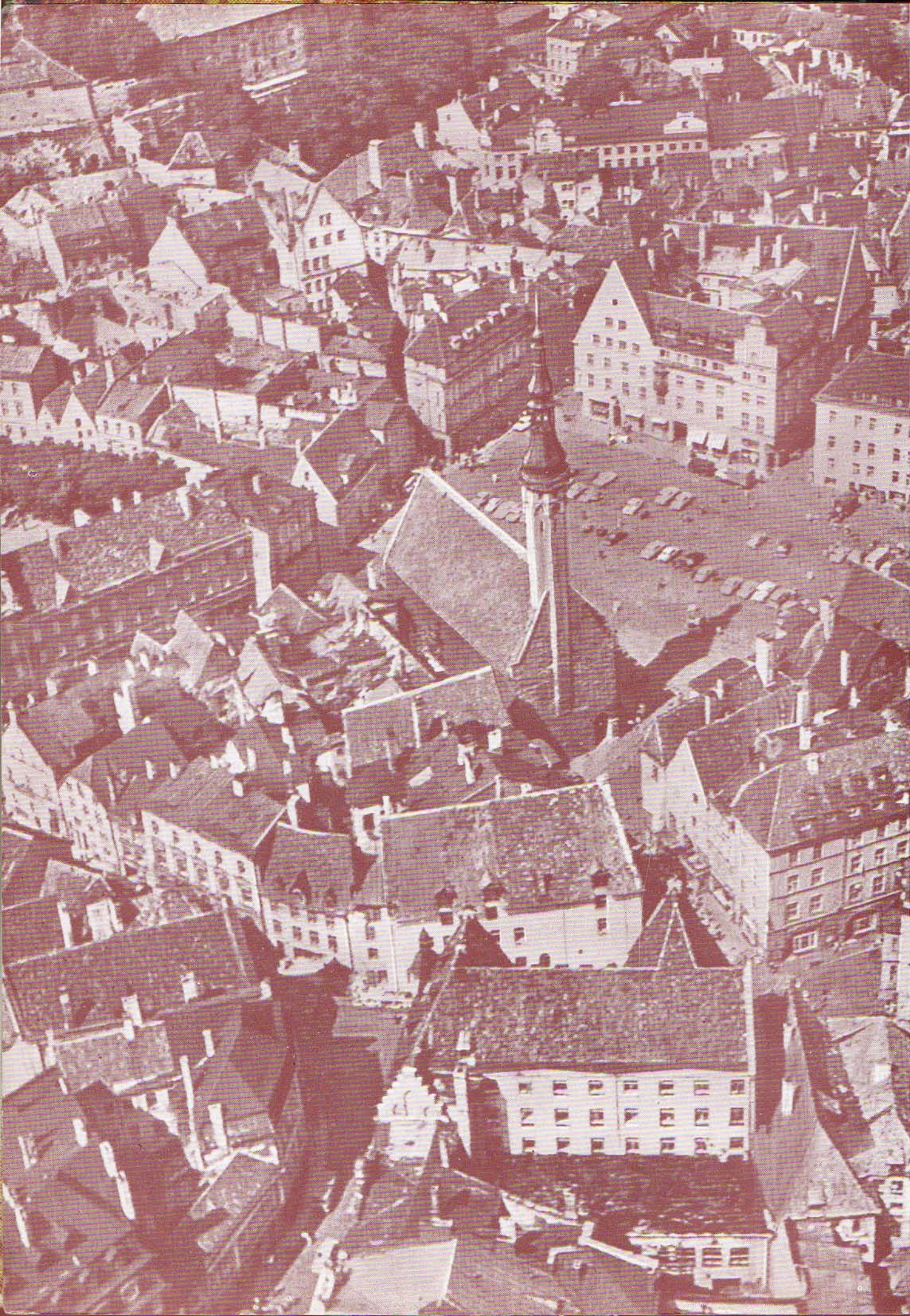


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





ЧТО ТАКОЕ „КОДУЛИН”

КАК ТАЛЛИНСКИЕ ШКОЛЬНИКИ
СТАНОВЯТСЯ ХОЗЯЕВАМИ СВОЕГО РОДНОГО ГОРОДА

Что такое родной город? Ответ, кажется, прост: «Это город, где я живу». Правильно, только...

Вспомни. Однажды ты шел с отцом, и он сказал, указывая на обычный с виду дом: «Перед войной в этом здании был военкомат. Отсюда твой дедушка уходил на фронт. Мы с бабушкой приходили его провожать и вот здесь, в сквере, прощались...» В тот день ты другими глазами посмотрел на все вокруг.

В городе твоём живут тысячи семей, и у любой — свои волнующие истории. Свидетели их — эти улицы и дома, мосты и скверы. А если город немолод? Сколько грозных бурь пронеслось над его крышами, сколько эпох прошло! И каждая оставляла по себе память. Белокаменный храм, что заложен в честь всенародной победы над проклятым врагом. Сказочно прекрасный дворец, который возвели крепостные умельцы. Металлургический комбинат, построенный в небывало короткий срок в годы первых пятилеток. Новый микрорайон. Все это переходит тебе в наследство.

Оглянись вокруг. Перед тобой каменная летопись твоего народа, малый образ любимой Родины. Вот что такое родной город.

А по-эстонски — «кoduлин».

Тысячелетняя история эстонской столицы начиналась со Старого города.

В центре Таллина высится каменный холм, и на вершине его — замок. С узкими окнами, напоминающими бойницы, с грозными башнями по углам. На самой высокой из них развевается флаг республики. Крутые склоны так незаметно перерастают в стены крепости, выложенные из серого плитняка, что гора и замок кажутся одним целым. Твердыней. У подножия холма раскинулся Нижний город. Отсчитывая четкий ритм островерхих башен, красивой лентой охватывает его стена. За ней море черепичных крыш, над которыми парит, почти прокалывая низкие облака, стремительный шпиль колокольни.

Это Вана линн — Старый город. По современным понятиям, он невелик, но молчаливое присутствие его чувствуешь в Таллине постоянно. То вдруг впливет в окно автобуса каменная громада Вышгорода. То замаячит над крышами в новом районе далекая игла церкви Олевисте. Если Старый город долго не дает о себе знать, невольно пытаешься отыскать его глазами. Находишь — и как-то спокойнее становится на душе.

Город-музей. Город-памятник. По узким улочкам его можно

бродить часами. Вот ратуша — единственная средневековая ратуша, уцелевшая в Прибалтике. На шпиле ее Старый Тоомас — флюгер, ставший символом города. Вот аптека — одна из самых древних в Европе. Пять веков назад вместе с лекарствами вы могли купить в ней бумагу, чернила, сургуч и даже порох и пули. А как хороши старинные названия улиц: Длинная нога, Горловина Старого рынка, Большая пастушья. Или башен: Точильщик стрел, Загляни в кухню, Толстая Маргарита. В них обаяние народного языка — точного, образного, живой голос человека, простодушно радующегося жизни.

Но одно дело — восторги туриста, и совсем другое — повседневные заботы хозяев города. Жители некоторых домов переехали в новые районы — старые здания ждут прихода реставраторов. Пока некому подкрасить дверь, убрать со двора мусор, вставить разбитое стекло. К тому же до реставраторов тут должен поработать искусствовед. Когда был построен дом, какие имеет художественные особенности? Чтобы ответить на эти и многие другие вопросы, надо снять наслоения веков: осторожно соскоблить штукатурку, вынести хлам из подвала и с чердака. Работа

большая, кропотливая. Где взять столько помощников? Нужны сотни, тысячи энтузиастов.

Четыре года назад этот вопрос казался неразрешимым.

...Однажды в программе Эстонского телевидения появилось объявление. Молодых таллинцев, которых волнует судьба родного города, просили прийти

в ближайшее воскресенье во двор бывшего Доминиканского монастыря. Соберутся ли? — волновались организаторы. И как встретят предложение потрудиться в свободный день?

Пришли человек шестьдесят, в основном школьники. Слегка ежась под взглядами телекамер, они внимательно слушали рассказ об истории Таллина, своеобразии его архитектуры, о задачах благоустройства, кото-

рые еще не решены. А потом работали, да как здорово! Ломали ветхие сарайчики в одном из переулков, выгребали мусор из подвала пустого дома. Три часа пролетели как три минуты — только-только вошли во вкус и познакомились друг с другом. Потом состоялся концерт — в гости к ребятам пришли со специально подготовленной инсценировкой артисты ТЮЗа.

На следующий воскресник, через две недели, собралось уже двести мальчишек и девчонок, еще через полмесяца — того больше... Так родилось патристическое движение «Кодулин». Сегодня в нем участвует около трех тысяч юных таллинцев. Набирает оно силу и в других городах республики.

Важная деталь: никого из этих трех тысяч в Старый город никто не посылал. Кто хотел, тот и приходил. Зато уж трудился от души.

Но почему все-таки приходили в самый первый раз? Давай подумаем вместе. Сегодня воскресенье. Конечно, ты хотел бы провести его с друзьями. Поговорить о том, что волнует, послушать новый диск популярного ансамбля, познакомиться с девочкой, которая тебе давно нравится, немного потанцевать. И еще об одном ты втайне мечтаешь. Тебе уже шестнадцать, а чем ты о себе заявил? Взрослые говорят: «Учись, успеется». А тебе неохота ждать. Вот если бы для тебя и для твоих друзей нашлось дело — важное, нужное и обязательно необычное. Там бы ты себя показал! Ребята сразу бы поняли, какой ты человек. Не ученик, а человек. И Она тоже бы поняла...

Ответ, как видишь, прост. Есть в Таллине место, где подросток может встретиться со своими сверстниками. И главное, есть дело — важное, интересное, которому мальчишки и девчонки могут отдать всю «не востребованную» энергию, весь жар души. Потому и притягивает их как магнит «Кодулин».

С Тийной Мяги, режиссером Эстонского телевидения, мы идем по Старому городу.

Здание ратуши.
XIV—XV вв.



— Ребята приходят самые разные, — рассказывает она. — И «Кодулин» говорит, чего каждый из них на сегодняшний день стоит. Вчерашняя школьная «звезда», случается, меркнет. Зато неприметный прежде паренек становится признанным лидером. Популярностью пользуются действительно лучшие — кто хорошо работает и с кем хорошо товарищам...

Раз в месяц в эфир выходит телепередача «Родной город», и режиссер Мяги ее готовит. Однако важнее другое: Тийна — душа дела. Об этом в один голос говорят все — комсомольские работники (благоустройство города объявлено ударной комсомольской стройкой), архитекторы, реставраторы, работники жилуправления Старого города и, конечно, сами ребята.

— В этом старинном подвале будет молодежный клуб. Видите, многое уже сделано. Но сколько же мусора тут было!.. А вот детская площадка — тоже мы строили. Год назад здесь был пустырь... А в этом доме — мастерская наших реставраторов...

За четыре года «Кодулин» и вырос и возмужал. Появились новые направления в работе. В двух бригадах под руководством опытных реставраторов старшеклассники возвращают к жизни знаменитые деревянные двери Таллина. Согласитесь, отреставрировать дверь, которой, может, сто лет, а потом увидеть, как сделанным тобой любуются другие, — это кое-что значит!

Еще одна бригада начинала со сбора металлолома. А теперь открывается кузница — самая настоящая, и подростки будут там учиться кузнечному делу. Право на это они заслужили.

Другая группа взяла на себя заботу о зеленом наряде города. В давние времена дома были украшены цветами — они росли в ящичках, прикрепленных к стенам. Историки выяснили, какую форму имели ящики, где и как крепились, какие сорта цветов украшали каждое здание. Сажают их мальчишки и девчонки.

У ребят прочный контакт с учеными. Каждый раз, когда

предстоит работа на новом объекте, в гости к ним приходят историки, архитекторы, археологи. Рассказы их так много дают школьникам, что некоторые стали уже квалифицированными гидами. Сейчас готовятся к Олимпиаде-80, усердно учат иностранные языки.

...Узкая винтовая лестница ведет на площадку башни.

— Тут у нас бывают диспуты, — рассказывает Тийна. —

А на галерее, что тянется вдоль крепостной стены, устраиваем выставки детских рисунков. Мы ведь не только работать учимся, но и отдыхать. После каждого воскресника — вечер отдыха. Приглашаем известных в республике людей — рабочих, художников, спортсменов, популярные эстрадные ансамбли. Танцуем, поем...

Есть у ребят и своя рукописная газета, которая выходит

Типичный дворик Вышгорода.
XVI—XVIII вв.



каждое рабочее воскресенье. И хотя тираж у нее всего 50 экземпляров, мысли авторы статей высказывают вполне зрелые.

«Большинство из нас в 10-м классе. Пора выбирать профессию. В этом нам помогает «Кодулин». У многих появился интерес к труду экскурсовода, реставратора, археолога... Но какую профессию мы ни выберем, в будущее обязательно возьмем те чувства и мысли, которые пробудил в нас «Кодулин». Койду Кенонеа».

На одном из фотоснимков — высокий, плечистый парень. Он не заметил, как подобрался фотограф, стоит и рассматривает свою ладонь. Что там — «линия жизни» какая-нибудь удивительная? Нет, обыкновенная мозоль. Первая.

Многие из ребят прежде даже лопаты в руках не держали. А теперь управляют и с более сложными инструментами. И к мозолям привыкли. Впрочем, не в мозолях дело, а в том, что вошло в жизнь ребят и останется теперь навсегда.

Привычка трудиться, искать себе дело, даже если оно самое незаметное. Понимание того, что любая работа не только важна, но и по-настоящему красива, духовна, когда человек вкладывает в нее душу. Уважение к простым людям труда, которые, оказывается, и есть самые главные на свете люди.

Умение работать в коллективе, жить одними с товарищами заботами. Истина проста: то, что не сделал ты, все равно будет сделано, только кому-то придется трудиться за двоих. Многие помнят ветераны движения, не обходилось и без ЧП. Но чтобы кто-то пообещал сделать и обманул, такого, утверждают они, не было.

У каждого из ребят «фирменная» трудовая книжка. Они заполняют ее сами. Кто проработал 10 часов, получает специальный значок, самые работающие путешествуют каждое лето по городам страны. Москва, Ленинград, Псков, Новгород, знаменитое «Золотое кольцо», Львов, Рига, Вильнюс — тут они уже побывали.

С трудовой книжкой «Кодулина» можно бесплатно пройти в любой музей Таллина. Факт знаменательный. Вместе с уважением к труду приходит уважение к истории родного народа, его культуре. И это закономерно. Разве Старый город — это не огромный памятник труду их предков — строителей, ремесленников, художников, ратников? Раньше было любопытство, почти как у туристов, теперь — понимание, уважение, любовь.

Недавно слушалось в Таллине необычное судебное дело. Четверо подгулявших парней украли с одной из дверей в Ста-

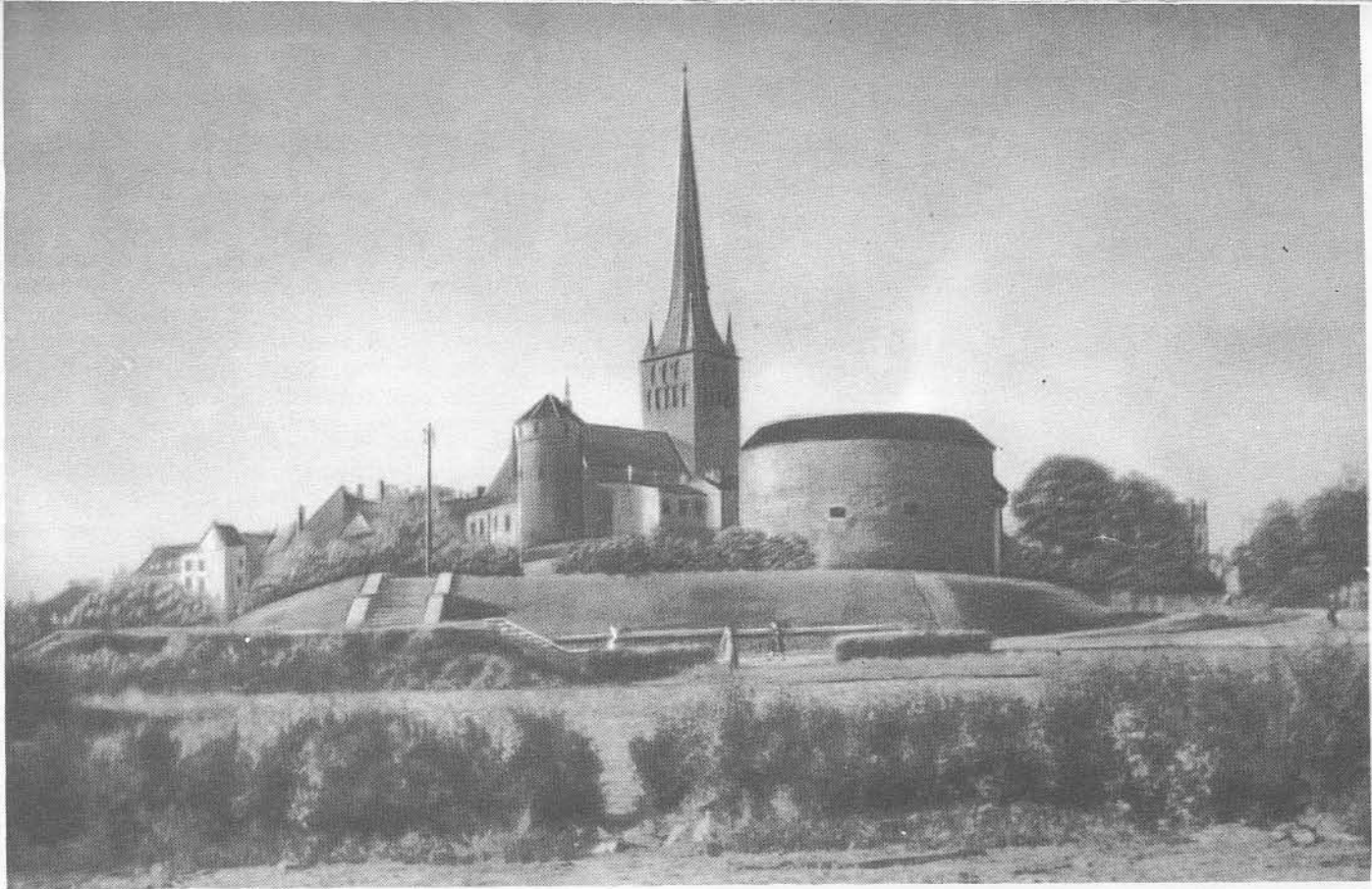
ром городе так называемую «статую рыцаря». Как взбудоражил этот случай ребят! В очередном номере газеты «Кодулин» появилась такая статья:

«Снова и снова пытаюсь ответить на вопрос: откуда берутся молодые люди, способные на такие варварские поступки? Ведь это против человеческих чувств — одним ударом уничтожить работу, над которой мучились и которой наслаждались другие! Общая черта у таких людей — равнодушие. Откуда оно? По-моему, от сытого довольства. Нам все слишком доступно, ничего для нас родители не жалеют. Вот и перестают сами делать что-либо, начинают брюзжать на то, что делают другие, а потом... Не знаю, прав ли я. Но люди, поднявшие руку на прошлое своего народа, способны на все. Они вредны обществу. И мы, молодые, не имеем права оставаться в стороне. Март Лаар».

Это голос одного из тех, кто приходит на воскресники. Мальчишеский, ломкий. Но в нем уже отчетливо слышится голос гражданина, живущего всеми заботами родной страны.

«Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно, — писал Пушкин, — не уважать оной есть постыдное малодушие... которое служит только к распространению низкого эгоизма». Как верно! Благодарно принимая завещанное дедами, человек верит, что и его





Вид на Нижний город. На переднем плане башня Толстая Маргарита. XVI в. Позади колокольня церкви Олевисте.

труд будет уважен внуками. А потому работает на совесть, строит на века. Видишь, уважение к памятникам Отечества неразрывно связано с таким понятием, как совесть рабочего человека.

«Порой на объектах не хватает инструментов. Почему? Мы сами их не бережем. Часто инструменты вместе с самосвалом «уезжают» на свалку. Вдумайтесь: лопат исчезло 250, ведер и граблей — 200, перчаток — 1000 пар. Значит, мы выбросили на ветер 2190 рублей. Не пора ли стать бережливее? Ээро Кееп».

Чтобы написать эти несколько строк, парень потратил не один день. Ходил по объектам, расспрашивал, считал. И понял простую истину. От того, как он

и его сверстники будут жить, как будут работать, зависит многое. Будущее. Понял и заставил задуматься своих друзей.

Самые обычные ребята приходят в Старый город. И постепенно юные горожане становятся хозяевами своего родного города. Заботливыми хозяевами своей большой страны.

Поезд из Таллина уходил поздно вечером. В домах на Вышгороде горело лишь несколько окон. Город готовился ко сну.

Но я знал: в одной из комнат телецентра сидит за столом, заваленным бумагами, светловолосая девочка. Послезавтра воскресник, и она редактор очередного номера газеты. Ребята должны его получить. Ничего, что поздно, она еще посидит.

Что девочка пишет? «Ломать старый сарайчик, бросать уголь в машину, оживить своей кистью дверь, вскарабкаться на высокую крышу и кричать на весь город: «Как красив Таллин!» И однажды понять, что ты счастливый человек. Ты немного поработал для своего родного города и многое открыл для себя. И тебе жаль тех, у кого не было этой радости. Леа Микк».

...Ночью поезд остановился на какой-то станции. За окном виднелся полусовершенно вокзал, в него входили сошедшие с поезда люди. Какой это город был — Бологое, Вышний Волочек, Калинин?

Чей-то родной город. Может быть, твой?

В. СИДОРОВ

ОТ РЕДАКЦИИ:

Мы рассказали о патриотическом движении эстонских школьников. А что делаете вы, ребята, для того, чтобы ваш город или село стали красивее, лучше? Знаете ли вы историю родного края, как заботитесь о памятниках культуры? Напишите нам об этом.

ВСТРЕЧИ С ПУШКИНЫМ

К 180-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Образ Александра Сергеевича Пушкина — один из основных в творчестве народного художника РСФСР, члена-корреспондента Академии художеств СССР, скульптора Олега Константиновича КОМОВА. Помещаем его рассказ.



Каждый из нас еще с детских лет сознает, что Пушкин — рядом. Он всегда существует в нашей жизни. Он молодеет с каждым десятилетием, и потому он наш современник.

Чтобы понять до конца, что значит Пушкин для нас, надо представить себе хотя бы на минуту, что Пушкина никогда не было. Насколько бы мы тогда обеднели! Сколько ума, веселья и чудесной поэзии исчезло бы из нашей жизни.

К. Г. ПАУСТОВСКИЙ

Часто спрашивают, как я работаю над образом Пушкина. Мой путь к Пушкину был долг и непрост. Ведь ему посвящены такие замечательные произведения, как портреты Тропинина, Кипренского, Теребенева, памятники скульпторов Опекушина, Ваха... И все же тема далеко не исчерпана. Пушкина мы воспринимаем не только как поэта — в его творчестве, жизни ощущаем эпоху, основные типические черты людей того времени. Чтобы глубже понять образ Пушкина, надо знать историю русской культуры, которую мы не мыслим без Андрея Рублева, Ломоносова, Державина...

Особенно интересовала меня первая половина прошлого века. Я увлекся воспоминаниями декабристов, читал работы Гессена о них, записки Пущина. Думал над проектом памятника в Сибири, сделал для Читинского музея бюст М. Лунина. Через декабристов открыл для себя Пушкина. Искал подход к образу поэта. Этот поиск я не считаю завершенным. Уже свыше тридцати лет работаю в скульптуре и продолжаю искать.

Часто встречаюсь с пушкинистами. В свое время, работая над портретом Ираклия Андроникова, подружился с этим удивительным человеком. Сколько значительного и интересного он щедро открыл мне! С Пушкиным и его друзьями судьба сводила меня и раньше. И всегда мне помогали в этом хорошие люди.

В 1954 году, в одну из белых ночей, я, тогда еще студент Суриковского института, бродя по набережным Ленинграда, случайно поднял глаза на окна ничем не примечательного дома и замер: на мраморной доске старинной орфографией было написано, что 29 января 1837 года в этом доме скончался Александр Сергеевич Пушкин... Позже не раз приходил сюда, и всегда обстановка, люди, работающие в музее, да-

вали возможность, как нигде, ощутить поэта живым.

Именно в том далеком году мне посчастливилось: в Пушкинском доме (Институте русской литературы Академии наук СССР) Татьяна Григорьевна Цявловская показала подлинные рукописи и рисунки поэта. Это была уже осязаемая встреча с Пушкиным — словно он за минуту до меня листал тетради, что-то писал и, нечаянно задев свечу, капнул воском на листы...

В Михайловское я впервые поехал в 1965 году. Была осень. Мы жили с другом в палатке на берегу озера Кучане, бродили по окрестным пушкинским местам, и все вдохновляло на работу над образом поэта. Тогда и возникла мысль сделать скульптурную группу «Пушкин и Пущин». Нужен был психологический контраст: внешне сдержанный Пущин позволял подчеркнуть артистизм и свободу позы Пушкина. Казалось, что



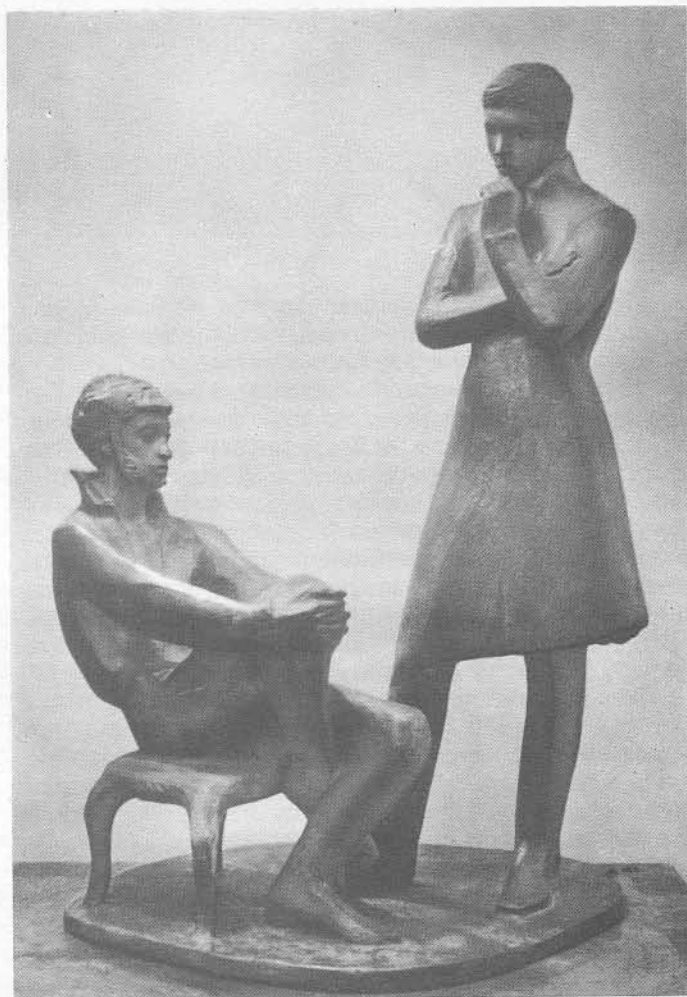
О. Комов.
Памятник А. С. Пушкину.
Бронза. 1972.
Пушкино. Молдавская ССР.

О. Комов.
Бюст декабриста
М. С. Лунина.
Бронза. 1974.

О. Комов.
А. С. Пушкин и няня.
Гипс. 1979.



О. Комов.
Пушкин и Пущин.
Металл. 1966.





такой пластический диалог лучше выявит образ поэта. Я стремился показать не момент разговора, а соприсутствие двух характеров.

Работа над образом — сложный процесс. Нужен большой подготовительный материал: и варианты композиции, и маленькие фигурки из пластилина, в которых ищешь характер, общее решение. Делаешь много подсобных рисунков, собираешь иконографический материал, вплоть до выполненных современниками шаржей, которые, кстати, очень нам полезны. Они, утрируя черты, помогают уяснить характер. Как известно, сам Пушкин создавал очень меткие шаржи на себя и других. Для ощущения эпохи они бесценны.

Надо соблюдать меру, деликатность, работая над образом. Изображение всегда должно быть естественным, даже если в нем есть элемент гротеска. Важно, чтобы поза, движения передавались правдиво. Они зависят от особенностей характера человека, даже его костюма. Мы, к примеру, не можем двигаться так, как люди XVIII века, одетые в камзолы, или пушкинских времен петербургские франты во фраках. Характер движения зависит также от воспитания, среды, общепринятых норм поведения в обществе.

Работая над памятником, всегда хочется передать непреходящие черты личности, уйти от сиюминутности, ложной аффектации. На мой взгляд, неточно найденный жест, имитация вдохновения могут удалить от правды.

Шестого июня 1972 года в Молдавии был открыт мой первый памятник Александру Сергеевичу Пушкину, в том самом месте, где бывал опальный поэт у своего знакомого К. Ралли. Существует версия, что Пушкин ходил тогда в шароварах, был обрит наголо после тифа. Мне предлагали изобразить такие детали, но я считал, что этого делать не стоит — это нетипично для Пушкина и принижает образ. Решил изобразить поэта молодым, опирающимся рукой на колонну — парковое украшение тех времен и один из символов классики, которой он так увлекался. Естественно, колонна служила и конструктивным целям, связывала памятник со средой.

В отличие от станковой скульптуры памятник создается для конкретного места, которое важно правильно выбрать, представить себе, что будет вокруг него: парк или здания, а если здания, то какие. Скульптор не только работает над образом, но и ищет его связь с окружением. Это взаи-

О. Комов.
Памятник А. С. Пушкину.
Бронза, гранит. 1974.
Общий вид.
г. Калинин.



О. Комов.
Памятник А. С. Пушкину.
Бронза, гранит. 1974.
г. Калинин.

модействие искал в памятнике Пушкину для Калинина (бывшей Твери). Пушкин не раз проезжал через этот город и бывал в губернаторском саду, где со смотровой площадки открывался великолепный вид на реку. Именно в том месте, на набережной, откуда поэт любовался широким волжским простором, и решено было поставить памятник.

Была важна и иная задача — связать образ с современной средой. Это определило характер постановки скульптуры. Там сохранилась решетка пушкинских времен, и по моей просьбе небольшую площадку вымостили булыжником. Пушкин смотрит на городской парк, на людей. Небольшой размер скульптуры, невысокий постамент, мне кажется, помогают достичь ощущения более полного контакта образа со зрителем. Поэт стоит в своей излюбленной позе, знакомой нам по его рисункам. Одет он в дорожный костюм того времени, сюртук застегнут на все пуговицы. В этом элементы определенной этики: Пушкин на людях, в дороге. И вообще считаю, что неряшливость костюма неуместна, неуважительна при изображении Пушкина, огрубляет, снижает образ.

Как уже говорилось, небольшой по размерам памятник помогает достичь контакта со зрителем, словно приглашая его для беседы. Создавая такой памятник, скульптор имеет возможность все сделать своими руками, не прибегая к посторонней помощи. Гигантских размеров фигура психологически оторвана от зрителя.

Осуществляя задуманное, мы учимся, поскольку художник в творчестве до тех пор движется вперед, пока не останавливается на достигнутом. На одном из последних автопортретов Рембрандта написано: «Я все еще учусь...»

Каждый последующий образ Пушкина должен быть совершенно новым, непохожим на созданное ранее тобой или другими. Опираясь на предыдущий опыт, необходимо постараться найти свое решение.

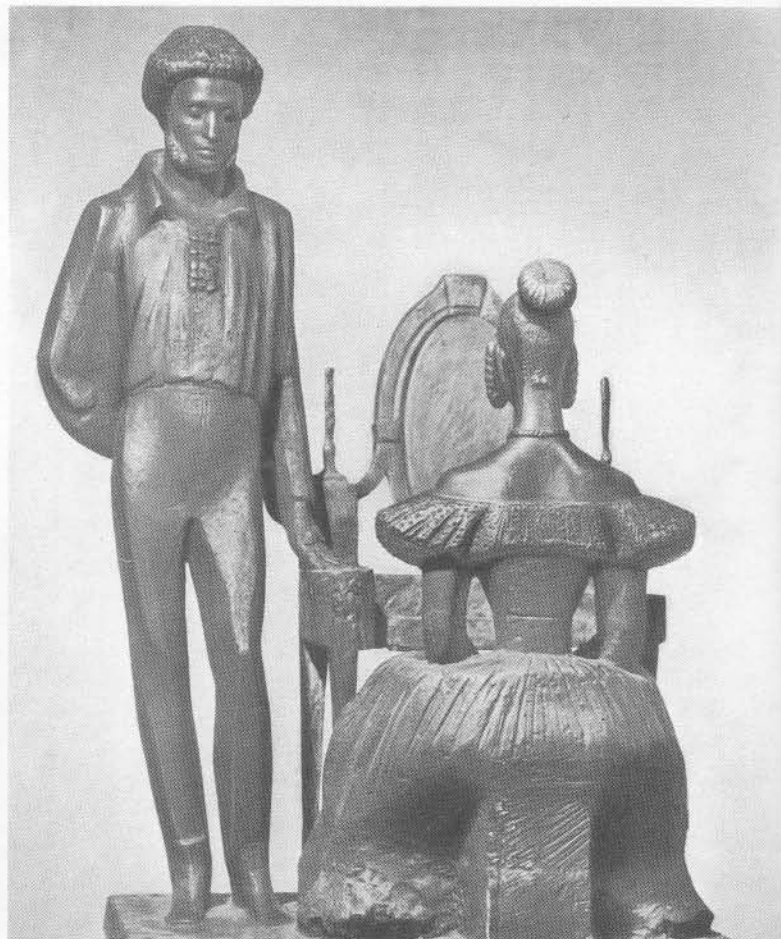
В памятнике Пушкину для Болдина, который будет открыт в июне этого года, поэт сидит на скамейке. Но подобная композиция уже создана Бахом для Лицейского сада. Чтобы избежать повтора, я был вынужден искать иной тип скамейки, другую позу, по-иному одеть его. В работе Баха Пушкин в несколько «раскиданной» позе, руки лежат на спинке скамейки. Поза моего

Пушкина компактна, руки сложены на груди. Вид поэта получился немного «домашним», но ведь он у себя дома, в своем имении...

Болдинская осень — явление уникальное в литературе. Сколько написано в тот короткий период! Буквально каждый день рождались новые стихотворения, заканчивались уже начатые вещи... Поэтому в болдинском памятнике поэт углублен в себя, творит наедине с собой.

Руки Пушкина я обычно леплю с женских рук. Он поэт, и нервные, тонкие, сильные пальцы, узкая кисть, на мой взгляд, больше подходят для раскрытия образа.

Работа скульптора не заканчивается в мастерской, она продолжается и на заводе, где отливается в бронзе фигура. Помню, вплоть до самой формовки в фигуре болдинского Пушкина я не мог



О. Комов.
Проект памятника А. С. Пушкину
для Болдина.
1979.

О. Комов.
Пушкин и Гончарова.
Бронза. 1974.

найти складки рукава правой руки. Модель была одета в мужскую рубашку пушкинских времен. Натурщица села на стул отдохнуть, и вдруг складки легли так, как я мечтал...

Скульптор участвует и в установке памятника. Искусство прежде всего большой труд, стоит упустить в работе малое — и замысел гибнет. Вот пример: отливка скульптурной фигуры Салтыкова-Щедрина в Калининне проходила во время моей болезни. Без меня установили памятник, но, когда открыли его, оказалось, что глаза у скульптуры слепые. Позже пришлось дорабатывать — соорудить леса, чтобы я смог «усилить» зрачки.

Параллельная работа над образами поэтов, писателей помогает мне лучше понять Пушкина. Недавно закончил проект памятника Михаилу Юрьевичу Лермонтову. Судьба этого поэта схожа с трагической судьбой Пушкина. Это одна эпоха, почти те же даты...

Не знаю, какой будет следующая встреча с Пушкиным. Возможно, я изображу поэта с няней Ариной Родионовной, дружба с которой так много значила в его жизни и творчестве.

Литературная запись Ю. ПАВЛОВОЙ

«В ГОЛУБОМ ПРОСТОРЕ» А. РЫЛОВА

Картина Аркадия Александровича Рылова «В голубом просторе» — одно из лучших произведений советской живописи. О ней в 1957 году известный историк русского и советского искусства Алексей Александрович Федоров-Давыдов написал статью, которая не потеряла своего значения и сегодня. С небольшими сокращениями предлагаем ее вниманию читателя.

В развитии советской живописи пейзаж играл немалую роль. Советские пейзажисты наряду с представителями других жанров живописи не только отображали новую действительность, но и выражали в своих произведениях новое мировоззрение, новый строй чувств и мыслей советских людей.

Одним из первых пейзажных полотен большого идейного содержания является картина выдающегося советского пейзажиста А. Рылова «В голубом просторе», созданная в 1918 году. Эта картина входит в ряд тех произведений, с которых принято

обычно начинать историю советской живописи. И это совершенно правильно, так как «В голубом просторе» — одно из первых значительных в идейном и художественном отношении произведений, созданных в первые годы Советской власти, притом таких, которые сохранили не только свое историческое значение, но и сегодня доставляют нам живое эстетическое наслаждение.

Картина Рылова была как бы итогом многих поисков и достижений художника за всю его предшествующую творческую жизнь... На протяжении всего творчества Рылова увлекала передача «ветровых песен»... Эта тема тесно сплеталась у него с другой темой, с темой радости борьбы, преодоления препятствий. Лебеди и чайки, которым он посвятил ряд картин, были для него олицетворением, символом вольной жизни и свободы.

Своеобразие этой символики у Рылова заключалось в том, что она опиралась на его жизненные наблюдения пейзажиста и знатока жизни животных и птиц. Она носила у него совершенно живые, реальные формы. Это был не символ-понятие, а символ-переживание, близкий в своей эмоциональности к музыке. Символика Рылова была свободна от рассудочности и сухого аллегоризма...

...В картине «В голубом просторе» своеобразно



объединились два типа рыловских пейзажей: драматически-повествовательный, эпический, и созерцательно-лирический. Но, как бы подводя итог многолетним поискам и достижениям художника, всему им пережитому и прочувствованному в природе, картина «В голубом просторе» стала вместе с тем его первым словом о том новом, о тех впечатлениях, еще мало им осознаваемых, которые перед ним, пейзажистом, становились новым миром, открытым Октябрьской революцией.

Легко и свободно летят в небе большие прекрасные белые птицы. И так же свободно и вольно, спокойно и плавно клубятся в воздухе облака. Этому спокойному, парящему движению птиц и облаков соответствует спокойное колыхание синих волн, легкое, плавное скольжение парусного судна, которое несется по волнам, как птица, как бы слегка касаясь поверхности воды.

Ощущение летящего, скользящего движения так захватывает зрителя, что ему, словно человеку, находящемуся на движущемся корабле, начинает казаться, что движется скалистый берег.

При этом как бы «плывущем» характере изображения оно смотрится весьма устойчивым. Расположение предметов и цветовых пятен создает равновесие композиции и утверждает ее картинный характер. Общая голубая с зеленоватым красочная гамма картины, так хорошо выражающая ее тему, строится по классическому принципу ослабления и высветления цвета в глубину. Небо, синее наверху, держит первый план, и этому соответствует внизу темно-голубой цвет воды с зелеными тенями и белыми барашками пены. Ниже и, следовательно, глубже небо становится голубым, а к горизонту зеленеет, приобретая справа над теплым коричневым цветом скал уже совсем бирюзовый оттенок. Фиолетовые тени на облаках и нижних плоскостях крыльев птиц хорошо передают их освещенность. Этой, по сути дела, пленэрной гамме придан декоративный характер путем сильной интенсификации цвета и окраски им больших плоскостей.

Движение, начинаясь у правого края картины, идет по волнистой линии летящих белых лебедей, доходит до левого края картины, с тем чтобы через белый парусник и пятна снега на скалах возвратиться снова к правому краю, развиваясь, таким образом, по замкнутому овальному кольцу...

Движение по овалу, не выходящее за пределы картины, переживается не столько в своей устремленности, что рождало бы драматичность, сколько в ритме подъемов и опусканий, как бы качания в воздухе, создающего эту песню о безмятежной радости и гармоничной свободе. Этим и выявляется тема как бы погружения в «голубой простор» и птиц, и корабля, и, наконец, самого зрителя... И то, что именно эта обычно столь мрачная и суровая природа сейчас так безмятежна, усиливает чувство гармонии, радости и счастья, которыми веет от картины...

«В голубом просторе» — это «пейзаж воображения». Здесь Рылов действовал по тому методу писания пейзажей, который ему завещал А. Куинджи и внутренний смысл которого заключался в утверждении синтетической картинной компози-

ции. Это тот метод писания картины «по воображению», на основании наблюдения и изучения природы, который в наши дни применяет в своих пейзажах, например, Г. Нисский.

Картина «В голубом просторе» — пейзажная композиция, реальная и вместе с тем символическая. В ней нашла свое завершение тема «ветровых песен». Как всякое большое художественное произведение, эта картина выразила какую-то часть духовной атмосферы своего времени...

Она оказалась решенной... так, что в ней, как в фокусе, собрались лучшие мечты и переживания художника. Своим мажорным, светлым строем картина выражала настроения многих его современников, для которых революция была давно ожидаемой очистительной бурей, открывающей двери в царство справедливости, добра и света для всех простых людей. Мир труда простых людей был душевно близок скромному труженику Рылову, его демократическим художественным убеждениям. Это ощущение вырвавшейся на свободу жизни, радостного рождения нового и выразил Рылов в своем пейзаже, проникнутом светом и воздухом...

Рылову всегда было свойственно стремление к пейзажу — картине «большого стиля», так сказать, к «историческому пейзажу». Именно в этих целях он и прибегает в картине «В голубом просторе» к развернутой повествовательности и к таким «возвышенным», традиционно поэтическим мотивам, как суровые каменные скалы в океане, как бегущий по волнам старинный парусник и т. п. Возможно, в этом «героическом» строе пейзажа сказалось стремление художника выразить «дух времени», как он его мог понять. Художник трактует этот героический «исторический» пейзаж очень обобщенно, чтобы иметь возможность свободнее передать свои мечты, выявить широкие чувства, общие переживания. Это пейзаж-симфония, симфония героическая и радостная. В этой симфоничности и заключается картинность полотна...

Рылов ставил себе трудную задачу создания героического пейзажа не только с людьми, но и без них, основанного на передаче собственно жизни природы. Это можно было осуществить, лишь выработав героический, возвышенный строй мышления. Революционная эпоха дала художнику эту возможность и сама получила здесь свое эстетическое, поэтическое истолкование. В этом и заключается большое принципиальное значение и ценность картины. В ней чувства современного человека нашли то выражение, которое возможно в пейзажной живописи. Тем самым обогащалась и сама пейзажная живопись.

Картина осталась примером того, как художник приходил к правильному эстетическому осмыслению своего времени, идя по своему, органичному для себя, привычному пути, не насилуя свое воображение, а искренно стремясь выразить то, что его волновало и привлекало. Он смог это сделать потому, что превыше всего любил жизнь и искусство и увидел в только-только открывающейся перед ним советской действительности новое, обещающее развитие и жизни и искусства.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Непревзойденной вершиной классического искусства стало творчество трех выдающихся скульпторов V века до н. э. — Мирона, Поликлета и Фидия. Среди произведений Мирона наибольшей известностью пользовалась статуя атлета, бросающего диск, — Дискобола, исполненная между 460 и 450 годами до н. э. Сжав в правой руке бронзовый диск, обнаженный юноша наклонился вперед, и кажется, через мгновение он распрямится, и брошенный с огромной силой диск полетит

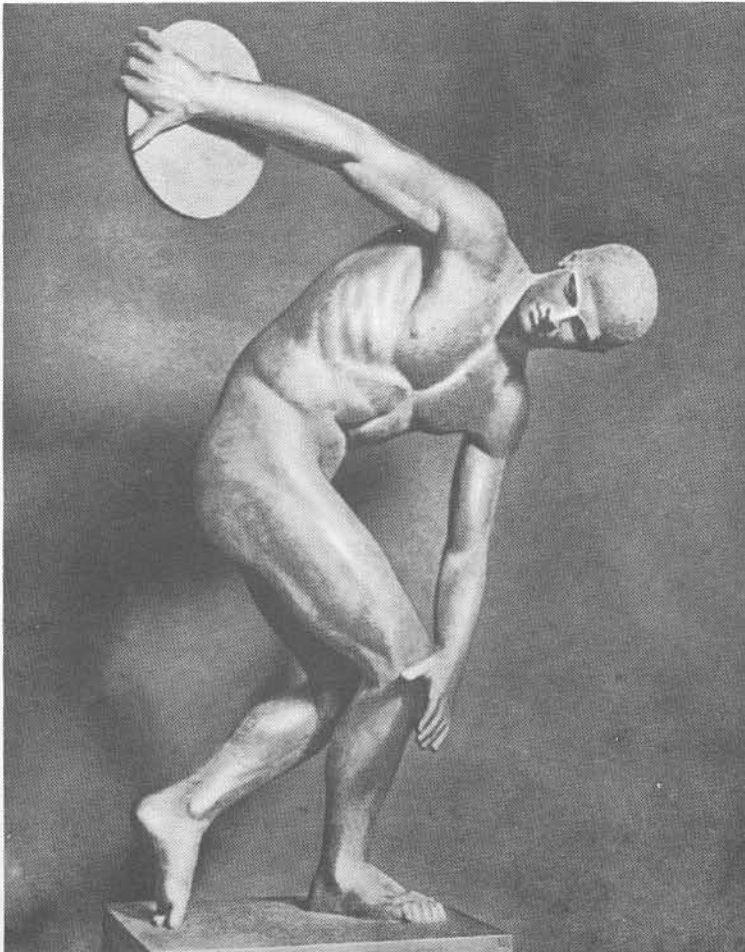
на далекое расстояние. Все тело атлета пронизано захватывающим его движением: впились в землю пальцы правой ноги, которая служит опорой телу, резко обозначились напряженные мускулы, и, словно тугой лук, согнуты руки. Новаторство Мирона заключалось в том, что он одним из первых в греческом искусстве сумел передать в скульптуре правдивое ощущение движения. В позе Дискобола запечатлены три последовательных момента: размах, мгновенная остановка перед броском и намек на сам бросок.

И в соответствии с этими моментами мастер показывает последовательно напрягающиеся мускулы тела. Сама форма заключает в себе огромное внутреннее напряжение, сдержанное замкнутой композицией статуи, упругими линиями, очерчивающими ее силуэт. В образе Дискобола Мирон раскрывает способность гармонически развитого человека к активному, волевому, героическому действию.

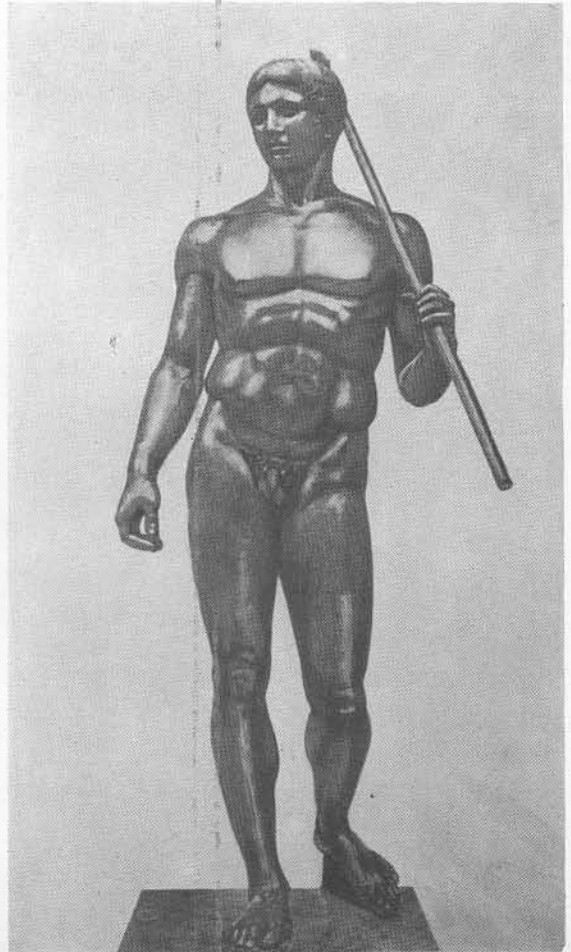
Если Мирона увлекало правдивое и убедительное изображение движения, то его младший

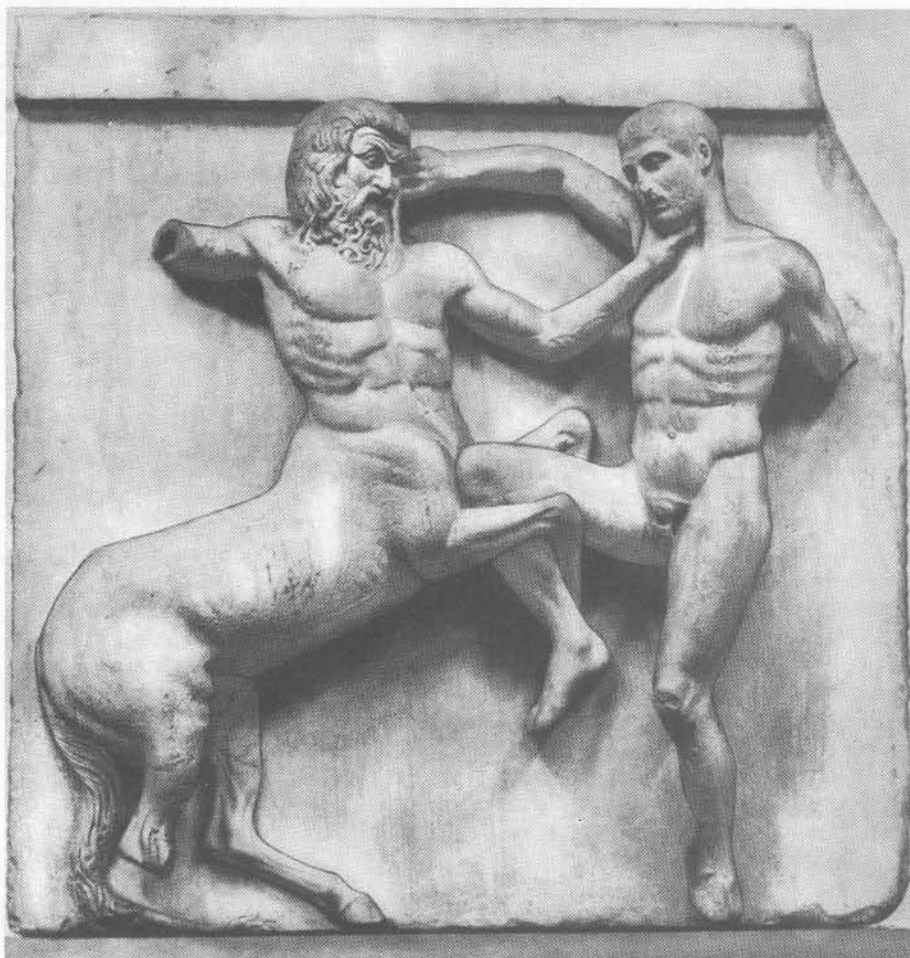
Окончание. Начало см. в № 5.

Мирон.
Дискобол.
Римская мраморная копия с греческого бронзового оригинала.
460—450 гг. до н. э.
Рим. Национальный музей.



Поликлет.
Дорифор.
Римская мраморная копия с греческого бронзового оригинала.
450—440 гг. до н. э.
Неаполь. Национальный археологический музей.





современник Поликлет, создавая статуи спокойно стоящих атлетов, стремился найти в скульптуре идеально правильные пропорции человеческого тела. В своих поисках он шел от внимательного изучения жизни к художественному обобщению. Поликлет математически точно рассчитал размеры всех частей тела и их соотношение между собой. За единицу измерения он принял рост человека. При этом голова составила $\frac{1}{7}$, лицо и кисть руки — $\frac{1}{10}$, ступня — $\frac{1}{6}$ часть роста. Свои мысли о наиболее гармоничных пропорциях человеческой фигуры, как бы установленных для нее самой природой, скульптор изложил в трактате под названием «Канон» (что по-гречески значит «правило»). «Успех художественного произведения, — утверждал мастер, — получается от многих числовых отношений, причем любая мелочь может его нарушить».

Свой идеал атлета-гражданина Поликлет воплотил в бронзовой статуе Дорифора — юно-

Фидий и его школа.
Бой грека с кентавром. Метопы Парфенона.
Мрамор. 447—443 гг. до н. э.
Лондон. Британский музей.

Архитекторы Иктий и Калликрат.
Парфенон.
Мрамор. 447—438 гг. до н. э.
Афины. Акрополь.



ши с копьем, отлитой около 450—440 годов до н. э. и сохранившейся до наших дней в более поздней мраморной копии, которую исполнил древнеримский скульптор. Могучий обнаженный атлет изображен в спокойной и величавой позе с копьем на левом плече. Кажется, он только что шагнул вперед и остановился, глядя вдаль. Вся тяжесть тела перенесена на правую ногу, а левая, оставленная назад, касается земли лишь пальцами. Приподнятому правому бедру соответствует опущенное плечо и, наоборот, опущенному левому бедру — приподнятое плечо. Такая система перекрестного равновесия бедер и плеч — так называемый контрапост — сообщает позе юноши естественную непринужденность и жизненную убедительность.

С удивительным реализмом мастер передал великолепную мускулатуру Дорифора — сильные мышцы рук, рельефно выступающие мускулы торса и упруго-мощные ноги, будто колонны, несущие тяжесть атлетической фигуры. Мужество, ясность духа и готовность к подвигу проявляются в невозмутимом спокойствии прекрасного лица. В своей статуе Поликлет утверждает мысль о том, что каждый человек должен совершенствоваться, чтобы быть достойным гражданином родного города. Философы V века до н. э. называли таких людей «прекрасными и доблестными». Безукоризненная красота Дорифора сделала его одним из прекраснейших изображений чело- века в мировом искусстве.

Творчество величайшего скульптора Древней Эллады Фидия целиком связано с Афинами, которые в середине V века до н. э. переживали пору своего «золотого века». По инициативе выдающегося государственного деятеля афинской демократии Перикла народное собрание решило создать на вершине Акрополя, высокого скалистого холма, поднимавшегося над городом, ансамбль храмов и статуй, прославляющий город богини Афины, «фиалковенчанне Афины», воспетые эллинскими поэтами.



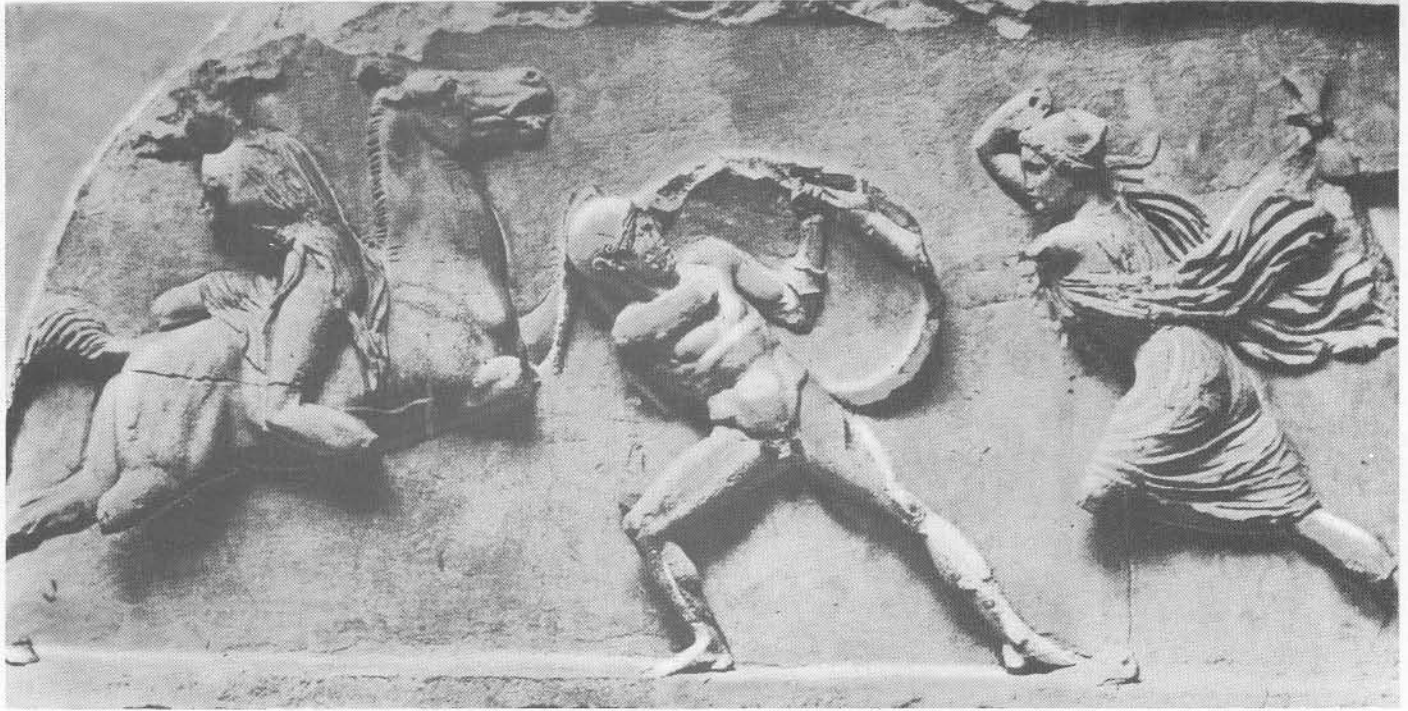
Непосредственное осуществление этого плана Перикл поручил своему другу Фидию. В необычайно короткий срок, с 447 по 432 год до н. э., на Акрополе вырос замечательный архитектурно - скульптурный ансамбль, который вызвал восхищение как современников, так и потомков. Лучшим творением этого ансамбля был храм Афины-Девы (Афины-Парфенос), построенный зодчими Иктином и Калликратом и укра-

шенный скульптурами Фидия и его учеников. Храм вошел в историю под именем Парфенона.

По своему плану Парфенон — прямоугольное здание размерами 70 × 31 метр, окруженное со всех сторон 46 дорическими колоннами. Такие храмы греки называли периптерами, то есть «окрыленными» колоннадой. Главная точка зрения на храм — с угла, с северо-запада. Именно так его видели

Фидий и его школа.
Всадники.
Фрагменты западного фриза Парфенона.
Мрамор. 447—438 гг. до н. э.
Лондон. Британский музей.

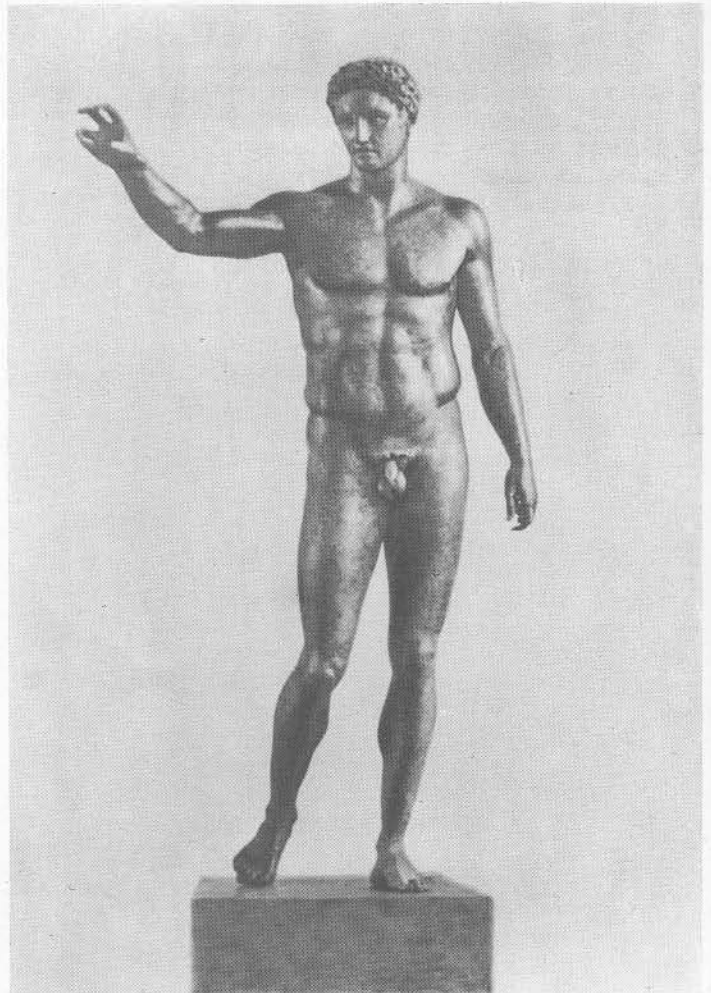




Скопас.
Битва греков с амазонками.
Фрагмент фриз Мавзолея в Галикарнасе.
Мрамор. Около 350 г. до н. э.
Лондон. Британский музей.

Статуя атлета, найденная у о. Антикифера.
Бронза. Около 340 г. до н. э.
Афины. Национальный археологический музей.

Статуя атлета, найденная у о. Антикифера.
Фрагмент.





Битва Зевса с гигантами.
Плита Пергамского алтаря.
Мрамор. 180—160 гг. до н. э.
Берлин. Государственные музеи.

греки, поднимаясь на вершину холма и проходя сквозь парадные ворота Пропилеи. Оттуда монументальный храм, целиком смотрящийся на фоне ярко-голубого неба, производит наиболее сильное впечатление.

Совершенные пропорции здания, прекрасная соразмерность всех его частей и точный расчет масштабов храма по отношению к холму Акрополя делают его шедевром не только греческого, но и мирового зодчества. Внутри храма в древности находилась знаменитая двенадцатиметровая статуя Афины, созданная из золота и слоновой кости Фидием. С легендами о жизни и подвигах богини Афины были связаны темы скульптурных украшений Парфенона. На восточном фронтоне храма Фидий представил сцену рождения богини из головы громовержца Зевса, на западном — спор Афины и Посейдона за власть над Аттикой. Богиня победила, принесла в подарок людям этой земли первое

оливковое дерево, тогда как бог моря высек из скалы родник соленой воды. Храм украшали квадратные плиты — метопы с рельефными изображениями, а за колоннами, в верхней части стены, здание опоясывала лента, на которой были запечатлены сцены праздничной процессии афинян, поднимающихся на Акрополь, чтобы принести в дар богине шерстяную одежду — пеплос, сотканную руками афинских девушек.

Скульптурное убранство Парфенона, как и сам храм, очень пострадало от рук религиозных фанатиков в эпоху средневековья и особенно от взрыва здания в 1687 году во время войны между венецианцами и турками, которые превратили Парфенон в пороховой склад. Сохранилось лишь несколько израненных мраморных фигур с фронтонов, считанное количество метоп и большая часть фриза с изображением панафинейской процессии. Высеченные в технике высокого рельефа,

композиции на метопах представляют сцены битвы между эллинскими героями и кентаврами, которые олицетворяли стихийные силы природы, бурные и стремительные горные потоки. Перед зрителями проходят самые разнообразные эпизоды схватки: то могучий грек, схватив кентавра за волосы, наносит ему удар мечом в спину, то противники сплелись, вцепившись друг другу в горло, то кентавр в дикой ярости пляшет над телом поверженного врага.

Фриз Парфенона, длина которого составляла 160 метров, справедливо считается одним из самых совершенных творений Фидия, которое поражает своей идейной, тематической и ритмической цельностью. В процессии афинян скульптор показывает стройную кавалькаду всадников, юношей с жертвенными животными, старцев с оливковыми ветвями, воинов на колесницах, медленно шествующих девушек и, наконец, незримо

присутствующих на празднестве эллинских богов, которые ничем не отличаются от благородных и прекрасных людей. Фриз Парфенона — своеобразный гимн афинскому народу, созданный гениальным художником. Творчество Фидия — вершина греческой классики. Его произведения привлекают подлинно эпической силой и жизнеутверждающим гуманизмом. В них с необычайной выразительностью звучит характерная для его эпохи мысль о величии человека-гражданина, в котором

органично сочетаются физическая красота тела и нравственная чистота, доблесть.

В произведениях греческих скульпторов IV века до н. э., так называемой поздней классики, сохраняются гуманистический идеал и представление о высокой этической ценности человека. Однако упадок городов-государств, кровопролитные войны между ними и рост социальных контрастов подрывают единство гражданского коллектива, ту почву, на которой возник героический идеал искусства Мирона, Поликлета и Фи-

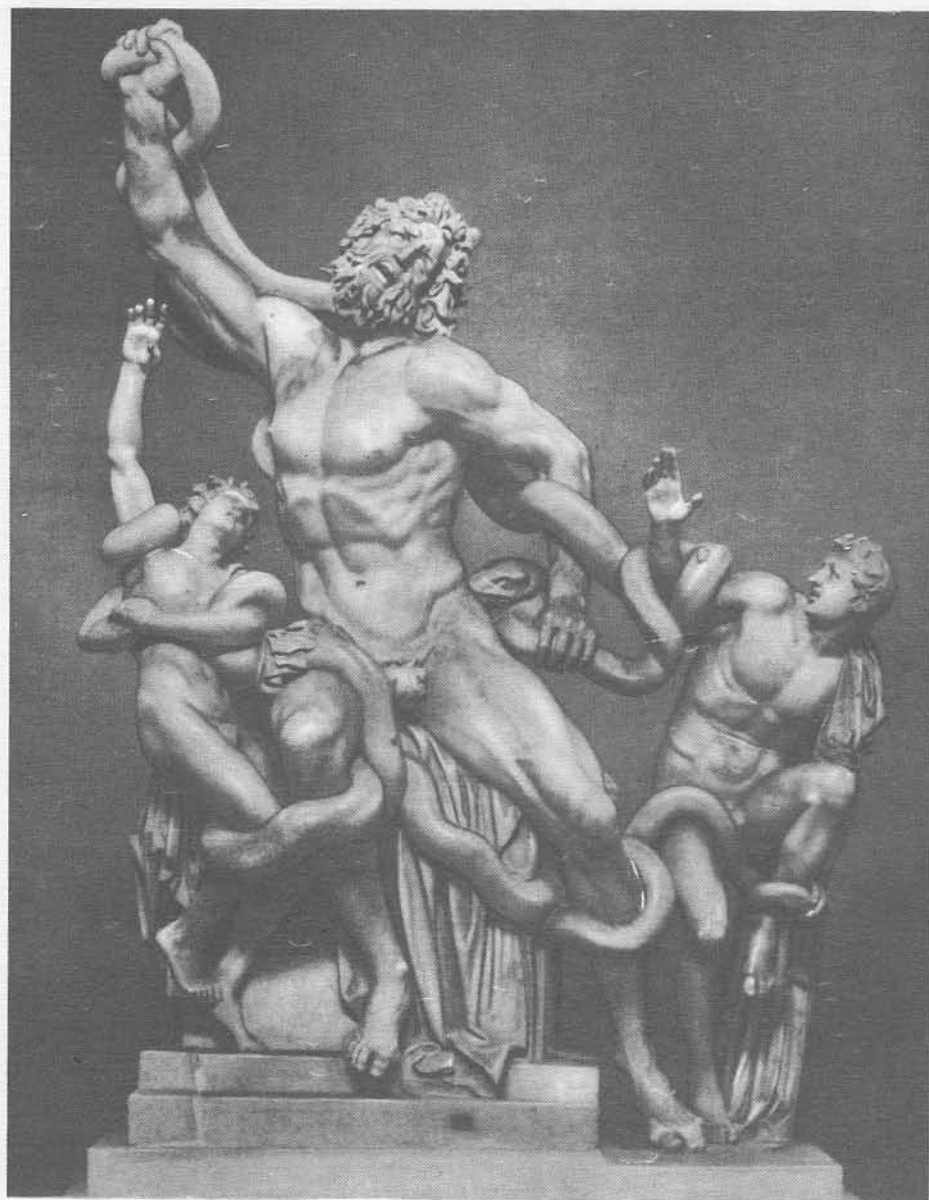
дия. На смену классической простоте и ясности приходит более сложное понимание многообразия человеческой жизни, интерес к раскрытию душевного мира человека.

Эти поиски отличают творчество крупнейших мастеров IV века до н. э. Праксителя, Лисиппа и в первую очередь Скопаса, которого привлекали образы, полные могучей энергии и страстного напряжения. В рельефах прославленной гробницы царя Мавзола в Галикарнасе мастер создал захватывающие своей динамикой и эмоциональной яркостью сцены битвы греков с легендарными женщинами-воительницами — амазонками. Легкие и стремительные фигуры предстают в неожиданных, смелых ракурсах. В их жестах и движениях раскрывается яростная напряженность борьбы. Своим искусством Скопас впервые выразил такие чувства, как боль и гнев, томление и печаль.

В эпоху поздней классики был сделан и новый шаг в развитии античного реализма. Статуи этого времени, такие, как бронзовая фигура обнаженного атлета, исполненная около 340 г. до н. э. и найденная в море, близ острова Антикифера, построены на более близких к реальности пропорциях. Они рассчитаны на восприятие с разных точек зрения в отличие от скульптур V века до н. э., предполагающих главную точку зрения в фас, которая целиком раскрывала пластический замысел скульптора. В статуях IV века до н. э. содержание художественного образа значительно обогащается благодаря возможности кругового обхода скульптуры. Это усиливает впечатление жизненной достоверности.

Драматическим пафосом отмечены и лучшие произведения греческого искусства конца IV—I века до н. э., периода, который называют эпохой эллинизма. Завоевания Александра Македонского и распад его державы на отдельные монархии Восточного Средиземноморья, бесконечные войны и исчезновение независимых городов, поразительные успехи науки и

Агесандр, Полидор, Афандор.
Лаокоон с сыновьями.
Мрамор. Около 40 г. до н. э.
Рим. Ватикан.



распространение греческой культуры в странах Ближнего Востока определили новую историческую действительность, которая рождала и новые эстетические представления. Дух времени необычайно ярко проявился в мраморной статуе богини победы — Ники Самофракийской, высеченной около 190 года до н. э. на маленьком острове Самофрака в память о морской победе. Фигура богини стояла на высокой отвесной скале над морем, ее пьедестал изображал нос боевого корабля. Могучая и величавая Ника в развевающейся от ветра одежде представлена в неудержимом движении. Сквозь тонкую одежду просвечивает ее прекрасная фигура. Уверенный шаг богини и гордый взмах орлиных крыльев за ее спиной рождают радостное чувство победного торжества.

Пафос борьбы, характерный для эллинистического искусства, воплотился и в грандиозной скульптурной композиции, украсившей мраморный алтарь в честь Зевса на акрополе небольшого греческого государства Пергам в Малой Азии. Обращаясь к неисчерпаемой сокровищнице греческой мифологии, скульпторы прославили победу одного из правителей Пергама над племенами галатов. В основу композиции положен миф о борьбе богов и гигантов, сыновей богини земли Геи, которые попытались свергнуть власть олимпийских богов, но потерпели поражение и были сброшены в бездны подземного мира. На фризе длиной в 120 метров и высотой 2,3 метра показаны поразительные по своему пластическому совершенству сцены схватки, в которой фигуры богов, как правило, возвышаются над поверженными гигантами. Поистине безгранична фантазия мастеров в передаче отдельных эпизодов сражения, где яростному натиску богов противопоставлено отчаянное сопротивление гигантов. Целый мир человеческих чувств находит выражение в рельефах Пергамского алтаря, одного из самых выдающихся памятников античного искусства.

Трагической силой отмечена и прославленная скульптурная группа, изображающая троянского жреца Лаокоона и его сыновей, гибнущих в тисках чудовищных змей. Ее сюжет заимствован из преданий о Троянской войне. Согласно мифам, после безуспешной осады города греки оставили под его стенами огромного деревянного коня, где был спрятан отряд воинов. Жители Трои хотели ввезти коня в город, но Лаокоон предупредил их о грозящей опасности, за что богиня Афина, покровительница греков, наслала на него гигантских змей.

*Ника Самофракийская.
Мрамор. Около 190 г. до н. э.
Париж. Лувр.*

К эпохе эллинизма относится и одна из самых совершенных статуй античного мира — мраморная фигура богини любви Афродиты, известной под названием «Венеры Милосской». В этой статуе слились воедино лучшие достижения греческого искусства.

Говоря словами К. Маркса, греческое искусство и сегодня продолжает «доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом».

Б. РИВКИН



ГЖЕЛЬ

Гжельский фарфор пленяет зрителя сразу. Что привлекает в нем: выразительность ли росписи — очень условной и в то же время вобравшей в себя, кажется, всю красоту живой природы? Необычная ли форма предметов — чайников, кружек, коробочек, часто «спрятанная» в скульптуре? Смелая ли фантазия и меткая наблюдательность, с какими вылеплены и расписаны фигурки сказочных зверей и птиц, целые жанровые сценки? Наверно, все вместе. И еще — открытая сердечность, доброта, жизнерадостность, свойственные русскому народному искусству. Поставишь гжельский чайник на стол, окружишь его хороводом белых с синим чашек — и что-то неуловимо переменится в доме. Станет светлее, веселее, уютнее. словно праздник пришел!

Производственное объединение «Гжель» расположено на территории Раменского района Московской области. Это километрах в шестидесяти от столицы, если ехать на восток, в сторону древнего Мурома.

Керамический промысел возник тут давно, в XVII веке. Он был самым крупным в старой Рос-

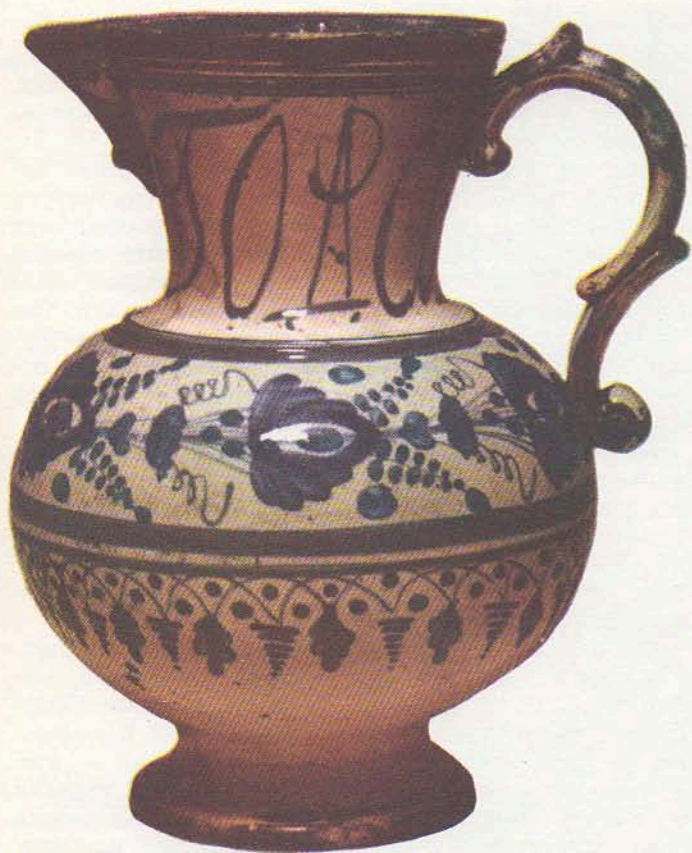
сии: почти все жители тридцати окрестных сел и деревень работали у гончарного круга и лепили из глины игрушки. Возможно, что само название села, давшего имя всей округе, как-то связано с обжигом керамики — измененное «жгель».

Здесьние места славились залежами хороших глин. Ломоносов писал: «...едва ли есть земля самая чистая и без примешения где на свете... между глинами, для фарфору употребляемыми, какова у нас гжельская... которой нигде я не видел белизною превосходнее». Именно эта светлая пористая глина пошла в ход, когда предприимчивый купец Гребенцов открыл в Москве первую в России фабрику, выпускавшую изделия из майолики.

Смышленные гжельские мастера, работавшие на фабрике, быстро узнали секрет нового производства и... воротились домой. Вскоре на рынке появились их изделия — оригинальной формы сосуды, декоративная скульптура. Подмосковная майолика ничем не уступала столичной, рядовому же покупателю она нравилась больше, так как была истинно русской, народной. Украшенные многоцветной росписью квасники и кумганы¹, блюда и кружки-шутихи

¹ Квасник и кумган — сосуды, в которых подавали напитки на праздничный стол. У квасника дисковидный корпус с круглым отверстием в центре. Кумган отличается длинным S-образным носиком.





«напейся — не облейся» расходились по всей стране.

Гжельская посуда того времени необыкновенно выразительна и по пластике и по росписи. Формы сосудов нередко обогащены лепными фигурками людей, порой целыми группами. А поверхность изделий украшена изображениями животных и птиц, архитектурными пейзажами, орнаментами. Чтобы гармонично объединить все это, нужен был тонкий вкус и незаурядное мастерство. К тому же роспись майолики требовала от художника верного глаза и твердой руки. Исправлять ничего нельзя: краски наносятся на сырую эмаль и быстро впитываются. Потом при обжиге они сплавятся с поливой и уже никогда не сотрутся.

Майоликовые скульптуры, несмотря на большую обобщенность формы, метко передают облик людей. Вот мать, везущая на санках ребенка, вот потешная потасовка старика со старухой, вот женщина, снимающая с мужа сапог... Полные доброго юмора, фигурки эти просто и бесхитростно рассказывают о жизни.

В начале XIX века на смену майолике пришел более простой для исполнения полуфаянс. Посуда, изготовленная из белой керамической массы, была тяжелой, с довольно толстыми стенками. Позднее в Гжели было освоено производство настоящего фаянса — изящного и тонкого. Но простые, грубоватые на первый взгляд полуфаянсовые изделия остались неповторимым художественным явлением в истории русской народной керамики. Особенно хороша их плоскостная роспись, опоясывающая нарядными

Кумган для двух напитков.
Майолика.
Последняя треть
XVIII века.

Слепой с поводырем.
Майолика.
Последняя треть
XVIII века.



Кувшин.
Полуфаянс.
1858.

Т. Дунашова.
Чайный набор.
1975.



узорными полосами плечи, горлышки, поддоны объемистых кувшинов, тулова рукомоев. На самых выпуклых частях выделяются крупные розы, нанесенные быстрыми уверенными мазками.

В первой половине прошлого столетия в Гжели активно развивалось производство фарфора. Многочисленные фабрики, среди которых много было совсем мелких, выпускали фарфоровый лубок — фигурки, родственные народной игрушке. Очень популярна была дешевая трактирная посуда из Гжели: ее продавали на всех ярмарках России, вывозили в Среднюю Азию и страны Ближнего Востока.

Однако к концу века в стране появились крупные фарфоро-фаянсовые заводы, и довольно быстро Гжель утратила свою звонкую славу. Но вот что интересно: почти на каждом новом предприятии работали опытные гжельские керамисты. Без них, похоже, дело на лад не шло.

В советское время многое сделано для восстановления знаменитого промысла. Еще до войны мастера собираются в артели, на основе которых и было впоследствии создано объединение «Гжель».

Возрождением Гжели мы обязаны прежде всего известному исследователю русской керамики Александру Борисовичу Салтыкову. Он внимательно изучил историю промысла, художественные особенности гжельских изделий. Творческое содружество ученого с художницей Н. Бессарабовой позволило органично соединить давние традиции с требованиями современного производства.

Гжельский фарфор создают сегодня несколько

художников и более шестисот мастеров-исполнителей. Художники выполняют от начала до конца только уникальные произведения, да еще изделия, которые служат потом эталоном при тиражировании.

Прежде всего автор на бумаге делает проект будущей вещи. После этого он сам лепит скульптуру из пластилина, а токарные формы выточивает из гипса форматор-модельщик. Пластиновый образец переводят в гипс и уже на гипсовой модели тщательно прорабатывают скальпелем все детали. Затем с эталона снимают гипсовую форму — вогнутый отпечаток скульптуры или сосуда. В ней и отливают будущее изделие из жидкой фарфоровой массы — шликера.

Когда заготовка подсыхает, к ней приклеивают отдельно отлитые части, например, ручку и носик чайника, и снова сушат. Потом поверхность зачищается резачком, и влажной губкой заглаживаются все неровности. Наступает пора первого — «утильного» — обжига. Фарфор становится более прочным, но еще сохраняет пористость.

Следующая операция — подглазурная роспись. Она исполняется от руки, жидко разведенной окисью кобальта, круглыми беличьими кистями. Чашку или бокал держат в руке, опираясь на подлокотник, а при нанесении каемок — «отводок» — ставят на вращающийся круг. Расписанные изделия покрывают тонким слоем глазури. Настает время самой ответственной операции — горнового, или «политого», обжига. Если почему-либо температурный или временной режим нарушен, вещи могут быть



Л. Азарова.
Шкатулка «Рыба-кит».
1971.

Т. Дунашова.
Шкатулка. 1978.

Л. Азарова.
Квасник «Чаепитие».
1969.

Н. Вессарабова.
Кувшин с кружкой.
1945.

З. Окулова.
Шкатулка «Сказочный
зверь».
1969.



непоправимо испорчены или потребуют повторного обжига. Если же все сделано правильно, то из горна выходит готовый фарфор со звонким белым черепком, блестящей стекловидной поверхностью, украшенной синей росписью красивых глубоких тонов.

Современный гжельский фарфор мы называем декоративным, подарочным. Главное его назначение — радовать людей, украшать наше жилье. Поэтому многие вещи — например, вазы, скульптура — и создаются как украшения. Другие предметы — масленки, бокалы, кувшины — можно использовать непосредственно в быту. Все же важнее для нас их красота.

Основная форма сосудов, подсвечников, коробочек часто дополнена объемными изображениями людей, животных, птиц. Забавные фигурки непринужденно располагаются на крышках, ручках, плечах сосудов, составляя с ними единую пластическую композицию. Сказочные образы решаются так же конкретно и убедительно, как и «подсмотренные» в жизни. Иногда одни и те же сюжеты встречаются в скульптуре и в росписи. Например, русское чаепитие у самовара, петухи, кошки, птица Сирин и другие, каждый раз как бы увиденные заново, интересно и неожиданно.

Для современного гжельского фарфора характерна подглазурная синяя роспись, которая перекликается с росписью полуфаянса XIX века. Например, так называемая «гжельская роза»: орнаментально написанный цветок продолжает жить во множестве новых вариантов. Используются всего

два цвета — синее изображение на белом фоне. Но оказывается, что и при такой скупости средств художественное многообразие росписи поистине неисчерпаемо.

Свежо и каждый раз по-новому звучат цветовые контрасты синего с белым: различны и ритмы, и степень заполнения поверхности росписью. Бесконечны нюансы тональных переходов от темно-синего до совсем светлого, часто внутри одного быстрого мазка. Декоративная игра крупными цветовыми пятнами часто дополняется графическими приемами.



Творческие успехи гжельских мастеров удостоены высокой награды Родины. В прошлом году Л. Азаровой, Н. Бессарабовой, Т. Дунашовой, З. Окуловой присуждена Государственная премия РСФСР имени И. Е. Репина.

Н. Бессарабова начинала в 1944—1945 годах возрождение художественных традиций Гжели. Она автор сочных по пластике ваз, кувшинов, кружек. Создавая как формы, так и роспись посуды, художница тактично, с тонким чувством меры обращается к наследию гжельского полуфаянса. Роспись орнаментальна, ритмична в каждом мотиве, строго одноцветна. Одно из любимых изображений — «гжельская роза».

Л. Азаровой ближе традиции майолики XVIII века. Она активно вводит скульптуру, сочетая ее с формами бытовых изделий, создает и самостоятельные скульптурные композиции. Часто обращается к русскому лубку, любит сложные, многосоставные формы предметов и свободную тональную роспись с живописными переходами от темного к светлому.

Т. Дунашова больше известна как мастер росписи. Создавая формы отдельных предметов — кон-

фетниц, коробочек, наборов чайной посуды, она развивает традиции гжельского фарфора и фаянса. Причем каждый раз находит особенный характер, пропорции, объемы изделий — некрупных, с мягкими очертаниями.

З. Окулова в своем творчестве опирается уже на новые достижения промысла, обогащая их собственной фантазией. Создавая необычные формы сосудов, она решает их проще, лаконичнее, чем Азарова. Художница часто создает то очень большие вазы, то совсем маленькие. Ей принадлежат и своеобразные скульптуры на темы революции, космоса, спорта — монолитные группы из нескольких фигур. Роспись Окуловой часто напоминает раскрашенный рисунок с четкой линией контура.

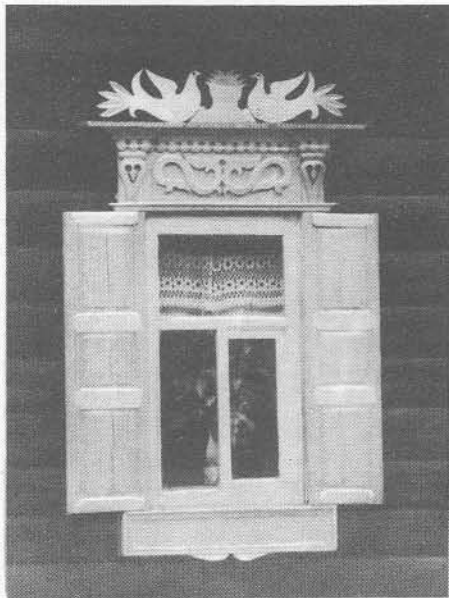
В работах каждого автора находят выражение его вкус, фантазия, характер. Но приглядитесь: их объединяют общие черты, по которым всегда можно отличить изделия этого старого промысла. Русская Гжель жива.

О. ПОПОВА,
кандидат искусствоведения

З. Окулова.
Космонавты. Мир.
1969.



УРОКИ ТРУДА
В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ
СЕЛА СЕМИНА
ГОРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ



художественный мир знаменитого промысла. Ведь на фабрике трудятся их родители — наследники прекрасных традиций, передававшихся из поколения в поколение. И потому общение с красотой и искусством начинается у ребят дома. Уют комнаты с белоснежными тюлевыми занавесками, обилие цветов, яркая мозаика лоскутных одеял и разноцветных дорожек, самые разнообразные изделия с медово-золотистой хохломской росписью первыми воспитывают художественный вкус.

Встреча с прекрасным ждёт ребятшек и на деревенской улице, ибо в каждом из окрестных сел есть настоящие галереи украшенных росписью и резным декором домов.

По-своему красивы и нарядны детали домов, выполненные

в технике пропильной резьбы и расписанные кистью. И все они разные, и ни один узор не повторяет, не копирует соседнее окно. Чувство меры и вкуса никогда не обманывает мастеров. Количество цветов, их соотношения всегда подобраны, сгармонированы и, что очень важно, вольно или невольно соотнесены с окраской стен или с естественным тоном древесины.

А красота окружающей природы — заветные полянки в лесу с горячей от зноя земляничкой, тропинки, петляющие среди голубого льна и высветленной солнцем пшеницы, и яркие закаты над речкой Узолой — так естественно сливается с простыми и поэтичными мотивами хохломских орнаментов!

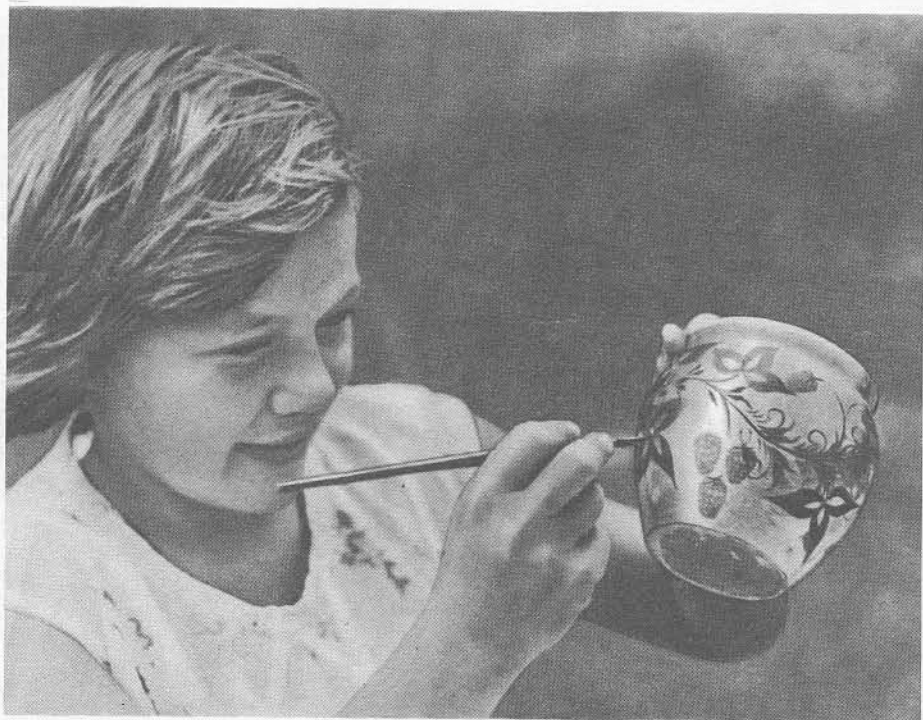
За лето сёминские мальчишки и девочки успевают вдоволь

Резное кружево окон села Сёмина.

Ученица сёминской школы за работой.

В старинном заволжском селе Сёmine сквозь зелень листвы и гроздь красной калины весело и приветливо смотрят на мир окна дома Екатерины Васильевны Мосиной. Цветные наличники украшены незатейливым рисунком: птицы, веточки ягод и цветы, будто разбросанные по голубому ситчику. Рисунок придумала сама хозяйка дома — опытный мастер местного промысла, а расписывать помогала дочь Таня. Сегодня она тоже мастер на фабрике «Хохломской художник» и тоже сочиняет собственные орнаменты и расписывает деревянную посуду.

Многим школьникам села Сёмина и окрестных деревень с ранних лет знаком и близок



Рассказ об искусстве хохломской росписи был опубликован в «Юном художнике» № 2 за 1979 год.

накупаться, наловить рыбы, набрать грибов и ягод. И нередко с полными корзинками босиком — прямо на фабрику, в живописный цех, благо он стоит у самой кромки леса. Устроившись на маленьких скамеечках, на каких сидят и мастерицы, малыши заворожено следят за тем, как узор из двух ягод и золотых рыбок заполняет внутреннюю поверхность ложки и как на серебристый бок чаши свободно ложится рисунок киноварных гроздей рябины.

К школьникам здесь относятся приветливо. Любознательным охотно покажут, как «стебель наводить», как делать мазочки «травки», в каких местах и как тычком кисти «налепливать» ягоды. Оторвется мастерица от росписи, между делом черкнет несколько раз кистью на стеклышке или на бракованном полуфабрикате — вот и готово «пособие». Ребятам интересно продолжить рисунок, пристраивая к сочным и легким «кустикам», оставленным рукой мастера, свои росчерки, «завить стебель».



Сказочную Жар-птицу рисует О. П. Лушина, заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина.

Бочонок и шкатулка, написанные на уроках труда.

От их внимательных глаз ничего не ускользнет. И то, какой нажим бывает у кисти, когда пишется рисунок «под листок», и как наносится штриховка в росписи «кудрина», как закрашивается фон, и как покрываются лаком готовые изделия. Незаметно для себя ребята запоминают основные этапы производства, овладевают простыми, но требующими определенной сноровки и умения операциями грунтовки ложки, покрытия ее полудой, начальными приемами письма.

Работают серьезно, ответственно. Гордятся, когда мастера похвалят удавшийся рисунок «травки», гибкость и упругость наведенного «стебля», чистоту токарной работы, аккуратность грунтовки.

Если девочек больше привлекает само искусство росписи и их способности с наибольшей полнотой раскрываются в живописном цехе, то мальчишки чаще всего пропадают в токарном. Часами они могут наблюдать за точными и выверенными движениями токаря, за тем, как из бесформенной липовой заготовки, вращающейся на станке, вырисовывается округлая форма чаши, как вдруг че-



рез ее тонкие стенки начинает просвечивать солнце.

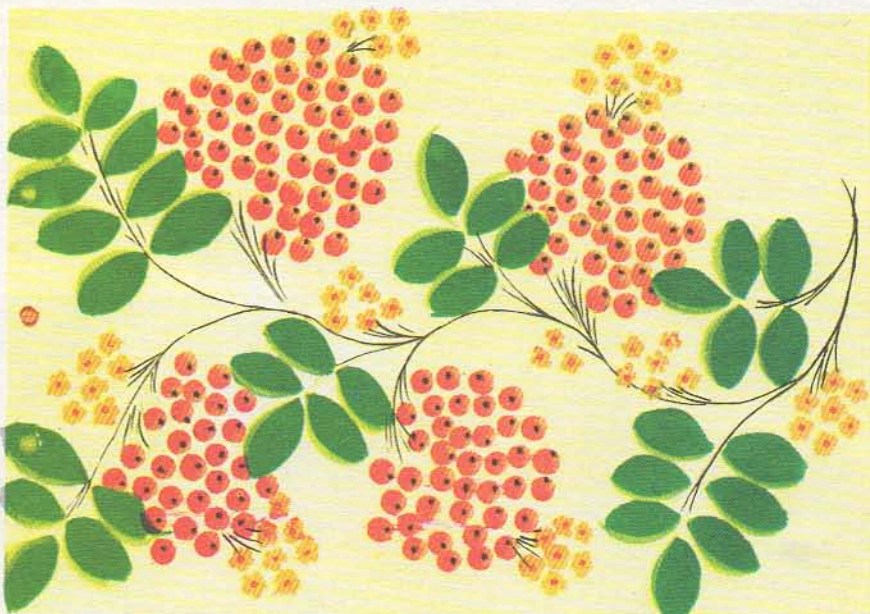
Все эти познания, приобретенные будто бы случайно, за время летних каникул, не пропадают даром. Они пригодятся на уроках труда. Несколько лет назад в семинскую школу пришли ведущие мастера фабрики «Хохломской художник»: О. П. Лушина, А. С. Карпова, Е. В. Мосина и В. А. Удалова. Вместе с такими опытными педагогами, как Р. С. Доможирова, обучают они ребят приемам росписи на уроках труда.

Занятия начинаются с четвертого класса и проводятся в специально оборудованных мастерских. Одна из них предназначена для подготовительных операций: здесь грунтуют заготовки, разводят лак и масляные краски, учатся вязать кисти, наносят полуду на подготовленные к росписи полуфабрикаты изделий.

Класс хохломской росписи, просторный и светлый, напоминает живописный цех фабрики. Такие же длинные, невысокие столы, покрытые линолеумом. Вдоль них низенькие устойчивые скамейки. На столах сверкающие чистотой стеклышки, на которых можно попробовать тот или иной прием росписи, поупражняться в технике кистевых мазков. Здесь же краски в белых баночках. Палитра их невелика: киноварь, желтый, черный, зеленый цвета. Кисти аккуратно разложены возле стеклышек.

У каждого ученика свое стеклышко и свой альбом приемов росписи, который напоминает прописи первоклассника. Вот, например, отрабатываются приемы «травки». Сначала идут в альбоме строчки из одного мазка, потом из двух — «сестрички», как называют их мастера. «Кустик» — это уже три мазка кистью, один из которых больше других. От листа к листу меняется масштаб и ритм мазков, обретают уверенность и изысканность кистевые росчерки юных художников.

Так же тщательно отрабатываются приемы росписи «под листок», «под фон». Школьники учатся работать тычком кисти, красные ягодки по цветному фону наносятся тугим, сверну-



Листы из альбомов семинских школьников.



тым из бумаги жгутиком, на конце которого комочек ваты, завернутый в марлю, или просто рельефная по фактуре тряпича. Плавность и красота линии в альбомах с рисунком «кудри-на» напоминают морские волны или конские гривы.

Одновременно с освоением кистевых приемов школьники начинают расписывать чашечки, стаканы, ложки. Позже появляются поставцы, бочата, вазочки, ложки-ополовники больших декоративных форм.

Но самые желанные задания те, где ребята могут проявить себя творчески. Попробуют, например, сочинить в альбоме орнамент на тему лесных ягод или любимых полевых цветов, а затем придумывают рисунок для ложки, или узор-знак для шкафчика мальчика в детском саду, или орнамент для детской игрушечной мебели. Это совсем не просто. Учащиеся разных классов увлеченно работают и над фантастической Жар-птицей. Ребята рисуют ее на больших лис-

тах чертежной бумаги. Листы накальвают на планшеты, на столах расставляется гуашь всех цветов. И вот появляются сказочной красоты птицы, распустившие узорные хвосты чуть ли не на весь лист. Крылья гибко очерчивают форму Жар-птицы, а грудка ее — словно в кольчужке мазков. Цвет и линию подсказывает чувство, которое редко подводит школьников. Главная цель этих занятий — пробудить фантазию учеников, подтолкнуть их к созданию новых сказочных композиций.

Начиная с пятого класса, во время экскурсий на фабрику школьники не только наблюдают за работой мастеров, но и сами пытаются выполнить отдельные несложные операции. Помогают олифить или покрывать лаком ложки, наносить элементы узоров по полуде. Знания и опыт, приобретенные во время летних каникул, оказываются полезными. Старшеклассники работают в заготовительных цехах, в столярном, то-

карном, живописном, выполняя вначале несложные, а затем все более ответственные задания, приобретают необходимую сноровку и навыки в работе, постигают тайны ремесла.

Непосредственное участие в работе взрослых дает ребятам возможность приобщиться к их творчеству. Для них как бы сливаются воедино красота искусства и красота самого труда. И это особенно важно. Потому естественно возникает желание подражать старшим, стать такими же умелыми и искусными.

У всех сѐминских школьников, выведивших свои первые узоры на уроках и в живописном цехе фабрики, навсегда останется в душе след от прикосновения к красоте, участия в общем деле, результаты которого так явственно ощутимы. А многие, окончив школу, придут в цехи фабрики и продолжат традиции старших.

Ю. МАКСИМОВ,
кандидат педагогических наук



Подарки детскому саду —
знаки-кружки для шкафчиков.

ПАСТЕЛЬ

Девушка в белом переднике, розовом чепчике легко и грациозно несет небольшой поднос с чашкой шоколада и стаканом воды. Проявив виртуозное владение рисунком, великолепное чувство формы и цвета, швейцарский живописец Жан-Этьен Лиотар (1702—1789) создал редкий по обаянию женский образ. Картина называется «Шоколадница» (1743—1745). Мы воспроизвели ее на четвертой странице обложки пятого номера. Картина написана пастелью. О том, что это за краски и как ими работать, рассказывает художник, кандидат технических наук Борис Алексеевич СМИРНОВ.

Пастель — красочный материал, который используется в живописи и рисунке. Сухой порошок смешивается с клеящим веществом, и из полученного теста формируются карандаши. В зависимости от состава порошка и количества клея пастель может быть твердой, средней мягкости и мягкой.

В отличие от акварели пастель непрозрачна или мало прозрачна, обладает интенсивностью цвета и со временем мало выцветает. Недостаток же пастели — ее способность осыпаться. Чтобы сохранить рисунок, применяют материалы с шероховатой поверхностью или же фиксируют, закрепляют пастель. В этом случае она несколько темнеет и частично утрачивает бархатистость поверхности.

Выдающиеся произведения в технике пастели созданы многими замечательными живописцами Италии, Франции, Германии, Швейцарии и других стран. Большой известностью пользуются пастели русских и советских художников: В. Серова, И. Левитана, Н. Рериха, А. Архипова, Л. Пастернака, С. Малютина, А. Лактионова, И. Космина, А. Грицай, А. Шовкуненко.



Ж.-Э. Лиотар.
Автопортрет в турецком
костюме.
Пастель.

ПАСТЕЛЬНЫЕ КАРАНДАШИ И ИХ ИЗГОТОВЛЕНИЕ

Для работы пастелью чаще всего пользуются готовыми наборами. Они содержат 50, 100 или большее число карандашей. В нашей стране эти наборы изготавливаются Подольским производственным комбинатом Художественного фонда СССР. Продается пастель и в виде отдельных карандашей или маленькими партиями (5—6 штук) одного цвета, но разной степени разбавки — от интенсивного до очень бледного.



М. Либерман.
Отдыхающий крестьянин.
Пастель.

М. Латур.
Портрет графа Морица
Саксонского.
Пастель.

Э. Дега.
За гуалетом.
Пастель. Около 1899 г. ►



Стандартные наборы содержат обычно такие цвета, как ультрамарин, берлинская лазурь (парижская синяя), фиолетовый, темно-красный (краплак), ярко-красный (алый), оранжевый, темно-желтый, светло-желтый, зеленые разных оттенков, охры, коричневые, землистые, серые и черные. Каждый цвет дается разной степени интенсивности — от наиболее темного до наиболее светлого (по 4—5 карандашей).

Отсутствуют в наборах мягкие смешанные тона, такие, как сине-серый, зеленовато-серый, фиолетово-серый, коричнево-серый и другие. Эти промежуточные тона особенно бывают нужны в пейзажной живописи.

В пастели получать цвета путем смешивания довольно трудно из-за малой подвижности частиц пигмента.

Так как на пастельных карандашах не указывается, из каких порошков они изготовлены и являются ли они достаточно светостойкими, рекомендуем следующий способ определения светостойкости. На полоску бумаги наносим мазки, сделанные всеми карандашами набора. Затем разрезаем ее вдоль, половину прячем в темное место, а вторую выставляем на яркий свет на несколько месяцев. После этого половинки сравниваем.

Для изготовления пастели в домашних условиях необходимо приобрести сухие порошки красок: ультрамарина, кобальта синего, берлинской лазури, кобальта зеленого и фиолетового, окиси

хрома, кадмия желтого и фиолетового, краплака, охры, коричневых — сиены натуральной и жженой, умбры, цинковых белил и черной (жженная кость). В качестве связующего и одновременно разбавляющего вещества берутся: белая глина, мел, гипс, гальк, магнезия. Клеящим веществом может быть гуммиарабик, вишневый клей и декстрин, казеин, желатин. Для связи достаточны слабые растворы клея — около 2—3 процентов. Например, на 100 миллилитров воды следует взять 2—3 грамма желатина, или 3—5 граммов казеина, или столько же декстрина.

В зависимости от природы красочных порош-

ков требуется и разная доля связующего вещества: наибольшее его количество идет для таких красок, как желтый и оранжевый хром, киноварь, сурик, окись хрома, кадмий желтый и оранжевый, кобальт. Для ультрамарина и берлинской лазури достаточны более слабые растворы (1-процентный), а для охры, безводной окиси железа, черной краски делается еще более слабый раствор (0,5-процентный).

Желательно мел и каолин (белая глина) заменять цинковыми белилами, так как они не темнеют при фиксировании. Порошки хорошо растирать с клеем в фарфоровой ступке или же на



Предлагаем отрывок из книги члена-корреспондента Академии художеств СССР Бориса Робертовича ВИППЕРА, в котором рассказывается о пастели.

Пастель. Названа она так от итальянского слова «pasta» — тесто (так выглядит незасохшая масса пастельных красок)... Преимущества пастели — в большой свободе радикальных изменений: она позволяет снимать и перекрывать целые слои, в любой момент прекращать и возобновлять работу. Пастель допускает самые тонкие слои, втирание краски пальцами или особым инструментом (estompe), достигающим тончайших, нежнейших переходов тонов... Пастель очень богата поверхностным светом, но очень бедна внутренним светом. Поэтому ее краски производят несколько приглушенное, матовое впечатление...

Теоретически происхождение пастели следует относить к концу XV века, когда впервые появляются итальянский карандаш и сангина, когда пробуждается интерес к цветной линии и к комбинациям нескольких тонов в рисунке. Термин же «pastello» впервые применяется в трактате Ломатцо в середине XVI века. В течение всего XVII века пастель находится как бы в потенциальном состоянии, не переступая традиций чистого рисунка. Но в это время все усиливаются живописные тенденции, растет тяга к большим форматам, к размаху композиции, к иллюзии пространства и воздуха. Последний, решающий шаг делается в начале XVIII века: с одной стороны, совершается бифуркация¹ к технике трех карандашей, с другой стороны, вся плоскость бумаги закрывается красочным слоем и наряду со штриховкой начинает применяться втирание красок. Характерно, что и теперь главный стимул идет из Италии: первым мастером настоящей пастели можно назвать венецианку Розальбу Каррьера, которая в Париже в 20-х годах XVII века становится знаменитой своими портретами знати.

Восемнадцатый век — расцвет пастели. Ее крупнейшие мастера — Шарден, Латур, Лиотар. Затем классицизм решительно отвергает пастель, как технику слишком нежную, бледную и лишленную решительности линий. Но во второй половине XIX века пастель переживает некоторое возрождение в творчестве Менцеля, Мане, Ренуара, Одилона Редона и особенно Эдгара Дега, который открывает в пастели совершенно новые возможности — сильную линию, звучность краски и богатство фактуры.

¹ Бифуркация — раздвоение (латин.).

Из книги: В. Р. Виппер. Статьи об искусстве. М., «Искусство», 1970, с. 262—263.

А. Архипов.
Крестьянская девушка.
Пастель. 1918.

стеклянной пластине шпателем до состояния густой сметаны. Затем тесто подсушивается настолько, чтобы из него можно было формировать карандаши. Тесто раскатывается в палочки или пресуется в металлической трубке. Для просушки карандаши из формы (трубки) вынимаются. При комнатной температуре пастель будет готова для употребления примерно через сутки.

Хорошо приготовленные карандаши не должны крошиться и ломаться, но вместе с тем они должны быть достаточно мягкими и не царапать бумагу.

Наибольшее число оттенков одного цвета получают следующим образом. Растирают чистый цвет, то есть без разбеливающих веществ (например, коричневую, черную, синюю, красную краски), затем отделяют половину и добавляют к ней белил до прежнего объема. Из новой смеси снова отделяют половину и добавляют белил. И так 4—5 раз. Получается пять-шесть степеней разбелки чистого цвета.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ РАБОТЫ ПАСТЕЛЬЮ

Пастелью можно работать на бумаге, картоне или холсте. Бумага и картон должны быть шероховатыми, с ворсистой поверхностью, способными легко впитывать воду (фиксатив). Для пастели выделяется специальная бумага серых оттенков с шероховатой поверхностью. Обычная чертежная бумага, так же как и некоторые сорта ватмана и полуватмана, не годится.

Для работы пастелью часто подготавливают специальный грунт: бумагу или картон покрывают слоем краски с толченой пемзой. Готовят грунт на казеине или мучном клейстере (1 грамм муки на 10 миллилитров воды), добавляя мел или белила и немного черной или коричневой краски, чтобы он был сероватых или коричневых тонов.

Толченая пемза придает грунту шероховатость. Если нет пемзы, то можно покрыть бумагу или картон тонким слоем гуаши, подбирая цвет таким образом, чтобы он гармонировал с тональностью картины.

Для холста также применяется казеиновый или мучной грунт с добавлением пемзы. При чрезмерном количестве клея грунт способен легко трескаться и не впитывать фиксатив. Рецепты казеиновых грунтов для масляных красок непригодны для пастели.

В продаже часто встречается так называемая «настолярная бумага» серых или зеленоватых оттенков. Пастелью на ней хорошо работать: она шероховата, хорошо впитывает фиксатив. Однако эта бумага легко выцветает, становится желтоватой. Поэтому все не закрытые пастелью участки будут изменяться в цвете, и общая гармония картины может со временем нарушиться.

Обычный желтовато-коричневый картон пригоден для пастели, если его поверхность не очень гладкая. Если же он гладкий, необходимо его грунтовать.

(Окончание следует)





Жан-Батист Симеон Шарден
(1699—1779).
Автопортрет.
Пастель. 1775.

Возьмите самую маленькую картину художника, и вы обнаружите великого и глубокого колориста... О, Шарден! Не белую, красную и черную краски растираешь ты на своей палитре; самую материю, самый воздух и самый свет берешь ты на кончик своей кисти и кладешь на полотно.

Дени Дидро

Если будете в московском Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, то повнимательнее взгляните в зале французского искусства XVIII века в натюрморт Шардена «Атрибуты искусства». Картина скромна по живописи, а

изображенные на холсте предметы совсем не парадны, даже наоборот — деловые, постоянно находящиеся в обиходе. Книжки с закладками, открытая коробка с чертежными принадлежностями, держатель для мелка, сверток гравюр, гипсовая скульптура... Без труда узнается рабочий стол в мастерской художника.

А теперь оглянитесь вокруг. Амурчики — мифические посланцы любви — борются за сердца влюбленных, следят за поцелуями лукавых дам и кавалеров; танцуют разодетые парочки; чинно восседают эффектные придворные в пышных париках и сверкающих костюмах — прекрасные произведения замечательных мастеров теснятся вокруг скромного натюрморта. А он выжидательно смотрит на вас, как бы советуя не спешить судить да рядить об истинных ценностях.

Посмотрите, как живописец

свободно лепит форму предметов. Кисть нежно скользит по теням, вдруг останавливается, замирает и, прижавшись к холсту, оставляет мазок; отступите на два шага от полотна — и увидите яркий блик, заигравший на уголке золоченого переплета, на краю старого бумажного листа. Кисть не спеша движется дальше, ступевывает контуры, обволакивая предметы таинственным серебристым полумраком...

Однажды Шардена спросили:

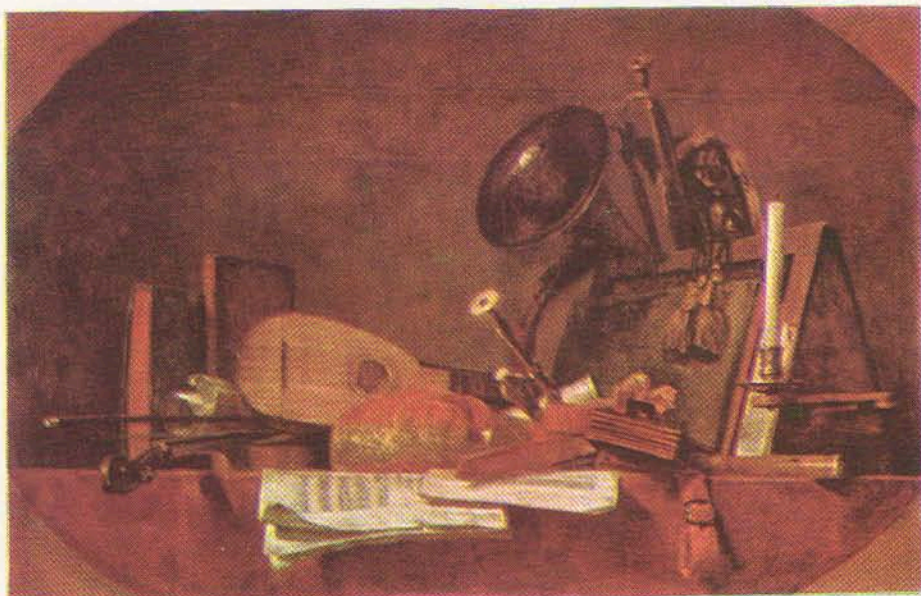
— Какими красками вы пишете?

И услышали ответ удивительный:

— А кто вам сказал, что пишут красками? Пользуются красками. Но пишут чувством.

В этих словах — разгадка великой тайны искусства. Однако резонно спросить и о том, какие же чувства заставляют художника братья за кисть?

Ж. Шарден.
Натюрморт. Атрибуты
музыки.
Масло. 1765.



Чтобы ответить на этот непростой вопрос, нам следует возможно полнее познакомиться с произведениями мастера, его деятельностью и эпохой, в которую он жил.

Лет семи-восьми сын мебельщика Шарден был отдан в ученики к художнику Пьер-Жаку Казу. Долгие дни, даже ночи, при свете лампы, копировал мальчик изображения глаз, ртов, ушей, ног, рук. Лил слезы, срисовывая гипсовые слепки. У многих учеников годы рабского подражания образцам навсегда вытравили способность к самостоятельному творчеству. Оттого-то, бросив опостылевшие карандаши и краски, одни вскидывали на плечо мушкет в каком-нибудь полку, других нищета вынуждала браться за любую подвернувшуюся работу. Шарден от Казы перешел в мастерскую другого художника — Куапеля, от него — к Ванлоо, приобретая при этом профессиональные навыки. Он много, постоянно рисует.

Свободное владение натурой позволило молодому художнику создать первую самостоятельную картину, хотя заказ был получен на вывеску — нужно было изобразить хирургические инструменты.

Шарден написал толпу, окружившую раненого, которого принесли к двери врача. К месту происшествия спешит полицейский, стража теснит любопытных. Картина и небольшие полотна, которые художник показывает на «Выставке молодых», привлекли внимание публики.

Как население Франции XVIII века, так и ее искусство делилось тогда на сословия — «высокое» и «низкое». К «высокому» причисляли произведения на религиозные, исторические и мифологические сюжеты, а те, которые изображали «толпу» — людей, занятых обработкой земли и ремеслами, — относили к низшему. Изображение людей труда считалось тогда недостойным. Уделом тех, кто добывал хлеб своими руками, была нищета. В уцелевшем чудом письме епископа Масильона из провинции Овернь, на-

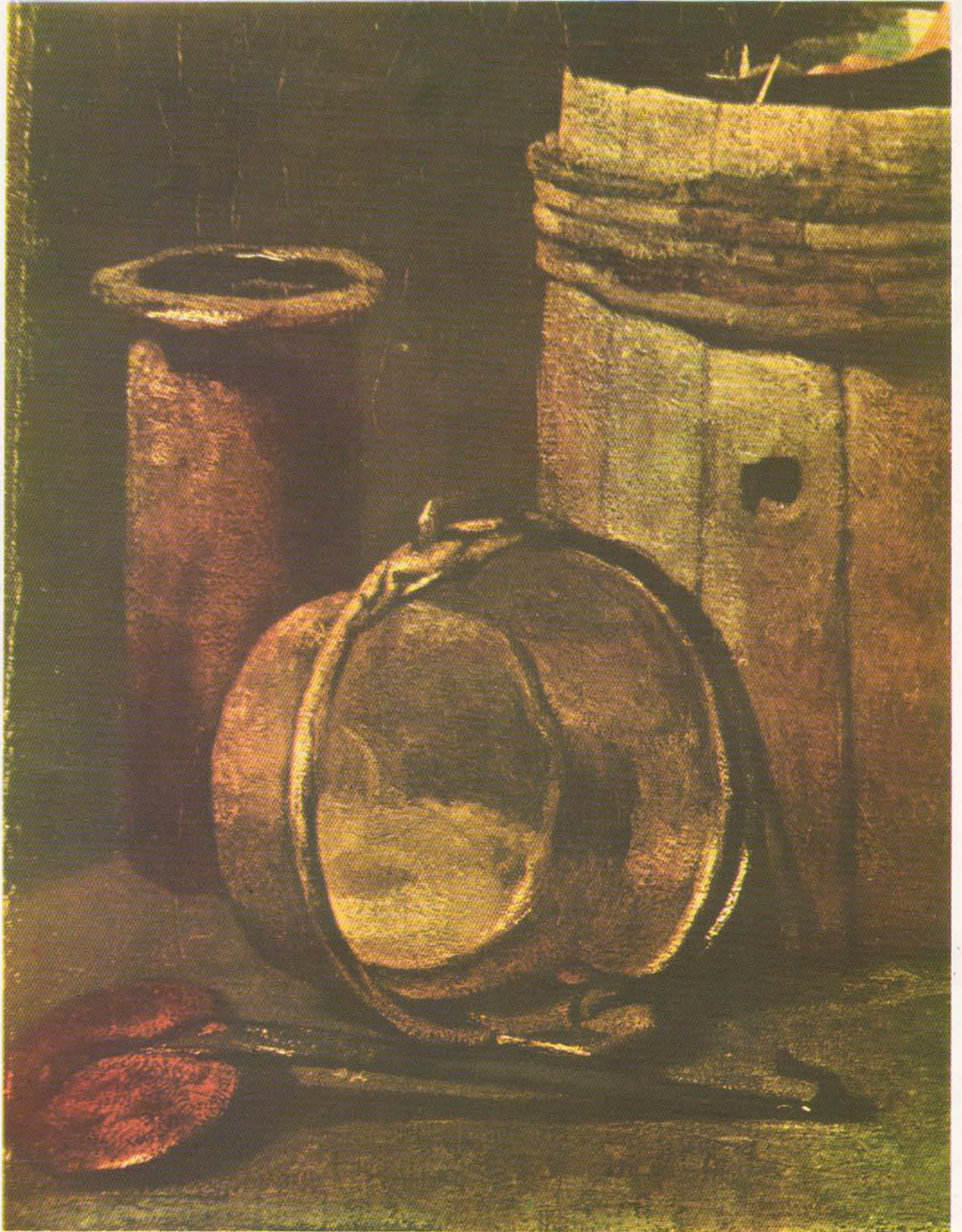


Ж. Шарден.
Молитва перед обедом.
Масло. Около 1744 г.

правленном министру короля, сообщалось: «Народ в наших деревнях живет в чудовищной нищете, не имея ни постели, ни утвари. Большинству около полугода не хватает их единственной пищи — ячменного или овсяного хлеба, в котором они вынуждены отказывать себе и своим детям, чтобы платить налоги».

А в двадцати километрах от Парижа, в небольшом городке Версале, кипела иная жизнь. Невесомая громада королевско-

го дворца утопала в зелени искусно подстриженных деревьев. Роскошь золоченых комнат, сверкающие зеркалами и бронзой залы как бы продолжались в аллеях парка, преломлялись в каскадах водопадов, прудов, фонтанов. Каждый вечер здесь устраивался праздник. Вспыхивали тысячи свечей. Толпы разодетых дам и кавалеров скользили по ослепительно сверкающему паркету, гремели оркестры, рассыпались искры разноцветных фейерверков. Спектак-



ли сменялись костюмированными балами, маскарадами, а по утрам король и пышная свита отправлялись на охоту.

Художники подобострастно запечатлевали беззаботные сцены тщательно разыгрываемого дворцового спектакля на темы «золотого царства». Особенным изяществом и красотой отличались картины Ватто, Буше, Наттье, Ланкре, Патера... Их произведения и сегодня в музеях мира окружают скромные холсты Шардена.

«Король-солнце» Людовик XIV, а затем и его правнук — Людовик XV делали все возможное, чтобы как можно резче обозначить границы, разделяющие сословия. Версальские «забавы» собирали толпы дворян и аристократов. Им было глубоко безразлично, что праздничное великолепие замешивалось на крови — ведь только на строительстве водопровода для фонтанов Версаля три года работали двадцать две тысячи солдат и восемь тысяч каменщиков; десять тысяч человек умерло... Принцы оспаривали право нести перед королем свечу, когда он отправлялся в спальню, подавать во время утреннего туалета их величеству панталоны и рубашку. Дворянин был обязан бездельничать. Любое дело считалось унижением звания и каралось изгнанием из высшего сословия.

Нужны были смелость и глубокая вера в человека, в его высокие нравственные достоинства, чтобы отважиться писать картины о тех, кто сам себя кормит, кто видит в труде истинную радость и призвание. Таким художником стал Шарден. Он первый ввел в искусство Франции темы семьи, домашнего уюта, материнства, нравственной чистоты. Типична в этом смысле картина «Трудолюбивая мать».

В полумраке комнаты сидит женщина и, показывая на вышитый узор, терпеливо, не спеша что-то объясняет дочери. Девочка смущенно опустила голову — видимо, урок повторяется не впервые, — в замешательстве теребит угол ткани. Выразительны лица персонажей. Слегка пофантазируем, и



Ж. Шарден.
Судомойка.
◀ Фрагмент.

Ж. Шарден.
Судомойка.
Масло. 1738.

мы «услышим» их разговор. В этом помогут и окружающие предметы, они как бы продолжают рассказ о небогатом семействе. Грубая деревянная ширма, угол старого камина с громоздкой посудой, покосившийся подсвечник, большая деревянная моталка для шерсти, шкатулка с рукоделием. Обратите внимание на построение композиции — в ней строго соблюдается принцип симметричности, уравновешенности частей. Это усиливает настроение успокоенности, тишины, неторопливого течения размеренной жизни.

Если художников — поставщиков картин для свиты короля занимали отвлеченные герои, заимствованные из античной мифологии, то для Шардена главная задача — предельно полно раскрыть духовную жизнь окружающих его людей. И он делает это с величайшей любовью и тщательностью. В Государственном Эрмитаже хранится один из шедевров мастера — знаменитая картина «Молитва перед обедом».

Мать поставила на стол тарелки с супом и по старинному обычаю ждет, когда дети произнесут слова молитвы. Старшая



Ж. Шарден.
Медный котелок.
Масло.

уже отбарабанила привычный текст, а маленькая, с трудом произнося непонятные слова, опасно посматривает на мать. Участливо, доброжелательно относится к девочке сестренка, явно пытаясь подсказывать. Атмосфера уюта, сердечной дружбы царит в доме. Этому впечатлению помогает и цвето-тоновое построение изображения. Фигуры как бы вписаны в овал, объединяющий их в единое целое, а строгая симметричность усиливает впечатление устойчивости, упорядоченности быта.

Свои мысли о возвышающей роли труда художник проводит упорно, последовательно. Если на полотнах большинства со-

временников порхали, кувыркались розовые амурчики, то для Шардена каждый ребенок не только красивый малыш, но и определенный характер, маленькая копия родителей, такой же труженик, «дитя среды». Это проявляется во всем — в занятиях рукоделием, в поведении, даже в играх.

Посмотрим еще одну знаменитую картину — «Прачка», также находящуюся в Эрмитаже. Молодая женщина стирает, белые хлопья пены свисают с деревянной лохани. Удобно пригостившись на маленьком стуле, малыш соломинкой выдувает мыльные пузыри. Один из них растет, шевелится, на его

влажных стенках трепещет, переливается удивительный радужный мир. В туманном мареве чуть видна вторая комната и еще одна прачка. Силуэт ее мерцает в облаках пара — нежно, воздушно. Шарден обстоятельно рассказывает нам о матери и ребенке. Одежка малышу не по росту, башмаки стоптаны, рукав разорван — семья бедная. Но тем яснее ощущаем мы главную мысль автора: истинное счастье не во внешнем блеске, но в трудолюбии и прилежании, в душевном единении.

Картина изумительна по колориту; прозрачные теплые тени и корпусная «лепка» формы

«в свету» сообщают предметам пространственную глубину, материальность. Общий серебристо-зеленоватый тон, собирая в единое звучание оттенки красных, синих, золотистых, коричневых, передает светоносность пены, нежность бледно-розовой кожи женщины, белизну ткани, насыщенный влагой воздух. Восторгаясь красотой будничного труда, восхищенно передает художник свое впечатление. Поистине пишет не красками — чувством!

Возвеличивая труд как подлинное призвание человека, Шарден с особой любовью изображает простых людей — кухарок, прачек, слуг, гувернанток.

Его искусство примечательно тем, что темы материнства, воспитания детей, домашнего труда он воплощает без морализации и сентиментальности. В картинах нет острых сюжетных поворотов, прямолинейных сопоставлений добра и зла.

Персонажи Шардена не позируют. Они всегда чем-то заняты. Именно в момент действия всего полнее раскрывается их характер, что и запечатлела кисть живописца в таких картинах, как «Мальчик с юлой», «Рисовальщик», «Рукодельница», «Карточный домик».

Искусство Шардена созвучно идеям передовых писателей и философов своего времени —

Монтескье, Вольтера, Дидро, Руссо, названных впоследствии просветителями. В романе «Эмиль, или О воспитании» Жан-Жак Руссо писал: «Труд... есть неизбежная обязанность для общественного человека. Всякий праздный гражданин — богатый или бедный, сильный или слабый — есть плут». Шарден не показывал в своих полотнах типов отрицательных, был далек от критики плутократии. Свою задачу он видел в утверждении идеалов добра и показывал тех, кто, по его мнению, этими духовными ценностями обладает. И не только людей, но даже их вещи! Ведь и они несут на себе отпечаток

Ж. Шарден.
Прачка.
Масло. Около 1737 г.





Ж. Шарден.
Натюрморт. Атрибуты
искусства.
Масло. 1760-е гг.

нелегких лет, прожитых в труде.

Натюрморты Шардена тщательно составлены из предметов каждогодневного обихода — «Кухонный стол», «Медный бак», «Корзина слив с бутылкой, стаканом и двумя огурцами» — типичные названия его полотен. Художник тщательно компоновал предметы, видя в каждом как бы живой персонаж, способный и «вести монолог», и вступать с соседом в беседу. А вмятины на медных боках, замутненное временем стекло,

царапины — в этом отразились и биографии людей, которым честно и безотказно служат преданные им, может быть, некрасивые на первый взгляд вещи.

В настоящем искусстве идея и художественная форма — средства ее образного выражения — всегда связаны, неразрывны. Современники Шардена ценили его произведения и за мысли, и за великое художественное мастерство. Восторг перед полотнами этого мастера сегодня испытываем и мы.

В них — неисчерпаемая школа опыта для многих поколений художников.

Шарден прекрасно рисовал. Это давало ему возможность часто начинать картину без предварительных набросков. Закончив на холсте тщательный рисунок, живописец прокладывал теньевые участки красно-коричневым цветом. Этим подмалевком¹ определялась величина и глубина теней, их взаимосвязь. Затем постепенно по су-

¹ Подмалевок — подготовительная стадия работы над картиной.

хому красочному слою вводились другие цвета. Из немногих излюбленных красок Шарден составлял бесчисленные оттенки. Кроме того, он прекрасно знал секреты оптического смешения цвета — технику лессировки¹. Игру светотени подчеркивал богатством рефлексов, связывая полутонами воедино предмет и среду, в которой они находятся. Чаще всего в картинах преобладает серебристо-серый общий тон. Соподчиняя оттенки, он приглушает их, иногда заставляя тусклые, вроде бы блеклые тона звучать мощно, а резкие — растворять в легком рассеянном свете.

В последние годы жизни Шарден увлекся техникой пастели. Он добивается от нежных карандашей сильного, плотного цвета, гармонично объединяет бархатистые чистые тона и рельефный рисунок. Характерный пример — «Автопортрет с зеленым козырьком». Внимательный, пронизывающий взгляд человека, полностью погруженного в работу. Голова и шея плотно закутаны, старенькие, выдавшие виды очки, стиснутые губы, напряженные мышцы лица — во всем упрямая сосредоточенность, сдержанная воля, великое терпение мастера. Таким изобразил себя Шарден, словно дав сжатую формулу своего искусства.

Популярность его с годами росла. Представители «третьего сословия» охотно раскупали гравюры, сделанные с картин Шардена. Богатые любители заказывали повторения понравившихся работ. Шарден сделал их немало. Даже натюрморт «Атрибуты искусства» существует в нескольких вариантах. Судьба одного из них, находящегося в Эрмитаже, стала в какой-то степени символом всего наследия великого французского мастера.

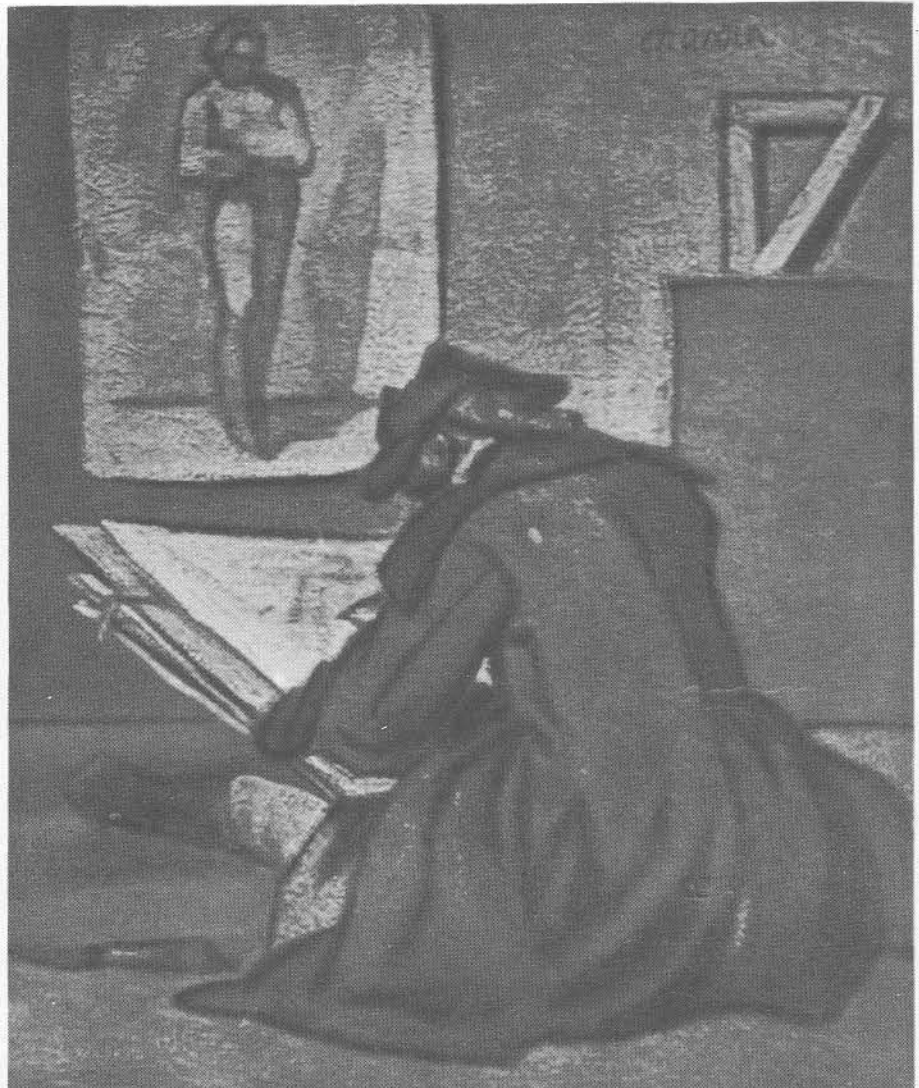
Екатерина II заказала натюрморт «Атрибуты искусства» для строящейся Ака-

демии художеств в Петербурге, однако картину туда не поместили, она осталась в личном собрании императрицы — Эрмитаже. По приказу Николая I натюрморт в 1854 году в числе произведений, недостойных занимать место в царской сокровищнице, продали с аукциона. О шедевре забыли. Позже делались попытки отыскать его след, но безрезультатно. А в 1923 году неожиданно натюрморт обнаружили на складе имущества «Комиссии по борьбе с роскошью». У картины были срезаны углы, холст порван, местами осыпалась краска. Опытные реставраторы восстановили шедевр...

О Шардене забыли вскоре после его смерти. Образы картин художника казались слишком «тихими» для бурного времени буржуазной революции, они отступили в тень перед полотнами классицистов и романтиков. Но в середине прошлого века писатели братья Гонкуры заново открыли удивительную прелесть полотен старого мастера. О нем заговорили сразу во всех странах. Картины Шардена навсегда заняли почетное место в музеях мира. Они ждут вас, чуткие сердца, чтобы не спеша, доверительно раскрыть красоту жизни.

Юр. НЕХОРОШЕВ

Ж. Шарден.
Рисовальщик.
Масло. Около 1738 г.



¹ Лессировка — прием техники масляной живописи: тонкий, полупрозрачный слой краски, нанесенный поверх высохшего плотного красочного слоя.

А ГДЕ ЖЕ ИСКУССТВО?

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ В. А. ВАТАГИНА

Василий Алексеевич Ватагин (1883—1969) — замечательный советский скульптор и художник-анималист. Многие наши читатели, наверное, помнят рельеф с изображением животных у входа на территорию Московского зоопарка, различные живописные панно и анималистические скульптуры в экспозиции Государственного Дарвиновского музея и прекрасные иллюстрации в книге Р. Киплинга «Маугли».

Автор всех этих работ — В. А. Ватагин, чья

удивительная и разнообразная деятельность началась еще до революции.

В десятом номере нашего журнала за прошлый год была помещена статья В. А. Ватагина «Изображение животных». Учитывая интерес читателей к этой теме, к творчеству этого художника, мы начинаем публикацию его воспоминаний.

Полностью книга выйдет в издательстве «Советский художник».



С тех пор, как я помню себя, моим любимым занятием было рисование. Дома и в гостях, получив бумагу и карандаш, я мог рисовать часами, не скучая. Рисовал зверей и птиц, и только экзотических.

Меня всегда поражают рисунки детей младшего возраста — так они непосредственны, смелы, композиция их так неожиданна, так остро воображение... Мои детские рисунки не имели ни одного из этих качеств. Они были скучны и однообразны и детскими оставались только по выполнению. С раннего возраста я стремился к точному изображению животных и старательно срисовывал скучные иллюстрации зоологических учебников.

В 90-х годах прошлого века начало выходить многотомное иллюстрированное издание — «Жизнь животных» Брема. Рисунки эти надолго стали моим идеалом. Лучших изображений животных я не видел и не мог себе представить. Нравилась



В. Ватагин.
Волк.
Карандаш, акварель, гуашь.
1938.



В. Ватагин.
Бобер.
Карандаш, акварель. 1926.

В. Ватагин.
Рассерженная антилопа
Гну.
Карандаш. 1927.

мне картинки многотомной «Зоологии» Бюффона да еще несколько добротных изданных атласов животного мира. Иных эстетических впечатлений в этой области я не получал. Родные не мешали моей склонности к рисованию, но активно содействовать ее развитию не могли.

Эта юношеская любовь, несомненно, отразилась на характере всей дальнейшей работы.

«Зоологическая закваска» продолжала действовать всю жизнь. С пятнадцатилетнего возраста я начал по воскресеньям посещать студию художника-акварелиста Н. А. Мартынова, который сразу оценил мои рисунки с зоологической точки зрения. Он был знаком с известными учеными-орнитологами, рисовал для них и решил сделать из меня иллюстратора научной лите-

ратуры. Имея склонность к зоологии, я охотно подчинился, не представляя иных возможностей изображения животных.

В студии Мартынова я впервые начал рисовать с чучел. Художник ставил передо мной чучело зверя и предоставлял возможность рисовать его как умею. Он не давал никаких пояснений ни о характере линии, ни о композиции, ни о светотени. Однако иногда подходил и ободряюще говорил: «Действуйте, действуйте!» И я действовал как умел. Начав с какой-то произвольной точки на листе, рисовал клюв птицы, потом глаз, голову, а затем — перо за пером — всю птицу. Раскрашивал рисунок также по кусочкам, начиная с клюва. При этом я не имел представления о приемах работы акварелью, о соотношении цветов, о живописной связи предмета с окружающим пространством. Только благодаря инстинктивному чувству цвета и формы заканчивал рисунок птицы похожим на натуру.

Когда изображение на белом листе было готово, Мартынов садился на мое место и подрисовывал пейзаж, говоря, что надо уметь показать птицу в обстановке. О связи цвета, формы и светотени модели с пейзажем он ничего не говорил. Видимо, не считал это существенным.

И тем не менее, проучившись у Мартынова несколько лет, я приобрел твердые навыки зоологического рисунка. Научился доводить его до конца, передавать подробности, если даже они скучные, и добросовестно исполнять работы малоинтересные.

Самым существенным в моем обучении было то, что от Мартынова я узнал о необходимости рисовать с живой природы. Он помог мне устроиться рисовать в Московском зоологическом саду, предоставив и здесь действовать как умею. Зоологический сад стал для меня высшей школой рисования животных.

Ко времени окончания гимназии рисование и живопись играли уже значительную роль в моей жизни. Тем не менее я поступил в университет. Прежде всего потому, что в том кругу,



где я вырос, считалось необходимым получение университетского образования. Кроме того, я не был уверен в своих художественных силах и не представлял себе, что могу стать художником - профессионалом. По склонности к зоологии выбрал естественный факультет. Однако наука как специальность не увлекла меня. Окончив университет, занялся иллюстрированием научных работ. Я мог уже к тому времени представить себе, как изображать натуру, чтобы читатель лучше уяснил себе определенные научные положения, чтобы образовывалась связь между знанием и изображением, между отвлеченным понятием и реальным представлением.

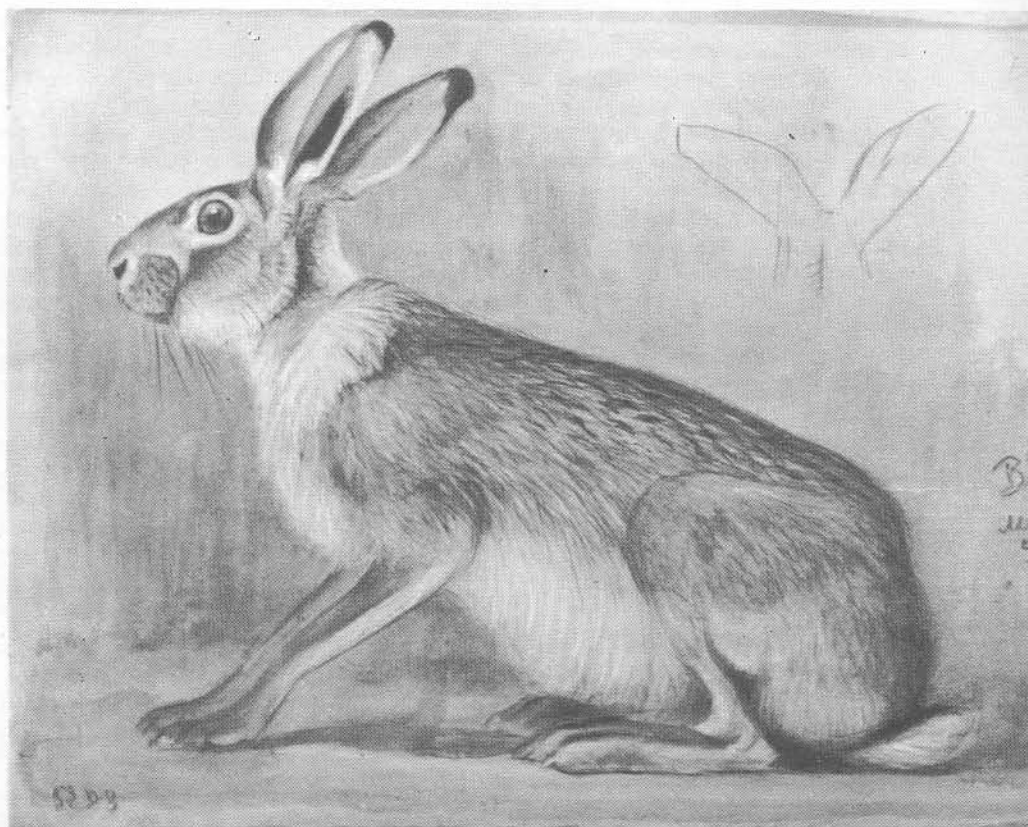
Еще на втором курсе университета я начал посещать художественную школу Константина Федоровича Юона, хотя Мартынов очень неодобрительно отнесся к этому шагу: он считал, что рисовать человеческую натуру мне незачем. От Юона я впервые услышал о тоне и композиции, о свойстве линий и характере цвета, о принципах передачи формы. Теперь я мог сознательно отнестись к тому, что делал раньше «по чувству».

На всю жизнь запомнился мне следующий эпизод. Однажды, делая иллюстрации для орнитологических трудов профессора Мензбира, я рисовал кречетов на фоне пейзажа. Старался изо всех сил и считал, что достигаю впечатления живой натуры. Юон обычно хвалил мою свободу рисунка и особенно композицию. Но когда я показал ему эту иллюстрацию, он спросил: «А где же искусство?..»

До сих пор вопрос этот стоит передо мной, и всю жизнь я стремлюсь вложить в свои работы возможно большую долю искусства.

В то время эта мысль застала меня врасплох, впервые заставила подумать о том, что не всякое изображение является искусством, то есть создает художественный образ.

Художник не берет предмет целиком, как он есть, а выбирает самое важное, усиливает характерное, опуская второстепен-



В. Ватагин.
Венценосный журавль.
Акварель, карандаш. 1926.

В. Ватагин.
Заяц.
Акварель, карандаш.
1953.

В. Ватагин.
Голова грифа.
Карандаш. 1925.



ное. И создает обобщенный, типический и вместе с тем живой образ. Художник берет от натуры то, что интересует и увлекает его. И такой эмоционально насыщенный образ волнует зрителя.

Каждый художник-анималист должен выбрать один из путей изображения животных. Научная иллюстрация¹ имеет большое познавательное значение. Она дает ясное и конкретное представление об изучаемом животном. Художник, успешно работающий в научной иллюстрации, должен обладать обширными знаниями и прекрасной техникой рисунка. Только тогда он может дать в этой области много нужного и полезного.

Моя любовь к изображению

¹ Для ясности следует сказать, что под термином «научная иллюстрация» я понимаю не только тематическую иллюстрацию в книге, но также панно и картины на биологические темы для музеев и тематическую скульптуру для той же цели.

животного мира повела меня другим путем. Получив биологическое образование, я, естественно, продолжал работать с научной иллюстрацией. Но вместе с тем я уже не мог противиться стремлению выразить художественный образ животного. Конкретной формой выражения такого стремления впоследствии стала для меня деревянная скульптура.

Шли годы, борьба продолжалась, и в конце концов я могу утешить себя, что достиг некоего равновесия. Знание животного, которое я получил, работая над иллюстрацией, помогло мне при создании реального художественного образа. А научная иллюстрация освобождалась от отрицательных качеств наглядного пособия.

(Продолжение следует)

Публикация
И. В. ВАТАГИНОЙ



Василий Алексеевич Ватагин за работой.

ДЕЛАКРУА О ЖИВОПИСИ

При виде прекрасной картины я, как и все впечатлительные люди, испытываю потребность отойти от нее и размышлять о произведенном ею впечатлении. При этом происходит процесс, обратный трудовому процессу литератора. Я постепенно вспоминаю эту картину во всех подробностях; если же я захочу ее описать, то описание всего, что я увидел за несколько мгновений, займет не меньше двадцати страниц.

Не является ли поэма картиной, которую автор показывает нам по частям, медленно приподымаемая скрывающий ее занавес?

Живопись — скромное искусство. Зритель должен сам обратиться к нему, при этом от него не требуется никаких усилий — картине достаточно одного взгляда. Иное дело книга! Ее надо купить, прочесть страницу за страницей... К тому же очень часто нужно приложить немало стараний, чтобы ее понять.

Живопись располагает только одним мгновением, но разве в нем не заключается столько же мгновений, сколько в картине деталей и фаз? К чему в конечном счете стремится каждый литератор? Он желает, чтобы его произведение, после того как его прочли, произвело то впечатление единства, которое картина производит сразу.

Живописец должен иногда жертвовать реальностью или экспрессией, подобно тому как поэт вынужден многим жертвовать во имя гармонии.

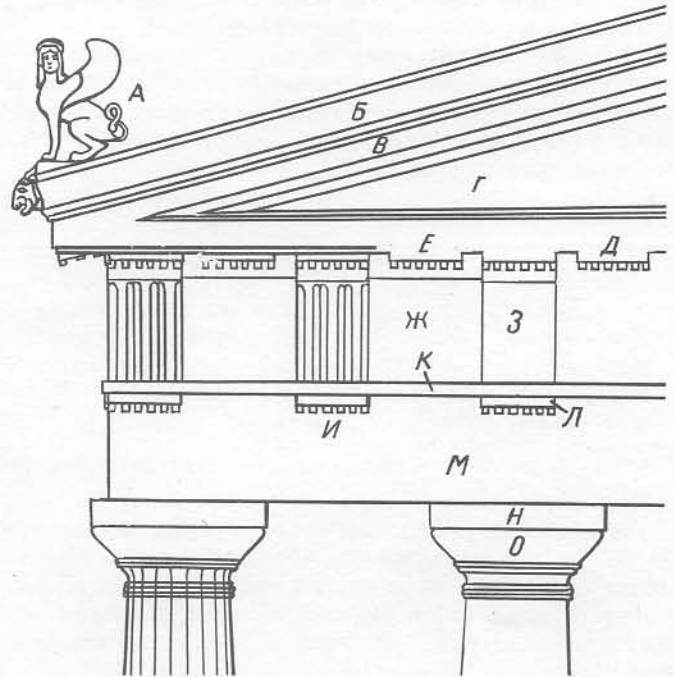
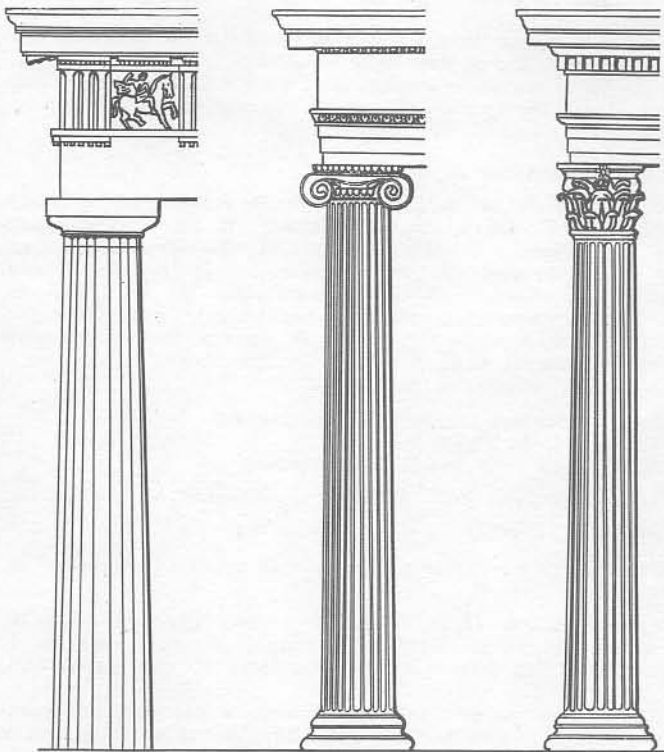
Поэтому трудно войти в работу и почти так же трудно от нее избавиться. Рифма преследует его и за стенами кабинета, ждет в уголке леса, становится его полновластным господином. Иное дело картина. Это надежный друг художника, доверяющего ей время от времени свои мысли, а не тиран, который держит вас за глотку и от которого невозможно избавиться.

ОРДЕР

В процессе развития архитектуры эллинистические мастера уже в VII веке до н. э. разработали строго продуманную систему рациональных соотношений между несомыми и несущими частями здания, между колоннами и перекрытием, лежащим на них. Эта цельная, художественно осмысленная система получила впоследствии название ордера (от латинского слово «ордо» — строй, порядок). Ордерная система стала в дальнейшем основным типом архитектурной композиции в Древней Греции. Даже незначительные изменения пропорций и масштабов давали возможность видоизменять весь художественный строй здания.

К числу основных ордеров греческого зодчества относятся дорический и ионический. Первый ордер развивался в основном на Пелопоннесе и в городах Великой Греции (так называли греческие колонии на юге Италии и Сицилии), второй — главным образом на побережье Малой Азии, которое называли Ионией. Существовало несколько типов греческого храма, но наибольшее распространение получил периптер. Его название означает «со всех сторон окруженный», то есть окруженный колоннадой (по-гречески «птерон» — крыло). Этот тип

Греческие ордера: дорический, ионический, коринфский.



Дорический ордер (схема):

а — акротерий, б — сима, в — гейсон, г — фронтоны, д — гейсон (карниз), е — мутулы, ж — метопа, з — триглиф, и — гутты, к — тения, л — регула, м — архитрав, н — абака, о — эхин.

здания сыграл выдающуюся роль не только в греческом зодчестве, но и в дальнейшем развитии мировой архитектуры.

Дорический храм стоял на каменном трехступенчатом цоколе — стереобате, верхняя ступень которого называлась стилобат. Она служила опорой для стен и колоннады. Дорическая колонна, лишенная базы, постепенно суживалась кверху. На $\frac{1}{3}$ или $\frac{1}{4}$ высоты она имела утолщение — энтазис, который располагался приблизительно на уровне глаз стоящей рядом с колонной человеческой фигуры и создавал впечатление упругой мощи. Он давал и оптическую поправку для глаза, так как, если бы колонна была совершенно прямой, она казалась бы слегка вогнутой. Простая капитель завершала ее.

Верхняя часть здания, лежавшая на колоннах, получила название антаблемента. Он состоял из гладкой балки архитрава, фриза и карниза. На фасадах храма двускатная крыша и выступающий карниз образовывали треугольники — фронтоны, украшенные скульптурой. Внутреннее пространство дорического храма — наос делилось дву-

мя рядами колонн на три нефа. В среднем, наиболее широком, находилась статуя божества.

Ионический ордер по сравнению с дорическим отличался легкостью пропорций. Стройная колонна имела в основании базу и меньше, чем дорическая, суживалась кверху. Каннелюры разделялись узкими дорожками, подчеркивающими вертикаль колонны, а капитель имела два изящных завитка — волюты. Архитрав ионического ордера состоял из трех горизонтальных полос, вдоль всего храма сплошной лентой шел фриз.

Близкий к ионическому ордеру — коринфский появился лишь во второй половине V века до н. э. Он отличался более вытянутыми пропорциями колонн и сложной капителью, украшенной растительным орнаментом.

НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ

«Дорогая редакция! Мне 15 лет, учусь в 9-м классе. Очень люблю рисовать и мечтаю поступить в художественный вуз. Оцените, пожалуйста, мои рисунки и дайте совет. Валерия Кравченко, г. Славянск, Донецкая область».

Дорогая Валерия!

Требования к поступающим в художественные вузы год от года повышаются. Они касаются не только одаренности, но и серьезности предварительной подготовки по таким специальным дисциплинам, как живопись, рисунок, композиция. К сожалению, подготовка у тебя пока явно недостаточна.

Если хочешь добиться цели, много рисуй, componуй, пиши красками с натуры и по памяти. Постепенно усложняй задачи не только в достижении портретного сходства, но прежде всего — анатомически и пластически грамотного построения головы и фигуры человека. Рисуй длительно, несколько сеансов. Начинай с постепенного приведения в соответствие с натурой общих планов, частей и объемов, а потом переходи к отработке деталей.

Твои акварели сделаны открытым локальным цветом, без дополнительных тонов и рефлексов. Советую серьезно поработать и над натюрмортом. Приглядись внимательно к окружающему миру, и ты увидишь, что все цвета в нем взаимосвязаны, что изолированного цвета в природе нет, что один цвет влияет на другой. Следи не только за правильностью цвета, но и за его силой и плотностью, за гармонией цветов. Очень важно также постоянно работать над эскизами композиций на любые близкие тебе темы.

Чтобы стать художником, мало иметь способности. Талант — это прежде всего огромный, на всю жизнь нацеленный труд. В подлинное искусство, в творчество другого пути нет. Вот об этом нам бы хотелось еще раз напомнить ребятам, начинающим заниматься изобразительным искусством.

Б. РЫБЧЕНКОВ,
заслуженный художник РСФСР,
К. РЫБЧЕНКОВА,
художник

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 6. 1979

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	Что такое «Кодулин»	В. Сидоров
К 180-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. С. ПУШКИНА		
6	Встречи с Пушкиным	О. Комов
РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ		
11	«В голубом просторе» А. Рылова А. Федоров-Давыдов	
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА		
13	Искусство Древней Греции	Б. Ривкин
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО		
20	Гжель	О. Попова
В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ		
25	Живая преемственность мастерства	Ю. Максимов
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА		
29	Пастель	Б. Смирнов
32	КРУГ ЧТЕНИЯ	Б. Виппер
МАСТЕРА ИСКУССТВА		
34	Шарден	Юр. Нехорошев
42	О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ	В. А. Ватагин
47	НАШ СЛОВАРЬ	
48	НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ	

На 1-й странице обложки: Жан-Батист Симеон Шарден. Мальчик с волчком. Масло. 1738. Париж. Лувр.

На 2-й странице обложки: Таллин. Старый город. Вид сверху.

На 3-й странице обложки: Е. Устинов. Стихи в альбом сестрам. Карандаш. 1975.

На 4-й странице обложки: А. Грицай. Ива цветет. Пастель. 1956. Иркутский областной художественный музей.

Главный редактор Л. А. Шитов

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: А. Д. Алексин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабузова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, З. Г. Новожилова, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (отв. секретарь), В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор Н. П. Чеснокова

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.

Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 12.04.79. Подп. в печ. 06.06.79. А03576. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Условн. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 83 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 568.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Сушевская ул., 21.





Индекс 71124

60 коп.