

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

104-415





ПРИЗВАНИЕ ХУДОЖНИКА

В прошлом году группа художников побывала в Алма-Ате. Мы выезжали в сельскохозяйственные районы и индустриальные центры, на ударные стройки. Встречи с целинниками, впечатляющие достижения в развитии народного хозяйства, науки и культуры Казахстана — все это дало нам огромный заряд творческой энергии, понимание масштабов созидательного труда советских людей.

На одной из встреч знатный целинник, Герой Социалистического Труда Владимир Дитюк, обращаясь к нам, сказал:

«Мы производим хлеб насущный, вы — хлеб духовный». Верное высказывание. Крепкий, нерасторжимый союз труда и искусства, их взаимная необходимость — яркая примета наших дней.

Советский художник всегда делил с народом и горькие дни и победные и сейчас отдает свой взнос в строительство нашего общества, воспитание высоких коммунистических идеалов. Помыслы советского творца всегда с народом, его чаяниями. Ведь только глубокая сопричастность с жизнью дает широту суждений, истинную достоверность, которая столь дорога в искусстве.

«Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства».

Эти слова Леонида Ильича Брежнева, обращенные к творческой интеллигенции с трибуны XXVI съезда КПСС, еще раз подчеркивают высокую нашу ответственность перед Родиной, партией.

Кто ты таков, художник, что несешь людям, — на это дают ответ зрители. Но искусство не исчерпывается зрительским восторгом. Оно вызывает к нашей совести, побуждает задуматься, как мы живем, как поступаем. В этом его нравственное значение. И художник должен быть человеком беспокойным, пытливым, равнодушным, отзываться на чужую боль и разделять радость других. Он должен всегда видеть общественную цель искусства, свое гражданское предназначение, зажигать сердца правдой, верой, любовью, состраданием.

...Прогуливался я как-то зимой в садике. Мальчишка лепил снежную бабу. Искал детали, ветку под мышку, какие-то шишечки для глаз. Наконец

отошел, постоял, поглядел на свою работу и ушел — удовлетворенный, счастливый. Я любовался тем, что он сделал и как он творил. Потом подошел другой мальчик, взял какую-то железяку, ухнул сначала по голове, рукам, туловищу снежной бабы, и все разлетелось. Я подумал: вот два человека, уже совершенно разных, один создает прекрасное, другой разрушает! Рядом стоял все время папаша и говорил: «Сережа, кончай, пошли, у тебя руки замерзли!» Такую нравственную глухоту можно побороть в ребенке, но во взрослом возрасте она может быть опасна.

Воспитание отзывчивости к прекрасному необходимо. Эти слова сейчас несколько потеряли изначальный смысл. Ведь искусство воспитывает прежде всего добротой, воспитание души — это воспитание чувств, уважения к духовным ценностям. И назначение искусства не в служебном, прикладном характере. Искусство не только отражает жизнь, оно и формирует ее, создает предствление о прекрасном, окрыляет мечту, делает богаче душу человеческую.

Кто-то из поэтов сказал: «Поэзия — это то, что остается, когда уходят слова». И в живописи главное то, что остается в душе человека, какие чувства поселила она. Картина — это взгляд художника на мир, она не исчерпывается сюжетом. Какие чувства и мысли излучает картина, побуждая зрителя продолжить размышления и после выставки?

Зритель ищет на выставках не только похожих изображений. М. Светлов в книге «Беседует поэт» писал: «Чего надо бояться в нашем деле? Надо бояться таблицы умножения. То, что девятью девять — восемьдесят один, не ты сочинил. Любить Родину — не твоя идея. А вот как ее любить, ты должен сообщить людям. Ты должен не повторять патриотизм, а продолжать его».

Меня всегда интересует не только, как и для чего написана картина, но и почему она написана. Каковы побудительные причины автора, что его волновало? Уже сам факт появления замысла — событие, счастливое событие для художника, оно предопределено предшествующей жизнью, опытом, его судьбой. Отношение к миру — это позиция не только профессиональная, но и философская.

Скажем, Рембрандт. Его отношение к человеку совершенно другое, чем у Энгра. Следовательно,

и язык его произведений, трактовка совершенно другие. Гойя, Матисс, Сезанн, Кустодиев, Врубель, Пикассо — каждый несет в своем творчестве неповторимый образный мир.

Талант всегда будет неожиданностью — он дает новое представление и о мире и о мастерстве.

Хочу привести высказывание Э. Золя: «Каждый большой художник призван дать нам новое, ему одному свойственное толкование природы. Здесь действительность является величиной постоянной, а различные темпераменты — величинами творческими, сообщающими произведениям различные характеры. И в этом различии характеров, в этих всегда новых аспектах и заключается для меня могучий человеческий интерес произведений искусства. Меня трогает и восхищает в произведениях искусства возможность обнаружить в глубине каждого из них художника, брата, который показывает мне природу в новом аспекте со всей силой, со всей нежностью своего я!.. Оно, произведение, расскажет мне историю души и тела, оно говорит мне о целой цивилизации и о целой стране».

Художник меняется, естественно, с возрастом, как меняется сама жизнь и само искусство в споре с прошлым и с самим собой, обретая новую жизнь, энергию, новое качество.

Эволюция художника сложна, часто противоречива. Но он должен быть горяч, беспокоен, он должен всегда видеть важную цель искусства, свое гражданское предназначение.

Вот была выставка А. Пластова. Кроме известных картин, целые залы подготовительных работ, то, что рождало замыслы, — наброски, этюды, пейзажи, люди деревни, все, чем жил и восхищался художник. Какая неутомимая жажда познания живого, восторг перед живым и жадность в его постижении! Поражает этот мир тревог, радостей, грусти. Огромный диапазон раздумий художника. Восхищает и обилие материала, и его преодоление. Мало того, что этот материал питал художника, но теперь он стал для нас подлинной ценностью искусства.

Чтобы добратся до истины самому — подчеркиваю, самому, чтобы твои выводы становились достоянием всех, — сколько же нужно перелопатить материала! И как грустно бывает, когда заходишь порою в мастерскую к художнику, а у него кругом угрюмая пустота.

И если посмотреть, чем замечательны советские художники С. Герасимов, П. Кончаловский, А. Дейнека, И. Машков, К. Петров-Водкин, А. Осмеркин и многие другие, то, несмотря на разность темпераментов, стиливых пристрастий, объединяет их трепетный восторг перед живым.

Некоторые с раздражением воспринимают упоминание о классиках. Дескать, подобные апелляции застилают глаза на современность, мешают видеть собственные достижения, да и оценка достижений со временем меняется. И так это и не так.

Память прошлого, его непреходящие ценности порой отрезвляют, заставляют оглянуться, чтобы понять сегодняшнее и знать ему цену.

Например, зачем нам нужен сегодня Рембрандт?

Рембрандт не только образец, а нечто большее. Это святое беспокойство, горение мысли. Вот, скажем, его картина «Падение Амана» («Артаксеркс, Аман и Эсфирь»). О чем Аман задумался? О судьбе своей, ее переменчивости, о времени. Он, может, впервые так откровенен со своей совестью, когда со дна души всплывает то, что заботливо оберегалось от посторонних. Все потаенное вдруг начинает тревожить душу.

Художник вскрывает драматизм размышлений героев, свои горестные раздумья о судьбе человеческой, о величии и крушении человеческой личности. Это удивительное произведение Рембрандта созвучно по масштабности и значимости не менее удивительному полотну Сурикова «Меншиков в Березове».

Способность художника одухотворять героев, наделять их интенсивной внутренней жизнью, горение его мысли обжигает нас. Душа должна быть потрясена верой ли, состраданием, любовью, болью, иначе не может появиться такое стихотворение Пушкина, как «Я помню чудное мгновенье» или полотно С. Герасимова «Клятва партизан», «Фашист пролетел» Пластова и многие другие дивные произведения искусства.

Спящая душа не породит пылких вещей, несмотря на выучку. Инертность и безразличие — враги искусства. Душа должна отзываться, должна трудиться и день и ночь. И должны быть воля, упорство в достижении своей цели. Падать не стыдно, стыдно лежать после падения.

Талант надо беречь с молодости.

Молодежь несет новое, неизвестное, надо не только удивляться или опровергать, но понимать неизбежность этого да иногда и учиться, прямо скажем. Тогда у нас будет взаимопонимание. Молодые — наши соратники и наши соперники. Это надо понимать нам, наставникам молодого поколения. Но и молодые должны лучше осознавать тяжесть и значимость своего призвания и долга. Искусство создается сообща мастерами всех возрастов. Искусство отражает духовное единство убеждений, основанное на наших высоких коммунистических идеалах. Нет искусства старого и молодого, а есть плохое и хорошее. Надо высоко нести звание художника, сознавать значительность своего призвания. Наша жизнь, советская действительность открывают широчайшие возможности для проявления таланта, для свободного творчества.

Искусство — это память народа. Оно связывает времена в нашем сознании, выстраивает наше прошлое, делает тебя соучастником событий и давно минувших, и нынешних. Сегодня в центре внимания советских художников — становление человека труда, сопричастность с судьбой народа, нашей социалистической Родины. И, как прекрасно сказал Михаил Иванович Калинин, «без искусства и вне искусства мы не сможем понять величие наших дней».

Е. МОИСЕЕНКО,
народный художник СССР,
лауреат Ленинской премии

КОГДА НА УЛИЦЕ ФЛАГИ

«Первое мая — красный, кипучий и радостный праздник пролетарских побед и пролетарской борьбы» — в словах этого лозунга, напечатанного в первомайском номере «Правды» 1926 года, всем слышался и отзвук недавних боев на фронтах гражданской войны, и пафос созидания, которым была проникнута тогда вся жизнь молодой Страны Советов, и веселый майский ветер, полощущий знамена.

Красный Май входил уже в самые отдаленные города и деревни. И кто же из ребят не мечтал попасть на 1 Мая в Москву! Вот эту-то трудно осуществимую тогда возможность захотели предоставить всем ребятам страны художник Александр Дейнека и поэт Агния Барто, выпустив в 1926 году книжку «Первое мая».

Когда мы отправимся на празднование Первомая вместе с ее героями, мы прежде всего ощутим дух того теперь уже далекого времени. Еще не раскрывая книжку, а только глядя на обложку, мы сразу окажемся в первом десятилетии строительства нового рабоче-крестьянского государства, полном трудностей и революционного энтузиазма. Всегда, и в живописных полотнах, и в монументальных панно, и в маленьких иллюстрациях детской книжки, Дейнека был вдохновенным летописцем эпохи.

С обложки в книгу нас ведет за собой дружная компания деревенских ребят с красным флагом. Не у всех есть обувь. Пиджачок на одном, да и рубахи на остальных, видно, достались от старших братьев, но все помыты-пострижены, и настроение у них явно праздничное. Художник намеренно не ограничивает обложку рамкой, не отгораживает своих героев от читателей, словно желая вместе со всеми праздновать красный Май и пригласить с собой всех, кого встретят в пути.

Над рисунком четким, крупным красным шрифтом зажжено: «Первое мая». Краски две — красная и черная, и чуть желтоватый фон — натуральный цвет бумаги. При столь скромных художественных средствах обложка очень выразительна. Во всем ощущается четкий ритм — в избранной композиции, в смело подобранном контрасте красного и черного, в распределении цветовых пятен на листе. Невольно вспоминаются слова Дейнеки: «Я очень чувствителен к тончайшим формам ритма и удовлетворяюсь простыми цветовыми отношениями».

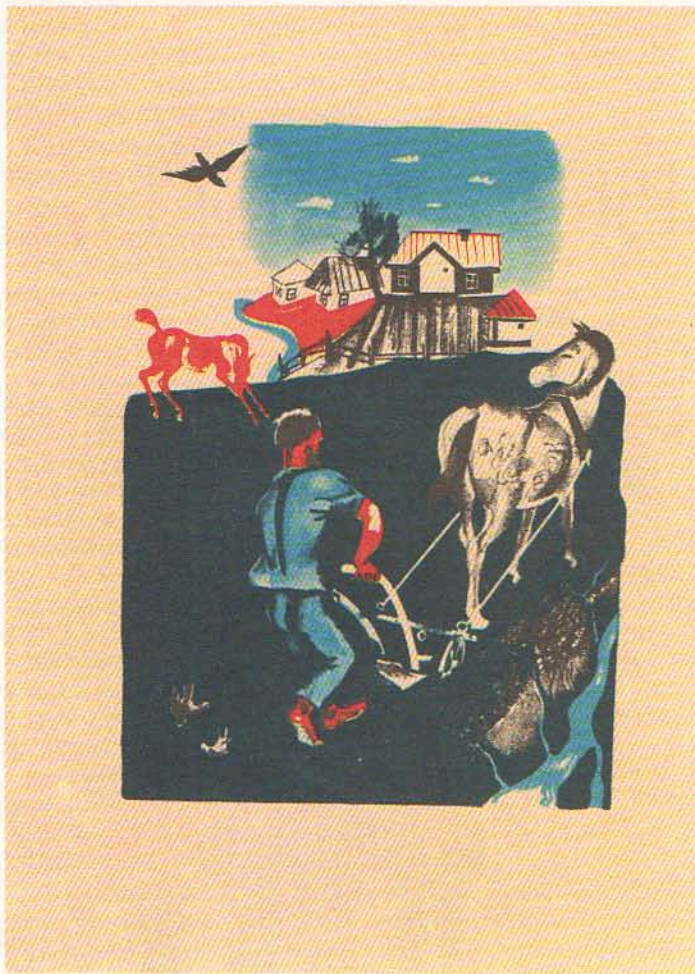
Такое «открытое», простое и броское оформление характерно для творческой манеры Дейнеки, и в то же время оно несет аскетически-революционный дух 20-х годов, во многом сформировавший личность самого художника. Впрочем, за тем,

ПЕРВОЕ МАЯ



ТЕКСТ А. БАРТО
РИСУНКИ А. ДЕЙНЕКА
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО



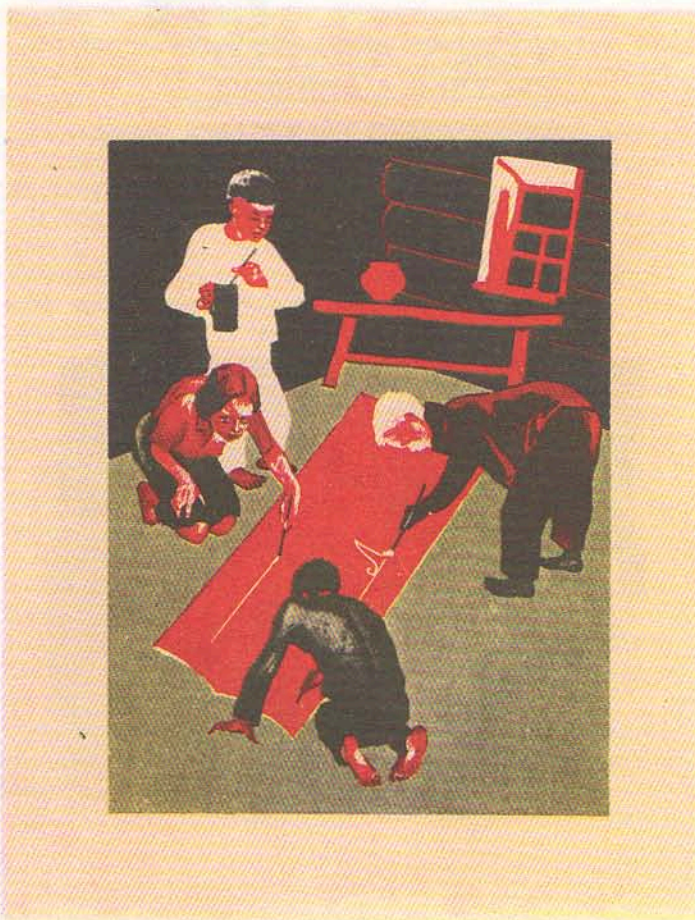


как Дейнека строит книгу, скрывается и еще один секрет: усвоенный им «урок» Маяковского, влияние которого на Дейнеку было очень велико.

В 1922 году художник оформлял собрание сочинений Маяковского «Тринадцать лет работы». Получилась обычная обложка в красивой рамочке с орнаментальным клеймом. Владимир Владимирович забраковал ее и сделал свой вариант. Крепкий шрифт, его композиция и масштаб создали желаемый эффект. «Это был урок мне, из которого наглядно вытекало, что красота обложки должна заключаться в самом шрифте, а не в окружающих его финтифлюшках», — рассказывал Дейнека.

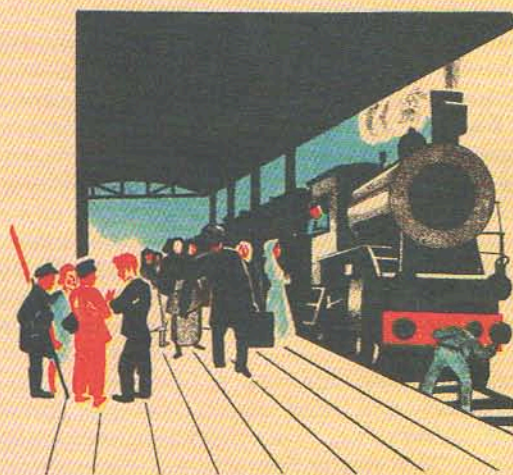
Художник — второй автор детской книжки, и Дейнека всегда помнит об этом. Листая страницы, мы видим, что где-то он идет за текстом, а иногда в рисунках добавляет свое, чего и в тексте нет. Он не просто иллюстратор, а такой же полноправный автор, как и поэт.

Первая иллюстрация Дейнеки четко следует за содержанием поэтических строк. Любящий передавать человека в движении, художник с удовольствием показывает, как «скачут, прыгают ребята, все избегали кругом». А вот вторая страница уже совсем не связана с текстом и на первый взгляд даже с темой книжки — с Первомаем. Дейнека смело вводит в праздничную книгу большой черный пласт земли, занимающий две трети иллюстрации, и крестьянина, обрабатывающего ее. Такое дополнение к тексту представляется художнику необходимым. И его нетрудно понять. Ведь в любви к земле с малолетства воспитывают крестьяне своих детей. Так как же не показать труженика деревни на родной, свободной теперь земле!



Вот и станция.
Народ
по платформе
взад, вперед
в ожидании сует...

Все летят, как на пожар.
Говорит дружище Макар:
— Как же мы возьмем билет?...
Ведь у нас и денег нет...
— Только садим мы в вагон,
нас оттуда сразу вон...
— Ну, Макарка,
ты не наркай,





«О чем я мечтаю... Чтобы даже черный цвет перестал быть траурным и напоминал бы сочный вспаханный чернозем моей Родины», — писал художник. И этот самостоятельно введенный Дейнекой рисунок — один из лучших в книге — яркое подтверждение его слов.

Художник мастерски организует композицию листа. На плоскости черного массива земли объемно возникает полная внутренней силы фигура пахаря. Здесь, как в других иллюстрациях, действие происходит вне интерьера. Дейнека не заключает изображаемое в рамку, а оставляет открытым, вводя в иллюстрацию самый фон бумажного листа. Вбежавший на пашню красный конь и птица, как бы внезапно влетевшая в верхний левый угол рисунка, подчеркивают связь с окружающим миром, оставшимся за его пределами.

Иллюстрация, которая повествует о том, как ребята готовят знамя для поездки в Москву, напротив, строго ограничена. Действие совершается в замкнутом пространстве избы. Дети работают ночью, когда все уже спят, и Дейнеке прекрасно удается передать ощущение напряженной тишины, царящей в комнате. Он не загружает интерьер ненужными деталями. Все внимание сосредоточено на главном — на красном знамени, развернутом в центре графического листа. Его цвет доминирует в контрасте с черным. Вокруг четырехугольника красного полотнища расположились и дети, увлеченные своим делом. Мы же видим их как бы случайно, со стороны, волею художника.

Каждая картинка книжки (их всего 14) серьезно продумана мастером. Дейнека выбирает удачные ракурсы, интересно строит перспективу, добываясь необходимой пространственной глубины иногда лишь несколькими умелыми линиями.

И вот с художником и его героями мы попадаем на Красную площадь.

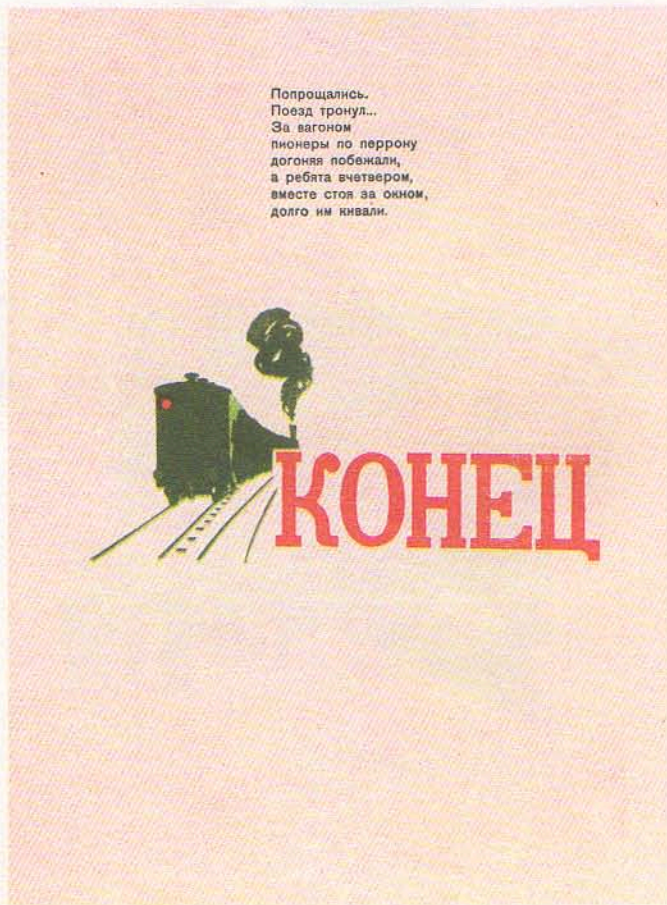
Автор-поэт пишет: «...Там от народа чернеет площадь». Автор-художник вносит свою поправку: там, где красные стены и башни Кремля, красные знамена и транспаранты, где люди приветствуют красный Первомай, площадь Красная не только по названию, но и по значению своему, и по восприимчивости художника.

Красный цвет, щедро введенный им в иллюстрации, здесь особенно символичен. Цвет обновления эпохи, цвет революции.

Проиллюстрировав в трех дальнейших рисунках литературное содержание книжки — деревенские ребята в гостях у московских пионеров, — Дейнека подходит к последней странице: «Попрощались. Поезд тронул...» Заключительный аккорд его лаконичен: хвост уходящего поезда, условные линии рельсов, строящие перспективу, крепким красным шрифтом слово «Конец» и уравнивающий композицию веселый красный огонек — точка.

Книжка «Первое мая», оформленная Дейнекой, вышла большим по тому времени тиражом — 10 тысяч экземпляров. Она полюбилась ребятам и через два года была переиздана вновь. Позже Дейнека был художником еще многих прекрасных детских книг: «Кутерьма», «Парад Красной Армии», «В облаках», «Встретим третий», «Ташкент — город хлебный», «Наша авиация», «Через полюс в Америку», оформлял журнал «Искорка». Каждое из этих изданий интересно по-своему. Но первая его работа остается нам по-прежнему дорога и как талантливое начало, и как живое свидетельство эпохи.

И. НЕНАРОКОМОВА



МОЙ СОВРЕМЕННОК

В 1965 году в жизни московского живописца Андрея Плотнова произошло радостное событие. Он познакомился с Юрием Гагариным. Космонавт побывал в мастерской художника, и в один сеанс Плотнов написал портрет героя. Скромный русский паренек с простым открытым лицом, совершивший исторический для всех землян полет в космос. Встречи с Гагариным оставили в душе художника неизгладимое впечатление.

Позже живописец неоднократно возвращался к гагаринской теме. Всего им написано около десяти портретов космонавта. В итоге кропотливой работы родился замысел создать большую трехчастную композицию. Начался напряженный труд, который прервала трагическая гибель Юрия Гагарина. Однако позже Плотнов завершил задуманное. Так натуральный портрет космонавта явился началом работы над циклом картин. Художник трудился над ним около трех лет.

Левая часть триптиха. Гагарин перед полетом в космос пришел на Красную площадь. Сосредоточенный и собранный стоит он у Мавзолея В. И. Ленина. Центральная часть — первые минуты возвращения Гагарина на Землю. Свершилось чудо — человек покорил космос! И правая часть триптиха: Юрий Гагарин с матерью и дочкой в своем родном городе. Это полотно более лирично, в нем художнику удалось передать трепетное чувство любви к Родине, своей земле. Работа над воплощением этой темы стала важным этапом в творчестве Андрея Плотнова.

В его мастерской на Верхней

Масловке, куда приезжал Юрий Гагарин, множество этюдов, эскизов, зарисовок, сделанных за 40 лет творческой деятельности.

Плотнов вспоминает, как первый портрет выставил, будучи студентом-первокурсником только что созданного тогда Московского художественного института. Это небольшой по размерам «Портрет старика». Учителями и наставниками молодого живописца были известные мастера Сергей Васильевич Герасимов и Григорий Михайлович Шегаль.

С тех пор художником запечатлено немало наших современников: деятелей науки, культуры, рабочих, колхозников, солдат, пограничников. Один из наиболее удачных портретов — «Чемпионка мира Е. Петушкова» — торжественный, радостный и в то же время сдержанный, строгий, раскрывающий образ прославленной олимпийской чемпионки по конному спорту.

Андрей Плотнов часто путешествует по родной стране, ему, как он говорит, хочется своими глазами увидеть, сердцем понять красоту тех людей, чьими руками умножаются богатства Родины. С группой художников работал он на Горьковской, Волгоградской и Куйбышевской ГЭС, побывал на строительстве Волго-Донского канала, у шахтеров Воркуты, не раз ездил на целину. Многие замыслы живописца рождались во время таких поездок по стране.

Всегда и везде, несмотря на сложные условия, делать многочисленные наброски, запоминать, схватывать главное в увиденном — эта профессио-

нальная привычка была приобретена еще в суровые годы Великой Отечественной войны. С этюдником и альбомом побывал тогда Плотнов на многих фронтах. Работал в студии пограничных войск, руководимой П. Соколовым-Скала. Перед студией была поставлена задача — запечатлеть подвиг народа в грозную годину войны, создать художественную летопись тех героических лет. Сохранились зарисовки, сделанные в Одессе, в только что освобожденном Севастополе. Все эти наблюдения и живые впечатления помогли Плотнову в его работе с Соколовым-Скала над известным полотном «Штурм Севастополя». Рядом с Соколовым-Скала росло мастерство художника как автора сюжетной картины.

Плотнов и сегодня часто обращается к военно-патриотической и исторической темам. Таким наиболее значительным произведением явилась картина «Зимний взят».

— После долгих раздумий, — вспоминает Плотнов, — я выбрал, как мне казалось, нешаблонный мотив, когда восставший народ выводит из только что взятого Зимнего членов Временного правительства. Казалось, что композиция уже сложилась, но чего-то не хватало, эмоционального настроения, что ли?.. И вот как-то рано утром я пришел на Дворцовую площадь и увидел ее во время восхода солнца, тревожную, торжественную, прекрасную, залитую словно полыхающим заревом пожара. И, по-видимому, состояние неба явилось для меня тем необходимым аккомпанементом, которого так не хватало для эмоциональной окраски проис-



А. Плотнов.
Триптих «Юрий Гагарин».
Масло. 1976.
«Перед стартом».
«На родной земле».
«Счастье матери».

А. Плотнов.
Зимний взят.
Масло. 1967.

А. Плотнов.
Чемпионка мира
Е. Петушкова.
Масло. 1971. ▶





ходящего исторического события. И когда это было найдено, картина, как говорится, сразу «пошла».

Тематические произведения Плотнова показывают, насколько важна для художника историческая правдивость. Не иллюстрация факта, а эмоциональная достоверность, которой художник достигает благодаря проникновению в существо происходящего события, дополняя его собственной творческой фантазией.

Не так давно персональная выставка Плотнова, приуроченная к 60-летию со дня рождения художника, состоялась в его родном городе Данкове, что недалеко от Куликова поля.

В свое время картины, подаренные землякам Плотновым, послужили началом Данковской народной галереи. Позже он обратился к товарищам-художникам, и для галереи прислали произведения многие замечательные мастера искусства: Е. Кибрик, А. Лактионов, Н. Ромadin, Вл. Серов. Так была основана данковская галерея. Теперь он, почетный гражданин города Данкова, в залах народной галереи часто встречается с земляками. Большой раздел составляют этюды, выполненные живописцем во время поездок по странам мира. Он объездил почти всю Европу, побывал в США, Японии, Бразилии, Индии, Сирии...

— Я видел много стран, разных людей,— рассказывает художник,— но милее всего для меня мой народ, Родина, моя земля — зеленая Задонщина. Люблю ее небо в любое время года, когда оно высокое и светлое и когда в ненастные дни хмуро повисает над землей. Люблю голубые весны и золотисто-багряную осень, студеные зимы с пушистым белым снегом. Мне посчастливилось встретить в жизни замечательных людей, чьи имена теперь слава и гордость Отечества. Среди них первый для меня — Юрий Гагарин, мой современник. И вот о любви к земле и ее народу мне хочется поведать людям.

Н. БАРКОВА



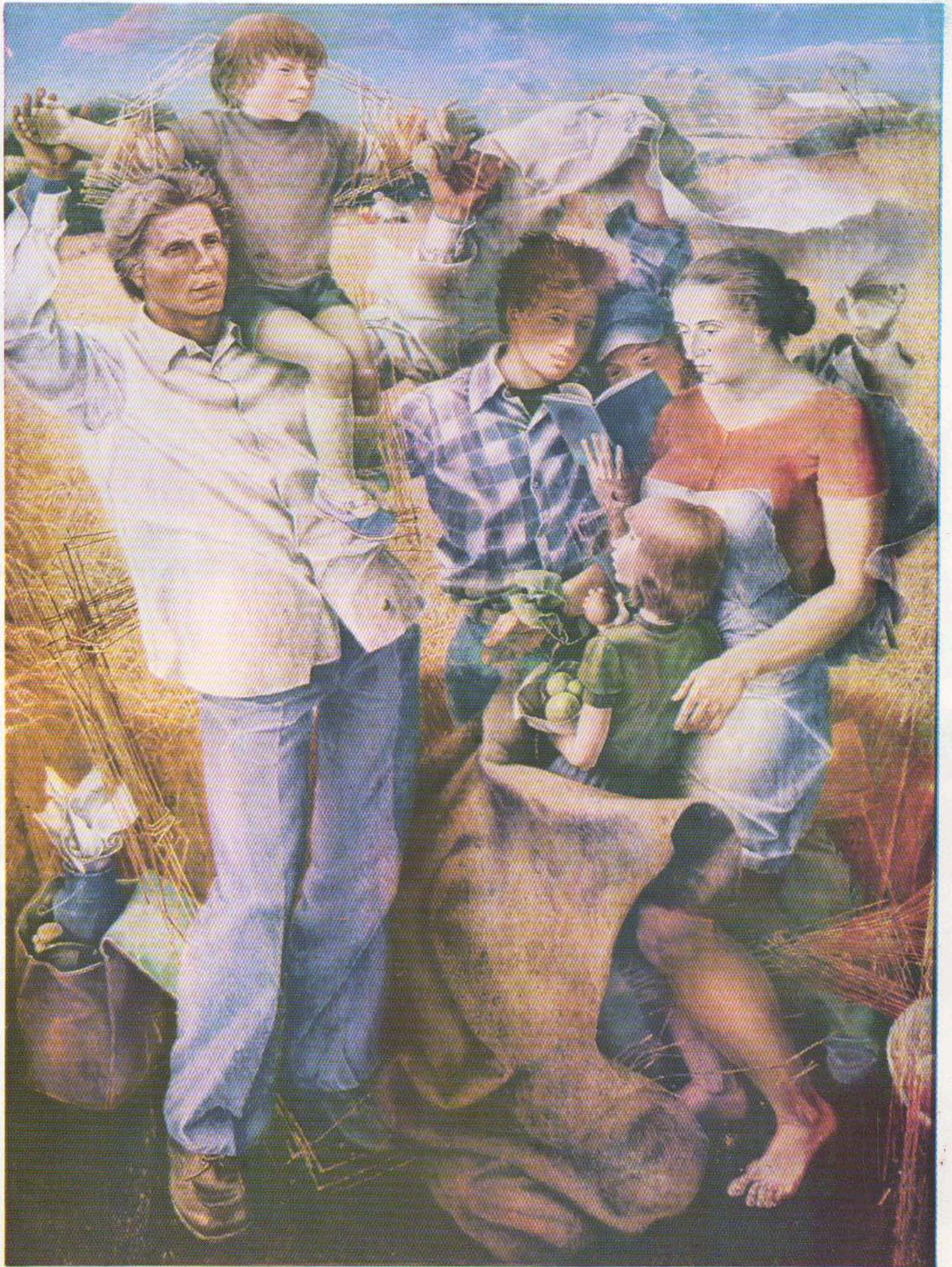
ГАЛЕРЕЯ
«ЮНОГО
ХУДОЖНИКА»

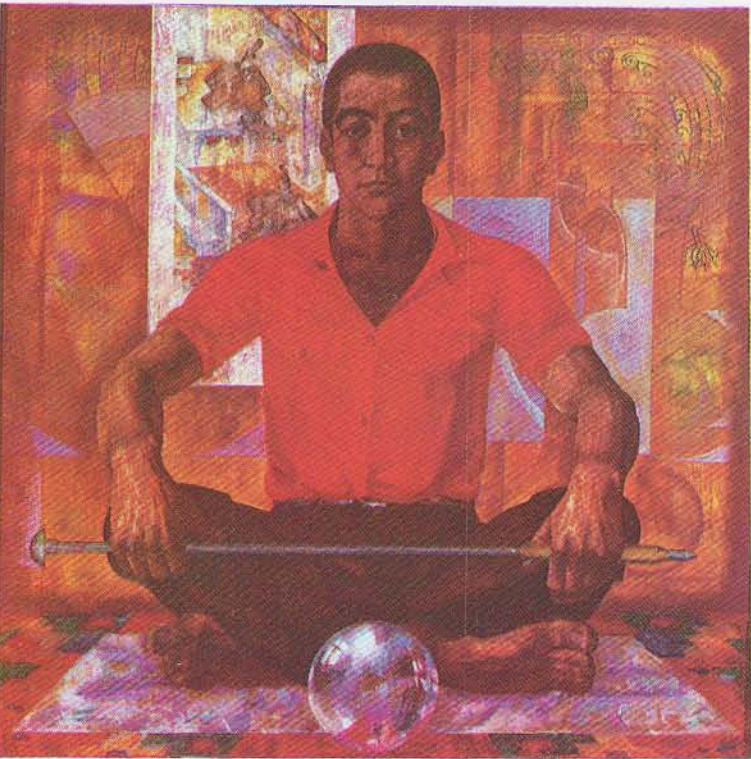
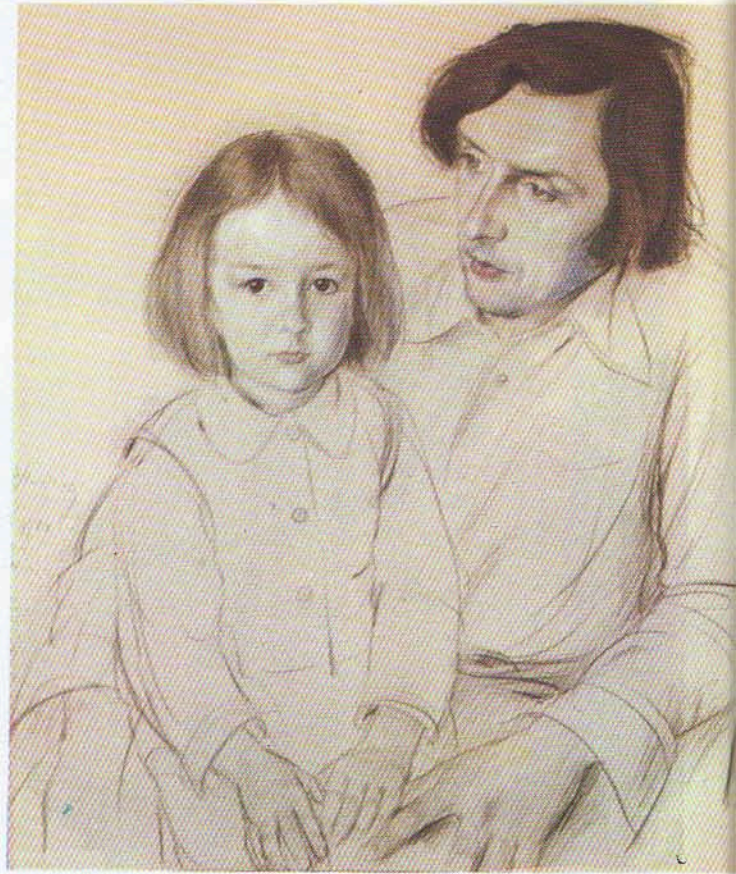
С новыми успехами пришел к XXVI съезду нашей родной Коммунистической партии многонациональный отряд советских мастеров изобразительного искусства. Творческим отчетом всех республик перед партией и народом стала Всесоюзная выставка «Мы строим коммунизм». В ее экспозиции лучшие работы республиканских и зональных художественных смотров. Мы публикуем некоторые из них.

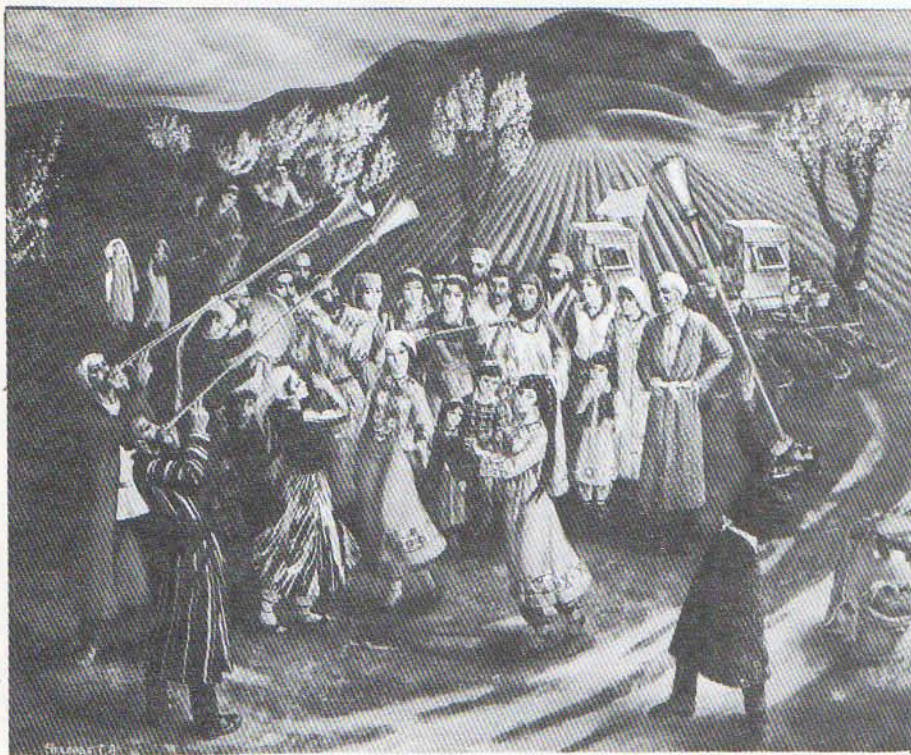


Д. Налбандян.
Портрет Л. И. Брежнева.
Масло. 1981.

А. Учаев.
Месяц хлебный.
Масло. 1980.







М. Добросердов.
Молодой художник.
Масло. 1978.

Ж. Умарбеков.
Мансур. Портрет ударника
коммунистического труда
стеклодува завода «Миконд»
М. Умарбекова.
Масло. 1978.

Ю. Масютин.
Тревога отца.
Карандаш. 1977.

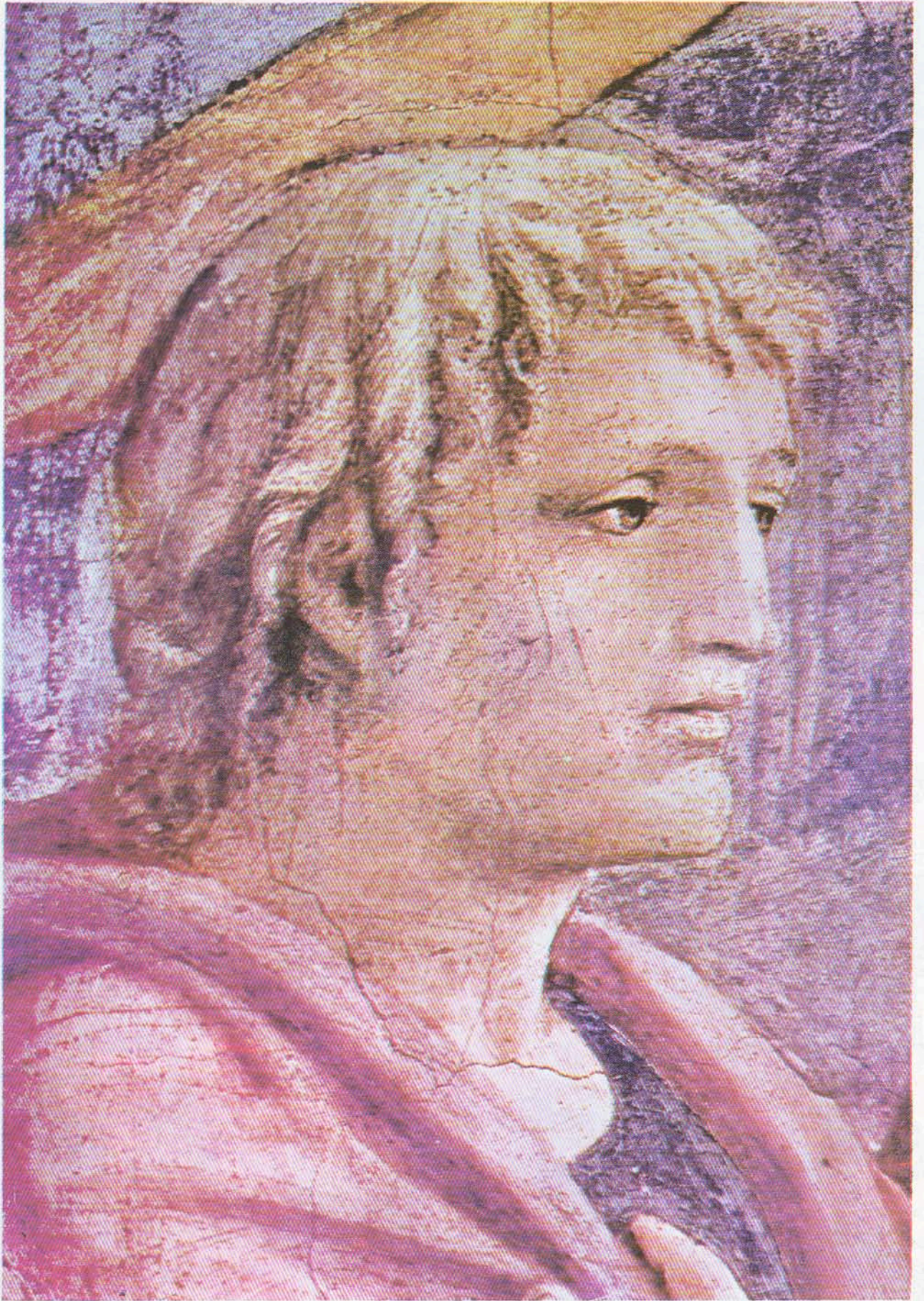
В. Бажинов.
Мастер и подмастерье.
Медь. 1980.

М. Абдурахманов,
Г. Яралова.
Первый сев.
Масло. 1980.

М. Смирнов.
В поле.
Дерево. 1980.

О. Субби.
Осень в северной Эстонии.
Масло, темпера. 1980.

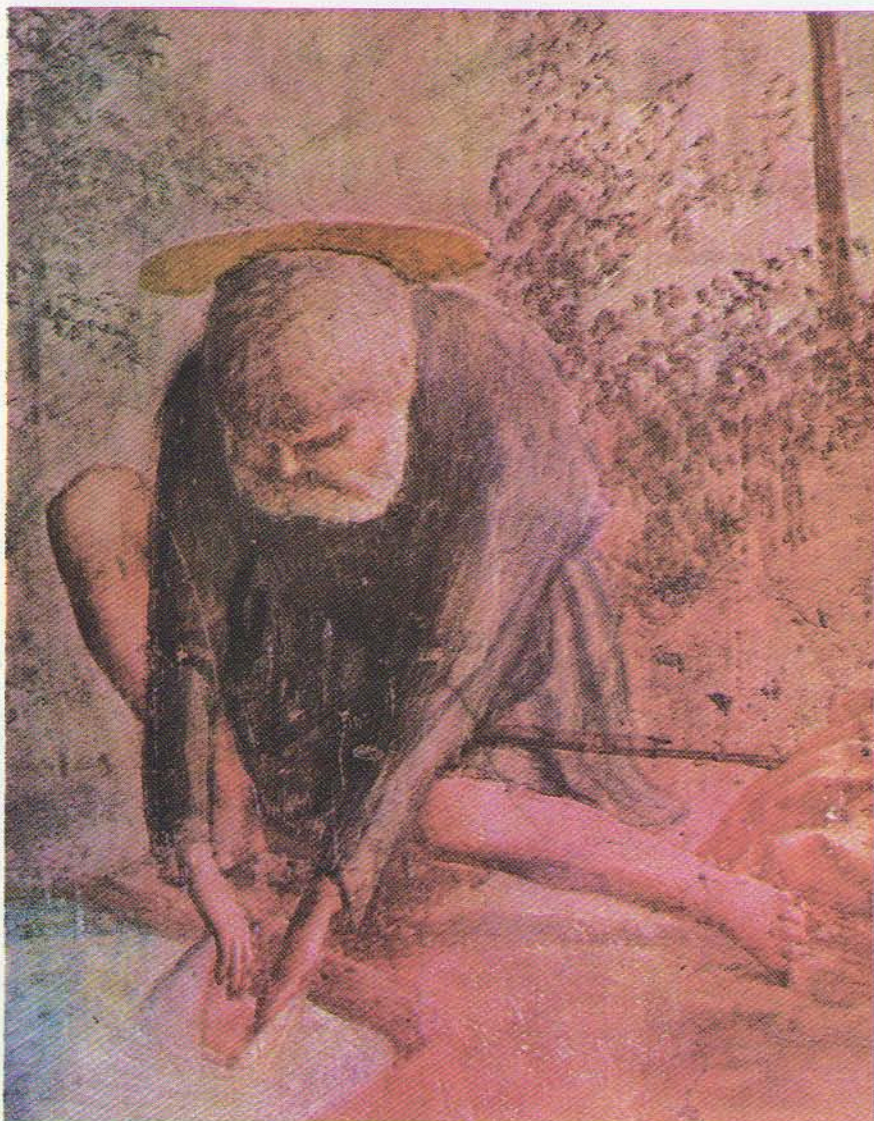






М а з а ч ч о.
Чудо со статиром.
Фреска капеллы Бранкаччи
церкви Мария дель Кармине.
Флоренция. 1427.

М а з а ч ч о.
Чудо со статиром.
Фрагмент.
Фреска капеллы Бранкаччи
церкви Мария дель Кармине.
Флоренция. 1427.



Экономическое благополучие Флоренции в значительной мере зиждилось на процветании ткачества. Огромные доходы богатейшего цеха суконщиков позволили ему объявить в 1401 году конкурс на исполнение рельефов вторых дверей флорентинского баптистерия. По древнему итальянскому обычаю, унаследованному от античности, значительные церковные постройки украшались металлическими дверями с пластическим убранством. Баптистерий, находящийся на площади перед собором — центральным сооружением любого средневекового города, — играл большую роль в жизни каждой семьи: в нем флорентинцы крестили своих детей. Само здание баптистерия было воздвигнуто еще в конце XII — начале XIII века, а первые двери для него в XIV столетии сделал Андреа Пизано.

Семеро скульпторов Тосканы приняли участие в конкурсе 1401 года. Лучшими признали рельефы Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески, но жюри отдало пальму первенства Гиберти, а Брунеллески была предложена роль помощника победителя. Филиппо был слишком горд, чтобы согласиться на это, и вместе со своим другом Донателло уехал в Рим. На родину он вернулся спустя много лет.

Мы не знаем точных дат пребывания Брунеллески в Риме, но хорошо представляем, что значило для художников той поры знакомство с античным наследием. Считалось, что мастера «возрождают» античность, отсюда и термин — Возрождение, или Ренессанс. Художники изучали, зарисовывали, обмеряли древние памятники. Античное зодчество подсказало им путь для обновления итальянской архитектуры; скульптура несла в себе полнокровность, телесность, светскость, в которых они так нуждались, создавая новое.

Попробовав силы в скульптуре и потерпев, как ему показалось, неудачу, Брунеллески отныне работает в основном как архитектор.

Это было время гражданской активности художников — патриотов своего города. Создавая любое здание, они решали вопрос пользы, какую данная постройка принесет Флоренции: умножит ли

она ее славу, сделает ли еще прекрасней, укрепит ли оборону. Из этого исходил и Брунеллески, когда принял участие в создании купола собора Санта Мария дель Фьоре. Перед ним стояла трудная задача: перекрыть 43-метровый пролет над готовой конструкцией здания, строившегося уже более столетия. Любой купол имеет в плане круг, а у Санта Мария дель Фьоре — восьмигранник. Однако, создав двойную оболочку, Брунеллески сумел добиться зрительного впечатления купола, который ассоциировался со славой Древнего Рима и одновременно символизировал наступление новой эры. Недаром современники говорили, что тень купола Санта Мария дель Фьоре покрывает всю Тоскану. И до сегодняшнего дня купол остается таким же символом Флоренции, каким для Москвы являются башни Кремля, а для Ленинграда — шпиль Петропавловской крепости.

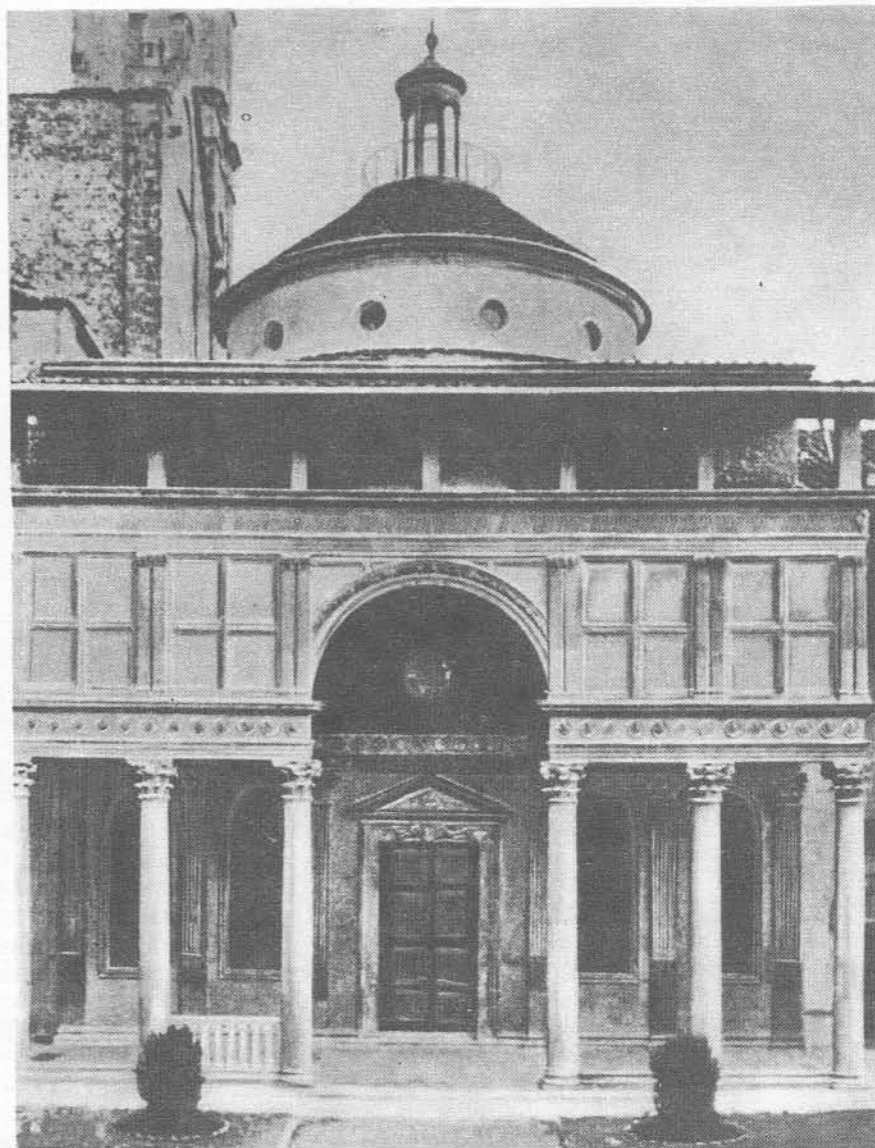
Другая постройка Брунеллески — Оспedale дельи Инноченти (Воспитательный дом) — создавалась уже с чисто практической целью. Назначение ее было необычным. Здесь воспитывались подкидыши, заботу о которых брала на себя флорентинская республика. Для подтверждения основной идеи фасад украсили медальоны с изображением спеленутых младенцев (скульптор Андреа делла Роббиа). Строительство Воспитательного дома было начато Брунеллески в 1419 году и стало манифестом зодчества Возрождения: впервые в области гражданской архитектуры были сформулированы принципы ренессансного решения здания.

В отличие от средневековых ренессансные строения перестали рваться вверх, в небеса, словно стремясь преодолеть тяжесть земного притяжения. Воспитательный дом приветливо, ритмично и ясно открывает перед человеком свою аркаду, над которой во всю длину тянется сплошной карниз, создающий горизонтальную, а не вертикальную ориентацию здания. Девять ступеней, ведущих к портику, приподнимают строение над уровнем площади; массив верхнего этажа, прорезанный окнами, оттеняет легкую аркаду, упругие ритмичные арки которой покоятся на капителях тонких колонн.



Брунеллески.
Оспedale дельи Инноченти.
Флоренция.
Начат в 1419 г.

Брунеллески.
Капелла Пацци.
Флоренция.
Фасад. 1430—1443.





Донателло.
Давид.
Флоренция. Национальный музей.
Бронза. 1430—1440-е гг.

Покой, гармония и, главное, соотнесенность формы строения с пропорциями человека, синтез скульптуры и архитектуры определяют новый характер зодчества Брунеллески, и, может быть, только в хрупкости колонн еще дает себя знать не до конца изжитый дух готики.

Здание Ospedale della Innocenti пришлось по нраву флорентинцам, и Брунеллески получает новые заказы. Он строит церкви, возводит «фонарь», украшающий верхнюю часть купола собора Санта Мария дель Фьоре. А в конце жизни создает жемчужину,

вобравшую в себя долголетний опыт зодчего, — капеллу Пацци (начата в 1429 году).

Капелла, принадлежавшая семье богачей Пацци, расположена во дворе старого монастыря. В ней Брунеллески использовал элементы античного зодчества и разработал план центрически-купольного здания. Скупыми художественными средствами достигается впечатление торжественности, какой веет от фасада, напоминающего триумфальную арку, от небольшого, но точно найденного по пропорциям купола. Во внутренней отделке капеллы мастер впервые нашел новую связь между архитектурой и скульптурой, подчинив последнюю плоскости стены, и при этом добился равновесия и гармонии, не допускающих мысли о том, что в замысле художника можно что-то изменить.

Значение творчества Брунеллески прекрасно понимали и современники, и последователи, недаром на его гробнице начертана следующая эпитафия: «Филиппо Брунеллески, возродителю древнего зодчества, сенат и народ флорентинский своему заслуженному гражданину». А Джорджо Вазари, знаменитый биограф итальянских мастеров, живший в XVI веке, писал, что Брунеллески «обладал гением столь возвышенным, что поистине можно утверждать, что он был ниспослан небом, чтобы придать форму архитектуре, которая сбилась с пути уже в течение нескольких столетий». Вазари имел в виду готику и демонстрировал к ней отрицательное отношение, характерное для людей Возрождения.

Друг Брунеллески, скульптор Донателло, начал свою деятельность с украшения статуями флорентинского собора и колокольни. Его работоспособность, творческая разносторонность кажутся неправдоподобными. Он создавал рельефы из мрамора и бронзы, оформлял церковные интерьеры, работал над певческими трибунами, алтарями, надгробиями. Он жил искусством, даже клялся своими скульптурами. «Клянусь моим Дзукконе!» — любил повторять Донателло, имея в виду одну из фигур для колокольни — статую Иова, прозван-

ную современниками за вытянутую форму лысой головы «Дзукконе» (тыква).

Будучи выходцем из ремесленной среды, Донато всю жизнь оставался простым и скромным тружеником. Вазари рассказывает о нем: «Он был человеком чрезвычайно щедрым, ласковым и приветливым и лучше относился к друзьям, чем к самому себе; никогда он не придавал никакой цены деньгам и держал их в корзинке, подвешенной веревкой к потолку, откуда каждый из его учеников и друзей мог черпать по мере надобности, не говоря ему ничего».

В 1416 году цех оружейников заказал Донателло изваять из мрамора статую св. Георгия, ставшую одной из самых знаменитых творений Возрождения. Св. Георгий представлен в виде юного воина, облаченного в латы, опирающегося на щит, с плащом, накинутым на одно плечо. Как и готические скульптуры, св. Георгий должен был находиться около стены в наружной нише церкви Ор Сан Микеле. Но связь с готикой проявляется не только в том, что скульптура еще зависит от архитектуры и мыслится как некое производное от нее. Герой стоит, подобно средневековым статуям, широко расставив ноги, так, что тяжесть тела распределена равномерно. Однако этот старый мотив приобретает новое значение: он свидетельствует о силе юного героя, что подчеркнуто и решительным выражением бесстрашно смотрящих глаз из-под слегка нахмуренных бровей. В соединении внешнего и внутреннего, физического и духовного совершенства Донателло ищет и обретает представление о новом типе героя, столь естественно соединяющем в себе простоту и благородство.

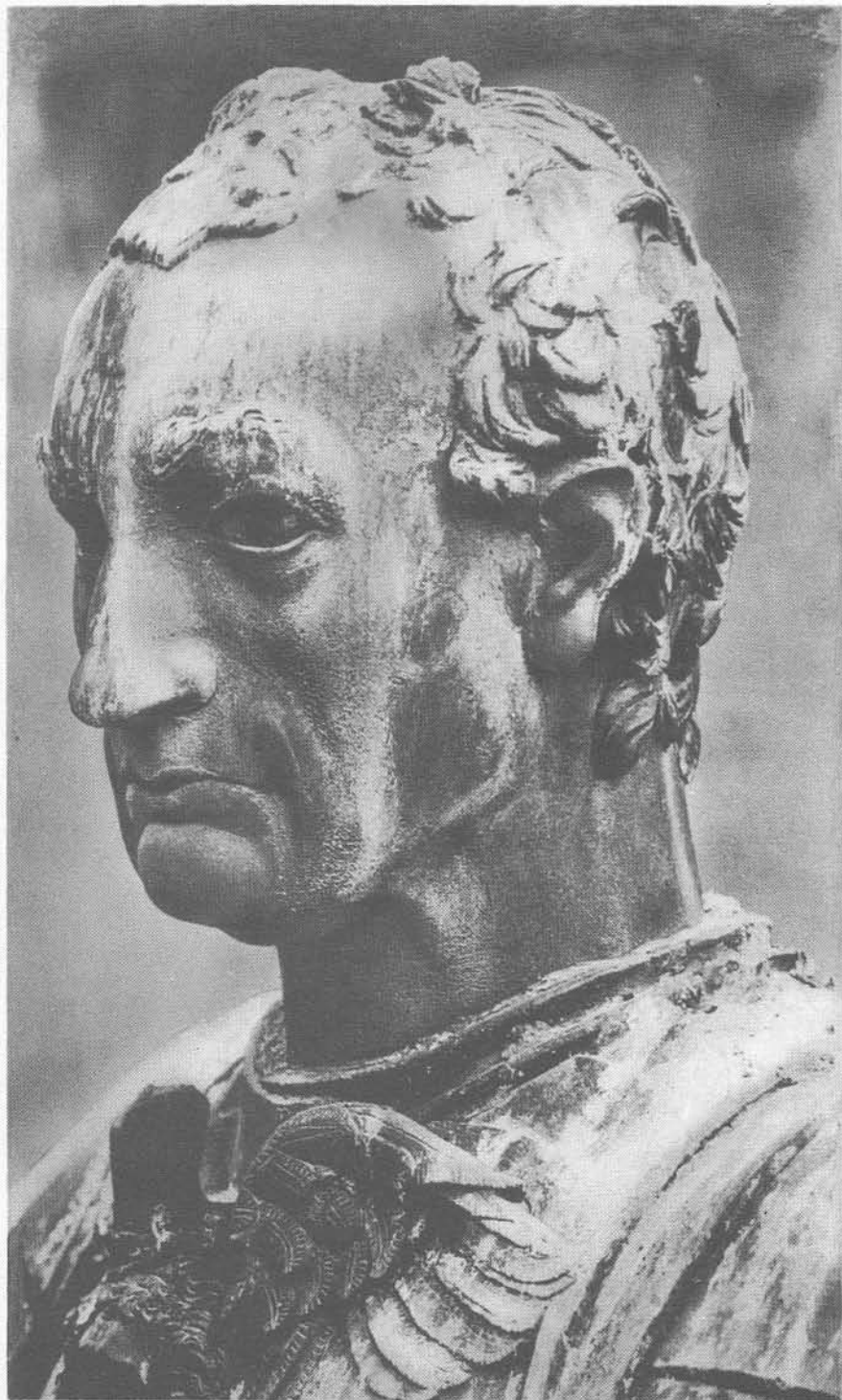
Вновь нужно отметить гражданский пафос подобных фигур: в глазах современников они олицетворяли силы, способные сокрушить и отразить все напасти, обрушившиеся на людей. Поэтому не случайно большой популярностью пользовалась библейская легенда о юном пастухе Давиде, спасшем свой народ от рабства в схватке со страшным великаном Голиафом и одержавшем над ним победу.

После поездки в Рим в 30-х годах Донателло отлил из бронзы Давида. Он продолжил в нем то, что уже было заложено в статуе св. Георгия, но при этом пошел значительно дальше. Давид изображен в момент триумфа. Он стоит, опираясь на меч, в левой руке держит камень, поразивший Голиафа, у ног его лежит отрубленная голова великана. Шляпа, увенчанная гирляндой, и сапоги — единственная одежда Давида. Он предстает перед зрителем обнаженным, хотя в Библии не сказано, что перед боем Давид снял одежды.

В представлении древних красота тела соответствовала красоте духа. И как следствие этого идеализировалась нагота, превращаясь в символ героизма. Давид, прекрасный мальчик-пастух, победивший благодаря чуду, — первая нагая статуя Ренессанса, в которой мастер воспринимает человеческое тело вне средневековой, аскетической стыдливости, а с полным убеждением в том, что физическая красота — своеобразный венец творения. С античностью перекликается и постановка фигуры: тяжесть тела распределена уже неравномерно, как в статуе св. Георгия; одна нога несет на себе основную нагрузку, вторая, левая, согнута в колене. Движение становится свободным и естественным. В статуе Давида художник демонстрирует и знание анатомии — совершенно новой области для мастеров той поры.

В 1443 году Донателло едет в Падую, где берется за гигантский заказ — оформление алтаря в церкви Сант-Антонио. В Падуе он провел десять лет и там же создал конную статую Гаттамелаты. Кондотьер (наемный предводитель войск) Эразмо ди Нарни за свою хитрость и ловкость получил прозвище «Гаттамелата», что значит «пятнистая кошка». Хотя с современной точки зрения его моральные качества могут показаться несколько сомнительными, он был удостоен памятника, так как Возрождение ценило в людях ловкость, волю, силу, энергию.

Обычно в средние века фигура умершего изображалась на саркофаге, в пределах церкви, где он покоем. Этот обычай сохранился и в период Возрождения.



Донателло.
Памятник кондотьеру
Гаттамелате.
Фрагмент.
Падуя.
1447—1453.

Но статуя Гаттамелаты, хотя по-прежнему посвящена памяти ушедшего из жизни человека, уже не надгробие — это светский монумент. Статуя вышла за пределы церкви, несмотря на то, что оста-

лась в непосредственной близости от нее.

Статуя Гаттамелаты, первый конный монумент Ренессанса, базируется на достижениях античности. Именно в Древнем Риме

подобные статуи были призваны прославить земную деятельность полководцев. Мерной поступью шагает бронзовый конь, и спокойно сидящий на нем всадник олицетворяет несокрушимую силу. Донателло с таким расчетом установил группу, что она хорошо смотрится с любой точки. Памятник поставлен на очень высокий постамент, силуэт человека и коня четко воспринимается на фоне светлого неба.

После Донателло и другие мастера Возрождения — Вероккьо, Леонардо да Винчи — будут создавать конные монументы, но он сделал первый, особенно трудный шаг на этом пути, дав свое яркое и незабываемое решение.

Мазаччо был младше и Брунеллески и Донателло. Он умер молодым, когда ему не исполнилось еще и двадцати семи лет. Однако его заслуга в становлении ренессансного искусства в области живописи не уступает тому, что было сделано Брунеллески в архитектуре, а Донателло — в скульптуре.

Главной работой Мазаччо был цикл фресок в капелле семьи Бранкаччи в церкви Санта Мариа дель Кармине. В маленькой капелле фрески тянутся в три ряда друг над другом. Зритель должен сделать над собой некоторое усилие, чтобы, не обращая внимания на окружение, сосредоточиться на какой-то одной сцене.

Программным произведением Возрождения стала фреска «Чудо со статиром». Легенда рассказывает, что однажды Христос со своими учениками подошел к стенам города, за вход в который надо было уплатить подать. Денег не было. Тогда Христос приказал Петру выловить рыбу, в чреве которой и оказалась необходимая монета (статир).

С эпическим спокойствием ведет художник повествование, включая в сцену три эпизода легенды: в центре Христос, окруженный учениками, отдает приказание апостолу Петру, в левой части Петр достает монету из брюха рыбы, в правой — вручает ее сборщику подати. Прибегая к архаическому приему, Мазаччо трижды повторяет фигуру Петра, однако распределение групп убедительным образом создает впечатление глубины пространства и логики происходящего.

Вазари обратил внимание на важную особенность новаторства Мазаччо, отказавшегося от изображения фигур, «у которых ступни ног не ступали на землю и не сокращались, а стояли на цыпочках». Действительно, персонажи Мазаччо (и в этом он следует за гениальным Джотто) крепко встали «на обе ноги», их тела вылеплены светотенью, и складки одежд подчеркивают осязательность форм. Фигуры

Донателло.
Статуя св. Георгия.
Церковь Ор сан Микеле.
Флоренция.
Мрамор. 1416.



полны человеческого достоинства и помещены в трехмерное пространство. Лица людей приданы столь индивидуальными чертами, что во многих из них ищут и находят сходство с современниками художника.

Пейзаж утратил тот «игрушечный» характер, каким он был еще у Джотто. Мазаччо передает уходящее в глубину здание, цепь гор в левой части фрески и деревья с порывшей листвой, со всей определенностью характеризуют и место действия, и время года.

Обратите внимание на Петра, вылавливающего рыбу. Мазаччо явно не удалось справиться с очень сложной позой человека, присевшего на корточки, отставившего одну ногу в сторону и наклонившегося вперед. Но эта «неудача» почетнее многих достижений, ибо здесь наиболее ценна задача, к какой стремится мастер. И отныне высшим мериллом итальянских художников XV века будет максимальное приближение к натуре, которой они будут следовать «душой и глазами».

Фрески Мазаччо в капелле Бранкаччи стали настоящей школой крупнейших мастеров Флоренции, «все те, кто стремился научиться... искусству, постоянно ходили учиться в эту капеллу, чтобы по фигурам Мазаччо усвоить наставления и правила хорошей работы». Достаточно сказать, что среди них был великий Микеланджело.

Пожалуй, трудно дать более точную характеристику мастерам, о которых шла речь, чем ту, что дал Вазари: «Таков уж обычай природы, что когда она создает человека превосходного в какой-нибудь деятельности, то сплошь и рядом создает его не в единственном числе, но в то же самое время и где-нибудь поблизости от него создает и другого, с ним соревнующегося, чтобы они могли принести пользу друг другу доблестью и соперничеством... А что это действительно так и бывает, доказала Флоренция, породившая в течение одного поколения Филиппо, Донато... и Мазаччо, из которых каждый был в своем роде превосходнейшим».

Т. КУСТОДИЕВА,
старший научный сотрудник
Государственного Эрмитажа



КАК ПОСТРОЕНА КНИГА

Не всегда книга имела тот вид, к которому мы привыкли теперь. Первоначально тексты писались на длинных, порой до нескольких метров, полосах папируса и скручивались в свитки. В Британском музее хранится папирус Гарриса длиной свыше 40 метров. Читать такую книгу было очень неудобно.

В Древней Ассирии тексты писались на глиняных табличках, которые потом обжигались. В Древнем Риме существовал другой вид книги — полиптих. Это были скрепленные между собой ремешком деревянные дощечки — таблицы, покрытые воском, на которых процарапывали буквы. Такую книгу уже можно было листать, правда,

страниц в ней было немного. Со II века до н. э. начал применяться новый материал для письма — пергамент — особая выделанная кожа. А с XIII века основным писчим материалом становится бумага. Новые материалы для письма позволили создать и новый тип книги — кодекс (латин.). Книга образуется из сложенных в тетрадь листов, сшитых вместе. Она вмещала больше информации и была удобнее для письма и чтения.

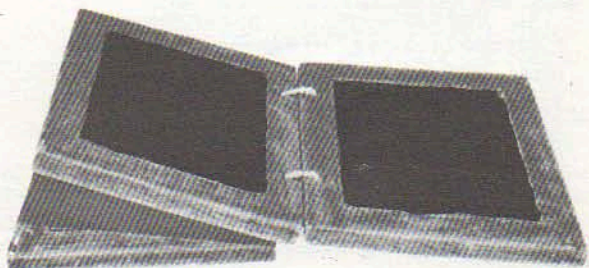
С появлением кодекса возникает и переплет, который вначале делали из дощечек, обтянутых кожей. Переплеты особо роскошных книг изготавливались из золота и серебра, украшались

чеканкой, сканью, эмалью, жемчужом, драгоценными камнями. Такие переплеты назывались окладами. В наших музеях хранятся великолепные образцы работ русских мастеров-ювелиров. Например, в Оружейной палате Московского Кремля вы можете увидеть золотой оклад Евангелия, выполненный одним из лучших мастеров того времени Гаврилой Овдокимовым в 1631 году.

Оклад украшен изящным сканым орнаментом из тонких извивающихся стеблей, цветов и листьев, залитых яркой эмалью, которая великолепно гармонирует с драгоценными камнями. Как сочетается голубая эмаль с глубоким цветом

▲
Евангелие.
1748.

Книги Древнего Рима —
свитки, полиптих.





сапфиров! Прекрасно скомпонованы и мастерски вписаны в круг фигуры евангелистов. Оклад роскошный, нарядный и в то же время изысканный. Русские мастера XVII века в совершенстве владели искусством украшения окладов.

С появлением и развитием книгопечатания меняется переплет книги. Он перестает быть уникальным произведением ювелирного искусства и все более и более служит практическим целям — предохраняет книгу.

Вам, наверное, приходилось видеть толстые, тяжелые, с мед-

Киевская Псалтирь.
1397.

Сочинения Сумарокова.
1781 г.

Наборный титул
с политуражем.

ными застешками старые книги. С каким волнением перелистываешь их пожелтевшие страницы, закапанные воском свечи или прожженные угольками лучины! Их черный крупный шрифт с редкими вкраплениями красных строк, заставки с фантастическим растительным орнаментом, заглавия, написанные затайливой вязью, — все это доносит до нас аромат далекого прошлого, говорит о той большой любви, с которой и в давние времена создавалась книга — одно из самых чудесных изобретений человека. И не случайно художники всех времен участвовали в создании книги, рисуя для нее иллюстрации, шрифты, украшения.

В XVIII и XIX веках книга печаталась без переплета; и только владелец книги мог заказать его по своему желанию. На переплетах того времени наряду с именем автора и названием книги часто ставились инициалы владельца. Переплет больше говорил о вкусах и состоянии последнего, чем о самой книге. Появление типографских переплетов и участие в их создании художников внесло дополнительную черту в художественный образ книги.

Сегодня распространены два



вида переплетов: цельнотканевые и составные. На цельнотканевые переплеты текст и изображение наносится краской или тиснением, часто употребляется бронзовая фольга. Бывает рельефное тиснение без краски. Переплеты такого типа лаконичны, так как делаются в два-три тиснения. Чаще всего изображение на них сведено к знаку, символу. На переплеты составные, которые состоят из тканевого корешка и покрытых бумагой сторон, можно репродуцировать многокрасочное изображение.

Книги выпускаются не только в переплетах. Брошюры, журналы, книги в одну тетрадку часто выходят в обложках. Обложки делаются из более плотной, прочной бумаги, на которой возможна многокрасочная печать. Обложка выполняет те же художественные функции, что и переплет. Оформительскими средствами, характером шрифта, изображением создается как бы визитная карточка книги, лаконично представляя ее характер, жанр, указывая на ее стиливые особенности.

На переплеты иногда надевают суперобложку, которая также является элементом художественного оформления книги.



А. Агин.
Н. В. Гоголь. «Мертвые души».
1846 г.
Иллюстрация.
Гравюра на дереве.
Гравер Е. Бернадский.

Е. Лансере.
Буквица.
«Императорская охота
на Руси».
Тушь, перо. 1902.

Она возникла из магазинной обертки и вначале носила только предохранительный и рекламный характер. В наше время суперобложка взяла на себя часть образной задачи переплета. Обычно под яркой, сложной суперобложкой — переплет очень простой и лаконичный.

Обратная сторона переплетной крышки заклеивается сложенным пополам листом бумаги — это форзац (нем.). Он соединяет книжный блок с крышкой переплета. Форзац может быть просто белой или цветной бумагой, декоративно-орнаментальным или содержать сюжетное изображение. Форзац служит графическим предисловием кни-

ги, вступлением, где художник создает нужное настроение, готовит к встрече с героями. Бывают книги и с двумя разными форзацами — в начале и в конце.

Книга начинается титульным (латин.) листом, который может быть разворотным, занимая вторую и третью страницы, в некоторых изданиях имеется авантитул, расположенный на первой странице. На титуле помещаются основные сведения: название, фамилия автора, наименование издательства, место и год издания. Отдельным разделам книги иногда предшествует **шмуцтитул**, на котором помещается название части.

Титульные листы бывают наборными или рисуются художником, который сочиняет не только композицию листа, но и характер начертания букв. Какого совершенства достигали русские типографы в XVIII и XIX веках, создавая наборные титулы и используя для украшения его лишь маленькую гравюрку — **политипаж** (франц.)! На титуле встречаются и сложные многофигурные композиции или изящные гравюры-аллегории. Титульному листу иногда предшествует **фронтиспис** (франц.). На нем обычно изображается автор книги или лицо, которому книга посвящена, может помещаться рисунок, отображающий идею произведения или иллюстрация к главному эпизоду книги. В старой книге фронтиспис был часто единственной иллюстрацией.

Мастера рукописной книги стремились к гармоническому расположению текста, иллюстраций, украшений. И уже тогда сложились основные нормы оформления книжной полосы — страницы.

Первая страница начинается со спуска, отступа. Этим по традиции оставляется место для художника, где он рисует заставку, украшение или иллюстрацию, начинающие книгу. Особое внимание уделялось и первой букве — **буквице**, которую рисовали особенно нарядной, узорчатой, яркой. Чаще всего она была красной, отсюда и название первой строки — «красная строка».



Акт второй

Б. Дехтерев.
Заставка.
В. Шекспир. «Гамлет».
Гуашь. 1965.

А. Лаптев.
Полустраничная иллюстрация.
Н. В. Гоголь. «Мертвые души».
Гуашь, перо. 1953. ▶

С. Герасимов.
Фронтиспис.
М. Горький.
«Дело Артамоновых».
Акварель. 1946. ▶

Рисованная буква как элемент оформления дошла и до наших дней. Она то появляется в изобразительном орнаментальном окружении, то соседствует с изображением или вписывается в него, то сама становится фантастическим предметом.

Последняя полоса в книге, главе или разделе может завершаться **концовкой**, орнаментально-декоративной или сюжетной. Концовка — это точка, которую ставит художник.

Все рассмотренные элементы книги относятся к ее оформлению. Но есть еще иллюстрации, они появились и сопровождают книгу с самых давних времен.

Рукописные книги иллюстрировались миниатюрами, которые размещались как на отдельных страницах, так и на полях, органически входили в текст, сопровождая написанное изображением и украшая рукопись.

Рассмотрим страницу «Киевской Псалтири», одной из лучших русских рукописных книг, созданной в 1397 году. Пожел-

тевший пергаментный лист с крупными черными буквами и нарядными вкраплениями красных точек. Две красные строки заглавия. По полю — миниатюры, сцены из жизни юного Давида. Красивые по цвету, изящные рисунки гармонически дополняют и украшают текст. Красные пятна одежды перекликаются с красным в тексте, а золотые штрихи прописи делают лист поистине драгоценным. С каким мастерством и вкусом написана и украшена эта книга!

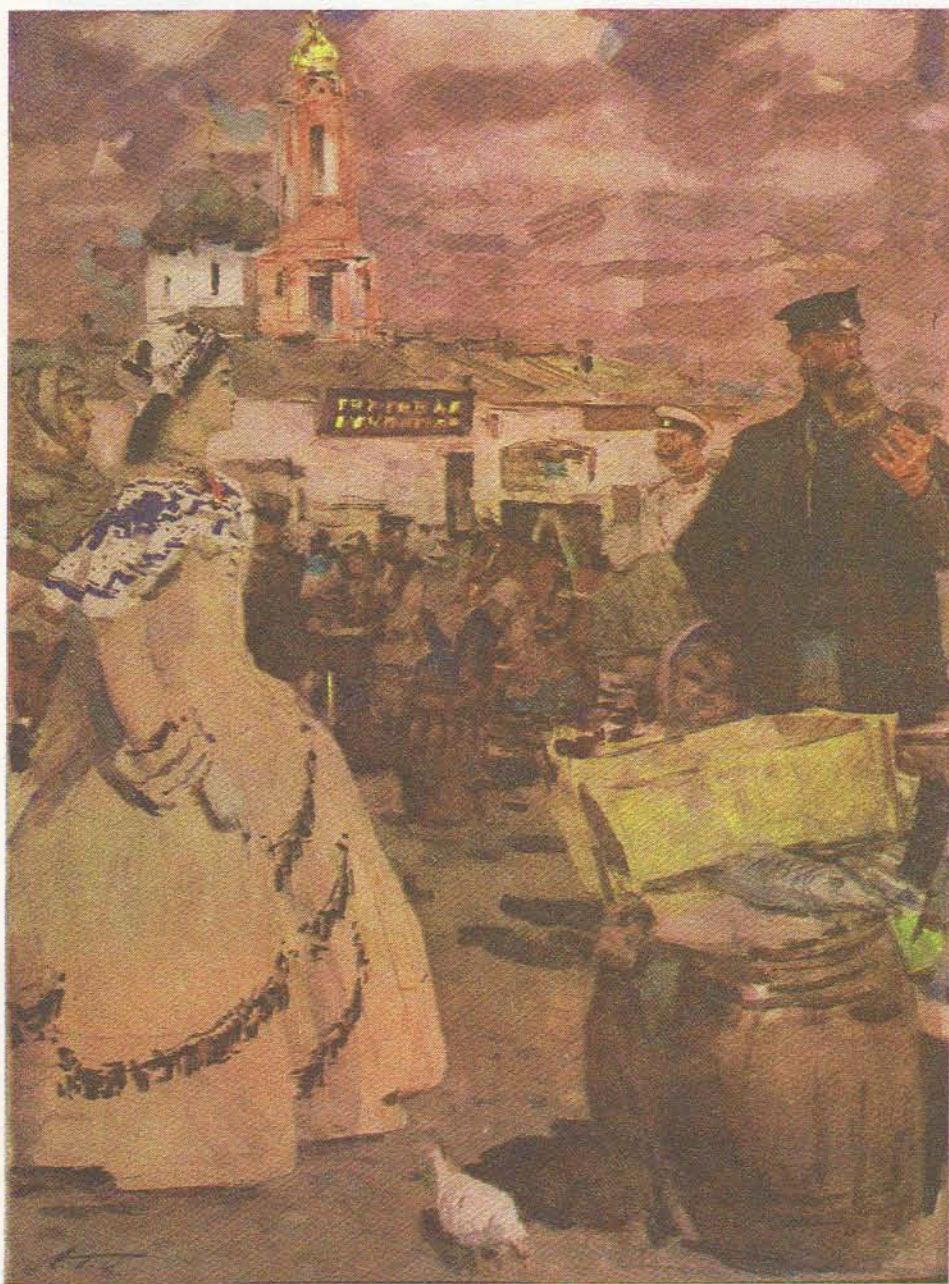
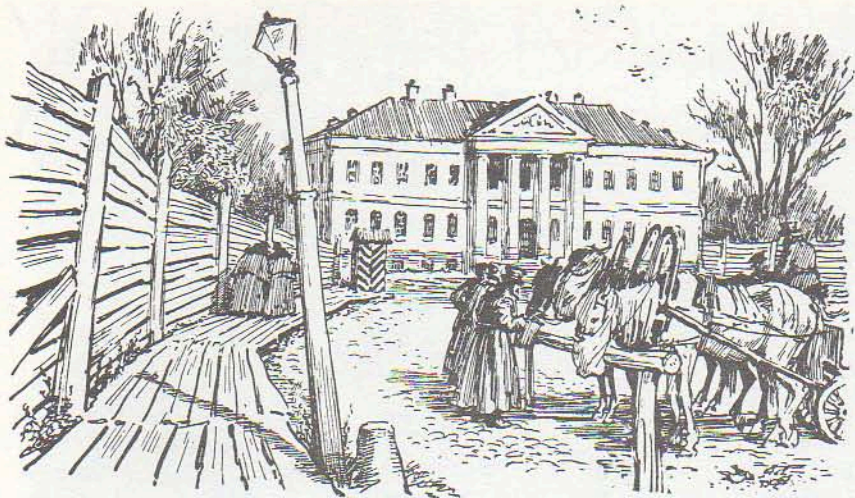
С развитием книгопечатания развивались и способы воспроизведения иллюстраций. Гравюры на дереве, резцовая гравюра на металле, офорт, литография — все эти графические техники применялись для печатания иллюстраций. И каждая техника придавала книге своеобразный, присущий своему времени стиль и образ.

Раскроем Евангелие XVIII века. Сочный, напечатанный с офортной доски фронтиспис соседствует с парадной спусковой полосой, напечатанной в две краски. Заставка, буква, украшение и выделенное цветом название создают впечатление нарядности, торжественности. Это книга для чтения перед многими слушателями, чему отвечает ее формат, величина, графическое решение.

Особенности графического материала определяли и характер оформления книги. Сравните лаконичность гравюры на дереве с живописностью офорта, чеканность и строгость резцовой гравюры с серебристостью и воздушностью литографии.

Иллюстрация, выполненная в гравюре, имела двух авторов: художника, сочинившего и нарисовавшего ее, и гравера, который ее вырезал. Так они и подписывались — слева автор, справа гравер. Известны случаи их долгого и плодотворного сотрудничества, например, неразделимы фамилии А. Агина и Е. Бернардского, создавших великолепный цикл гравюр-иллюстраций к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя.

С изобретением фотомеханического способа репродуцирования возможности художников



еще больше увеличились: от рисунка пером до тонального черно-белого рисунка кистью или карандашом; от сдержанного рисунка в две краски до яркого, цветного живописного решения. А сколько новых комбинированных техник изобретают художники, какие неожиданные материалы применяют, работая над иллюстрациями!

Широко известный, уже вошедший в советскую классику цикл иллюстраций Е. Кибрика к «Борису Годунову» А. С. Пушкина сделан чернилами для авторучки. А иллюстрации В. Лебедева к книге С. Маршака «Усатый полосатый» выполнены цветными карандашами. Рисунки получились яркие, воздушные и мягкие, с характерной фактурой.

Выбор материала, изобразительного языка, принципы построения книги произвольны, они диктуются характером и стилем литературного произведения. Напряженный драматизм Шекспира или лиричность рассказа Чехова находят свое пластическое выражение в великолепных иллюстрациях Б. Дехтерева и Д. Дубинского, иллюстрациях разных, но точно и тонко передающих литературную первооснову.

По месту, занимаемому в книге, иллюстрации делятся на страничные (полосные), полустраничные и мелкие. Иллюстрации, окруженные с двух и более сторон текстом, называются оборочными. Рисунок, помещенный на двух страницах, называется разворотной иллюстрацией.

Иллюстрации — важное средство идейного и эстетического воспитания. Для русской и советской иллюстрации всегда было характерно стремление к передаче психологической стороны повествования, реалистической достоверности образов, уважительное отношение к тексту.

Высокого уровня достигло искусство иллюстрирования в нашей стране. В этой области работали и успешно работают сейчас крупные художники нашего времени и талантливая молодежь.

В. ПАНОВ,
художник

ТРАКАЙСКИЙ ЗАМОК

Тракай... Около полумиллиона туристов из всех уголков нашей страны и из-за рубежа посещают каждый год эту местность, расположенную неподалеку от города Вильнюса, столицы Литовской ССР. Их манят чудесные пейзажи, возможность отдохнуть и искупаться в прозрачных озерах, встречи с многовековой историей, следы которой здесь буквально на каждом шагу.

С особым интересом осматривают посетители два древних замка. Один из них расположен на полуострове

близ города. Когда-то он был крупнейшим оборонительным сооружением средневековой Литвы и имел 11 башен. Недаром в документах XV века замок этот назван «большим». Время безжалостно, и сегодня, к сожалению, сохранились лишь руины грозной некогда крепости.

Но вот вы переводите взгляд на озеро, и внимание ваше властно приковывает как бы вырастающий из лазурных глубин величественный замок. И хотя в старину его именовали «малым», сегодня это главная историко-архитек-

турная достопримечательность Тракая. Подлинная жемчужина зодчества. Предмет гордости каждого литовца!

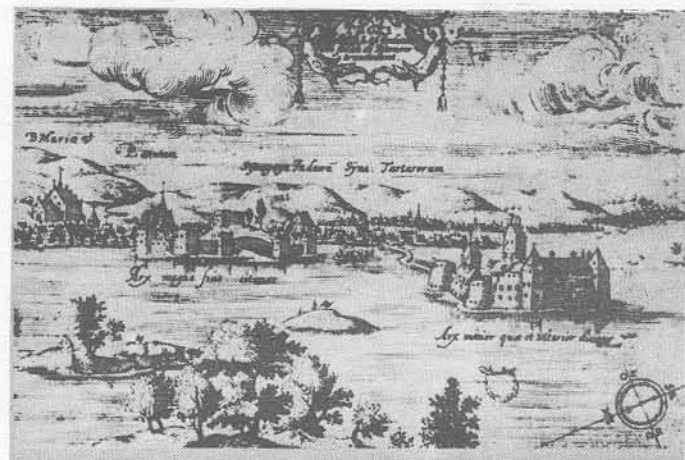
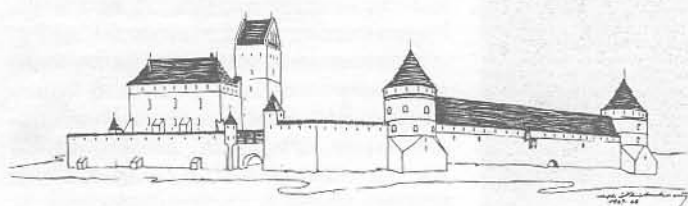
Когда основан город, точно не установлено. Согласно одной версии Старый Тракай, расположенный километрах в трех от нынешнего, был заложен в середине XI века. А Новый? Долгое время ученые придерживались мнения, что впервые это название встречается в конце XII столетия в записках некоего исландского путешественника. И все же наиболее достоверные сведения мы находим в одной средневековой хронике, которая сообщает, что в 1321 году великий князь Литвы Гедиминас перенес столицу из Старого Тракая в Новый.

Как бы то ни было, в XIV — начале XV века Тракай с его оборонительными сооружениями сыграл выдающуюся роль в мужественной борьбе литовского народа за незави-

симость против ордена крестоносцев. Начиная с 1377 года столица Литвы часто упоминается в хрониках завоевателей: в том году они впервые вели осаду «нового замка на Тракайской земле». И, как много раз потом, безуспешно! Но замок не только памятник героической борьбы литовцев с псами-рыцарями. После Грюнвальдской битвы 1410 года, когда общими усилиями польского, литовского, русского и других народов было наголову разбито войско крестоносцев, пришло мирное время. В Тракай начинают приезжать послы, государственные и политические деятели из многих стран Европы. Некоторые из них оставили описания замка и приема, оказанного им. Например, фламандский дипломат Жиллибер де Лануа говорил о замке на острове как о совсем новом, построенном во французском (надо понимать — в готическом) стиле.

Но уже с конца XV века Тракай постепенно теряет свое значение. Редко используемый замок постепенно приходит в упадок, а в XVII столетии превращается в руины...

В начале прошлого века передовые люди Литвы начали усиленно интересоваться древним сооружением. Можно твердо сказать,



Тракайский замок на острове. Реконструкция. В. Микулёниса.

Вид Тракая в 1600 году. Гравюра. XVII в.

Тракайский замок на острове. XIV—XV вв. Общий вид. ►



что ни один историко-культурный памятник Литвы не заслужил такого внимания, как замок на острове. В прекрасных стихах воспели его поэты, вдохновлял он и многих художников. Знаменитые руины много раз изображали воспитанники кафедры рисунка и живописи Вильнюсского университета, 400-летие которого праздновалось не так давно. А в середине XIX века здесь некоторое время проходили рисовальную практику студенты Петербургской академии художеств. В начале нынешнего столетия в Тракае побывал знаток памятников старины, известный русский живописец Н. Рерих.

Примерно в это время Тракай наконец привлек внимание ученых. В первую очередь они попытались решить волнующий вопрос: когда

все же был построен замок на острове? Одни утверждали, что его строительство начал великий князь Литвы Гедиминас в первой половине XIV века, другие — что весь комплекс построен его сыном Кестутисом, третьи — что работы в начале XV столетия вел крупный государственный деятель великий князь Витаутас. В советское время ученые всесторонне исследовали памятник. И оказалось, что все прежние предположения в какой-то мере верны: ансамбль создавался около ста лет.

«Тракас» на литовском языке означает «вырубка». И действительно, древнюю столицу Литвы окружали густые леса, непроходимые болота и многочисленные озера с большими и малыми островами. Посреди

одного из таких озер — Гальве — и расположен Тракайский замок на острове. Он состоит из трех частей: переднего двора (предзамочья), великокняжеского дворца и глубокого рва между ними. Такая композиция объясняется просто: раньше здесь был не один остров, а три, лежащих почти вплотную друг к другу.

Из города к замку протянут через озеро длинный пешеходный мост, который подводит прямо к въездной башне предзамочья. Но попасть в крепость не так-то просто: нужно миновать подъемный мост, двое мощных ворот. Да и в самой башне, как видно, находилась вооруженная стража.

По углам переднего двора, окруженного толстыми стенами, возвышаются три башни, предназначавшиеся для ведения пушечного огня. Пушек Тракайский замок имел 15, причем самая большая из них могла метать ядра ве-

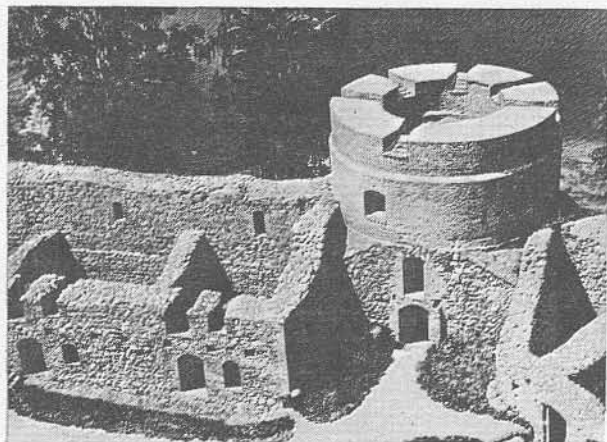
личиною с человеческую голову. Сооружения эти использовались и под хозяйственные нужды, а в первом этаже юго-западной башни помещалась тюрьма.

Налево от въезда находились так называемые западные казематы. Они были двухэтажные: первый этаж занимали хозяйственные службы, а второй был жилой. Помещения его имели звездчатые своды сложного рисунка, а некоторые откосы дверей и окон обрамлял профилированный кирпич. Окна были украшены разноцветными витражами. На противоположной стороне двора располагались восточные казематы, возможно, тоже двухэтажные. На первом этаже были конюшни.

Предзамочье размещалось на двух островах и заболоченных протоках между ними. Строительство велось в очень трудных условиях, под стены было уложено основание из деревянных бревен. Другая же часть замка,

Тракайский замок на острове. Северный угол предзамочья после реставрации.

Фрагмент предзамочья после консервации.



отделенная глубоким ровом, стояла на возвышении: раньше тут был самый большой остров из трех. Перейдя мост, мы попадаем в великокняжеский дворец. Он состоит из двух трехэтажных корпусов, внутреннего дворика и главной башни — «донжона».

Как и весь замок, дворец выстроен в готическом стиле. Внешний облик его прост, лаконичен и сурово монументален. Но внутри все помещения были очень пышны, особенно главный зал в правом корпусе. Вероятно, окна его имели многоцветные витражи, а стены и звездчатые своды были расписаны. Стенную роспись выполняли вильнюсские художники, последователи византийской школы. Всего этого теперь уже нет, но то, что сохранилось, — сама архитектура зала — поражает нас красотой!

При строительстве дворца не были, конечно, забыты и оборонительные соображе-

ния. Перед главной башней — подъемный мост, въезд закрывали двое тяжелых дверей и железные подъемные решетки. Каждое помещение имеет только один выход на открытую деревянную галерею, опоясывающую внутренний дворик, а в верхние этажи дворца ведет узкая винтовая лестница в башне. Все дверные проемы сделаны так, чтобы в дверь мог пройти лишь один человек. Внутри замка был вырыт колодец с питьевой водой.

Зодчие старались не зря. Стены и башни Тракайского замка, в прямом смысле слова вырастая из воды (тогда уровень озер был гораздо выше), делали крепость почти неприступной. Один из предводителей крестоносцев писал в донесении: «Если бы маршал напал большими силами, то он, может быть, смог бы взять и Тракай». Может быть! Замок со стенами высотой около семи метров и толщиной три с поло-

виной наводил ужас на крестоносцев: при набегах на Литву они старались обойти Тракай стороной.

Сложна и продолжительна история не только строительства, но и реставрации замка. В начале нашего века один из исследователей писал: «Трудно поверить, что эти рассыпающиеся, исчезающие, каждое мгновение готовые рухнуть развалины благосклонно свидетельствуют об озабоченности их состоянием, о том, что мы не забываем своего... прошлого».

В годы Советской власти после тщательных исследований появилась возможность прояснить прошлое памятника, выявить его место в замковой архитектуре Европы. В результате Тракайский замок на острове был включен в список памятников международного значения. Собранные материалы позволили создать проект реставрации отдельных частей сооружения. Он

осуществлен, и работа проектировщиков и строителей, занятых реставрацией замка, получила очень высокую оценку в нашей стране и за рубежом.

Ныне в замке на острове расположена экспозиция Тракайского исторического музея, посвященная истории города и его памятникам. Часть ее рассказывает о восстановлении Советской власти в Литве, партизанском движении в этих краях в годы Великой Отечественной войны, достижениях последних десятилетий.

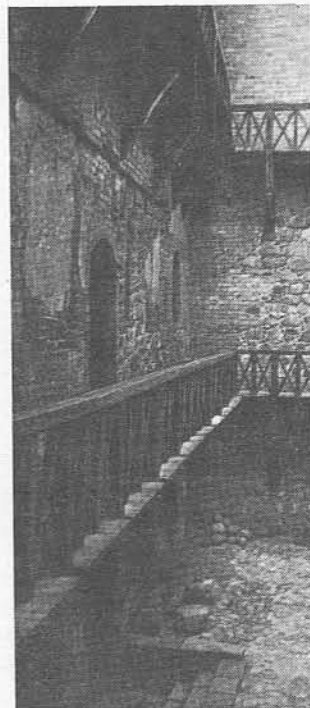
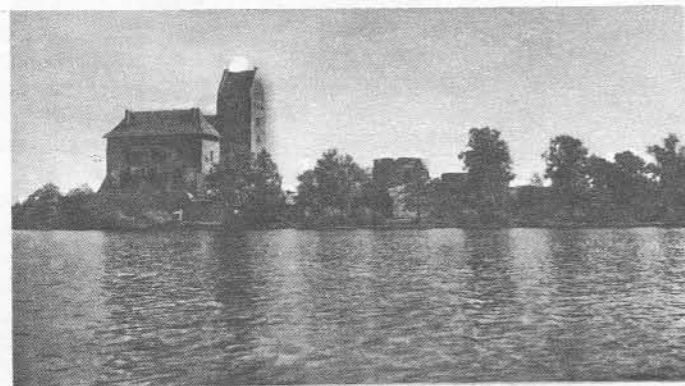
Тракайским замком восхищаются все, кто в нем побывал. Приведу слова одной французской писательницы: «Я взволнована удивительным уголком вашего края — Тракаем, его озерами, архитектурой, внутренним спокойствием и гармонией всего того, что создали ваши талантливые люди и природа».

В. МИКУЛЕНИС,
кандидат архитектуры
г. Вильнюс

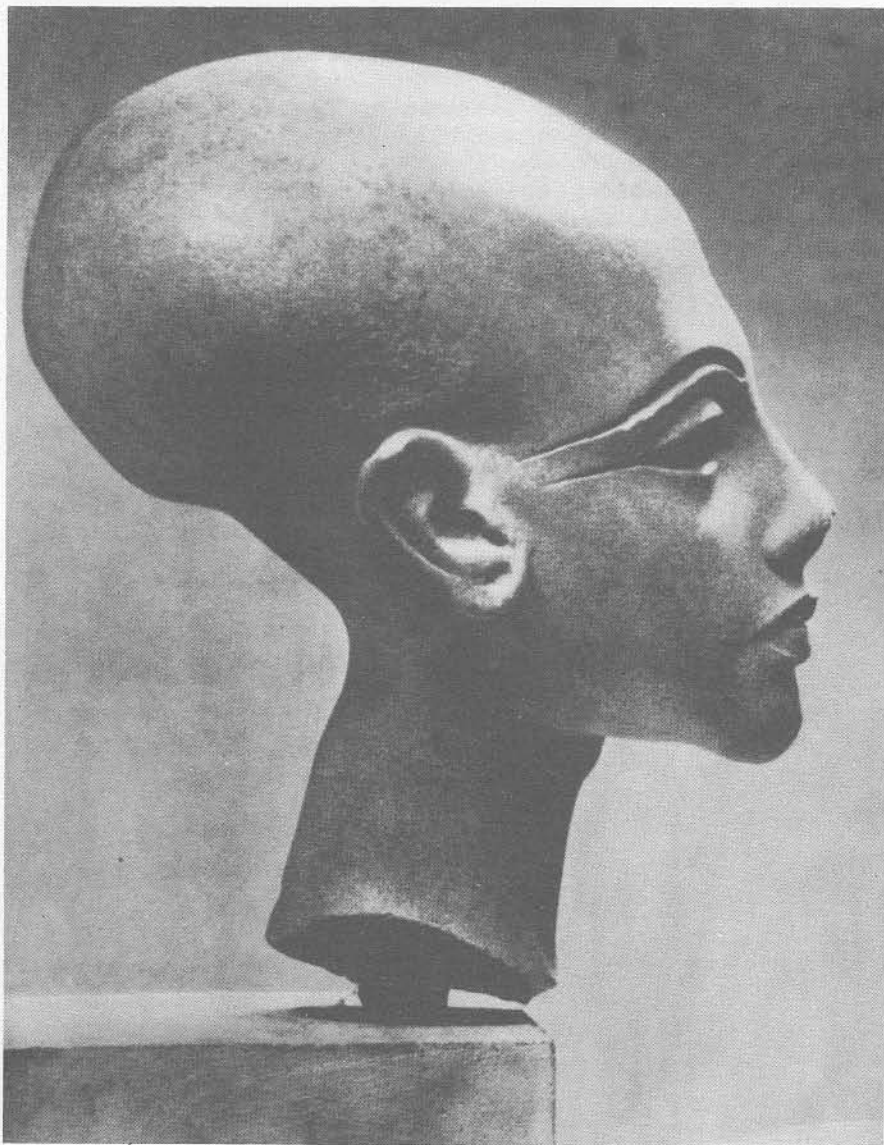
Тракайский замок на острове. Великокняжеский дворец.

Фрагмент внутреннего двора великокняжеского дворца.

Подъемный мост и ворота великокняжеского дворца.



ЛЕПКА ГОЛОВЫ



Тутмес.
Голова дочери Эхнатона
Меритатон.
Песчаник.
XIV в. до н. э.

Рано или поздно каждый начинающий скульптор берется за изображение головы человека — работу, требующую определенных навыков, знаний, профессиональной культуры.

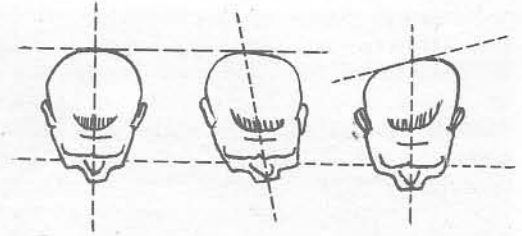
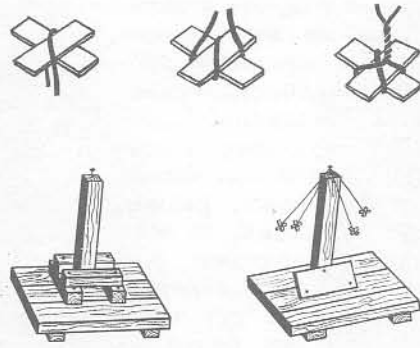
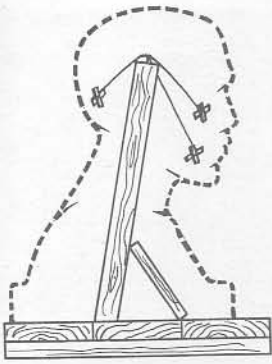
В этой статье будут даны первоначальные сведения, которые пригодятся вам в этой работе. О том, как оборудовать рабочее место, приготовить и сохранить глину в нужном состоянии, мы уже рассказывали ранее (см. № 3 за 1978 г.).

Прежде всего надо изготовить каркас, два простейших варианта которого показаны на рисунке. Для этого потребуются обрезки досок, несколько гвоздей и проволока. Каркас следует рассчитать таким образом, чтобы во время лепки он не мешал и не вышел из формы наружу. При его конструировании учитывайте и композицию будущей скульптуры. Не экономьте время на этой стадии, иначе потом ваша работа может пойти впустую.

Плоскость станка установите строго горизонтально, чтобы при его поворотах этюд не изменял наклона. Модель и этюд должны находиться на одинаковой высоте: желательно, чтобы их переносицы были на уровне ваших глаз, а при проверке, во время отхода, этюд и модель находились на одном расстоянии от скульптора и как можно ближе друг к другу. Они и освещены должны быть одинаково, желательно сверху, но без обширных теней в углублениях формы. Полезно изменять освещение. Это поможет избежать ошибок. Глаз привыкает к допущенным неточностям, и случается, что мы не замечаем грубых просчетов в создаваемой скульптуре: например, когда одно ухо куда больше другого.

Возьмите за правило с первых же минут сеанса проверять свой этюд, внося в него наиболее решительные коррективы. Прежде чем приступить к делу, обдумайте действия, то есть работайте больше головой, чем руками. Удобно находить ошибки с помощью зеркала, в котором вы видите начатую скульптуру как бы со стороны.

Полезно прибегать к помощи циркуля. Быстро, не растративая творческого пыла, им можно



Каркас для лепки головы.
Схемы. ▶

Ошибки в лепке головы.
Схема.

установить истинные пропорции модели. Обычно вначале циркулем пользуются неохотно, но в дальнейшем к нему привыкают, и этот инструмент становится не помехой, а помощником. Однако полностью циркулем нельзя доверяться, так как отношения в скульптуре не ограничиваются лишь линейными пропорциями, на определенном этапе наш глаз оказывается «вернее».

Скульптору-портретисту нужно изучить человеческий череп, хорошо знать его конструкцию. Для этого сделайте несколько этюдов с черепа в положении, свойственном нормальной посадке головы человека, обращая при этом главное внимание на основные объемы и их соотношения. Необходимо учитывать форму частей черепа, наиболее близко расположенных к поверхности и, следовательно, имеющих наибольшее пластическое выражение: теменные, затылочные, лобные кости, лобные бугры и надбровные дуги, скуловые отростки лобной кости, скуловые кости и дуги, носовая, верхнечелюстная и нижнечелюстная кости.

Нужно четко уяснить для себя деление черепа на мозговую и лицевую, неподвижную и подвижную части, усвоить его форму со всеми видимыми изменениями (вид сверху, снизу, с боковых сторон), почувствовать конструкцию, пропорции, основные планы и их взаиморасположение в пространстве. Полезно вылепить череп по памяти, а также параллельно с работой над этюдом головы живой

модели в размере $1/2$ натуры, стараясь придать ему характерную для этой модели форму.

Начинающему скульптору-портретисту рекомендуется лепить с гипсовых слепков или копий лучших образцов мировой и отечественной классики. Такая работа развивает художественный вкус. Перед будущим скульптором — форма, уже решенная выдающимся мастером, по которой можно учиться понимать его творческий метод. Неподвижность модели облегчает задачу: слепок можно измерять циркулем, сколько требуется.

Если невозможно найти высококачественную гипсовую копию (а с плохой лепить нельзя, даже вредно), то приступайте к работе над живой моделью. Это, конечно, для начинающего сложно.

Лепить голову человека следует так же, как с гипсового слепка, в натуральную величину или чуть больше натуры, но в этом случае полезно заранее задать определенный масштаб этюда по отношению к натуре. Например: 1,1; 1,2 к натуральной величине. Лепить голову большего размера пока не нужно. Чтобы сохранить заданный размер скульптуры, облегчить проверку пропорций, сделайте масштабную линейку, в которой на одном делении будет 1,1 см или 1,2 см, что соответствует 1 см в натуре.

Лучше начинать с лепки мужской головы во фронтальном положении без поворота. В дальнейшем, усложняя задачу, мож-

но выбрать тот или иной ее поворот или наклон, включив и часть плечевого пояса. Имейте в виду, что плинт или куб, на которых будет расположена голова и шея, также являются составной частью вашей композиции. Своим размером, формой и весом они влияют на всю работу.

Приступая к лепке, надо поднять вверх проволоку с крестами, чтобы они пока не мешали, и, слегка смочив водой каркас, начать прокладку глиной. Если она будет излишне влажной, то потом может дать большую усушку. В то же время глина должна быть достаточно мягкой, чтобы было нетрудно набирать ее на каркас.

Глину проложите таким образом, чтобы над основной рейкой был слой 6—8 см. В противном случае по высыхании она несколько осядет, и каркас выступит наружу. Рекомендуется также первоначальный объем брать несколько меньше намечаемого. Лучше наращивать, а не срезать глину. При прокладке набирайте ее так, чтобы каркас не появлялся над поверхностью формы.

С самого начала надо ясно себе представить общий характер формы головы. Старайтесь сохранить целостность общего на всех этапах работы. А их всего три:

— прокладка, нахождение основных пропорций и объемов в пространстве, установление планов;

— моделировка формы, ее анализ;

— обобщение, завершение работы.

Конечно, такое деление условно. Задачи на разных этапах не решаются изолированно друг от друга, в каждом случае они требуют различного времени для завершения. Однако последовательность сохраняется.

На первом этапе работы мы оперируем общими объемами и планами, как бы упрощая или, точнее, еще не рассматривая их во всем пластическом богатстве. Под планом подразумевается поверхность, ограничивающая тот или иной объем в пространстве и занимающая определенное место по отношению к другим планам.

Поначалу не заостряйте внимание на местах соединения планов. Старайтесь найти их положение в пространстве относительно друг друга. Чем крепче, основательней будет построен фундамент, тем успешнее продвинется вся остальная работа.

Найдя верное пространственное расположение объемов и пропорциональные соотношения, как можно шире взяв движение, имеющееся в натуре, можно вбить кресты в нижнюю часть скульптурного этюда. Расположите кресты ближе к поверхности формы и проследите, чтобы проволока, на которой они висят, была натянута. С помощью этих крестов мы предотвратим возможные сползания глины с каркаса под собственной тяжестью. Если же проволоку не натянуть, то впоследствии возможно оседание глины по всей ее длине. Проволока должна быть достаточно крепкой, но в то же время мягкой: наиболее удобна в этом отношении медная.

Убедившись в том, что в дальнейшем глина не преподнесет нам неприятных сюрпризов, продолжаем устанавливать основные планы и пропорции. Определяем место слухового отверстия и ушной раковины, черепную и лицевую части, размер носа, линию смыкания, то есть последовательно находим все более частные, подчиненные главным объемы. И тут надо иметь в виду целое, большую форму головы, ее характер, который должен быть остро «взят» в первые моменты работы.

Значительная затрата времени на этюд с натуры создает для начинающего скульптора еще одну сложность. Самые непосредственные и сильные впечатления от модели постепенно стираются, эмоции затухают, и работа может показаться вялой и скучной. Чтобы этого не произошло, рекомендуем сначала зафиксировать свои впечатления от модели в небольшом наброске, который послужит вам как бы напоминанием о «первом знакомстве», станет своеобразной путеводной звездой до момента завершения работы.

По мере накопления знаний и опыта скульптор сумеет решить задачи начального этапа работы, включая фиксацию первых впечатлений от натуры, за время, не превышающее двух часов. Хороший артист обязан беречь свои эмоции, не растрчивать их уже в начале спектакля. Так и скульптору необходимо зафиксировать в памяти свежие, самые сильные впечатления от модели и обращаться в дальнейшем к ним по мере необходимости.

Портрет римлянина.
Бронза.
I в. до н. э.

Портрет римлянки.
Мрамор. II в.

Закончив в целом первый этап работы, удовлетворившись его результатами, можно перейти ко второму, наиболее длительному, в процессе которого вы приобретаете опыт моделировки формы, ее анализа и воплощения в материале. Со временем самый трудный второй этап будет занимать у вас меньше времени. Все усилия направляются на решение чисто творческих задач: поиск и нахождение окончательной, наиболее художественно-выразительной формы.

Но начинающему скульптору необходимо соблюдать строгую последовательность работы, ее четкое и ясное деление на этапы с переходом от простых задач к более сложным.

Правая и левая части головы симметричны; лепить их рекомендуется одновременно, постоянно между собой сравнивая. Работайте при этом обеими руками.

Старайтесь избегать распространенных ошибок: увеличения лицевой части головы за счет черепной, проваливания лба по отношению к плоскости лица. Полезно применять отвес, особенно при анализе этюда в профиль.

Итак, еще раз проконтролируйте симметричность обеих сторон головы, правильность расположения глаз, скул и других ее частей. Помните, что середина головы обычно распо-

КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ

Ленинградская средняя художественная школа имени Б. В. Иогансона при художественном институте имени И. Е. Репина Академии художеств СССР объявляет прием на 1981/82 учебный год. Школа готовит лиц для поступления на все факультеты института имени И. Е. Репина и другие художественные учебные заведения страны и дает полное среднее образование.

Прием производится в 5, 6, 7-е классы живописного отделения.

На скульптурное отделение принимают учащиеся в 7-й класс.

На архитектурное отделение принимают учащиеся в 9-й класс.

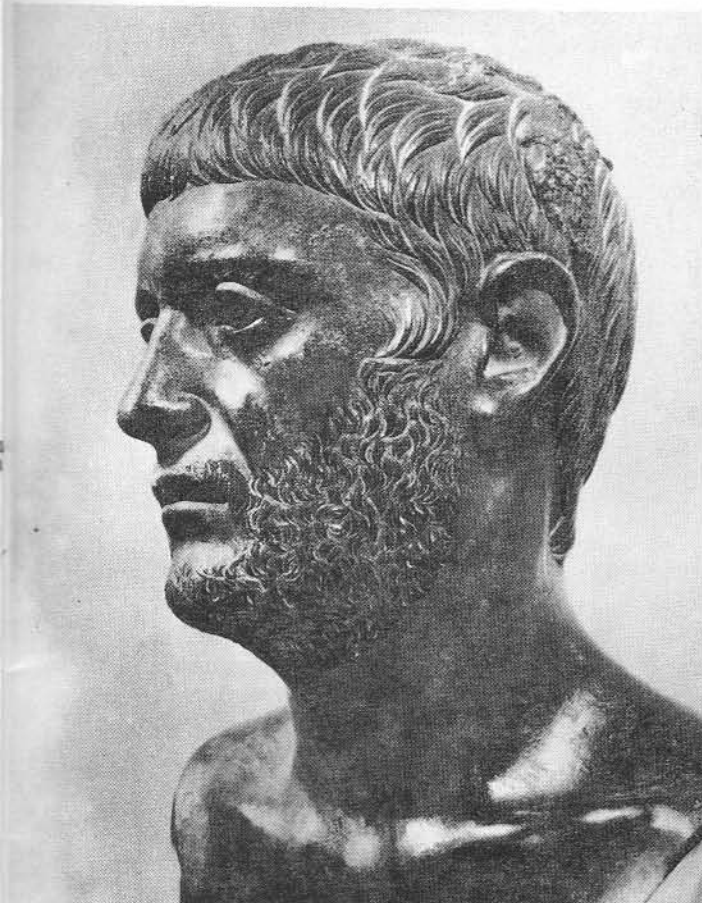
Прием работ и документов производится до 10 июня.

Экзамены — с 15 по 25 июня.

Иногородним детям предоставляется место в интернате.

Справки по адресу: 199106, Ленинград, Детская ул., 17а.

Приемная комиссия: тел. 217-40-39, 217-43-46.



ложена на уровне слезников или переносицы. По отвесу желательно найти отношение лобной кости к челюсти и к яремной ямке.

Убедимся, что самая высокая точка черепа на скульптуре намечена верно, и определим местоположение слезников и ушных отверстий. Они находятся почти на одной горизонтали. С другой горизонталью совпадают основание носа и отросток нижней челюсти.

В фас проверим симметричность левой и правой частей головы. Уточним общую форму черепа сверху. Ширина между лобными буграми соответствует ширине затылочной кости, а наиболее отдаленными друг от друга точками черепа являются темные бугры, которые даже при очень развитых скуловых костях остаются шире их.

Теперь посмотрим на эту. Убедимся в точности взятых пространственных соотношений объемов, их симметрии. Будем и в дальнейшем проверять рабо-

ту, моделируя эту спереди и сзади в трехчетвертном повороте. Верно ли взято отношение высоты носа к расстоянию от его основания до конца подбородка? От подбородка до линии смыкания губ по отношению к расстоянию от линии губ до основания носа? А также расстояние от слезников до лобных бугров и вершины черепа?

Глядя в фас, затем снизу и сзади, добьемся симметричности посадки ушных раковин.

Еще и еще раз советуем посмотреть, как решен общий объем головы во фронтальном и профильном положениях.

Область уха разграничивает голову в профиль на лицевую и затылочную части и обычно представляет собой большие трудности для начинающих. Лицо и затылок нередко лепят отдельно, без связи между ними. Чтобы избежать этого, надо внимательно следить за цельностью построения головы. Постарайтесь понять, каким обра-

зом самая высокая точка скуловой дуги и носцеvidный отросток образуют единый план, уходящий к затылку, если осматривать голову в профиль. Проследите как можно больше пластических ходов, связывающих лицевую и затылочные части.

В фас нетрудно увидеть, что наиболее удалены друг от друга точки скуловых дуг. Дальше планы идут на сужение к затылку, поэтому места соединения ушных раковин со щекой мы не видим.

При моделировании форм, передаче их пластической красоты все время имейте в виду расположение масс в пространстве. Не отделяйте их от большого объема.

Старайтесь точно передать направление движения форм, их начало и завершение. Постоянно обращайтесь внимание на места соединения объемов.

(Окончание следует)

К. ПЕТРОСЯН,
скульптор

СТАНОВЛЕНИЕ ВРУБЕЛЯ



Михаил Врубель был художником, для которого «мир был бесконечной радостью и бесконечным мучением, для которого людское общество было и братски близко и безнадежно далеко». Недаром его искусство — одно из самых сложных и трудных для понимания. Наиболее популярное и общедоступное в нем — герои его произведений. Гамлет, Демон, Фауст — образы, ставшие нарицательными, освященные памятью человечества. То, что делает Врубеля Врубелем, — это своеобразие трактовки старых, вечных тем. Оно запечатлено в форме или, как сказал однажды Врубель, в «технике» исполнения сюжетов, не им придуманных, но им заново переосмысленных.

Не нужно представлять дело так, будто художник вдруг изобрел собственный строй формы. Последний имел свои источники и пути формирования. Проследив их, мы лучше поймем то, что заставляет связывать с именем Врубеля целый мир, ни на что не похожий и ни с чем не сравнимый.

Врубелю было двадцать четыре года, когда он в 1880 году становится учеником Петербургской академии художеств, успев окончить юридический факультет Петербургского университета. Вступлению на путь творчества предшествовал длительный период любительского увлечения рисованием. Образцами для подражания в это время служили Врубелю не произведения большого искусства, а образы и стилистика журнальной репродукционной гравюры. Ими продиктованы театральная патетика

чувств и щеголеватый штрих, имитирующий движение реза по металлу в одном из ранних рисунков Врубеля — «Свидание Анны Карениной с сыном». Но уже здесь можно отметить черту, свойственную индивидуальности почерку Врубеля: любовь к подробностям, вкус к сочинению деталей. Закрученные в орнаментальный узор с ломкими гранями складки одежды, смятая драпировка на стуле, брошенные на ковер зонтик и перчатки образуют мастерски исполненную натюрмортную постановку, занимающую большую часть изображения. Предметы здесь кажутся наэлектризованными энергией порыва. Они воссоздают мир мятежных страстей даже более красноречиво, чем позы и лица участников сцены.

Но есть в рисунке и то, что за единичными исключениями не будет свойственно Врубелю. Здесь дано событие, действие, движение. Позднее художник будет предпочитать изображение фигур и предметов в неподвижности. Такое пристрастие к изображению «молчаливых» объектов возникло отчасти под влиянием метода рисования, привитого педагогом Петербургской академии П. П. Чистяковым.



М. Врубель (1856—1910).
Автопортрет.
Акварель. 1882.

Его можно сопоставить с процессом работы скульптора-ваятеля. Чистяков призывал видеть в белом прямоугольнике листа подобие каменного блока, из которого предстояло «высечь» форму предмета. Рисование, по воспоминаниям его учеников, начиналось с общих касатель-

ных, отсекающих формы от пространства; сначала наиболее общие и крупные плоскости, потом постепенно мельча их, по выражению Чистякова, — до точки. Педагог добивался, чтобы ученик не срисовывал форму предмета, а конструировал ее в пространстве наподобие архитектурной постройки. Линии построения в таком рисунке были подобны лесам, покрывающим возводимое здание. По окончании рисования они стирались — «леса» убирались, и форма предмета оказывалась ритмически организованной, крепко «впаянной» в пространство листа.

Такая система осмысленного рисования требовала сосредоточенности «оптического аппарата» художника, вглядывания в «бесконечные изгибы формы», как выражался Врубель. Это, в свою очередь, требовало неподвижных предметов. Отсюда пристрастие к изображению статичных вещей и длящихся состояний, которое становится неотъемлемой приметой врубелевского творчества. В одном из писем мастер называет сюжеты своих акварелей: «Задумавшаяся Ася», «Старушка Кнорре за вязанием». Задумчивость, как и мотивы более поздних рисунков — чтение, слушание

М. Врубель.
Венеция.
Масло. 1893.



М. Врубель.
Гамлет и Офелия.
Масло. 1884.



М. Врубель.
Свидание Анны Карениной
с сыном.
Тушь, сепия, перо.
1878.



музыки, — ситуации, исключая активное действие. Жизнь в них предстает как бесконечно длящаяся, томительная, порой грозная пауза. В нагнетенности врубелевских «пауз» есть нечто родственное драматургии А. П. Чехова, где часто внешнее действие, например игра в лото в финале «Чайки», представляет собой подобие гнетущей паузы. Период 1880-х годов, памятником которого стала чеховская «Скучная история», отметил и творчество Врубеля печатью всепоглощающей тоски. Она возвышается им до степени гамлетовского ощущения «больного времени» (к образу Гамлета Врубель в 1880-е годы обращался трижды), переплывающая позднее в «мировую скорбь» его Демона. «Юноша в забытии

Скуки» — так характеризовал, например, врубелевского Демона поэт А. Блок.

Какое отношение к этому имеет метод трактовки природных форм, вынесенный Врубелем из мастерской Чистякова? Чистяков говорил, что Врубель как бы «перепекся», усвоил систему с каким-то излишком. Таковыми были рабочие линии построения объемной формы, составлявшие «леса», которые должны были убираться, как только форма построена. Врубель же оставлял следы черновой сетки, дробящей пространство листа, и в готовом рисунке. Поэтому форма прочитывалась как бы в орнаменте, в «паутине» перекрещивающихся линий. Предмет в таком изображении был дан не как готовая, сразу узнаваемая фор-

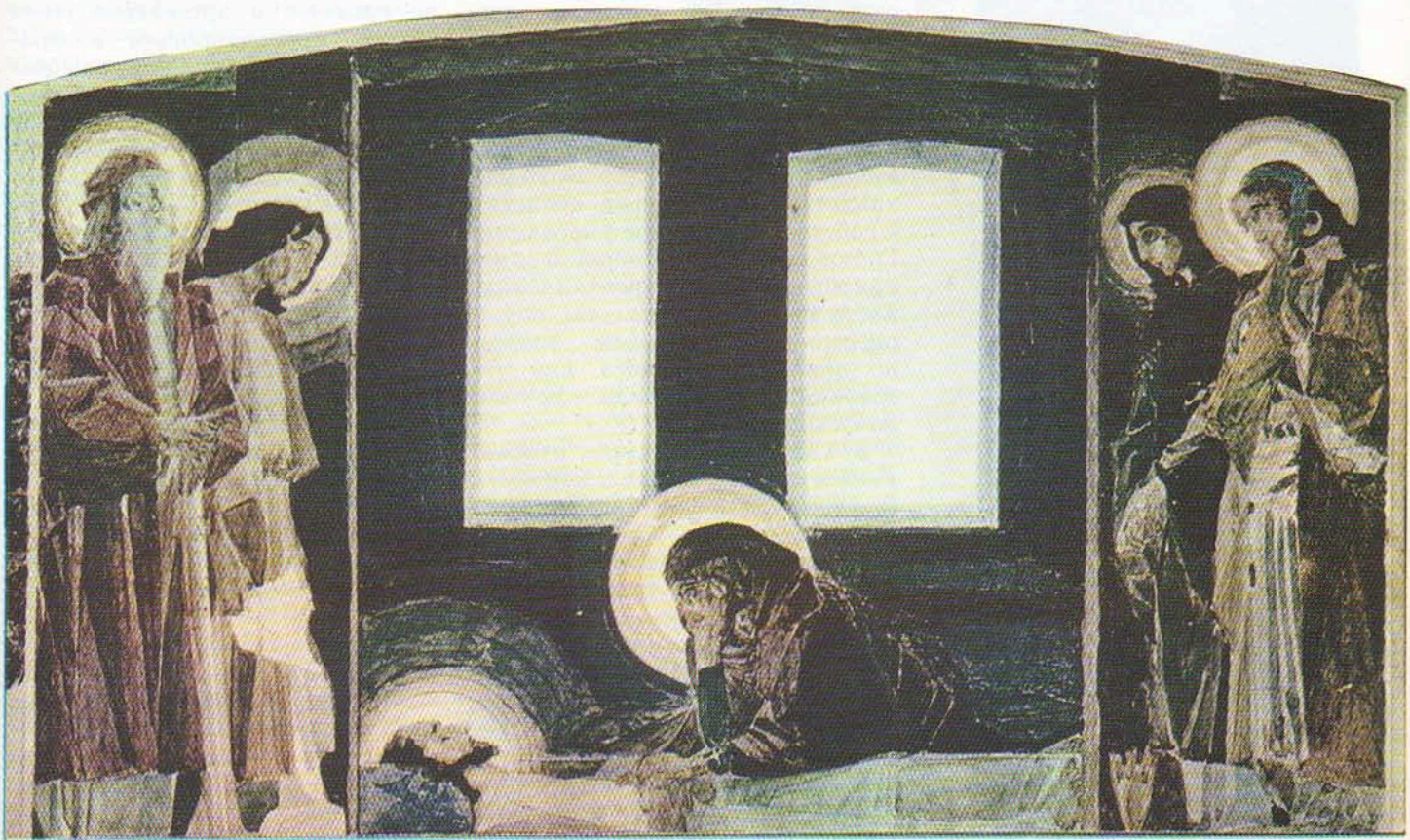
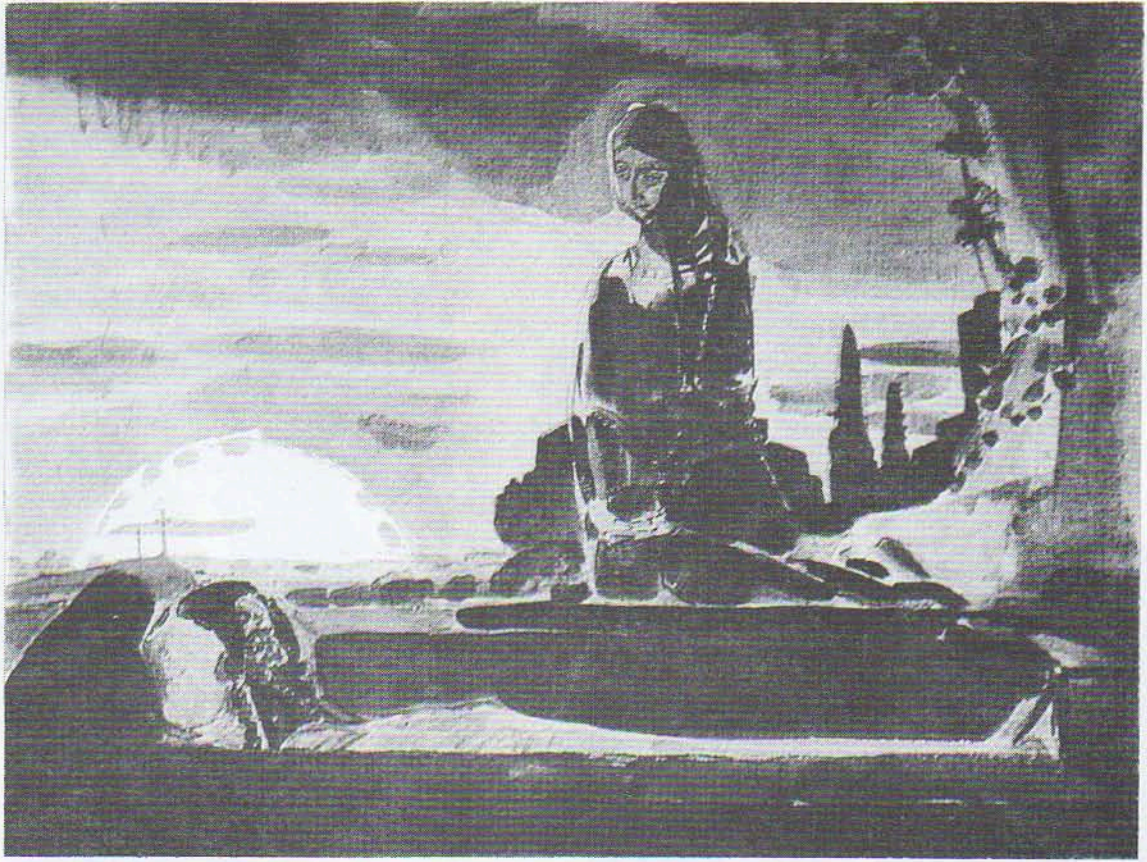
ма. Зрителю вслед за художником предстояло вычленить ее из дробящихся пространственных планов. От нас требуется такая же сосредоточенность на деталях формостроения, которая необходима самому художнику. Достаточно ослабить напряжение, как изображенная реальность грозит рассыпаться на кристаллические осколки.

Чтобы в полной мере войти в его изобразительный мир, зритель должен усилием воли уйти от сиюминутности. Если мы вспомним героев врубелевских картин — «Девочку на фоне персидского ковра», «Демона», «Гадалку» — с их неподвижно застывшим взором, — то узнаем в них состояние, достигнутое методом трактовки природы. Ибо он обладает способностью повергать зрителя в напряженную «паузу», в которой пребывают и врубелевские герои. Не случайно один из критиков назвал сосредоточенное вглядывание художника в «мир бесконечно гармонирующих чудных деталей» «демоническим вниманием». А ведь Демон или, как говорил Врубель, «нечто демоническое» — центральная тема его искусства.

В усвоенной системе рисования заключалась еще одна возможность, не сразу открытая художником. Метод построения формы гранями создавал на изобразительной поверхности прихотливую орнаментальную игру. Данная манера рисования

М. Врубель.
Женская голова
(Э. Л. Прахова).
Карандаш, гуашь.
1882—1885.

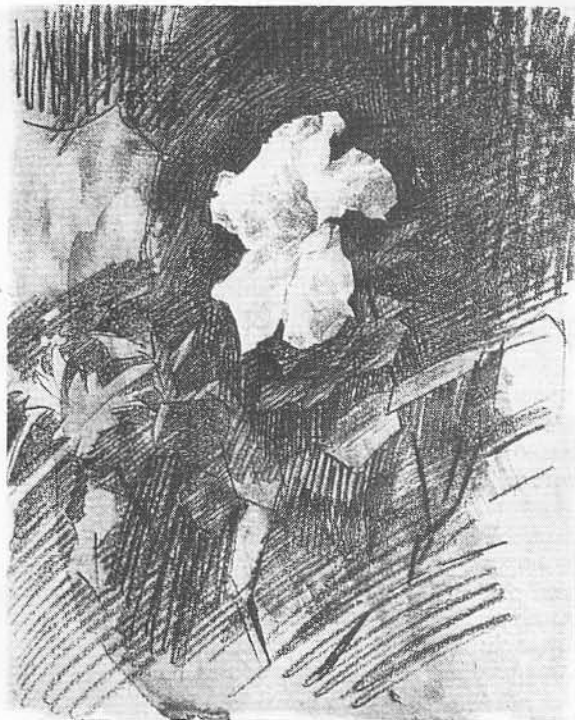
М. Врубель.
Надгробный плач.
Эскизы для неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве.
Акварель. 1887.



таила запас изысканных декоративных комбинаций и эффектов. Это значило, что предметы не только изображались, но их изображением украшалась плоскость листа. Так работают, например, миниатюристы, которые изображениями каких-либо сцен изукрашивают манускрипт или поверхность шкатулки. Так же работали и древние мозаичисты.

Строгое искусство мозаики попадает в поле внимания художника, когда он в 1884 году, после академии, отправился

М. Врубель.
Белая азалия.
Черный и графитный
карандаш, акварель.
1886—1887.



М. Врубель.
Испания.
Масло. 1894.



в Киев. Здесь он наблюдает за реставрацией древних фресок в Кирилловской церкви, выполняет ряд композиций на религиозные сюжеты, стремясь приблизиться к живописи XII века, дописывает, имитируя мозаику, фигуру архангела в барабане купола Софийского собора. Соприкосновение с мозаичной техникой и позволило Врубелю увидеть декоративные свойства в собственной манере рисования. Грани пространственной формы приобрели как бы кристаллоидность мозаичной смальты, порой рассыпаясь бисерным узором по поверхности листа, как это мы видим в акварели «Восточная сказка».

В 1885 году Врубель отправляется в путешествие в Венецию. В одном из писем мы находим признание, что он искал в венецианской живописи то, «что интересно моей палитре». С этого момента живопись Врубеля обрела чистоту и насыщенность красочного тембра, воскрешая в памяти знакомые аккорды венецианской живописи.

Важно отметить в то же время, что его колористический строй сохраняет следы усвоения сред-

невековой цветовой системы. В мозаике или витраже цвет является как бы окрашенным светом. Мозаика, например, словно оживает в дрожащем свете свечей, превращающем изображение в таинственное красочное мерцание. Не случайно в произведениях Врубеля киевского периода часто появляются мотивы искусственного освещения. Его колорит приобретает черты специфически ночного, романтического. Примечательна также особая привязанность художника к акварели. Ведь именно в ней цвет возникает не только от света, падающего извне, но и за счет поверхности бумаги, просвечивающей сквозь прозрачную краску. Это свойство акварельной техники искусно использует Врубель в произведениях киевского периода. Он умеет превращать плоскость листа в светоизлучающую поверхность.

В этюдах цветов, выполненных в 1886—1887 годах, художник овладевает искусством, которое угадывалось в раннем рисунке «Свидание Анны Карениной с сыном», — воплощать в природных формах язык человеческих

чувств и страстей. По глубокому замечанию одного из исследователей, «Врубель силой воображения придает «предметам» природы способность мимики, присущую человеку».

Этюды цветов своим возникновением обязаны случаю. Согласившись ради заработка давать уроки акварели своим киевским знакомым, Врубель, не имевший педагогического опыта, попросту рисовал рядом с ними. Но знаменательно, что без упоминания этих случайных работ редко обходится какое-либо исследование о творчестве художника. Известно, что он испытывал особое пристрастие к изображению узорных драпировок, драгоценных камней, и в особенности цветов — предметов, на исследовании формы которых он воспитывал свой глаз. Более того, если задаться вопросом, что представляли собой натурные детали, послужившие неким «камертоном» для росписи Владимирского собора в Киеве, то ими окажутся ирисы, азалии, орхидеи врубелевских «цветочных» этюдов.

Поставим рядом несколько его этюдов цветов — и перед нами возникает разнообразнейшая гамма «настроений», будто цветы — живые символы воспоминаний, надежд, предчувствий. Орхидея под кистью Врубеля становится образом некой драмы; «мимика» цветка как бы изображает судорожную гримасу. Кажется, что стреловидные лепестки едва прорываются сквозь сумрачный синий фон. Просветы белого листа между фоном и зубчатым контуром подобны грозovým вспышкам. В акварели «Белый ирис» игра противоборствующих холодных и теплых тонов вызывает в памяти узор на утреннем окне, который плавится и вот-вот исчезнет от поднесенного к стеклу пламени свечи. Сама форма цветка словно отмечена печатью грусти от собственной недолговечности.

Один из самых совершенных рисунков — «Белая азалия» — уводит наш взор в бесконечный лабиринт перспектив внутреннего пространства цветка. Природа — головоломка, — как бы



М. Врубель.
Портрет З. А. Штукенберг.
Акварель.
1883.

говорит нам этот рисунок. Человек чувствует себя неуютно перед бескрайними просторами моря и небес, но едва ли не больший трепет испытывает он, открывая ту же бесконечность в мире малых величин.

Каждый из названных этюдов — совершенная, отточенная, как афоризм, «пластическая фраза». В «цветочной» сюите Врубель создает свою собственную грамматику природного языка. В ней он выступает наследником романтической традиции, для которой природа

*Не слепок, не бездушный
лик —
В ней есть душа, в ней есть
свобода,
В ней есть любовь, в ней есть
язык...*

С этой стихотворной формулой поэта Ф. Тютчева перекликается высказывание Врубеля, что для него природная форма — «носительница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою».

М. АЛЛЕНОВ,
кандидат искусствоведения

ОБРАЗЫ РОДНОГО КРАЯ

В мастерской живописца Матлюбы Яхьяевой, аспирантки Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, все было буднично, по-рабочему. Небольшая комната, заставленная холстами и подрамниками. Окна с видом на сад Академии художеств. Массивная, в два обхвата, печь в углу, будто напоминающая о почтенном возрасте дома, в котором вы оказались. Два мольберта: на одном — чистый холст, на другом — начатая работа. И стойкий, всезаполняющий, такой родной для каждого художника запах красок...

Самая обыкновенная мастерская. И все же в душе возникло волнение. Скольких известных теперь мастеров в дни их студенческой молодости видели эти стены! Сколько имен из лет отдаленных помнят они! О скольких судьбах могут поведать!

Сегодня эта старая мастерская — свидетель рождения нового художника. Вернее, не рождения, а становления его как творческой личности. Потому что Матлюба Яхьяева (или просто Люба, как зовут ее друзья) — тот счастливый человек, о котором можно сказать, что художником она появилась на свет. Первые, самые ранние воспоми-

нания связаны у нее с рисованием: угольком на стенах глинобитных домишек и палочкой в горячей дорожной пыли, цветными карандашами в детском саду и акварелью в школе. Первый восторг перед красотой ее родины — Таджикистана, сказочного края с журчащими ручьями и упирающимися в небо горами, она сохранила в себе и по сей день.

Извечной проблемы «кем быть?» для нее как будто не существовало: Люба знала, что станет художником. Знала и настойчиво претворяла свою мечту в жизнь, хотя подчас не находила понимания у близких.



М. Яхьяева.
Свадьба.
Из серии «Женщины
Таджикистана».
Масло. 1979.

М. Яхьяева.
Эскиз композиции к картине
«Свадьба».
Карандаш. 1979.



Рисовала постоянно, рисовала все, что ее окружало: людей, цветы, горы, реки, любила иллюстрировать сказки. С радостью ходила в художественную школу, старательно изучала гипсовые слепки, знакомилась с законами перспективы, историей искусства. Больше всего нравились ей уроки композиции, где можно было дать волю фантазии.

Занятия композицией привлекали ее и в художественном училище в Душанбе, куда Люба поступила в 1967 году. Еще она полюбила работу на пленэре, когда летом выезжала с учителями на практику в живописное местечко Такоб. Ее притягивали поэтичность горных пейзажей, своеобразная архитектура глинобитных домов, будто посаженных один на другой. Восхищаясь простотой, гостеприимностью, душевностью местных жителей, девушка часами рисовала их. Здесь, в Такобе, нашла и сюжет дипломной работы, в которой изобразила группу играющих на плоской крыше дома

детишек. Подобные сценки можно часто видеть в горных кишлаках.

В 1972 году Яхьяева приехала в Ленинград. Очень понравилась девушке этот город, живущие в нем люди. Особенно поразили музеи — Русский и Эрмитаж. Поступить в институт имени И. Е. Репина тогда, правда, не удалось: сказалась недостаточная подготовка. Но желание учиться было огромным, прибавляло силы. Люба осталась в Ленинграде, пошла работать на почту. Потом ей посчастливилось консультироваться у замечательного живописца А. А. Мыльникова и его учеников, которые делились знаниями, поддерживали в трудную минуту. Год напряженной работы пролетел незаметно. И вот наконец наступил желанный миг: она принята в институт.

Училась Люба с упоением. Переломным моментом в ее творческой биографии стало зачисление после окончания второго курса в мастерскую профес-

сора Е. Е. Моисеенко. Глубоко равнодушный к жизни, прекрасный педагог, он сумел не только разглядеть в тихой, застенчивой девушке художника с беспокойным воображением, оценить своеобразие ее дарования, но и понять как человека.

— Учить всегда легче того студента, кто за бесконечными упражнениями, штудировкой природы, работой над постановками видит средство для достижения конечной цели, перспективу — для чего же он все-таки учится, — говорит Евсей Евсеевич. — Более всего художник виден в композиционной работе, где проявляется его творческое отношение к действительности, умение видеть, запоминать, интерпретировать мир. А точнее — сочинять на основе увиденного. Меня восхищает в Любе Яхьяевой удивительно щедрая фантазия. И что не менее важно — умение довести эту фантазию до итога, завершить в виде картины.

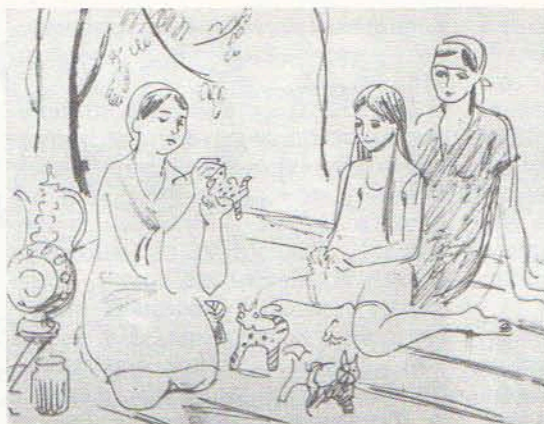
Когда подошло время дипло-

М. Яхьяева.
Набросок к картине
«Вышивальщицы».
Карандаш. 1979.

М. Яхьяева.
Вышивальщицы.
Из серии «Женщины
Таджикистана».
Масло. 1979.



ма, Люба немного растерялась. Для себя она решила, что выпускная работа будет о родном крае, образы которого близки, глубоко прочувствованы. Но материала набралось так много, что возник вопрос: на какой же теме остановиться? И тогда Евсей Евсеевич предложил сделать две-три работы о женщинах Таджикистана. Учитель и на этот раз сумел понять свою ученицу, угадав, может быть, не вполне оформившиеся ее сокровенные мысли.



М. Яхьяева.
Девушка из Куляба.
Этюд к картине «Материнство».
Масло. 1979.

М. Яхьяева.
Эскиз к картине «Утро».
Перо. 1979.

М. Яхьяева.
Автопортрет.
Из серии «Женщины
Таджикистана».
Масло. 1979.



Яхьяева написала девять полотен («Народный ансамбль», «Свадьба», «Вышивальщицы», «Материнство», «Восточный базар», «Автопортрет», «Чайхана», «На этюдах», «Утро»), любое из которых — серьезное законченное произведение, повод для раздумий. Каждый холст выдержан в определенном колорите. Своеобразное, элегическое восприятие художником мира передается зрителям. Уже издали угадываешь настрой картины — грустный или задумчивый, радостный или тревожный. Действие остро характеризовано. Образы достоверны и убедительны. Может быть, в натуре все это и выглядит иначе, но изображенному веришь, сопереживаешь, как строкам стихов, как звукам мелодии.

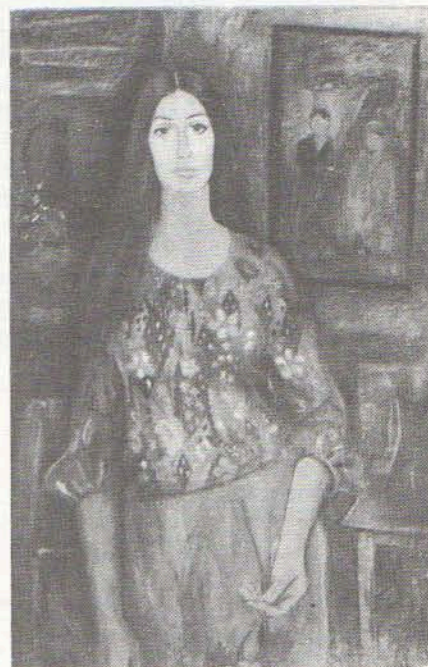
Над картиной «Свадьба», луч-

шей из дипломной серии, Люба работала с особым подъемом. Выдержанный в светлых, солнечных тонах, холст построен цельно, с соподчинением деталей главному. Действие как бы разворачивается на зрителя от сидящих за столом жениха и невесты. Торжественность и значительность такого важного в жизни каждого человека события подчеркнуты фигурами стройных юношей с национальными инструментами в руках. Музыка, танец девушки воспринимаются как выплеснувшаяся радость, переполняющая сердца молодых. Тут же один из вечно спящих под ногами мальчишек, и чуть в стороне слева задумавшиеся о чем-то подружки. На дальнем плане деревья, постройки кишлака — родная земля, на фоне которой совершается действие.

Умение организовать поверхность холста, гармонично соотнести цветовые массы фигур и фона прослеживается в работе «Вышивальщицы». Показанные в привычной домашней обстановке, девушки заняты рукоделием. Спокоен, даже приглушен цвет, пластичны, неторопливы движения. Акцентируя лица девушек, художник как бы заставляет нас пристальнее взглянуть в героинь, соприкоснуться с их внутренним миром.

Сегодня Люба продолжает работать полюбившуюся тему. В образах родины отражаются ее переживания, размышления о духовной красоте человека.

Большое полотно «Материнство», написанное Яхьяевой по



мотивам одной из картин дипломной серии, было показано на проходившей в начале этого года Всесоюзной молодежной выставке в Ташкенте.

— Работа привлекает искренностью, сердечностью, теплотой, — сказал об этой картине народный художник СССР Т. Т. Салахов. — Для Яхьяевой характерно то, что в процессе учебы она сохранила индивидуальность, ощущение собственного отношения к изображаемому. Она умеет поделиться своими чувствами со зрителем, и в этом, наряду с высокой профессиональной выучкой, положительная сторона ее творчества.

В. ШУМКОВ

МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ

Свинцовые белила темнеют при отсутствии света и от сероводорода, находящегося в воздухе. При высыхании они образуют прочный, достаточно эластичный слой, который крепко спаивается с грунтом или с нижележащими слоями краски. Свинцовые белила незаменимы при послойной живописи, где краска в освещенных частях накладывается толстым слоем, а в тенях — тонко и прозрачно. Такая техника характерна для картин старых мастеров. При копировании их произведений художники не могут обойтись без свинцовых белил, потому что цинковые белила, обладающие меньшей кроющей способностью, не могут создать эффекта пастозной рембрандтовской подготовки, а тем более тизиановской — по тонированному грунту.

ЦИНКОВЫЕ БЕЛИЛА применяются в живописи со второй половины XIX века, готовятся на основе пигмента окись цинка, в состав связующего входит ореховое и льняное масла. Они не темнеют от сероводорода. В смесях с большинством красок нейтральны. Обладают меньшей кроющей способностью, чем свинцовые белила, высыхают сравнительно медленно, поэтому их лучше использовать в технике «alla prima», когда картину заканчивают в один-два дня.

СВИНЦОВО-ЦИНКОВЫЕ БЕЛИЛА являются смесью свинцовых и цинковых белил, взятых в соотношении 1:1. Умеренно наделены достоинствами и недостатками той и другой красок.

ТИТАНОВЫЕ БЕЛИЛА готовятся на основе пигмента двуокиси титана, который добывается из титановых руд. Плотность его меньше, чем у свинцовых белил, и составляет $4,2 \text{ г/см}^3$, но они имеют гораздо большую кроющую способность, чем цинковые и даже свинцовые белила.

Продолжение. Начало см. в № 10 за 1980 г.

Обладают наиболее чистым и холодным белым цветом.

ЧЕРНЫЕ КРАСКИ

По внешнему виду все черные краски очень похожи, но заметно отличаются друг от друга при смешивании с белилами. Известно, что смеси, содержащие меньше одной десятой части черной краски, не светостойки. Наиболее стойкие разбелы получаются в смеси с цинковыми белилами. С волконскоитом и умброй натуральной склонны к растрескиванию.

Черные пигменты изготавливают из сырья растительного и животного происхождения, из минеральных ископаемых и органических веществ. По химическому составу они являются разновидностями углерода с тем или иным содержанием сопутствующих примесей. Сохнут черные краски довольно медленно, поэтому лучше не применять их в первых слоях живописи.

ВИНОГРАДНАЯ ЧЕРНАЯ известна очень давно. Ченнино Ченнини, итальянский художник, живший во второй половине XIV — начале XV века, писал о ней так: «Эта краска черна и тоща и является совершеннейшей из употребляемых красок». Пигмент получают прокаливанием молодых побегов виноградной лозы или виноградного отжима (шкурки и косточки ягод). В разбеле виноградная

черная дает красивый холодный серый тон.

ПЕРСИКОВАЯ ЧЕРНАЯ — тоже краска растительного происхождения. Пигмент получают прокаливанием персиковых косточек. С белилами она еще холоднее, чем виноградная черная.

КОСТЬ ЖЖЕНАЯ — пигмент получают обжигом обезжиренных костей животных. В тонком слое краска имеет слегка коричневатый оттенок, а в разбеле дает наиболее теплый тон.

САЖА ГАЗОВАЯ — очень интенсивная краска, дает теплые разбелы. Пигмент получают при сжигании природного газа. На масле очень медленно сохнет. Эту краску не рекомендуется применять для ответственных работ.

ЗВЕНИГОРОДСКАЯ И ПОДОЛЬСКАЯ ЧЕРНЫЕ готовятся на основе естественных земляных пигментов. Выпускаются только Подольским производственным комбинатом Художественного фонда СССР, обладают менее глубоким черным цветом и интенсивностью, чем другие краски.

ТИОИНДИГО ЧЕРНАЯ — краска на основе органического пигмента, интенсивная, обладает лессирующими свойствами. Ее разбелы имеют очень красивый голубовато-серый тон.

(Продолжение следует)

Ю. АФРИН

Виноградная черная.

Кость жженая.

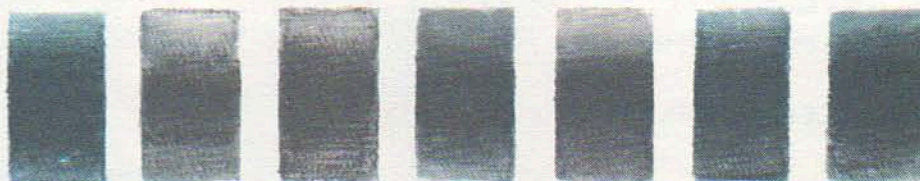
Подольская черная.

Сажа газовая.

Персиковая черная.

Звенигородская черная.

Тиоиндиго черная.



В МИРЕ ДЕТСКОЙ МЕЧТЫ

О РИСУНКАХ ИЗ МУЗЕЯ ДЕТСКОГО ИСКУССТВА ГРУЗИИ

Растет интерес к творчеству детей у взрослых и юных зрителей, у специалистов-исследователей. Растет и число музеев в нашей стране, экспонирующих живописные и графические работы, изделия декоративно-прикладного искусства, созданные юными художниками.

Если когда-нибудь вам, дорогие читатели, придется побывать в Грузии, зайдите в выставочный зал музея детского искусства, который находится на верхнем этаже Тбилисской государственной филармонии. Здесь вы станете участниками праздника детской мечты, прекрасного и удивительного, встретитесь с интересными произведениями, в которых сочетаются и правда окружающей жизни, и неуемный мир фантазии.

Сегодня мы знакомим вас с некоторыми работами юных художников.

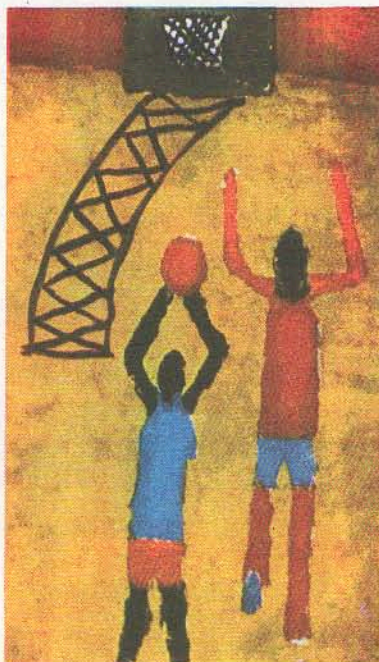


Еще мгновение — и мяч в сетке! Юный художник Джумбер Вашакидзе передал напряженный момент игры в баскетбол. Он хорошо знает, что спорт делает каждого сильным, ловким, смелым. Об этом говорит и его композиция. Обратите внимание: в работе нет ничего лишнего — минимум художественных средств, максимум выразительности.

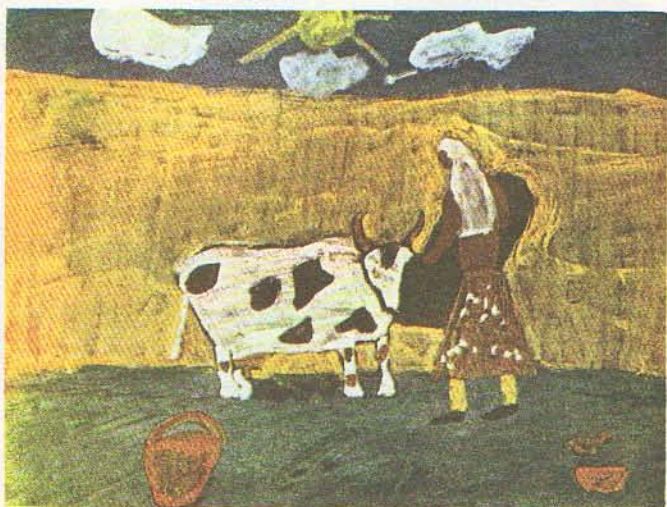


Шестилетняя Тамила Каландиа изобразила, как кочуют по высокогорным пастбищам Грузии отары тонкорунных овец. Там, где они останавливаются надолго, чабан ставит палатку и на костре готовит себе еду. Тамила сумела передать в рисунке красоту родных просторов.

Джумбер Вашакидзе,
10 лет.
Баскетбол.
Гуашь.



Тамила Каландиа,
6 лет.
На пастбище.
Гуашь.



Нана Надареишвили,
9 лет.
Народная песня.
Гуашь.

Нодар Лабарткава,
10 лет.
В поле.
Гуашь.

Слышите, как льются то протяжные, то быстрые звуки напевной грузинской мелодии? Однажды на таком концерте народной музыки, когда собрались сразу несколько сельских музыкантов, была и 9-летняя Нана Надареишвили, а потом по памяти нарисовала увиденное.

Не здесь ли начало начал правдивого изображения жизни?



Чтобы так просто и задушевно изобразить золотое поле, зеленый ковер травы, белые облака и доярку возле коровы, надо не только стремиться к яркой передаче увиденного, но прежде всего любить землю, на которой живешь, любить родной край, все, что тебе мило и так хорошо знакомо.

Автор рисунка Нодар Лабарткава, 10 лет.



«Цирк» — одна из любимых тем юных художников. Весело и лаконично решила ее ученица 2-го класса Лена Олейникова в своей восторженной композиции.



Сказка — это всегда встреча с волшебством, это мир чудес, радостный и неожиданный. У каждой сказки обязательно счастливый конец. И тогда зажигаются звезды, которые можно потрогать руками, а все вокруг становится удивительно красочным, как на этом рисунке маленькой Эки Абуладзе.



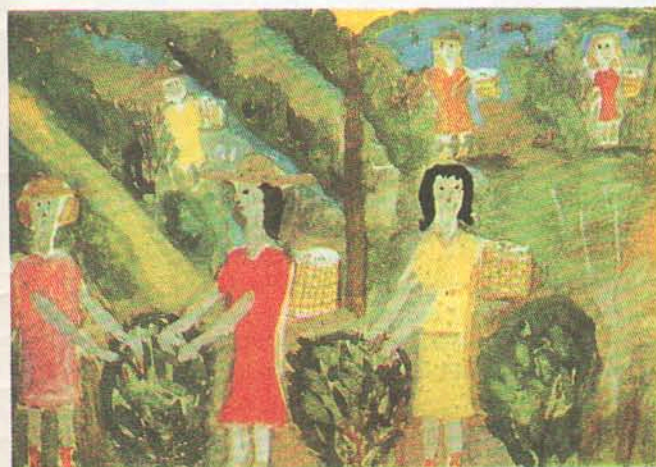
«На чайной плантации» — так называется рисунок 10-летней Наны Гасиашвили. Проворные руки сборщиц быстро наполняют огромные корзины маленькими душистыми листочками. Сорта грузинского чая известны не только в нашей стране, но и за рубежом. Труд чаевода очень почетен в республике.

Посмотрите, в какой мажорной гамме решена эта композиция: сочетания красного, желтого, голубого с разнообразными оттенками зеленого создают радостное настроение.



Какой надо быть наблюдательной, чтобы запомнить, сколько пуговиц на синей рубашке человека, портрет которого вы видите! А бледный цвет его лица уж не потому ли, что этот дядя забыл, что курить вредно?!

Автор рисунка — 7-летняя Нино Лондаридзе.



Лена Олейникова,
8 лет.
Цирк.
Гуашь.

Эка Абуладзе, 8 лет.
Сказка.
Гуашь.

Нана Гасиашвили,
10 лет.
На чайной плантации.
Гуашь.

Нино Лондаридзе,
7 лет.
Портрет.
Гуашь.

«Дорогая редакция! Я бы очень хотела, чтобы в журнале была рубрика о том, как сделать дом уютным и красивым. Например, у нас с сестрой Наташей своя комната — большая, светлая, с балконом. Папа мне сделал мольберт, но он всем почему-то мешает. Я бы хотела, чтобы у каждого юного художника был свой уголок. А вот как его устроить, я не знаю. Подскажите, пожалуйста.

Лена Фомина, г. Тольятти».

ОТВЕЧАЕМ
НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

КАК УСТРОИТЬ УГОЛОК ЮНОГО ХУДОЖНИКА

Как организовать свой рабочий уголок? Этот вопрос часто задают наши юные читатели. В самом деле, вопрос важный: от правильной организации рабочего места во многом зависит успех дела.

Место для уголка лучше всего выбрать у северного или северо-

восточного окна, тогда в течение дня условия освещения модели и холста не будут резко меняться. Ровный рассеянный свет удобен для работы. Если же вам придется устроить рабочее место около южного или юго-западного окна, то слепящие солнечные лучи будут мешать. Чтобы

этого не происходило, нужно занавесить окно подсиненными белыми занавесками или калькой больших размеров.

В случае, когда вы задумали писать натюрморт в контрастном солнечном освещении, тоже необходимо соблюдать определенные правила. При этом следует

ВИКТОРИНА

Итоги третьего тура

Итак, завершилась викторина «Знаешь ли ты изобразительное искусство?». Сегодня мы подводим ее итоги. Редакция получила от вас, ребята, серьезные, глубокие и проникновенные письма. Видно, что викторина пришлась вам по душе.

«Викторина не только помогла узнать много нового, — пишет ленинградская школьница *Таня Чернова*, — но и дала ответы на различные интересующие меня вопросы. Хорошо бы проводить такие викторины почаще».

Все участники третьего тура правильно ответили на вопрос, где находится Дом-музей И. Левитана и какие работы пейзажиста связаны с этой местностью.

«На самом берегу Волги в старинном русском городке с певучим названием Плес, — пишет *Дима Углов (11 лет)* из Феодосии, — стоит небольшой белый домик с мезонином. В этом доме 25 августа 1972 года открыт музей И. И. Левитана. Художник приезжал сюда, на земляные кручи с белоствольными березами, в 1887—1890 годах. Здесь он пишет множество этюдов: «Пасмурный день на Волге», «Уголок в Плесе», «Внутри Петропавловской церкви в Плесе на Волге» и другие. Многие из них потом легли в основу создания знаменитых картин: «Вечер на Волге», «Волга. Баржи», «Осень. Мельница», «Вечер. Золотой Плес», «После дождя. Плес». Репродукцию последней вы и помещаете в журнале».

«На картине этой изображен волжский пейзаж с широкими просторами и маленьким городком, влажным от только что прошедшего дождя. По своему красивы лилово-коричневая земля, неяркая, но блестящая от дождя зелень и омытые

ЗНАЕШЬ ЛИ ТЫ

опрятные крыши домов. Еще тучи на небе, но уже отшумели раскаты грома, и воздух стал чист и влажен. Скоро выглянет солнце, и заиграет Плес своими щедрыми красками». *Оля Щербакова (13 лет, Челябинск)*.

Все узнали работу, опубликованную на четвертой обложке журнала. Это «Девочка на шаре» французского прогрессивного художника-коммуниста Пабло Пикассо, 100-летие со дня рождения которого весь мир отмечает в этом году. Картина написана в 1905 году и хранится в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

«Девочка кажется беззащитной в окружающем мире и вместе с тем беззаботно смелой. Угрюмость неподвижного тяжеловесного атлета словно озарена ее мимолетной шаловливой улыбкой», — написала *Оля Алехова (13 лет, Казань)*.

«Внимание художника привлекает внутреннее состояние героев, мир человеческих чувств, психология людей — он передает ее с удивительной проникновенностью и остротой. Своеобразие метода Пикассо особенно ярко выражено в картине «Девочка на шаре». *Олег Жердов (15 лет, Первомайск Ворошиловградской обл.)*.

Внимание к произведениям народных мастеров не только не ослабевает со временем, но мы с вами являемся свидетелями возрождения глубокого и пристального интереса к творчеству народов, населяющих нашу страну. Вот и о богородской игрушке наши читатели знают много.

«Народное творчество! Какое удивительное духовное богатство заключает оно в себе! Сколько в нем простоты, ясности, мудрости!» — так начинается свое письмо *Жанна Коробова* из Тольятти,

поставить холст так, чтобы на него не падали прямые лучи. Нельзя писать ярко освещенную натуру в полутьме, потому что глаза быстро устают от постоянного резкого контраста света и тени.

Одно из главных правил при выборе места для рабочего уголка: освещенность работы не должна резко отличаться от освещенности натуры. Кроме того, свет обязательно должен падать на работу слева.

Во время занятий рисунком натуру следует освещать искусственным источником света. Это создает контрастную светотень, которая хорошо выявляет форму предметов или модели. При этом натуру и рисунок освещают

одним источником света, иначе светотень будет расплываться и возникнут дополнительные трудности. Направление света можно менять, создавая разные условия освещения. Но при этом надо следить, чтобы свет лампы не ослеплял вас и непременно одинаково падал на работу и натуру. Бывает, что на натуру иногда попадают лучи и от другой лампы. В этом случае отгородите от нее свой уголок.

Живописью при искусственном свете заниматься не рекомендуем, это очень сложно, так как цвет красок на холсте и палитре сильно изменяется.

Рабочий уголок должен быть достаточно просторным. Во время работы художника от поста-

новки натуры должно отделять расстояние, равное двум или трем измерениям модели, что необходимо для цельного ее восприятия. Бумагу, холст или картон нужно при этом поместить на расстоянии вытянутой руки.

Для постановки натюрмортов удобно иметь специальную подставку высотой около 70—80 сантиметров. Подставка может быть на ножках, в виде столика или подвесная — в виде полки.

Не забудьте выделить место для готовых работ.

Постарайтесь сделать свой уголок не только удобным, но и красивым.

Л. ГАЕВСКАЯ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО?

отвечая на вопрос об одном из народных промыслов — богородской игрушке.

«Игрушка — извечная спутница человека... — пишет *Наташа Десяткова* из Ленинграда. — Самая древняя игрушка насчитывает три тысячи лет, наверное, игрушки были всегда. Но с XVI века особенно выделялось село Богородское, где и теперь режут из дерева миниатюрную скульптуру. Исстари игрушки здесь не раскрашивали, стремясь показать фактуру дерева, и это сразу отличало работу из Богородского от других резных игрушек. Любимые герои богородских мастеров — персонажи сказок, особенно добродушный и смешной Михаил Потапович. Делали в Богородском подвижную игрушку, вроде той, что изображена на фотографии, опубликованной в журнале. Одна из древнейших традиционных подвижных игрушек «Кузнецы». Медведь и человек поочередно ударяют по наковальне. Мастера изображали сценки быта, подмечая смешное, гротескное. Вот толстый крестьянин «Пузан», а вот целый ряд монахов, конечно, отнюдь не благочестивых. В Богородском резали не только веселые и насмешливые игрушки, но и воспевающие подвиги, например, скульптурные композиции о Еруслане Лазаревиче».

Среди наших читателей нет таких, кто бы ошибся, назвав музей, помещенный на снимке в журнале. Конечно, это Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Немудрено, что московские школьники отлично знают историю создания этого государственного хранилища произведений искусства, его богатейшие коллекции, называют значительные выставки последних лет, которые устраивались в нем.

Однако ребята, живущие далеко от Москвы, также хорошо осведомлены об истории создания этого музея. Вот что пишет *Лена Бологова* (14 лет, Глазов Удмуртской АССР).

«31 мая 1912 года в солнечный полдень был торжественно открыт Музей изящных искусств. Так он назывался до 1932 года. В настоящее время у входа в музей установлена мемориальная доска его основателю — профессору Московского университета И. В. Цветаеву и автору проекта здания, академику архитектуры Р. И. Клейну.

Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (это имя присвоено музею к 100-летию со дня смерти поэта) является одним из крупнейших художественных музеев СССР, вторым после Ленинградского Эрмитажа по ценности собранных памятников искусства Древнего Востока, античного мира и Западной Европы. В гипсовых слепках, точно повторяющих подлинники, в музее представлены произведения древнегреческой, римской и западноевропейской скульптуры, начиная от IV тысячелетия до нашей эры.

Участники викторины рассказывают о музеях изобразительного искусства своих родных городов, любимых художниках, произведениях живописи, скульптуры, графики, с которыми они там познакомились и успели полюбить.

Пятый вопрос викторины оказался для читателей также несложным. Все ответили на него правильно. Вот что пишет москвичка *Людя Чернова* (15 лет): «Витражами называют картины, выполненные красками на стекле или составленные из кусочков цветного стекла, скрепленных узкими свинцовыми полосками. Это очень старое

искусство, появившееся более полутора тысяч лет тому назад. Вначале витражи украшали костелы, монастыри, церкви, а затем — общественные здания. Свет, проникая через цветные стекла, отражаясь на полу, стенах, создает фантастическую, сказочную обстановку.

Помню, какое большое впечатление произвел на меня орган зал Домского собора в Риге. Полумрак, погруженный в тишину, и как окна в историческое прошлое — высокие, узкие витражи, чарующие сказочным колоритом и мягкостью света. А прекрасный витраж на алтаре Исаакиевского собора в Ленинграде! Разве это не жемчужина искусства! Но чтобы создать такую красоту, требуется огромный труд художника.

Сейчас начинается вторая молодость этого искусства. В последнее время была разработана новая техника создания витража. Вместо тонких стекол берут толстые стеклоблоки разного цвета и формата, которые отливаются прямо на стекольном заводе, а сам витраж составляется в мастерской. Чтобы получилась большая игра света, разнообразнее рисунок, стекла немного скалывают. Скрепляют их металлическими конструкциями или пластобетоном — новым, очень прочным материалом. Витражи из стеклоблоков не вставляют в оконные рамы, а укрепляют на специальных конструкциях на полу или стене с электрическим подсветом сзади.

Витраж завоевывает все большее место в современном монументальном искусстве. Он органично вписывается в архитектурные ансамбли городов, в интерьеры клубов, административных и общественных зданий, мы ценим и любим витраж за его неповторимую красоту».

Редакция благодарит всех ребят, принявших участие в викторине «Знаешь ли ты изобразительное искусство?». Сообщаем имена победителей. Ими стали пионеры и школьники, приславшие наиболее яркие и полные ответы на вопросы трех туров.

АЛЕХОВА Оля (13 лет, Казань)
 БРЕЖНЕВА Аня (13 лет, Москва)
 ДЕСЯТСКОВА Наташа (13 лет, Ленинград)
 ЖЕРДОВ Олег (15 лет, Первомайск Ворошиловградской обл.)
 ИЛЬМЕНЕВА Лена (16 лет, Первоуральск Свердловской обл.)
 МАРТЫНОВА Марина (14 лет, Омск)
 ПАНОВ Саша (16 лет, Новосибирск)
 РЕПИНА Света (13 лет, Колпашево Томской обл.)
 СИВИШКИНА Лена (16 лет, Волгоград)
 УГЛОВ Дима (11 лет, Феодосия)
 ЧЕРНОВА Люда (15 лет, Москва)
 ЧЕРНОВА Таня (15 лет, Ленинград)
 ШВЕДОВ Вася (16 лет, Кондопога Карельской АССР)
 ЩЕРБАКОВА Оля (13 лет, Челябинск)

Победители викторины награждены подпиской на журнал «Юный художник» на 1982 год.

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а
 Рукописи и рисунки не возвращаются.
 Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 4. 1981

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ	
1 Призвание художника	<i>Е. Моисеенко</i>
ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА	
3 Графика А. Дейнеки	<i>И. Ненарокова</i>
К 20-ЛЕТИЮ ПЕРВОГО ПОЛЕТА В КОСМОС	
7 Мой современник	<i>Н. Баркова</i>
10 ГАЛЕРЕЯ «ЮНОГО ХУДОЖНИКА»	
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА	
14 Каждый в своем роде превосходнейший... (О творчестве Брунеллески, Донателло и Мазаччо)	<i>Т. Кустодиева</i>
ХУДОЖНИК И КНИГА	
21 Как построена книга	<i>В. Панов</i>
ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ	
26 Тракайский замок	<i>В. Микулёнис</i>
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
30 Лепка головы	<i>К. Петросян</i>
МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА	
34 Становление Врубеля	<i>М. Алленов</i>
ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ	
40 М. Яхьяева	<i>В. Шумков</i>
43 Масляные краски	<i>Ю. Аффин</i>
РИСУЮТ ДЕТИ	
44 О рисунках из музея детского искусства Грузии	
ВИКТОРИНА	
46 Знаешь ли ты изобразительное искусство?	

На 1-й странице обложки: А. Плотнов. До свидания, земляне. Масло. 1975.

На 2-й странице обложки: Н. Бабин, И. Овасапов, А. Якушин. Плакат. «Владыкой мира будет труд!» Фрагмент. 1980.

На 3-й странице обложки: Донателло. Памятник Гаттамелате. Бронза. 1446—1450. Падуя.

На 4-й странице обложки: М. Врубель. Испания. Масло. 1894. Государственная Третьяковская галерея.

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), А. Е. Порватов, О. М. Савостюк, Т. С. Садьков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (ответ. секретарь), В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская
 Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника Л. А. Герасимук
 Художественный редактор Ю. И. Киселев
 Фотограф С. В. Майданюк
 Технический редактор Г. И. Лещинская

Сдано в набор 10.02.80. Подп. в печ. 10.04.81. А01354. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 6.6. Тираж 140 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 4.
 Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Сушевская ул., 21





60 коп.

Индекс 71124