечаний поз-

волю сказать о том, что мало материалов об иллюстрациях детских книг, а пропагандировать книгу сейчас очень важно. В ней заложены огромные эстетические и этические ценности.

Размышляя о будущем журнала, хочу подчеркнуть: не надо отказываться от того хорошего, что достигнуто. Даже во имя перестройки. Перестройка в том, чтобы все хорошее сделать еще лучше.

Л. Е. КЕРБЕЛЬ. С огромным удовольствием читаю журнал, в нем много полезного, доброго найдет каждый юный человек, мечтающий о профессии художника. Недавно мы с членами президиума АХ СССР знакомимся с работой Московской средней художественной школы и открыли новые, уникальные дарования и в скульптуре, и в живописи. Некоторых из них я бы сразу взял на третий курс Суриковского института. Журналу стоит больше пропагандировать творчество высокоодаренных ребят, а не всех, кто умеет держать в руках кисть и карандаш.

Д. С. БИСТИ. Мне кажется, что ограничиваться пропагандой только классических произведений сегодня никак нельзя. Невозможно игнорировать новые веяния. Дети ходят на выставки современного искусства, у них возникают вопросы, и зачастую никто не может им ответить. Журнал стоит как бы в стороне от этих явлений. Новое тоже должно находить отражение: это может быть и критический обзор, и убедительный анализ того, что происходит.

Л. Е. КЕРБЕЛЬ. Не согласен с вами. Этот журнал юношеский, чистый, должен ориентироваться на бесспорные ценности. А критикой лучше заниматься во взрослых изданиях.

К. И. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Сейчас ситуация в искусстве сложная. Под флагом новизны мы видим много дилетантизма, безграмотности, какие-то доморощенные концепции. За плечами многих молодых не чувствуется культурного багажа, знаний профессиональной традиции.

В свое время мы выбросили из отечественной истории опыт авангардных течений XX века,

школа его не использует должным образом. А молодежь бросается туда, принимая все ценное и неценное, без разбора, без критического усвоения.

Чтобы двигать вперед культуру, надо освоить предыдущий опыт — не для подражания, а для нового скачка. В искусстве XX века множество разных течений, противоречий, тенденций. Наряду с этим в нем шло обогащение реалистического понимания действительности. Импрессионизм, кубизм, футуризм — все эти течения повлияли на современную архитектуру, дизайн, на саму пластику искусства. Современный художник должен освоить все лучшее, что дала культура нашего века, иначе мы не преодолеем безграмотности, дилетантизма в творчестве молодых. К сожалению, наши педагоги часто сами не различают тонкостей этих тенденций, не всегда знают, что такое кубизм, футуризм или супрематизм.

Н. А. ПОНОМАРЕВ. Думаю, журнал читают не только дети, но и родители. И это хорошо. Взрослым тоже надо раскрывать глаза на все сложности сегодняшнего дня искусства. Сохраняя позицию художественного образования на традиционной основе, необходимо углублять понимание реализма, из каких понятий он складывается.

Я за то, чтобы с открытым забралом входить в мир. Верность реализму нужно защищать, расширяя кругозор читателей, а не суживая его.

О. К. КОМОВ. Я не собирался выступать, но теперь хочу сказать кратко. Люблю журнал, являюсь членом его редколлегии. Последнее время у меня такое ощущение, что журнал остановился в своем развитии. Вот меня спрашивают, почему на выставках одно искусство, а в журнале другое. Хотелось бы видеть пусть и одну страницу, но посвященную современному искусству.

Б. С. УГАРОВ, президент Академии художеств СССР. Меня интересует, как воспринимают журнал ребята, живущие в Сибири, на Дальнем Востоке, в Средней Азии, на Кавказе. Мы часто в своих суждениях исходим из возможностей столичного школьника. А журнал — всесоюзный и должен отве-

чать интересам всех читающих и страдающих войти в искусство. При этом необходимо избежать всеядности, четко определить главные линии и делать его, не гонясь за биржевой популярностью. Надо понять и почувствовать свой неповторимый голос в многоголосии юношеской печати. Здесь высказывалось мнение, что современность мало входит в журнал. На мой взгляд, самое важное для художников — познание объективных законов искусства и того, как они развивались во времени. Эстафета великого искусства из века в век передавалась при условии огромной внутренней культуры художника.

Журнал должен закладывать основы этой культуры, высокого вкуса постепенно, капля по капле. Главное — отвергать с юности пошлость. Тогда будет правильное развитие и творческое, и человеческое. Мы воспитываем не только художника, а интеллигентного, культурного человека. Сейчас у нас, к сожалению, обесцениваются гуманистические идеалы, порядочность, высокая нравственность. «Юному художнику» нужно этот пробел восполнять.

Мы давно говорим о необходимости издавать приложение к журналу, где практиковать тематические выпуски в помощь юным художникам и учителям, давать хорошие репродукции, мемуарную литературу, советы мастеров, рассказы о музейных коллекциях. Необходимо также принять меры к улучшению материальной базы — выпуску красок, кистей, бумаги и для награждения победителей конкурсов детского творчества, и — что еще важнее — для помощи всем ДХШ и изостудиям страны.

Несколько слов о перестройке журнала. У нас иногда благое стремление перестроить приводит к тому, что ставят все с ног на голову. Важно понять, где голова, а где — ноги. Когда начинают ломать старый дом, не построив новый, то результат один — жить нигде. Вводить новшества надо, зная потребности читателя, четко осознавая, с какой целью эти новшества предпринимаются.

И в заключение хочу выразить сердечную благодарность главному редактору, коллективу редакции, редколлегии за их нелегкий труд, за поиск и творчество.



образ Владимира Ильича Ленина неизменно привлекает внимание миллионов людей во всем мире. Наверное, и поэтому филателистическая Лениниана из года в год пополняется новыми работами, в которых их создатели — художники, граверы, полиграфисты воссоздают близкий каждому облик Ильича, передают черты, присущие мыслителю и вождю.

Большой интерес представляют марки с репродукциями произведений выдающихся живописцев, скульпторов, запечатлевших Ленина. Известно, что первые миниатюры с портретом Владимира Ильича появились в траурные дни 1924 года. Их оригинал создал художник И. Дубасов, работавший на Гознаке. Простые по форме и печати, лаконичные по цветовой гамме, эти марки — классика филателии. Со временем Лениниана стала главной темой рисунков на знаках почтовой оплаты — «визитных карточках» СССР.

Из многообразия подобных марок можно отметить выпуск 1945 года с В. И. Лениным на трибуне: рисунок сделан по картине А. Герасимова. В 1952 году увидела свет марка с репродукцией фрагмента полотна В. Серова «Ходоки у Ленина», которую выполнил И. Дубасов. В серии к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции Владимир Ильич показан за чтением газеты «Правда»: изображение взято с фотографии П. Оцуца 1918 года.

Одной из удачных считается у собирателей крупноформатная марка 1963 года с портретом Ленина, изданная способом металлографии. Это фрагмент картины И. Бродского «Ленин на первомайской демонстрации». На марке 1962 года И. Дубасовым воспроизведен барельефный портрет Ильича работы скульптора Н. Соколова. Миниатюра имела успех у филателистов и в 1964 году пара этих марок стала основой «муарового блока».

В 1967 году вышла шестимарочная серия «В. И. Ленин в произведениях скульптуры». Наиболее интересная из них — миниатюра с работой Н. Андреева «Ленин-вождь». Оформитель — художник С. Поманский — удачно нашел не только цветное, но и образное решение миниатюры.

Лениниана В марках



Многочисленные марки почтовой Ленинианы, разнообразные по содержанию и композиции, представляют удивительное красочное панно о жизни и деятель-

ности В. И. Ленина, 120-летний юбилей со дня рождения которого отмечает прогрессивное человечество.

В. СИНЕГУБОВ

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР

В вашем журнале и в других изданиях упоминается Союз художников. Расскажите, пожалуйста, что такое Союз художников СССР, кто в него входит и зачем он вообще нужен? Разве сейчас в нашей стране художник не волен творить свободно, сам по себе?

Вета Бондаренко,
студентка

Егодня, пожалуй, не редко можно услышать или прочитать, что творческий союз давно перестал быть творческим, он только сковывает и ограничивает возможности и талант художника, является бюрократическим тормозом его естественного развития. Так ли это? Зачем тогда создавалась эта организация, кого она объединяет и что ее многочисленные представители дали нашей стране, культуре, народу? Не подвергая заслуженной критике недостатки работы союза, попытаемся осознать смысл и задачи его деятельности.

Союз художников СССР. Говоря языком словарей и энциклопедий, это «добровольная общественная организация, объединяющая художников-профессионалов и искусствоведов...». А если попытаться более широко и эмоционально осмыслить содержание сухой формулировки — сердцем и памятью, — то перед глазами встанут мемориальные сооружения, облик архитектурных ансамблей, созданные скульпторами и монументалистами. Вспомнятся пейзажи родной земли, портреты сильных духом людей, картины на исторические темы, на темы национального быта и труда, выполненные живописцами. Возникнут в памяти тысячи рисунков, гравюр, акварелей, увиденные на страницах книг и на стендах выставок, — их создали мастера графики. И еще очень многое надо представить себе, когда произносишь: Союз художников СССР. Повсюду, в жизни и в быту, мы сталкиваемся с вещами и явлениями,

напоминающими о его существовании.

СХ в союзных и автономных республиках, краях, областях, крупных городах начали создаваться в 1932 году, устраняя разобщенность между группами и объединениями, служа консолидации творческих сил художников. Началом существования всесоюзной организации принято считать время первого общего собрания представителей многонационального изобразительного искусства страны.

Художники всех союзных и автономных республик собрались в Москве на свой первый съезд. Честь открытия съезда была предоставлена замечательному скульптору Сергею Тимофеевичу Коненкову. Вот как позже он описывал этот день: «Съезд проходил в Колонном зале Дома союзов, в хорошо знакомом мне с юношеских лет беломраморном зале бывшего Дворянского собрания. Я очень волновался, когда в десять часов утра 5 марта 1957 года вышел на почетную трибуну».

С трибуны съезда С. Коненков говорил о задачах и сущности художественного творчества, смысле жизни и труда художника: художник должен быть первооткрывателем, вторгаться в неизведанное... Сам Коненков, его долгая творческая жизнь могут служить прекрасной иллюстрацией к сказанным им когда-то словам.

Видный скульптор Екатерина Федоровна Белашова хорошо сказала о существе личности Коненкова: «Он словно живой мост, перекинутый от великих русских художников прошлого — Сурикова, Репина, Серова, Коровина, Врубеля, Нестерова, Голубкиной, — в нашу советскую эпоху».

Эти слова в полной мере можно отнести также и к другим выдающимся мастерам кисти и резца, составившим славу Союза художников СССР. Это М. Сарьян, А. Матвеев, Ф. Богородский,

П. Корин, А. Дейнека, Е. Вучетич, С. Чуйков, Ю. Пименов, В. Мухина, А. Пластов, Т. Залькалн, П. Крылов, М. Куприянов, Н. Соколов, А. Грицай, Т. Яблонская, Д. Шмаинов, Д. Жилинский, А. Мыльников, Т. Салахов, Г. Коржев, Э. Амашукели...

В разные годы Союз художников возглавляли К. Юон, Б. Иогансон, С. Герасимов, Е. Белашова, Н. Пономарев. Ныне в руководстве союза художник, носящий дорогое для русского искусства имя — Андрей Владимирович Васнецов.

Давая творческую характеристику Союзу художников СССР, конечно, не исчерпывающуюся сказанным, необходимо подчеркнуть и его количественные особенности, остановиться на организационной структуре. Немного статистики. Творческая организация художников объединяет республиканские союзы. А в краях, областях, автономных республиках, различных городах нашей страны насчитывается более ста самостоятельных организаций СХ. Общая же численность членов организации — около 20 тысяч человек. В огромном коллективе, разноразличном и многостильном, работают сотни лауреатов Ленинской и Государственных премий, премий комсомола. В их числе есть и Герои Советского Союза, и Герои Социалистического Труда.

По данным последнего, седьмого, съезда художников, в рядах союза более четырехсот народных художников СССР и союзных республик. Работают также мастера члены Академии художеств СССР и избранные почетными академиками зарубежных стран. Целый ряд представителей Союза художников облечены высоким доверием нашего народа: они являются народными депутатами. С некоторыми из них журнал познакомил читателей.

Союз художников — самофинансируемая организация, располагающая собственной матери-

ально-производственной базой — Художественным фондом. В системе Художественного фонда — 500 организаций и предприятий, из них — 208 производственных.

Союз строится на демократических основах. Высшим органом является съезд советских художников, созываемый один раз в пять лет. Представители всех союзных и автономных республик (на последнем съезде их было 852 человека) избирают правление союза и центральную ревизионную комиссию. В дальнейшем всей идейно-творческой и текущей работой ведают секретариат правления. Функции секретариата разнообразны: пропаганда искусства, шефская работа, воспитательная, расширение контактов с подобными организациями за рубежом, обмен выставками.

Профессиональные объединения художников внутри союза «управляются» комиссиями правления. Существуют комиссии по живописи (самая многочисленная), скульптуре, театрально-декорационному искусству и другие. Некоторые комиссии подразделяются на секции — еще более узкие профессиональные коллективы. Например, внутри комиссии по графике работают секции станковой и книжной графики, акварели. Главная повседневная работа комиссий состоит в организации и проведении художественных выставок.

Каждый день в нашей стране открываются новые выставки. Рабочие, строители, труженики села, воины, студенты, школьники —

постоянные гости выставочных залов. Наиболее популярны в последнее время молодежные выставки. Сегодня в них участвуют начинающие художники различных стилей, направлений, творческих индивидуальностей: реалисты и абстракционисты, приверженцы примитива и модерна, предметного искусства и философски-концептуального. И все же даже искушенных современных зрителей трудно обмануть и привлечь мнимой сложностью, эффектным штукарством. Больше внимания отдается все же традиционным лирическим произведениям. Всегда многолюдно там, где показана жизнь человека со всеми ее сложностями, где дрожит листва деревьев, убегают вдаль улицы горо-

дов, запечатленные средствами живописи и легким прикосновением карандаша, нежной акварелью и мягким контуром гобелена. Это молодость страны, очередное звено «живого моста» из вчера в сегодня, из сегодня в завтра. Серьезно занимаются в Союзе художников воспитанием молодого поколения: им помогают творчески и материально, советом и делом. Существующая при правлении комиссия по работе с молодыми художниками много внимания уделяет начинающим мастерам. Союз организует выставки молодых, продажу их работ. Молодые отправляются по командировкам союза в творческие поездки, что обогащает их опыт и расширяет гражданский кругозор.

Слева направо:
Б. Иогансон, Ф. Богородский,
А. Дейнека.

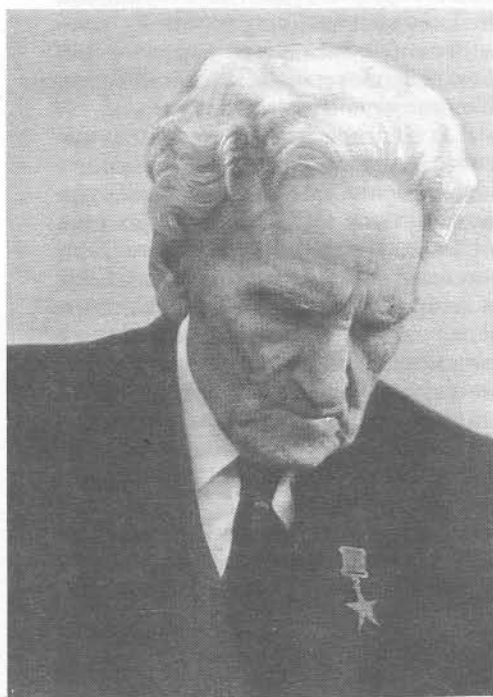
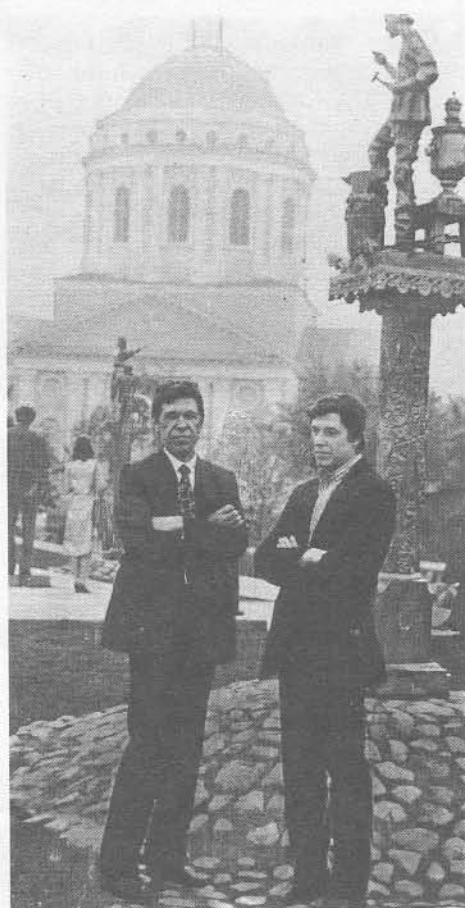
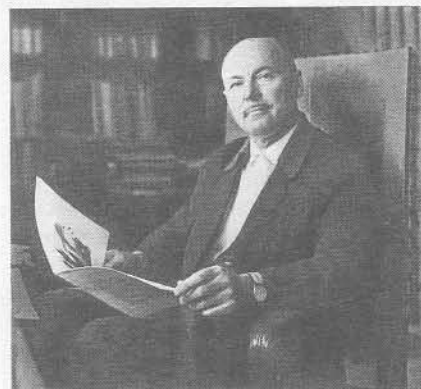


М. Сарьян.

Д. Шмаинов.

Ю. Пименов.

Скульпторы, отец и сын
Ю. Г. и Ю. Ю. Ореховы.



Есть отдаленные уголки страны, где пока еще нет музеев, картинных галерей. Учитывая это, дирекция выставок СХ СССР организует передвижные выставки по стране. Они дают возможность жителям таких городов, как Диксон, Игарка, Темиртау, Краматорск, Нурек,знакомиться с последними произведениями, воочию видеть их, а не только в репродукциях. Большая роль в пропаганде искусства принадлежит и специальным издательствам: «Художник РСФСР», «Советский художник», «Кунст» (орган СХ Эстонии). Популярными у читателей стали журналы «Искусство», «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Художник». Союз является также одним из учредите-

лей вашего журнала, дорогие ребята.

Коллектив советских художников проводит множество различных общественных мероприятий, направленных на эстетическое воспитание трудящихся. Этот вид деятельности Союза художников находится в ведении комиссии по эстетическому воспитанию. Она разрабатывает экспериментальные программы для школ, проводит семинары с учителями, помогает работе детских художественных студий. Только в столице насчитывается около ста студий детского изобразительного искусства. В эту цифру не входят еще многочисленные студии при школах и практически всех Дворцах культуры, где также прививаются элементарные профессиональные навыки детям, воспитывается вкус, развивается чувство прекрасного. А в некоторых республиках нашей страны существуют даже солидные музеи детского изобразительного искусства. Но их пока еще мало.

Комиссия культурного шефства над морским и речным флотом проводит фестивали изобразительных искусств среди моряков. Художники и искусствоведы читают лекции, проводят беседы об искусстве на кораблях. Подшефные экипажи получают в дар картины, рисунки, эстампы, книги по искусству. Не случайно наши водные просторы бороздят корабли, носящие имена художников: «Сергей Герасимов», «Екатерина Белашова», «Константин Юон», «Игорь Грабарь», «Александр Дейнека»...

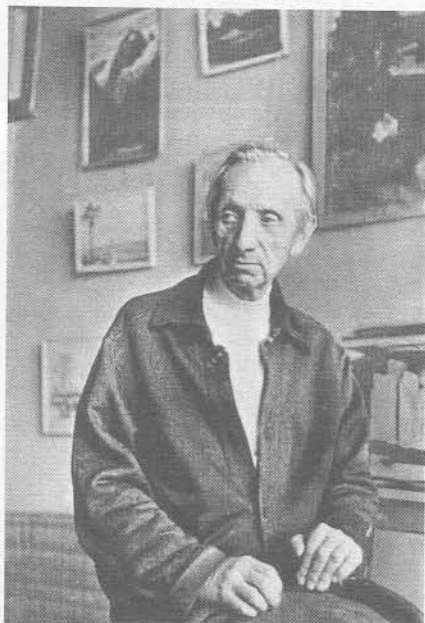
СХ СССР много внимания уде-

ляет зарубежным зрителям. В различных странах мира ежегодно проходят выставки нашего искусства, к ним издаются буклеты, каталоги. Постоянный характер приобрели выступления советских художников в Берлине, Париже, Токио, Нью-Йорке, Кракове, Варшаве, Болонье, Братиславе. А сколько международных призов и наград удостоены за последние годы представители многотысячного товарищества художников!

Все эти маленькие и большие победы — не только свидетельство таланта и мастерства отдельных художников, но и результат труда и поисков всего коллектива организации, Художественного фонда, чьей непосредственной функцией является забота о творческих мастерах и материалах, досуге и быте, здоровье и заработке художников. Художественный фонд организует медицинское и санаторно-курортное обслуживание художников и членов их семей. Ежегодно сотни живописцев, графиков, монументалистов, скульпторов объединяются в группы, работают в Домах творчества Сенежа, Дзинтари, Паланги, Хосты, Гурзуфа — эти волшебные уголки нашей Родины становятся мастерскими художников, их учебными студиями, местом отдыха.

Сейчас, в дни революционных перемен, дальнейших социальных преобразований, многое меняется и в работе Союза художников, она становится живее, демократичнее, свободнее от закостенелых догм и бюрократических ограничений. Тем не менее основная задача союза остается неизменной — способствовать полноценному, плодотворному труду художников.

Ю. ДЫТЫНКО



С. Лучишкин — один из островцев.
(Статью «Общество станковистов» читайте в этом номере.)

И. Лубенников — самый молодой секретарь правления.

Кукрыниксы (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов).



Репины приходят из Чугуева

«ХУДОЖНИКИ АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК,
ОБЛАСТЕЙ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ОКРУГОВ РСФСР»

Мальчик сидит в кресле... Позвольте, что это за странное кресло? Спинка его и подлокотники представляют собой огромные рога, возвышающиеся над головой мальчика. Это рога царя северных лесов: лося. Огромные, могучие, с пальцеобразными отростками, они словно защищают и охраняют ребенка, как родная природа.

Мальчик, одетый в белую меховую шубку, повязанную красным шарфом, сидит, напряженно подавшись вперед и с невероятным, чисто детским любопытством вглядывается в пишущего его художника.

У него смуглое личико, тонкие, высоко поднятые бровки, его узкие, черные глаза сверкают от увлечения происходящим перед ним таинственным процессом, но одновременно во всем его облике проглядывает мужское достоинство, сдержанность будущего храбреца и охотника. Челка аккуратно подстрижена, волосы причесаны, и только непокорно торчат смешные мальчишеские уши: мальчик лопух, как щенок.

И от всей картины веет детством, светом, радостью, словно автор портрета написал не только внешний облик мальчика, но и его ясный мальчишеский мир...

Эту картину осенью прошлого года можно было видеть в самом большом выставочном зале страны — московском Манеже. Здесь проходила Вторая республиканская выставка «Художники автономных республик, областей и национальных округов РСФСР».

Портрет мальчика мы увидели в разделе «Якутская АССР». Под ним надпись: «Портрет Саши Павлова, 1976 год». Автор картины — З. Курчатова. И годы ее жизни: 1948—1983... Нет больше талантливой художницы: она умерла. Да и Саша Павлов вырос — с тех пор минуло 14 лет.

Но осталась картина, где виден не только Саша, но и сама художница.

Как интересно было в Манеже в недели, когда проходила выставка! Ведь тут манили к себе не только картины, рисунки и скульптуры. Автономные республики, области и национальные округа Российской Федерации показывали свое прикладное искусство. На стенах распласталась меховая одежда северян, артистически украшенная обрезками цветных мехов и блестящим, ярчайших цветов бисером; на низких подставках лежали вышитые скатерти и полотенца; в витринах хранилось кавказское оружие, строгие узоры которого говорили, что мастер делает эти кинжалы для гордых и благородных людей, которые никогда не замарают их невинной кровью, а будут употреблять только для защиты своей жизни и чести; женские украшения — шапочки, расшитые десятками блестящих монет, словно шапочки сказочных принцесс, браслеты, огромные и прекрасные, словно их носили богатырши...

Эти же украшения и другие приметы народного быта присутствовали и в картинах, особенно в натюрмортах.

Башкирская художница Адия Ситдикова выставила натюрморт «Чак-чак» из серии «Урожайный год». Чак-чак? Что это такое? О, это особое лакомство Башкирии, вкус меда которой известен во всем мире. Чак-чак — это маленькие, величиною с желудь, подсушенные булочки из белой муки, густо обмазанные медом и спеленные в высокие вкусные башни. Стоят такие башни чакчака в натюрморте Ситдиковой на красно-синем подносе, покрытые белоснежной салфеткой. А рядом сервиз красный для чая — сейчас можно будет чай пить с чак-чаком. А за окном — синее небо и синий мир, тот

самый, в котором летают пчелы...

«Утро — новая деревня» — так назвал свою картину земляк А. Ситдиковой башкирский художник П. Салмасов. Перед нами — благословенная башкирская земля. Только сын этой земли может увидеть ее так светло и радостно.

...Свежее весеннее утро. По небу плывут редкие, еще хранящие розовые лучи восхода облака. Покрытая свежей зеленью, на полнеба возвышается покатая гора. Овраги ее пересекают. Камни торчат из ее древних боков. А у подножия горы стоит исполинское дерево.

Вокруг дерева выросла новая деревня. Стоят чистенькие стандартные дома. У одного из домов заложен садик: женщина поливает крошечные деревца, которые по сравнению с деревом-исполином кажутся не выше цветов.

На переднем плане — синяя полоска воды. И от нее по дорожке идет умывшийся в ручье парень. Мы видим его шоколадную, загорелую спину и переброшенную через плечо полотенце.

Родная земля... Раннее утро... Весна...

Но родная земля хороша не только весной. Карельский художник В. Поморцев написал картину «Снег выпал». Вышел человек осенним утром на террасу и вдруг увидел: все белым-бело. Тонкая рябинка заснеженная стоит, ярко сверкают из снега ее алые ягоды. Сорока села на балкон. Кружево деревянного дома особенно четко рисуется на белом снегу. А вдали стынет озеро. И в этой особенной, осенней, желто-серой воде отражаются деревянные домики и узкие длинные лодки.

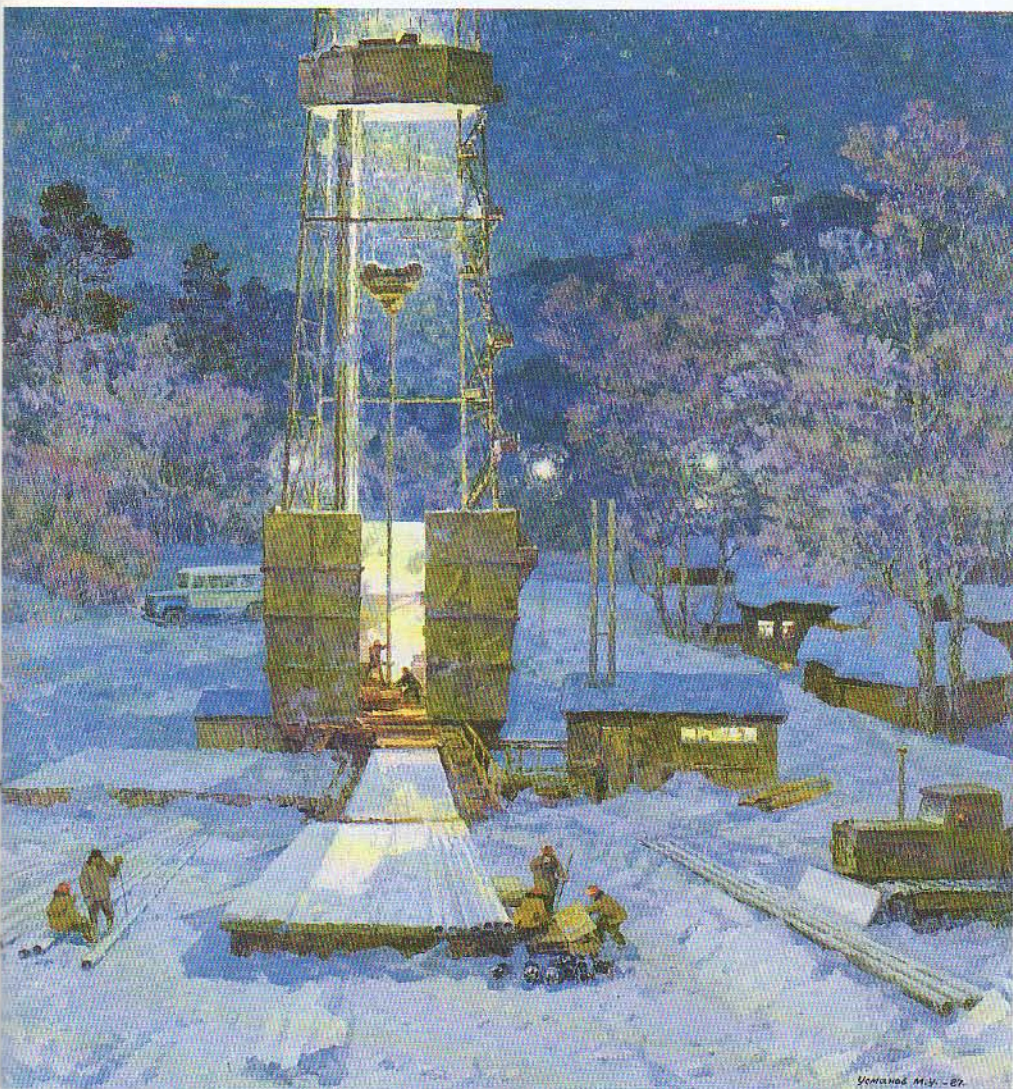
А вот уже настала зима. Синяя ночь. Только золотом электрического света освещена буровая. «Огни на буровой» — так и на-



З. Курчатова.
Портрет Саши Павлова.
Масло. 1976.
75×79.

М. Усманов.
Огни на буровой.
Масло. 1987.
126×120.

В. Поморцев.
Снег выпал.
Темпера. 1975.
79,5×119.



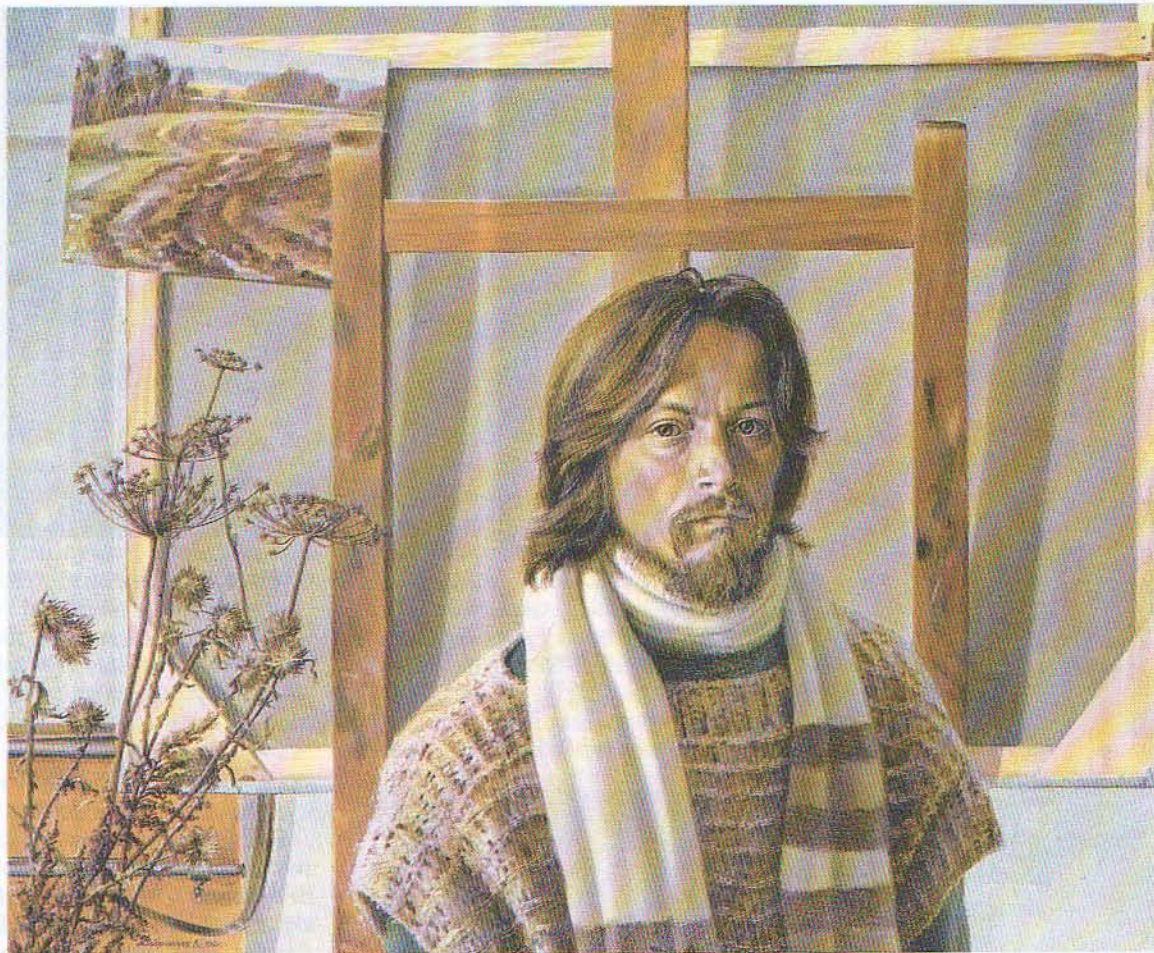
звал свою картину татарский художник М. Усманов.

Есть романтика и приподнятость в тяжелой ночной работе. Все спят, а бурильщики опускают длинный бур до тайных кладовых земли — ее нефтеносных слоев. Большой прямоугольник света падает из буровой на синий-синий снег, как золотой ковер. Что-то уютное, обжитое есть в этой светящейся в ночи буровой. Так домик светлым окном на краю горизонта зовет, мерцает. Мы с вами спим — а смена идет...

Сколько народов живет в нашей бескрайней стране! Сколько разных привычек, одежд, сколько разных лиц, сколько домов разных, непохожих один на другой: в одном хозяйка варит щи и лепит из теста жаворонков, в другом — как архитектор, возводит медовую гору чак-чака... И видишь на выставке особенно ясно: сердце-то у всех народов одно. Так же любит художник маленьким ребенком, так же волнуется перед свадьбой невеста, так же матери оплакивают своих детей.

Художник В. Кузнецов из Марийской АССР написал горькую картину «С Победой, сынки!»

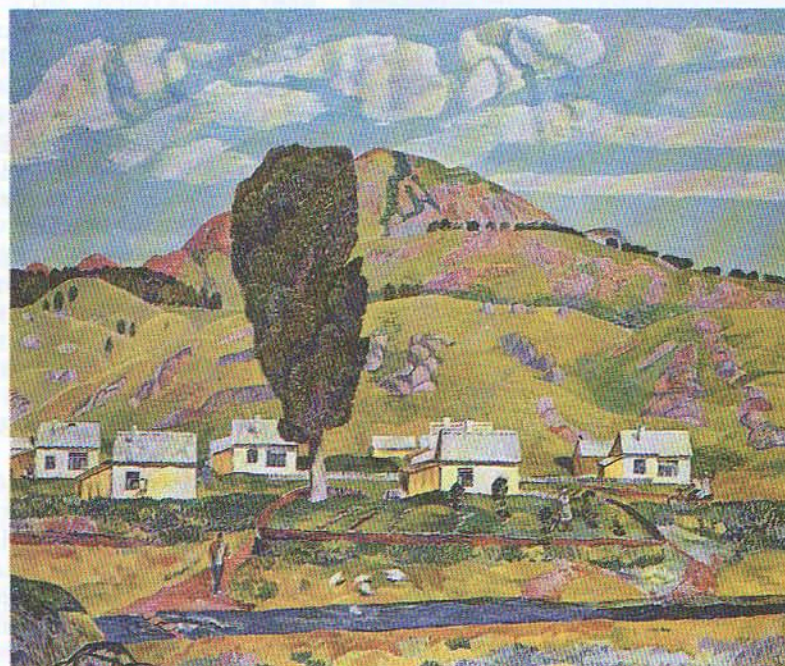
День Победы. Накрыт праздничный стол. Старая мать и старый отец встречают День Победы с сыновьями. Только они, стари-



В. Добрынин.
Автопортрет.
Масло. 1987.
80×95.

П. Салмасов.
Утро — новая деревня.
Масло. 1974.
135×157.

А. Ситдикова.
Чак-чак.
Из серии «Урожайный год».
Масло. 1988.
110×92. ▷



ки, живые стоят, а пятеро сыновей — карточки на стене. Карточки, щедро убранные расширтыми полотенцами. И в каждый стежок красной нити, в каждую петельку белого кружева вплела мать свою память о сыновьях, свое горе, свои бессонные ночи. Разве только в Марийской АССР так встречаются осиротевшие старики День Победы? По всей стране, на Севере и на Юге, плачут в этот день ничего не забывшие матери. Это о них и для них поэт Сергей Орлов, воин, сам

В. Кузнецов.
С Победой, сынки!
Масло. 1984.
106×128. ▷

В. Иваненко.
Полная вода. Кольский залив.
Темпера. 1986.
86×98. ▷



горевший в танке, написал такие стихи:

*Живым поверка. Павшим слава.
Салютов гром и тишина.
Победу празднует держава,
Надев цветы и ордена.*

*И только мальчики с портретов,
Как много лет тому назад,
Не увидавшие Победы,
Со снимков в траурных багетах
На матерей одни глядят.*

Провинция... Существует такое слово. Это — дальние деревни и городки, в глуши живущие лесники, рыбаки и охотоведы. Жизнь детей, юношей и девушек складывается в этих отдаленных уголках несколько по-иному. Пусть приходят в дом центральные журналы. Пусть сияют на телеэкране Москва, Нью-Йорк,

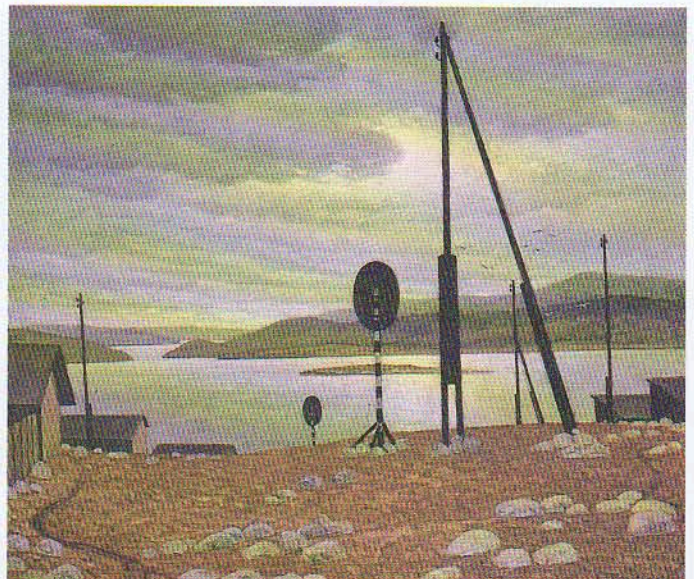
Париж... А все-таки выйдешь на террасу деревянного дома — и какая кругом тишь! Стрекотанье сороки вдруг прозвучит оглушающе. Тоненько процвикает синичка. И на работу к лесной буровой идешь зимой по нетронутому снегу, а весной — по подснежникам...

И наводит выставка в Манеже на мысль: может быть, больше в этой жизни сердечности? Простотой и чистотой чувства трогают многие картины. И невольно подумает: наверное, не случайно вырос мальчик Илюша Репин не в Москве, а отдаленном Чугуеве? Коней из бумаги вырезал, на оконные стекла лепил. Белую мазанку девочку, которая ему нравилась, подсолнухами расписал. Может быть, действительно ждать нам новых Репиных скорее из этих отдаленных областей, чем из блестящих столиц?

И особенно внимательно смотрели мы на этой выставке на автопортреты.

О чем думал художник В. Добрынин из далекой Костомукши, когда, глядя в зеркало, автопортрет писал? У художника красивое, правильное, да только немножко печальное, словно встревоженное лицо. А за ним — мир художника: мольберт, подрамник, сухие осенние травы, и на этюде — родная, осенняя, расплывшаяся от дождей, непроезжая, но бесконечно милая земля... Единственный в мире дом для души и сердца.

А. ЖУКОВА



НИКОЛА ЛАНКРЕ

К 300-летию со дня рождения

В XVIII веке этот французский живописец и рисовальщик был очень известен. Его картины охотно покупали и заказывали знатоки-коллекционеры и коронованные особы, среди них — король Франции Людовик XV, прусский король Фридрих II, русская императрица Екатерина. Да и простые парижане с удовольствием приобретали, правда, не картины Ланкре — они были дороги, — а гравюры с них: имя Ланкре нередко встречается в объявлениях о продаже гравюр в газете «Французский Меркурий». «Все любили и чтити талант господина Ланкре», — писал друг художника адвокат Сильвен Балло де Саво, оставивший его подробную биографию.

Это было время рождения во Франции нового искусства. Еще совсем недавно выше всего ценились монументальные произведения художников XVII века, воспевавшие деяния героев и богов, силой разума побеждающих чувства во имя великих идей, связанных с прославлением монархии. Но «великий век» навсегда ушел в прошлое со смертью в 1715 году «надменного монарха, державшего в окопах всю Европу и своих подданных», — так охарактеризовал Людовика XIV писатель и придворный герцог Сен-Симон. Умолкли фонтаны, потускнели огни Версаля — королевской резиденции. Зато весело загорелись огоньки в уютных парижских особняках, закипела жизнь в открывшихся по всему городу кофейнях, увеселительных заведений, танцевальных залах, где собирались аристократы и разбогатевшие буржуа, светские щеголи и философы, писатели и музыканты, артисты, художники. Здесь царили женщины — красавицы в шелках и кружевах, вносящие утонченность в блестящее собрание. Звучала музыка, стихи, устраивались спектакли, маскарады, балы, иг-

ры... Освободившись от принуждений прошедшего века, светское общество без удержу предавалось удовольствию жить, радоваться, развлекаться, любить, острословить. В ироничных, фривольных шутках и мадригалах частенько сквозила дерзкая, крамольная мысль, предвосхищавшая рожденные идеи, которые в середине столетия зазвучат в устах Вольтера, Дидро, Руссо и в итоге приведут к Великой французской революции. Смутное ощущение надвигающейся катастрофы, непрочности, недолговечности беззаботного существования усиливали жажду наслаждений.

Жизнь человеческих эмоций — изменчивых и многообразных, их красота и поэзия было одним из главных открытий XVIII века. И французское искусство оставило богов, монархов и героев. Оно обратилось к человеку — «чувствительному и чувствующему». Новые идеалы требовали и новых форм художественного выражения — сюжетов, изобразительных средств, жанров.

Если посмотреть картины современников Ланкре, например, Жан-Батиста Патера и в особенности Антуана Ватто — первого великого французского художника XVIII века, — то станет очевидно, что большая часть картин Ланкре принадлежит к жанру светской пасторали, типичному в 20—30-е годы XVIII века, отвечавшему вкусам и потребностям времени.

Ланкре не сразу овладел этим жанром. «Сына честных буржуа» — как написал о нем биограф (отец Ланкре был кучером, мать — дочерью сапожника), — его в юности отдали в обучение дяде-гравюру. Но юношу привлекала живопись, и он ушел в Академию, где несколько лет учился у исторического живописца Пьера Дюлена. Провал на конкурсе на академическую премию в 1711 году убедил Ланкре в том, что

историческая живопись — не его амплуа. Он решил заниматься «малым» жанром и в 1712 году поступил в мастерскую живописца «комических сцен» и театрального декоратора Клода Жилло. Здесь и познакомился с Ватто.

Двадцативосьмилетний Ватто был уже хорошо известен парижским любителям искусства как редко талантливый живописец, пишущий «современные сюжеты», «сельские празднества», «театральные сценки». Так поразному пытались определить «жанр Ватто», пока наконец секретарь Академии не вышел из затруднения, назвав все это в одном из академических протоколов «галантными празднествами».

Общение с Ватто оказало на Ланкре решающее влияние. Он так хорошо усвоил советы и рецепты своего молодого наставника, что две его картины на традиционной «Выставке молодежи» на площади Дофина были приняты публикой за работы Ватто. Обидчивый Ватто почувствовал себя оскорбленным, и отношения между художниками прекратились. В 1721 году Антуан Ватто умер, а несколько раньше, в 1719 году Ланкре был зачислен в Академию как «живописец галантных празднеств». С тех пор и до самой своей смерти в 1743 году он неизменно пользовался признанием и уважением. В 1735 году Ланкре избрали на почетную должность советника Академии, на которой он трудился с тем же усердием, с каким писал картины. «Это был, — пишет о нем составитель Словаря художников, антиквар и историк искусства Мариетт, — человек очень серьезный, редко появлявшийся в свете и занятый только своей работой». Может быть, именно это и позволило Ланкре-художнику, бесспорно, бо-

Н. Ланкре.
Весна.
Масло.
Около 1730.
115,5×95.



лее скромного, чем Ватто, дарования, внести в галантные празднества свой оттенок. Конечно, по сравнению с Ватто мир сцен Ланкре проще по построению, живопись непритязательно-нарядна, декоративна. И это было как раз то, что требовалось аристократическому заказчику, такому, как, например, дипломат и академик Лариже де ла Фе, который около 1730 года заказал Ланкре эрмитажную «Весну» и хранящееся здесь же «Лето». Обе картины входили в серию «Времена года», неоднократно повторявшуюся мастером. Одну из них он сделал для охотничьего замка Людовика XV Ла Мюэтт. Лариже де ла Фе был так доволен исполнением заказа, что даже заплатил живописцу вдвойне против условленной цены.

Можно представить, как органично вписывались картины Ланкре в убранство небольшого изящного кабинета, принадлежащего этому меценату, поэту, коллекционеру. Как перекликался прихотливый ритм живописных форм с капризными изгибами лепного золоченого орнамента на стенах и потолках, с очертаниями мебели — мягких кресел с яркой узорчатой обивкой, низкого бюро, инкрустированного цветным деревом, перламутром... Этот стиль, получивший название «рококо» (от слова «рокайль» — «завиток раковины»; излюбленный мотив в орнаменте рококо), на какое-то время стал всеобъемлющим выражением французского вкуса.

В Эрмитаже картины Ланкре висят на стенах и щитах в большом дворцовом зале. Здесь особенно заметна их камерность. И не только потому, что они невелики по размеру и явно рассчитаны на небольшие уютные помещения, на общение с одним, самое большее, двумя зрителями. То, что изображено на этих холстах, — очень простые, незамысловатые по сюжету сценки: музицирующие на лоне природы господа («Концерт»), танцующая балерина («Портрет танцовщицы Камарго»), женщины на кухне, рассматривающие провизию («Кухня»), «Слуга-волокита». Всего в музее одиннадцать полотен Ланкре. Все они близки по сюжетам, исполнению, настроению.

Рассмотрим внимательнее картину «Весна». На фоне пышной

цветущей зелени парка и золотисто-лазоревых небес тесной, оживленной группой располагаются изящные дамы и кавалеры в нарядных, несколько театрализованных костюмах эпохи Людовика XV. Они играют в пастушков и пастушек. Удобно и непринужденно устроившись на земле среди цветов, отдыхают, наслаждаются весенней природой и общением друг с другом. Ничего особенного



Н. Ланкре.
Концерт в парке.
Масло.
61,5×51,5 (овал).

не происходит: кто-то посмеивается над слишком «расшалившейся» влюбленной парой, кто-то, похоже, ревнует, кто-то ведет свой интимный диалог, обменивается репликами, взглядами. Но именно в этом безмятежном светлом настроении, в естественности чувств, их мимолетности, неясности, недосказанности — прелесть и обаяние этой сцены.

Главное же — то, как живописец работает над картиной. Как хрупки и изящны формы, разнообразны позы, грациозны и выразительны жесты, движения. В какой сложный, замысловатый узор заплетаются округлые объемы и чуть приглушенные цветовые пятна фигур, кружевная листва, переплетающиеся стволы и ветви, тающие облака. А самое замечательное — это колорит картины. Теплый, золотистый, он вбирает

такое множество тонов, что холст кажется драгоценной тканью, переливающейся, мерцающей тончайшими оттенками цвета.

Любовь к театру и изображению его в живописи — характерная примета этого времени. В свойственном ему духе решает Ланкре одну из композиций: великолепный пейзажный фон, в котором не сразу распознаешь декорацию, и в окружении музыкантов — балерина в легком грациозном движении. И все это — в мягких переливах цвета, завораживающего своей красотой. Но это не мечта, не греза. Из всех советов Ватто лучше всего Ланкре воспринял один: руководствоваться «учителем всех учителей — природой». Следуя его урокам, он делал зарисовки с натуры. На основе предварительного рисунка выполнен хранящийся в Эрмитаже портрет знаменитой в 30-е годы танцовщицы мадемуазель Марии Анны Кюпи де Камарго. Картина была написана около 1730 года в пору расцвета его таланта. Ланкре довольно точно переносит в живопись зафиксированные в рисунке натурные наблюдения — черты лица, расположение фигуры, только колорит условен и декоративен. Отсюда конкретность, достоверность изображения. Мы узнаем ту самую танцовщицу, которую знал и любил Париж и часто изображали художники. Современный зритель, как и люди XVIII века, проникается ее артистизмом, отточенностью движений, воздушной грацией. Быть может, трудно поверить, что это была «одна из умнейших и образованнейших женщин своего времени», которой посвящал стихи Вольтер и которую считали даже основоположницей современного балета. «Камарго» Ланкре — не столько тип актрисы, сколько образ эпохи, запечатленный художником убедительно и поэтично.

Конечно же, не Ланкре открыл новые пути французской живописи в переломный для нее момент. Но именно он был продолжателем традиции Ватто, по-своему и в соответствии со своим временем развившим его идеи и принципы. Без Ланкре не могло состояться такое замечательное явление, как «школа Ватто», доносящая до нас изящество «галантных празднеств».

Ленинград

Л. ТОРШИНА

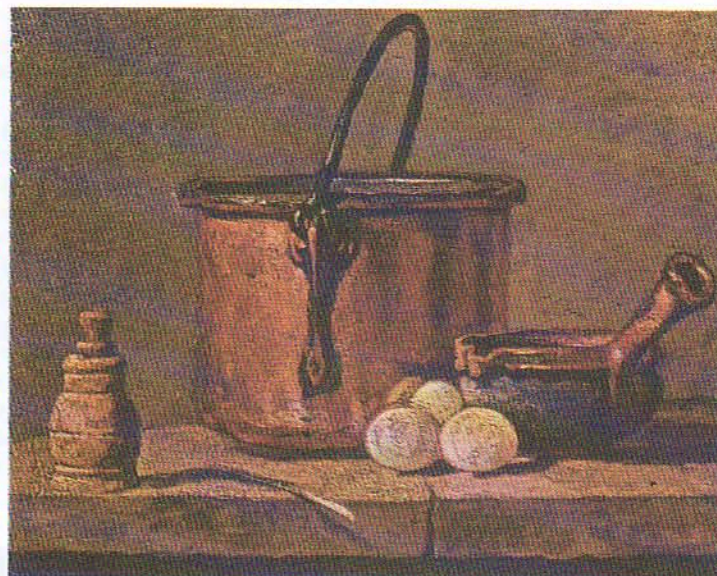
КАК СТАВИТЬ НАТЮРМОРТ

Нередко успехи в учебе зависят от умения выбрать натуру, организовать постановку, определить доступную цель задания. Поэтому каждому юному художнику немало важно знать и подмечать закономерности гармонии как в действительности, так и в произведениях искусства. Одно из условий удачной работы — привлекательность натуры. Эмоциональная сторона играет важнейшую роль в учебе, вызывает творческое отношение к процессу рисования. Скучное задание быстро утомляет, появляется желание поскорее и как попало завершить работу. Не торопитесь писать наспех поставленный натюрморт.

Работая над хорошим натюрмортом, вы получите чувство удовольствия, эмоционального подъема, внимание долгое время будет целиком захвачено изобразительным процессом, и наконец, вы переживете глубокое удовлетворение, если удастся передать свои ощущения от натуры.

Ставя натюрморт, мы можем менять и перемещать предметы, драпировки, освещение до тех пор, пока композиция, цветовое, световое и тональное решения не удовлетворят полностью.

Работая с предметами и драпировками, вы учитесь композиции. И если будете при этом наблюдательны и внимательны, то сможете многому научиться. Творческий процесс начинается не с первых штрихов карандаша или мазков краски, а с задумывания и постановки натюрморта. Специфика учебного натюрморта в том, что он призван поэтапно решать изобразительные задачи от простого к сложному. По мере их нарастания усложняются и натюрморты. Но принцип задания — облегчить учащемуся передачу объемно-пространствен-



ных, цветовых, тональных и композиционных качеств натуры — остается.

Есть общие правила постановки натюрморта. Предметы в нем должны иметь смысловую связь. Композиционный центр всегда хорошо выражен (обычно он находится на втором плане). Часто учебная постановка организует-

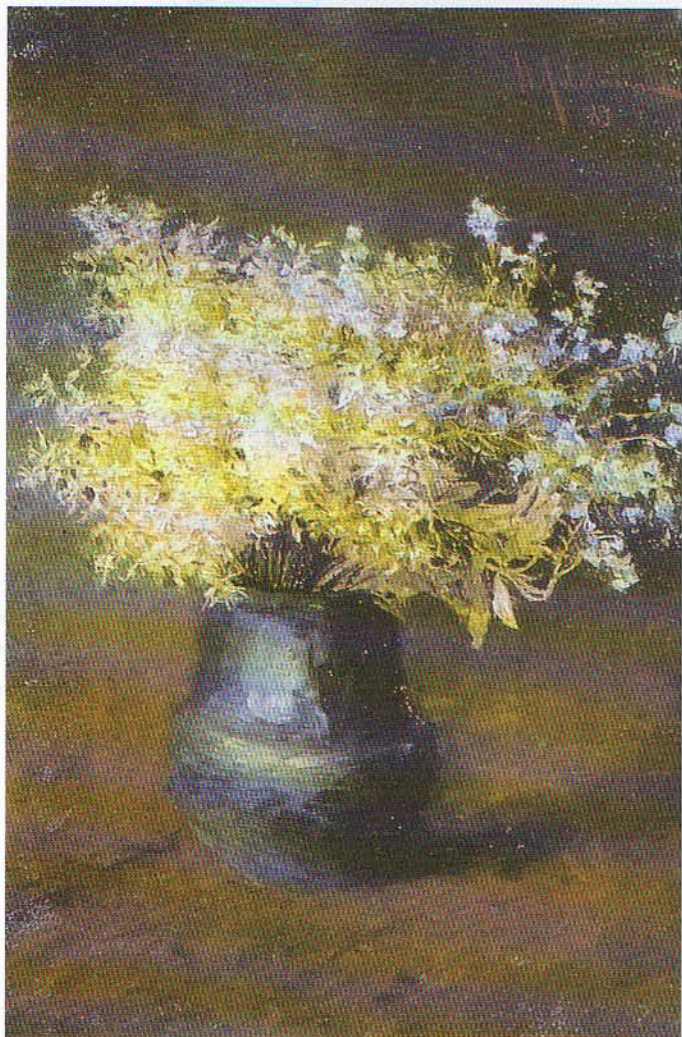
ся по принципу подчинения какой-нибудь геометрической форме (этот способ композиции был известен художникам с древнейших времен, им пользовались многие мастера), чтобы предметы вписывались в треугольник, прямоугольник, квадрат, круг, овал. Композицию можно развернуть по горизонтали, вертикали, по



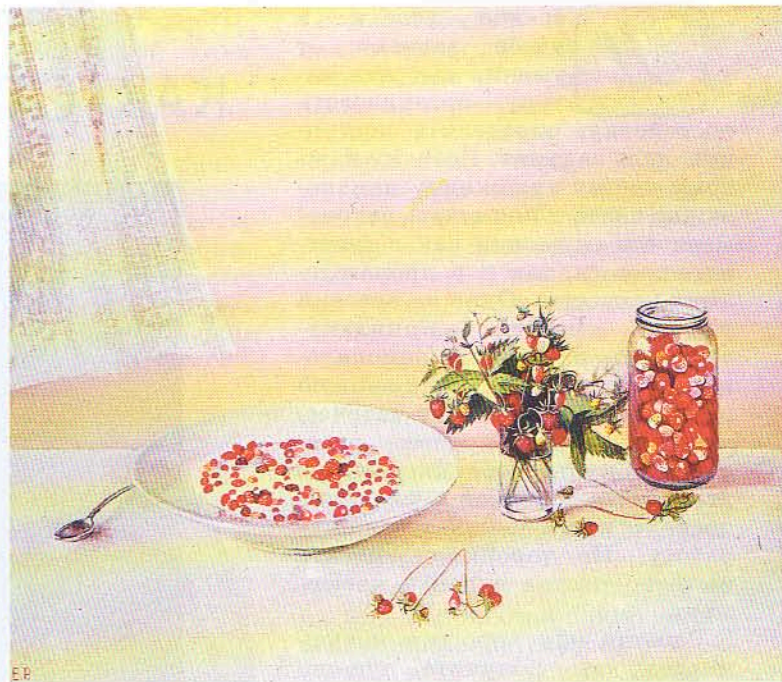
Ж.-Б. Шарден.
Натюрморт.
Дерево, масло. 1737.
Париж. Лувр.
17×21.

В. Стожаров.
Чай с калачами.
Масло. 1972.
Государственный Русский музей.
80×100.

И. Левитан.
Ночные фиалки и незабудки.
Масло. 1889.
Государственная
Третьяковская галерея.
49×35.



Е. Романова.
Земляника.
Масло. 1977.
55×60.



Ю. Семенюк.
Лук, чеснок, соль.
Масло. 1980.
85×102.



диагонали, причем натюрморт смотрится лучше по возрастающей слева направо — как мы привыкли читать. Зрительное поле человека ограничено некоторой овальной формой, предметы скомпонуются в натюрморте, если войдут в этот овал.

При постановке натюрморта ищите гармонию и уравновешенность масс, внутреннюю связь предметов, драпировок и цвета. При этом надо иметь в виду не только сами вещи, но и промежутки между ними и часть окружающего пространства.

Готовых рецептов и формул

учебных заданий нет и быть не может. Это целиком зависит от творческой способности живописца, от его чутья и умения гармонично распределить детали, задумать общую колористическую гамму в зависимости от задачи.

Рассмотрите хорошенько иллюстрации к статье. В первые мгновения мы любуемся ими. Привлекают основательность композиции натюрморта Ж. -Б. Шардена, звучные краски В. Стожарова, тонкая лирика И. Левитана. Мы даже не задумываемся о средствах, которыми художни-

ки передали великолепие натуры. А это уже признак мастерства.

На начальном этапе выбираем простые по форме, разнообразные по цвету, материалу, соразмерные друг другу предметы. Что значит соразмерные? Рядом с крупными вещами нельзя ставить очень мелкие. Нужны какие-то промежуточные по величине объекты, которые связывают и уравнивают эти массы. Натюрморты из двух-трех предметов быта ставятся относительно легко. Основную трудность представляет «построение прост-

ранства», которое не должно быть глубоким (обычно трехплановое), ведь в этом случае значительно сложнее передать форму природы. Созданию впечатления глубины и объема в живописи можно помочь еще на этапе задумывания постановки. Ближе воспринимаются предметы, теплые по цвету, яркие, контрастные, детально проработанные. Холодные, нейтральные и обобщенно прописанные воспринимаются относительно первого плана как уходящие в глубину.

Начинающему живописцу приходится решать целый комплекс изобразительных задач. Он еще не в состоянии уловить тональные нюансы, у него не развито и цельное видение, поэтому особенно важно, чтобы натюрморт был хорошо и понятно организован.

Первый план требует детальной проработки. Ставим сюда предметы яркие, контрастные, мелкие. Например, ветку рябины, винограда, сливы, грибы на однотонную драпировку без складок или с простыми складками. На втором плане композиционный центр натюрморта — это обычно самый крупный, главный объект и уравновешивающие его предметы средней величины. Лучше если они будут однотонные (локально окрашенные). Предметы эти пишутся широко, более обобщенно, чем первый план. И наконец, фон.

В учебной постановке фон не должен быть активнее предметов. В первых натюрмортах лучше применять нейтральные тона: сероватые, серовато-зеленые, серо-голубые. Они обладают способностью согласовываться с более активными тонами, частично примешиваясь к ярким, и даже безболезненно соединять диссонансы, как черное или темно-серое свинцовое обрамление — рисунок — связывает цветовые контрасты в витраже. Эти свойства нейтральных окрасок широко используются в декоративно-прикладном искусстве. Применение в натюрморте таких драпировок облегчает поиск гармоничной гаммы. Особенность нейтрального фона состоит в том, что на него сильно действуют оттенки предметов натюрморта, и если его написать одним локальным цветом, например серым, то фон

будет казаться чужим рядом с предметами.

Мир вещей велик и многообразен, тему натюрморта иногда может подсказать какой-либо заинтересовавший вас предмет. Он и станет главным, понесет нагрузку основного цветового пятна, все остальные детали подчинятся ему.

Гармония различных оттенков, созвучных основному цвету, определяет колорит натюрморта. Колористическая гамма может быть заданной и учитываться при подготовке задания.

Выражение «яркая живопись» начинающими рисовать понимается в буквальном смысле. Часто самостоятельно поставленные натюрморты представляют собой собранные воедино, броско раскрашенные вещи, какие только есть в доме. Натюрморт может быть ярким, но должен быть гармоничным, важно развивать чувство меры и хороший вкус.

Велика роль драпировок, служащих не только условным фоном, но и помогающих увязать предметы пластически. Складки и направление драпировок желательно уложить так, чтобы они замыкали изображенное пространство, направляли взгляд зрителя к центру композиции. На начальном этапе обучения для фона и горизонтальной плоскости берите разные по цвету и тону драпировки, сочетая их таким образом, чтобы они помогли «построить пространство» в натюрморте. Освещение также важный момент в живописи, идеальным является дневное, но у него есть минус — оно не постоянно. Для учебы все-таки приходится признавать лучшим электрическое. Для каждой постановки надо искать наиболее выразительное освещение, чем четче разграничение светотени на поверхности предметов, тем лучше читается форма. Хорошие эффекты дает верхнее и боковое освещение. Свет со стороны зрителя «съедает» объем предметов, а окраска теряет определенность. Светом также моделируется пространство в натюрморте. И наконец, помните, что свет в живописи — это цвет.

Количество горизонтальной плоскости тоже очень важно. Если вы сядете далеко от натюрморта, горизонтальная плоскость сократится, предметы будут ка-

заться стоящими на одной линии, что затруднит передачу пространства и объема. Из этих же соображений не следует ставить натуре на высокую подставку. Расстояние от рисующего до натюрморта должно быть равно примерно 2—3 величинам постановки.

Когда опыта у вас будет больше, можно рисовать натюрморты с высоким и низким горизонтом и даже висящие натюрморты.

Удачно пишутся предметы с гладкой поверхностью, хорошо принимающей рефлексы окружающей среды, но избегайте слишком бликующей керамики, живопись такой поверхности требует опыта и цельного видения формы. Трудны в изображении вещи из пластмассы и матовые неглазурованные, их сложно вписать в среду натюрморта из-за слабо видимых рефлексов.

Задание будет неудачным, если поставить высокий предмет и низкий плоский, например, блюдо. Кусок фона, заключенный между ними, начинающий художник не напишет так, чтобы он органично вошел в натюрморт. Живопись фона составляет существенную трудность. Так, неплохо сделанный фон может «вытянуть» дурно написанный предмет. И наоборот, ошибочно решенный губит всю работу. Трудно писать светлое, прозрачное стекло. Чтобы облегчить себе задачу, можно сосуд наполнить подкрашенной водой.

Хороши в натюрморте свежие овощи и фрукты, ветки и листья, но они не могут стоять долго, поэтому пишутся быстро, в два-три сеанса. Тыквы и кабачки, если они не поранены, могут служить натурой всю зиму. Хорошо сохраняются гранаты, кукуруза, подсолнухи. Муляжи овощей, фруктов и грибов для постановок полезно сделать самим из пенопласта, глины, пластилина и раскрасить их.

Не ищите для учебных заданий каких-то особенных предметов. Простая посуда домашнего обихода сослужит прекрасную службу, постарайтесь увидеть красоту обыкновенных вещей, которые окружают нас каждый день.

Т. ГАНЖАЛО,
художник-педагог



«КРАЙ РОДНОЙ»

ПЕРВЫМИ ПРЕМИЯМИ НАГРАЖДАЮТСЯ:

Детская мастерская народного творчества ДП, Архангельск.
ДХШ, Бельцы Молдавской ССР.
ДХШ, Вязьма.
ДХШ, Глазов Удмуртской АССР.
Изокружок ДП, Друскининкай Литовской ССР.
ДШИ, Каргополь Архангельской обл.
Изо студия ДП Московского района, Киев.
ДХШ, Кызыл-Мажалык Тувинской АССР.
ДХШ имени Сурикова, Красноярск.
ДХШ, Киров.
ДХШ, Кирово-Челецк.
РШИ, Кызыл Тувинской АССР.
ГХШ, Ленинград.
Кружок декоративно-прикладного искусства СШ № 80, Львов.
Кружок декоративно-прикладного искусства СШ № 66, Львов.
СШ № 2, Яворовский район Львовской области.

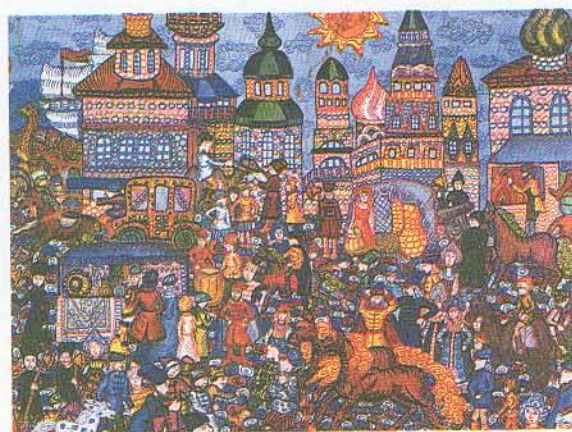
Кружок моделирования одежды ДП, Стрий Львовской области.
ДХШ «Гжель» Раменского района Московской области.
Студия керамики ДПШ Дзержинского района, Москва.
Подростковый клуб «Творчество», Ливны Орловской области.
ДХШ № 3, Москва.
Кружок «Эстетика быта» ДП № 2, Орел.
Студия «Солнечный круг», Опшья Полтавской области.
ДХШ, Петропавловск-Камчатский.
ДХШ, Подлесная Тавла Мордовской АССР.
ДХШ, Рузаевка Мордовской АССР.
Изокружок ДП, Ровно.
Кружок «Вышивалочка», Решетилка Полтавской области.
ДХШ № 1, Рязань.
ДХШ, Скопин Рязанской области.
ДХШ № 1, Саранск Мордовской АССР.
ДШИ имени Эрдено, Старый Оскол.
ДХШ, Смоленск.
ДШИ имени Вирсаладзе, Тбилиси.

ДХШ, Тээли Тувинской АССР.
Изо студия «Жар-птица» ДП Московского района, Харьков.
Клуб «Золотые руки» ДП, Челябинск.

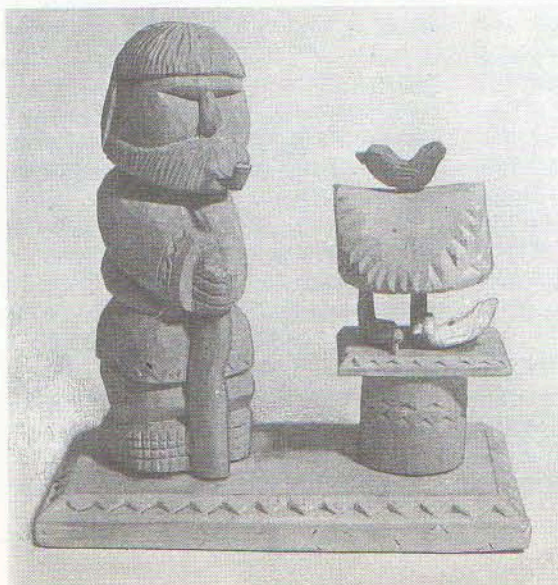
Аяс Арапчор, 13 лет. Прогулка. Гуашь. РШИ, Кызыл Тувинской АССР.
Делгер Артыш, 16 лет. Баран. Резьба по камню. Агальматолит. ДШИ, Кызыл-Мажалык Тувинской АССР.
Лена Агапова, 11 лет. Жар-птица. Декоративное блюдо. Роспись по фарфору. ДХШ «Гжель».
Гриша Арбузов, 14 лет. Моя бабушка. Акварель. ДХШ, Пятигорск.
Лена Афанасьева, 12 лет. Плоды Кубани. Гуашь. ДХШ, Кропоткин Краснодарского края.
Таня Брыкина, 10 лет. Подруга. Гуашь. СШ № 7, Рязань.
Ооржак Балдыр, 14 лет. Сарлык. Резьба по камню. Агальматолит. ДШИ, Кызыл-Мажалык.
Оля Букса, 16 лет. Пояс. Плетение из бисера. СШ № 80, Львов.
Оля Булычева, 13 лет. Пояс. Плетение из бисера. ДХШ № 3, Саранск.



Валя Павлуцкая,
9 лет.
По тундре.
Гуашь.
ДХШ, Томмот ЯАССР.



Виталий Мاستин,
13 лет.
Весна.
Резьба по дереву.
ДХШ, Подлесная Тавла.



Ира Гуртовенко,
12 лет.
Конек-Горбунук.
Гуашь.
ДХШ, Сумы.



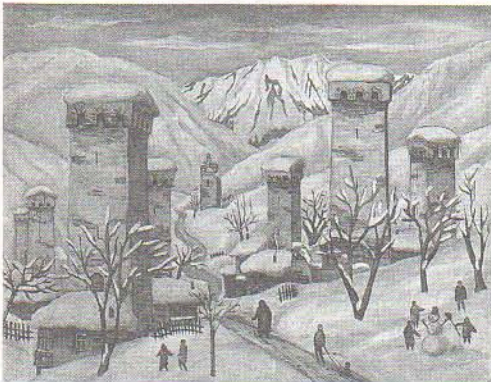
Света Каменская,
11 лет.
Плоды Кубани.
Гуашь.
ДХШ, Кропоткин.

Ира Баурина, 11 лет. Пояс. Плетение из бисера. ДХШ № 3, Саранск.
 Наташа Вашкова, 10 лет. Мама. Гуашь. СШ № 37, Рязань.
 Ира Гуртовенко, 12 лет. Конек-Горбунок. Гуашь. ДХШ, Сумы.
 Андрей Гагин, 11 лет. Весна. Гуашь. ДХШ, Краснокаменск.
 Ира Гераськина, 13 лет. Налобник. Плетение из бисера. ДХШ № 1, Саранск.
 Вера Елькина, 6 лет. Песня пастушка. Гуашь. ДХШ, Пенза.
 Саша Зинченко, 12 лет. Натюр-морт. Гуашь. ДХШ, Кропоткин.
 Таня Зайцева, 9 лет. Сорока. Керамика, роспись. ДХШ «Гжель».
 Света Каменская, 11 лет. Плоды Кубани. Гуашь. ДХШ, Кропоткин.
 Оля Кармаева, 13 лет. Декоративный коврик. Вышивка. ДХШ, № 1, Саранск.
 Лиля Кечайкина, 13 лет, Оля Демидова, 14 лет, Ангела Семкина, 13 лет. Скатерть. Вышивка. ДХШ № 1, Саранск.
 Наташа Ливенцева, 15 лет. Любоба. Филимоновская игрушка. Глина, роспись. ДХШ, Тула.
 Миша Лисицын, 12 лет. Крупеник. Солонка «Птица». Плетение из бересты. Детская мастерская народного творчества ДП, Архангельск.
 Валерия Михайлова, 16 лет. Букет. Гуашь. ДХШ, Смоленск.
 Лена Маслова, 10 лет. Автопортрет. Карандаш. Изостудия ДК «Комбайностроитель», Красноярск.
 Майя Микиани, 14 лет. Зима в Сванетии. Темпера. ДШИ, Тбилиси.
 Виталий Мастин, 13 лет. Весна. Резьба по дереву. ДХШ, Подлесная Тавла.
 Оля Мартосенко, 13 лет. Лев. Поливная керамика. Студия «Солнечный круг», Опoшня.

Вера Максимкина, 13 лет. Мордовский танец. Поливная керамика, роспись. ДХШ, Подлесная Тавла.
 Юра Мионов, 9 лет. Осеннее отражение. Гуашь. ДХШ, Пенза.
 Маша Пономарева, 10 лет. Лоскутные коврики «Три солнышка», «Кругляш». Детская мастерская народного творчества ДП, Архангельск.
 Юлия Пронина, 14 лет. Полотенце. Вышивка. ДХШ № 1, Саранск.
 Дима Редчук, 15 лет. Всадник на коне. Поливная керамика, роспись. Студия «Солнечный круг», Опoшня.
 Света Русакова, 14 лет. Салфетка. Плетение из бисера. ДХШ № 1, Саранск.
 Аня Силярова, 11 лет. Бабушкин двор. Гуашь. ДХШ, Кропоткин.
 Аня Скрипалева, 7 лет. Друзья. Гуашь. ДХШ, Ижевск.
 Таня Семенчева, 12 лет. Гармонист с частушечницами. Филимоновская игрушка. Глина, роспись. ДХШ, Тула.
 Миша Тычков, 9 лет. Старый парход на Енисее. Гуашь. Изостудия ДК «Комбайностроитель», Красноярск.
 Оксана Трушкевич, 16 лет. Рушник. Бойковский орнамент. Вышивка. СШ № 80, Львов.
 Ира Тонкова, 12 лет. Дорожка. Вышивка, ДХШ № 1, Саранск.
 Мирослава Федькив, 13 лет, Наташа Лукасевич, 13 лет, Ирина Цимбала, 13 лет, Романа Гавронская, 13 лет. Праздничная одежда для мальчика. Вязание на спицах. ДП, Стрий Львовской обл.
 Володя Цыкавин, 13 лет. Туес прорезной. Береста. Детская мастерская народного творчества ДП, Архангельск.
 Света Янина, 14 лет. У колхозной фермы. Гуашь. Дубровичская СШ Рязанской обл.

ВТОРЫМИ ПРЕМИЯМИ НАГРАЖДАЮТСЯ:

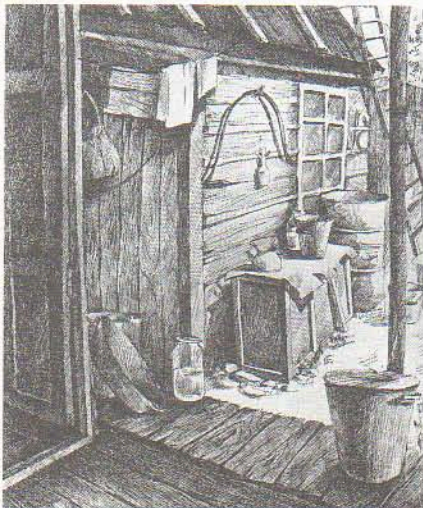
Аня Атаманова, 12 лет. Аисты. Гуашь. ДХШ, Бельцы.
 Оля Анисимова, 8 лет. Летний пейзаж. Гуашь. ДХШ, Рязань.
 Лена Алексеева, 15 лет. Подружки. Керамика, роспись, ДХШ «Гжель».
 Лена Агапова, 11 лет. Блюдец. Роспись по фарфору. ДХШ «Гжель».
 Аня Бобровская, 12 лет. Натюр-морт. Акварель. ДХШ, Кирово-Чепецк.
 Вика Бородай, 14 лет. Свинка. Поливная керамика. Студия «Солнечный круг», Опoшня.
 Петя Веряскин, 13 лет. Травы. Процарапывание. ДХШ, Арзамас.
 Елена Волкова, 14 лет. Налобник. Плетение из бисера. Полянская ДХШ № 3 Мордовской АССР.
 Вера Васько, 16 лет. Рубашка. Вышивка. СШ № 80, Львов.
 Инесса Гончарова, 12 лет. Старый мост на реке Уруп. Офорт. Изостудия ДП, Армавир.
 Таня Гусаренко, 14 лет. Снежная крепость. Гуашь. ДХШ, Северодвинск.
 Марина Гаврикова, 13 лет. Лошадь. Гуашь. ДШИ, Белев Тульской обл.
 Лили Дадиани, 8 лет. Пастух. Гуашь. СШ № 1, Тбилиси.
 Света Дынтий, 13 лет. Мой родной край. Гуашь. ДХШ, Бельцы.
 Алим Дамбаа, 15 лет. Сарлык. Резьба по камню. Агальматолит. ДХШ, Тэ-эли.
 Люда Декопольцева, 13 лет. Салфетка. Вышивка «орловский спис». ДП, Орел.
 Альбина Дьякова, 12 лет. Салфетка. Вышивка «орловский спис». ДП, Орел.
 Света Десятникова, 14 лет. Бисерное украшение. ДХШ № 1, Саранск.



Майя Микиани,
 14 лет.
 Зима в Сванетии.
 Темпера.
 ДШИ. Тбилиси.



Юля Мاستрюкова,
 14 лет.
 Бабушкин дворик.
 Тушь, перо.
 ДХШ, Оренбург.



Оксана Рогаткина
 10 лет.
 Я рисую.
 Гуашь.
 Изостудия ДП, Рязань.



Аяс Арапчор,
 13 лет.
 Прогоулка.
 Гуашь.
 РШИ, Кызыл.

Сталина Закарян, 12 лет. Зима в моем селе. Гуашь. ДХШ, Шпаковское Ставропольского края.
 Марьяна Залиско, 12 лет. Декоративный коврик «Песня». ДП Радянского района, Львов.
 Дато Ингороква, 10 лет. Беда в Сванетии. Гуашь. СШ № 1, Тбилиси.
 Таня Изумрудова, 14 лет. На тренировке. Гуашь. ДХШ, Запорожье.
 Алеша Комков, 16 лет. В музее. Гуашь. ДХШ, Смоленск.
 Лена Куганова, 10 лет. Задумчивость. Гуашь. СШ № 7, Рязань.



Оля Рябова, 12 лет.
 Семья.
 Глина, роспись.
 ДХШ, Подлесная Тавла.

Олег Кожокар, 12 лет. Утро. Гуашь. ДХШ, Бельцы.
 Леонард Коган, 10 лет. Чабан. Гуашь. ДХШ, Бельцы.
 Аня Клыкова, 10 лет. Гармонист. Поливная керамика. ДШИ, Ижевск.
 Аня Клыкова, 10 лет, Бабкина Светлана, 10 лет. Посиделки. Поливная керамика. ДШИ, Ижевск.
 Леся Костецкая, 12 лет. Дорожка «Край мой родной». Вышивка. ДП, Трускавец.
 Мирослава Куцир, 10 лет, Ира Феина, 10 лет. Поясок. Плетение из бисера. СШ № 80, Львов.
 Саша Кузовкина, 12 лет. Носочки. Вязание. Темников.
 Дима Максотов, 8 лет. Весенний натюрморт. Гуашь. ДХШ, Кадам.
 Юлия Мацко, 13 лет. Свинка. Поливная керамика. Студия «Солнечный круг», Опольня.
 Света Морозова, 12 лет. Барыня. Керамика, роспись. ДХШ «Гжель».
 Света Мартынова, 14 лет. Шапочка и шарфик. Вязание. Темников.
 Витаутас Мачюляйтис, 9 лет. Ночь. Гуашь. Изостудия «Триничай», Клайпеда.
 Дима Новиков, 16 лет. Зима. Гуашь. ДХШ, Смоленск.
 Женя Новиков, 11 лет. На глубине. Гуашь. ДХШ, Новоенсейск.
 Оксана Ништа, 12 лет. Поясок. Плетение из бисера. СШ № 80, Львов.

Ира Орел, 14 лет. Рушник. Вышивка. СШ № 2, Карловка Полтавской обл.
 Лена Петраш, 12 лет. В разгаре лето. Гуашь. ДХШ, Сальск Ростовской обл.
 Алина Прищеп, 10 лет. Воскресенье. Гуашь. ДХШ, Алданск.
 Андрей Пономарев, 14 лет. Весна в созвездии Веги. Гуашь. ДХШ, Нижний Тагил.
 Валя Павлуцкая, 9 лет. По тундре. Гуашь. Томмот Якутской АССР.
 Гинка Петрова, 14 лет. Сборщица табака. Гуашь, ЕСПУ «Антим I», Златоград, Болгария.
 Оксана Рогаткина, 10 лет. Ярисую. Гуашь. ДП, Рязань.
 Сергей Редчук, 12 лет. Петушок. Плетение из лыка. Студия «Солнечный круг», Опольня.
 Надя Сергеева, 13 лет. Пейзаж. Гуашь. ДХШ, Вязьма.
 Ира Стрельцова, 16 лет. В городе идут съемки. Гуашь. ДХШ, Смоленск.
 Ира Савочкина, 8 лет. Цветок на окне. Гуашь. СШ № 37, Рязань.
 Сергей Смирнов, 13 лет. Олень. Филимоновская игрушка. Глина, роспись. ДХШ, Тула.
 Иван Смук, 11 лет. Поясок. Плетение из бисера. СШ № 80, Львов.
 Наташа Трофименкова, 13 лет. Заботливая лисица. Гуашь. Изостудия «Родник», Москва.
 Катя Тарасова, 6 лет. На Украине. Гуашь. ДП, Харьков.
 Снежана Тарасова, 15 лет. На рыбе. Керамика. ОСЮТИ, Орел.
 Света Ушакова, 13 лет. Фартук. Вышивка. ДХШ № 1, Саранск.
 Алеша Хнуев, 13 лет. Солонка. Резьба по дереву. ДХШ № 1, Саранск.
 Айбек Хартек, 13 лет. Баран. Резьба по камню. Агальматолит. ДШИ, Кызыл-Мажалык.
 Игорь Шляпкин, 13 лет. Разделочная доска. Резьба по дереву. ДХШ № 1, Саранск.
 Ира Шалимова, 12 лет. Салфетка. Вышивка «орловский спис». ДП, Орел.
 Юлия Шаршавова, 8 лет. Тени на снегу. Гуашь. СШ № 37, Рязань.
 Катя Щебетова, 9 лет. Скотный двор. Гуашь. Изостудия «Цвет», Москва.
 Сережа Ярышев, 11 лет. Ноябрь. Гуашь. ДХШ, Сальск Ростовской обл.

ТРЕТЬИМИ ПРЕМИЯМИ НАГРАЖДАЮТСЯ:

Юля Антоненко, 11 лет. Семейная прогулка. Гуашь. ДП, Киев.
 Галя Амремзаева, 13 лет. Старая крепость. Гуашь. ДШИ, Белев Тульской обл.
 Марина Анфимова, 12 лет. Русская быль. Процарапывание. СШ № 38, Рига.
 Оксана Будник, 9 лет. Цветы Родины. Акварель, гуашь. ДП, Киев.
 Марина Басова, 16 лет. В поле. Гуашь. ДХШ, Смоленск.
 Сергей Гыска, 11 лет. Осень. Гуашь. ДХШ, Бельцы.
 Алим Дамбаа, 16 лет. Чабаны. Гуашь. ДХШ, Тээли.
 Аня Золота, 14 лет, Оксана Лешишин, 14 лет, Оля Яцейко, 14 лет. Прикарпатский костюм «Стриянка». Кружок моделирования одежды, ДП, Стрий.
 Вера Кислицына, 8 лет. Русская красавица. Коллаж. ДШИ, Старый Оскол.
 Ярослав Клепач, 14 лет. Гуцуль-

ский домик. Резьба по дереву. СШ № 1, Бориславль Львовской обл.
 Роман Курань, 15 лет. Шкатулка. Яворовская резьба по дереву. СШ № 66, Львов.
 Галя Коваливская, 14 лет. Сухарница. Плетение из лозы. ДП, Пирятин Полтавской обл.
 Лена Курашова, 13 лет. Шапочка. Вязание. ДХШ № 1, Саранск.
 Света Коротова, 12 лет. Корзинка. Конфетница. Плетение из бересты. Детская мастерская народного творчества. ДП, Архангельск.
 Ира Малюк, 13 лет. Мама. Офорт. ДП, Биробиджан.



Оля Кармаева, 13 лет.
 Декоративный коврик. Вышивка.
 ДХШ № 1, Саранск.

Алеша Огородников, 11 лет. Корзинка. Плетение из бересты. Детская мастерская народного творчества. ДП, Архангельск.
 Инна Пашковская, 12 лет. В саду. Гуашь. ДХШ, Бельцы.
 Люда Помилуйко, 14 лет. Деревцо. Офорт. ДП, Биробиджан.
 Лена Плеханова, 12 лет. В деревне. Сангина. ДХШ № 5, Ярославль.
 Женя Ровнова, 12 лет. Зима. Гуашь. ДХШ, Тюмень.
 Марина Русова, 14 лет. Мечта. Офорт. ДП, Биробиджан.
 Оля Сафонова, 10 лет. Осеннее настроение. Акварель. СШ № 7, Рязань.
 Лена Толстых, 15 лет. Осень в Хибинах. Масло. ДШИ, Апатиты.
 Маша Тимофеева, 13 лет. Первый снег. ДШИ, Апатиты.
 Надя Тумакова, 12 лет. Зима. Гуашь. ДП, Коряжма Архангельской обл.
 Маша Фролова, 9 лет. Праздник. Гуашь. ДХШ, Пенза.
 Сергей Федяинов, 12 лет. Всадники. Гуашь. ДХШ, Домодедово Московской обл.
 Таня Чубарова, 16 лет. В нашем дворе. Гуашь. ДХШ, Смоленск.
 Света Чернова, 14 лет. Кофта. Вязание. ДХШ № 1, Саранск.
 Вика Шевченко, 7 лет. Зимой на городском водохранилище. Офорт. ДП, Армавир.

Отделение реставрации
Училища памяти 1905 года

Мкону «Никита Новгородский», залитую чернилами, привезли в училище из Пензенской картинной галереи. Музейщики считали ее обреченной, потому и обратились не к большим мастерам реставрации, а к студентам. Рисковали? Конечно. Но и надеялись: вдруг их смелость поможет найти способ спасения. Чернила испортили не только красочный слой, они глубоко въелись в доску.

Можно долго гадать, кто и когда совершил это кощунство — взял чернильницу и плеснул на лик святого. Скорее всего, школьник эпохи воинствующего атеизма испоганил драгоценную бабушкину реликвию — икона-то чудотворная с мощами. Но теперь это уже не важно. Важно другое: не прошло и века, как эта вещь попала в другие детские руки, была очищена, укреплена и засияла как новая.

В этом могли убедиться те, кто летом минувшего года посетил выставку реставрационных работ учащихся Московского художественного училища памяти 1905 года. Проходила она в музее-заповеднике «Коломенское». Висел там и «Никита Новгородский», спасенный Настей Савиных, дипломницей 1989 года, были там работы и тех выпускников, что давно считаются мастерами реставрационного дела. Эта выставка стала актом признания усилий педагогов училища по превращению некогда слабого отделения реставрации в одно из самых престижных и авторитетных. Немало сил отдала ему известный реставратор Галина Сергеевна Клокова. Вот что она сказала на вернисаже в «Коломенском»: «Мы шли к этому празднику 25 лет. Реставрационное отделение приняло первых ребят в 1965 году. Первым помещением для занятий был подвал. Программы обучения не суще-



ствовало, мы шли на ощупь, сами ее составляли. Постепенно поняли, в каком объеме за четыре года обучения можем дать знания. К нам приходят пятнадцатилетние дети, а профессия реставратора требует зрелости. Они почти ничего не знают о памятниках, о том, чем предстоит заниматься. За четыре года в училище они, по существу, выбирают профессию. Некоторые понимают, что ошиблись, и уходят. Другие продолжают путь...»

О профессии реставратора и связанных с нею сложностях наш журнал уже писал (№ 10 за 1989 г.). Но приходят новые письма: расскажите, как стать реставратором, куда пойти учиться. Оговоримся сразу, Московское художественное училище памяти 1905 года иногородным не принимает. Пока. А рассказать о нем мы решили потому что, по мнению специалистов, подготовка реставраторов здесь

поставлена очень серьезно. Разумеется, училище выпускает не мастеров, а подмастерьев, это самая первая ступень в освоении профессии. Но выпускников охотно берут на работу ведущие музеи страны. И брали бы еще охотнее, если бы не одно «но». Об этом скажем позднее.

Сергея Добрынина, реставратора темперной живописи высшей квалификации, сотрудника ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря, мы тоже встретили на выставке. Он закончил училище в 1980 году, но связи с ним не порывает. Сергей — член реставрационного совета, куда входят педагоги, представители музеев, специалисты-реставраторы. Зачем нужен этот совет, какое отношение имеет он к учебному процессу? Чтобы понять это, давайте заглянем в училище, поднимемся на третий этаж, в аудиторию 46. Обыкновенная комната — столы и стулья. Только зачем здесь сей-



фы и холодильник? Сейчас узнаем. И запах специфический — как в какой-нибудь лаборатории. На стене смешной лозунг: «Чужие работы руками не трогать». А под ним стеллажи, где стоят какие-то черные доски и холсты в разбитых рамах. Это произведения искусства, испорченные временем и людьми. Возвращение их к жизни — процесс трудоемкий и кропотливый. Вещи бывают очень большими и хрупкими, потому с первых дней занятий учат ребят бережному с ними обращению. А педагог, словно главврач, ведет практические занятия в белом халате. Да и инструменты у реставраторов заимствованы из медицины: шприцы, скальпель.

Самая первая операция, которой надо овладеть, — укрепление произведения. Расправляются трещины, заделываются вмяти-

Икона «Никита Новгородский» с мощевиком.
XVIII век.
Пензенская картинная галерея имени К. Савицкого.
Реставратор А. Савиных.
Диплом 1989 года.

ны и раны, снимаются грязь и копоть, а в тело вещи шприцем вводится осетровый клей. Здесь же используется еще один медицинский прием — компресс. От укрепления зависит дальнейшая судьба произведения, если сделано неправильно — оно погибнет. Потому пробуют сначала на маленьких участках под наблюдением педагога. Дело имеют будущие реставраторы сразу с подлинниками. Разумеется, дают музейщики вещи не самые ценные. Но восстанавливать их порой не менее трудно, чем произведения более ранние.

Порой из самых безнадежных

вещей ребята делают чудеса.

Реставрационный совет внимательно следит за работой студентов, оказывает помощь, оценивает качество сделанного. Словом, все серьезно и по-настоящему. На каждый памятник ребята составляют паспорт — фотографии до и после реставрации (причем с двух сторон), описание выполненных работ, атрибуция. Диплом — это, как правило, полное раскрытие памятника. Здесь уже студенты и записи удаляют, и тонировки могут сделать, если необходимо.

Рассказывает Сергей Добрынин:

— С 70-х годов реставрация становится на научную основу. Эту новую систему начала вводить в училище Галина Сергеевна Клокова. Зачастую здесь преподавали люди случайные, и ученики не получали систематических знаний. А сейчас есть основа, есть система. Нет халтуры. Впервые стали собираться реставрационные советы из профессионалов, ребята практику проходят в музеях, стажировку — в Центре имени Грабаря. Раньше нам давали вещи только Дмитровский музей и «Коломенское», а сейчас привозят со всей страны. Прошлым летом студенты ездили на практику в Каргопольский музей. За одну командировку они сделали консервацию 88 икон, причем почти идеально. Какая помощь музею!

Хранитель фонда древнерусской живописи музея «Коломенское» О. А. Полякова одна из первых рискнула доверить студентам музейные вещи и теперь не жалеет об этом. С помощью училища она мало-помалу приводит в порядок свое огромное хозяйство. «В нашем музее, — рассказывает Ольга Анатольевна, — хранится около двух тысяч икон из разрушенных церквей Москвы. Примерно одна четвертая часть их раскрыта. В штате всего три реставратора, им одним не справиться. Клокова предложила: давайте нам малоценные вещи для обучения студентов. Предложение рискованное — для музейщика все вещи дороги. Если бы я не знала Галину Сергеевну, то, наверное, не дала бы. Она занимается со студентами тщательно, весь про-



цесс реставрации фиксируется в паспорте. У нас в музее уже работает одна выпускница училища...»

Вот мы и подошли к самой важной проблеме. Музеи задыхаются без реставраторов. Масштабы хранения и масштабы реставрационных мастерских даже в центральных музеях давно уже не соответствуют друг другу. Налицо огромная потребность в реставрационных кадрах. Они готовятся в разных учебных заведениях. Но даже и эти выпускники с трудом могут найти себе место — все штаты заполнены. Каждый год возникают проблемы с распределением реставраторов и в Училище памяти 1905 года. Не нашедшие места по специальности просто меняют профессию. Происходит то, что называется утечкой кадров. Провинциаль-

Икона «Рождество Богоматери и Введение во храм» из церкви Богоматери живоносный источник в Царицыне. 1735.

Государственный художественный и историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское». Реставратор Е. С а т е л ь. Диплом 1982 года.

На снимках: занятия на реставрационном отделении Московского художественного училища памяти 1905 года.

ные музеи желали бы пригласить к себе дипломника, но они не в состоянии обеспечить его жилищно-площадью. Получается замкнутый круг. А иногородних в училище не принимают — нет общешития.

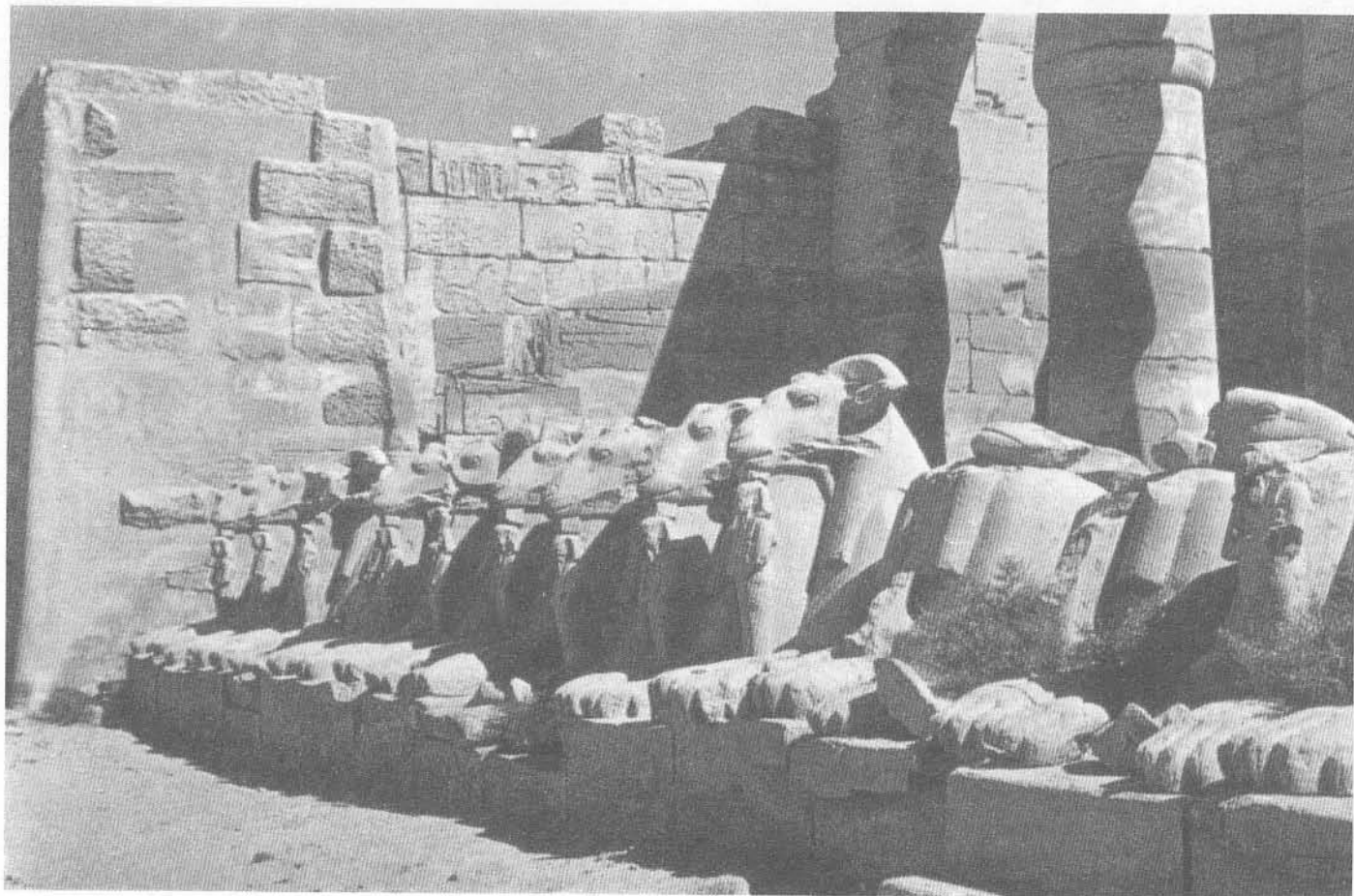
Печалит это тех, кто всерьез озабочен подготовкой реставрационной смены. Да и зарплата

давно нуждается в корректировке. Сравните: фасовщица в универсаме получает 140 рублей, а реставратор высшей квалификации — 150—180 рублей в месяц. Невелика разница. О каком же престиже профессии можно говорить! Дождется ли когда-нибудь помощи все то огромное культурное наследие, которое накоплено в наших музеях? Мы не говорим уже о других видах реставрации, пока только об иконах и картинах. Сейчас создается Ассоциация реставраторов, может, ей удастся поставить эти вопросы на государственный уровень. А пока... Знаете, сколько в СССР аттестованных реставраторов по музейным ценностям? Всего 1690 человек. А если считать всех штатных — то 4000. Мало, катастрофически мало для такой страны, как наша. Сравните: в одном только Государственном историческом музее около 10 миллионов произведений искусства! Обо всем этом мы говорили с Г. С. Клоковой и ее учениками. У них пока мечты романтические — спасти как можно больше памятников. У нее — чисто практические: создать на базе отделения реставрационное училище, где готовить специалистов по всем профилям и принимать туда не только жителей Москвы и области. И программу сделать с таким расчетом. Реставрация находится на стыке творчества и ремесла, а здесь — художественное училище. И есть лишние предметы, и маловато часов для практических занятий. Суждено ли этому сбыться? Поживем — увидим.

Н. КОЛЕСНИКОВА



ФИВЫ египетские и греческие



Египтом европейцев познакомили греки. Античная Греция моложе Египта: когда она находилась на раннем этапе развития (I тысячелетие до нашей эры), государство долины Нила вступало в последний период своей многовековой культуры. Интерес античного мира к Египту проявился задолго до того, как он сделался достоянием истории. Уже тогда эта страна была овеяна легендами. Египет воплощал собой мудрость, ключ к познанию которой люди со временем утратили. Считалось, что великий ученый, математик и философ Пифагор почерпнул свои знания из Египта. Отец истории Геродот, посетивший эту страну в середине V века до нашей эры, оставил интересное описание ее.

Город на восточном берегу Нила, ставший в период Среднего и Нового царств столицей государства, известен как Фивы. Под этим названием он упоми-

нается в «Илиаде» Гомера, который воспевает его как «Стовратные Фивы», имея в виду многочисленные башнеобразные пилоны, служившие входом в храм.

На вопрос — почему греки перенесли название своего города в Беотии на египетскую столицу, нет однозначного ответа. Польский археолог К. Михаловский высказал предположение, что это могло произойти в результате сходства в звучании греческого наименования города с египетским названием одного из святилищ Амона в Карнаке. Египтяне же именовали свою столицу и прилегающий округ Уасет: здесь же находился дворец фараона, поэтому за столькими Фивами закрепилось еще одно обозначение — «нут» — «резиденция правителя», или «город Амона». Позднее греки стали называть его Диосполис Магна — «Великий город Зевса», отождествляя своего верховного бога с древнеегипетским Амоном.

Основным местом культа фиванского бога солнца Амона был храм в Карнаке (современное название по близлежащей арабской деревушке). В Древнем Египте этот храм именовался Ипет-Сут и являлся частью Фив. Фиванский округ (ном) был известен уже в эпоху Древнего царства. Однако в тот период Фивы еще не играли сколько-нибудь заметной роли в политической жизни страны. С конца Древнего царства,

ресет-Имен («Южный гарем Амона»), но более известный как Луксор. Последнее название возникло в период римской античности, когда римляне основали здесь укрепленный лагерь Кастра, который арабы стали называть аль-Кусур, что значит «замки». Это слово, видоизмененное европейцами, и стало звучать как Луксор.

Если Карнак, помимо храма Амона, включал в свой



Аллея бараноголовых сфинксов (вид со стороны первого двора храма Амона в Карнаке). Восточные Фивы.

Рамессеум. Храм фараона Рамсеса II. Западные Фивы.

начинает усиливаться значение Амона: на территории Фив сооружается первый храм, посвященный этому богу (он не сохранился и о существовании его известно по надписям).

С наступлением эпохи Среднего царства культ Амона стал преобладать в египетской религии. Уже тогда, помимо строительства на восточном берегу Нила, с западной стороны в скалистых горах Дейр эль-Бахри закладывается заупокойный ансамбль фараонов XI династии. Так было положено начало планировки Фив, разделенных Нилом на административно-политический центр — город живых на восточном берегу — и некрополь — город мертвых на западном.

В эпоху Нового царства обе части Фив мыслились как единый ансамбль. На восточной стороне достигло расцвета строительство храмовых комплексов, посвященных Амону, — это уже упомянутый Карнак и второй, называемый древнеегипетским именем Ипет-

ансамбль храмы богов фиванской триады — богини Мут — супруги Амона и их сына Хонсу, то на территории Луксора находится только один храм, который строился в две эпохи — в царствование фараонов Аменхотепа III и Рамсеса II.

Оба храма — Карнак и Луксор — были связаны почитанием Амона. Это нашло отражение в праздничных ритуалах, посвященных главному фиванскому божеству. Самым значительным среди них был Опет — праздник перенесения священной ладьи Амона из северного святилища в южное. Церемония начиналась в Карнаке, откуда барку со статуей Амона жрецы несли на плечах по дороге процессий к пристани. Там ее погружали на ладью и по Нилу переправляли в Луксор. Народ сопровождал ритуальное празднество по берегу. Главная ось карнакского храма идет перпендикулярно Нилу, храма в Луксоре — параллельно. От пристани ладью несли вдоль колон-



Колоссы Мемнона перед заупокойным храмом фараона Аменхотепа III. Западные Фивы.

царства, сооружали на западном берегу заупокойные храмы. Далеко не все они сохранились, многие дошли в руинах. Раскопки на этой территории ведутся и поныне.

Один из значительных памятников заупокойного культа — храм царицы Хатшепсут, представляющий собой трехъярусное сооружение с наклонно расположенными проходами — пандусами, ведущими на верхние террасы. К храму шла аллея сфинксов, сочетающих в своем облике тело льва с портретной головой царицы. Недалеко находился заупокойный храм Аменхотепа III, теперь полностью разрушенный. Он также соединялся дорогой сфинксов с пристанью (два сфинкса из этой аллеи стоят ныне на набережной Невы у Академии художеств). Перед входными башнями-пилонами этого храма установлены две гигантские тронные статуи фараона, высеченные из глыб песчаника. Высота их от основания превышает 17 метров. Предполагают, что храм был разрушен в результате сильного землетрясения в 27 году до нашей эры. При этом на северном колоссе образовалась трещина. Из-за резких скачков температуры и влажности воздуха в слоях камня возникала вибрация — обычно это происходило, когда лучи восходящего солнца нагревали поверхность: тогда колосс начинал издавать слабые жалобные звуки. Греки, отождествившие статую египетского фараона с героем троянской войны Мемноном, сыном богини утренней зари Эо, считали, что таким образом он жалуется матери на свою гибель от руки Ахилла. Это явление описано у греческого географа Страбона, жившего на рубеже новой эры. Статуи Аменхотепа III известны ныне как колоссы Мемнона.

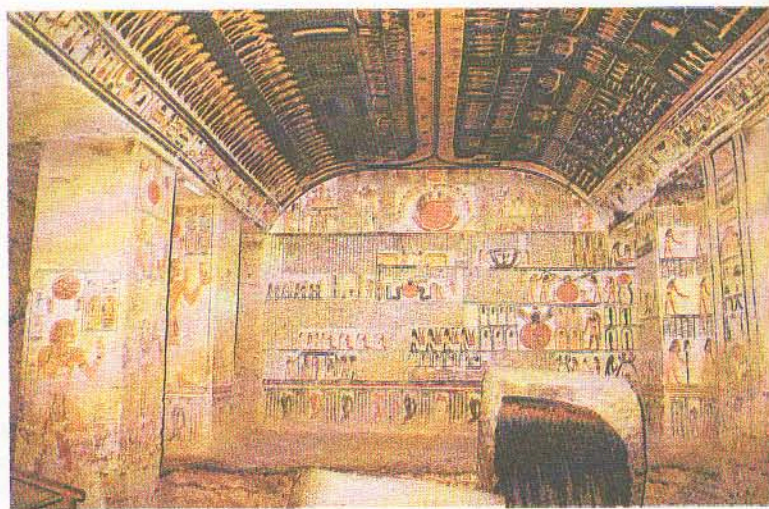
Неподалеку от заупокойных храмов под высокими скалами находятся захоронения фараонов Древнего Египта. Этот некрополь принято называть «Долиной царей». Над ней господствует вершина Рог — место обитания богини Меретсегерет — покровительницы некрополя (имя в переводе означает «Любящая молчание»). Ее считали «Владычицей Запада» — царства мертвых и обычно изображали в облике змеи: по

Роспись погребальной камеры с саркофагом фараона Рамсеса VI. На стенах — текст и иллюстрации из «Книги мертвых». На своде изображена небесная богиня Нут.

над и открытых дворов в специально для нее предназначенное помещение — Зал ладьи, не доходя до которого находился так называемый Зал рождения Аменхотепа III. Рельефы на стенах повествуют о чудесном зачатии фараона от брака его матери с самим Амоном Ра.

Храмы Карнака соединены с Луксором аллеей бараноголовых сфинксов, ибо баран считался священным животным бога Амона: Панорама Луксора с высокими стройными колоннадами выглядит со стороны Нила величественно. Пересекая реку, мы окажемся на западном берегу, у пристани, от которой в древности начиналась аллея сфинксов, ведущая к заупокойным храмам. Она служила как бы продолжением аллеи восточной стороны — таким образом архитектурные сооружения, расположенные по обоим берегам, составляли единый ансамбль.

Великие фараоны Египта, начиная со Среднего

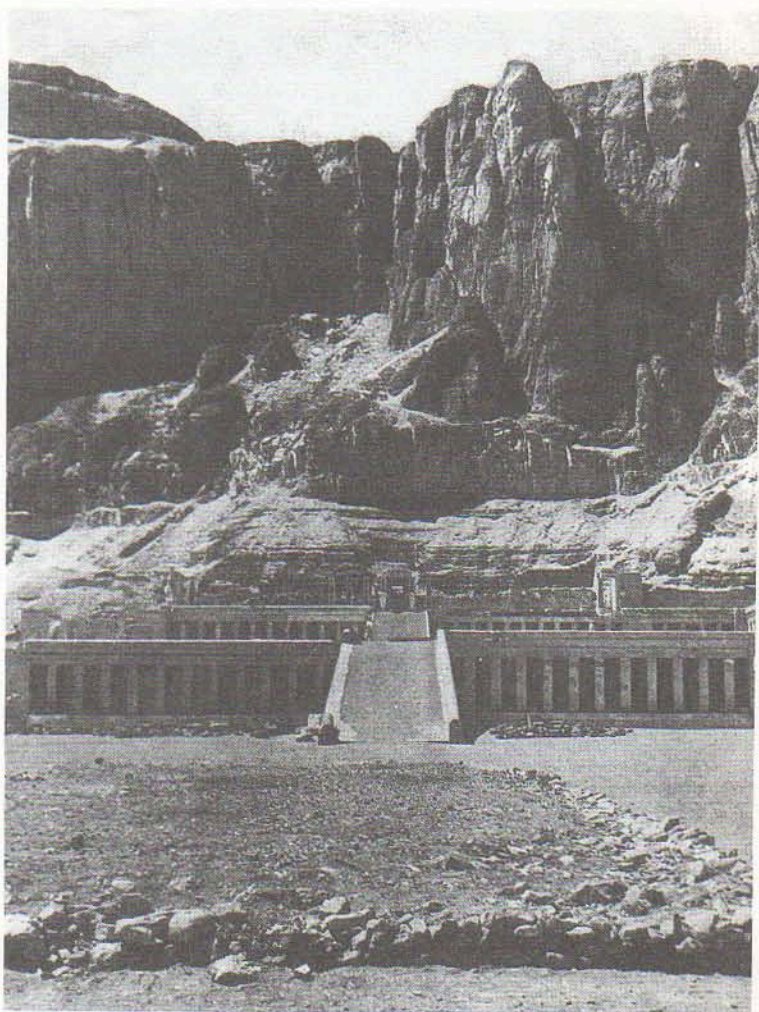


мнению египтян, она охраняла покой умерших. Гробницы, вырытые в скальном грунте, состояли из нескольких помещений, лестничные спуски и коридоры создавали реальное ощущение схода, что соответствовало представлению о пути в подземный мир загробного царства. Переходы и погребальные камеры уходили в глубь скалы до 100 метров. Некоторые из усыпальниц — настоящие дворцы: стены были расписаны, яркость красок сохранилась и по сей день. Сюжетом росписей служили произведения заупокойной литературы. Среди сцен — изображение пути странствования по загробному миру, предстояние царя перед богами.

В эпоху эллинизма, когда Египет был завоеван Грецией, контакты между странами становятся особенно тесными. Фараоны династии Птолемеев, занявшие египетский престол, ведут в Фивах большую восстановительную работу — строительство идет и на восточном и на западном берегах Нила.

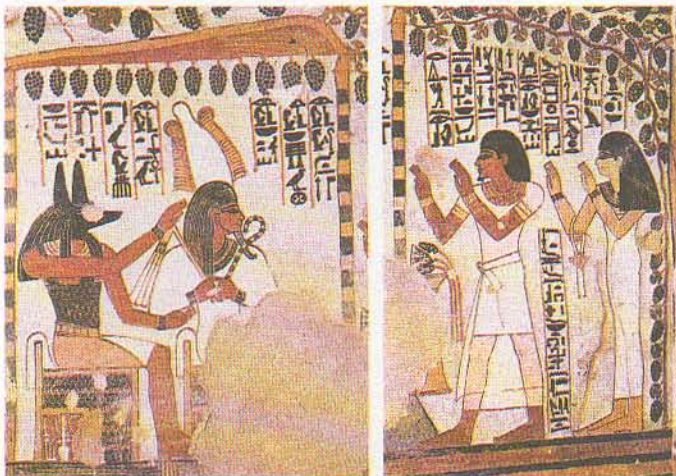
Если египетские Фивы были столицей государства, крупнейшим политическим, религиозным и культурным центром, то их «тезки» в Греции не столь известны. В этой стране было несколько Фив: самый интересный по своей истории — город в Беотии. Как сообщают мифологические источники, название он получил от Фивы — жрицы богини Афины. Согласно одному из преданий Фива считалась дочерью реки Асоп и основала город, который стал носить ее имя. Об этом упоминает римский историк Павсаний.

Расположены Фивы на невысоком холме; город имел круговую планировку, окружался стеной с семью воротами — отсюда его эпитет «семивратный». В центре находился акрополь Кадмея. Сам город и акрополь восходят к микенской эпохе (XIV—XIII века до нашей эры). Миф называет основателем Кадмея сына финикийского царя Кадма, которого отец послал на поиск похищенной Европы. Преследуемый неудачами, Кадм обратился к дельфийскому прорицателю и получил указание — прекратить поиск и следовать по выходе из святилища за коровой. На том месте, где она ляжет отдохнуть, он должен осно-



Дейр эль-Бахри. Заупокойный храм царицы Хатшепсут.

Внутренний вид гробницы Сеннефера — градоначальника Фив, «смотрителя садов храма Амона». Время правления фараона Аменхотепа II.



вать город. Так Кадм и поступил. Но прежде ему пришлось сразиться с драконом, растерзавшим его спутников. Убив чудовище, он по совету Афины засеял поле зубами дракона, и из этих всходов выросли вооруженные люди Спарты. Пятеро из них стали основателями знатных родов в заложенной Кадмом крепости, вокруг которой выросли Фивы.

Хотя в сказаниях многое является мифопоэтическим вымыслом, в них можно отыскать и некоторые исторические факты. Так, Кадму, выходцу из Финикии, приписывается изобретение греческого алфавита, возникшего, как известно, на рубеже IX—VIII веков до нашей эры из финикийского письма.

В сказочном мотиве мифа говорится о странствиях героя и его победе над чудовищем, что могло быть отражением тех древних контактов, которые существовали между Фивами и государствами Малой Азии. Таким образом, названия городов, имена их основателей и правителей раскрывают панораму исторических судеб государств и народов, ушедших в прошлое, но приходящих к нам из глубины веков.

Н. ПОМЕРАНЦЕВА,
кандидат искусствоведения

Расим и его школа

Традиционная алжирская миниатюра сегодня



Несмотря на молодость, современное изобразительное искусство Алжира знает немало мастеров, посвятивших себя возрождению национальной художественной культуры. Особенно ярко они проявились в многокрасочной миниатюрной живописи, и сильнее, и органичнее других жанров связавшей прошлое и настоящее алжирской истории. Слово пришедшая в первоизданном виде, из глубины веков, миниатюра вместе с тем переживает сегодня второе рождение, чутко улавливая веяния эпохи. Именно это сочетание давних представлений и новых взглядов делает произведения художников-миниатюристов самобытнейшим явлением культуры Алжира.

Зародившееся в эпоху раннего средневековья, искусство это прошло отнюдь не простой путь развития. Глубоко своеобразный мир иллюстрированной рукописи складывался на протяжении столетий в странах обширного региона. И вот, в отличие от известных художественных школ Сирии и Ирака, магрибская «книжная живопись» испытала влияние так называемого испано-мавританского стиля с его особой склонностью к орнаментализму и изощренным чувством декоративности. Претворяя общие черты арабо-мусульманской культуры, художники средневекового Магриба создали свой вариант оформления рукописной книги. Эта оригинальная изобразительная система почти без изменений сохранилась до начала XX века, когда интерес к миниатюре вспыхнул с новой силой.

На рубеже столетий в Алжире активизировалась освободительная борьба против французского колониального господства. Одновременно наиболее просвещенные деятели культуры стремились возродить многие формы национального наследия, в том числе и магрибскую миниатюру. Для патристически настроенных художников она олицетворяла нанвысшие достижения искусства прошлого, являясь своего рода символом творческого духа всей арабской нации. Миниатюра призвана была закрепить преемственность художественного опыта, ей надлежало стать средством утверждения традиционных основ творчества, неподвластных чужеземному вмешательству. И все эти задачи впервые суждено было решить Мохаммеду Расиму (1896—1975).

Вместе со своим братом Омаром он создал школу миниатюрного письма у себя на родине. Искусство его, впрочем, оказывает немалое воздействие на развитие миниатюры и в других арабских странах. Вы-

росший в семье книжного графика, Расим с юношеских лет освоил тонкое ремесло украшения рукописных книг. Изучая под руководством отца многовековое наследие, он со временем основное внимание начинает уделять созданию так называемой сюжетной миниатюры. Именно тут по-настоящему раскрылся его талант рисовальщика и колориста, воспитанного на любовном отношении к отечественной классике. В то же время освоение канонов прошлого сочеталось у Расима с основательным знанием европейского искусства, тщательным изучением музейных собраний Испании, Франции, Голландии, Англии — главным образом, хранящихся там иллюстрированных манускриптов. Все это позволило ему стать одним из самых образованных художников Алжира, снискав заслуженное признание далеко за пределами своей страны.

Расцвет деятельности мастера относится к 1930-м годам, когда иллюстрации к знаменитым сказкам «Тысячи и одной ночи» сразу же прославили его в странах Арабского Востока. Здесь, как и в оформлении поэтических произведений Саади, особенно любимых художником, во всем блеске проявилось дарование Расима, наделенного богатством пластического воображения. Восхищаясь великими памятниками литературы, он предстает в своих работах как достойный преемник лучших образцов магрибской и персидской миниатюры. При всем их различии созданные художником композиции в равной мере отмечены жизненной наблюдательностью и выразительностью художественного языка. Щедрое многоцветное узорочье, сплошное — «ковровое» — заполнение плоскости листа, звучные пятна чистых локальных тонов оставляют впечатление ни с чем не сравнимой праздничности.

Автор сознательно стилизует иллюстрации в духе старинной миниатюры, но сохраняет при этом чувство

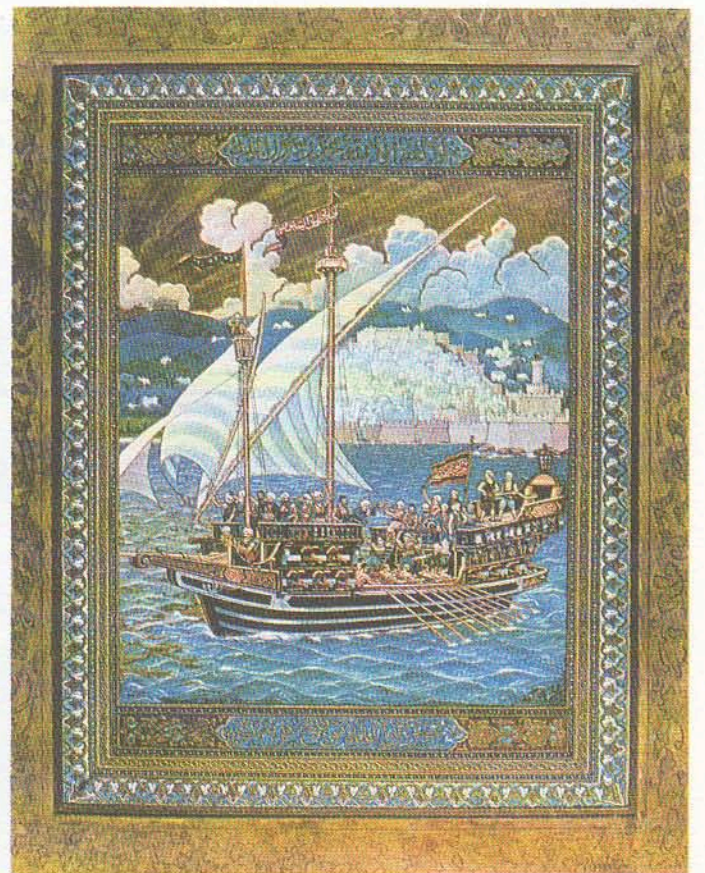
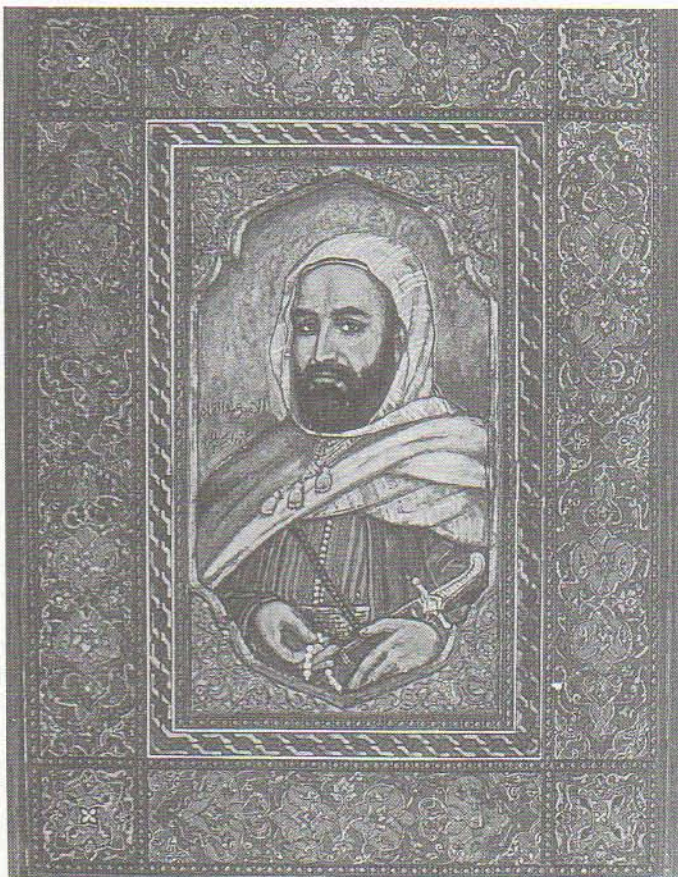
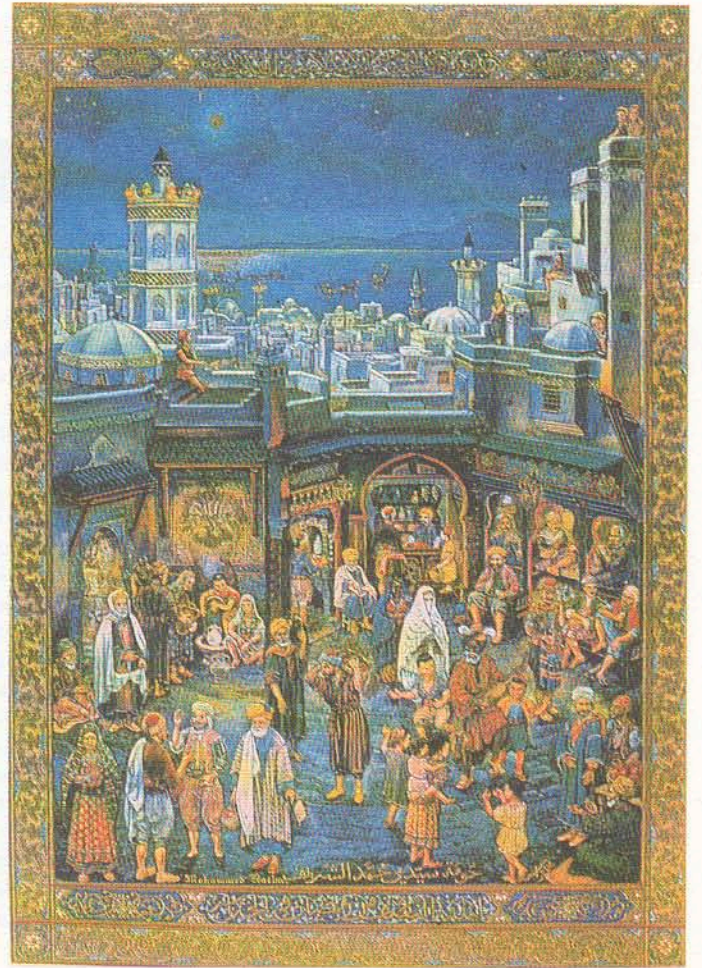
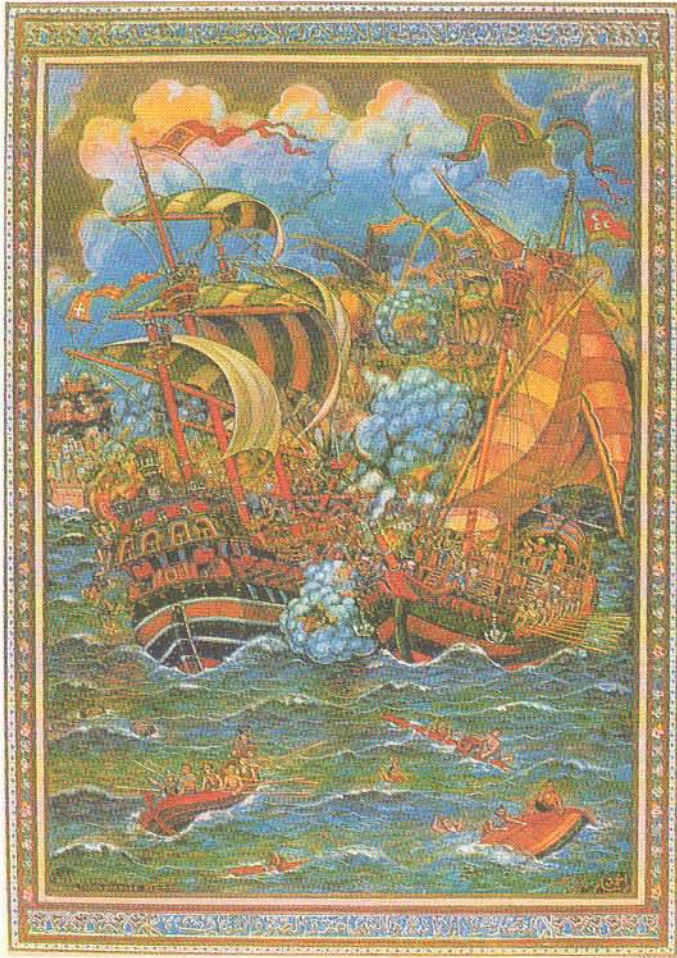
М. Расим.
Букетная композиция.
Миниатюра.
Смешанная техника.
1940-е годы.

М. Расим.
Морской бой.
Миниатюра.
Смешанная техника.
1950-е годы. ▷

М. Расим.
Портрет эмира Абдал-Кадера.
Миниатюра.
Смешанная техника.
1950-е годы. ▷

М. Расим.
Ночь рамадана.
Миниатюра.
Смешанная техника.
1950-е годы. ▷

М. Расим.
Корабль у берегов
Эль-Джезаира.
Миниатюра.
Смешанная техника.
1950-е годы. ▷



меры, избегая простого подражания. Его индивидуальность стремится выйти за пределы строгих правил, как бы обновляя их привычное содержание с точки зрения современного художника. И тогда, рисуя, например, персонажи волшебных арабских сказок, он допускает в фигурах людей и животных объемную форму, идущую от европейского искусства.

Близкая манера изображения сохраняется и в последующих капитальных творениях художника — иллюстративных циклах «Коран» и «История ислама», хотя их культовый характер оставляет меньше места живому непосредственному чувству. К тому же перегруженность деталями и блеск позолоты рождает ощущение полихромной роскоши, далекой от колористической гармонии старых мастеров.

С конца 1930-х годов Расим, назначенный профессором столичной Школы изящных искусств, много делает для организации особой мастерской по подготовке художников-миниатюристов. Успешная педагогическая деятельность сочетается с напряженной творческой работой, итогом которой явились новые циклы иллюстраций и многочисленные отдельные листы.

Среди последних выделяются композиции, посвященные истории, быту и культуре Алжира. Автор не стремится связать их с какими-либо конкретными событиями, а скорее импровизирует на различные национальные темы. Но историческое чутье позволяет ему почти с документальной точностью воссоздать сцены народной жизни, в то же время явно романтизированной воображением художника. Таковы поражающие красочным великолепием листы «Корабль у берегов Эль-Джезаира», «Морской бой», «Ночь рамадана». Первые два воскрешают эпизоды XVI—XVII веков — времени распространения в Северной Африке морского разбоя. Легкие быстроходные галеры алжирцев не только держали под контролем свое побережье, но и смело нападали на пиратские корабли. Захватывающая динамика сражения органично уживается с точной передачей корабельных снастей, вооружения, пушечных разрывов, морских волн, архитектуры арабского города на берегу и венчающих все это стилизованных курчавых облаков. Третья композиция, выдержанная в характерных для магрибского стиля густо-синих и сверкающе-золотых тонах, рисует оживленную многофигурную сцену мусульманского праздника. Ее насыщенный глубокий колорит рождает иллюзию яркого лунного света, льющегося с осыпанного звездами бархатного неба на красочную феерию народного гуляния. В этих изображениях тот удивительный сплав высокой поэзии старины с острой бытовой наблюдательностью, который делает их одинаково интересными для художника-романтика и для ученого-историка.

А вот типичные для средневековой «книжной» живописи сюжеты: «Поединок всадников», «Свадьба», «Сцена в алжирском доме». Миниатюры с такими названиями, пожалуй, наиболее традиционны и близки классическим образцам — и все же нигде не повторяют их целиком. В безупречно нарисованных и искусно расцвеченных композициях неизменно чувствуется глаз и рука современного художника. Вероятно, поэтому даже самый изощренный орнаментальный рисунок не кажется здесь чем-то устаревшим для показа окружающей жизни. Жизнь эта, безмятежная и созерцательная в своей основе, видится автору

лишь с поэтической стороны: он словно предлагает нам проникнуться очарованием старых обычаев и народных сцен, нередких и сегодня в алжирском быту.

Расим первым стал работать и над миниатюрными портретами, снискавшими впоследствии большую популярность у молодых художников. Он изобретательно вписывает в орнаментально-декоративную раму поясное изображение прославленного эмира Абд аль-Кадера, который в 30-х годах прошлого столетия возглавил сопротивление алжирского народа французским захватчикам. Образ этого мужественного патриота в трактовке мастера если и не обладает явными чертами национального героя, то наделен несомненным романтическим ореолом.

После провозглашения независимости страны в 1962 году творческие принципы Мохаммеда Расима были продолжены его многочисленными учениками. В реорганизованной столичной Школе искусств открылось специальное отделение миниатюры, орнамента и каллиграфии. Миниатюрная живопись на бумаге акварелью и гуашью окончательно выделилась в особое направление современного искусства, к которому примкнули видные живописцы, в том числе и молодые. Основываясь на опыте своего наставника, они в ряде случаев пошли дальше него, сумев оживить новым содержанием старые композиционные схемы. Процесс этот, несмотря на трудности, постепенно становится все более глубоким, причастным к жизни сегодняшнего алжирского общества.

Вслед за основоположником школы молодые художники Алжира нередко обращаются к отечественной истории, героическому эпосу, борьбе за национальное освобождение. Именно такие мотивы звучат в работах последних лет. Например, у Джамеля Джаила в композиции «Поединок алжирского и французского всадников». В исламских легендах, как известно, преисполненный отваги арабский витязь на коне обычно служит метафорой духовной войны мусульман с иноверцами. Придерживаясь старой образной первоосновы, художник наполняет миниатюру вполне актуальным смыслом. Еще определеннее современность проступает в «Трех всадниках» Лаиба Башира, где показаны уличные демонстранты, призывающие к национализации земли.

Следуя примеру Расима, нынешние миниатюристы иногда причудливо соединяют правду с фантазией и тем самым как бы утверждают связь эпох. Улицы современного города (Шеррад Назим) соседствуют со сказочным фруктовым садом у родника (Фарида Хамза), сцена сельскохозяйственной страды (Неджаи Мустафа) чередуется с привычной картиной уличного быта арабов (Икеруиен Фатима), драматическое изображение рыбачьих лодок в бурном море (Латреш Нафисса) предстает рядом с изысканным узором традиционной букетной композиции (Хассаин Смаин).

Творческое наследие Мохаммеда Расима и сегодня продолжает жить и развиваться в искусстве независимого Алжира. Оно помогает преодолевать немалые трудности на пути к художественному возрождению древней страны Магриба. И в этом важном деле почетное место отведено миниатюре — одной из самых жизнестойких традиций национального алжирского творчества.

А. БОГДАНОВ,
кандидат искусствоведения

ОБЩЕСТВО СТАНКОВИСТОВ



Общество художников - станковистов (ОСТ), возникшее в 1924 году в Москве и устроившее в следующем году первую выставку, дало путевку в жизнь целой плеяде выдающихся советских художников. Среди них — А. Дейнека, Ю. Пименов, П. Вильямс, А. Тышлер... Казалось, время существования остовской организации, объединившей в плодотворном содружестве замечательных мастеров, открывшей им дорогу к большому творчеству, будет причислено к лучшим страницам истории отечественного искусства. Тем не менее судьбу художественного наследия объединения следовало бы уподобить извиистой реке, столь резки были повороты критики — от восторженных оценок до огульного осуждения.

Примечательна общность в претензиях критиков, отстоящих друг от друга порой на десятки лет. Впервые они сформулированы известным противником станкового искусства 1920-х годов Б. Арватовым в рецензии на первую выставку ОСТА 1925 года. «Картины, — писал он, — несмотря на демонстративность названия выставки, сделаны в плакатной манере. Желая, несмотря на явную нелепость цели, создать что-то новое внутри станковой живописи, все остовцы уперлись либо в плакат, либо

в рекламу, либо в вывеску. Их вещи следовало бы вывешивать на улицах, в вестибюлях общественных организаций, иллюстрировать ими специальные печатные издания, но, как и станковые, они бессмысленны; с их крупными формами, двумя-тремя основными композиционными элементами, с подчеркнутым разрешением цвета, с плоскостной и «твердой» трактовкой плоскости».

Однако и в высказываниях ведущих членов Общества станковистов можно встретить немало критических суждений. Например, Александр Дейнека, чьи произведения 1920-х годов воспринимаются своего рода визитной карточкой ОСТА, объяснял свой выход из этой организации в 1928 году именно тем, что разошелся с его руководителями «в вопросах о

роли производственных искусств». Тем из современных зрителей, кто привык к музейно-выставочным формам бытования искусства и считает их единственно возможными, будет трудно уяснить причину столь, казалось бы, ясных противоречий, когда один из лидеров Общества станковистов вдруг чуть ли не отказывает станковизму в праве на существование. Но стоит хотя бы немного познакомиться с центральными проблемами культуры первого послереволюционного десятилетия, как метания мастера не покажутся непоследовательными. Никогда еще вопрос о жизни и смерти станкового искусства, и в первую очередь живописи, не стоял так остро. Картина была вынуждена и словом, и делом доказать право на существование в коренным образом изменившихся условиях, свою необходимость для дела революции, для нового строя.

У противников-антистанковистов были основания отказывать ей в этом праве, сводящиеся к тому, что главная цель художника не

4-я выставка ОСТА.

Фото. 1928.

Работы Д. Штеренберга,

М. Перуцкого,

А. Игумнова,

И. Ивановского, Л. Зусмана,

А. Моргунова,

скульптура Л. Вайнера.

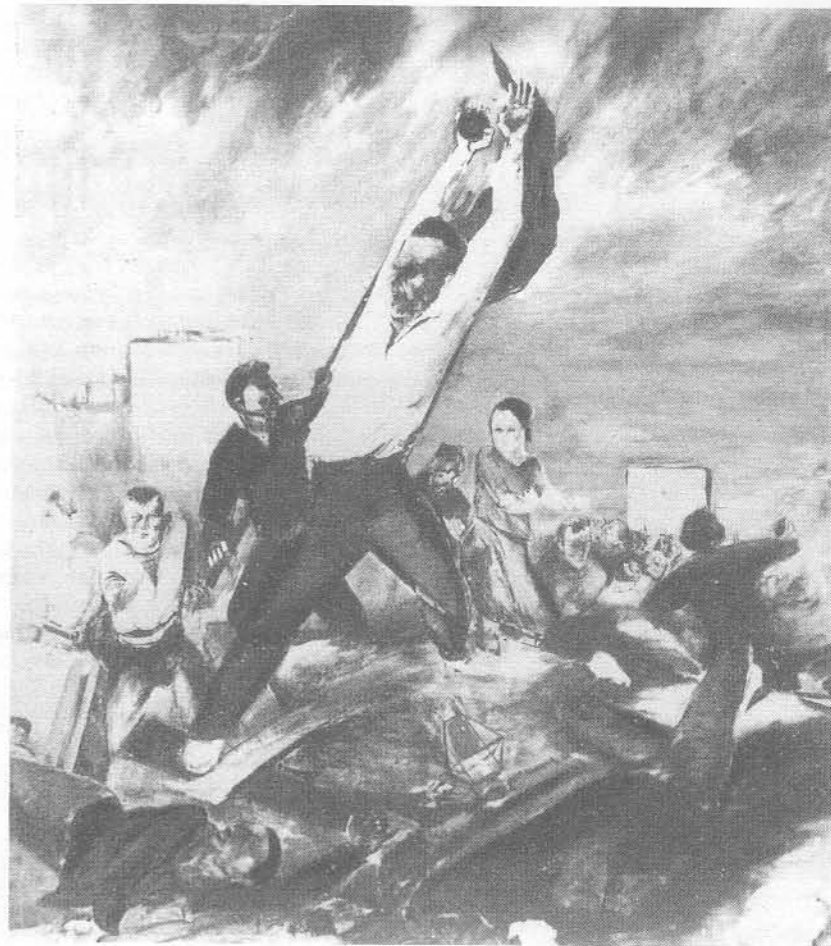


отражение мира в красочных иллюзиях, а «жизнестроение», создание полезных для трудового народа вещей.

«От картины к ситцу», «От мольберта к машине», «Художник — на производство!» — вот лишь некоторые характерные лозунги производственников той поры. Одной из первых творческих организаций, изменивших общественное отношение к живописи в положительную сторону, явилась Ассоциация художников революционной России (АХРР)¹, созданная в 1922 году как бы в ответ на слова наркома просвещения А. В. Луначарского о необходимости появления «идеологического искусства», способного отразить великие события современности.

Вопреки заявлениям членов Ассоциации путь «от документализации, от сюжета и иллюстративности к содержанию, к новой тематике, к социальной картине, к нащупыванию стиля героического реализма» так и не был ими пройден. Значительно ближе к решению этих задач оказались именно остовцы. Они никогда не ломали голову над насмешливым вопросом В. Маяковского, обращенным к ахрровцам: «Надо ли рисовать портрет лошади Буденного?» Остовцы интересовались не просто новым, а имеющим выход в будущее, не только тем, что светило им сегодня, но и тем, что воссияет завтра.

Воспевая приход лучшего будущего, художники нередко забежали вперед, представляя окружающую жизнь уже как сбывшийся идеал, стараясь не замечать «обломков старого мира». Об этом свидетельствуют сами названия произведений. В них сказывалось страстное желание быть верным принципу-лозунгу: «Время — вперед!», избегая всего отжившего и отживающего, напоминающего о дореволюционном прошлом, ослабляющего ощущение новизны и романтики преобразования жизни. «На наших глазах, — вспоминал Ю. Пименов, — происходила борьба старых и новых вещей. Появление в обиходе советских граждан ботинок на толстой подошве, теннисных туфель, строи-



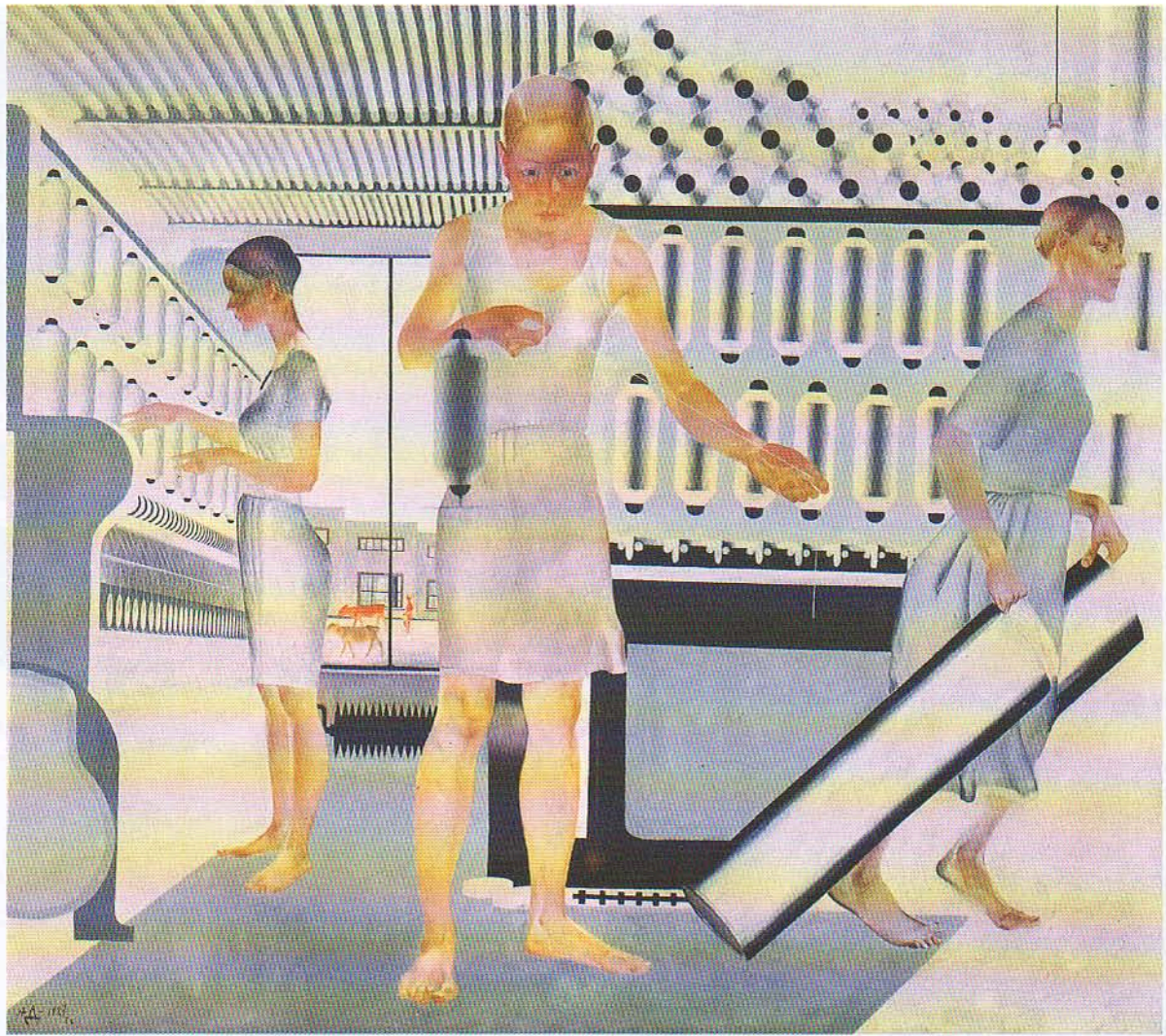
тельство нового дома, установка телефона в квартире были для нас событиями исторического в своем роде значения».

Таким образом, остовское началось уже с ответа на вопрос: «Что изображать?» Классическим примером «как» изображать является картина А. Дейнеки «Текстильщицы», где автор стремится показать не столько отдельные черты обновленной действительности, а представить частное как элемент уже полностью изменившейся жизни, в которой новым пронизано все и не может быть места старому. Названная картина составлена исключительно из индустриальных мотивов, которые стали почти иконографическими в творчестве Дейнеки и ряда остовцев его круга. Это ажурные конструкции цехов, разные технические приспособления и машины, которые подчинены воле и энтузиазму, трудовому порыву рабочего человека.

Художник как бы разделяет действительность на части и, выбирая лишь новое, здоровое и жизнеспособное, строит образ, убеждающий в необратимости на-

ступления нового мира, агитирующий за него. Многие остовцы не просто стремились найти явление, отражавшее увлекшую их идею, и достоверно изобразить его, а строили необходимый им сюжет. Поэтому остовская картина, рисунок — это обычно монтаж, где рама и плоскость холста исполняются как своеобразные несущие конструкции, на которых как бы монтируются изобразительные элементы. Монтаж в практике членов ОСТА не сводился к чистому приему. Он — неизбежное следствие опережающего взгляда на жизнь, стремление предугадать и воплотить завтрашний день, или, говоря словами Маяковского, славить, «несмотря на тяжесть пути, на тяжелые контрасты нэпа... радость жизни, веселье труднейшего марша к коммунизму». Монтаж как раз и давал остовцам свободу передвижения во времени, в обращении с вещами и явлениями. Монтажный принцип построения образа современности отмечает работы представителей и не столь жестко индустриального, а более лирического и живописного течения

¹ Смотри «Юный художник», № 10, 1988.



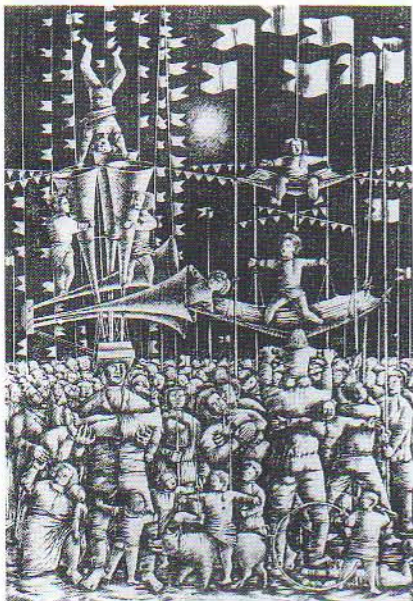
А. Козлов.
Восстание.
Масло. 1927.

◁ Не сохранилась.

А. Тышлер.
Радиооктябрины.
Тушь. 1926.

А. Дейнека.
Текстильщицы.
Масло. 1927.

Государственный Русский музей.

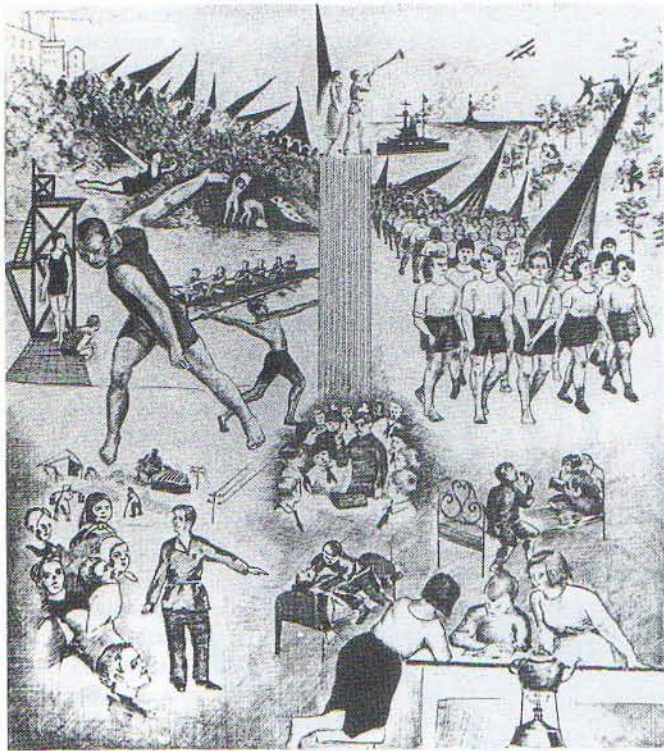


внутри Общества станковистов, в том числе С. Лучишкина и А. Лабаса.

Умение найти в предмете наиболее характерные черты, выявить его существенные, конструктивные и одновременно выразительные стороны и создать на их основе иной образ вещи, убеждающий железной логикой, целесообразной, остросовременной красотой художественного построения, было свойственно многим членам ОСТА, которые органично сочетали талант художника и конструктора, дизайнера живописи. Здесь, несомненно, сказались уроки Вхутемаса (Высших государственных художественно-технических мастерских), где учились большинство членов объеди-

нения. Особенно лекции по «теории композиции» В. Фаворского, проникнутые идеей цельного видения, изображения и преобразования действительности, постижения общих закономерностей формобразования станковых и не станковых видов художественного творчества, глубокого внутреннего единства «законов существования реальной пространственной формы (архитектура, скульптура, вещь, книга) и изображения на плоскости (рельеф, роспись, фриз, книжная иллюстрация, станковая картина)».

Многие мастера, в первую очередь те, чье творчество отражало наиболее бескомпромиссные, радикальные поиски в области станковой картины, способной



удовлетворить актуальные запросы времени, шли к ней часто не от живописи, а от графики. Ведь социальная ценность графики, а тем более журнальной и плаката, в 20-е годы не ставилась под сомнение даже самыми крайними левыми и антистанковистами. Присущие графике средства повышенной выразительности и воздействия на массового зрителя, будучи примененными в станковой живописи, позволили изменить традиционный музейный облик картины, чтобы решать те социально-художественные задачи, которые ей ранее не были свойственны. Главной из этих задач была наглядная агитация и пропаганда коммунистических отношений в труде и быту.

В своем отрицании роли художника как жреца в храме Аполлона, служителя таинственного и непонятного толпе культа красоты, солидаризируясь во многом с позицией В. Маяковского, стремив-

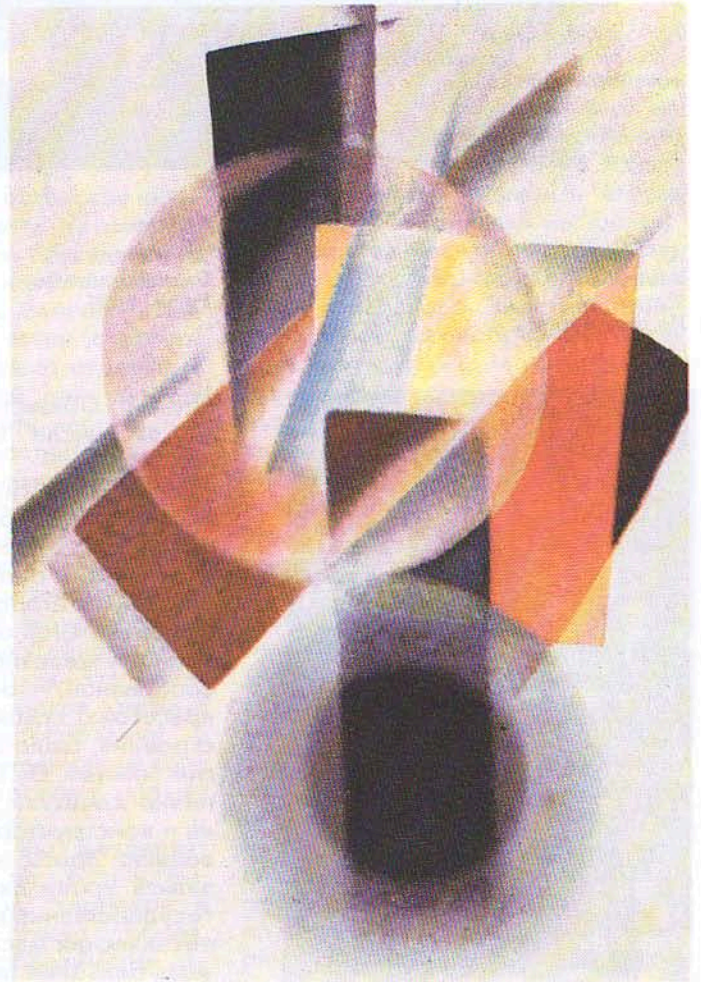
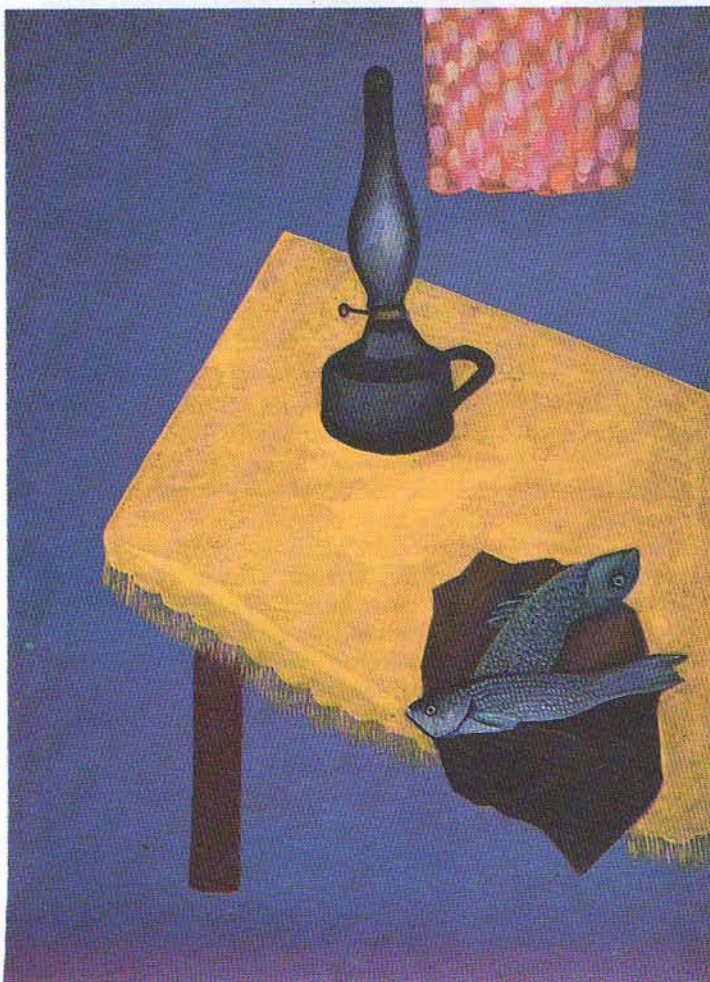
С. Лучишкин.
Комсомолия.
Тушь. 1926.

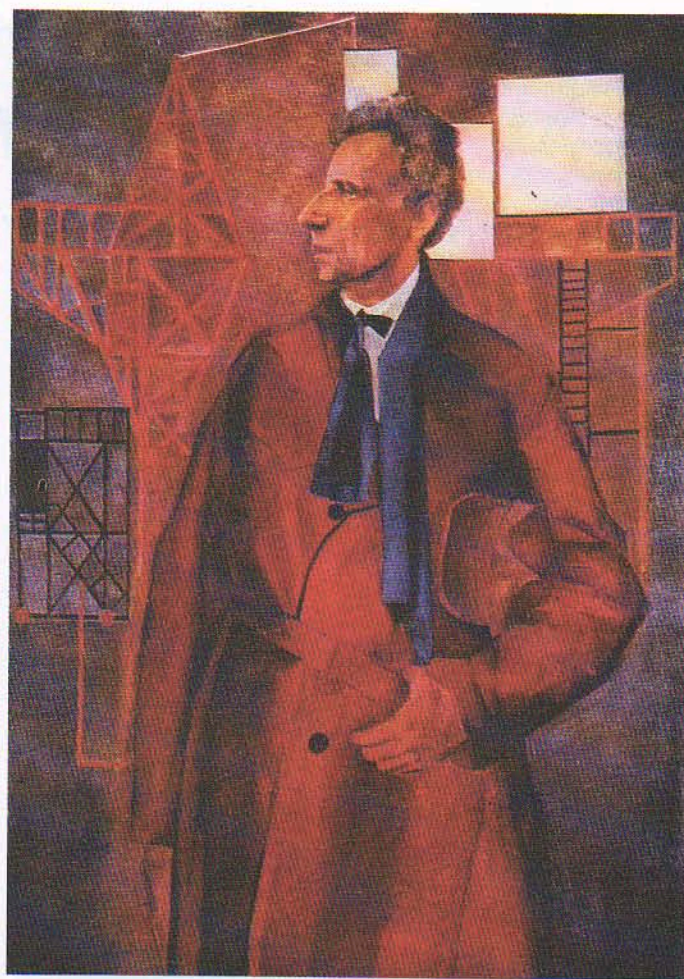
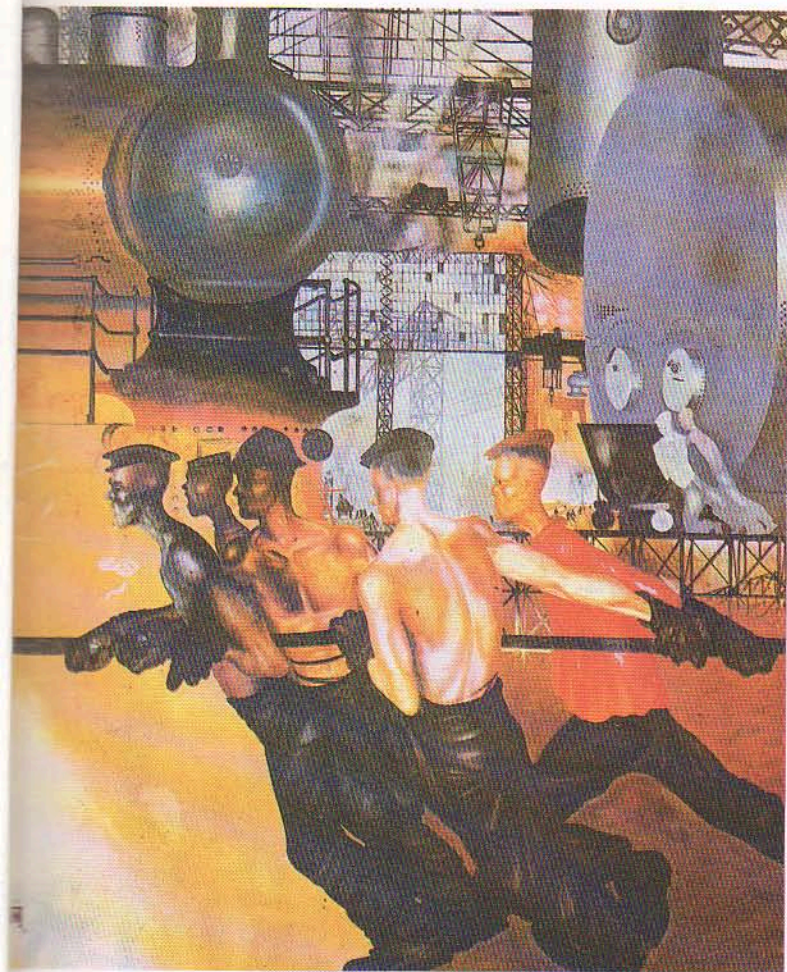
Д. Штеренберг.
Нагюрморт с лампой
и селедкой.
Масло. 1920.
Государственный Русский музей.

И. Ключ.
Работа по цветосветовому
принципу.
Масло. 1922—1925.
Коллекция Г. Костаки.
Афины.

Ю. Пименов.
Даешь тяжелую индустрию!
Масло. 1928.
Государственная
Третьяковская галерея. ▷

П. Вильямс.
Портрет В. Э. Мейерхольда.
Масло. 1925.
Государственная
Третьяковская галерея. ▷





шегося заменить «мистику творчества обработкой материала», остовцы мало походили на живописцев. Их следует причислить скорее к представителям графического стиля в живописи, чья сущность «заключается в колебании между пространственной иллюзией и плоскостью, между реальным образом и знаком». И как раз непонимание некоторыми критиками родовых свойств остовского станковизма, где живописность и красочность не представляют самостоятельной эстетической ценности, а подчиняются новым законам объемно-пространственной условности, особой логике художественного мышления, сочетающего в себе «проекционизм», опережающее образное моделирование будущего развития страны и одновременно приверженность к «поэзии факта», часто заставляло их отрицательно оценивать полотна ведущих мастеров ОСТА.

В конечном счете внутренние противоречия в обществе в условиях обострившейся к рубежу

20—30-х годов борьбе на фронте пространственных искусств оформились организационно. После экстренного собрания 31 января 1931 года Общество раскололось на «чистовиков», которые оценивали картину как самодостаточную цель художественного творчества, и «производственников», рассматривающих станковое искусство лишь как средство решения «конкретных задач пролетариата в его революционной практике».

Ныне мы отдаем должное характерным свойствам остовской поэтики — острому чувству современности, умению высказать это чувство широким массам и в то же время учитывающим последние достижения искусства, наконец, широте творческих поисков, не ограничивающихся рамками станковой живописи. Нельзя не заметить и того факта, что картина остовцев, балансирующая на острие художественных и социальных проблем своего времени, приближается к плакатной однодневке, умирающей вместе с вдо-

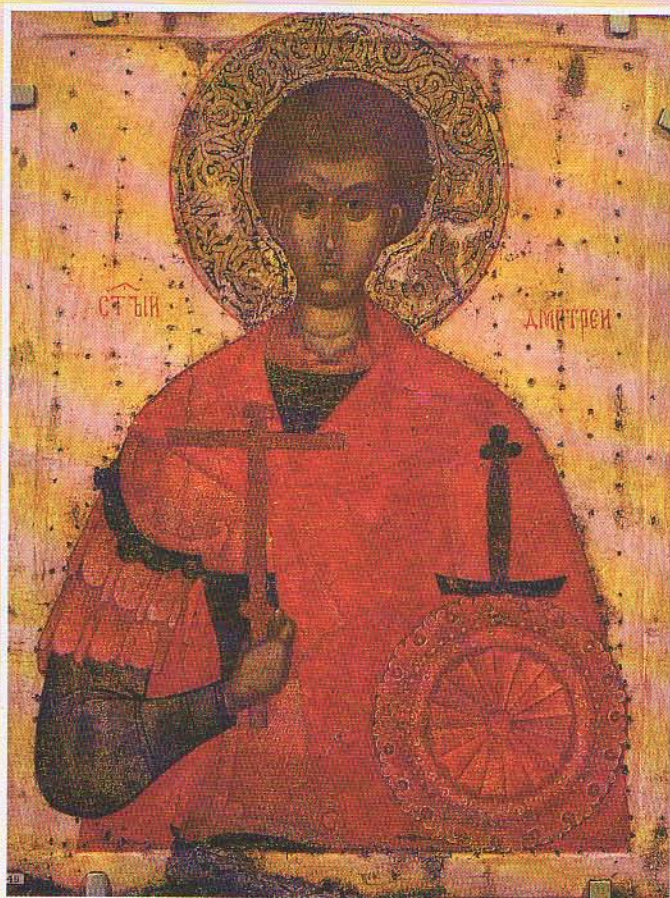
хновившим ее лозунгом дня. Нередко подчеркнутый оптимизм остовского прославления новой жизни был проявлением упрощенного взгляда на сложные, неоднозначные проблемы окружающего мира, а праздничные шествия, не сходившие с остовских работ, порой органично вливались в ликующие ряды демонстраций официальной парадной живописи. Созданный остовцами образ ударного трудового энтузиазма и индустриального рабочего быстро превратился в нормативный канон, доживший до наших дней. Безусловно, создатель оригинала не обязан отвечать за опусы своих эпигонов.

И все-таки ОСТ вошел в историю советского искусства тем, что художники — члены объединения попытались в пределах станкового искусства, его средствами осуществить гордую и смелую мечту первых послереволюционных лет, а именно «преобразить самый лик жизни, прыгнуть в будущее, в царство Коммуны».

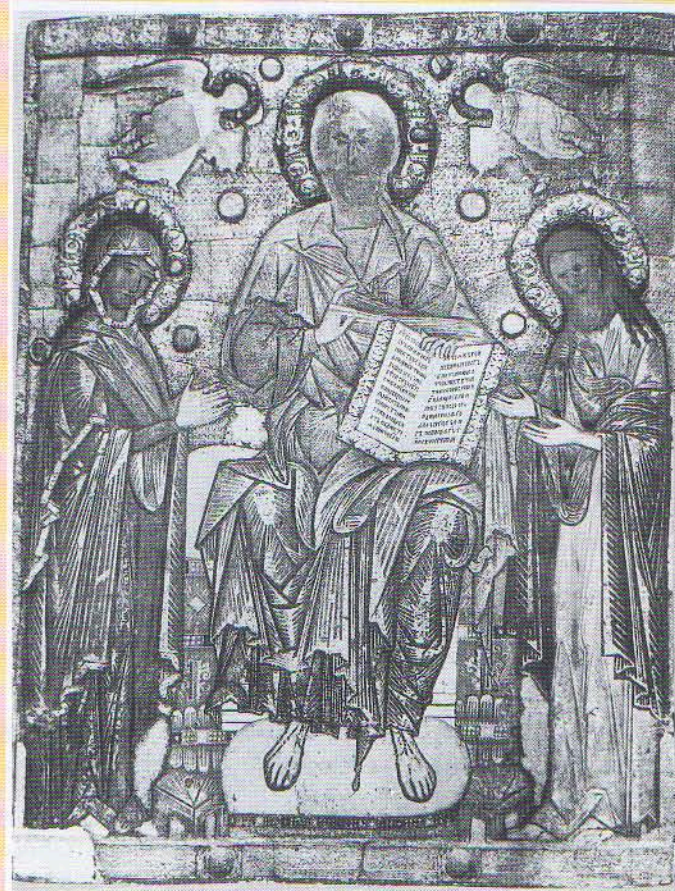
А. СИДОРОВ

„ПСКОВСКИЕ ПИСЬМА“

(Собрание Русского музея)



Дмитрий Солунский.
Вторая четверть XV века.



Дейсус.
Первая половина XIV века.

Древняя живопись Пскова — явление яркое и самобытное. Получив первые уроки от византийских мастеров, местные иконописцы на протяжении XIII—XV веков выработали свои живописные и технические приемы, своеобразную иконографию¹, наполнили традиционные образы новым эмоциональным содержанием. Использование местных красок минерального происхождения определило цветовую палитру псковичей. Привычными стали для них сочетания оранжеватых, приглушенно-зеленых, темно-коричневых и слепящих белых красок. Лики имеют темный коричневато-красный оттенок. На скулах,

¹ Иконография — строго установленная система изображения какого-либо персонажа, сюжетных сцен.

вокруг подглазных теней кладутся сочные пробелы. Этим приемом достигается особая сосредоточенность взгляда.

Псковичи любили декоративные элементы. Почти в каждой иконе можно видеть орнамент из крупных белильных кружков — «ожерелок» или разноцветных треугольников, квадратов, имитирующих жемчужную обнизь или драгоценные камни. Ими украшались одежды святых, крышки евангелий, архитектурные детали. Композиции псковских икон максимально заполнены: каждый художник стремился вместить как можно больше в малое иконное пространство.

В Государственном Русском музее хранится небольшое, но очень ценное в художественном и научном отношении собрание псковских икон. Лучшие из

них оказались в музее уже в начале нашего столетия, поступили из собраний известных русских коллекционеров. Иконами псковского «письма», или «пошиба», как называли их в то время, интересовался Н. П. Лихачев, выдающийся ученый, историк, искусствовед. Им была собрана прекрасная коллекция произведений древнерусского искусства, хранящаяся с 1913 года в Русском музее, из которой происходят «Архангел Гавриил», «Сошествие во ад», две иконы с изображением Дмитрия Солунского и другие. В 20—30-е годы после закрытия в Пскове многих монастырей и церквей их имущество распределялось по различным музеям страны. Так отдельные памятники попали и в Русский музей. Другие — привезены сравнительно недавно и найдены при обследовании Псковской области научными экспедициями музея в 50—60-е годы. Но говорить о художественных достоинствах этих произведений стало возможным лишь после того, как реставраторы сняли с них слои потемневшей олифы и поздние живописные наслоения.

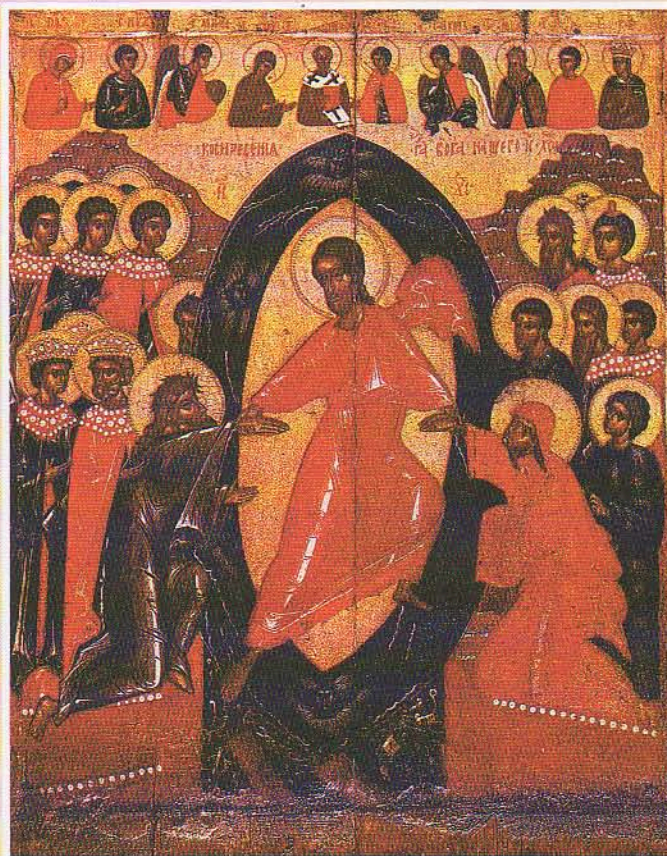
Самым ранним псковским памятником в собрании Русского музея является «Деисус». Происходит он из церкви Николы «от Кожи» в Пскове. Особенности исполнения, характер композиции позволяют отнести создание этого произведения к первой половине XIV столетия, времени формирования псковской школы. В пластической разработанности фигур, структуре драпировок, их рисунке, мягкой моделировке ликов чувствуется основательное знание художником образцов как византийской живописи XII—XIII веков, так и домонгольского искусства Руси.

Центральная фигура Спаса, восседающего на престоле с раскрытым Евангелием, значительно увеличена по сравнению с фигурами предстоящих Богоматери и Иоанна Предтечи. Зрителя притягивает мерцающий блеск ассистов — тонких золотых линий, сплошной сеткой покрывающих изображение. Ассист — символ небесной святости, отблеск божественного света. У псковских иконописцев он превращается в особый художественный прием. Широко используя его в трактовке одеяний, они придавали иконам характер, свойственный произведениям только этого центра. Можно представить себе то впечатление величия и царственности, которое производил «Деисус» на средневекового человека. Сумрачность колорита, в котором преобладают зеленые, красно-коричневые краски, были рассчитаны на полутемный храм, освещенный свечами. И при их неярком косом свете таинственно переливались золотые нити ассиста, загорались «драгоценные камни» и «жемчуга» на престоле Спаса.

Композиция трехфигурного деисуса сложилась в восточнохристианском искусстве в XI веке. Само слово «деисус» греческого происхождения и означает моление, предстояние. На Руси так назывался ряд икон (или одна икона), где в центре изображался Спас Вседержитель, а по сторонам обращенные к нему Богоматерь и Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел и другие святые, расположенные в строгой иерархической последовательности. Вся композиция воплощала идею заступничества, моления за людей. К таким иконам относится «Архангел Гавриил», напи-

санный в конце XIV столетия. Сохранилось еще три иконы, «Спас», «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча», находящиеся ныне в Третьяковской галерее, а в древности составлявшие единый деисусный чин.

Удлиненная фигура архангела с распростертыми широкими крыльями занимает почти всю иконную плоскость. В руках Гавриил — «ангел вестник» — держит мерило — длинный тонкий посох, знак небесного посланника. Вокруг головы — накладной

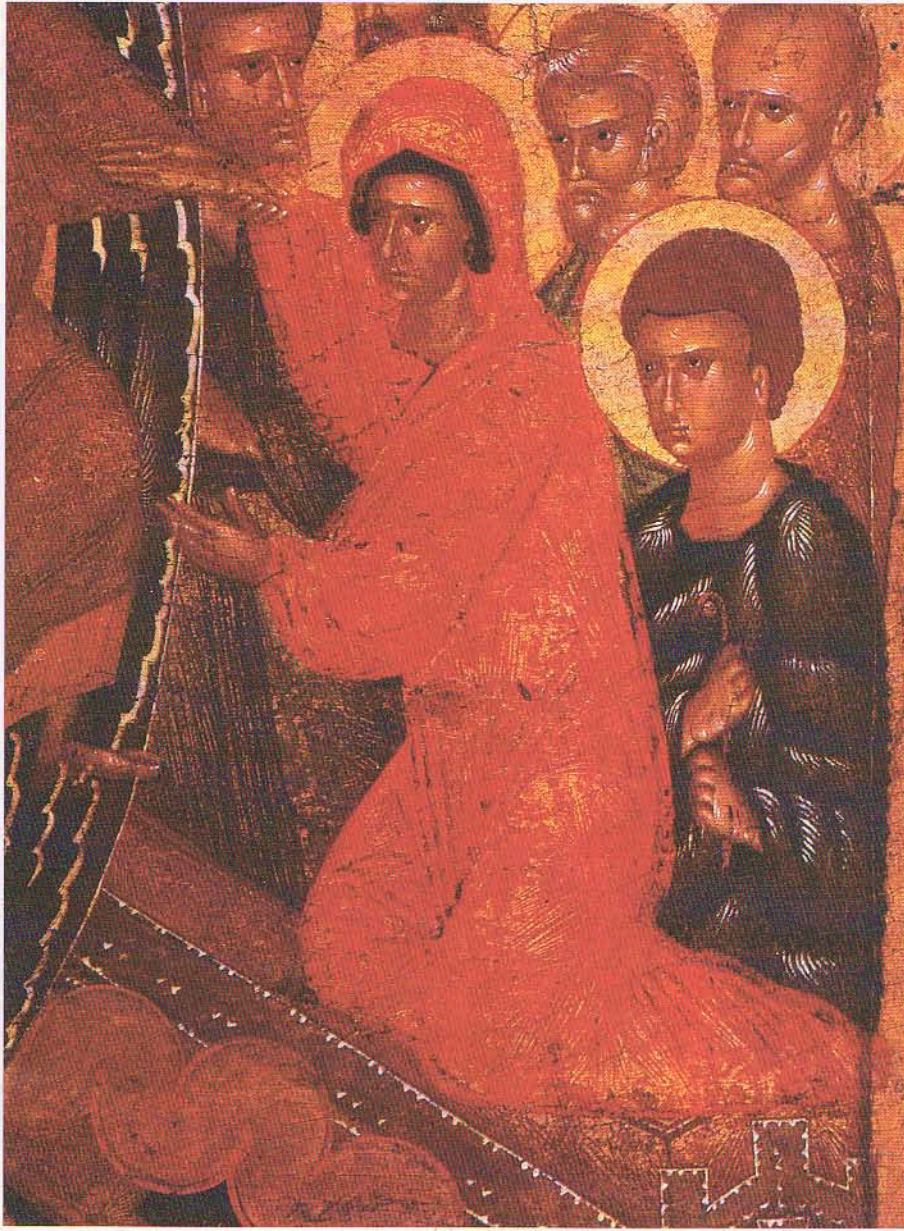


Сошествие во ад.
Последняя четверть XIV века.

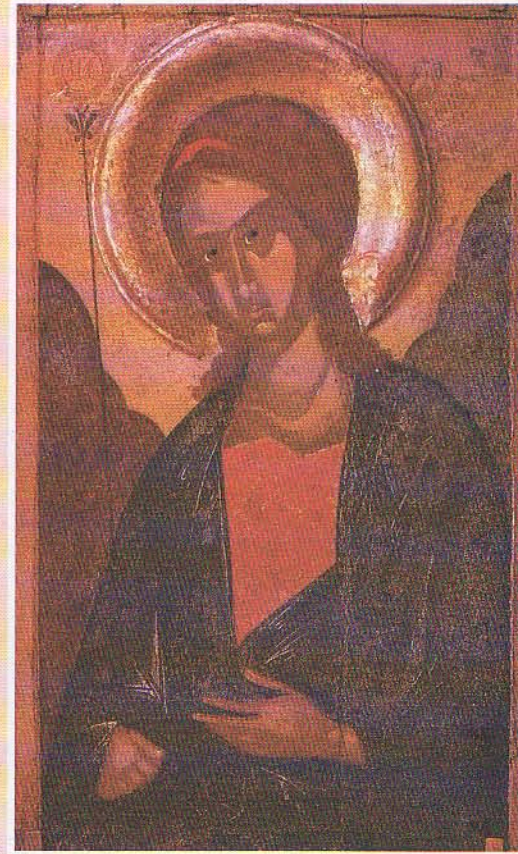
рельефный нимб, редкая деталь в древнерусской иконописи. Традиционные для него зеленые и красные одежды превращаются в тревожно звучащий красочный аккорд. Ярким пламенем загорается киноварь хитона и лента в волосах архангела. Художник активно вводит в палитру белила, покрывая живописную поверхность мелкими пробелами. Этот прием придает иконе мягкий, сдержанный характер.

В отличие от лиричного и созерцательного «Архангела Гавриила» «Сошествие во ад» полно драматизма и напряженности. Икона посвящена важнейшему событию евангельской истории — Воскресению Христа. Источниками иконографии этого сюжета послужили апокрифические сочинения¹: Нико-

¹ Апокрифы — сочинения древних авторов, официально не принятые церковью, но широко распространенные в литературе и изобразительном искусстве средневековья.



Сошествие во ад с избранными святыми.
Фрагмент.

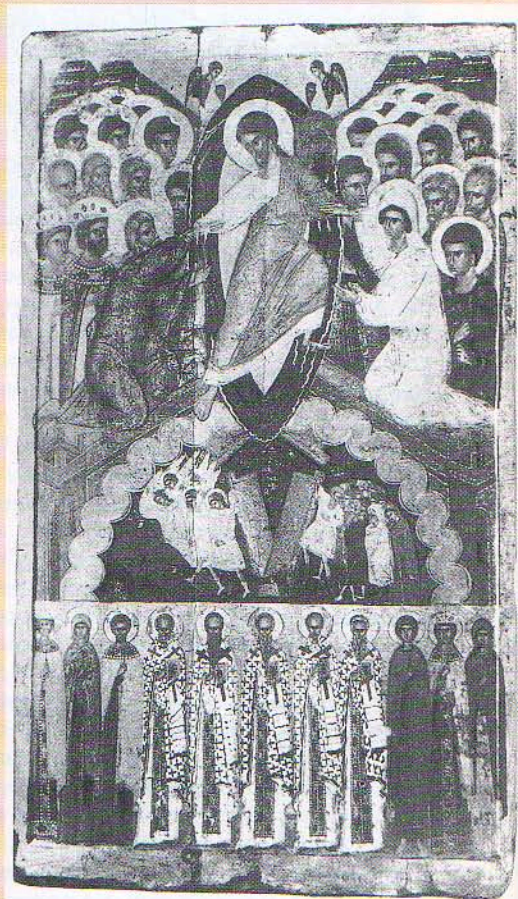


Сошествие во ад с избранными святыми.
Конец XV — начало XVI века.

димово Евангелие, «Слово о сошествии Иисуса Христа во ад», богослужебные тексты, псалмы, и пророчества Ветхого Завета. В них рассказывается о том, как Христос после смерти сошел в преисподнюю и поверг Сатану, спас прародителей Адама и Еву, смыв своей кровью их первородный грех.

Христос в красных одеждах, символизирующий мученичество, изображен на фоне вытянутой миндалевидной мандорлы — «божественной славы» — и является смысловым центром композиции. Он попирает ногами врата ада и помогает подняться Адаму и Еве. Все три фигуры приближены к зрителю, силуэты их образуют устойчивый треугольник. По сторонам Христа тесные группы ветхозаветных пророков и праотцев, по легенде, предсказавших это событие. Среди них библейские цари Давид и Соломон, Иоанн Предтеча, Захария, Моисей, Авель и Аарон.

Основная мысль праздника — победа Христа над



адам и смертью — соединяется здесь с темой страдания и скорби людей, их страхом перед его непостижимым и таинственным воскресением.

Интересной особенностью иконы является поясной деисусный чин в верхней ее части. В центре, на месте Христа, против всех правил канона, изображен Никола. Этот византийский святой, живший в IV веке, почитался на Руси наравне со Спасом и Богоматерью, что, видимо, и послужило причиной такого изображения. Позволить себе подобную иконографическую «вольность» могли только псковские иконописцы. Совмещение на одной доске двух композиций отражает их представление о мире и Вселенной. Икона мыслится как микрокосм, где сосуществуют земное и небесное, реальное событие и его символическое объяснение. Так деисусный чин на иконе воспринимался как прообраз грядущего Страшного Суда, напоминая о неминуемых карах и страданиях, а Воскресение Христа — о всеобщей надежде на прощение и спасение.

Здесь в полную силу проявились все основные свойства и особенности псковской живописи. Пронзительные резкие пробела на одеждах святых, энергичная манера письма, яркие блики, подобно вспышкам света, освещали лица. Кажется, в них концентрируется вся духовная энергия. Такая сила эмоционального воздействия доступна лишь великим мастерам и высокому искусству.

На протяжении всего средневековья Псков, находясь на рубеже Русской земли, был передним краем ее обороны. Постоянная угроза военного нападения со стороны западных соседей — грозных ливонских рыцарей, Литвы и Польши, заставила псковичей возводить мощные каменные укрепления, строить крепости и неприступные монастыри. Этим можно объяснить и состояние тревоги, драматической напряженности, присущее всем памятникам древнего Пскова. Понятен становится и выбор святых — защитников и покровителей города, на духовный авторитет которых в тяжелые минуты жизни могли опереться псковичи, к помощи которых взывали при приближении опасности. Первое место среди них принадлежит Дмитрию Солунскому — одному из наиболее чтимых в христианском мире святых воинов. Культ этого легендарного правителя греческого города Солуни, казненного в начале IV века за проповедь христианства, получил большое распространение на Руси с XII века. В «Сказании о Куликовской битве» рассказывается о помощи святого в разгроме татарского полчища хана Мамаю. В самом Пскове Дмитрий Солунский почитался издавна. Уже в XII веке в его честь был воздвигнут один из первых каменных храмов города. Может быть, именно для него и были написаны иконы с образом святого, хранящиеся ныне в Русском музее.

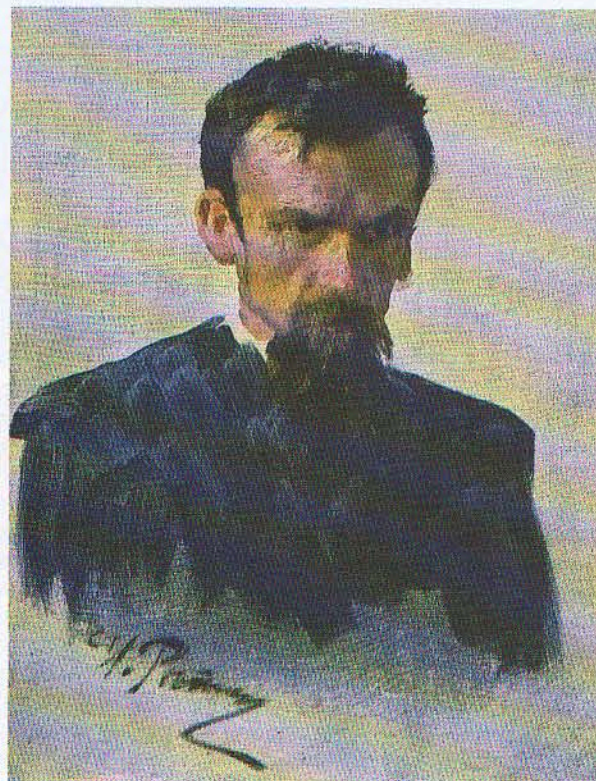
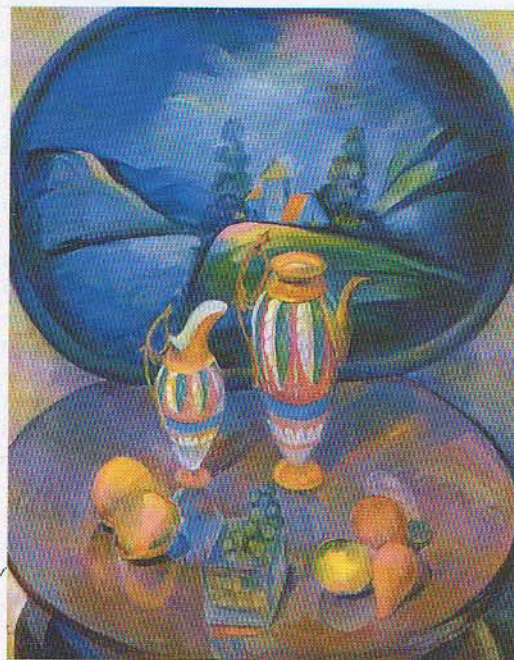
На одной из них ростовое изображение Дмитрия в доспехах: готовясь к битве, он словно бы только что вынул из ножен меч. Воинская тема получила у иконописца чисто христианское звучание. Перед нами прежде всего воин-мученик, пострадавший за веру. А ведь именно так рассматривали псковичи

и защиту Отечества от «проклятых иноверцев». Яркий киноарный плащ — символ страданий и смерти, а золотой венец на голове — знак духовной победы Дмитрия. В отличие от более ранних произведений, где преобладало живописное начало, основой художественного языка здесь стала линия. Тонкий рисунок юного лица, причудливый декор одеяний, четкий силуэт фигуры на светлом фоне подчеркнута графичны. Древняя авторская живопись может быть отнесена к XIV веку. Однако впоследствии икона не раз поновлялась и реставрировалась. В какой-то момент первоначальный красочный слой был почти полностью счищен и вновь прописан с сохранением старого рисунка и колорита.

Икона, относящаяся к XV веку, торжественна и нарядна. образу святого приданы черты царского величия. Широкий колоколообразный силуэт святого, облаченного в пышные доспехи, занимает почти всю иконную плоскость. Он — как «крепость нерушимая», «вера и опора» — всем обликом внушает надежду и спокойствие. Большой красный крест в руках Дмитрия — символ мученичества — своими формами перекликается с рукоятью меча, спрятанного за прочный щит. Возникает глубокая по смыслу символическая параллель — воин-защитник, воин-мученик. Венчает композицию иконы широкий нимб святого, украшенный черно-золотым орнаментом, имитирующим технику чернения по серебру.

В 1510 году пришел конец псковской «вольнице». В это время великий князь Василий III присоединил город к Московскому государству, лишив его политической самостоятельности. Но и после того искусство Пскова не утратило самобытности, и на протяжении всего XVI столетия здесь создавались памятники большого художественного своеобразия. О том, насколько сильны были древние художественные традиции, можно судить по иконе «Сошествие во ад» из города Острова (Псковская область). Верхняя часть ее напоминает рассмотренный выше памятник того же названия. Художник повторяет позу Христа, форму миндалевидной (а не закругленной, как в иконах других городов Древней Руси) мандорлы. Воспроизводит позы и жесты персонажей и даже характер лещадок на горках. Вместе с тем в иконе появляются и незнакомые в искусстве XV века изображения. Подробно представлен здесь подземный мир: это настоящее царство Сатаны, «укрепленный град». Его черный мрак разрушается под кистью иконописца сиянием божественного света, исходящего от Христа. Отражаясь на красных одеждах ангелов, он вспыхивает подобно молнии и горит языками яркого пламени. Ангелы дружно добивают связанного Сатану, а справа группа вставших из гробов праведников, спасенных «светом» Христа. Несколько вытянутые и близко поставленные друг к другу фигуры святых образуют внизу единый фриз, словно поддерживающий верхнюю композицию. По смыслу он перекликается с деисусным чином одноименной иконы.

Издавна сложившаяся и сохранившаяся в Пскове на протяжении нескольких столетий художественная культура удивительно полно отвечала своеобразному мировосприятию жителей древнего города.



ПОДГОТОВКА ХОЛСТА
ДЛЯ ЖИВОПИСИ

ГРУНТЫ ПОД ЖИВОПИСЬ

ПОДГОТОВКА ХОЛСТА

Любая основа для живописи, будет ли это холст, оргалит, картон или бумага, обязательно должна быть загрунтована.

Наиболее широко применяемой основой для работы масляными красками является холст. Холсты разделяются по видам плетения и материалу: на холсты крупного, среднего и мелкого плетения; на льняные, наиболее приемлемые для живописи, и джутовые, из которых изготовляют мешки, обычно грубо сотканые и менее употребляемые.

Предварительно холст натягивают на подрамник, который мастерят из сухих заготовок мягких древесных пород. Брусочки соединяются строго под прямыми углами в шип и имеют внутренние небольшие скосы.

Брусочки подрамника располагаются в одной плоскости, а его углы проверяют угольником; кроме этого, подрамник измеряют по диагоналям, которые должны быть равны между собой.

Большие подрамники свыше 0,5 м снабжены крестовиной, а небольшие — перемычкой.

Холст натягивают и прибивают с середины брусочков подрамника, вбивая мелкие гвозди влево и вправо на расстоянии 4—6 см, тщательно следя за тем, чтобы нити утка и основы были строго параллельны брускам.

При натягивании грунтованного холста его не следует мочить во избежание образования микротрещин при высыхании грунта. Смоченный грунт вызовет пожелтение живописи в связи с поглощением связующего красок через микротрещины.

Натянув холст на подрамник, приступают к нанесению грунта эмульсионного с предварительной проклейкой холста 8—10-процентным раствором желатина или, в крайнем случае, высококачественным столярным клеем дважды.

Сначала холст проклеивают холодным студнеобразным клеем с тем, чтобы, как пробочками, закупорить отверстия, образованные в пересечениях нитей. Клей растягивают по холсту щеткой, излишек удаляют металлической линейкой. Линейку держат под острым углом, нажимая ею на холст. Это дает возможность одновременно с удалением излишков клея закупорить отверстия.

По прошествии 12—15 часов, когда проклейка высохнет (сушку ведут, поставив подрамник вертикально), ее прощуривают мелкой наждачной шкуркой, которую зажимают в прямоугольный брусок, чтобы выровнять поверхность от оставшегося на холсте клея.

Вторую проклейку делают тем же раствором, но теперь его применяют в жидком состоянии, для чего подогревают в водяной бане.

После высыхания второй проклейки приступают к грунтовке.

П. Кузнецов.
Натюрморт с подносом.
Масло. 1917.

И. Репин.
Не ждали.
Этюд.
Масло. 1884.

Дирк Халс.
Домашний концерт.
Дерево, масло. 1623.
43×47.

П. Кончаловский.
Катенька и Поля.
Масло. 1934.

Грунт представляет собой клеемаляную эмульсию, в которой наполнителем служат сухие (по порошкообразные) цинковые белила, пластификатором эмульсии является глицерин или касторовое масло. Эмульгатором может служить яичный желток, разведенный в воде. Обычно берут 2—3 желтка на каждые 100 г сухого клея.

ПРИГОТОВЛЕНИЕ ГРУНТА

Чтобы приготовить грунт, предварительно в воде замачивают желатин или столярный клей (клей дробят). Желатин набухает в воде 1—2 часа, а столярный клей выдерживают не менее 12 часов, затем варят на водяной бане при температуре 65—70°С. Одновременно в небольшом количестве воды замачивают сухие цинковые белила, это необходимо для предотвращения комкования белил при введении в эмульсию.

В подготовленный клеевой раствор, разбавленный теплой водой, вводят натуральную льняную олифу (или живописное масло); при вливании масла тонкой струей клеевую воду интенсивно размешивают мешалкой.

Состав грунта: клей — 50 г, белила цинковые сухие — 125 г, олифа или масло льняное — 25 г, глицерин — 10 г, эмульгатор — 1 яичный желток, вода — 1 л. Вода для замачивания клея и белил входит в общий объем жидкости. Этим раствором покрывают небольшой холст, натянутый на подрамник.

Обычно наносят два слоя грунта: второй — после полного высыхания первого, примерно через 12 часов.

ДЕФЕКТЫ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Дефекты в живописном слое появляются вследствие незнания техники живописи, применяемых материалов (красок и разбавителей) или низкого качества грунта.

К наиболее частым дефектам относятся: пожелтение — изменения в красочном слое, при которых живопись теряет блеск и становится черноватой. Причина пожелтения — потеря пигментами красок связующего.

Пожелтение образуется при впитывании грунтом масляного связующего; пересохшем грунте или грунте, имеющем микротрещины (которые возникают в момент натягивания смоченного грунтованного холста на подрамник); нанесении красок на еще не просохший нижележащий красочный слой.

Для частичного устранения пожелтения живопись протирают уплотненным маслом № 1 или № 2.

Другим, также частым дефектом в живописном слое, бывает его почернение или пожелтение, что возможно при применении осмолившегося пинена, а также при избытке масла в красках (масло следует применять лишь в крайних случаях). При недопустимом смешении красок, например, белил свинцовых с кобальтом синим, ультрамарином, крапلاком красным. Кроме этого, почернение может вызываться сыростью, недостатком света при высыхании красок.

ГРУНТЫ ДЛЯ ЖИВОПИСИ ГУАШЕВЫМИ КРАСКАМИ

Основой для живописи гуашевыми красками служит грунтованный картон, оргалит, но особенно широко применяется плотная бумага, наклеенная на картон или на холст. Эластичность холста предохраняет бумагу от деформаций, а краску от растрескивания. Бумагу на холст наклеивают крахмальным клейстером, в который добавляют небольшое количество столярного клея: на 0,5 л воды — по две столовые ложки крахмала и клея и одну глицерина в качестве пластификатора.

Холст с бумагой кладут на ровную поверхность (например, на толстое стекло) и прижимают грузом.

Самым простым грунтом для бумаги является 4—5-процентный клеевой грунт из высококачественного столярного клея или желатина, в который для задубливания добавляют 0,5-процентный раствор алюмокалиевых квасцов. (Квасцы жженные продаются в аптеке.)

Если живопись выполняется на бумаге, то последнюю проклеивают с двух сторон и подвешивают для просушки за угол. Вначале проклеивают с одной стороны, после того как лист бумаги просохнет, проклеивают его другую сторону.

ЛЕВКАСНЫЙ ГРУНТ

Левкасный грунт предназначен, главным образом, для живописи масляно-казеиновой или яичной темперой. Этот вид живописи когда-то широко применялся художниками при создании икон.

Основанием для живописи по левкасу служит толстая фанера, древесноволокнистые плиты, оргалит или обычная ровная сухая доска необходимого размера. Доска или иное основание предварительно проклеивается с двух сторон 5—6-процентным раствором технического желатина или столярного клея. По высыхании на доску наклеивают поволоку (марлю или иную легкую материю).

Чтобы приклеить поволоку, ее тщательно пропитывают, опуская в раствор клея, отжимают и постепенно, с края доски, накладывают так, чтобы не образовались воздушные пузыри. Затем аккуратно разглаживают руками, а края подворачивают на торцы и тыльную сторону доски.

После этого приступают к приготовлению и нанесению левкасного грунта, который отличается значительной прочностью и долговечностью, особенно при применении гипса взамен мела. Это объясняется не только большей твердостью гипса в сравнении с мелом, но и способностью слоев грунта соединяться между собой.

Левкасный грунт — один из наиболее простых по своему составу. При его приготовлении следует соблюдать правильное соотношение раствора клея и гипса для первого и последующих слоев. Для грунта берут примерно: гипса 2 объемные части и 1 объемную часть 5—6-процентного раствора столярного клея, в котором разводят гипс.

Первый слой левкасного грунта наносится флейцевой кистью очень жидким, в виде побелки; он хорошо проникает в поволоку и прочно соединяется с

основанием. После высыхания первого (набеленного) слоя шпателем наносят последующие в виде густой сметанообразной массы. Все слои левкаса наносят на полностью затвердевший сухой гипс, но каждый высохший слой обязательно предварительно слегка смачивается водой для предотвращения растрескивания левкаса. Каждый слой грунта тщательно шлифуется, выравнивается наждачной шкуркой, обернутой в деревянную колодочку. В окончательном виде левкасный грунт должен быть ровным. Для достижения такой поверхности требуется нанесение 2—3 слоев.

Когда грунт окончательно высохнет, живописную плоскость покрывают 5—6-процентным раствором клея, чтобы предотвратить гигроскопичность левкаса. Это особенно важно в случае применения мела, который впитывает в себя связующее водоземлюсионных красок.

При работе масляно-казеиновой темперой для разжижения красок следует применять нежирное, снятое молоко, а не воду, потому что молоко содержит от 2 до 3 процентов казеина, что способствует хорошему закреплению красок на левкасном грунте.

ГРУНТОВАНИЕ КАРТОНА

Для грунтования картона можно применять поливинилацетатную эмульсию (ПВА). Предварительно картон проклеивают с двух сторон 5-процентным раствором качественного столярного клея или желатином. Для высыхания картон подвешивают вертикально. Затем 2—3 раза покрывают поливинилацетатной эмульсией, разбавленной водой наполовину. После высыхания грунт покрывают даммарным лаком, разведенным пиненом.

По другому способу картон грунтуют белилами или мелом. Для этого цинковые белила (порошок) или мел предварительно замачивают в небольшом количестве воды, чтобы они пропитывались водой и не комковались. В заранее приготовленный 5—6-процентный раствор горячего клея вливают небольшими порциями натуральную олифу, одновременно перемешивая клей. В полученную эмульсию добавляют замоченные белила или мел, тщательно размешивая эмульсию. Подготовленный состав подогревают и перемешивают.

Следует помнить, что замена цинковых белил мелом усиливает свойственную меловому эмульсионному грунту способность впитывать, «тянуть» масло из применяемых красок, что делает живопись матовой, при этом краски теряют блеск и прочность. Эмульсионный грунт наносится на картон 2—3 раза, каждый — после полного просыхания предыдущего слоя.

Для предотвращения пожелтения красок рекомендуется грунтованный картон протирать тампоном, пропитанным смесью живописного масла и лака, взятых в соотношении 2:1.

При работе гуашевыми красками или темперой грунт задубливают (делают его нерастворимым водой), покрывают 10-процентным раствором формалина.

Н. ОДНОРАЛОВ

МКАФМ МОДЕРНА



Среди экспонатов Музея художественных тканей Московского текстильного института хранится коллекция тканей стиля модерн, которая является одной из лучших в стране. В мире этот стиль известен еще под названиями стиль Либерти, югенд-штил, ар нуво, сецессион. На превосходных по качеству материалах исполнены изображения знакомых и незнакомых нам цветов, растений причудливых форм в самых, казалось бы, невероятных ракурсах. Одни похожи на прекрасных бабочек, другие на пауков или осьминогов с ярко раскрашенными телами. Изгибы стеблей и листьев создают эффект непрерывного роста, скользящего «змеиного» движения. Орнаменты рождают в душе борьбу сложных, противоречивых чувств, притягивают изысканной красотой пластики и колорита. Все эти ткани относятся к концу XIX — началу XX века.

Чем же привлекает сегодня орнамент модерна? Прежде всего неоднозначностью, многогранностью отражения окружающего мира: неудовлетворенность настоящим сочетается со страстной жадью жизни, а добро и зло находятся в бесконечной борьбе, где стремление к прекрасному, изначально присущее человеку, все-таки побеждает. Сложность понимания прекрасного заставляет художников-орнаменталистов XX века постоянно обращаться к наследию модерна, каждый раз открывая его для себя заново.

Фантастические мотивы, которые считаются типичными для модерна, возникли не сразу. В Англии, стране — родоначальнице модерна, текстильный орнамент был довольно скромных очертаний и исходил из точного изображения местной флоры. К родной земле,

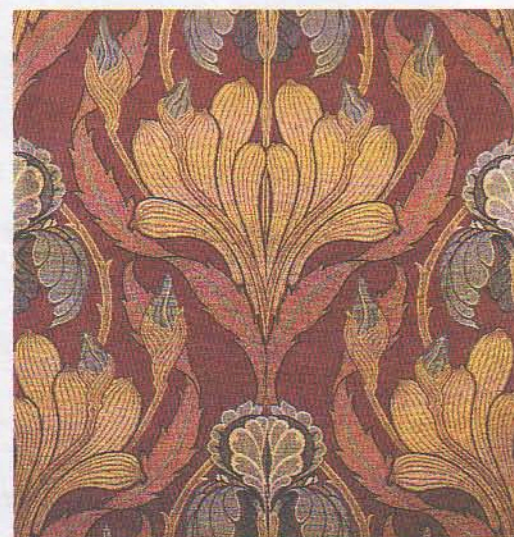
заросшей маргаритками и терновником, овеянной романтикой былых веков, было обращено внимание художников, не желавших ее превращения в кирпичные трущобы городов с удушливой атмосферой фабричных застроек. Усиленный интерес к природе и истории стал частью процесса развития модерна в Европе. Ранние композиции просты, хорошо читается повторяемость элементов. Только к 1870-м годам в английских орнаментах появляется длинная волнистая текучая линия, движение которой легло в основу вычурных изгибов изображений конца XIX — начала XX века. Эта линия была

*Где не светят лучи золотистые,
Где вода холодна и темна,—*

писал К. Бальмонт в стихотворении «Болотные лилии». Его строки — точное описание цветочных сочетаний раннего модерна, включавшего зеленовато-серые, перламутровые, сиреневато-розовые оттенки. Они сохранились на тканях вплоть до начала нашего века, контрастируя с локальной цветовой мощью орнаментов, появившихся позднее.

лениями о прекрасном в природе и жизни.

Интерес к Востоку резко возрос после всемирных выставок 1860-х годов и достиг кульминации к концу прошлого века. Наиболее притягательным оказалось искусство Японии с ее обожествлением природы, культом любования красотой каждой травинки. Работы восточных мастеров изучались и копировались, чтобы понять секреты внешне простой техники, утонченность художественных приемов. Достоверность органических форм японского искусства, скрывающая в себе высокий полет абстрактного мышления, была



Декоративные ткани.
Россия.
Конец XIX — начало XX века.

названа бельгийским архитектором В. Орта — «удар бича». Посредством этой, формирующей стиль линии из растительного мира выделили несколько групп растений с длинными и узкими стеблями и листьями. На ткани стали изображать болотные и сорные луговые травы, которыми раньше пренебрегали.

Среди болотных растений наибольшую популярность приобрели кувшинки, тростник и лилии. Их образы волновали не только художников, но и поэтов в разных странах Европы.

*Поблекшие, нежно-стыдливые,
Распустились в болотной глуши
Белых лилий цветы молчаливые,
И вокруг них шелестят камыши.
Белых лилий цветы серебристые
Вырастают с глубокого дна,*

Из луговых и лесных цветов и трав, изображавшихся как на дешевых, так и на дорогих тканях модерна, предпочтение отдавалось ромашкам, василькам, одуванчикам, хвою, лопуху, ландышу, купавке. В характерных для того времени крупных орнаментальных мотивах с контрастной цветовой гаммой и упругой пластикой они выглядели не менее эффектно, чем водяные цветы.

Стремление к поискам гармоничных отношений человека с окружающим его миром приводило художников не только в поля и леса, но заставляло искать созвучия своим чувствам в сказочных садах природы далеких чужеземных стран. В орнаменте Европы появляются изображения ирисов, хризантем, орхидей. Египет, острова Полинезии и особенно страны Востока притягивали художников иными, чем в Европе, представ-

приемлема на всех этапах развития модерна. Цветочные мотивы и даже целые композиции встраивались в текстильный орнамент без особых изменений. Более того, расписанные изображения цветов ширмы дальневосточных мастеров довольно органично существовали в европейских интерьерах, вызывая такое же неподдельное восхищение, как и в Японии.

Не без влияния этого искусства развивался в текстиле модерна принцип недосказанности — возможности, позволяющей зрителю развивать и мысленно довершать идею художника. В Японии этот принцип имеет философское осмысление и под названием «югэн» фигурирует как один из критериев красоты. При виде больших, не

закрытых фигурами плоскостей тканей модерна вспоминается крылатая фраза японских живописцев: «Пустые места на свитке исполнены большего смысла, нежели что начертала на нем кисть».

Ярче всего текстильный орнамент модерна выразился в декоративных тканях, так как этот стиль в своей основе был направлен на организацию жизненной среды дома-особняка. Именно в гардинных, мебельных тканях художественные средства работают наиболее широко и раскованно. Крупные растительные мотивы с цветами, занимающие иногда всю ширину ткани, четко читаются на

историк искусства Уильям Моррис.— Никаких скидок на трудности задачи здесь быть не должно». Текстильные орнаменты Морриса и сегодня являются образцами.

Художественное качество текстильных рисунков модерна было бы невозможно без общего высокого уровня орнаментальной культуры того времени. Произошло стирание границ между изобразительным и прикладным искусством: живопись стала орнаменталь-

дерна проявились в первую очередь в прикладном искусстве, где текстиль был не на последнем месте. На фоне рисунков с растительными мотивами, распространенными в Англии и Франции, ростки национального колорита проявились в текстильных изделиях Талашкинских, других кустарных мастерских, работах студентов и выпускников Строгановского художественно-промышленного училища. Это были произведения русских крестьянских мастеров, созданные по рисункам С. Малютина, Е. Поленовой, М. Тенишевой, художественные ткани, выработанные на основе использования



Декоративные ткани.
Россия.
Конец XIX — начало XX века.

плоскости полотна. Силуэты, как правило, прорабатываются линией, условность и универсальность которой позволяет гибко переходить от плоскостности к объему и наоборот. Контур может дополняться точечной фактурой, штрихом, заливкой пятна, но все это подается ясно и лаконично. Каждый элемент изображения обладает собственной эстетической выразительностью, что позволяет легко воспринимать самые фантастические композиции. Предельно стилизованный, рисунок не теряет привлекательности; сплетения листьев, стеблей, корней не смотрятся хаосом. «Помните, что узор может быть или хорош, или никуда не годен,— отмечал известный английский художник, теоретик и

ной, а орнамент приобрел эстетическую самоценность. Орнаментальность работ таких мастеров, как Г. Климт, М. Врубель, П. Гоген, Ф. Ходлер, О. Бердслей, А. Бенуа, не могла не способствовать развитию рисунка на ткани. Чтобы понять декоративную направленность поисков художников, достаточно вспомнить врубелевского «Демона» или его керамические изделия, росписи по дереву. Обычной стала практика проектирования архитекторами орнаментальных панно, витражей, обоев и мебельных тканей.

Модерн — интернациональный стиль. Система его закономерностей проявлялась во всех странах европейской культуры одинаково. Но при этом в каждом отдельном случае внимание акцентировалось на отечественных традициях, рождался свой вариант стиля. Национальные особенности русского мо-

древнерусского орнамента на Трехгорной мануфактуре, фабрике братьев Сапожниковых и на других производствах.

Ткани модерна в «русском стиле» имели широкий спрос не только в России, но и за границей. В них соединились опыт многих поколений мастеров текстильного дела и утонченная культура лучших представителей искусства. В истории Европы последних столетий такое массовое движение идей между «малым» и «большим» искусством явление нечастое. В данном случае можно говорить об уникальной ситуации: орнамент взял на себя роль выразителя духовного содержания времени, и эта роль была заметной.

Н. БЕСЧАСТНОВ

Оформление школы своими руками

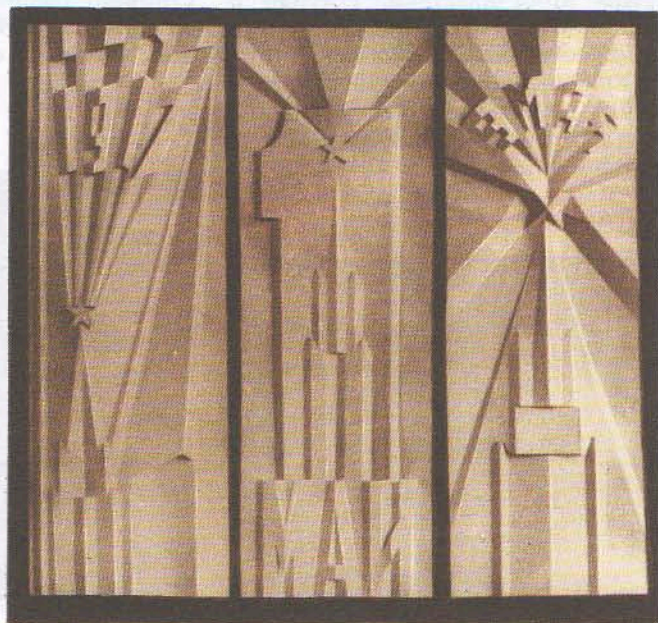
Школа — это дом, в котором ребята проводят значительную часть времени, и сделать его родным, близким, красивым и уютным — задача вполне посильная. Больших средств и дефицитных материалов не потребуется. Можно вполне обойтись тем, что имеется повсюду. Достаточно проявить заинтересованность, смекалку и желание. Давайте начнем с самого простого.

Посмотрите, как оформлен уголок класса, стенгазета, календарь природы, как отражается соревнование между звеньями, звездочками. Предвижу, некоторые будут возражать: мол, все это устарело, стенгазеты сегодня не нужны, наглядная агитация — тем более, соревнования вообще себя изжили. Будто все это утратило в наши бурные дни свое значение. Глубочайшее заблуждение! Доказательством могут служить многочисленные популярные выставки политического плаката, наглядная агитация, «окна» перестройки. Или посмотрите на организацию работы и проведение различных митингов и собраний «неформалами». Вы убедитесь, что лозунги и призывы, другие виды визуальной информации занимают там значительное место. Умело, броско и содержательно сделанные стенд или так называемая наглядная агитация, соответствующие духу времени, были, есть и будут важным звеном нашей повседневной жизни.

Но вернемся в класс, к проблеме образного отражения соревнования. На иллюстрации «Кто выше поднимется» (воздушные шары), так условно назовем их, видим, как в игровой манере, живо и интересно решена композиция планшета. Во-первых, экипажи, ведущие соревнование, не безлики, и девиз «Один за всех, все за одного» здесь приобретает реальную основу. Никому не хочется оказаться либо балластом, лишним грузом, либо человеком за бортом. Во-вторых, такие формы подачи информации понятны и оперативны, они мгновенно реагируют на ее изменения. Подобное решение может удовлетворить любым идеям соревнования в классе.

Если вдруг не найдется смелого юного художника, который придумает и сделает что-нибудь свое, то можно воспользоваться печатной продукцией, выпускаемой для различных игр такого плана. Фотографии ребят и бумажная модель — дело техники, с которым справится каждый из вас.

Вместе с тем необходимо помнить, что, выполняя любую работу, предназначенную для экспонирования в классе, надо учитывать, что она является частью оформления всего интерьера, и потому желательно ее соответствие общему решению. Не следует допускать, чтобы в одном помещении были разные по размерам, форме и технике выполнения



Фрагменты праздничного оформления школы.

Оформление планшетов: ▷
«Светофорик»;
«Соревнование»;
«Уголок природы»;
«Город мастеров».

стенды. Плохо, когда рядом видим планшеты: обтянутые холстом, бумагой да еще цветной, оклеенные пленкой под дерево или из реек, на которые кнопками прикреплены объявления, пожелтевшие от времени плакаты.

Здесь не срабатывает принцип: чем многообразнее, тем интереснее. Бессистемный набор разнофактурных плоскостей разрушает цельность ансамбля оформления, оставляет впечатление захламленности интерьера. Даже если каждый экспонат — шедевр дизайна. Нет необходимости и в большом количестве, также разнообразии величин и форматов стендов. Размеры данных в иллюстрациях к статье: 55×75 сантиметров. Они удобны, легко обтягиваются стандартным ватманским листом. Пропорции, близкие к золотому сечению, дают возможность свободно размещать информацию как внутри листа, так и компоновать единую, состоящую из нескольких подрамников, экспозицию. Величина планшетов задает оптимальный масштаб экспозиции к объему интерьера.

Содержание в первую очередь должно отражать повседневную жизнь класса, быть индивидуальным, определяющим настроение и духовные потребности учеников. Интересным по решению и емким по содержанию является композиция «Город

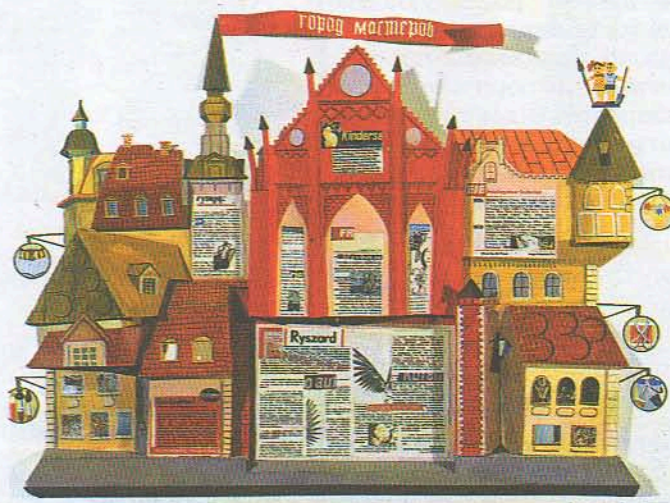
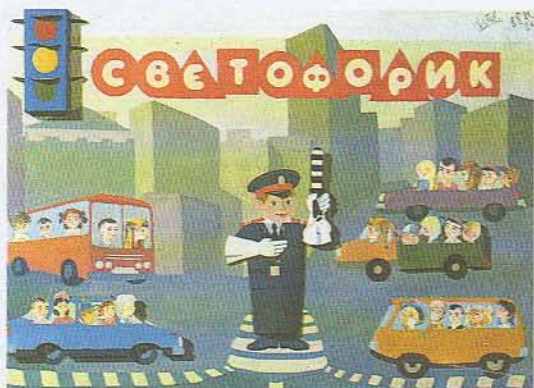
мастеров». По сути, здесь идет переключка с идеи, заложенными в творческие дневники ребят, занимающихся по методике заслуженного учителя школы РСФСР И. П. Волкова, основной смысл которых — дать каждому дело по душе, возможность проявить склонности и способности, стать активным участником жизни класса.

Декоративно-художественный замысел достаточно прост. Макетирование и моделирование из бумаги доступно всем, а использование этого приема обогащает плоские фронтальные композиции

ды». Это пример нестандартного подхода к традиционной задаче, и он всегда будет там, где есть заинтересованность, желание вовлечь ребят в жизнь класса, школы.

Рассмотренные варианты декоративно-художественного оформления вполне доступны всем ребятам, а если эту деятельность возглавят учащиеся изостудий или ДХШ, то успех обеспечен. Сделаю такую работу, сразу же увидите и почувствуете разницу между ней и выпущенной массовым тиражом.

Ребята, среда станет вашей только тогда, когда



пластикой линий, игрой светотени, глубиной рельефов. Применение бумаги двух-трех цветов еще более оживляет работы такого плана. О том, как работать с бумагой, как конструировать из нее, журнал уже рассказывал ранее.

Этот же прием использован и на стенде «Светофорик». Мы видим вариант перевоплощения уже примелькавшегося, скучного плаката по правилам дорожного движения, который благодаря творческому подходу становится интересным и, что важно, запоминающимся.

Столь же динамичным, привлекательным по своему образному решению получился «Уголок приро-

вы примете активное участие в ее создании, в том числе в области эстетики оформления интерьеров.

Вы можете сделать красивыми и интересными различные выставки, стенгазеты, классную комнату. Под руководством учителя изобразительного искусства каждому ученику по силам участие в оформлении всей школы. Конечно, придется проявить старание и усидчивость, потратить личное время. Но, как говорится, без труда не вытянешь и рыбку из пруда. Зато как приятно увидеть результаты собственного труда, которые вносят в казенные помещения тепло и уют.

В. КОРЕШКОВ

Как подобрать и затонировать раму к картине?

*С. Павлов,
Тулуи Иркутской обл.*

Рама и картина гармонически связаны между собой. Поэтому оформление не должно выделяться, отвлекать внимание зрителя от живописного произведения. Этим правилом можно руководствоваться, подбирая раму к картине.

Мастера оформительского дела применяют немало способов отделки древесины багета. Вот некоторые из них.

— Покрытие масляной краской белого, светло-серого или насыщенно-серого цвета.

— Обжиг паяльной лампой или на огне газовой плиты. При этом получается оттенок цвета старого дерева.

— Тонирование морилкой, коричневой гуашью, акварелью под мореный дуб, с последующим вощением или покрытием лаком.

— Отделка бронзовым порошком. Прогревание порошка на огне в сковородочке дает разнообразные оттенки цвета старого золота. Для покрытия древесины порошок разводится на лаке.

Для получения матово-золотистого цвета взять:

- бронзовый порошок 50,0 г
- раствор казеинового клея (1 : 3) 100,0 г
- глицерин 3,0 г
- вода 90,0 г

Для получения глянцево-золотистого цвета необходимы:

- бронзовый порошок 50,0 г
- раствор казеинового клея (1:3) 100,0 г
- краситель аурамин 0,05 г
- вода 110,0 г

Если картина написана в светлом колорите, возможен и белый цвет багета. Бронзовые рамы с пышной лепниной не подходят к этюдам начинающих художников. Надеемся, что, используя эти простые методы отделки багета и, конечно, следуя собственному вкусу и чувству меры, вы сумеете грамотно оформить свои работы.

А. ПОЛЯКОВА

1	50 СТРОК НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ	
2	Президиум Академии художеств обсуждает работу журнала	
4	ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ Лениниана в марках	<i>В. Синегубов</i>
5	ВОПРОС — ОТВЕТ Союз художников СССР	<i>Ю. Дытынко</i>
8	ВЫСТАВКИ Репины приходят из Чугуева («Художники автономных республик, областей и национальных округов РСФСР»)	<i>А. Жукова</i>
12	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Никола Ланкре. К 300-летию со дня рождения	<i>Л. Торшина</i>
15	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Как ставить натюрморт	<i>Т. Ганжало</i>
18	КОНКУРС ЗАВЕРШЕН «Край родной»	
21	КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ Отделение реставрации Училища памяти 1905 года	<i>Н. Колесникова</i>
24	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Фивы египетские и греческие	<i>Н. Померанцева</i>
28	Традиционная алжирская миниатюра сегодня	<i>А. Богданов</i>
31	БИОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ Общество станковистов	<i>А. Сидоров</i>
36	ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА «Псковские письма»	<i>И. Шалина</i>
40	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Грунты под живопись	<i>Н. Одноралов</i>
43	Ткани модерна	<i>Н. Бесчастнов</i>
46	НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ Оформление школы своими руками	<i>В. Корешков</i>

ОБЛОЖКИ:

1. Т а н я Ш и т и к о в а, 14 лет. Весенний букет. Акварель. Ленинградская городская художественная школа.
3. Панорама храма Амона в Луксоре (вид с юга). Комплекс Аменхотепа III (1402—1364 до н. э.) на переднем плане и Рамсеса II (1290—1224 до н. э.) на заднем плане.
4. Н. Л а н к р е. Танцовщица Камарго. Масло. Фрагмент. Государственный Эрмитаж. Около 1730.

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. Лабузова, В. Н. Ларионов, 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 И. О. Воробьева

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 13.02.90 г. Подп. к печ. 09.03.90 г. А02232. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отг. 25,5. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 175 000 экз. Заказ 2014. Цена 70 коп.

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

ISSN 0205—5791. «Юный художник», 1990 г. № 4, 1—48.



