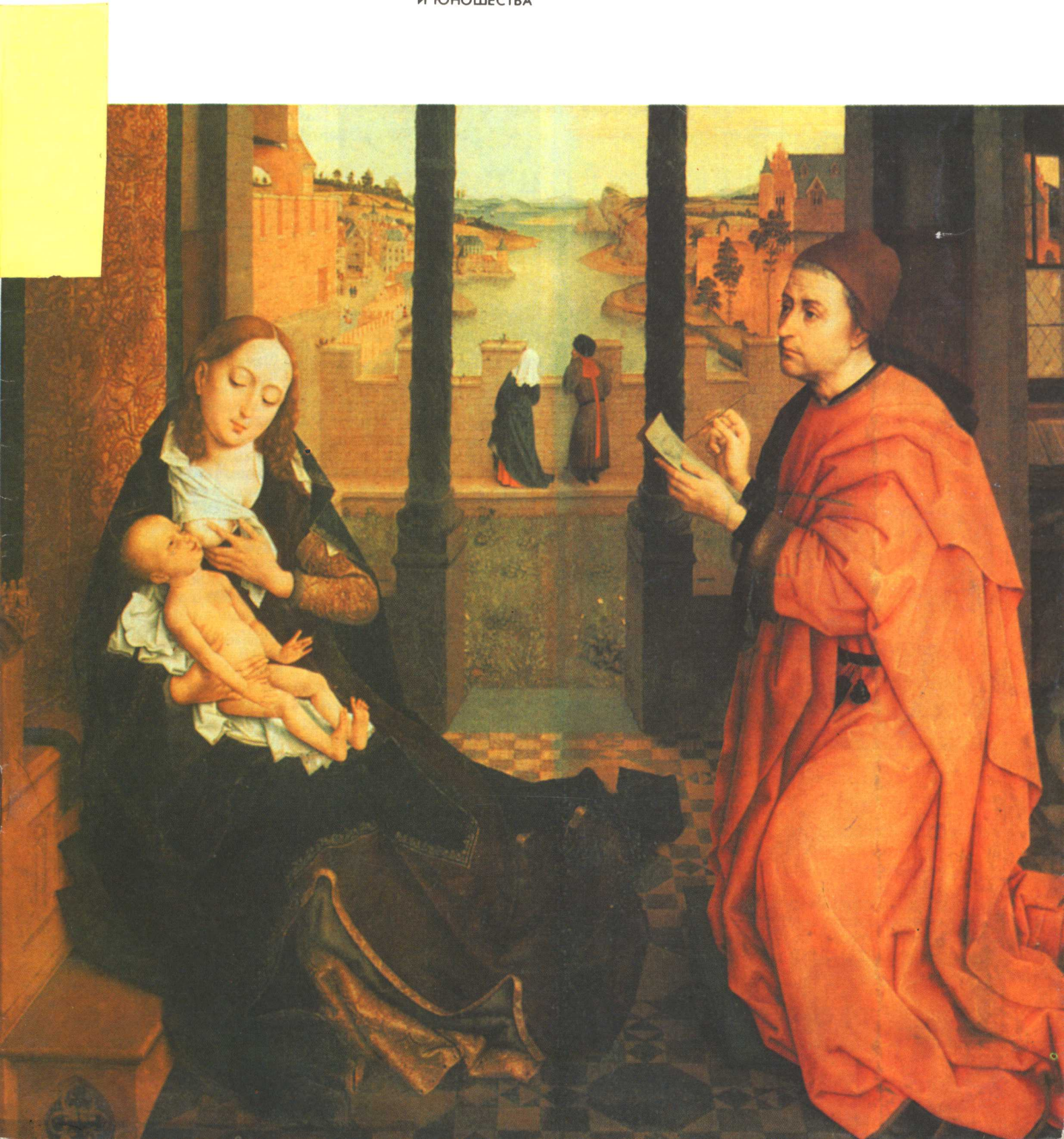


Юный ХУДОЖНИК

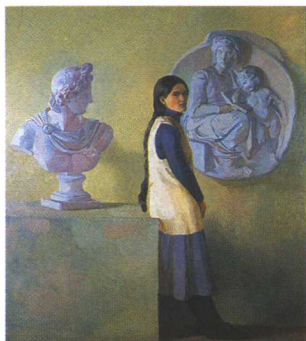
2'96

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

НАШ КРУГЛЫЙ СТОЛ
Обсуждаем проблемы
школы
1
Л. Шитов
Картинки с лицейской
выставки
2

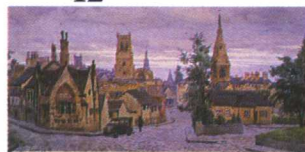


К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ
А.С.ПУШКИНА
Е. Кончин
Прижизненные
портреты Пушкина
6



В. Костров
Пушкиным
восхищались и
умнели...
10

ЗАРУБЕЖНЫЕ
ВПЕЧАТЛЕНИЯ
А. Осетров
Как Сергей Андрияка
попал в XIX век
12



АЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ
ИКОНОПИСИ
Н. Корнеева
Иконография
апостолов
16



РИСУЮТ ДЕТИ
Е. Сидорова
Путешествие
в Суздаль
21

К 850-ЛЕТИЮ МОСКВЫ
Н. Фомина
Москва в рисунках
детей XX века
22

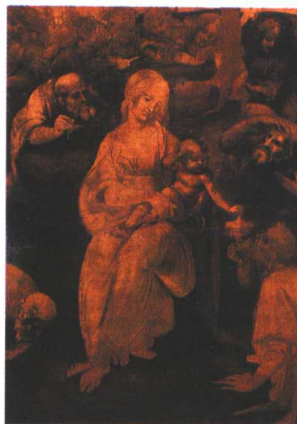


РАССКАЗЫ ОБ
АРХИТЕКТУРЕ
Л. Дьяков
Антонио Гауди
26

**Виктор Попков —
в кругу друзей-
художников
30**



ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО
ИСКУССТВА
И. Бачурина
Плоть идеи
35



УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА
Г. Ефимова
Этюд фигуры
в интерьере
40

НАША ПОЧТА
Художник из
Хабаровска
45

УРОКИ ДЛЯ САМЫХ
МАЛЕНЬКИХ
Е. Ткаченко
Волшебные краски
46

Ю. Алексеев
Применение
различных масел
в живописи
48

ОБЛОЖКИ:

1. Рогир ван дер
Вейден.
Святой Лука,
рисующий Мадонну.
Фрагмент.
Масло. 1435.
Государственный Эрмитаж.

4. С. Андрияка.
Каналы Кембриджа.
Акварель. 1994.
63x49.

УЧРЕДИТЕЛИ:
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ

СОЮЗ
ХУДОЖНИКОВ
РОССИИ

ИЗДАТЕЛЬ-УЧРЕДИТЕЛЬ:
АКЦИОНЕРНОЕ
ОБЩЕСТВО
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В.И.Ивашнев

Редакционная
коллегия:
И.А.Антонова,
Д.Д.Жилинский,
А.И.Зыков,
Н.М.Иванов (отв.
секретарь),
Л.И.Иовлева,
Н.В.Колесникова,
В.Н.Ларионов,
В.А.Малолетков,
Т.Г.Назаренко,
С.С.Ожегов,
В.П.Панов,
Н.И.Платонова (зам.
главного редактора),
О.М.Савостюк,
Б.И.Шаманов,
В.П.Шумков,
С.В.Ямщиков
Главный художник
А.К.Зайцев

Художественно-
технический
редактор
Н.В.Шубина

Фотограф
С.В.Майданюк

Макет
В.Ф.Горелова

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

Перенечатка материалов
разрешается только
со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 26.12.95. Подп. к печ.
29.02.96. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная
№ 1 и мелованная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л.
7,1. Тираж 18 000 экз. Заказ 52170.

Типография акционерного
общества «Молодая гвардия».
Адрес АО: 103030, Москва,
К-30, Сущевская ул., 21.
ISSN 0205 – 5791, «Юный
художник», 1996 г., № 2, 1 – 48.

ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЫ

Встреча с директорами и преподавателями
детских художественных школ Москвы и области

Традиционно встречи в нашей редакции посвящались обсуждению проблем эстетического воспитания, взаимосвязи работы журнала и детских художественных школ, изостудий. Естественно, эти вопросы были в центре внимания и нового «круглого стола».

Главный редактор В.И.Ивашнев рассказал о работе редакции в условиях перестроечной нестабильности, о перспективах и планах журнала. Особое внимание было уделено отражению на его страницах значительных событий в культурной и общественной жизни: открытию Третьяковской галереи после реконструкции, подготовке к 850-летию Москвы, а также 300-летию Российского флота и предстоящему в 1999 году 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина. Хотелось бы, чтобы воспитанники ДХШ, ДШИ, изостудий столицы и различных регионов России активно приняли участие в конкурсах, объявленных к этим знаменательным датам.

Журнал всегда поддерживал и освещал новые формы работы с детьми. Это публикации о появившихся в последнее время семейных изостудиях, клубах, где занимаются «отцы и дети», о деятельности художественных музеев, приобщающих детей и подростков к духовным сокровищам России и зарубежья. На очереди рассказы о работе многих детских школ и студий, о творческих поисках педагога, открывающего ученику мир прекрасного.

В выступлениях наших гостей — директоров Тимирязевской ДХШ Ю.И.Протасова, Мытищинской ДХШ А.П.Дурасова, Подольской ДХШ И.М.Никитина, преподавателя Химкинской ДШИ Г.Ф.Бондаревой и других прозвучала забота о сегодняшнем дне художественной школы и вуза, шла речь о противостоянии подлинного искусства кичу, о тех трудностях, которые приходится испытывать начинающему художнику в условиях коммерции, о необходимости представлять в журнале различные художественные направления, воспитывать детей на лучших образцах классики и современности.

Продолжая тему, зав.кафедрой декоративного искусства, доктор педагогических наук, профессор МПГУ В.В.Корешков сказал, что журнал важен практическими советами, необходимо давать побольше информации, связанной с различными технологиями, методиками. Юным художникам важно знать, как своими руками можно лепить из глины, шить из материи, плести из лозы. Надо больше внимания уделять подготовке профессиональных качеств ребят, занимающихся искусством. Многие учителя нуждаются в материалах по декоративному оформлению школ.

Он информировал об открытии в Москве под эгидой Департамента образования детской Академии народного художественного творчества. Обучение ведется на трех факультетах: музыкальном, театральном и декоративного искусства. Открылись филиалы, в том числе фольклорное отделение в Гнесинской академии. К работе с детьми привлечены специалисты высокого класса, разработаны программы, обучение ведется с 1-го по 10-й классы.

Нужны также и практические советы для ребят: как за-

грунтовать холст, как натянуть подрамник, как самому сделать этюдник. Сейчас его непросто купить, а чертежи, опубликованные в журнале, были бы необходимы для школ. Большую помощь в этом оказывает Библиотечка «Юного художника», ее надо продолжить, отметил завуч ДХШ № 1 В.И.Щерба.

В.П.Панов — зав. кафедрой графики Суриковского института — убежден, что только серьезная школа дает свободу в выборе пути. Большую роль в становлении художника играет его культурный уровень. Во время приемных экзаменов в институт это хорошо видно. Рисунок у студентов-первокурсников поставлен серьезно, удачны натурные этюды, но композиции, то есть то, что и определяет культурный и творческий потенциал художника, из рук вон плохи. В них не видно жизненных впечатлений, умения на холсте выразить свою мысль. Ничем, как низкой культурой, нельзя объяснить подражательность и погоню за сиюминутной модой. Ведь куда полезней видеть пусть не совершенные, но искренние работы, чем опусы, сделанные под Филонова или Шагала. В этом плане большую помощь оказывает журнал, публикуя материалы о композициях, рассказы о работе старых и современных художников.

Поучителен опыт журнала, когда воспроизводятся ученические работы и работы учителей. Ведь только творчески настроенный педагог может увлечь ребят, прививает им хороший вкус, учит отличать настоящее искусство от дешевых подделок.

Необходимо больше публиковать материалов просветительского характера, оставляющих добрый след в душе юного читателя. Не надо забывать, что прикосновение к родной земле — самое полезное. Розу вырастить трудно, чертополох растет сам, сорняки лезут особенно. После перестройки выплеснулось многое, чему надо противостоять. Задача журнала — воспитать в ребенке отношение к миру.

О заботах редакции, об участии в московских вернисажах детского творчества, о выходе новых книг в помощь педагогу-художнику и ученику рассказали собравшимся сотрудники журнала. Обсуждая номера «Юного художника» за прошлый год, гости отметили интересную подачу материалов о ДХШ № 1 и школе № 1188 с углубленным изучением изобразительного искусства. Возможности нашего издания позволяют представить и другие школы и студии Москвы в недалеком будущем.

За «круглым столом» всех ожидал сюрприз, связанный с появлением представителей акционерного общества «Гамма» И.И.Егоровой и Д.А.Зотова. Они показали образцы фирменной продукции — краски масляные, акварельные, гуашь, пользующиеся большим спросом у художников, предложили сотрудничество с детскими художественными школами. Каждый присутствующий получил в подарок наборы красок фирмы «Гамма».

Необходимость подобных встреч, обогащающих журналистов и преподавателей, бесспорна. Мы стремимся к тому, чтобы журнал стал местом постоянного общения художников-педагогов, преподавателей ДХШ, ДШИ, изостудий из самых отдаленных уголков России.

КАРТИНКИ С ЛИЦЕЙСКОЙ ВЫСТАВКИ



Сстрогое лицо, длинная девичья коса, скромная свободного покроя одежда, чувство уверенности в своем призвании, преданности родному лицезу, который предоставил интернат, привил любовь к искусству. Юная художница на перепутье судьбы — такова идея выпускной, нешуточного размера 130x110, так называемой малой картины «Лицей» семиклассницы Ани Сахаровой. Это не автопортрет, а образ собирательный, вобравший в себя размышления се-

годняшних учащихся Московского академического художественного лицея.

В работе нет кокетничанья со зрителем. Отсутствуют и милые сердцу, живописно привлекательные безделушки и предметы, долженствующие, и непременно с самой приятной стороны, поведать о круге привязанностей и чертах характера портретируемой. Спокойный фон, слепки головы Аполлона и тондо Богоматери с младенцем — как знак не только утверждения идеалов в искус-

стве и жизни, но и тщетности, пустоты всего, не связанного с ними. Лицей позади. Столько стараний, иллюзий, надежд отдано освоению рисовальной грамоты, акварельного мастерства, сложностей масляной живописи, умению выражать мысль в композиционных эскизах и импровизациях. Всему этому лицейстов заботливо учили педагоги. А зачем? Как найти сегодня на новом жизненном этапе применение полученным знаниям, как их (и можно ли) совершенствовать, чтобы осуществить с полной отдачей творческие стремления, нащупать в нынешней художнической чаше собственную тропу? А учиться дальше ох как нужно. При всей подкупающей лаконичности и скромности композиционного решения эскиза «Лицей», он мог быть значительнее сработан. По сути, в нынешнем состоянии это скорее подмалевок, над которым, чтобы добиться картинной законченности, следует продолжительно трудиться. Главное — нет живописной слаженности. Не согласованы основные «камертонные» световые пятна. Гипсовые слепки поэтому кажутся замутненными. К тому же отсутствует в них (и во всем полотне) игра теплых и холодных оттенков. Голова девушки, где отношения между светом и тенью должны быть контрастнее, менее смазанными, пролеплена слабо. Левую руку фигуры трудно представить, правая неудачно, не портретно расположена. Фон, занимающий важное место в композиции, написан не в один прием, а кусками, робко. Отсюда некоторая вымученность общего колористического состояния холста. Однако не следует забывать, что это всегнаншего школьная работа, а не вузовский диплом. Чтобы вывести ее на новый качественный уровень, требуется дальнейшая практика, прежде всего в области масляной живописи.

В последнее время состоялось несколько смотров работ московских лицейстов. Выставка, на которой экспонировалась картина Ани Сахаровой, прошла в конце лета прошлого года в Российской Академии художеств. Среди представленных, выполненных за последние четыре

года рисунков, этюдов и эскизов было немало выходящих за рамки «детскости». К их числу относятся иллюстрации Тимофея Смирнова к рассказу М.Булгакова «Записки на манжетах». Они настолько профессионально зрелы и графически остро задуманы, что хоть сейчас неси их в издательство. Театрально-графические поиски к «Мистерии Буфф»



М. Баранова,
6-й класс.
Мистерия Буфф.
Бумага, гуашь, пастель.
13 эскизов 100x70.

А. Сахарова, 7-й класс.
Лицей.
Холст, масло.
130x120.

Т. Смирнов, 4-й класс.
Иллюстрация к рассказу
М. Булгакова «Записки
на манжетах».
Смешанная техника.
25x16.



В.Маяковского, исполненные Марией Барановой, свидетельствуют об искреннем интересе к парадоксальным направлениям отечественной пластики 1920-х годов. Она, наверное, и не представляет себе, что это было время, когда повсеместно осуществлялся, даже на государственном уровне, губительное уничтожение станковых форм живописи.

Экскурс в глубь истории, завидное знание архитектурной специфики показал Павел Монахов в триптихе, посвященном строительству (дело происходит в эпоху Возрождения) огромного собора. Главное, идея-то какая: возведение из камня руками смертного человека бессмертной красоты! Жаль только, что автор ограничился в эскизах техникой жесткого графитного карандаша, пренебрег светотеневым, силуэтно-тональным и цветовым решением триптиха.

Удивил Семен Кожин, экспонировавший сразу 72 (!) кропотливо исполненные пером и черной тушью иллюстрации к «Путешествию Гулливера» Д.Свифта. Поразительная работоспособность и усидчивость! Каждая из этих миниатюрных картинок в любом квадратном сантиметре своей поверхности обработана тончайшим штрихом. Автор любовно приводит множество деталей разнообразных предметов: корабельные снасти, морские снаряды, алебарды, астрономические древние приборы, бытовую утварь. Наверное, будущему художнику книги необяза-



тельно замечательно рисовать. Но элементарная грамотность обязана быть. В иллюстрациях С.Кожина нет, пожалуй, ни одной руки, головы или фигуры, нарисованных без изъянов. Думается, дополнительная штудировка заданий по изображению человека в учебных аудиториях не помешала бы юному художнику-книжнику. И его иллюстрации уже



Г. Киреева, 3-й класс.
Миниатюра.
Бумага, акварель.
12x10.

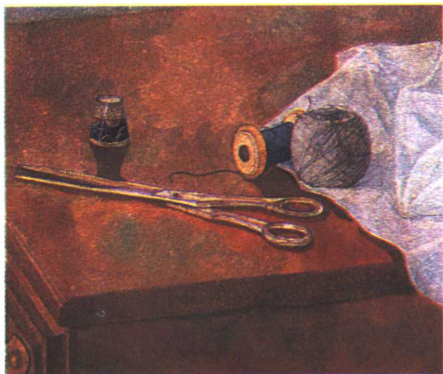
В. Лотова, 2-й класс.
Интерьер с печкой.
Бумага, акварель.
28x14.

С. Кожин, 5-й класс.
Иллюстрация к «Путешествию
Гулливера» Д. Свифта.
Бумага, перо, тушь.
13x10.



не будут композиционно столь монотонно перегруженными, лишены запоминающегося образного начала в характеристике героев.

Впечатляют скромные по размерам натурные акварельные зарисовки учащихся младших классов. Возникает даже неожиданная полемика с расхожим сейчас утверждением (идушим еще от никогда ни в чем не сомневавшегося французского живописца Гюстава Курбе),



И. Пономарева,
3-й класс.
Натюрморт с ножницами.
Бумага, акварель.
11x14.

будто маленькие картинки формируют маленьких художников, а большие — больших. В выборе объектов внимания, а это в основном интерьеры, домашние и классные натюрморты, Варя Лотова, Галя Киреева (ее этюд размером 12x10 сантиметров), Ира Пономарева и Ксюша Штырева доверчиво оглядываются вокруг и находят в обыкновенных, лишенных экзотики предметах художественный интерес и подлинную красоту. Здесь торжествует нестандартная педагогическая методика, в основе которой утверждение приоритета жизненного правдоподобия, а не последовательное его разрушение. Это уже потом, получив багаж знаний и техники, насмотревшись альбомных репродукций и выставочных экспозиций, повзрослевшие ученики и ученицы окунутся в мир, полный фантазии и незаурядной выдумки, варьируя в композиционных импровизациях не столько живые впечатления действительности, сколько реплики из картин и рисунков старых и не очень старых мастеров.

Если судить по выставке, то не совсем благополучно обстоят дела в лице с масляной живописью. Механический перенос на эту технику на-



Н. Борисова,
7-й класс.
Пейзаж с мостиком.
Холст, масло.
50x40.

выков, усвоенных при знакомстве с акварелью, приводит к излишней сухости, фактурному однообразию, недопониманию значения тона. Некоторые работы, наоборот, демонстрируют нескромное ухарство, погоню за форсированной декоративностью, исключающей передачу пространства и предметной материальности. Конечно, ссылку на специфику дня сегодняшнего отбросить нельзя, но как тут не вспомнить благотворные традиции прошлого. «Оригинальность в искусстве с первых шагов, — замечал И.Н.Крамской, — всегда несколько подозрительна и скорее указывает на узость и ограниченность, чем на широкий и разносторонний талант».

К числу хороших образцов живописи относится интерьер лица с ан-

В. Теплинская,
7-й класс.
Ван Гог.
Холст, масло.
150x115.



тичной скульптурой. Автор Дмитрий Репин. Не правда ли, приятно, когда каждое утро встречает тебя великая классика! Жить, работать и учиться тогда легче. Этюд Д.Репина старательно написан, крепко закомпонован, не содержит заметных рисовальных погрешностей. Цвет сознательно локален, безрельефен, бережен по отношению к натуре. А ведь передать белый гипс на терра-



К. Штырева, 3-й класс.
Натюрморт с кофемолкой.
Бумага, акварель.
21x24.

Д. Репин, 7-й класс.
Венера.
Холст, масло.
120x64.

котомом фоне — задача наисерьезнейшая. Но Д.Репин оправдал знаменитую фамилию, справился с трудностями.

Сложное впечатление оставляют вещи, несомненно, живописно одаренной Вики Теплинской. Тем не менее трудно согласиться с заявлением популярной московской газеты, назвавшей выпускную работу лицеистки «Ван Гог» «почти гениальной». Что представляет собой картина В.Теплинской? Размер холста полтора метра на метр пятнадцать. Творческая планка поставлена высоко. А образ-то Ван Гога получился банальным, иллюстративным, литературно сконструированным.

На кровати сидит не одетый желто-зеленого цвета мужчина, чуть прикрытый белой, жесткой, как смятая жестяная банка, драпировкой. У ног его, на полу, осколки глиняного горшка и подсолнух с обтрепанными лепестками. (Будто, как на ромашке, гадали на нем: «Быть — не быть, жить — не жить, резать ухо или воз-



держаться?») Мрачен исход спора между солнечным светом, которого немного, и обилием тьмы. Экспансивно напряженные цветосочетания, составленные отвлеченно, в отрыве от естественных природных условий, и мало напоминающие тонкую колористическую гамму произведений самого Ван Гога, призваны, вероятно, объяснить (опять же, чисто рассудочным манером) трагедию неистового Винченца — художника и человека.

Произведение В. Теплинской вполне «взрослое». Оно не оставляет зрителя, особенно того, кто воспитан на усвоении уроков западноевропейской и мировой культуры, равнодушным. Но все же, может быть, развитие художника с юных лет должно происходить постепенно, поэтапно: от «а» до «я», а не от «я» до «а»?..

Надя Борисова, трудясь над простеньким пейзажным мотивом, не боялась прослыть ординарной и не помышляла пустить пыль в глаза игрой пленэрно свободной кисти. Она отважно зеленое передает, как вы думаете, каким цветом? Не угадаете — зеленым. А ведь кто может на открытом воздухе достоверно, плотно, красиво взять зелень, тому любые живописные сложности по плечу. Да и в писании незатейливых видовых этюдов нет ничего зазорного. Во все времена не сторонились художники такого занятия. И пока есть солнце на небе и отзывчивое сердце в груди, будут и дальше писать.

Сейчас столько появилось колледжей, лицеев, академий. Конечно, куда звончее произносятся эти наименования, чем устаревшие: ПТУ, ДШИ, ДХШ, СХШ. А суть-то вместе с названием изменилась? Делаются ли процессы обучения и воспитания более обдуманно, обстоятельными, приносящими пользу отдельным индивидуумам и обществу в целом? Не очень ли девальвируется слово «лицей», часто и без особого осмысления всеми подряд употребляемое? Откроем неустаревающий «Толковый словарь» Владимира Даля: «Лицей — высшее учебное заведение, то равное университетам и академиям, то ниже или даже выше их, но не разделяемое на факультеты; общее высшее училище».

Выставка работ учащихся московского лицея в престижных академических залах еще раз заставляет задуматься об ориентирах нашей школы, о совершенствовании системы образования будущих художников в условиях современного развития изобразительной культуры.

Л. ШИТОВ



К 200-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А. С. ПУШКИНА

«СЕБЯ КАК В ЗЕРКАЛЕ Я ВИЖУ...»

Прижизненные портреты А. С. Пушкина

Александр Сергеевич Пушкин, по свидетельству современников, в жизни был подвижен и порывист, его лицо было очень изменчивым, выражало так много чувств и настроений, что ни один прижизненный портрет не отразил в полной мере его реальный облик. Каждый художник писал или рисовал поэта в силу своего дарования, своего видения «натуры» и ее понимания, поэтому ни об одном портрете Пушкина современники не могли сказать: «Это истинный, единственно верный, всеобъемлющий образ Пушкина!» Да можно ли вообще создать такой портрет?!

Первый миниатюрный портрет Пушкина работы неизвестного художника представляет его в младенчестве, двух-трехлетним, пухлым и большоголовым, со светло-русыми вьющимися волосами, с живым и не по возрасту серьезным взглядом темно-синих глаз. В выражении лица явственно проступают «арапские» черты, унаследованные им от прадеда Ганнибала. Кто-то из знакомых семьи Пушкиных не мог удержаться от восклицания: «Чудесное дитя! Как рано он начал понимать!» Портрет не был известен ни современникам поэта, ни последующим поколениям. Он хранился в частном собрании врача и друга родителей Пушкина Мудрова. После многих странствий портрет в 1961 году наконец попал в Государственный музей А.С.Пушкина в Москве и сразу стал предметом споров и дискуссий, которые не стихают до сих пор.

Достоверно «пушкинским» является изображение поэта, гравированное в 1822 году Е.Гейтманом для первого издания «Кавказского пленника». Издатель книги Н.Гнедич ниспослал к портрету такой текст: «Издатели присовокупили портрет Автора, в молодости с него рисованный. Они думают, что приятно сохранить юные черты Поэта, которого первые произведения ознаменованы даром необыкновенным». Сам Александр Сергеевич об этом портрете отозвался сдержанно: «Александр Пушкин мастерски литографирован,

Е. Гейтман.
Пушкин.
Гравюра на меди. 1822.
Государственный музей
А. С. Пушкина.

Жан Вивьен.
Пушкин.
Белла, итал. карандаш. 1826.
Пушкинский дом.

В. Тропинин.
Пушкин.
Масло. 1827.
Всесоюзный музей
А. С. Пушкина.



Неизвестный художник.
Пушкин-ребенок.
Металл, масло. 1801–1802.
Государственный музей
А. С. Пушкина.



но не знаю, похож ли, примечание издателей очень лестное — не знаю, справедливо ли».

Действительно, вряд ли льстило Пушкину, двадцатитрехлетнему, уже известному поэту, быть представленным читающей России юным мальчиком, притом в стереотипной байроновской позе. Тем не менее именно этот портрет был и остается самым популярным и множеством раз репродуцированным.

История его создания во многом загадочна. Прежде всего, каким рисунком пользовался Гейтман для своей гравюры? Кто и когда сделал набросок с юного Пушкина? Александр Сергеевич в то время отрицал существование какого-либо своего изображения. Он писал Гнедичу: «Своего портрета у меня нет — да на кой черт иметь его». Вот и гадают теперь исследователи.

Малоизвестное, но безусловно натурное изображение Пушкина было сделано в 1826 году, после возвращения поэта из ссылки в Михайловское, французским художником Жаном Вивьеном, сведений о котором почти не сохранилось. Небольшой камерный портрет этот был заказан Александром Сергеевичем и преподнесен одному из ближайших друзей — Евгению Баратынскому. На нем Пушкин — прост, открыт и доброжелателен. Он словно иллюстрирует стихотворную строку: «Гляжу вперед я без боязни».

В 1827 году Пушкин был на вершине своей поэтической славы. Именно в это время появляются два прекрасных, ныне хрестоматийных его портрета, созданных выдающимися русскими живописцами: В.Тропининым — в Москве, О.Кипренским — в Петербурге. Написанные почти одновременно, они совершенно разные по образному решению. Тропинин изобразил Пушкина в домашнем халате, в распахнутой белой рубашке, с небрежно повязанным галстуком, сидящим у небольшого столика. Несмотря на домашний костюм с некоторой атрибутикой байронизма, перед нами не «частное лицо», а великий человек, внутренне цельный, гармоничный, независимый и свободный. Кажется, вот-вот он возьмет в руки перо и «потекут» волшебные строки.

По-иному подошел к созданию образа Пушкина Кипренский. Он подчеркнул в нем черты поэта как такового, гения поэзии. Изображение в углу картины Музы с лирой в руках придает ей символический смысл. Пушкин величав, строг и значителен. Любопытное сравнение приводит известный искусствовед А.Сидоров: «Между портретами Пушкина Тропинина и Кипренского — знаменательная противоположность. Ин-



О. Кипренский.
Пушкин.
Масло. 1827.
Государственная Третьяковская
галерея.

Н. Уткин.
Портрет Пушкина с оригинала
Кипренского.
Гравюра на меди. 1827.
Государственный музей
А. С. Пушкина.

тимный, «расстегнутый» — у Тропинина, Пушкин — строго подтянутый у Кипренского. Москва и С.-Петербург; халат и сюртук, добрый «барин» у Тропинина и изысканный европеец у Кипренского; акцент на интимном реализме в одном случае и на шаблонизированном образе — в другом». Насчет «шаблонизированного образа» можно не согласиться, подобного стереотипа нет и не могло быть у Кипренского. В художественной Пушкиниане это, пожалуй, лучшее произведение, в котором не только передано внешнее сходство, но и внутренняя красота, вдохновение и «дум высокое стремление».

Пушкину портрет понравился, он откликнулся стихом —



*Любимец моды легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых Муз,—
И я смеюся над могилой,
Ушел навек от смертных уз.
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит...*

И современники высоко ценили портрет, утверждая, что это — «живой Пушкин», что «сходство необычайное».

В том же 1827 году Н.Уткин, хороший знакомый поэта, сделал гравюру с оригинала Кипренского по заказу А.Дельвига для альманаха «Северные цветы» за 1828 год. Однако Уткин в силу стоящих перед ним задач во многом отступил от оригинала. Убрал, например, руки, фигуру Музы, удлинил лицо, изменил волосы, а главное — передал совершенно по-иному взгляд поэта. Получился новый, «уточненный», если можно так сказать, вариант портрета Кипренского. И эти весьма личностные «уточнения» не прошли незамеченными. Писатель И.Гончаров, видевший Пушкина в 1830 году, писал: «С первого взгляда наружность его казалась невзрачной. Среднего роста, худощавый, с мелкими чертами смуглого лица. Только когда взгляды пристально в глаза, увидишь задумчивую глубину и какое-то благородство в этих глазах, которых потом не забудешь. В позе, в жестах, сопровождающих его речь, была сдержанность светского, благовоспитанного человека. Лучше всего, по-моему, напоминает его гравюра Уткина с портрета Кипренского».

Самое, пожалуй, веское свидетельство оставил отец поэта С.Л.Пушкин. «Лучший портрет сына моего есть тот, который написан Кипренским и гравирован Уткиным», — заявил он.

Светским человеком — спокойным, отстраненно-учтивым, с затаенной грустью в глазах представил поэта в 1836 году в своей милой акварели художник П.Ф.Соколов, мастер виртуозный и блестящий. Он создал огромную портретную галерею пушкинской эпохи, в том числе его друзей, знакомых, поклонников и недругов. Соколову любили заказывать портреты, ибо он, не приукрашивая модель, всегда находил у нее привлекательные черты. Конечно, рядом с могучей, сильной и глубокой живописью Тропинина и Кипренского работа Соколова кажется менее значительной. Но все же его акварель — своеобразное и заметное явление в изобразительной Пушкиниане.

Как, впрочем, и гравюра английского художника Томаса Райта, ис-



П. Соколов.
Пушкин.
Акварель. 1836.
Всероссийский музей
А. С. Пушкина.

П. Челишев.
Карикатура «А.С.Пушкин и
Д.И.Хвостов».
1830.



полненная в конце 1836 года. Последний бесспорный прижизненный портрет поэта. Заказан самим Александром Сергеевичем для собрания сочинений. Задача у художника была несколько официальной — дать читателю представительный портрет поэта, и справился он с ней прекрасно. На его портрете Пушкин показан глазами иностранца как умный и волевой человек. Этим он и интересен, ибо русские художники непременно привнесли бы в свои картины обожание, восторг и преклонение перед поэтическим даром Пушкина. У Райта же — он сдержан, строг, несколько отчужден и суховат. «Обратите внимание,— говорил И.Е.Репин,— что в наружности Пушкина отметил англичанин. Голова общественного человека, лоб мыслителя. Виден государственный ум».

Последний из прижизненных портретов Пушкина написан в конце 1836-го — начале 1837 года И.Л.Линевым, художником непрофессиональным и нам совершенно неведомым. Желтое, осунувшееся, печальное лицо, с потухшими глазами и уже поредевшими волосами. Не лицо — а безжизненная маска человека, удрученного и подавленного каким-то большим горем. А губы?! Будто в горестной гримасе. Трагический портрет! Портрет, как сам Пушкин о себе однажды заметил, «усталого раба».

Пожалуй, ни об одном пушкинском изображении не было столько споров. Одни утверждают, что Линеv представил поэта «безо всяких прикрас», «совершенно натуральным», «глубоко реалистичным», «совершенно убедительным». Другие — столь же аргументированно и энергично предполагают, что Линеv написал изображение уже мертвого Пушкина, лежащего в гробу, что он никогда не видел его живым.

Возможно, со временем станет ясно, кто тут прав. Несомненно одно: Линеv действительно оставил нам изображение великого поэта последних скорбных месяцев или даже дней его жизни, став, таким образом, провидцем его трагической кончины, или же, увидев его мертвым, домыслил по своему разумению «живой» его портрет. Так или иначе, это изображение — одно из значительных в прижизненной иконографии поэта, чем оно важно и дорого для нас.

Е. КОНЧИН

И. Линеv.
Пушкин.
Масло. 1836–1837.
Всероссийский музей
А. С. Пушкина.





ПУШКИНЫМ ВОСХИЩАЛИСЬ И УМНЕЛИ...

О Пушкине столько сказано, столько написано, что всякое слово о нем будет выглядеть банальным повтором. Но тем не менее повторять надо, потому что новое поколение российских людей, особенно дети, все реже и реже обращаются к книге, и порой для них имя Пушкина — пустой для сердца звук.

Недавно в одной московской школе учительница литературы спросила семиклассников: кто знает наизусть стихотворение Пушкина? Оказалось, никто. Отдельные строфы вспоминали, а целиком прочесть стих не вызвался ни один ученик. Учительница была из «старой гвардии» патриотов русской словесности и сказала: «Пока каждый из вас не выучит наизусть несколько стихотворений Пушкина, четвертных оценок я вам не поставлю. Пусть под таким нажимом, но выучили и сдали этот культурный минимум, считавшийся ранее обязательным для каждого образованного человека. Хотя многие школьники так и не поняли, что такое Пушкин и почему мы, взрослые, так его ценим... С этим вопросом мы решили обратиться к известному поэту, председателю Международного пушкинского комитета по проведению праздников поэзии Владимиру КОСТРОВУ. Вот что он сказал:

«Большой автопортрет».
Рисунок А.Пушкина из альбома
Е.Ушаковой.
1829.

В.К.Кюхельбекер и К.Ф.Рылеев
на Сенатской площади
14 декабря 1825 г.
Рисунок А. Пушкина.
1827.

Е.С.Семенова, А.Л.Колосова,
А.Д.Каратыгина,
М.И.Валберхова.
Рисунок А.Пушкина в черновой
рукописи «Руслана и
Людмилы».
1817 — 1818.



— Самая короткая и емкая оценка вклада Пушкина в русскую культуру принадлежит Аполлону Григорьеву: «Пушкин — это наше все». Как расшифровать эти слова? Пушкин — прежде всего великий национальный поэт, создавший бессмертные поэтические образы. Но он и философ, и историк. После него Россия заговорила новым языком — тем, на

котором пишем и говорим мы с вами. В основе наших представлений о государственности лежат идеи Пушкина, высказанные им в «Полтаве», «Медном всаднике», «Арапе Петра Великого». Наконец, Пушкин — это наше представление о человеке и его величии, наша гордость и слава, лучшее, что у нас есть.

Пушкин — энциклопедист в России, как Леонардо да Винчи в Италии. Пусть он не внес вклада в точные науки, но его влияние на смежные искусства: живопись, архитектуру, музыку, театр — было колоссальным. Будущим художникам нелишне было бы познакомиться с рисунками Пушкина, сделанными на полях рукописей. Это настоящие графические шедевры. Одним росчерком пера он создавал точные портреты своих друзей и знакомых, автопортреты.

Думаю, что, если бы Пушкина не убили, он стал бы крупным ученым и философом. Он уже шел к новому этапу творчества, к новой своей ипостаси. Задуманная им книга о Петре I обобщила бы весь XVIII век русской истории и значительную часть XIX.



Поле его таланта велико. Оно воздействовало не только на нашу культуру. Во многих странах мира чтят Пушкина. В Японии, например, «Капитанская дочка» изучается в школе. Это любимое чтение японских детей и фундаментальное произведение, на которое опирается японская педагогика. Почему? Откройте эту книгу, и ее эпитафия даст ответ: «Береги честь смолоду». Пушкин показывает пути, как через простые истины можно приобщить детей к самым высоким образцам и понятиям.

Многие африканские страны благодаря Пушкину приобщаются к русской культуре. В Англии и Франции есть колледжи, учащиеся которых изучают произведения Александра Сергеевича. Переводчиком на французский язык глав из «Евгения Онегина» является Жак Ширак, президент Франции. Британский принц Чарльз внес денежный вклад на издание в нашей стране произведений Пушкина, своего дальнего родственника.

Фонды 200-летия А.С.Пушкина созданы в Чехии, Германии, Китае, странах СНГ.

В 1880 году, когда открывали памятник Пушкину на Тверском бульваре в Москве, драматург А.Н.Островский сказал знаменательные слова: «Сокровища, дарованные нам Пушкиным, действительно велики и неоценимы. Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть... Пушкиным восхищались и умнели, восхищаются и умнеют...»

Хочется надеяться, что грядущее

в 1999 году 200-летие великого поэта, программа, подготовленная Министерством культуры России, фондом 200-летия А.С.Пушкина, Международным пушкинским комитетом по проведению праздников поэзии, поможет приобщиться к Пушкину и поумнеть новым поколениям наших соотечественников в преддверии нового века.

— *Расскажите, пожалуйста, подробнее об этой программе и о деятельности вашего комитета.*

— Многогранная федеральная программа подготовки к юбилею на 1994 — 1999 годы предполагает: издание полного академического собрания сочинений А.С.Пушкина в 20 томах, летописи жизни и творчества поэта, факсимильного издания рукописей его, «Пушкинской энциклопедии» и другого. Намечено также провести реставрацию в московских музеях Пушкина, в Остафьево. Во многих пушкинских местах России впервые становится комплексная задача — воссоздать не только «объекты», но и природную среду.

Частью этой программы является и ежегодный пушкинский праздник поэзии, проводимый весной в канун дня рождения поэта нашим Пушкинским комитетом. По сложившейся традиции он начинается в Москве и Подмосковье, затем продолжается на Псковской земле, в Михайловском и окрестностях, куда приезжают паломники со всех концов страны. Недавно подключился к нам и Нижний Новгород: там, в болдинском музее поэта, также стал проводиться поэтический праздник. Постоянные участники праздника — петербургский музей поэта на Мойке, 12, и Пушкинский дом Российской Академии наук.

Наш комитет, существующий при Клубе независимых писателей, выпускает газету «Автограф», которая постоянно ведет пушкинскую тему. Мы организуем литературные вечера, посвященные поэту, его потомкам и друзьям. Уже два года силами Москвы и Петербурга проводится лицейский праздник. По существу, это ведь праздник школы, и нам хотелось бы, чтобы в день лицейской годовщины — 19 октября — во всех школах страны проводился пушкинский урок, чтобы были конкурсы чтения и рисунков. А победителей мы могли бы наградить поездкой по пушкинским местам.

Пушкин и высшая школа — тоже проблема, которая заботит Пушкинский комитет. Совместно с академией имени Губкина мы проводим конкурс на лучшее чтение стихов Пушкина среди студентов. Мы хотим, чтобы Пушкина читали не

только в школе, но и дома. Для этой цели Фонд 200-летия А.С.Пушкина предпринимает выпуск подписного издания «Пушкин для домашнего чтения». Подписка будет проводиться в отделении Сбербанка России, каждому подписчику будет выдан памятный лист.

Нам бы очень хотелось привлечь к этой программе и телевидение. Пусть будет постоянный «Пушкинский час» на TV. Но все упирается в деньги — нужен спонсор. Думаем, что эту проблему нужно решать на правительственном уровне.

— *Какие произведения Пушкина нравятся лично вам?*

— Все, им написанное, совершенно, гармонично, музыкально, поэтически выверенно. Даже проза его очень поэтична. Во всех его творениях есть та классическая простота, которая является признаком высшего качества поэзии.

Интервью взяла Н. КОЛЕСНИКОВА



ВЛАДИМИР КОСТРОВ

*Сосулькою убитым быть рискуя,
Спешу преображенною Москвою
Туда, где через новую Тверскую
Страстной переливается в Тверской.
Где были бар, шашлычная, аптека,
А нынче крикуны да топтуны,
Куда решеньем дерзкого генсека
Вы были славно перемещены.
О, на «Макдональдс» не глядите*

*косо,
Язвительный оттачивая стих.
Пусть движется огромный знак*

*вопроса
Голодных современников моих.
Позвольте, я у Ваших ног согреюсь
Среди аборигенов и гостей.
Чего Вы ждете, Александр Сергееч,
«Известий» иль «Московских
новостей»?*

*Марксисты, монархисты, стайки
«Руха»,*

*Крутой сексолог, экстрасенс, пророк,
Политика, порнуха и разруха —
Чуть свет, они, как я, у Ваших ног.
О, Вы обид при жизни не сносили,
С царями говорили, чуть дерзя.
Там, за спиной, кинотеатр «Россия»,
Где крутят фильм «Так дальше
жить нельзя»...*

*И не звучит живительное слово
На площади страны передовой.
И лишь мираж монастыря
Страстного
Над гордою понишкой головой.*





КАК СЕРГЕЙ АНДРИЯКА ПОПАЛ В XIX ВЕК



Имя Сергея Андрияки любители живописи знают хорошо. Работает он в традиционной технике многослойной акварели, позволяющей создавать на бумаге бесчисленное множество оттенков. Увидев в Москве его работы, английский банкир, художник-любитель Питер Хамбро буквально ошалел. Перебегая от картины к картине, то цокая языком, то целкая фотоаппаратом, он в конце концов пригласил Сергея в Англию. Вернувшись, Андрияка побывал в гостях у «Юного художника».

— Почему Хамбро так заинтересовали ваши работы? — удивляюсь я, зная, что в Россию его привела отнюдь не любовь к искусству, а дела, связанные со скупкой и перепродажей нашего золота.

— Как всякий настоящий аристократ, Питер с детства занимается искусством, — рассказывает Сергей. — Сам неплохой художник, он прекрасно разбирается в английской акварельной живописи и музицирует.

— И все же почему именно акварель?

— В Британии она находится на столь же особом положении, как и камин. Во всех уголках уважающего себя английского дома по стенам развешаны акварели. Только в одних домах это дорогие оригинальные работы, в других — репродукции. Но оформлены они всегда роскошно и изысканно. Это тоже часть национальной традиции. Может быть, именно в Англии я понял, как много значит рама для восприятия картины! Офис Питера Хамбро увешан акварелями от пола до потолка. Даже в туалете висят роскошные работы прошлого века, причем сделано это не от пренебрежения. Нация относится к этой технике с таким уважением, что даже совсем уж темные люди понимают: акварель — это вещь!

Я жил в Дарлингтон-хаузе, средневековом замке недалеко от Лондона, купленном семьей Питера Хамбро и воссозданном в духе старины. Обстановка вокруг оказалась столь же непривычной, как и интерьер. Вначале я чувствовал себя так, будто попал в музей. Только не засушенный, как гербарий, а живой. Мебель, которая стояла вокруг, не была отгорожена от жизни пыльным бархатным шнуром. Всеми этими вещами постоянно пользовались и сам Питер, и его семья. Благодаря этому архаика средневекового замка прекрасно увязывается с предметами, рожденными космическими технологиями. На мозаичном столике, способном свести с

ума антиквара, лежат современные журналы, рядом с ними — спутниковый телефон. В золоченом кресле, блистающем свежей обивкой, дремлет нагулявшаяся в саду собака, которую никто и не думает ругать за немытые лапы. По кухне, украшенной начищенными медными сковородками, среди кастрюль, разделочных досок и микроволновой плиты разгуливают куры...

— Вас это не шокировало?

— Некоторые особенности традиционного английского быта меня пугали и отталкивали. Например, отсутствие отопления. В богатых домах отопительный сезон длится максимум 2–3 месяца. В октябре помещение консервируется и ставится на сигнализацию, а семья до весны переезжает во флигель. Бесценные картины старых мастеров покрываются инеем. Кстати, все они находятся в очень хорошей сохранности. Это поколебало мою

одежды в теплый свитер, не выдерживал «комнатной» температуры и время от времени выходил греться на улицу, где было гораздо теплее. Понять эту традицию я не мог.

В Англии очень берегут горячую воду. Посуду — чайную, столовую и кухонную — моют в одной и той же заткнутой раковине, добавляя туда какую-то моющую гадость. Вымыв, ее уже не ополаскивают, а убирают в шкаф прямо с остатками мыльной пены. Доза воды, отпущенной постояльцам в гостиницах, столь мала, что впервые я почувствовал себя чисто отмытым, только вернувшись в Москву.

— Стало быть, англичане живут, руководствуясь лозунгом: «Экономика должна быть экономной»?

— На первый взгляд это так. Но если присмотреться... В окружающих замки садах растут яблони, груши, сливы. Деревья тщательно ухожены, подрезаны, побелены,



Бильярдная.
Акварель. 1994.

◁ Город Стамфорд.
Акварель. 1992.

◁ Красная гостиная.
Акварель. 1993.

убежденность в правоте московских музейщиков, которые идохнуть на картину боятся. Сам я страдал от холода гораздо сильнее, чем картины. Англичане, напротив, чувствовали себя вполне комфортно. Сыновья моих хозяев позировали мне в шортах и легких рубашках. Я,

подвязаны, но плодами с них никто не пользуется. Вместо них мои хозяева чуть ли не каждый день покупали гору фруктов в супермаркете, красиво раскладывали их по вазам, стоявшим почти в каждой комнате, и... тоже не ели. Когда я удивлялся, почему, они вежливо улыбались и говорили: «Ты, если хочешь, ешь!» Живые фрукты были никому не нужны, зато все с удовольствием ели джем, купленный в том же супермаркете.

— Ну хорошо, в замке вы чувствовали себя не в своей тарелке. А на пленэре?

— Природа Англии совершенно непохожа на нашу. Кроны деревьев имеют грушевидную форму, многие заросли плющом. Он становится особенно заметен в разветвлении веток и сильно меняет привычные очертания дерева. Чтобы запечатлеть то, что меня окружало на пленэре, я старался больше рисовать, оставляя серьезную работу на потом, для студии. Иначе было просто невозможно, на улице постоянно шел дождь.

— Наверное, чтобы создать акварель, достойную старой Англии, вы пользовались лучшими английскими красками и бумагой?

— Хорошая бумага в акварели — едва ли не самое важное. Я обратил внимание, что работы, висящие на стенах английских домов в светлых комнатах, где постоянно присутствуют дневной свет и солнце, написаны на такой бумаге, что от времени они ничуть не пожелтели и не выгорели. Думаю, они даже более долговечны, чем масляная живопись. Английская акварельная бумага, конечно, очень высокого качества, но и цена ее тоже очень вы-

сока. Она почти вдвое дороже французской. Для желающих написать «старинную» акварель, продается особый сорт «Антик». По облику он имитирует бумагу, которой пользовались в прошлом веке, вплоть до структуры волокон. Пожелтевшая, на вид чуть засаленная, нарезанная листами небольшого формата, она стоит бешеных денег. Зато, как показали эксперименты, ленинградские краски «Черная речка» чуть ли не лучшие в мире, хотя стоят они впятеро дешевле английских.

— Может быть, и вас, как ленинградскую краску, английские заказчики предпочли за дешевизну?

— Мироощущение Англии и ее культура проникли в мою душу довольно глубоко. Интерьеры, написанные мною в последнюю поездку, и особенно пейзажи, я почувствовал гораздо сильнее, чем раньше. Об этом говорили мне сами англичане. Интересно, что они любят иметь свой собственный интерьер написанным и вешают его изображение в той же самой комнате. Передать царящую в доме англича-

нина атмосферу и стиль хозяина лучше представителей русской психологической школы живописи, наверное, никто не способен.

Несколько интерьеров я написал прямо с натуры в английском парламенте, куда меня пригласил их советник по культуре. Британия — страна бюрократов. Чтобы пустить меня к себе, каждая из палат ставила вопрос об этом на свое голосование. За последние 12 лет я был единственным допущенным туда художником. Да и то на птичьих правах. Когда я работал, за мною наблюдала видеокамера и специально поставленный полицейский. Не совершая резких телодвижений, я должен был находиться в отведенном месте с девяти утра до часу дня. Отлучиться хотя бы на минутку было запрещено. Интерьеры королевской спальни в Виндзорском дворце и личных апартаментов мадам Спикер палаты общин у меня купил парламент. Остальные работы я оставил себе.

— В залах да по салонам настоящую Англию не увидишь...

— Да... Лондон — такой же безли-

Скотный двор у замка
Бэрли-хауз.
Акварель. 1992.

Англия.
Акварель. 1994. ▷



кий интернациональный город, как и многие столицы крупных государств. Когда мне представилась возможность объездить на машине английскую глухомань, я за нее с удовольствием ухватился.

— На что же она похожа?

— Въезжая на автомобиле по современному скоростному шоссе в английскую деревню, на каждом углу встречаешь телефоны-автоматы, из которых можно позвонить в любой уголок земли. Прочее выглядит так, будто вокруг царит XIX век. Рядом с телефонной будкой пасутся овцы, в небо гордо упирается шпиль средневековой церкви. Сарай и крыши хозяйственных построек покрыты тростником и соломой, дома — черепицей. Наверное, Англия была такой же и сто, и двести лет назад. Похоже, такой она останется и в XXI веке.

— А какой ее видят ваши британские коллеги?

— Я был в гостях у Флетчера Ватсона, известного акварелиста, члена королевской академии. Живет он в провинции, несмотря на преклонные годы, работает ловко и эффектно. Однако при всем таланте художник вынужден потакать вкусу покупателей, оценивающих картину не столько с точки зрения ее художественных достоинств, а в первую очередь насколько она подойдет к их интерьеру. Из-за этого тонально и тематически картины Ватсона несколько однообразны. Английское общество в массе деполитизировано, поэтому их живопись не знает публицистики. Она тяготеет к неличностной красоте пейзажа, интерьера или натюрморта, написанного преимущественно в солнечные дни. Объясняется это тем, что на улице в основном дождливо и пасмурно. Не ориентируясь на заказчика, мне хотелось показать русскому зрителю ту парадную и непарадную Англию, которую мне удалось увидеть изнутри. Волею судеб я оказался в среде английской аристократии, которая русских не принимает. Средний англичанин в такое общество тоже невхож. Вернувшись в Москву, я устроил английскую выставку. Как отметил посетивший ее посол Великобритании, в моих работах чувствуется дух настоящей Англии, но видно, что писал их русский человек.

— После такой оценки вы, верно, уедете в Англию навсегда?

— Жить там постоянно, оставаясь полноценным художником, я бы не смог. Культура и традиции Англии нам абсолютно чужды. В свою очередь, основной массе англий-



ских покупателей русская живопись не нужна. На Западе талант живописца измеряется ценой его работ. Всякий художник занимает в артбизнесе определенную нишу, имеющую свою цену и потолок, подняться выше которого нельзя. Приезжая в Европу из России или какой-либо другой страны Третьего мира, художник вскоре убеждается, что вакантных мест для него нет. Можно удачно провести выставку, продать несколько работ,

но все это — небольшой эпизод, на котором все сразу же и закончится. В России артбизнес тоже ведет наступление на искусство, но пока он спотыкается о наш менталитет. Дома, на Родине, наши художники имеют огромный рынок заказов и гораздо большую, чем на Западе, возможность самореализации.

— Весь наш сегодняшний разговор так или иначе крутится вокруг английских традиций. Правда ли, что утро в замке неизменно начинается со слов: «Овсянка, сэр!»

— Это как раз миф. Глава семьи встает первым, около половины шестого. Слуг в это время еще нет. Классическую овсянку он готовит себе сам из купленного в супермаркете брикета, в который добавлены орехи, изюм, цукаты — словом, все, что делает эту кашу съедобной. Вдобавок выпивает чашечку кофе. Вообще англичане пьют его гораздо охотнее, чем чай. Остальные члены семьи завтракают тем, чем захотят, когда встанут сами. Обед в нашем понимании нет, в течение дня все довольствуются кофе с печеньем. Только вечером, около половины девятого, когда хозяин приезжает со службы — хозяйка подает семье плотный и сытный ужин, будто стремится вознаградить за целый день воздержания. В семьях, где мне удалось побывать, образ жизни был схожим, будто живут они все по единому сценарию.

Охотничьи трофеи.
Акварель. 1993.



Беседовал Андрей ОСЕТРОВ



Устюжский мастер.
Апостольские страсти.
Вторая половина XVIII века.

ИКОНОГРАФИЯ АПОСТОЛОВ

Реческое слово «апостол» означает «посланник». Христианская церковь почитает апостолов как учеников Христовых, посланных им для просвещения его учением всего мира. Среди них различают так называемых апостолов из двенадцати и из семидесяти. Апостолы из двенадцати — те, кого Христос первым избрал среди своих учеников, кто сразу после его крещения присоединился к нему. Это Андрей Первозванный* и брат его Петр, Иоанн Богослов и брат его Иаков Зеведеев, Филипп, Варфоломей, Матфей, Фома, Иаков Алфеев, Иуда Иаковлев, Симон Зилот. Двенадцатым вместо Иуды Искариота, предавшего Христа, стал апостол Павел, который не знал Иисуса при его жизни. К семидесяти апостолам относятся те, кто был избран Христом позднее. Это Марк, Лука, Иаков, брат Господень, Клеопа и другие. Наиболее почитаемые — апостолы из двенадцати. Их изображения в православной художественной традиции встречаются чаще всего. При этом нередко в числе двенадцати изображали и наиболее чтимых апостолов из семидесяти — евангелистов Марка и Луку.

Церковный праздник, когда отмечается память всех Христовых посланников, называется Собором апостолов. Он приходится на 30 июня. Этому празднику посвящали особые храмы и писали иконы на этот сюжет. В Константинополе, столице Византийской империи, уже в древности был особый храм Апостолов, а начало их почитания восходит к эпохе Константина Великого. Икон, на которых был бы представлен Собор (то есть все двенадцать апостолов), известно очень мало — как византийских, так и русских. Редкий, можно сказать уникальный, образ такой иконографии, созданный в XV веке, происходит из новгородского храма Двенадцати апостолов на Пропастях. Апостолы представлены в рост, единой группой. Ядро композиции составляют изображения первоверховных апостолов Петра и Павла (их память отмечается на день раньше Собора апостолов — 29 июня). В более позднее время (XVI—XVII века) появился другой иконографический тип Собора апостолов, который также был чрезвычайно редок, — их изображали по пояс среди стелбей виноградной лозы.

Петр и Павел всегда были самыми почитаемыми среди апостолов. Поскольку их праздник приходится на летнее время, то русская народная традиция связывала их с сенокосной страдой, а Петр еще считался покровителем рыболовов и защитником от змей. Изначально носивший имя Симон и названный Петром (камнем) самим Христом, он был одним из ближайших его учеников. Отрекшийся невольно от учителя, когда тот был взят под стражу, он раскаялся и был прощен воскресшим Христом, который поставил его во главе своей церкви. Он проповедовал во многих странах, был первым епископом Рима, где и принял мученическую смерть при императоре Нероне. Апостол Павел происходил из знатного иудейского рода и носил сначала имя Савл. Он был жестоким преследователем христиан, но однажды на пути в Дамаск уви-

дел свет с неба, от которого на время ослеп, и услышал голос Христа. Так произошло его обращение, после которого Павел стал одним из самых ревностных проповедников христианства во многих странах. За приверженность учению Христа он был казнен в Риме. Петр и Павел известны как авторы нескольких посланий к христианам всего света, в которых они излагали правила христианской жизни.



Иосиф Владимиров.
Сошествие Св. Духа.
1666.

* Об апостоле Андрее Первозванном мы расскажем в одном из ближайших номеров журнала.



Симон Ушаков.
Тайная вечеря.
1685.

Апостолы Петр и Павел.
Середина XI века.



Изображения Петра и Павла существовали уже в первые века христианства. На одной из самых древних сохранившихся русских икон, датируемой XI веком и происходящей из новгородского Софийского собора, они представлены слегка повернувшимися друг к другу, обращающими взор к образу Нерукотворного Спаса. Существовал и иной тип их изображения, когда апостолов писали стоящими фронтально, но тип этот не получил широкого распространения. Редкая особенность иконы из Софийского собора — то, что Павел помещен здесь слева, а Петр справа. Эта особенность изредка встречается и в более поздних иконах этого сюжета и говорит о принадлежности их к новгородскому кругу. Обычно же Петра изображали слева, а Павла — справа. Эта традиция сохранилась и тогда, когда образы обоих апостолов со временем вошли в состав деисусного ряда высокого иконостаса. Икону Петра помещали слева от центрального образа Христа следом за Богородицею и архангелом Михаилом, а Павла — справа, следом за Иоанном Предтечей и архангелом Гавриилом.

На иконах Петр обычно держит в руках свиток и ключи от рая, привратником которого он считается, а Павел — книгу. В конце XVIII века, когда усилилось влияние западноевропейской иконографии на русскую иконописную практику, их стали писать на латинский манер с орудиями страстей в руках — с крестом и мечом. Иногда в такие иконы вводили дополнительные сцены мученических казней обоих, как это сделал известный царский мастер Карп Золотарев на иконе 1694 года из иконостаса церкви Покрова в Филях.

Отдельные изображения других апостолов встречаются очень редко. К ним относится и известная новгородская икона «Апостол Фома» второй половины XIV века, на которой он представлен по пояс, прямо обращенным к молящимся. Со временем иконы других апостолов, помимо Петра и Павла, стали включать в состав деисусного ряда иконостаса. А в XVII веке широкое распространение получили так называемые апостольские Деисусы, то есть помимо Христа, Богородицы, Предтечи и двух архангелов, в этих рядах иконостаса помещали только изображения апостолов по шесть с каждой стороны, исключив из состава Деисуса святителей, преподобных, мучеников.

С изображениями апостолов мы постоянно встречаемся в сюжетных композициях, основанных на евангельских текстах. Ведь апостолы всегда были подле Христа и участвовали во всех важнейших событиях его жизни. Отметим лишь некоторые из них, в которых роль самих апостолов была чрезвычайно велика.

Иконы Омывания ног апостолам встречаются только в составе праздничных рядов иконостасов с эпохи Андрея Рублева (начало XV века). Это событие, когда накануне взятия под стражу собравшийся со своими учениками на трапезу Христос в знак смирения омыл ноги всем двенадцати, включая предавшего его Иуду, предшествовало Тайной вечере. Композиция таких икон строится по кругу — апостолы сидят вокруг стола, а изображенный слева (очень редко справа) Христос смиренно оmyвает ноги Петру.

На Тайной вечере (ужине) Христом было установлено таинство причастия (отсюда название вечера — тайная). И потому событие это можно было изображать не только с точки зрения того, как реально оно происходило, но и выражая его символическую сущность. Изображения причащения апостолов были уже в самых первых русских храмах (София Киевская, собор Михайлова-Златоверхого монастыря XI века). Их помещали в алтаре, как бы зримо являя то таинство претворения вина и хлеба, что происходило каждый раз в этой части храма во время литургии. Композиция причащения всегда строго симметрична.



Апостол Фома.
50–60-е годы XIV века.

Школа Дионисия.
Уверение Фомы.
Около 1500 года.



Собор двенадцати апостолов.
Около 1432 года.

Феофан Грек.
Апостол Павел. Фрагмент.
90-е годы XIV века.



Христос изображался дважды по сторонам престола с киворием, на котором представлены все необходимые для осуществления таинства священные сосуды. С одной стороны к Христу смиренно шествуют шесть апостолов, которых он причащает хлебом. С другой — еще шестерых он причащает вином. Поскольку такая композиция передает сокровенный смысл события, то принцип историзма в изображении апостолов нарушен — среди них представлены Павел, Марк и Лука.

Позднее, с развитием высокого иконостаса, скрывшего алтарь от взоров молящихся, изображение причащения



Школа Андрея
Рублева.
Омовение ног.
1425–1427.

апостолов перешло в состав сюжетов икон праздничного ряда (отдельно Причащение хлебом и Причащение вином), но чаще его помещали на сени центральных Царских врат иконостаса. Во второй половине XVII века на сени Царских врат стали помещать изображение не причащения апостолов, а собственно Тайной вечери. С XV века этот сюжет в своем реальном, а не символическом аспекте также включался в состав праздничного ряда иконостаса и композиционно походил на Омовение ног. В XVII веке, как на иконе знаменитого царского икографа Симона Ушакова, композиция Тайной вечери обрела симметричность. К центральной фигуре сидящего за столом Христа склоняется юный апостол Иоанн — любимый ученик. А на переднем плане легко опознается Иуда, держащий в руках кошелек со сребрениками, полученными им за предательство.

Иконография Омовения ног и Тайной вечери основана на тексте Евангелия от Иоанна. К нему же восходят и

иконы Уверения апостола Фомы. На восьмой день по воскресении Христос явился апостолам, и Фома, ранее не поверивший тем, кто уже видел Иисуса воскресшим, вложил свои персты в Христову рану и уверился, что тот действительно воскрес во плоти. В XI–XII веках композиция таких изображений была строго симметричной, а Христа представляли стоящим фронтально. Позднее, в XIV веке, в ней появляется асимметрия — на заднем плане стали изображать изогнутую стену, ритмически перекликающуюся с согбенной фигурой Фомы в левой группе апостолов.

Один из важнейших праздников христианской церкви — Сошествие Святого Духа на апостолов (иначе он называется Пятидесятницей, поскольку всегда приходится на пятидесятый день по Пасхе). Иконография праздника основана на тексте Деяний апостолов. На пятидесятый день после воскресения Христова, когда его ученики собрались вместе, на них снизошел Святой Дух и они обрели знание языков для проповеди христианства среди других народов. Уже в Византии сложилась основная иконографическая схема таких икон. На них изображали сидящими полукругом в триклинии двенадцать апостолов, держащих в руках символы церковного учительства — книги и свитки. Внизу в арке помещали либо несколько человеческих фигурок, персонифицирующих просвещаемые народы, либо старца в царском венце со свитком в руках, символизирующего Космос. Такая иконографическая схема несколько отступала от текста Деяний — среди апостолов писали Павла, которого не могло быть в то время среди них. Отступления, конечно, были не случайны — они позволяли более верно передать символическое значение сошествия Святого Духа. Но в середине XVII века, не без влияния западноевропейской традиции, в русской иконописи наметилось стремление изображать этот праздник в соответствии с исторической правдой, а не в символическом аспекте. Известный иконописец, друг Симона Ушакова Иосиф Владимиров на своей иконе из московской церкви Троицы в Никитниках полностью реформировал старую иконографическую схему, убрав фигуру старца и изображение Павла, но введя в композицию Богоматерь, поскольку согласно «Житию Богоматери», составленному греческим автором Симоном Метастрастом, она присутствовала при этом событии.

Во второй половине XVII века в русскую иконографию приходит цикл ранее неизвестных сюжетов, связанных с апостолами, — апостольские страсти. Страсти — это страдания, мученические казни апостолов. У каждого из них был свой путь. И только апостол Иоанн Богослов, автор одного из Евангелий, имел мирную кончину. Петр и Филипп были распяты на кресте вниз головой; Павла, Иакова Зеведеева, Фому обезглавили мечами; Фаддея расстреляли стрелами. Эти сюжеты были хорошо известны в западноевропейском искусстве, особенно в гравюре. В России они, как и Христовы страсти, также стали очень популярны. Из икон с апостольскими страстями иногда образовывали даже особый ряд в составе высокого иконостаса, как это было в Большом соборе Донского монастыря. Но чаще страдания всех апостолов изображали на одной иконе с очень сложной композицией. Такие иконы были распространены с конца XVII столетия. К XVIII веку относится икона из Великого Устюга, где от центральной фигуры Христа как бы отходят веером цветные лучи, завершающиеся сценами мучений каждого из апостолов.

Пострадав за веру, апостолы разнесли свет учения Христова по всему миру. Проповедь их была в большинстве случаев устной, но были среди них четверо, что стали авторами книг — Евангелий. У этих апостолов-евангелистов также была своя особая иконография и традиции изображения.

Н. КОРНЕЕВА

ПУТЕШЕСТВИЕ В СУЗДАЛЬ

В июне прошлого года группа лучших учащихся детской художественной школы г. Северска Томской области — 26 детей — и 4 преподавателя провели пленэрную практику в Суздале — одном из городов Золотого кольца России.

Суздаль — живой музей русской старины. Ребята словно попали в другое измерение и прожили 14 незабываемых дней в атмосфере гармонии природы, души и тишины.

Дрожал раскаленный от зноя воздух, деловито прохаживались во дворах петухи, на газонах шипали травку козы, пересвистывались птицы и шумно каркали галки, потревоженные колокольным звоном. Рано утром с этюдниками, планшетами, красками ребята отправлялись на этюды. Вдохновение не оставляло ни на минуту. Это был иной мир — без суеты, обязательств перед кем-то. Дети раскрепощались и отдыхали, хотя физическая нагрузка была большая. Часто работали «сверх программы». Хотелось запечатлеть все архитектурные памятники Суздаля и старинные деревянные дома, службу в церкви и праздник народных ремесел, уникальные изразцы и белокаменную резьбу.

Суздаль не только очень красив, но и музыкален. В удивительную симфонию звуков сливались колокольные звоны и звон косы, срезающей траву у дороги, звуки скрипки из заброшенной кельи на фоне вечернего города, песни барда на 12-струнной гитаре, баллада о полоняночке, рассказанная гуслиаром.

Удалось ли передать впечатления о древнем городе в детских работах, судить вам, зрители. А мы сохраним в сердце и памяти образ живой Древней Руси.

Е. СИДОРОВА,
директор ДХШ,
г. Северск Томской обл.



Вера Тимонькина,
14 лет.
Музей деревянного зодчества
в Суздале.
Карандаш.

Марина
Кардаполова, 11 лет.
Праздник народных ремесел
в Суздале.
Гуашь.





МОСКВА В РИСУНКАХ ДЕТЕЙ XX ВЕКА

Так будет называться одна из выставок детского рисунка, посвященная юбилею Москвы. На ней зритель сможет увидеть, как менялось отношение к Москве, ее восприятие детьми и подростками на протяжении нашего века и, конечно, как менялся город, как раздвигались его границы и вместе с тем уходило из рисунков юных художников чувство родственной причастности к древней истории. Образ столицы в рисунках москвичей и детей, живущих далеко за ее пределами (на Дальнем Востоке, например, или в Италии), порой оказывается как бы одним и тем же, стереотипным, абстрактно символическим, когда изображается весьма в обобщенном плане Красная площадь с Мавзолеем, а в последние годы с собором Василия Блаженного. Другая проблема: когда юные художники рисуют современную Москву, то ее облик едва ли отличим от других городов-новостроек.

Как почувствовать те особенные качества образа жизни, характера москвичей и Москвы, которые известны нам по произведениям Пушкина и Толстого, Тropicина и Саврасова, Лентулова, Машкова, Кончаловского... Как вернуться к традициям, к московской культуре? Как сделать так, чтобы в рисунках, изображающих наш город, зритель сразу его узнавал?

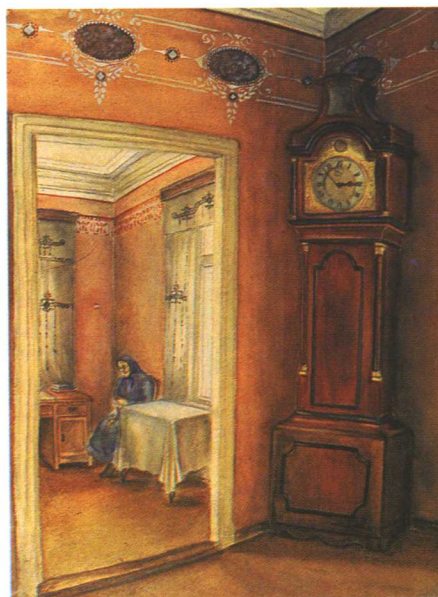
Я надеюсь, что в этом может помочь опыт ваших предшественников — юных художников-москвичей 1920—1960-х годов, коллекция произведений которых бережно сохраняется и изучается в Исследовательском Центре эстетического воспитания. Почти каждый рисунок отражает «память культуры» нашего города. Но для того чтобы детский рисунок заговорил, нужно уметь «прочитать» всю информацию, в нем заложенную, — и художественную, и документально-историческую.

Обратимся к рисунку Шуры Мягкова «В балетном классе». Красивая гармоничная пленэрная работа. Ровным светом озарен просторный и уютный класс, в котором далеко не хрупкие девочки занимаются любимым делом — хореографией, отрабатывая движения за настоящим «стан-



Виктор Михайленко,
14 лет.
Праздник Победы.
Акварель.

Решетова.
Интерьер.
Студия В.С.Щербакова.
Карандаш, акварель.
19 апреля 1939 г.



ком», как в балетном училище. Класс явно находится не в типовом школьном здании, но в уютном ампирном московском особняке, из окна которого открывается пейзаж города. Призывая на помощь воображение, можно мысленно реконструировать и особняк, в котором происходит действие, и его окружение, представить время создания рисунка. Начнем с последнего: стиль исполнения чем-то напоминает графику В.Лебедева, живопись 1930-х годов Ю.Пименова, а юные любительницы балета — юные героини С.Лебедевой. Да, рисунок выполнен в 1937/38 учебном году (как сказано на обороте). Шура в то время было 15 лет, и занимался он в студии Центрального Дома художественного воспитания детей. На обороте рисунка штамп ЦДХВД.

ЦДХВД в то время располагался в ныне перестроенном здании Театра юного зрителя в центре Москвы, в двух шагах от Тверской. Чуть отойдя от главной улицы города, дети попадали в старую купеческую часть Москвы, атмосфера которой (теплота, уют, домашность) переданы в рисунке Мягкова.

В Центральном Доме дети и подростки рисовали, танцевали, пели, занимались драматическим искусством, сочинительством. Юные художники с удовольствием изображали своих сверстников за различными художественными занятиями. О Центральном Доме было известно далеко за пределами Советского Союза. Рисунки нередко уходили на выставки в разные страны мира. И к нам в Москву присылались рисунки из разных стран. Вот почему работы, как правило, имели штампы и множество надписей на обороте, рассказывающих об авторе, его педагоге, передвижениях рисунка с выставки на выставку, которые, к сожалению, стали причиной разрушения красочного слоя. Их в настоящее время приходится реставрировать.

Многие работы говорят о том, какое важное место занимало детское творчество в культурной жизни Москвы в те годы. На обороте талантливой, исполненной романтизма акварели будущего профессионального художника, а тогда пятнадцатилет-

него Владимира Шульженко «У Смольного в дни Октября» читаем: «1938 г. Изостудия ЦДХВД. Всесоюзная выставка обороны СССР».

В Москве в ЦДХВД был создан Музей детского творчества. В него поступали работы из разных стран мира, показанные на первой в Москве Международной выставке детского рисунка в 1934 году в залах Му-

шура Мягков, 15 лет.
В балетном классе.
Москва, ЦДХВД.
Карандаш, акварель.
1937–1938 гг.

Тузеев.
Зима в городе.
Студия В.С.Щербакова.
Гуашь.
Конец 1930-х годов.

В.Татлин, Д.Штеренберг, С.Лебедева, искусствоведов А.В.Бакушинского, А.М.Эфроса и других. Они всячески содействовали росту и качественному формированию собрания: Бакушинский передал рисунки из коллекции кабинета «примитивного» искусства, который он в 1920-е годы возглавлял в Государственной Академии художественных наук. К



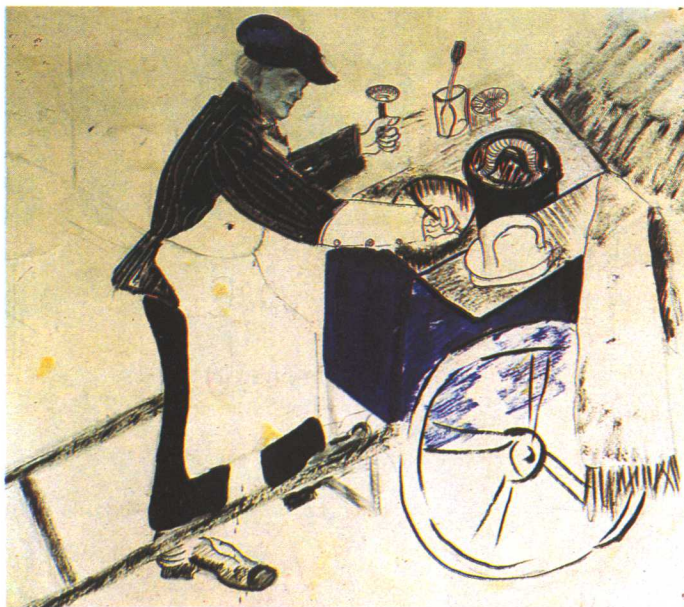
зея изобразительных искусств (с 1937 г. носящего имя А.С.Пушкина). Музей удалось создать благодаря не только энтузиазму первого директора ЦДХВД В.Д.Зельдовича (до 1929 г. работавшего помощником наркома просвещения РСФСР А.В.Луначарского) и первого заведующего отделом изобразительного искусства, художника-педагога Г.В.Лабунской, но и благодаря поддержке таких выдающихся художников, как В.Фаворский, И.Ефимов,

Неизвестный автор.
Продавец мороженого.
Школа им. Карла Маркса.
Акварель, тушь, перо.
1920-е годы.

Рышковская.
Кооператив торгует.
Карандаш, акварель.
1920-е годы.

Г.В.Лабунской принес рисунки своих сыновей Никиты и Ивана Владимир Андреевич Фаворский. Музей просуществовал недолго, до 1947 года, но его коллекция до сих пор является источником многих открытий. Вернемся к детским рисункам, которые рассказывают о Москве и москвичах.

Самые ранние изображения относятся к 1920-м годам. Эти рисунки поступили из опытных станций Наркомпроса, где дети занимались изобразительным искусством по про-



граммам Единой трудовой школы. Изображение окружающей среды, родного города являлось одной из обязательных тем изобразительного творчества и маленьких детей, и подростков. Задания связывались с жизнью города.

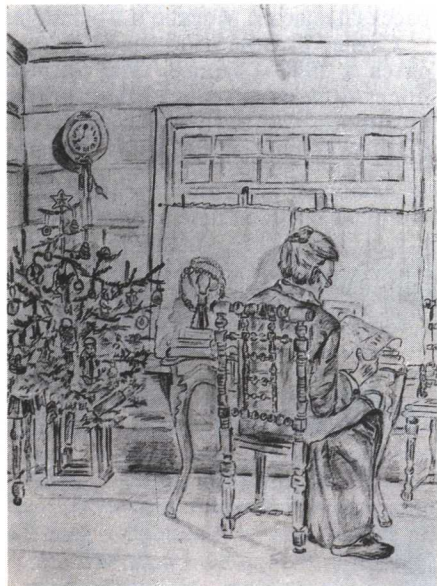
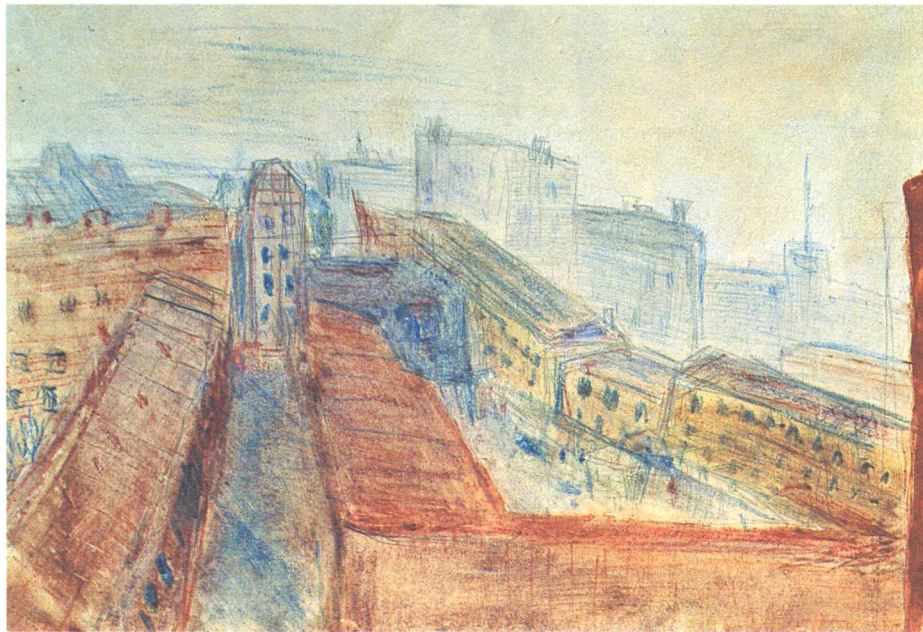
Дети изображали демонстрации и торговлю на улицах Москвы, ее бурную жизнь, мечтали, как сделать архитектуру города более современной. Сохранились архитектурные фантазии подростков, близкие конструктивизму. Иногда перед детьми ставились сложнейшие задачи, как, например: изобразить революционные события на улицах родного города. К 10-летию юбилею революции в колонии «Бодрая жизнь», которой руководил известнейший педагог того времени Т.С.Шацкий, был подготовлен альбом рисунков, где по воображению и рассказам наставников воссоздается город в дни октябрьских боев. Этот бесценный документ поступил в ЦДХВД, по-видимому, после выставки, состоявшейся в 1928 году в Москве.

Дети постарше более внимательно приглядывались к старинной архитектуре, своему быту, друг другу. В нашем собрании хранятся рисунки учащихся опытной станции им. Карла Маркса, сделанные по методике, а некоторые под руководством выдающегося художника-графика 1920-х годов Н.Н.Купреянова и

Юлик Лабас, 12 лет.
Московские крыши.
Цв. карандаши, акварель.
1941–1942.

Неизвестный автор (5-й класс).
XXX лет Октября.
Карандаш, акварель.
1947.

живописца В.Е.Пестель. Ребята готовили к поступлению во ВХУТЕМАС. Тем самым на опыте московской школы стремились создать систему художественного образования. В карандашных рисунках и акварелях, в художественной манере отражается стиль времени: влияние и Купреянова, и Дейнеки, и Фалька, то есть, главным образом, московских традиций, и вместе с тем формируются



Г. Касторская.
Новый год. За чтением.
Студия В.С.Щербакова.
Карандаш.
5 января 1938 г.



интересные творческие индивидуальности. Так, обращает на себя внимание подборка работ юного рисовальщика Хафиза. Он изображал Москву с пристрастностью человека, влюбленного в город, для него столица была прекрасна в любое время года. В рисунках детей и подростков 1920-х годов Москва раскрывается как город обновляемой жизни, в которой памятники архитектуры (даже Красная площадь) занимают весьма скромное место.

Новая жизнь Москвы в рисунках конца 1930-х годов, выполненных в студии известного художника-педагога Всеволода Сергеевича Щербакова, происходит как бы в «старой оболочке». Это-то и прекрасно, потому что тем самым человек подчиняется определенным культурным традициям, городскому и семейному укладу жизни. Особенность педагогических установок Щербакова родственна Фаворскому и Купреянову, Пестель и Лабунской. Он формирует эстетическое отношение своих учеников через наблюдение родной улицы, дома, комнат своей квартиры или угла в «коммуналке». Многие ученики довоенных студий Щербакова стали художниками, искусствоведами, реставраторами. А некоторые не вернулись с войны. Как Потемкин, акварель которого мы публикуем. В работах учеников Щербакова художественно отразился разнообразный быт москвичей тех лет, носящих следы и дворянской, и мещанской, и пролетарской культуры. В них — облик довоенной Москвы, как правило, непарадной, а окраинной, деревянной, с дымом из труб, заснеженными улицами и теплом интерьеров, располагающих к чтению, рукоделию, созерцательности.

Конечно же, в работах учащихся всегда отражается педагог — и как художник, и как патриот своего города, имеющий собственное отношение к происходящим в нем преобразованиям. Я думаю, не случайно ученики В.С.Щербакова 1958—1963 годов также изображали, главным образом, мотивы старой Москвы — не ее памятники, но знакомые, наблюдаемые каждый день переулки, улицы, кварталы, расположенные вблизи от родного дома, школы и Краснопресненского Дома пионеров, где занимались в изостудии. Изменилась техника: Щербаков в те годы доказывал своим коллегам-педагогам, что подросткам следует смело прибегать к живописи маслом, дающей им возможность экспериментировать, творить, не бояться ошибок, выражать свойственное возрасту романтическое восприятие действительности. Но не измени-

лась позиция: «учить смотреть во всю мочь» (Чистяков), изображая то, что видишь, чувствуешь по-своему, любишь, знаешь, что можешь изобразить так, как не может изобразить ни твой товарищ, ни твой учитель.

Талантливые работы Юлика Лабаса выделяются среди многочисленных рисунков военных лет. Юлик — москвич. Его видение города родственно известному живо-



Неизвестный автор.
В комнатах.
Школа им. Карла Маркса.
Карандаш, акварель.
1920-е годы.

писцу Лабасу: оно отличается остротой взгляда и характерностью наблюденных мотивов, смелостью графических приемов. В то время как большинство его сверстников изображали победные салюты, выделяя

Т. Соломатина, 12 лет.
Осень.
Студия В.С.Щербакова.
Картон, масло.
1962.



радостные события среди тяжелых будней войны, Юлик рисовал и бытовые сцены, и улицы города, и, конечно, битвы, стремясь во всех подробностях передать их зримый образ. Многие его работы были представлены на первой Всесоюзной выставке детского рисунка в Москве в 1946 году.

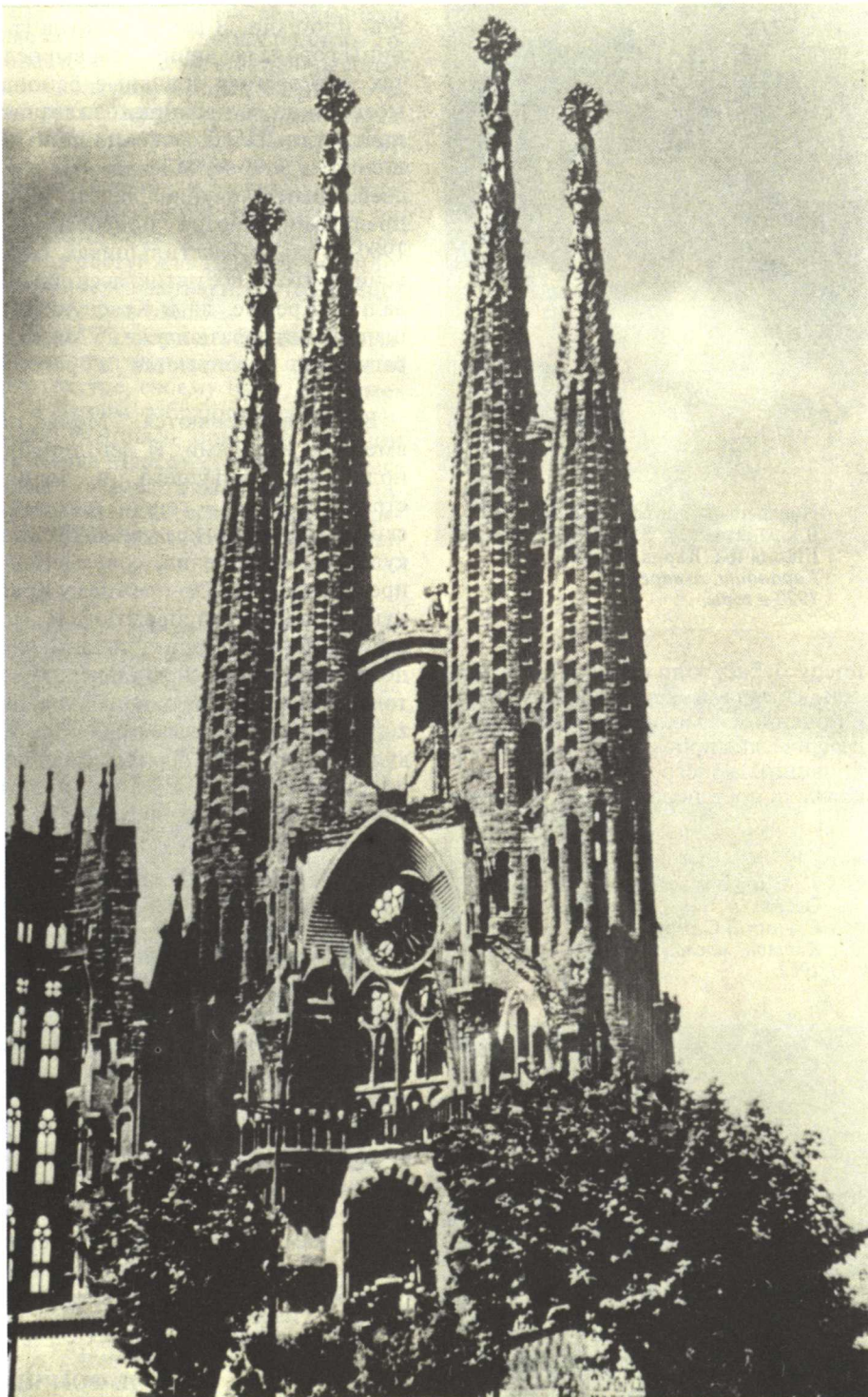
Хорошо помню, как из года в год я и мои сверстники — школьники 50—60-х годов — изображали по заданию учителя демонстрацию на Красной площади. В 60—80-е, когда границы города раздвинулись, выросли так называемые спальные районы, московские школьники оказались почти в том же положении по отношению к старой Москве, что и их сверстники, живущие далеко за ее пределами. Работая с подростками в 1980-е годы в Текстильщиках, я выяснила, что не все пятиклассники бывали в Кремле, да и Красную площадь знают гораздо хуже ГУМа, куда регулярно выбираются с родителями.

Времена меняются. Меняются вместе с идеалами. И сегодня для подростка, живущего в нашей стране, Москва — город исторических памятников, хранитель русской культуры и, конечно, современных преобразований. По-прежнему Красную площадь изображают и москвичи, и новгородцы, и юные художники Сибири и Дальнего Востока, но обращают внимание не только на нее, но на все разнообразие художественно-исторических памятников, которыми так богата Москва. Нередко в произведениях юных художников оживает Москва историческая: на рисунках изображается жизнь Арбата XIX века, или салон Зинаиды Волконской, или строительство древней столицы...

В № 7 журнала за прошлый год помещены условия конкурса, посвященного 850-летию Москвы. Обращаясь к его участникам, мне хочется еще раз напомнить: постарайтесь открыть в Москве — в ее старых и новых кварталах, в интерьерах, в образе жизни москвичей и их облике — черты московской культуры. Да помогут вам в этом произведения юных предшественников и традиции московской художественной школы.

Н. ФОМИНА,
кандидат педагогических наук

АНТОНИО ГАУДИ



Семьдесят лет прошло со дня смерти знаменитого каталонского архитектора Антонио Гауди, но с каждым годом его творчество кажется все более современным. Создаются фильмы о его шедеврах, они становятся полноправными «героями» художественных лент (например, Каза Мила в фильме М.Антониони «Профессия — репортер»), выходят роскошные монографии, альбомы, буклеты о его творчестве. Собор Святого Семейства, начатый Гауди в конце XIX века и так до сих пор недостроенный, стал эмблемой Барселоны — столицы Каталонии. Многочисленные туристы, приезжающие в этот город, в первую очередь стараются увидеть творения Гауди. Имя его окружено легендами.

Антонио Пласидо Гульермо Гауди родился в 1852 году в небольшом селении Реус близ Таррагоны в семье медника. В 1873 году приезжает в Барселону и поступает в Провинциальную школу архитектуры, слушает лекции по истории, экономике и философии. Он — частый посетитель кафе Пелайо, где бывают поэты анархистского толка и художники. Много читает Гёте, Шатобриана, Виолле-ле-Дюка. Особенно сильно повлияло на него творчество английского историка, теоретика искусства, поэта и экономиста Джона Рескина. Гауди становится близка идея Рескина о слиянии естественных наук и христианской этики для объяснения мира, в котором отражена деятельность Бога-Творца.

Тяга к средневековью, характерная для эстетики конца XIX века, связана с движениями национального возрождения. Она прекрасно уживалась со стилем модерн. Этот стиль, распространившийся по всей Европе, отличается необычайным разнообразием. Во Франции он назывался Ар нуво, в Германии — Югендстиль, в Австрии — Сецессион, в Каталонии — Модерниسمо.

Крупнейшими мастерами Модерниسمо в Барселоне были Доменик-и-Монтанер, Рафаэль Масо, Хосеп Мариа Хухоль. Для их творчества характерно изысканное оформление фасадов, перекликающееся с внутренним декором. С удивительным мастерством выполнены оригинальные каминные, двери, окна, полы и потолки. Столы, кровати, буфеты, ширмы прекрасно вписывались в интерьер вместе с такими элементами убранства, как ковры, светильники и дверные ручки.

Гауди было 26 лет, когда он приступил к созданию своего первого шедевра: Дома Висенс для фабри-

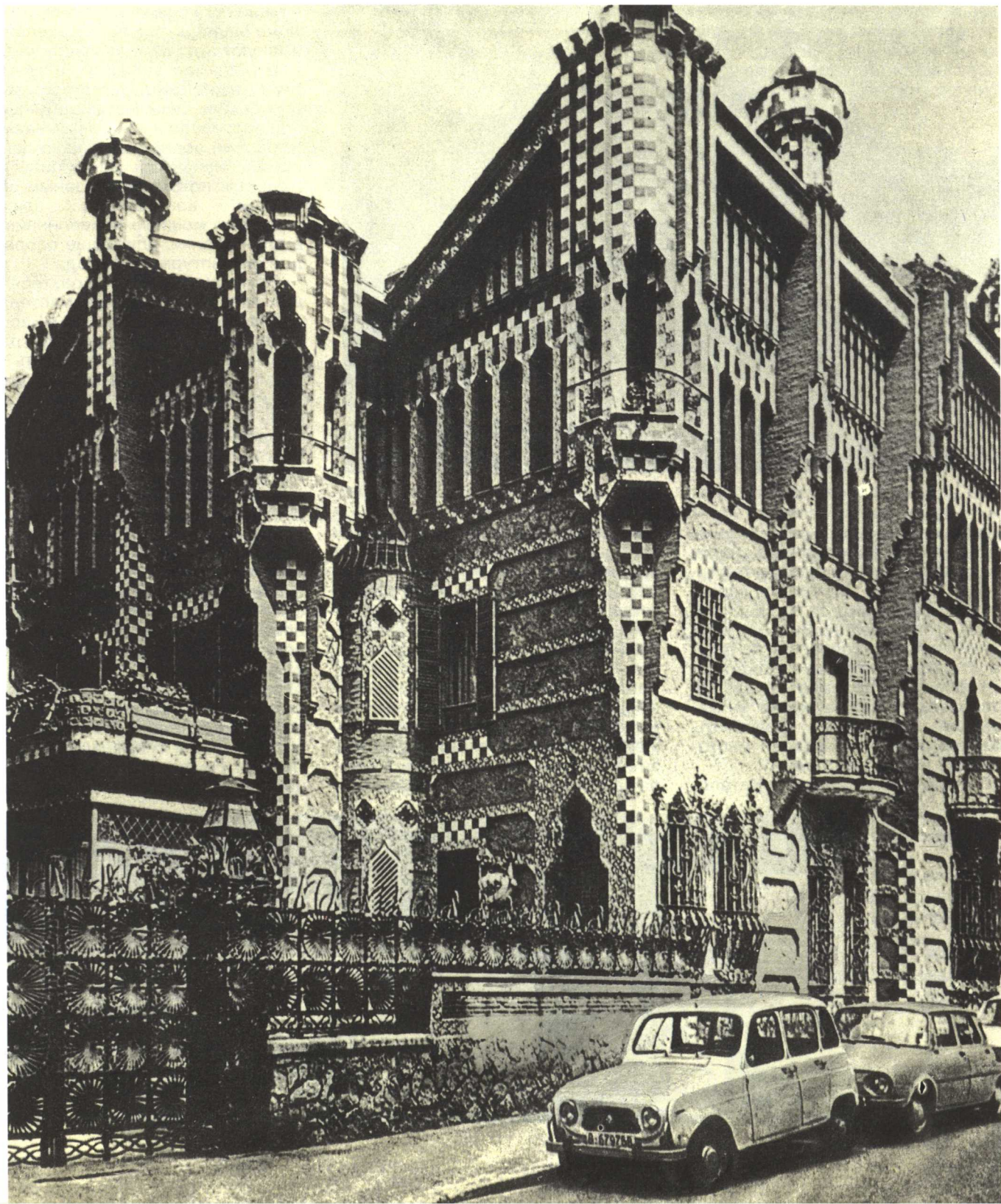
канта Мануэля Висенса Монтанера. В художественном образе дома заложена тема «Тысячи и одной ночи». Каждая часть внутреннего пространства здания, каждая деталь — это момент единого, загадочного целого. Рассказчик-архитектор ведет основную линию, называя пространства одно на другое, как в арабских сказках — с их соединением строгой организации

и безудержного воображения. В этом стремлении повисить духовную содержательность пространства среды немалую роль играет включение в интерьер поэтических

надписей. На фасаде галереи Дома Висенс, в ее северо-западной части можно прочесть слова: «О, летняя тень», с юго-востока — «Солнце, солнышко, приходи посмотреть на меня», а с юго-западной стороны — «Домашний очаг, да здравствует очаг любви».

Как драгоценное украшение воспринимается фасад дома. Перед зрителем предстает сложная, на-

◁ Собор Св. Семейства.
Дом Висенс.



сыщенная разнообразными ритмами и фактурой живописная масса, вызывающая музыкальные ассоциации. Ритмично чередующиеся пояса арок сменяются глухими окнами, забранными коваными решетками: квадратное окно с легкими жалюзи — загадочной тройной мавританской аркой; круглые башни, заменившие углы здания, неожиданно обрушиваются

нии полихромия была тончайшим элементом архитектуры. Гауди была родственна эта традиция, берущая начало в средиземноморской культуре. Внимательно вглядываясь, например, в украшения «античного храма» в Парке Гуэль, мы видим бесконечное разнообразие форм, калейдоскопически сменяющих друг друга. Эти коллажи отличает поразительное цветовое бо-

ного голода», идеальной архитектуры, которую вполне можно назвать «съедобной».

Как бы осуществляя заветы знаменитого английского теоретика искусств Д.Рескина, сказавшего, что «архитектор, который не является скульптором или художником, ничуть не лучше стекольного мастера», Гауди за пятьдесят лет до Корбюзье выдвигает идею объединения скульптуры, живописи и архитектуры. Это особенно заметно в поздних его созданиях, например в Доме Мила. До сих пор барселонцы именуют этот дом «каменоломней». Дом Мила, по замыслу Гауди, должен изображать утес-постамент для статуи Девы Марии, помещенной на фасаде и как бы омываемой морскими волнами. Но кажущаяся иррациональность Дома Мила иллюзорна, потому что главным элементом конструкции здания являются мощные криволинейные в плане балки, служащие опорами для скульптурного фасада.

Этот рационализм характерен и для главного создания мастера — собора Святого Семейства в Барселоне. Гауди задумал решить грандиозную задачу — отобразить в зримых образах-символах содержание Нового Завета. Фасад собора состоит из трех порталов. Средний представляет глубокий грот Вифлеема, убранный цветами, над которыми летают птицы. Интенсивный голубой цвет символизирует ясную зимнюю ночь. С этой же целью Гауди изобразил над тремя порталами ледяные сталактиты как аллегорию зимы. Рельефы дверей фасада Рождества посвящены христианским добродетелям. Разделяющие их спиралевидные колонны символизируют Св. Иосифа и Деву Марию.

Средняя дверь разделена импостом в виде ствола пальмы (генеалогическое Древо Спасителя), обвитого лентой с именами предков Иисуса. На перемычке выделены цветущие миндальные деревья,

ступенчатыми нишами; изящные металлические орнаменты в форме пальмовых листьев (работы скульптора Лоренцо Матамала, друга Гауди) контрастируют со сверкающими глазурованными плитками. Включение разнообразной по форме и фактуре керамики — один из любимых приемов Гауди. Он использовал целые куски и маленькие, разбитые фрагменты цветной глазури, создавая многоцветные ковры на стене.

С древнейших времен в Каталонии

гатовство, тончайший вкус. Возникает гармония, вызывающая особое, мажорное настроение у зрителей. Перед нами пример активного благотворного влияния «чистых» цветовых форм. Недаром Сальвадор Дали назвал свое эссе, опубликованное в сюрреалистическом журнале «Минотавр», «Об ужасающей и съедобной красоте архитектуры модерна». По мнению Дали, приверженцы модерна стремились, чтобы за их движением утвердилась слава некоего возбудителя «первобыт-

Парк Гуэль.
Ограда.

Парк Гуэль.
Павильон.

Парк Гуэль.
Дворец.

Дом Гуэль.

Дом Висенс.

Беллесгард.

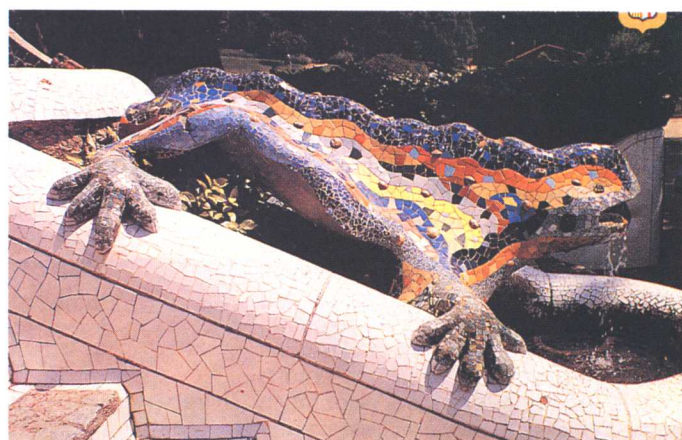




◁ Дом Мила («Каменоломня»).

Парк Гуэль.

Дракон.
Парк Гуэль.



символизирующие рождение Нового Завета на сухом стволе Ветхого Завета. Каждый столп, каждая колокольня посвящены апостолам, двери внутреннего портика изображают семь заповедей, капители колонн — добродетели. Удивительны разветвления опор: напоминая живые деревья, они спроектированы так, чтобы исключить распор и снять необходимость в устройстве наружных контрфорсов.

Гауди считал, что архитектурное сооружение следует уподоблять

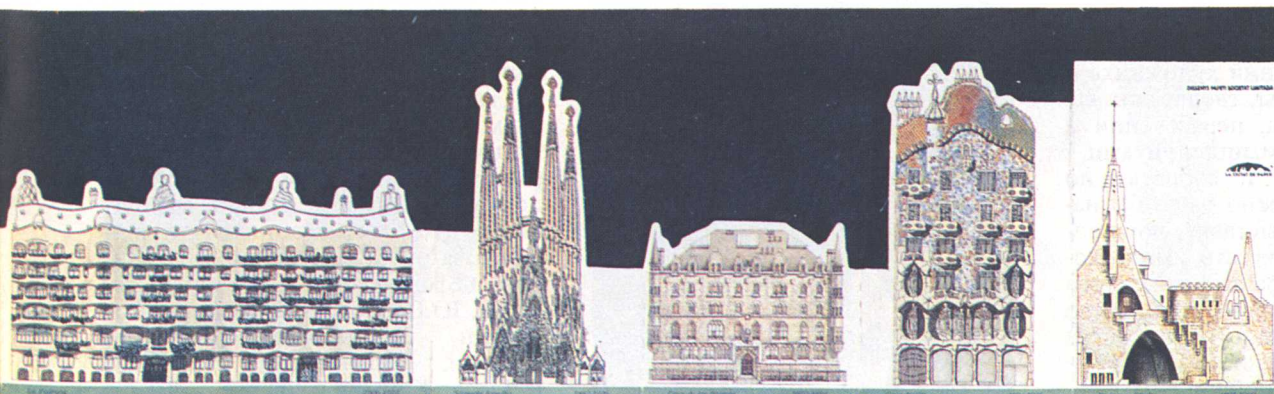
природному организму. «Дерево — мой учитель!» — не устая повторял мастер. Биографы рассказывают, что он любил подолгу рассматривать сухие листья, апельсиновые корки, раковины и морских моллюсков. Так, башни собора напоминают по форме некоторые виды морских раковин, встречающихся в окрестностях Барселоны. Для гаргулий собора Гауди не обратился к фантастическим созданиям готической архитектуры, но изобразил обычных садовых улиток,

покрытых плесенью и дождевыми каплями.

Ветви колонн собора расходятся, перерастая в поверхности гиперболических сводов с отверстиями, напоминающими цветки подсолнуха. Все нефы должен был заливать рассеянный свет, поступающий сверху. Готика не знала ничего подобного. Антонио Гауди мечтал создать «живой» собор для всех людей. Исследователи творчества мастера произвели интересный подсчет человеческих, животных, растительных и минеральных форм, вошедших в структуру собора. Здесь изображены дети, нищие, пастухи, солдаты, каменотесы, крестьяне. Можно видеть бесчис-

ленные изображения раковин, рептилий, черепах, птиц, множество разнообразных видов растений и минералов. При соборе постоянно действовал приют для нищих и престарелых, школа для бедняков, бесплатная столовая. Сам мастер жил здесь много лет в маленькой деревянной пристройке. В крипте собора Святого Семейства он и был похоронен в 1926 году.

Л. ДЬЯКОВ



Дом Мила («Каменоломня»).

Собор Св. Семейства.

Дом Бутинес.

Дом Батлло.

Капелла Гуэль.

ВИКТОР ПОПКОВ — В КРУГУ ДРУЗЕЙ-ХУДОЖНИКОВ

*...Для того чтобы после твоей смерти
о тебе вспоминали с благодарностью,
нужно иметь мужество жить
мучаясь, страдая от радости, любить
радость, смех, здоровье, все красивое,
сильное, живое и все, что движется,—
тело, мысль, душа...*

Виктор Попков

Более двадцати лет прошло со дня трагической и нелепой гибели Виктора Ефимовича Попкова. Многие его коллеги и друзья-художники за это время успели отметить свои пятидесяти- и шестидесятилетия, получить почетные звания, успешно провести персональные выставки. И это очень хорошо! Горько, что Виктор Попков ушел из жизни в 42 года, так много сделав, но еще больше пообещав своим редким талантом, самоотверженной работой, неимоверной поглощенностью искусством, а главное — умением любить и страдать, из чего и рождается подлинное искусство.

Он был признанным мастером композиционной картины: и так называемой тематической, и крупного по мысли драматургического полотна, в котором наблюдательный жанрист перерастает в философа, обобщающего широкий жизненный материал в чеканную изобразительную формулу времени. Виктор Попков — автор многочисленных пейзажей, портретов, рисунков, а также создатель замечательных картин с автопортретом, раскрывающих емкую тему «художник и мир», внутри которой углубленно варьируется мотив взаимоотношений художника и его духовной среды, творческих касаний с коллегами, пересечений и контактов с единомышленниками.

Виктор Попков и собратья по искусству — так можно было бы назвать недавнюю выставку, прошедшую в галерее искусств «Интерколор», где рядом с работами мастера экспонировались произведения его друзей и коллег, воплотившие образ замечательного живописца или посвященные его доброй памяти.

Кроме известных по выставкам и альбомам полотен, здесь можно было встретить совершенно неожиданного Попкова, увиденного глазами друзей, запечатленного с душевной теплотой и неостывающим чувством утраты. Виктор Попков в этих работах многолик и многогранен, так как их авторы — художники разных индивидуальностей, уникальных творческих и стилевых ориентаций, это: Эдуард Браговский, Игорь Обросов, Макс Бирштейн, Борис Огороков, Юрий Попков, Николай Ерышев, Заурбек Абоев...

А сколько произведений других

Т. Соколова.
Портрет В.Е.Попкова.
Дерево, роспись. 1972.



художников, посвященных Попкову, осталось за рамками выставки! Для них нужна площадь почти манежная. Ведь сорокалетний московский мастер в 60-е, 70-е годы общался с очень широким кругом ныне известных мастеров. Повлиял он и на творчество художников последующих поколений, как говорится, заочно, вне личных отношений.

Первые работы Попкова, созданные в начале 60-х годов и ставшие хрестоматийными, говорят о том, что художник пришел в отечественное искусство на волне «сурового стиля», стал одним из блестящих представителей московской школы живописи. Не случайно наиболее авторитетными для него современниками были братья Смолины, Виктор Иванов, Николай Андронов. Но Попков умел учиться и у непосредственных сверстников, перенимать и переосмысливать творчески все новое и интересное, что находил у друзей, коллег, работавших бок о бок в мастерских, Домах творчества, на этюдах, в поездках, бывших рядом на выставках, в комбинатской тесноте.

Виктор Ефимович любил портретировать товарищей по искусству и делал это с композиционными и цветовыми находками, своеобразными поэтическими или ироническими трактовками, с неизменной остротой видения человека, житейской ситуации, психологической сверхзадачи. Повод, замысел такой работы был каждый раз особый: сделать характерный композиционный портрет («Николай Ерышев», «Расим Бабаев»), порисовать товарища, близкого человека с натуры (Клара Калинычева, Карл Фридман), включить друзей по искусству в многофигурный автопортрет («Игорь, Павел и я»), картину-повествование с лирическим обобщением («Зимние каникулы»), изобразительную притчу («Апрельский месяц», «Больной художник»). В разные годы в различных творческих ситуациях моделями Попкова были И.Купряшин, А.Тутунов, Э.Браговский, Т.Соколова, Г.Захаров, Ю.Павлов, Е.Игумнов, А.Сорочкин, В.Корбаков, К.Бритов, В.Юкин, И.Шилкин, М.Канаян, В.Власов-Климов и другие.

В ходе взаимного портретирования, многих часов, сеансов, дней, проведенных вместе в беседах об искусстве, замыслах и надеждах, в застольных разговорах о жизни, в близости не похожих, но тяготеющих друг к другу индивидуальностей рождались не только высокой пробы картины и портреты, но также ценнейшие человеческие и профессиональные наблюдения, благодаря которым мы лучше, полнее знакомимся с творческим феноменом, именуемым художник Виктор Попков.

Воспоминания Андрея Тутунова и Карла Фридмана воспроизводятся из альбома «Виктор Попков» (автор В.Манин, «Советский художник», 1989).

В. Попков.
Зимние каникулы.
Масло. 1972.



В. Попков.
Расим Бабаев.
Масло. 1971.

С каждым годом творчество Виктора Попкова становится все масштабнее, значительнее; его влияние на развитие современного искусства ошутимее, возможно, поэтому писать о нем крайне ответственно и трудно. Я решил остановиться на моменте создания им портрета «Андрей в Прилуках».

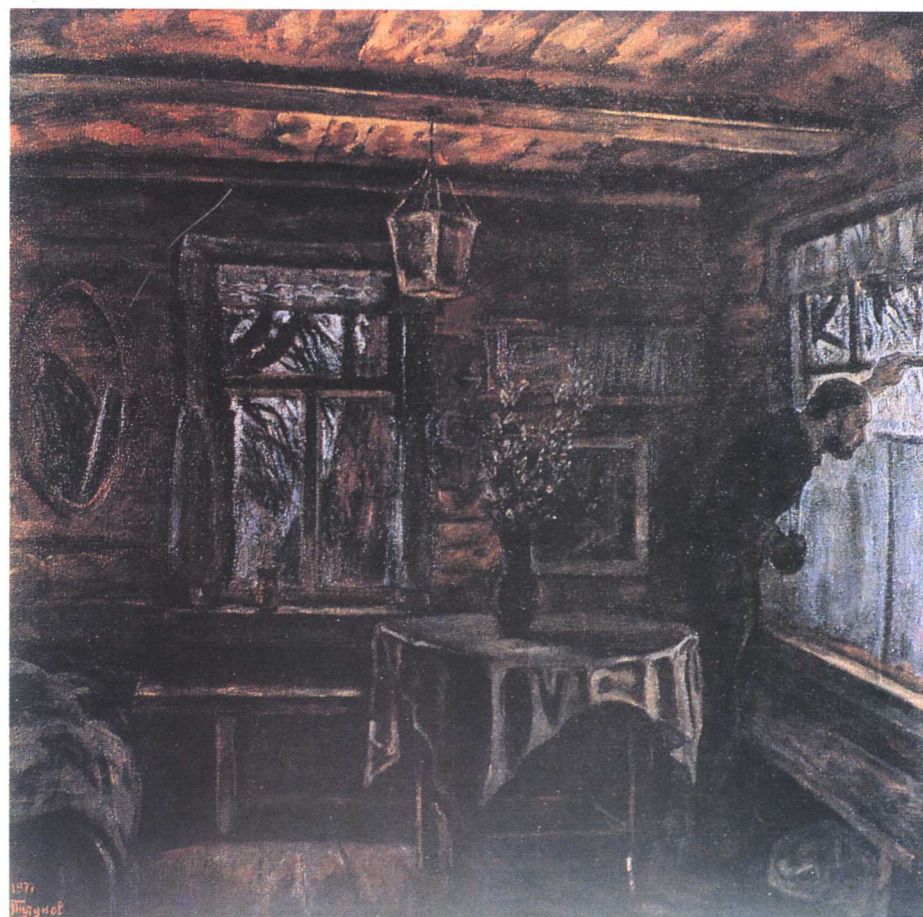
Имел счастье неоднократно ездить с Виктором на этюды. С ним легко было находиться в поездках, работе. Весной 1973 года я позвонил Виктору и пригласил его в деревню Прилуки. На подъем он был скор и сразу дал согласие, прося утром заехать за ним на машине. Каково же было мое удивление на следующий день, когда увидел Виктора с перевязанной рукой, да еще в гипсе! Несмотря на это, наша поездка состоялась. Прилуками и домом он был пленен, восхищался, радовался весне. Стоял влажно-туманный апрель. Повсюду вдоль Оки цвела ива. Я рисовал интерьер в доме. Случайно, за разгово-





В. Попков.
Андрей в Прилуках.
Масло. 1973.

А. Тутунов.
Последняя весна
(Виктор Попков).
Масло. 1977.



ром, заметил, что Виктор, приспособившись, рисует меня здоровой левой рукой в альбоме. Знал привычку его всегда, где бы он ни был, рисовать. Через день Виктор попросил этюдник, картонку и написал крынку с цветущей ивой, стоящую на столе. Видимо, в этот момент у него родился замысел моего портрета и, хотя правая рука была еще в гипсе, сделал невозможное: собрал материал для будущей работы.

Я продолжал писать интерьер комнаты, а Виктору предложил сесть за стол и позировать. Осмотрев и одобрив мою работу, он решительно забраковал предложенную ему позу. Минуту подумав, Виктор подошел к окну, взялся здоровой рукой за край переплета, ссутулился, пригнулся, как бы приглядываясь, что делается на улице. Его фигура сразу придала этюду значительность. Позже с него написал работу «Последняя весна».

Мне представляется, что никто так щедро, бескорыстно, искренне загораясь чужими работами, не давал советы, как Виктор. Его высказывания были глубоко профессиональны, неожиданны, остры, заставляли задуматься.

Удивительно наполненно текли наши дни в Прилуках. Весенними голубыми вечерами, протопив печку, разомлев, вели тихие, доверительные беседы. Именно в эти дни я увидел, узнал Виктора с новой стороны. Сказал бы, он был многолик, безбрежен в эмоциях, настроениях. Неистовая жизненная сила, напряженная энергия сменялись внутренней сосредоточенностью. Виктор представляется мне подлинным самородком. Слушать его рассказы, реплики, всегда острые, остроумные, порой фантастические, всегда талантливые, пронизанные народным лукавством, мудростью, было огромное удовольствие...

Настал май. Весна торжественно набирала силу. Небо полыхало синевой, земля дышала свежей зеленью, источая аромат. Как-то вдали по дороге я увидел цепочку людей с рюкзаками, которые направлялись к моему дому. В них я узнал семью Попковых: Клару, сына Лешу и Виктора. Надеюсь сделать им приятное, я на следующий день предложил небольшое путешествие. Сев на паром, мы поднялись вверх по Оке на 7–8 километров и вышли на пристани Хорошевка, уже в Тульской области. Глубокий заросший овраг вывел нас вверх на широкий черноземный простор, откуда открывался захватывающий вид на Оку, пойму и леса. Пение ликующих птиц, благоухание трав, цветов, бодрящий майский с холодом воздух усиливал в

нас радостное настроение. Вышли мы к бывшему имению актрисы Ермоловой. Могучий пихтовый парк, пруд с плотиной, белый, обветшалый с колоннами дом привели Клару в восторг. Она бросилась копать какие-то корни трав-цветов. Я и не предполагал, что она такой страстный садовник-землелюб. Двигаясь не спеша вдоль Оки, спустились снова через овраг к деревне Макаровке, стоящей напротив Прилук. Нависший дом над оврагом, в конце деревни, пленил воображение Виктора. Узнав, что дом продается, он приступил к решительным действиям. Радостные, счастливые, мы верили в новую приокскую жизнь, которую собирался начать Виктор.

В скором времени, распрощавшись со мной, семья Попковых вернулась в Москву. Уже осенью от художника Игоря Попова узнал о том, что Виктор пишет портрет «Андрей в Прилуках». Поэтому, когда Виктор позвонил мне с просьбой попозировать, уже догадался для чего. Он рисовал теперь правой рукой. Холст был решен, и дополнительные рисунки лишь уточняли, «заканчивали» портрет. Готовый портрет «Андрей в Прилуках» я увидел впервые уже на выставке.

Андрей ТУТУНОВ

«Единственно, о чем я мечтаю — это сделать хорошую картину», — говорил Виктор Попков. Он открыл новую форму картины — полифонической притчи, с многослойными подтекстами, часто еле уловимыми.

Основная его работа над картинами проходила в мастерской. Он полушутя говорил: «В поездках, на этюдах я отдыхаю». Это верно, что работа над картиной была главной в его творчестве. Однако его замыслы не были тяжелодумными комнатными изобретениями, почти все темы были увидены в жизни или возникли из разных жизненных ситуаций. Но картину нужно было еще «написать». А для этого необходим был большой жизненный и живописный багаж. И Виктор Попков это очень остро чувствовал. Ведь, окончив институт по графической мастерской, он не имел той художественной основы, которой часто обладали живописцы.

И вот ежегодные поездки вместе с художниками дарили ему возможность совершенствовать свое видение. Давалось это ему очень трудно. Но его необычайная талантливость и трудолюбие уже через несколько лет дали хорошие результаты — стали появляться красивые этюды маслом. Другое дело, что его дар не по-



В. Попков.
Апрельский месяц.
Масло. 1972.

зволял ему сосредоточиваться только на завершении вещи на натуре. Он говорил, что незакрашенный рисунок дает силу воображению, а также что в отличие от художников нашего поколения у него лично нет таких

основ и традиций, за которые ему нужно было бы «держаться». Поэтому он чувствовал себя независимым и раскрепощенным, смело искал и экспериментировал. Часто он обращался к стилизации, остро-

В. Попков.
Владимирские художники.
Масло. 1965.



умно строя холст путем активных подводов светлого к темному и отчасти холодного к теплomu (и наоборот). Эти его решения нашли многих последователей, особенно среди молодых художников.

В совместных поездках (а их было около 16) я наблюдал Виктора и как исследователя жизни, и как непрестанного «работника» живописи и рисовальщика. Конечно, со стороны трудно сказать о тех «толчках», которые были началом замыслов, это все оставалось делом его сложной внутренней работы. Замысел «Строителей Братска» был основан на возможности, как он говорил, «сделать, как в иконах, всех силуэтами на черном фоне».

Двойной портрет Березовского и меня («Апрельский месяц») он увидел и быстро сделал в рисунке, когда мы втроем в Боровске стояли в сумерках и каждый о чем-то своем думал — тут, очевидно, его привлек контраст двух людей на фоне теплых голубых апрельских сумерек.

Однажды вечером он пришел ко мне в «шинели отца», опустился на пол у стены и рассказал, как плакал сегодня, работая над картиной. Для картин-автопортретов иногда просил товарищей сделать с него наброски («Шинель отца», «Работа окончена») и потом это как-то использовал.

Композицию «Вдов» он увидел в деревне Велегож, когда мы ходили

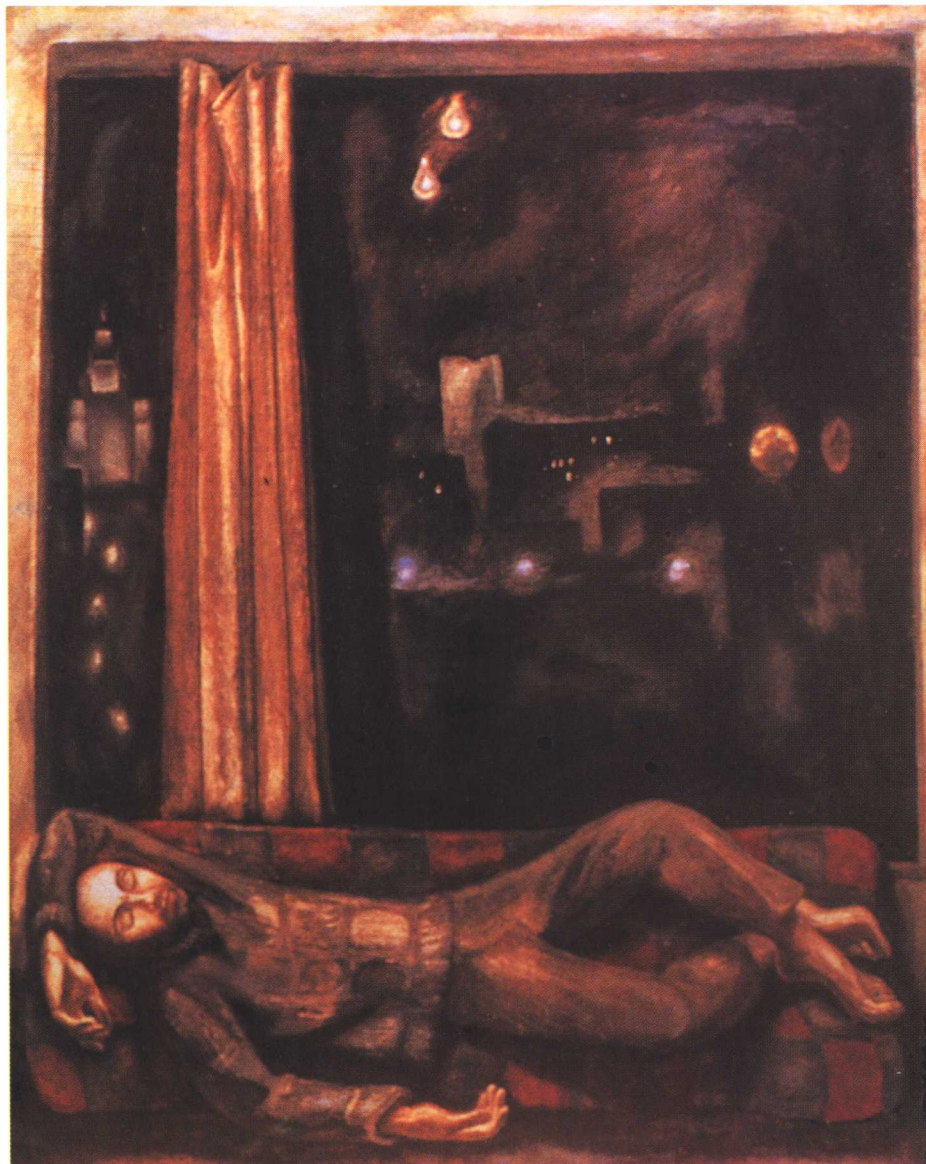
на посиделки в знакомый дом, где вечером собирались бабки поиграть в карты и пообщаться. «Это же вдовы», — сказал он со своей заразной эмоциональностью. А через три года, когда в северной избе жили женщины пели старинные песни по его просьбе (он уже задумал «Северную песню»), вдруг с натуры сделал мелкими эскиз красных «Вдов», с которого, почти не изменяя, осенью в мастерской на холсте, без картона сделал картину — все было ему ясно.

А вот «Семью Болотовых» писал очень долго. Вначале холст получался слабым и вялым, ясно было, что работу нужно отложить. Когда я увидел картину через полтора года, поразился той колоссальной работой, которую Виктор проделал. Это видно сейчас по фактуре — картина очень пастозно написана. Видел, как писал Виктор «Песню ночного города». На холст с передавленным жестким рисунком налил жидкой черно-сине-фиолетовой краски и тряпкой растирал на полу, затем немного кистью проработал. Картина вышла легко и сразу. А фон зимы в картине «Мой день» делал малярным валиком. Вообще состояние смелости, дерзости в его работах всегда присутствовало.

Иногда название картины было очень важным для него — Виктор писал его на подрамнике, и эти два-три слова как бы все время подталкивали его выразить замысел полотна. Человек-художник и его искусство — одно целое. Творчество Попкова в этом смысле очень показательно. Ведь Виктор был человеком особенно нервно организованным, необычайно чувствительным, обладающим невероятной интуицией и даже даром предвидения. Способность перевоплощаться, оставаясь самим собой, чувствовать другого человека притягивала к нему людей.

Он восторженно и очень искренне отзывался о многих выставившихся с ним художниках и вместе с тем очень тонко характеризовал и оценивал их творчество. Как многие люди, он был противоречив: мягкость сочеталась с крепкой жизненной хваткой, лиричность — с жесткостью, чуткость к товарищам — с некоторой отрешенностью и сознанием своего особого места в искусстве. Но всегда он был невероятно работоспособен, пронзительно умен и, я бы сказал, сверх нормы накален той нервной энергией, которая и дала ему возможность вылить себя в свои картины.

В. Попков.
Работа окончена.
Масло. 1972.



Карл ФРИДМАН

ПЛОТЬ ИДЕИ

(У неоконченного автопортрета
цивилизованной Европы)

Искусство на протяжении многих веков запечатлевает образы материальной действительности. Но то, что получается, не сводимо к простому ее отражению. Мы оказываемся вовлечены в круг неких ландшафтов, предметов и существ, бытие которых остается за рамками привычного нам мира, несмотря на заметное сходство с ним.

И хотя природа во многом образец для художника, все же творит он уже иную реальность. И остается загадкой, из чего же сотканы эти предметы и лица, какую суть они оформляют.

Возможно, искусство еще и наиболее совершенный способ познания. Не претендуя на безусловный успех, оно обозревает Вселенную в совокупности тайного и явного и через малое прозревает все. Стоя у полотен великих мастеров или любуясь скульптурой, мы, кажется, почти знаем ответы на все неразрешимые загадки жизни, как будто вспоминаем сокровенный смысл каждого предмета мироздания. От того, каков этот смысл и насколько точно он выявлен, зависит характер условной телесности внутри произведения. Прозрачная или плотная, подвижная или застывшая, она отражает мироощущение эпохи, степень ее духовной восприимчивости.

Всякий раз происходит чудо: пластика сознания целых народов, как бы отливаясь в твердые формы искусства, во всей своей многогранности оказывается причастной настоящему и будущему одновременно. И, блуждая по залам музея, мы можем снова наблюдать магнетический танец человечества, где каждое поколение оставило свою арабеску. Совершая такую прогулку, возможно обнаружить некоторые несущие конструкции художественной формы, ее смысловые стержни. Но придется смириться с тем,



Робер Кампен.
Мадонна с младенцем.
XV век.

Умерший поклоняется фениксу
в солнечной барке.
Роспись в гробнице Иренефра.
Древний Египет.
Новое царство, XX династия.



что открытого всегда будет меньше, чем сокровенного.

Если погрузиться в царство древнеегипетских росписей, где танцовщицы едва касаются земли смуглыми пальцами ног, ощутить вибрацию тростника, встретить ритмичное шествие разноцветных уток или иных населяющих землю тварей, легко понять, что искусство не есть простое удвоение реальности. Никто из них не имеет потешного или жалкого вида, как часто бывает в жизни, все исполнены сознанием собственной значительности, ведь любая здешняя кроха или громадина есть стремительный росчерк пера творца, незаменимая буква в тексте мира. Художественный образ в культуре Древнего Египта, где искусство писца было сопричастно божествен-

ным тайнам, неразрывно связан с письменным знаком, с которым он состоит в близком родстве и тесно взаимодействует в папирусных свитках, монументальной живописи и даже скульптуре.

Античная Греция, восхищаясь Вселенной как искусно вырезанным ларцом, не подозревала о его назначении безмолвно хранить сокровища. Здесь вполне материализовалась идея совершенного тела, будь то тело человека, тело здания или тело государства. Важно, чтоб оно было безупречно с точки зрения внешней убедительной красоты и целесообразности. Красота природы воспринималась как проявление мудрости ее законов, а справедливые законы государства виделись залогом его красоты. Упругое тело статуи соединило в



себе чувственную пластичность с трезвостью канона. Эта живая и остроумная игра с мерами на весах природы позволила грекам максимально приблизиться к «образу и подобию» в области плоти.

Обновленная христианством, Европа увидела сквозь материальную оболочку мира сверкающий океан вечности. Средневековому художнику весь арсенал античного мастерства казался ничтожным, когда речь шла об изображении Божьего Лица. Он выбирает для себя язык отточенного до совершенства знака. Фигуры условны и включены в строгие ритмы собора.

В дальнейшем готика приходит к образам, хранящим неповторимость самостоятельных духовных преодолений личности.

Матис Грюневальд.
Распятие.
1523 – 1524.

Ганс Гольбейн
Младший.
Портрет короля Англии
Генриха VIII.
Около 1537.

Леонардо да Винчи.
Поклонение волхвов.
Фрагмент.
1481–1482.



Она оказывается на пути к проикновению в неведомое через конкретного человека. Готические складки, обнимающие почти бесплотные фигуры, как бы говорят о многообразии событий и форм, через которые проходит человеческая душа, преодолевая их, как волны мирские, и в конце концов освобождаясь от них.

Человеческое тело становится существенным для искусства во второй раз после античности в эпоху Ренессанса, но уже не столько благодаря своей великолепной форме, сколько освещенности внутренней жизнью. Идеальные пропорции не нужны — ценна отдельность и неповторимость подвига жизни, а значит — неповторимость облика. Плоть как таковая не интересовала Ренессанс — в этих телах нет реального веса. Однако в Италии важен момент красоты в силе. Сила в данном случае — прямая проекция воли, а определенная уравновешенность пропорций — портрет разума как инструмента познания. Разум, пытаясь остановить время, осмыслить и понять через видимую сторону бытия суть важнейших вселенских законов, вторгается в область вечного. Вне времени помещает он и человека, не какой есть — каким должен быть. Исследовательский пафос итальянских художников заставляет их видеть мир как конструкцию. Божественно совершенные механизмы Леонардо да Винчи живут в его картинах, хотя кажется невероятной сама попытка сделать зримым момент одушевления твердых и мягких тканей, внимательно изученных на анатомическом столе, вливания в них меда бессмертия и погружения их в абсолютную гармонию космоса. Вот они — еще серо-коричневые дымные волхвы, невесомо скользящие вдоль земли к ногам Марии, святой Иероним, вечно качающий железный маятник хорошо сконструированной руки, и, наконец, светоносные мадонны в сияющем холодном окне небес.

Северное Возрождение, не пытаясь прорвать оболочку времени и увидеть освобожденного от греха человека, передает личность, проходящую сквозь временной шквал. Сгорание плоти, ее боль и страдание есть обязательное и страшное условие это-

го пути. Каждый час, год или десятилетие оставляют свой знак в человеческом облике, и его рисунок усложняется. Красота силы уступает место красоте немощи. Лица теряют плавность линий и равновесие форм; мы становимся

искусству не только умение увидеть и изобразить напряженную жизнь духа, но и «тайное знание» о мире предмета. Ганс Гольбейн с силой бросает нас на осязаемую материальность мира, так что перед глазами оказывается легкая



Питер Пауль Рубенс.
Союз Земли и Воды.
Масло. Около 1618.

свидетелями отраженного смирения. Образцом для человеческой жизни здесь является крестный путь Христа, завершённый Распятием. Внимая беззвучному крику Марии Магдалины Грюневальда, трудно поверить в неизбывность Воскресения.

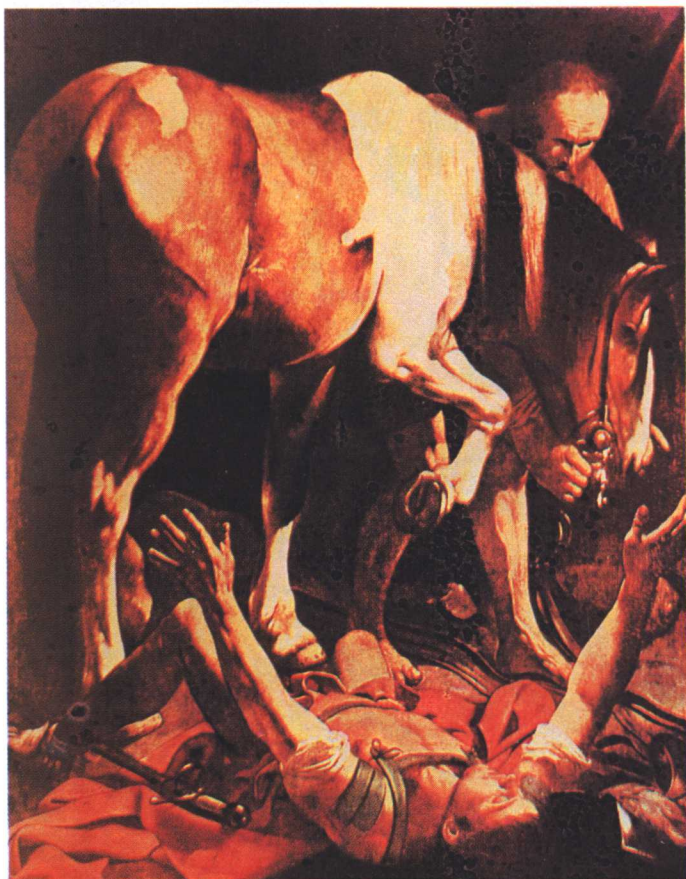
Север подарил европейскому

пушинка меха, окаймляющего тяжелые золотые цепи на груди английского монарха, и перстни поворачиваются к нам холодной гранью, говоря о своем несомненном превосходстве перед людьми в мире брэнном. Медные кувшины и тазики на подоконниках в кельях круглолицых

мадонн Робера Кампена шепчут: «Мы здесь, мы всегда здесь. А люди, видевшие нас, державшие нас некогда в руках, где они?» И этому стройному хору предметов противостоит иной хор, хор невидимый и бесплотный. Дорогие ткани нарядов, драгоценности из прочнейших камней и металлов — это лишь рама для уязвимых, мягких, подвижных и светящихся лиц и рук, которые здесь

ность цвета усиливают впечатлительные прозрачности воздуха. Он прозрачен настолько, что его будто бы и нет вовсе. Рассеянный неопределенный свет ровно обнимает все предметы. Есть элемент фантастичности в мире этих картин. И фантастичность эта усиливается от ясности изображения. Чуть преломленное в неведомых зеркалах, оно становится неузнаваемым.

стью человеческих тел. Легкий мерцающий свет, столь любимый Боттичелли, не проникает сюда. Здесь царит полезная пещерная свеча. И при этом беспощадном свете идет жизнь-игра, подчиненная фортуне, фатуму. Тема карточного шулерства не случайно так любима караваджистами. Рок властвует в материальном мире. Появляется тема теней в картинах Караваджо, Ве-



как в гостях — побудут и уйдут. Но что это? Парадоксально! Выступает бессмертие этих лиц. И кроткая, рано ушедшая из жизни леди Джейн, и обремененный грехами король Генрих, и многие-многие еще — именно они наделены свободным разумом, имеют душу, стоящую над материальным миром, а камень, пусть даже алмаз, рассеется в космическом вихре внутри времени. Можно говорить о преобразении материи в картинах нидерландских и немецких художников. Плотность фактуры и насыщен-

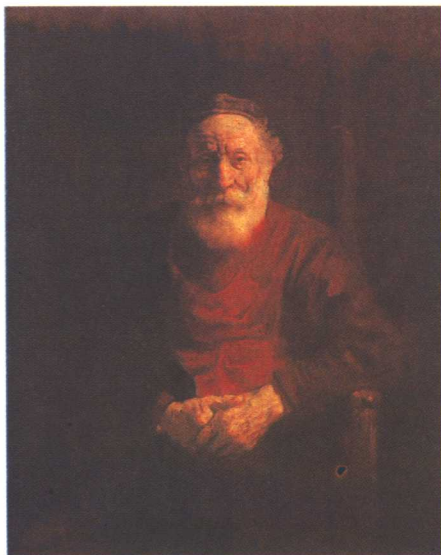
Однако барокко возобладало, возобладала природная стихия. Материя заворачивает, время ускоряется, происходит медленное духовное самозабвение в Европе, предающейся опьяняющей пляске жизни. Бесплезны были попытки Караччи вернуть утраченные миры, он построил лишь музей атрибутов Ренессанса.

То, что явно в этом земном пространстве, становится главным в реалистической живописи XVII века. Караваджо наслаждается осязаемостью мира, тяжестью и блеском яблока, плотно-

ласкеса и Латура. Тени вползают в некогда ярко освещенный мир. Пейзаж, открытый Божьему свету, уступает место интерьеру, и в нем нет, как некогда, окна с голубыми холмами. Тесно, темно и жутко от этих всполохов свечи. Персонажи картин Караваджо уютно чувствуют себя в этом сумраке. У них быт, работа. Они распинают святого Петра со сосредоточенностью добрых ремесленников. Они — сила, они — соль земли. Обращение Павла происходит как будто в хлеву. Крупное, сильное животное под-

пирает край картины. Полный тайны и значительности момент увиден глазами непосвященного. Если великий Буонаротти в аналогичном сюжете всем строем композиции демонстрирует чудо и разительна и трагична слепота случайно присутствующих при нем, то Караваджо, напротив, присоединяется вместе со зрителем к невежественной толпе. И мы видим не апостола, устроителя Церкви, а беспокойно раскинувшегося во сне человека, имеющего, как это часто бывает со спящими, довольно нелепый вид. Голоса Бога не слышно.

Испанские художники наблюдают жизнь материи с особым вниманием. Им многое подвластно, даже освещенный из окна воздух комнаты; воздух, размывающий контуры лиц, размывающий кружево воротника, как торт по тарелке. Но и сквозь этот туман проникают лучи рождественской звезды. Веласкес чувствовал ее свет, несмотря на привязанность к красоте материального мира. Менины, как добрые феи, окружают инфанту. Ее окружает весь мир. Легкий и нежный образ души, наивно вступающей в жизнь. Феи предупреждают, они искушены, и их забота искренна. Какая-то необратимость за спиной девочки. Зер-



Рембрандт.
Портрет старика в красном.
Масло. Между 1652 и 1654.

кало! Тема вечности и смерти. Король и королева отражаются в нем, прощаясь перед тем, как исчезнуть с этой зыбкой поверхности в сопровождении черного слуги из соседнего дверного проема. И тогда с ней останутся лишь одиночество, ответственность и художник, который пишет портрет царственных супругов, находящихся среди нас. Пишет всех зрителей, бесконечной

чередой идущих мимо. Капризы короля, дурной нрав папы, детская непосредственность принцессы — все доступно его кисти. Лишь над временем он больше не властен. Уже нарушена какая-то важная связь. И такое одиночество и покинутость во всех этих лицах.

А в это время во Фландрии Рубенс слагает гимн животворящим сокам земли. Он не слишком реалист, он восхищается плотью метафорически; но не столько встречает жизнь, сколько прощается с ней. Цветы легко и весело превращаются в перегной. Быстрее, быстрее! Ешьте, пейте, наслаждайтесь, ведь только страшно впереди! Уходит неспешная созерцательность из культуры Нидерландов. А впрочем, у голландцев ее больше. Любознательно рассматривают они свою, накопленную за несколько поколений утварь. Уважение к вещи так велико, что ей посвящают целый жанр живописи. Virtuозно и вместе с тем ненавязчиво представлена беседа предметов, каждый из которых — яркая индивидуальность. Да, среди этих бокалов, тазиков и кувшинов можно встретить вещи из прошлого века. Тогда они не были столь всесильны. Тогда у человека находились более существенные привязанности. Теперь же самый образ его часто исчерпывается мимолетной полнокровностью либо становится поводом для игры освещением, фактурами и прочее.

И только Рембрандт глубже других чувствует человека, мысля его заложником вечности, «у времени в плену». Он как будто пытается плыть против течения, тормозя ускоренное прогрессом время. Тесно и душно ему в этом не освещенном господним светом полуподвальном мире, на который согласился человек. И он раскалывает твердое яблоко Караваджо, и из него течет не сок, а пламя, и золотом обрастает ветошь, и время из бича становится учителем, увенчивая задержавшихся гостей. И весь этот букет чудес ради одной лишь цели: подобно библейским пророкам, «большой голландец» зовет нас вспомнить о доме Отца.

И. БАЧУРИНА

Окончание следует

Караваджо.
Обращение Савла.
Масло. 1600 — 1601.

Микеланджело.
Обращение Савла.
Фреска
в Капелле Паолина.
(Фрагмент.)
1546 — 1550.



Диего Веласкес.
Менины.
Масло. 1656.

ЭТЮД ФИГУРЫ В ИНТЕРЬЕРЕ

Не только взрослые, но и юные художники в своих композициях постоянно обращаются к изображению человека. Научиться рисовать человека можно, только всесторонне его изучая. Для этого необходимо всегда иметь при себе небольшой альбом, мягкий карандаш и постоянно делать зарисовки людей дома, в школе, на спортивной площадке.

Такие наброски служат ценным материалом при работе над сюжетной композицией. В 3-м классе художественной школы после целого ряда краткосрочных зарисовок проводится задание на более длительное и внимательное изучение человека: этюд одетой фигуры в интерьере. Здесь важно продумать, как представить модель, во что одеть, как осветить. Так как это первое серьезное знакомство учащихся с фигурой человека, следует облегчить им задачу. Натурщика лучше всего посадить на стуле в простой удобной позе. Интерьер и окружающие предметы должны быть подчинены его характеру. Модель располагается в классе у стены или на некотором расстоянии от нее, с учетом нескольких точек зрения. Для придания постановке тематического характера можно дополнить ее небольшими предметами, соответствующими задуманной теме. Это может быть как бы живая сценка из жизни. Так, например, пожилого человека можно посадить у столика с самоваром или с простым натюрмортом из бытовых предметов. Юную девушку — с книгой либо рукоделием около столика с цветами или у окна.

Важное значение имеет одежда. Лучше всего одеть модель в простое платье, спадающее мягкими складками, позволяющими видеть форму рук и ног.

Освещение желательно верхнее, боковое, от одного источника, несильное. Оно может быть искусственным или дневным, но не солнечным, так как солнечные лучи, перемещаясь, затрудняют работу. Свет следует направить так, чтобы освещались обе половины лица — одна целиком, другая — частично. Освещения, образующего большое количество теней, следует избегать.



Н. Емельянова, 15 лет.
Набросок.
Перо, чернила.

Ганя Зайцева, 14 лет.
Краткосрочный этюд фигуры человека на пленэре.
Акварель.

Женя Егоров, 16 лет.
Этюд натурщицы в малиновой кофте.
Акварель.

Надя Морозова,
14 лет.
Набросок.
Карандаш.

Евгения Сутырина,
14 лет.
Начальная стадия выполнения учебного задания.
Акварель.

При работе над этюдом фигуры рисующий должен сидеть от модели на расстоянии в два-три ее роста. Тогда вся постановка будет входить в поле зрения юного художника. Нельзя садиться близко к натуре, так как в этом случае неизбежны ошибки в передаче пропорций и перспективном построении. Большое значение имеет выбор листа бумаги. Советую исходить из размера в четверть листа, то есть примерно 25х30 сантиметров. Это наиболее оптимальный размер, так как в маленьком листочке фигура получится мелкой и будет трудно справиться с деталями, а в большом — не избежать грубых ошибок.

Первый этюд желательно сделать с женской фигуры, так как платье позволяет яснее проследить конструкцию тела. Перед тем как начинать работу, необходимо ознакомиться с постановкой, выбрать место, с которого будете рисовать. Точка зрения в фас, когда фигура сидит коленями прямо на вас, нежелательна — это довольно сложный ракурс. Лучше, если модель видна в трехчетвертном повороте или профиль, причем голова модели должна находиться на уровне глаз рисующего. Это исключает ракурсные сокращения.

Полезно, прежде чем приступить к длительному заданию, сделать несколько быстрых зарисовок. Такие упражнения помогают определить композицию этюда, характер и движение фигуры, ее основные пропорции. При компоновке изображения следует учесть характер всей массы фигуры, при этом лучше оставить больше свободного поля в направлении движения модели. Нехорошо, когда фигура «упирается» коленями в край листа. Многообразие и сложность задач, стоящих перед рисующим одетого человека, предусматривают метод строгой последовательности в работе. Легкими линиями карандаша наметьте верхние, нижние и боковые границы изображения. Не забывайте о пространственной связи натуры с окружением. Поэтому, определяя абрис фигуры в листе, одновременно наметьте большими массами предметы интерьера, связывая их в одно неразрывное целое. Нельзя, отдельно на-





рисовав фигуру, потом пририсовывать к ней детали интерьера.

Приступая к модели, обозначьте массу головы, торса, положение рук и ног. Установленные пределы размещения натуры на листе не должны меняться. Они заставляют вас проявить максимум внимания к пропорциям человека, четкие рамки компонованного рисунка обяжут работать не по частям, а над всей фигурой в целом и тем самым избежать многих ошибок. После того как найдена общая композиция рисунка, можно приступать к построению фигуры одновременно с наметкой конструкции стула, на котором она сидит.

При этом нужно верно схватить схему построения стула. Это необходимо для того, чтобы правильно «посадить» модель на стул, пропорции стула облегчат определение пропорций фигуры. Руки и ноги сидящего человека бывают обычно согнуты в локтях и коленях. Правильное построение их формы в перспективном сокращении также поможет «посадить» фигуру на стул. Очень важно перспективно наметить на листе площадку, на которой стоят ножки стула. Ведь когда сиденье закрыто моделью, положение ножек стула на горизонтальной поверхности пола поможет определить

плоскость, на которой размещена фигура.

Построение фигуры следует начать с нахождения внутренней конструкции ее движения. Рисуя человека, необходимо мысленно пользоваться ориентирами скелета фигуры — плечевой пояс, кости таза, локти, колени; мышечных покровов: грудные мышцы, брюшные, ягодичные. Наметив рисунок, еще раз проверьте, правильно ли найдены пропорции. Ознакомление с пропорциями, то есть со сравнительным соотношением частей тела, является первым шагом в изучении строения человека. Наметив массы головы, торса, ног, проверьте их соразмерность между собой. Голова человека по его росту укладывается от семи до восьми раз. В пропорциональном членении фигуры на части следует опираться на закономерность анатомического строения человека.

В старинных руководствах указываются единые размеры для различных частей тела, так, размер кисти руки равен лицу, плечу, кость плеча длиннее предплечья, ступня равна голове.

Наметив общий вид и объем фигуры, переходим к выявлению характера формы и взаимосвязи всех масс тела в пространстве. Торс связан с тазовым поясом, позвоночником и комплексом мышц. И от того, какое положение занял торс (отклонился вперед и набок или назад) по отношению к вертикали, определяется движение натуры в целом. Рисуя человека, надо видеть его «большой» объем, чувствовать и передавать характер объема частей, а не копировать внешний абрис. Рисовать следует не линией, а формой, то есть вести линию, а видеть массу, заключенную между линиями. Построение сидящей фигуры лучше начинать от середины, то есть от таза вниз. Наметив направление ног до пола (включая стопы), переходим к построению торса вместе с головой. При этом важно следить за направлением серединной линии туловища. Ноги намечаются сначала от таза до колен, а затем от колен до следков и, наконец, сами следки. Кисти рук, как и следки ног, соотносятся в размерах по отношению к голове, а голова — в отношении ко всей фигуре. Особое внимание уделите посадке головы и шеи, их связи с плечевым поясом. При этом надо помнить, что шея имеет цилиндрическую форму и располагается в середине плечевого пояса. В этом задании не стремитесь к портретному сходству, не увлекайтесь рисованием глаз, губ. На данном этапе требуется найти общий характер формы головы, правильно

определить ее наклон и поворот, а также основные пропорции.

Чтобы найти наклон головы, мысленно соедините прямой линией переносицу и середину подбородка и представьте, какой угол образуется между этой линией и воображаемой вертикалью. Верно наметив наклон профильной линии к вертикальной, вы определите и нужный наклон головы. Когда намечаете голову, помните о симметричности ее устройства. Симметричность позволяет вести построение рисунка на основе условной линии, которая проходит по центру черепа, лба, между гла-

на части ознакомьтесь с канонами древних. Лицевая часть делится на три равные части: от линии покрова волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до основания (корня) носа и от основания носа до подбородка. При построении головы помните о перспективе, то есть следует точно установить горизонт (уровень глаз рисующего), направление уходящих в глубину поверхностей. Наметив профильную линию и направление глаз, а затем стык лицевой части головы с боковыми, сразу же отметьте размеры глаз, губ, основание носа. Рисуя голову, помните и при-

меняйте основной принцип — работу парными формами, то есть, намечая одну сторону, обязательно одновременно стройте парную ей форму: рисуйте сразу оба уха, оба глаза и так далее.

Особое внимание уделите рисунку кистей рук и стоп. Построение их ведите упрощенно, в обобщенном виде, сосредоточив внимание на большой форме. При изображении кисти руки необходимо представлять себе ее устройство, костную основу. Схематично наметьте величину кистей рук, их пропорции и большой объем, уточняя выступы



зами, вдоль переносицы, по носу, верхней челюсти, по центру рта и уходит через середину подбородка под нижнюю челюсть. Эта линия называется «профильной» или «серединной». Точка пересечения серединной линии с линией глаз, проходящей горизонтально по отношению к серединной, служит опорной точкой для построения головы. Образующееся при этом пересечение линий обычно называют «крестовиной». Пользуясь серединной линией и крестовиной, можно сразу определить поворот головы в пространстве по отношению к рисующему.

При изучении закономерностей пропорционального деления головы

Наташа Иванова,
16 лет.
За самоваром.
Учебная постановка.
Акварель.

Сергей Панкин,
16 лет.
Этюд сидящей натурщицы.
Акварель.

Костя Ацентьев,
14 лет.
Этюд фигуры.
Акварель.

суставов, не делая пальцы, а обобщая их в цельную форму. Наметьте вспомогательные дуговые линии, пересекающие фаланги пальцев. Точки пересечения, совпадающие с сочленениями между фалангами, послужат опорными точками при построении пальцев.

При постановке стоп на плоскость определите угол, под которым следки соприкасаются с плоскостью пола. Также посмотрите расположение стоп по отношению друг к другу, расстояние между ними. Проследите направление серединной линии стопы от пятки к большому пальцу. Пластическая форма ноги определяется ее скелетом и представляет до-

вольно сложный объект для изображения. Конструктивная основа стопы состоит из двух костных сводов. Выставленные вперед фаланги пальцев увеличивают площадь опоры, создают большую устойчивость. Построение обуви следует начинать с передней части подошвы, совпадающей со следом стопы, а заканчивать определением места пятки, с учетом высоты каблука. Форма обуви в основном соответствует пластической форме стопы и является обобщенным слепком стопы с приподнятой на высоту каблука пяткой. Обратите внимание, что обувь в передней своей части имеет определенную высоту, чтобы в ней могли свободно размещаться пальцы. Сложность построения стопы, направленной на зрителя, состоит в том, что она находится в перспективном сокращении. Поэтому при работе цветом следует взять контрастнее первый план стопы по тону и по цвету.

Рисую фигуру человека, строго следуйте принципу: «от общего к частному и от частного снова к общему».

При изображении одетой фигуры вы столкнетесь с необходимостью

передать одежду модели, складки ткани. При этом прежде всего помните, что рисовать надо не одежду, а человека в одежде. Проследите под одеждой положение плечевого пояса, грудной клетки, других частей тела. Количество складок на одежде может быть велико, но надо выбрать из них только главные, влияющие на выразительность формы, ее движение. Надо уметь определять, в каких местах ткань прилегает к форме, выявляет и подчеркивает ее.

Наконец фигура нарисована, пропорции и движение ее верны, и вы можете приступить к работе цветом. Не следует стремиться к полной законченности этюда и к портретному сходству. Важно решить большие тональные и цветовые отношения, дать пространственную характеристику, определяющую положение отдельных частей тела по отношению друг к другу и к источнику света. Особое внимание обратите на характер освещения. Если модель освещена верхним искусственным све-

Наталья Свиридова,
16 лет.
Этюд фигуры в интерьере.
Акварель.



том, то контрастность света и тени в верхней части фигуры большая, чем в нижней. Писать живую модель лучше всего на спокойном, гладко окрашенном светлом фоне, чтобы все внимание рисующего было сосредоточено на фигуре. При изображении человека в интерьере вы должны все время помнить о взаимосвязи модели с окружающей средой, с пространством, в котором она находится.

Начинать советуем с нанесения кистью более светлых планов, по ним полутона, а затем наиболее темные части. Очень важно выдержать большие цветовые отношения, не «закапываясь» в деталях. Краску на бумагу надо наносить легко, прозрачно, чтобы бумага под ней «дышала». Очень часто учащиеся, работая над живописным этюдом, добиваются неплохих результатов в живописной трактовке изображаемого, но многие из них при этом теряют форму предмета, разрушают рисунок. Недостаточное умение рисовать кистью особенно сильно дает себя знать при работе над живой моделью. Причина в том, что ученики, увлеченные поисками цветовых отношений, пытаются передать цвет, как они его видят «в упор», забывая, что, кроме передачи цветовой характеристики предмета, требуется одновременная передача формы и объема натуры.

Изображение формы живописными средствами — это прежде всего лепка формы цветом. Лепка формы цветом обязывает живописца все время учитывать при этом тональные (светотеневые) отношения, которые только и могут создать ощущение объема. Таким образом, в живописи необходимо, накладывая краску, вести одновременно кистью и рисунок, все время находя и уточняя форму предмета. Если вы желаете в живописном этюде добиться правильного рисунка, крепкой живописной формы, необходимо научиться сразу лепить и одновременно строить живописную форму цветом.

Перед окончанием работы еще раз вернитесь к общему решению. Может оказаться, что по отношению к целому слишком контрастно светотеневое состояние той или иной части фигуры или интерьера. Поэтому еще раз проследите тональную разницу между головой, торсом, кистями рук и стоп. Не забудьте также о связи фигуры с пространством интерьера. Посмотрите, чтобы какой-нибудь отдельный предмет не вырывался из картинной плоскости.

Г. ЕФИМОВА,
преподаватель Санкт-Петербургской
городской художественной школы

ОДИН ДЕНЬ И ВСЯ ЖИЗНЬ

Недавно редакция получила письмо о творчестве художника из Хабаровска Николая Павловича Долбилкина. Будучи давним подписчиком нашего журнала, он пишет, что «Юный художник» вдохновлял его в отроческие годы, когда еще выходил в скромном довоенном облике. И теперь он, зрелый художник, прошедший трудными фронтовыми дорогами, с большим жизненным и профессиональным опытом за плечами, нередко находит в журнале много интересного для себя.

Н.П. Долбилкин — монументалист и живописец-станковист, автор портретов, пейзажей, натюрмортов. О сокровенном, волнующем, наиболее важном для него в искусстве художник рассказывает:



Н. Долбилкин.
Праздничный натюрморт.
Масло. 1992.

— Один день и вся жизнь — так я отвечаю тем, кто спрашивает, долго ли я работаю над какой-то картиной, хотя бы и небольшой. Это полностью относится и к портретам. Я не пишу их по заказу, но запечатлеваю те лица, которые для меня являются как бы частью собственной жизни. Для меня создание портретов — это как бы писание дневников. По лицам я читаю жизнь, и через портрет оставляю свое понимание жизни, человеческого существа. Портреты — это как бы книга бытия. Слово «лик» связано с русской иконописной традицией. Ощущаю именно там свои духовные корни. Может быть, что-то было сформировано, начиная с

раннего детства, когда я бессознательно и жадно впитывал впечатления от народной утвари, от церкви, ее внутреннего убранства, от икон, приковывавших к себе внимание во время церковной службы. Став сначала студентом художественного вуза, затем художником, я в течение многих лет изучал русское искусство. В Ленинграде и в Москве, где учился, были богатые возможности для работы с музейными фондами. А позднее ездил по России, по тем местам, где еще сохранилась фресковая живопись: Старая Ладога, Ферапонтово, Владимир.

Придаю большое значение колориту, предпочитаю полновесную палитру, где декоративность цвета не погашена серым. Многие художники, особенно критической направленности, как передвижники, работали с гаммой цветов, приглушенной серым. Я же считаю, что нужно работать с чистыми первозданными красками, взятыми в гармоничных сочетаниях. Отношение к портретируемому. У меня это прежде всего сострадание. Сострадание связано с преодолением бедствий, утверждением человека,

Портрет из серии
«Сестры милосердия».
1941–1945.



его счастья, национального достоинства. Это отношение диалога, настраивающего на прочтение индивидуальной драмы через лицо. Но изображение не должно носить случайный характер. Зарисовку хочется сделать тогда, когда встречается что-то остро характерное — лицо, обобщающее многоголосие жизни. Важно построение лика как носителя некой общности, народа. При этом необходимо постичь конфигурацию лица, его архитектонику, через это подать сущность. Важно изображение глаз, от них как бы исходит энергия человеческой души. Впоследствии многие портреты были мною включены в композиционные программы, например, при работе над мозаиками. Композиция — это ритм линий, объемов. Стержень композиции — рас-



Искусствовед Людмила
Тарвид.
Масло. 1990.

крытие психологического транса персонажей всеми способами — цветом, ритмом, силуэтом, пластикой.

Обращаясь к юным художникам, Николай Павлович Долбилкин пишет:

«Кто интуитивно уверовал, что рожден для творчества, должен приложить все усилия, чтобы стать мастером. Изучая мировое художественное наследие, зная свои национальные традиции, идти от народной самобытности. В духовном совершенствовании следовать тысячелетней мудрости православия, не допуская зазора между нравственным в жизни и прекрасным в искусстве».

ВОЛШЕБНЫЕ КРАСКИ

Сегодня мы зайдем в студию, сядем за мольберты и будем рисовать акварелью. «Aqua» — по-латыни — вода. Акварель — краска, которая любит воду. Не всякая бумага пригодна для этих красок, а лишь плотная и слегка пористая. На гладкую и лощеную бумагу акварель не ложится.

Поэтому берем лист ватмана, смачиваем его губкой, убираем лишнюю воду и слегка подсушиваем, чтобы поверхность бумаги напоминала шелк. Укрепив бумагу на мольберте, открываем волшебные краски. Почему волшебные? Потому что по нашей воле они могут быть яркими или нежными, растекаться живописными пятнами и каплями или переливаться всеми цветами радуги. Ну и, наконец, помощниками в работе нам будут мягкие кисти — беличьи или колонковые. Обращаться с ними надо осторожно и аккуратно, иначе они накажут небрежного художника — начнут топорщиться и портить рисунок.

А теперь обмакнем кисточку в стакан с водой, снимем лишние капли и в верхней части листа изобразим веселый летний лужок.

Чуть коснувшись кистью синей краски, нарисуем голу-

бую гучку, легкую и прозрачную. И вот она уже роняет цветные капельки дождя. Это капли всех красок. Они горят и искрятся в лучах солнца, как цветные стеклышки в калейдоскопе.

Кисточка должна чуть скользить по краске и бережно касаться листа бумаги. Не увлекайтесь — не месите кисточкой в краске, как ложкой в каше, не используйте кисточку в качестве помазки. У художников есть еще один секрет. Они знают, что вода в стакане бывает «живая» — чистая и прозрачная и «мертвая» — грязная, замутненная, которая непременно испортит рисунок.

Так будем работать с живой водой, чистыми красками и нарисуем чудо — радугу, что бывает на небесах, когда светит солнце и сеет мелкий дождь.

Сначала очертим радугу в воздухе рукой. Затем постараемся мысленно вписать ее в размер листа. Чем лучше вы сумеете расположить на нем радугу, тем красивее и интереснее будет рисунок.

А теперь начнем делать широкие дугообразные прочерки кистью, обмакивая ее в одну, другую, третью краску... Смотрим, как течет акварель, как затекают и смешиваются краски. Желтый цвет рядом с красным загорается ярко-оранжевым, синий вокруг голубого густеет, а на границе с фиолетовым расплывается и плавно перетекает в соседний цвет, щедро насыщая его разводами синего.

Мы говорим — семь цветов радуги! А все ли вы их знаете? В какой последовательности располагаются цвета радужного спектра? Поможет вам их запомнить затейливая фраза: «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан». Начальная буква каждого из этих слов совпадает с первой буквой, обозначающей цвет спектра: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Но наша радуга может быть и просто фантастической! Рисуите теми красками, что радуют ваш глаз! Наносите акварельную краску на бумагу прозрачными слоями. Нежность, воздушность цвета составляют главное очарование акварели. Белая бумага должна просвечивать сквозь слой краски, сообщая вашему рисунку светоносность. Если вы хотите что-то подправить, необходимо набраться терпения и дождаться, чтобы краска высохла, иначе акварель утратит прозрачность и рисунок получится грязным.

Пролился дождь. И в этом прекрасно-радужном мире расцвел цветок, и не просто цветок, а цветик-семицветик.

Нарисуйте цветок! И пусть все лепестки его будут разного цвета. Он словно оживает на бумаге. Его лепестки чуть расплываются, образуя причудливую игру. Зеленый затекает в синий, желтый сливается с сиреневым, пламе-



Илья Ланцов, 7 лет.
Радуга.
Акварель.

М. Врубель.
Цветок ириса.
Акварель. ▷

М. Врубель.
Роза в стакане.
Акварель.
1904. ▷

неет красный. Но и он вдруг начинает на глазах меняться, уступая место «поплывшему» зеленому. Это таинство превращений красок. Ведь цветик-семицветик — цветок волшебного-сказочного, и, нарисовав его, вы можете загадать любое желание. Попробуйте!

Пока рисунки сохнут, пройдем в залы Третьяковской галереи и посмотрим, как писал цветы акварелью художник, мастер серебряного века Михаил Александрович Врубель (1856 — 1910). Его отличали фантазия, живописные приемы, исключительно ему присущее видение природы. Художника привлекала сложная игра цвета, линий, форм. Он любил писать все то, что красиво: цветы, узорные ковры, драгоценные камни, радужно-жемчужные переливы раковин; изображал свободно падающие ткани, когда складки текут, ниспадают, образуя прихотливые изломы и причудливые каскады.

Изучая натуру, живописец «жадно вглядывался в ее бесконечные изгибы... с любовью утопая в созерцании тонкости, разнообразия и гармонии...». Но, сохраняя верность натуре, стараясь как можно точнее воспроизвести цветок, подсвечник или хрустальный стакан, художник тем не менее полагал, что «написать натуру нельзя и не нужно, должно поймать ее красоту».

Врубель чуток к внутренней жизни окружающего мира, ищет скрытого от поверхностного взгляда очарования вещей, обладает способностью одухотворить их. Зарисовывая цветы, он подчинен натуре, но при этом необычайно лиричен. Словно касаясь сокровенных тайн

природы, умеет передать «душу цветка». Нежными оплывами акварели, сильно разбавленной водой, он создает бледно-голубой, изысканный цветок ириса, хрупкость которого заставляет думать о недолговечности цветка.

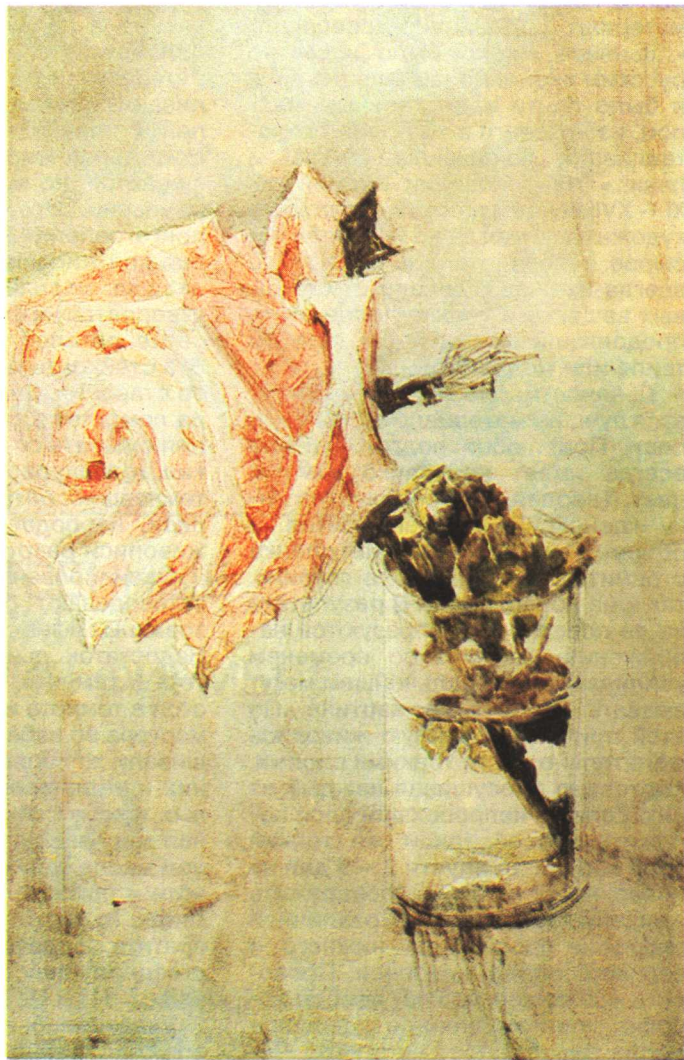
Врубеля влечет к графике, к приемам, где не может быть случайно и небрежно положенных мазков, где каждое прикосновение к листу бумаги должно быть уверенным и непоправимым. Он создает произведения, которые хочется рассматривать сосредоточенно и бережно.

Мир необычайной тонкости и красоты пленяет нас в другом маленьком шедевре М.Врубеля «Роза в стакане».

На прозрачном, текуче-тающем фоне — тяжелая роза в пору пышного цветения. Врубель легко и бережно касается ее лепестков. Бледно-розовые, дымчатые, нежно-фиолетовые мазки заставляют «ожить» эту розу. Сквозь прозрачный слой краски высвечивает чуть заостренный рисунок, уточняющий форму цветка, по-врубелевски нервный и изысканный.

Красиво и чуть грустно. О чем поведал нам художник? О красоте мира и о потаенной грусти из-за невозможности удержать эту красоту; о хрупкости человеческого счастья; о быстротечности жизни, о недолговечности всего сущего.

Е. ТКАЧЕНКО,
руководитель детской изостудии
«Третьяковская галерея»,
старший научный сотрудник ГТГ



ПРИМЕНЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ МАСЕЛ В ЖИВОПИСИ

Льняное масло известно с глубокой древности. Предполагается, что уже Аппеллес употреблял его как покрывной лак. Средневековые источники Иракия и Теофила дают описание изготовления масляных красок и лаков.

Итальянские художники Возрождения наравне с другими маслами пользуются льняным для стирания красок и приготовления лаков. Ченнино Ченнини считает лучшим для живописи льняное масло, хорошо отбеленное и уплотненное на солнце.

Живописцы северных школ, а также русские применяли льняное масло в качестве основного материала живописи, так как для них оно было наиболее доступно. Французские, германские, фламандские, английские источники XVI—XVII веков указывают на льняное масло как на основную в то время материал. А.В.Виннер сообщает: «...льняное масло было известно русским иконописцам еще в X веке и было почти единственным маслом, из которого в то время приготавливали покрывные олифы и лаки...» На основании источников XI—XVII веков известно, что старые художники никогда не употребляли сырое необработанное масло. Его всегда прежде очищали от белковых веществ и только после этого продолжали готовить на слабом тепле или медленном огне.

Льняное масло по праву считается лучшим материалом для живописи. При любой подготовке оно всегда имеет несколько желтый цвет. Твердея, оно образует пленку — леноксин и уменьшается в объеме. При этом масляная пленка стремится сжаться как в глубине, так и на поверхности. В результате на ее поверхности образуются напряжения, которые со временем усиливаются и в дальнейшем могут вызвать трещины в картине. По этой причине масляную живопись желательно вести тонкими слоями, тщательно просушивая каждый из них. Если на непросохший слой положить второй такой же тонкий слой краски, то спустя 2—3 дня на поверхности можно обнаружить трещины, говорящие о различной скорости просыхания нижнего и верхнего слоев живописи. Проверить сказанное можно, нанеся хорошо приготовленное льняное масло тонким слоем на стекло. Че-

рез некоторое время оно затвердеет по всей глубине и даст гладкую глянцевую пленку. Если же масло капнуть на стекло, то вскоре обнаружите на поверхности сморщенную пленку (сседание масла), под которой будет находиться слой жидкого масла. При дальнейшем твердении, не получая доступа воздуха, в нижних слоях масла будет образовываться так называемая «губчатость», быстро пойдет процесс разрушения. Так ведут себя и масляные краски. При нормальных условиях (свет, тепло, сухой воздух) масляная пленка в тонком слое затвердевает 3—6 дней. В темном помещении просыхание может продлиться до 30 дней.

Жидкое сырое льняное масло хорошо растворяется в скипидаре, пинене, уайт-спирите (растворитель № 2). В спирте сырое масло практически не растворяется. Но хорошо приготовленное (оксидированное и полимеризованное), оно приобретает свойства растворяться в спирте. Особенно они усиливаются по мере твердения масляной пленки. С водой любое растительное жирное масло не смешивается, но может образовывать эмульсии. Это используется при приготовлении искусственных темпер для живописи. Хорошо затвердевшая масляная пленка не растворяется ни в одном из известных растворителей, а только набухает. Эта стойкость усиливается по мере ее старения. Данное свойство масла помогает в реставрации, позволяя смывать со старых картин мягкие, хорошо растворимые лаки, потемневшие ретуши и поздние записи, не подвергая нижние слои живописи разрушению.

Оксидированные льняные масла затвердевают быстрее полимеризованных и значительно светлее их. Недостаток льняного масла, желтеть и темнеть, особенно усиливается в темноте и в сырости. Старые мастера во избежание этого просушивали живопись на мягких утренних или вечерних прямых солнечных лучах. Если картина, написанная масляными красками на льняном масле, долго находилась в темноте и приобрела красноватый оттенок, то чистоту цвета можно вернуть, подвергая ее непосредственному действию солнечных лучей.

Указания о применении орехового масла дает нам трактат грече-

ского врача Аэтиуса (V—VI вв.). Он сообщает, что это масло применяли позолотчики и энкаустники. В более позднее время ореховое масло использовали наравне с льняным. Это масло получают так же, как и льняное — прессованием. И далее способ его обработки похож на приготовление льняного масла.

Один из вариантов приготовления орехового масла описывает Д.И.Киплик: «Свежие грецкие орехи очищались сначала от скорлупы и погружались в чистую воду, где покрывающая их кожица намокала и легко снималась с орехов. Затем они переносились в свежую воду, которая менялась несколько раз по замутнению. Через небольшой промежуток времени орехи настолько размягчались, что при помешивании обращались в молоко, которое затем разливалось в плоские сосуды и выставлялось на солнце. Под влиянием тепла солнечных лучей чистое светлое масло отстаивалось на поверхности жидкости и собиралось при помощи ваты, впитывающей в себя масло».

По своим свойствам и составу ореховое масло стоит между льняным и маковым. Высыхающая способность его ниже льняного, но выше макового. Оно меньше желтеет, чем льняное, очень жидкое и обладает низкой вязкостью. При стирании на нем красок ореховое масло принимает больше пигмента, чем другие. Краски на ореховом масле хорошо кроют, ими легко обрабатывать мелкие детали. Выставленное на свет в бутылки с небольшим содержанием воды на дне, оно совершенно отбеливается и приобретает высыхающие способности, близкие к льняному. При высыхании ореховое масло затвердевает по всей толщине слоя, в противоположность льняному, и сморщивание масляной пленки почти не наблюдается. Это главное отличие его от льняного оксидированного масла и делает желательным его смесь с льняным. Краски, стертые на ореховом масле, не только не желтеют, но не меняют со временем первоначального тона. Кроме того, эти краски, нанесенные на поверхность, содержащую свинцовые сурик или белила, обычно не дают трещин.

Ю. АЛЕКСЕЕВ,

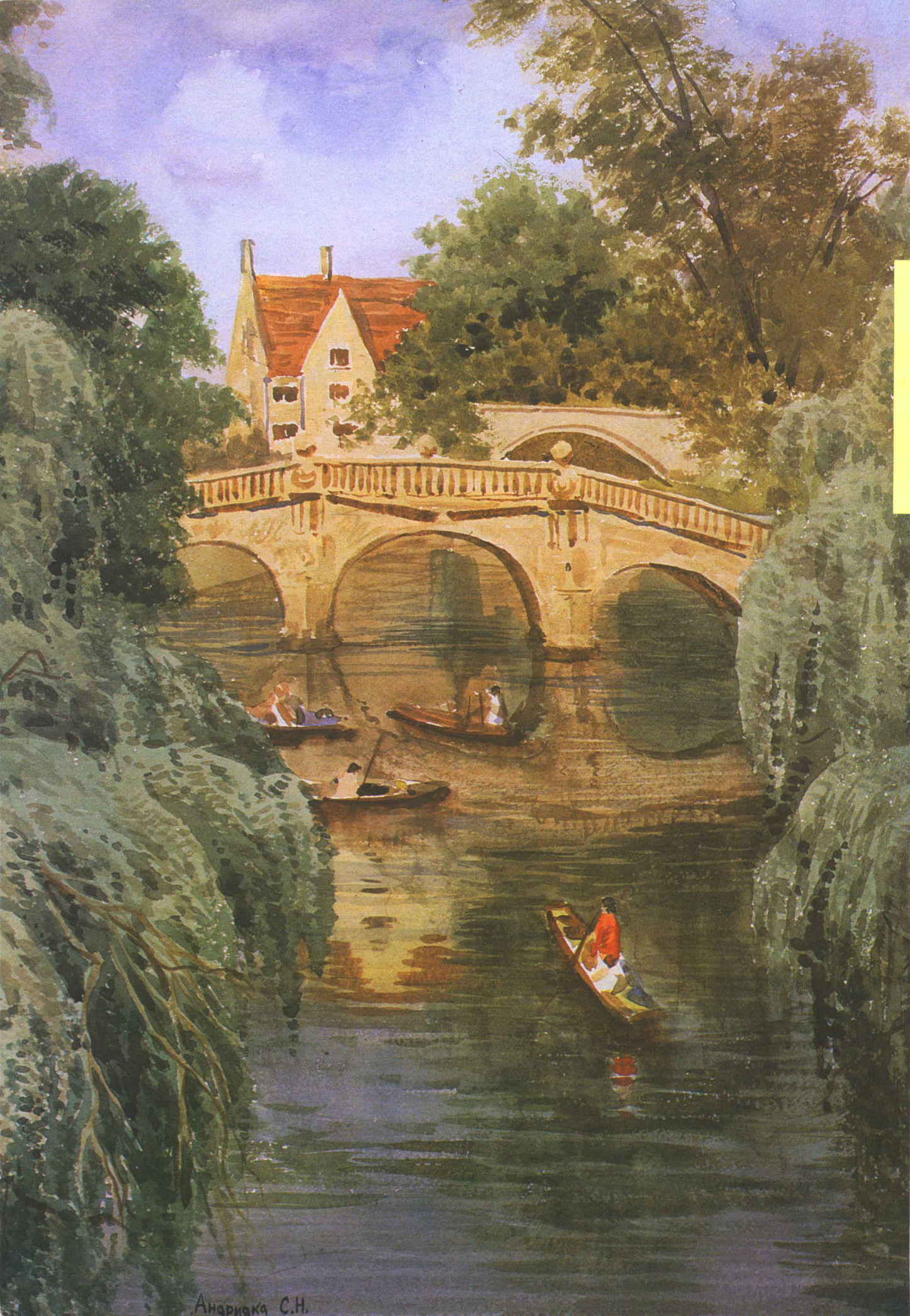
профессор, заведующий кафедрой реставрации и технологии живописи Российской Академии живописи, ваяния и зодчества



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
КРАСКИ
И КАНЦЕЛЯРИЯ ФИРМЫ

гаМа

105023, Москва, ул. Малая Семеновская, 5
Тел.: 963-55-39, 963-55-08; Тел./fax: 963-26-98



Андреева С.Н.