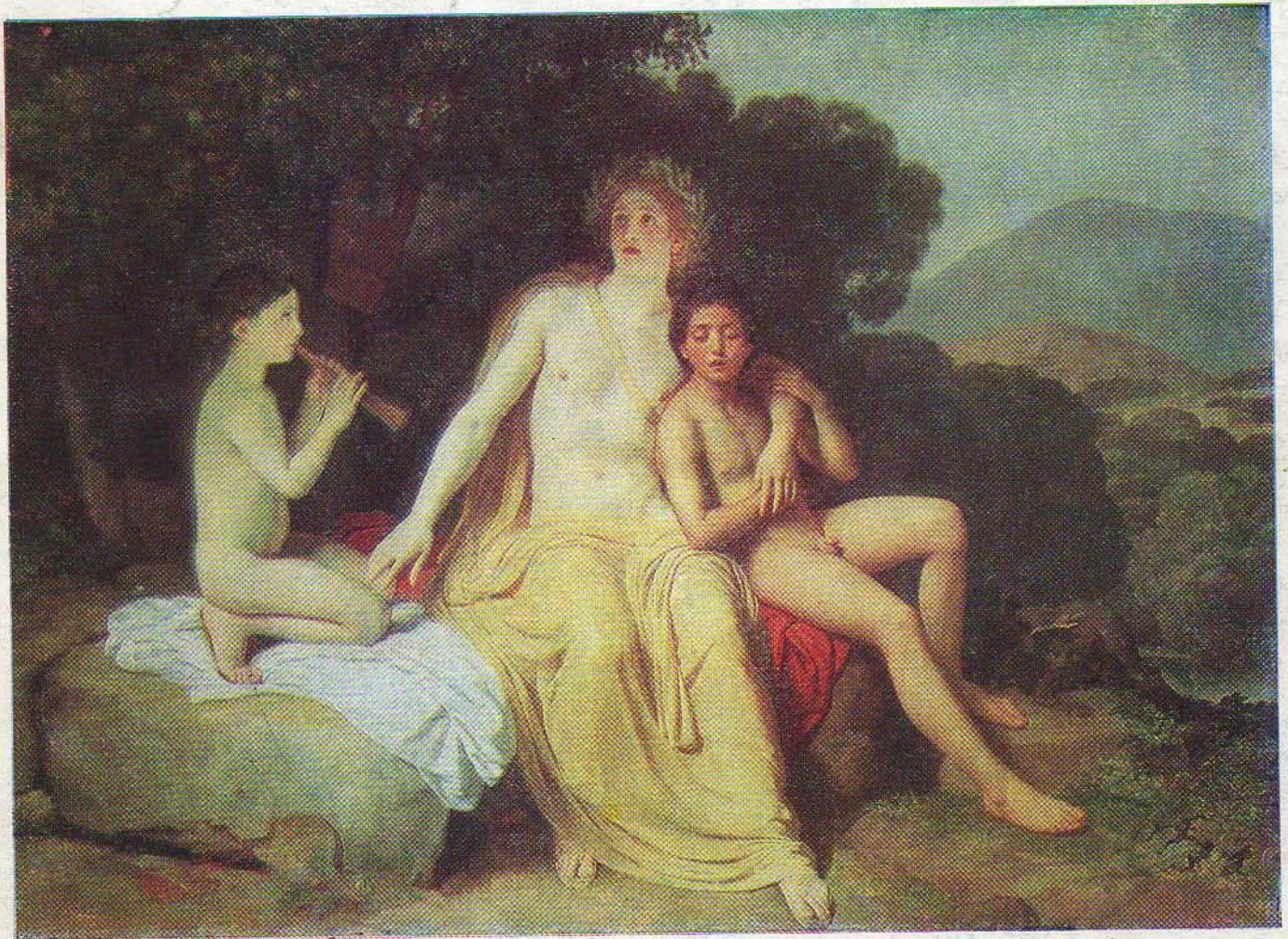


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



7. 1981



ПОСТАРАЙСЯ СТАТЬ ХУДОЖНИКОМ!

А. ВАСИЛЬЕВ,
народный художник РСФСР,
секретарь Союза художников СССР

К жизни привыкнуть нельзя. Жизнь необыкновенна! Под словом «жизнь» я подразумеваю не только биологический феномен, а всю действительность — землю, небо, воду, природу, человеческий труд и его плоды, социальную сущность жизни, ее радости и страдания, ее прошлое и настоящее и с таким трудом каждодневно добываемое будущее. Будущее, побыв короткое время настоящим, тоже когда-то станет прошлым. Ведь прошлое — это бывшее будущее. К прошлому надо относиться с глубоким уважением и интересом. Я, разумеется, исключаю социальную несправедливость прошлого с ее уродливыми нравами, корыстью и прочим. Прошлое напоено мечтой, возвращено ею. Созидание, созидательный труд оптимистичны. Все вокруг нас создано мечтой о лучшем. Конечно, все это можно назвать — и это так и есть — прогрессом! Но мне больше нравятся слова Луки из горьковской пьесы «На дне»: «Для лучшего живет человек, для лучшего». Жить для лучшего — миссия человеческой жизни.

Самое удивительное «изобретение» природы — человек. А одно из самых удивительных его изобретений — искусство, смысл которого в образном, художественном отражении мира, самого человека, его свершений, его души и страстей. Искусство — творческая реакция человека на чувственные, интеллектуальные потрясения в общении с действительностью, природой и социальной средой. Отражение социальных и нравственных идей. Поэтическое свидетельство своего времени.

Виды искусства разнообразны. Литература, изобразительное искусство, музыка, архитектура... Мне досталось изобразительное. Как? Не знаю. Только я всегда рисовал и рисую до сих пор. Я счастлив, так как приобщился к удивительной возможности — познанию действительности через искусство. Пожалуй, громко сказано — «познание действительности через искусство». Скажу так: рисование и живопись требуют постоянного, пристального внимания к жизни, изучения ее форм, структур, систем.

Нарисовать — это прежде всего понять. Понимание приносит удовлетворение, изумление перед красотой природы, ее инженерной конструктивной мощью. Перед изощренным разнообразием, изобретательностью и, повторяю, красотой.

Как прекрасен растительный мир! Я много пишу «цветочных» натюрмортов из самых простых — неприхотливых полевых и лесных цветов. Какая пластичность линии, какая жесткость конструкции при кажущейся хрупкости! Как любит природа симметрию. Ось и идентичные правая и левая стороны — это один из любимых ее приемов в формо-

образовании. Таково большинство листьев. Как любит природа форму трубы — одну из основных конструкций в природе. Если посмотреть на любую былинку через хорошее увеличительное стекло, то увидишь невероятную упругость, изящество и завершенность линии. Прибавьте разнообразие фактуры, массы, веса и цвета! Какая сложность, какое обилие объективных условий, сколько разнообразных факторов, слагающих тот или иной кусок природы, изображаемой в натюрморте.

Бывает, а лучше сказать, бывало (сейчас реже), охватывала меня паника, когда я пытался написать с натуры простейший пейзажик, какую-нибудь лужайку с елочкой. Трудно было удержать его в сознании, он все время менялся, дразнил. Мне хотелось написать все, что я вижу, а это невозможно. Можно написать образ лужайки с елочкой. А этот образ подсказывает ваше чувство, возникшее от созерцания пейзажа и глубокого понимания материальной структуры данного куска природы.

Чувства я не способен анализировать, я им подчиняюсь. А вот пониманию структуры, системы я обязан научиться. На помощь приходит сама природа. При всем разнообразии ее форм (нет одинаковых отпечатков пальцев, нет абсолютно одинаковых деревьев) природа системна. Она любит аналогии. Аналогия же ключ к пониманию общего через частное. Если вы поняли структуру одной сосны, вам легче нарисовать сосновый лес. Более того, нарисовав и поняв строение кошки, вы научитесь рисовать тигра или льва. Очень важно в конечном счете научиться видеть форму вашего объекта. А форма — это система масс и их пропорциональное соотношение.

Ну а если говорить о портрете? В неуловимых чертах лица человека непостижимым образом порой выражается вся его сущность, весь характер, даже судьба. Уметь увидеть и передать это — великая честь и счастье для художника.

Нас окружает бесчисленное множество вещей. Это плоды второй природы — человеческой деятельности. Каждая вещь рассказывает о времени, нации, культуре, вкусе или безвкусице, о социальной принадлежности, привычках ее владельца.

Сейчас я пишу группу натюрмортов, связанных одной идеей, которую можно определить как «Театр вещей». Есть, например, натюрморты «Актер» и «Актриса». По существу, это тематические натюрморты с большим количеством предметов, сопутствующих профессии актера. Мне очень интересно рассказывать о судьбе вещей.

Мир вещей, предметов — гигантское поприще для творчества. Ведь вещи — те же памятники своей

эпохи. Натюрморт дает прекрасную возможность для спокойного, длительного изучения духа предмета и его законченного воплощения, для воспитания чувства предмета. А чувство предмета, понимание его роли в жизни общества и отдельного человека чрезвычайно важны. От вещей расходятся круги ассоциаций, как круги на воде — все больше, все шире!

Ваше воображение должно уметь рождать эти круги жизни. Сочиняйте о вещах легенды, населяйте их судьбами, ведь они так много видели, так много помнят. Научитесь слышать шепот вещей. Постарайтесь увидеть руки, которые их держали, губы, которые пили из этой чашки с отбитой ручкой. Сочините повесть о корзиночке, которая, возможно, валяется на вашем шкафу. Станьте драматургом в этом театре вещей, и рисование их приобретет совсем другой смысл. Из скучного, пассивного срисовывания превратится в увлекательный, активный, творческий процесс, когда вы научитесь видеть главное в предмете, его суть, его «душу». Вам будет очень интересно жить! Все приобретет особый смысл.

Одна из важнейших проблем в изобразительном искусстве — передача пространства. Что это такое? Умение «строить» глубину, ощущение пространства на плоскости вашей картины, и в ней размещать объекты композиции. Надо ясно понять, что расстояние между предметами, пространство перед предметом или за предметом — это такая же реальность, как и сам предмет. Пространство вполне конкретно, изобразимо и является составной частью, вернее, средой вашей композиции. И в трехмерной среде размещается тот или иной мотив вашей работы.

Здесь все зависит от тона предметов и их касаний друг к другу или к пространству. Разумеется, играет роль и перспективное сокращение, но оно может быть искажено неверным тоном и неверным касанием. Один из парадоксов живописи — изображение трехмерного пространства на двухмерной плоскости. Конечно, трехмерность не всегда обязательна. Существуют виды изобразительного искусства, например прикладные, где плоскостность, двухмерность произведения — достоинство.

Немного о цвете. Это наиболее капризный вопрос. При всем его колоссальном эмоциональном потенциале, огромной силе воздействия и в умелых руках — «боге» красоты он неоднозначен в восприятии людей. Физиологический механизм цветовидения у разных людей неодинаков. Есть люди, глухие к цвету или путающие цвета, говорящие, например: «Она была в светлом платье, а он — в темном», но цвета назвать не могут. Они видят только тон.

Работа с цветом требует развитого или врожденного эстетического вкуса. Умение сочетать разные цвета-краски в гармоничную картину, пользоваться всей палитрой, всем спектром — очень большой дар, и довольно редкий.

Цвет же в работах художника с невоспитанным эстетически глазом может даже причинить страдания зрителю. Особенно важно художнику видеть слабые цвета, так называемые тонкие отношения, цвета неприметные, неброские. Но именно они, как я заметил, и создают музыку живописи. Сильные,

определенные, яркие цвета как бы убивают, застилают собой этих скромников. А без них живопись будет грубой или бедной.

Есть известный опыт в цветоведении, наглядно демонстрирующий силу взаимовлияния слабых, как бы разреженных цветов. Окрасьте четыре небольшие бумажки в желтый, красный, зеленый и синий цвета. Сделайте из матово-черной бумаги какой-нибудь силуэт сантиметров в пять-шесть: собачку, лодочку, колечко, что хотите, и возьмите тонкую папиросную бумагу величиной немного больше конверта. Положите черный силуэт на желтую бумажку и прикройте этот «бутерброд» папиросной бумагой в один или два слоя. Силуэт делается синеватым. На красном фоне — зеленоватым. На зеленом — розоватым. А на синем — желтоватым. Папиросная бумага ослабила их силу, и цвета тотчас начали взаимодействовать. Черный цвет стал под папиросной бумагой сереньким. На слабом синем он пожелтел, становясь дополнительным к фону.

Это объективно существующее явление, которое надо знать. Примерно такая же зависимость и между холодными и теплыми цветами. Если свет теплый, то тень — холодная, и наоборот. Так называемая тепло-холодность — одно из фундаментальных положений в живописи. Противоположности в их единении, контрасты — вот что образует видимый нами мир. Конечно, все эти правила и законы лишь подспорье и сами по себе ничего определить в реалистическом искусстве не могут. Определяют мысль, сила чувства, душевное волнение, рождаемые в нас этим невероятно фантастическим миром.

...Летел я в Японию. Рейс ночной, самолет мощный, быстрый. В салоне было темно, пассажиры спали, а я, сидя с краю, у иллюминатора, смотрел «на жизнь». Летели над Сибирью, изредка внизу не спеша проплывали огни, то одиночные, то группами, а по центру иллюминатора расположились две маленькие, нездешнего света звездочки. Много огней проплывало под нами в этом гигантском (по земным меркам) сибирском пространстве. А мимо этих двух звездочек мы пролететь так и не смогли, они растаяли «на своем месте» и в центре иллюминатора. И я с особой силой ощутил уникальность человеческой жизни, что я житель этой планеты Земля, бесшумно летящей вокруг Солнца в безднах бесконечного черного пространства, что я «получил путевку» на посещение этого необыкновенного шара. Эта «экскурсия» требует сил, мужества, воли и выполнения определенных правил. Здесь надо помогать землянам улучшать пребывание на нем, беречь Землю от порчи и гибели. Любите мир, любите жизнь! Не становитесь равнодушными! Рассмотрите ее получше, эту планету, — на ней все интересно, от коробка спичек до вершин Памира. От детского рисунка до творения Микеланджело. Искусство же, обогащающее знание об этом мире, практически ставшее второй действительностью, имеет непреходящее значение.

Познание через наслаждение! Жизнь творца прекрасна и глубоко содержательна. Может, поэтому многие художники — долгожители. Художнику никогда не скучно, ведь к жизни привыкнуть нельзя! Молодой друг, постарайся стать художником!



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ



К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Александр Иванов принадлежит к числу величайших художественных гениев. Творчество его нашло широкий общественный отклик, оно знаменует огромного значения этап в истории живописи. Строгая взыскательность к себе, нравственная чистота, глубокая принципиальность в вопросах искусства, стремление своим дарованием служить народу — все это делает Иванова одним из характернейших представителей передового отечественного искусства XIX века.

В своих исканиях Иванов был неодинок: многие его сверстники наряду с ним составляют гордость русского искусства. Однако в утверждении реализма русской живописи первой половины XIX века Иванов сыграл особенно большую роль. Он стал последовательно проводить принципы реализма в самых различных областях живописи: при изображении человека и природы, в исторических и жанровых картинах, в монументальном искусстве и в небольших альбомных набросках, в живописи маслом, в акварели и в карандашных рисунках. В живописном творчестве Иванова реализм проявил всю свою плодотворность, и потому достижения Иванова послужили примером для многих других русских художников второй половины XIX века.

А. Иванов.
Мастерская А. А. Иванова
в Риме.
Тушь, акварель, кисть, перо.
Конец 1830-х годов.



ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА

Поздней осенью 1817 года в младшем классе Петербургской академии художеств появился новый ученик. Это был мальчик небольшого роста, коренастый, широкоплечий, с вьющимися русыми волосами и голубыми глазами, в курточке с большим отложным воротником рубашки, широко лежавшим на шее и груди. Он появился на положении профессорского сына, которому по особому решению совета было дозволено «пользоваться учением как в учебных, так и художественных классах Академии». От остальных учеников он отличался не только костюмом и обилием рисовальных принадлежностей, но и тем, что прошел основательную подготовку по рисованию у отца своего, профессора Андрея Ивановича Ив́анова. Звали нового ученика Александром.

Маленький Ив́анов несколько не походил на чудо-ребенка и мало выделялся своими успехами из числа других академических учеников. Характера он был вялого, отличался неповоротливостью и медлительностью, которые и позднее раздражали тех, кто имел с ним дело. В классах бросалась в глаза его неспособность быстро соображать, плохая память при заучивании наизусть, явная малоодаренность к словесным наукам. Если Александр и достигал некоторых успехов, то добивался их ценой напряженных усилий, «с бою», как выражались позднее люди, знавшие его в ранней молодости.

Академия была в то время крупнейшим художественным учреждением России и соединяла в себе лучшие силы искусства. Основная при Ломоносове, она за сравнительно недолгое существование выпустила из своих стен немало замечательных русских художников. Ни малоблагоприятные для русских условия конкуренции с приезжими иностранцами, ни бестолковость приставленных к этому делу чиновников, ни даже препятствия, которые защитники

дворянских привилегий ставили для людей из народа, — ничто не могло помешать тому, что ряд одаренных русских художников получили в стенах академии тот закал, который позднее стал условием их самостоятельного творчества. При всей неудовлетворительности общего положения дел в академии она давала своим воспитанникам превосходную профессиональную подготовку. И этой ее заслуге не отрицал и Иванов. С сожалением говорил он о тех художниках, которым в молодости не удалось пройти школу академического рисунка.

Согласно раз навсегда установленному порядку курса обучения распадался в академии на ряд ступеней: ученикам младших классов предлагалось копировать гравюры с картин знаменитых художников, затем упражняли их руку в рисовании орнаментов, долгое время они корпели над гипсами, копируя с различных точек зрения слепки с древних статуй, отдельные головы, фигуры и группы. Ученики должны были научиться безупречной точности в передаче на плоскости бумаги объема тел, их выпуклостей, впадин и волнообразных контуров, в которых видели тогда признак особенной красоты; их держали на гипсах до тех пор, пока им не становился послушным карандаш, пока они не добивались совершенства в разного рода штриховке и тушевке. Лишь после многолетних упражнений на гипсах ученики «старших возрастов» допускались в натурный класс, где рисовали с академических натурщиков.

Занятия натурального класса происходили по вечерам в полуциркульном зале, так называемом амфитеатре. В центре его на подставке-станке высилась неподвижная фигура обнаженного натурщика. Сверху на нее падал свет от огромной люстры. На расположенные полукругом в несколько ярусов скамейки тесно садились ученики, каждый со своей боль-

шой рисовальной доской на коленях. Работа в амфитеатре требовала огромного напряжения. В зале от скопления людей и нагара свечей было невыносимо жарко и душно. Тем не менее во время занятий в амфитеатре соблюдалась строжайшая тишина, никто не позволял себе ни шепота, ни смеха. Множество молодых людей, напряженно всматриваясь в модель, стремились с возможной точностью уловить и передать ее черты. Самая форма помещения, напоминая театральные залы и превращавшая каждого в подобие зрителя; верхний свет, при котором обнаженный Тарас или Василий делался непохожим на того, каким его привыкли видеть, когда он в своей холщовой рубахе подметал пол или топил печи; наконец, соседство обнаженного и ярко освещенного люстрой натурщика с выступающими из полумрака и такими же неподвижными, как и он, слепками античных статуй — все это заставляло относиться к происходящему как к настоящему священнодействию. Часы, проводимые учениками в амфитеатре в «поединке с натурой», были той подлинной школой художественного мастерства, которая на всю жизнь оставляла в них глубокий след.

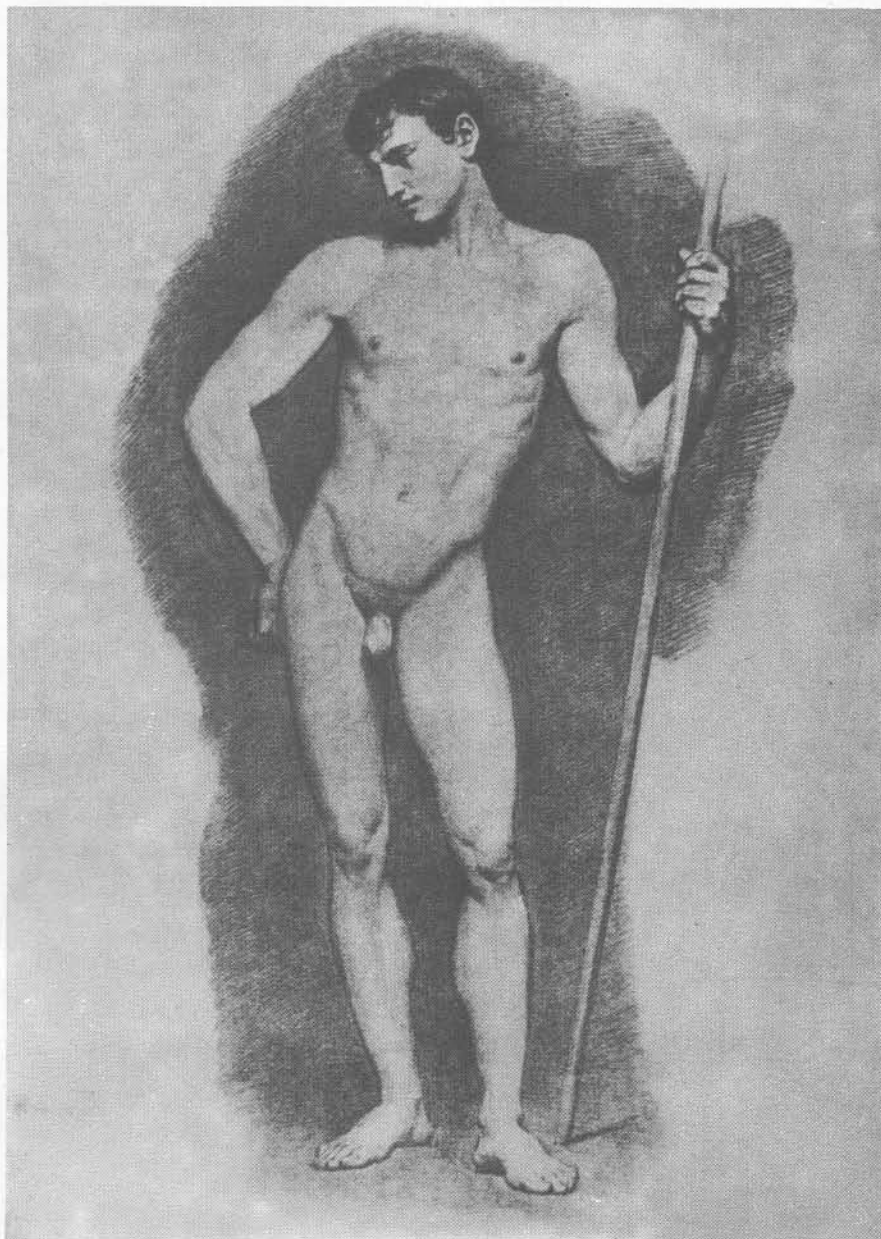
В годы учения Александра Иванова в Академии художеств русское общество все еще находилось под впечатлением событий Отечественной войны 1812 года. Все яснее становилось, что теперь не было необходимости воспевать одних только Курциев и Фабрициев, о которых повествуют Плутарх и Ливий. И в русской современности было достаточно героев, достойных славы, вроде древних киевских витязей, костромского крестьянина Ивана Сусанина, нижегородского гражданина Кузьмы Минина и, наконец, полководцев и воинов Отечественной войны. С появлением этих новых тем искусство приобретало высокое предназначение служить прослав-

лению исторических подвигов народа.

Академическое начальство не могло не откликнуться на патриотический подъем, но постаралось направить его в русло «верноподданничества». При таких условиях героизм русского народа с трудом мог найти себе отражение в академических работах. Программные картины учащихся академии, содержащие отклик на события 1812 года, обнаруживали поверхностное знание русской жизни, и это мешало достойно увековечить патриотический подъем.

В старших классах академии Александр работал с исключительным трудолюбием. Он твердо усвоил мысль, что на природные дарования ему не приходится полагаться. Упорным, сосредоточенным трудом Иванову в годы пребывания в академии удавалось заслужить хорошие отметки и позднее медали. Сохранились первые опыты академических упражнений Александра Иванова в рисунке. Шестнадцатилетним юношей в 1822 году он выполнил сложное задание к четырехмесячному экзамену — рисунок, изображающий двух натурщиков.

А. Иванов.
Молодой натурщик с палкой
в левой руке.
Итальянский карандаш. 1824.



Первое, что бросается в глаза в работе Иванова, — это исключительная добросовестность ее выполнения. В штриховке мелкими параллельными линиями, то набегающими одна на другую, то ложающимися «по форме», соблюдена известная мера: лист бумаги не обременен карандашными штрихами. Эти достоинства делают вполне понятным, почему рисунок Иванова был удостоен Первой серебряной медали.

Хотя античность провозглашалась в академии мерой красоты и естественности, академические авторитеты признавали, что одно подражание ей, слепое копирование ее не в состоянии питать настоящее творчество. Неиссякаемым источником искусства является природа, не уставали они повторять. Но природа не всякая, торопились они добавить, а лишь природа изящная. Для достижения своей высокой цели художнику надлежит «исправлять» ее достойным образом, руководствуясь бессмертными образцами древности. При выполнении академического рисунка 1824 года моделью Иванову служил тот же натурщик, что и в первом рисунке. Но поставлен он был с расчетом на то, чтобы учащиеся увидели в живом человеческом теле подобие античной статуи. И действительно, Иванов уловил эту основную мысль и пронизал свою классную работу. Правда, и в этом рисунке чувствуется ученическая робость, но она претворена здесь в любовно-бережное отношение к натуре. Иванов старательно передал не только строение тела и его мускулатуру, но и нежный кожный покров. Молодой художник не стал следовать требованию академических авторитетов «облагораживать природу», которое могло ослабить его зоркость. Он сумел добиться того, что в непосредственно увиденном проглядывает воспоминание о многократно копированных статуях античной галереи. Фигура натурщика приобретает благодаря этому исключительное изящество. В плавных контурах замечается мягкий, текучий ритм. Иванов не отяжелел бумагу штриховкой, и тем не менее формы мягко лепятся, слегка затененный фон намекает на воздушную среду.

Из огромного и скудного ряда

вывешенных в академических классах листов с обнаженными, как при рекрутском наборе фигурами, рисунок Иванова должен был выделяться не только отпечатком проявленного в нем усердия, но и первыми проблесками искусства. В лицах обнаженных натурщиков он решался иногда подметить и передать столько живого чувства, будто писал романтический портрет.

В своих внеклассных работах Александр Иванов проявляет наблюдательность и зоркость и порой берется за темы, которые не приняты были в практике академии. Он рисует длинноволосого, плотного сложения юношу, занятого писанием картины, стоящей на мольберте, внимательно передает обстановку мастерской юного художника и верхний свет. Размашистым штрихом он передает, как его старики родители при свете свечи коротают вечера за карточной игрой, а сестра погружена в вышивание. В этих зарисовках молодого художника проявляется не только его наблюдательность, которая не покидала его впоследствии, но и усвоенное им в стенах

академии умение строить форму, обобщать ее. Не подозревая того, Иванов в своих зарисовках с натуры близко подходит к Тропинину, Венецианову и к другим мастерам «натуральной школы». Но сам художник не придавал этим опытам такого же значения, как картинам на исторические темы, к которым его призывали в академии.

В 1824 году Александру Иванову и его однокашникам было предложено выполнить картину на тему «Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора».

Иванов вдумчиво вчитывался в «Илиаду» и хорошо ее знал. Судя по его рисункам, он стремился глубже проникнуть в поэтический смысл отдельных драматических ситуаций и на основе этого раскрыть в своей картине характер героев. В повествовании о смелости Приама, проникшего во вражеский стан в надежде получить труп своего сына от его победителя Ахилла, Иванов поражен был бесстрашием и доблестью древних героев. Он хотел перевести на язык живописных образов эпитеты гомеровской поэмы,

в которой Приам всегда выступает как старец «боговидный», «почтенный», а Ахилл — как муж «благородный», «быстроногий». Следуя переводу Гнедича, Иванов стремился подчеркнуть в Ахилле его великодушие.

Первоначально Иванов собирался придать Приаму черты Лаокоона. Он скопировал его голову в том повороте, который мог быть пригоден для эскиза. В этой копии, имеющей ценность подлинного художественного произведения, Иванов проникновенно передал страдальческое выражение старческого лица; выразительность его лишь повышают напряженные светотеневые контрасты и змеящийся ритм кудрей. В картине образ Приама приобрел более сдержанный, благообразный облик; его возведенный к небу взор придает ему нечто вдохновенное. Густые седые усы закрывают его уста, но по дрогнувшим и опущенным уголкам губ можно догадаться, что он способен зарыдать.

В выполнении этой юношеской работы Иванова бросается в глаза прежде всего вдумчивость и

А. Иванов.
Голова Лаокоона.
Графитный карандаш, 1824.



старательность ученика, стремившегося использовать все средства живописного мастерства. В картине тщательно выписана тонкая полосатая ткань хитона Приама, изображенная более мелкими складками, чем накинутый поверх него тяжелый плащ; хорошо переданы пушистая барсова шкура и золотая урна. Характеристике героев содействует контраст плавно ниспадающих очертаний склоненного Приама и напряженно вздымающихся контуров фигуры Ахилла. Золотая урна как бы служит опорой его откинувшейся назад фигуре, брошенная поверх нее белая ткань повторяет очертания обнаженной руки. Хотя большая часть предметов в этой картине окутана полумраком и яркие ткани одежд главных фигур резко отграничены и не бросают отсветов, молодой художник сосредоточил всю силу своей палитры на алом плаще Ахилла. Он не только служит лейтмотивом характеристики героя, но и образует в картине наиболее выразительное пятно: красное пятно это как бы стекает с его плеч на колени и с них до самой земли.

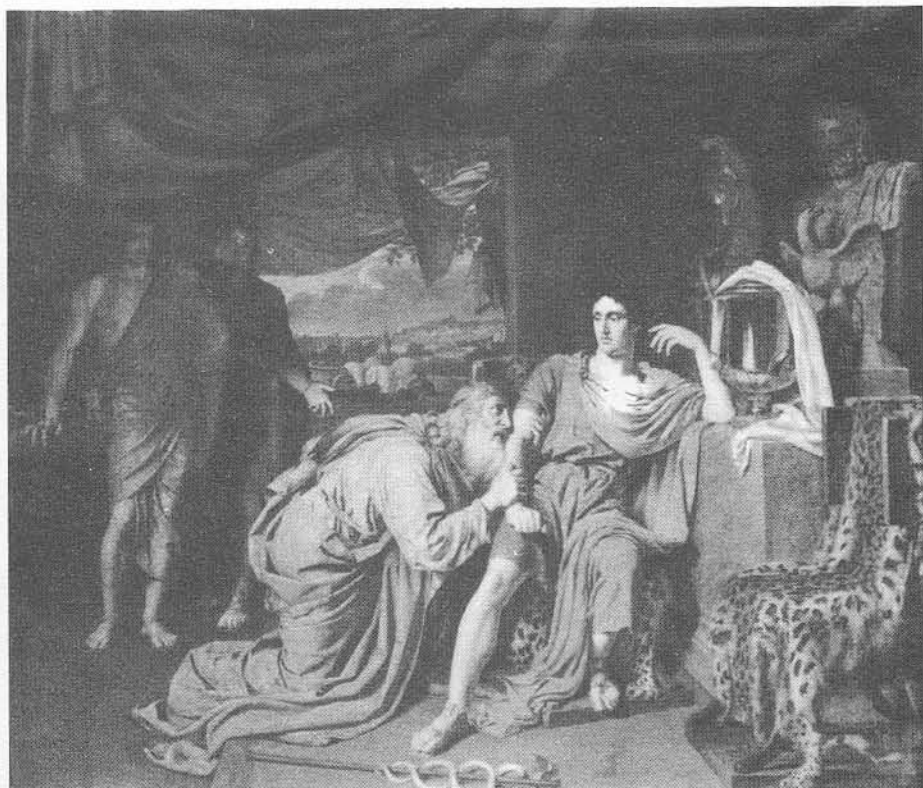
В этой первой самостоятельной живописной работе Иванова больше вдумчивости и усердия, чем того блеска, которым уже в академические годы покорял зрителей Карл Брюллов. Но в одаренности молодого художника не приходилось сомневаться. Педагоги академии могли быть довольны тем, что мастерством, проявленным в картине, Александр Иванов обязан был их системе преподавания. Но кто же из них мог научить этого с виду робкого и неповоротливого юношу пониманию возвышенного и величавого, которое так ясно сквозит в его картине? Откуда обитатель Васильевского острова, который, по собственному признанию, дальше Парголова нигде не бывал, мог узнать, как держатся и как изъясняются друг с другом греческие герои? На эти вопросы трудно дать прямой ответ. Можно только сослаться на то, что художественный дар открывает людям много такого, о чем невозможно составить себе ясного понятия на основании одного лишь жизненного опыта.

М. АЛПАТОВ,
доктор искусствоведения



А. Иванов.
Приам, испрашивающий
у Ахиллеса тело Гектора.
Эскиз.
Итальянский карандаш.
1824.

А. Иванов.
Приам, испрашивающий
у Ахиллеса тело Гектора.
Масло. 1824.



«ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ»

Творческое наследие А. Иванова огромно. Оно включает картины, эскизы, фигурные и пейзажные этюды, рисунки, наконец, свод писем и записей, отражающих напряженную умственную работу художника. Но для широкого круга зрителей Иванов до сих пор остается прежде всего автором картины «Явление Христа народу», экспонирующейся ныне в Третьяковской галерее.

Картина написана на евангельский сюжет, но еще в процессе работы над полотном Иванов специально предупреждал, что пишет картину не религиозную, а историческую. Что же это значит?

Для религиозного сознания Христос — богочеловек, проповедовавший на земле свои идеи. Явление его в мир — это, согласно христианскому вероучению, не что иное, как чудо. Соответственно реакция людей, встречающих Христа-бога, также должна быть сверхъестественно-чудесной. Но художник понимал, что пишет свою картину в век, когда, по его собственному выражению, «религия стала трупом». Значит, в большинстве случаев ни современники Иванова, ни будущие зрители не станут руководствоваться при восприятии произведения внушениями религиозной веры. Поэтому надо было поставить содержание картины вне веры в сверхъестественную силу. Попробуем рассмотреть ее, доверившись только тому, что можно увидеть.

Тут нас поджидает первая трудность — ведь можно смотреть и не видеть. Не случайно в музее перед картинами или на уроке при разборе литературных произведений мы нередко слышим: «Обратите внимание на то-то и то-то». Значит, нужно не только смотреть, но и уметь обращать внимание. А оно требует тишины и сосредоточенности — это первое, к чему призывает картина Иванова. Сильные ракурсы, патетические жесты, возбужденная мимика, открытый цвет, контрасты

светотени способны создавать впечатление шумовых эффектов. Живопись, следовательно, может быть и «громкой» и «тихой». Недалеко ходить за примерами. «Гибель Помпеи» Брюллова — «громкая» картина. О «Явлении Христа народу» сам Иванов говорил: «В моей картине все должно быть тихо и выразительно».

Обратим внимание, как настойчиво внушает нам художник состояние тишины и сосредоточенности. Всякое движение в картине как бы останавливается. Вот раб бросился, чтобы подать одежды господину, но его руки замерли, не коснувшись их. Жест господина превращен в знак повеления не суетиться и не мешать слушать. Златокудрый юноша слева опустил руку жестом, призывающим к молчанию.

Единственный громкий «глас» в картине — это фигура человека с крестом, с ораторски вздетыми вверх руками. Он указывает на приближающуюся к толпе одинокую фигуру. Даже не зная, что это Иоанн Креститель, а идущий вдаль — Христос, мы можем догадаться, что вдохновенный человек с гордой осанкой обладает властью над умами собравшихся людей, которые чутко внимают его словам. Понятно, речь идет о приближающемся неизвестном, и, судя по тому, как произнесенное заставляет людей напряженно всматриваться в него, — это личность исключительная, которую долго ждали.

Раб с веревкой на шее, скорчившись на земле, вскинул голову — и его страдальческое лицо преобразуется улыбкой. Он может радоваться только одному — обещанию свободы. Для него появление человека, о котором возвещает пророк, означает надежду.

Справа с холма спускается толпа, впереди которой два старика в чалмах — один в профиль, другой анфас. Кажется, что именно к ним направлен грозный взор аскета с крестом. Обратив лицо к

старцам, он жестом указывает на Христа так, как будто его появление — исполнение той гневной угрозы, какую можно прочесть в глазах пророка. «Вот ваш судья, перед которым вам придется держать ответ», — словно говорит Креститель. Из картины мы не узнаем, чем виноваты старики в его глазах, но совершенно ясно, что они так же фанатично привержены своей вере, как их судья своей, и между вступившими в поединок силами не может быть примирения. Резко выделяется в этой группе героев человек с непокрытой головой в кирпичного цвета хламиде, похожий на путника. Его словно гонит некая сила, которую он чувствует позади себя, смутенно и тревожно оборачиваясь. Она исходит от приближающейся одинокой фигуры богочеловека.

Движение толпы направлено вниз, и все повернуто к нему спинами. Единственное исключение — фигура юноши в сером плаще с волосами, уложенными на затылке. Он резко обернулся назад. Заметим, что вообще все молодые персонажи в картине устремлены к идущему Христу, тогда как старики повернуты лицами к пророку. Старость слушает и размышляет, мысленно вороша прошлое, юность жаждет действия и обращена к грядущему, которое символизирует Христос: не случайно юношеские фигуры изображены как бы в легком шаге ему навстречу.

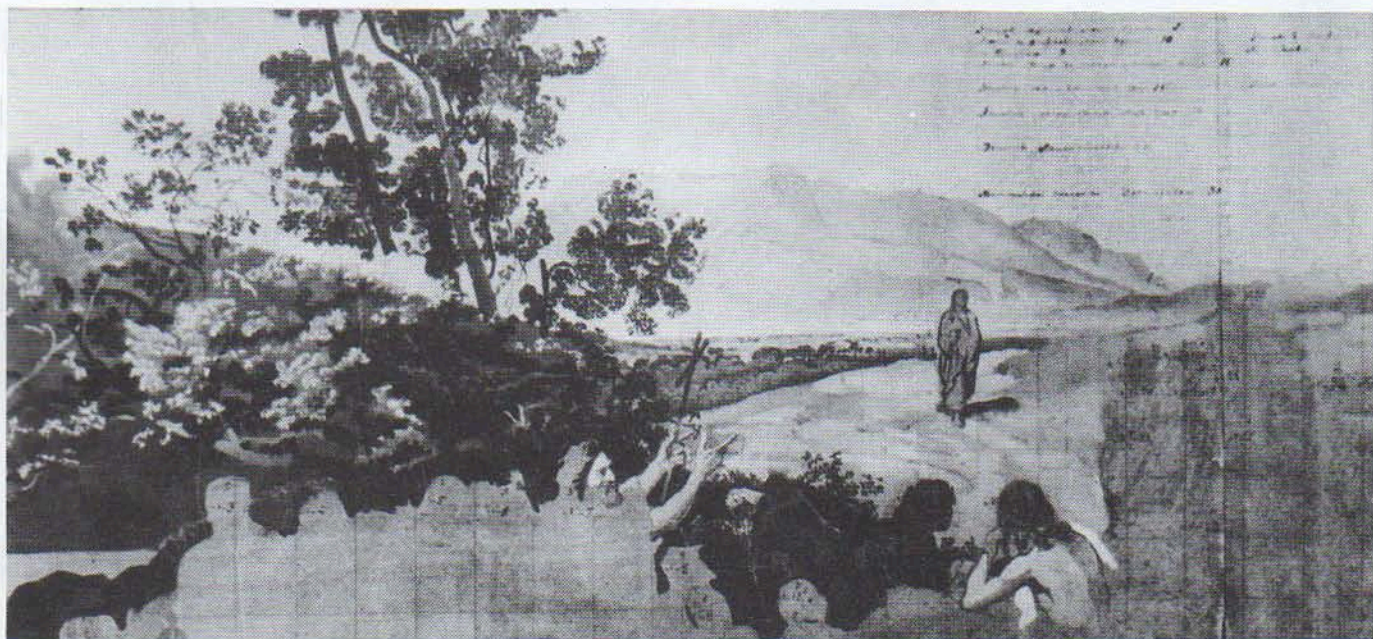
В картине «Явление Христа народу» настойчиво повторяются группы фигур, где сопоставлены юность и старость. Повтор мотивов — один из главных способов раскрытия смысла происходящего. Художник управляет вниманием зрителя, заставляет следить за изменениями, которые претерпевает одна и та же тема в разных частях холста.

Другим важнейшим мотивом в картине является обнаженное тело. Приглядимся к поставленным рядом фигурам рыжеволосого юноши, смотрящего вдаль, и дро-



А. Иванов.
Явление Христа народу.
Масло. 1837—1857.

А. Иванов.
Явление Христа народу.
Эскиз верхней половины
картины.
Масло. 1830-е годы.





жащего. Как спокойно, свободно и естественно держит себя в своей наготе юноша! В нем словно воскресает идеал языческой античности, воплощенный в естественной красоте тела, которого древние не стыдились, а, напротив, обожествляли. Дрожащий же как бы стеснен своей наготой, ощущает себя крайне неудобно. Трактовка обнаженного тела как олицетворения чего-то постыдного свойственна христианству. Сопоставляя две формы переживания человеком телесной наготы, два пластических идеала, Иванов словно напоминает о том сдвиге, который произошел в самоощущении человека на переломе от языческой античности к христианству.

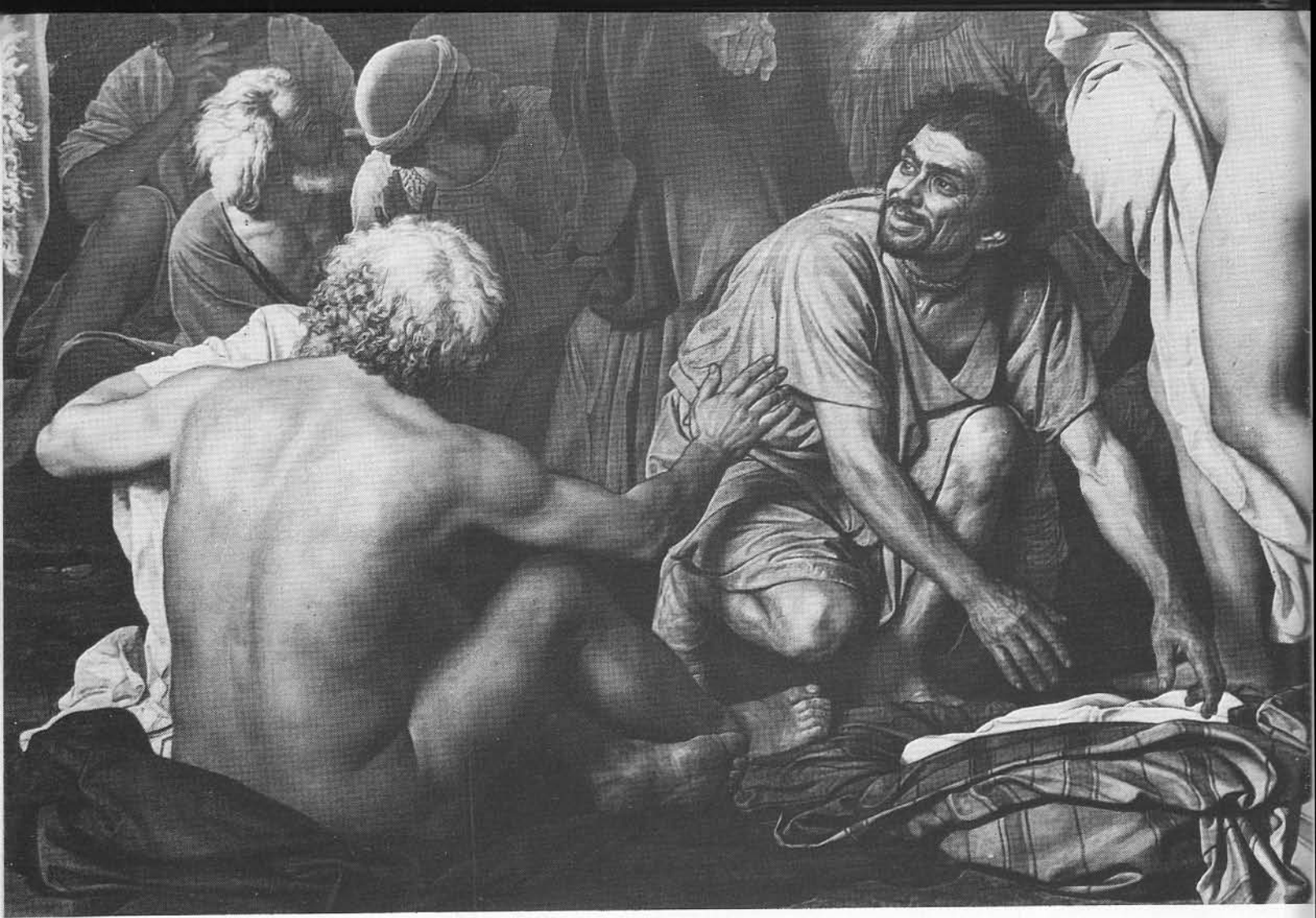
Прослеживая пластические параллели, художник мобилизует внимание зрителя, заставляя в сходном улавливать различия и контрасты. Сопоставлять можно не только фигуры, но и более крупные части композиции. В картине Иванова в таком контрастном сопоставлении находятся правая и левая стороны полотна. В толпе справа движение направлено вниз, удаляясь от Мессии. Эта группа рисуется плотным, «глухим» массивом, где выделены лишь лица, — опущенные головы, потупленные глаза, сомкнутые губы. Здесь властвуют тревога, мысли о прошлом, зреет зловещий умысел. Слева все иначе — здесь дана вереница свободно поставленных в пространстве, не стесненных в движении фигур. Жест воздетых рук пророка «тянет» их за собой, дает им цель, указывает направление. Справа люди уходят от Христа, не видя его, слева же — идут к нему навстречу. Глухая враждебность к нему со стороны изображенных справа и приверженность тех, кто следует за Крестителем, — вот смысл, про-



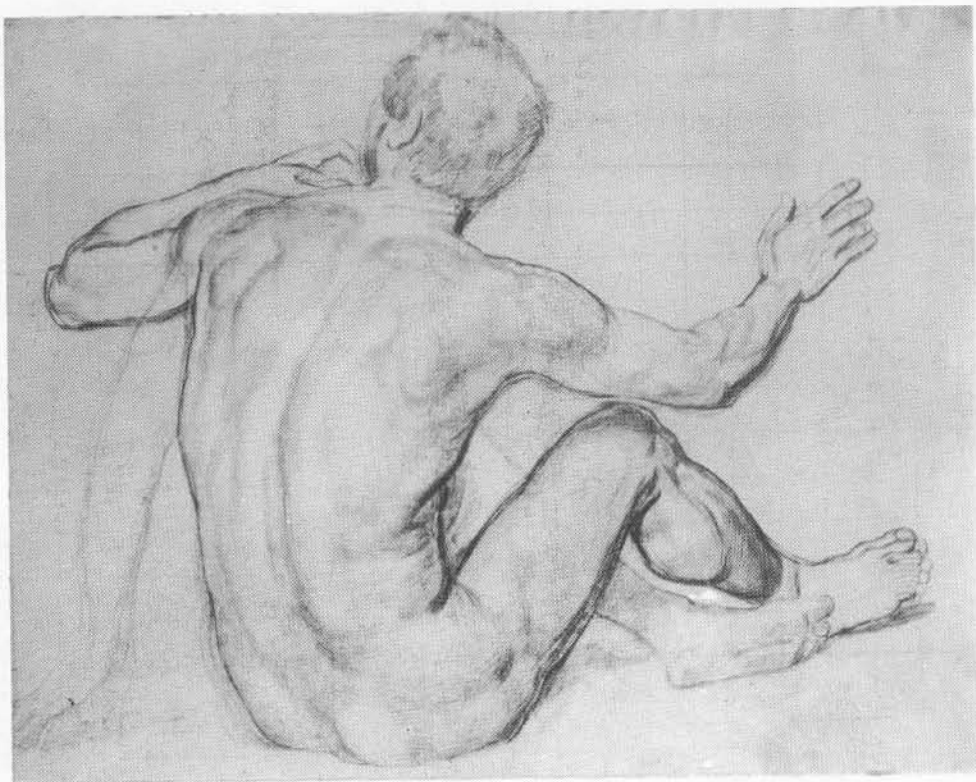
А. Иванов.
Явление Христа народу.
Фрагмент.
Масло. 1837—1857.

А. Иванов.
Голова Иоанна Богослова.
Масло. 1840-е годы.

А. Иванов.
Правая рука Иоанна
Богослова (два варианта)
и гипсовая рука в том же
повороте.
Масло. 1830—1840-е годы.



А. Иванов.
Явление Христа народу.
Фрагмент.
Масло. 1837—1857.



А. Иванов.
Фигура обнаженного
натурщика для богатого
старика.
Итальянский карандаш,
сангина.
1830—1840-е годы.

ступающий из сопоставления групп персонажей по сторонам от центра картины.

Однако эта противоположность не абсолютна. Так, справа помещена уже упомянутая фигура молодого человека, которая вырывается из тесноты толпы. Резкой противоположностью наклона тела к общему направлению движения он напоминает пловца, круто повернувшего вспять, против течения. В левой группе мы замечаем фигуру в зеленовато-голубом хитоне, которая являет разительный контраст к остальным персонажам шествия. Об этом человеке можно сказать: он весь превратился в сомнение. Он завершает собой ряд фигур, следующих за Крестителем. В противовес патетически воздетым рукам последнего руки сомневающегося сложены в широких рукавах — он демонстративно бездействен. Складки его хитона подобны молчащим струнам. Чуть отступив в глубину, он пропускает мимо себя шагающие фигуры с видом человека, остановившегося у порога в раздумье, следует ли пускаться в дорогу. Этот герой — изумительное пластическое олицетворение сомнения. Разумеется, оно может быть одной из черт характера. Но сомнение — это также одна из мощных сил человеческого разума вообще. Совершенно очевидно, что в своем «сомневающемся» Иванов изобразил не оттенок сомнения, а саму его идею. Если бы мы попытались отнестись к персонажам картины как к реальным людям, то должны были признать, что они обладают исключительной способностью олицетворять собой главную черту характера, доводить ее до предела.

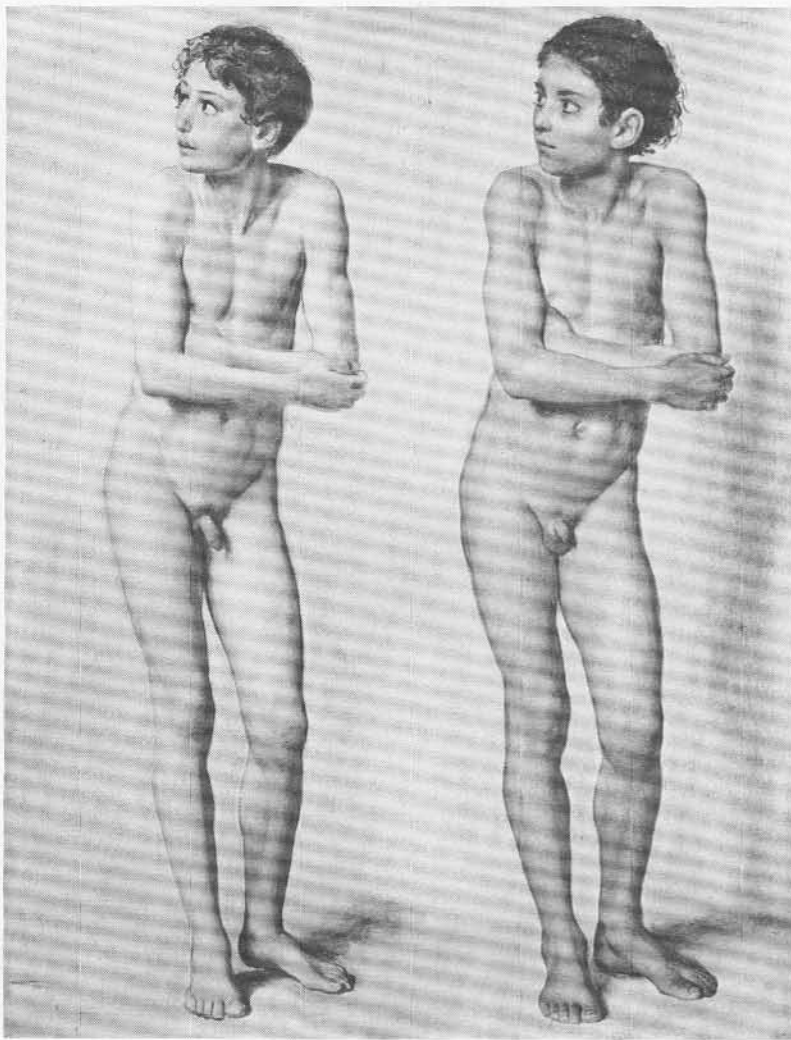
Известная пословица гласит: «Посеешь характер — пожнешь судьбу». Герои ивановской картины отдаются переживанию происходящего с такой самозабвенной серьезностью, как будто в эту минуту решается их судьба. Они словно проходят испытание на способность слышать, видеть и понимать. Характер, ставший судьбой, — это и есть положенный каждому человеку предел его способности к осознанию самого себя, своего места в мире. Для одного таким стержнем характера оказывается сомнение, для приверженцев старого — слепой



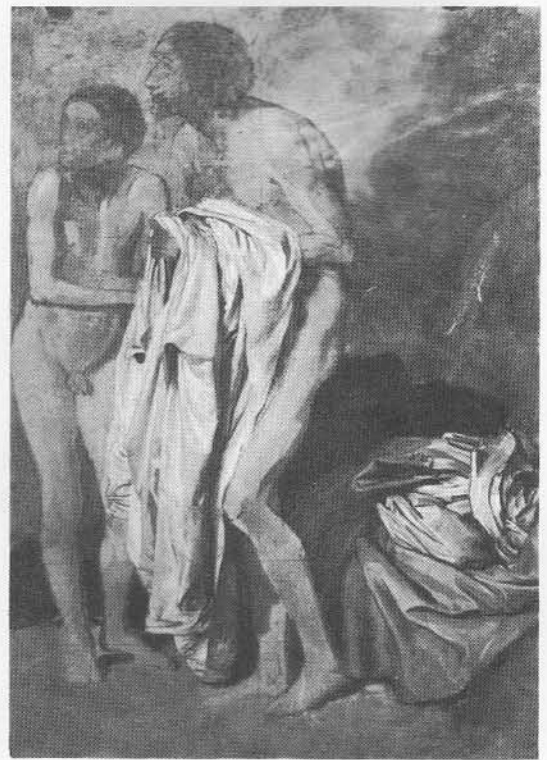
А. Иванов.
Две головы раба.
Масло. 1840-е годы.

А. Иванов.
Драпировки, лежащие около
богатого старика и раба.
Масло, итальянский
карандаш.
1830—1840-е годы.





А. Иванов.
Две фигуры обнаженных мальчиков в повороте дрожащего мальчика.
Масло. 1830—1840-е годы.



А. Иванов.
Фигура дрожащего, надевающего рубашку, и фигура дрожащего мальчика.
Масло. 1830—1840-е годы.

фанатизм, для раба — страстная надежда на освобождение, для дрожащего — постоянный душевный трепет и неуверенность в себе. В этом смысле картина Иванова — это как бы представленная в живописной форме книга человеческих судеб.

Есть в произведении еще одно важнейшее в смысловом и художественном отношении противопоставление — контраст верхней и нижней зон изображения. Обозревая первый план картины, где господствуют человеческие фигуры, мы словно путешествуем среди противоположностей, встречаем лица, отмеченные мучительной работой сознания, которые свидетельствуют о зреющих в недрах общества разладах и конфликтах. Но вот наш взгляд устремляется в ту часть картины, где все полно величавой и безмятежной тиши-

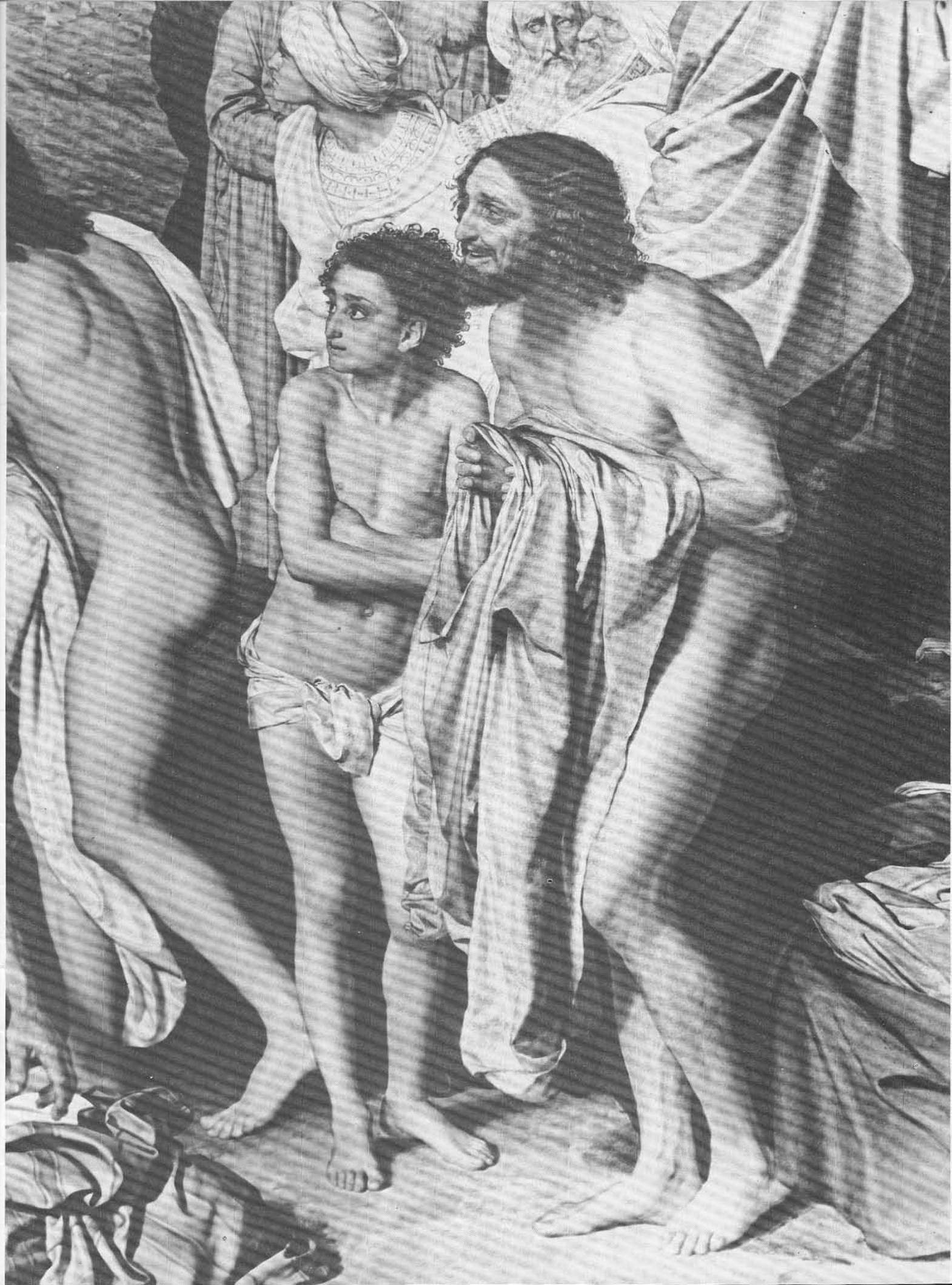
ны — ясная лазурь неба, протяженные линии горной гряды, город в зеленеющей долине у подножия хребта. Фигура появившегося на холме Христа соотносена именно с этой величественной пейзажной панорамой. Он выступает как бы в ореоле строгого, торжественного спокойствия природы. Именно поэтому его наименьшая по масштабу в картине фигура обладает такой значительностью. Он будто несет с собой в мир гармонию, согласие и спокойствие, олицетворением которых в картине выступает природа.

Итак, о чем же картина Александра Иванова? Теперь можно ответить на этот вопрос. Человек в меняющемся мире — вот ее ведущая тема. Полотно говорит о том, что происходит с укладом жизни, когда ход событий вдруг сдвигается с привычной колеи, на

смену старым учителям приходят новые. Тогда перед умственным взором людей открываются неизведанные горизонты, что побуждает их заглянуть в прошлое перед лицом загадочного будущего и совершить трудный выбор своего пути в обновляющемся мире. В такие минуты в душе возникают сложные конфликты, с неподражаемым психологическим мастерством и проницательностью воссозданные Ивановым на холсте.

Подобные духовные перевороты возникали и будут неоднократно возникать в эпохи исторических переломов. В силу этого их художественное воплощение имеет историческое значение. Именно поэтому Иванов и называл свою картину «исторической».

М. АЛЛЕНОВ,
кандидат искусствоведения



ВОСХОЖДЕНИЕ К ИСТИНЕ

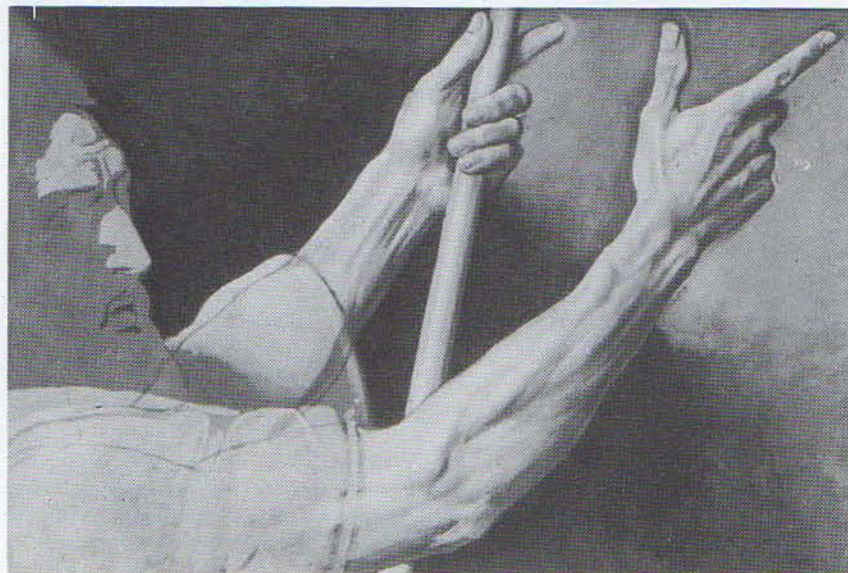
Исполнилось 175 лет со дня рождения великого русского художника Александра Андреевича Иванова. Его творчество стало примером высоты, которой достигло отечественное изобразительное искусство. Имя Александра Иванова возвышается рядом с самыми дорогими именами нашей культуры — А. Рублева, А. Пушкина, Л. Толстого.

Изучение творчества художника, знание его жизненного пути, чтение писем и записей, при котором можно проследить за неутомимой, бесстрашной мыслью, обогащают современника ценнейшим опытом нравственного развития.

...В Третьяковской галерее, в большом и светлом зале, на самом почетном месте висит картина Александра Иванова «Явление Христа народу». Рядом с ней расположены этюды, пейзажи и ранние работы художника. Всегда здесь, перед большой картиной, в углубленном созерцании — зрители. Она обладает особой силой воздействия, вызывает сложные душевные переживания и размышления.

Есть произведения, которые достаточно увидеть один раз и можно к ним не возвращаться. Совсем иные полотна Александра Иванова. Они поражают и удивляют нас в молодости, становятся неиссякаемым источником мысли и мастерства в пору зрелости, открывают бесконечность тайны и красоты мироздания, когда наступает время задуматься над этими вечными вопросами.

Александр Иванов родился в семье художника. Девяти лет стал учеником Петербургской академии художеств. Академия еще не



А. Иванов.
Голова Иоанна Крестителя.
Масло. 1840-е годы.

А. Иванов.
Две мужские руки
в повороте рук Иоанна
Крестителя.
Масло. 1830—1840-е годы.

А. Иванов.
Три варианта головы
Христа, гипсовые головы
Аполлона Бельведерского,
Венеры Медицейской,
Лаокоона и маска.
Масло. 1830—1840-е годы.

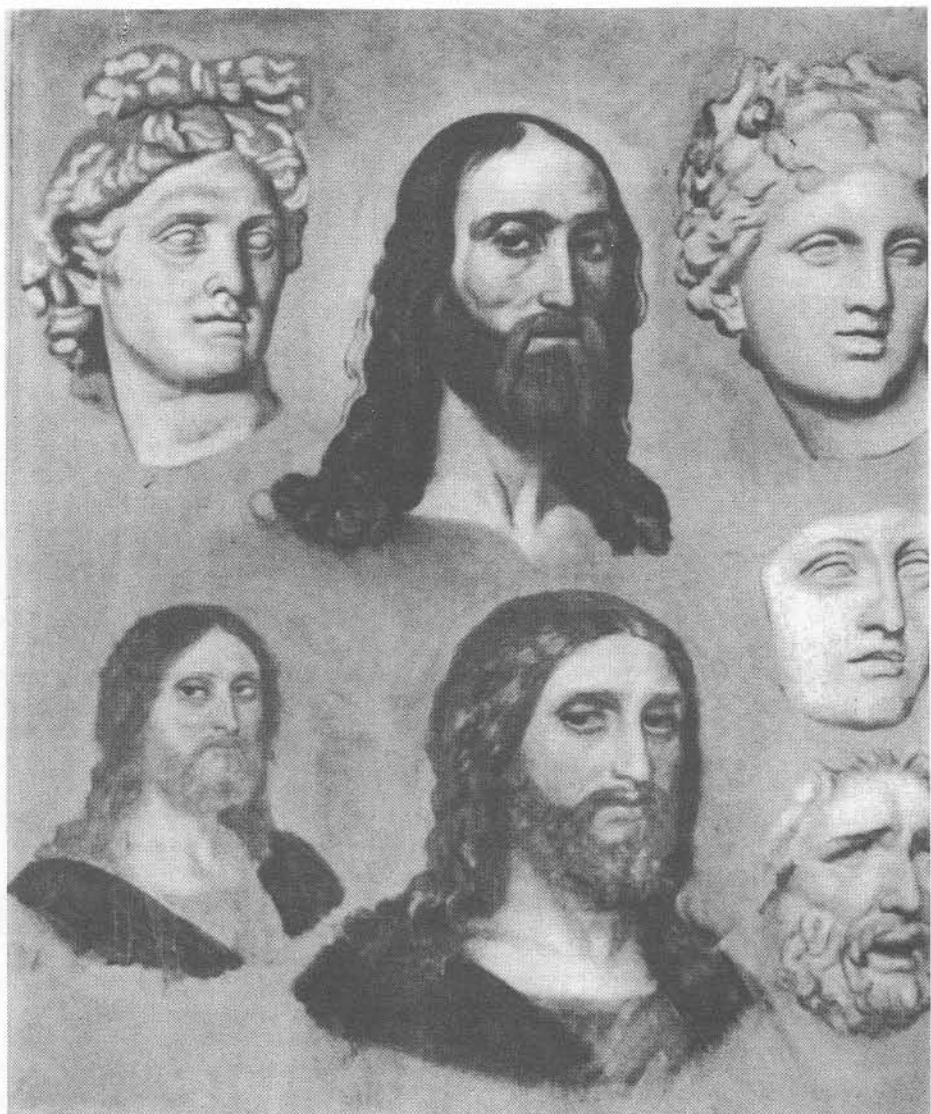
знала тех сложных и порой непримиримых противоречий, которые наступят гораздо позже, а пока она переживала свой расцвет. В ней росли будущие гении русской академической школы — Карл Брюллов и Александр Иванов.

О преподавании в академии, ее профессорах и педагогах история оставила много всяких рассказов и анекдотов, часто смешных и горьких. Все эти рассказы, может быть, и правдивы, но им до сих пор придается большее значение, чем они заслуживают. Для выяснения истины лучше всего взглянуть на работы учащих академии того времени и обратить внимание на возраст их авторов, тогда станет ясна серьезность и прочность подготовки молодых художников.

Александр стремительно развивался и к 18 годам создал небывалое для таких лет произведение: «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора».

В мировом искусстве известны имена художников, проявивших художественную зрелость очень рано: Рафаэль, Веласкес, Рембрандт. На всех работах этих художников лежит отпечаток разных эпох и разных художественных стилей. Александр Иванов создал произведение в стиле русского классицизма, но такой силы и зрелого мастерства, что оно не уступает ранним творениям прославленных мастеров и даже превосходит их.

Для своей картины художник взял формат холста, тяготеющий к устойчивости квадрата. Углы холста композиционно ослаблены, чтобы взгляд зрителя мог, не задерживаясь, устремиться в глубь



картины. Этому способствует и проем, изображенный на втором плане, своими очертаниями повторяющий в перспективном сокращении формат картины. В проеме открывается вид на пейзаж с колесницей и лошадьми.

Пространство создается просто и убедительно. На переднем плане фигуры Приама и Ахилла. Они как бы слились в единую скульптурную группу. Свет в картине активно укрепляет композиционное решение.

В передаче академических канонов молодой художник проявляет свой живой и могучий темперамент. Приам стремительно припал к руке Ахилла. Он горячо и униженно умоляет. Ахилл откло-

нился в сторону, отвергая Приама. Правая рука и нога движением выражают решимость, твердость, непоклонность, но левая часть фигуры Ахилла говорит об иных чувствах. Левая рука в изысканном расслабленном движении, в ней красота и благородство. Постановка левой ноги уже не обладает жесткой решительностью правой. В гордом повороте прекрасной античной головы Ахилла больше любопытства и удивления, чем жестокости.

Молодой художник уже в 18 лет оказался способен наделять своих героев сложностью чувств, отказываясь от однозначности изображения характеров и психологических состояний. Две

фигуры, находящиеся слева в глубине картины, также противоречивы: если левая выражает решительность и твердость, то правая — сомнение. Горе Приама, коснувшись Ахилла, начинает перестраивать чувство Ахилла. В нем уже возникло разрушение одного чувства и зарождение другого. Вместо жестокости — сострадание. Вместо нет — да. Происходит движение и развитие чувства и мысли, духовное прозрение человека.

Устремленность душевных движений героев А. Иванов ведет по восходящей — к человеческому совершенству. Этой высокой нравственной цели, поставленной в самом начале своей творческой жизни, он останется верен до конца. Путь к ее достижению станет для него дорогой восхождения.

В последующих работах Александр Иванов окончательно утвердился в той композиционной форме изображения, где основой служит диалог между героями картины, их духовная перестройка. Художник сделал окончательный выбор: он предпочел искусству созерцательному искусству, способное активно изменять и преобразовывать духовный мир человека. Единственная безоблачная, счастливая картина художника — «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». В ней запечатлены мечты молодого художника о гармонии, дружбе, вдохновении и свободе творчества. Он любил эту картину, своим присутствием в его мастерской она, должно быть, восстанавливала душевный покой, так часто нарушавшийся непрерывным внутренним борением противоречий.

Годы обучения для Александра Иванова были позади. Он все взял, что могла дать академия. Академия создавала художников-композиторов — и Иванов знал, как писать историческую картину, владел методом создания ее. Академия призывала к изучению и усвоению классического искусства — Иванов никогда не отказывался от него. Академия ценила рисунок и форму, умение из множества наблюдений создать разумную стройную систему — Иванову всегда было это близко. Усвоение законов и мастерства академической школы придавало

Иванову силу, а не слабость, как может показаться. Оно было слабостью для тех, кто хотел продлить жизнь умирающему академизму, кто занимался его реанимацией. Иванов шел бесстрашно к натуре. Он классику проверял натурой. Усвоенного не разрушал, а шел дальше.

После учебы в академии Иванов, отказавшись от житейского благополучия, от возможности создания семьи, полный желания и сил совершить великий труд во славу своей родины, уезжает в Италию. Он еще не знает, что в Италии пробудет целых 27 лет и что на родину он вернется, чтобы успеть показать свою картину и прожить только всего несколько недель.

В Италии Иванов продолжает изучать античную культуру, искусство Возрождения, Древнего Египта, современное искусство Европы. Творчество Леонардо и Рафаэля стали особенно близки ему. Возвышенность, красота и оптимистическая гармония Рафаэля нашли в Иванове достойного продолжателя. Художник изучает работы Микеланджело, Тициана, Веронезе. Не проходит мимо произведений раннего Возрождения и древних мозаик. Его оценки, выборочность интереса к творчеству этих итальянских мастеров оказались удивительно созвучны взглядам современных художников.

А. Иванов считал себя историческим живописцем. В это понятие он вкладывал высокое представление о назначении художника. Как подлинный исторический живописец, Иванов выбрал для своей картины «Явление Мессии» важнейшее, по его представлениям, событие в судьбе народов. Хотя сюжет картины взят из Евангелия, но было бы ошибкой мерить значение и содержание картины, исходя только из требований христианской морали и религиозных взглядов ее автора. Никакие тексты, на которые опирался замысел произведения, не являются полным объяснением его содержания.

Сегодня мы все меньше связываем истинное содержание «Явления Мессии» с библейским текстом. Будучи в Третьяковской галерее перед картиной А. Иванова, обратите внимание на лица стоя-

щих рядом зрителей, и вы увидите, как они преобразуются, озаряясь светом высокой мысли, чувства. Но большинство зрителей не знают евангельской легенды. Откуда же это глубокое душевное озарение? От живописи, рисунка, композиции, от всего, что составляет картину! Что же так потрясает в ней? Все, все, что есть в картине. Громадный, небывалого размера холст. И на холсте живая жизнь. Живые люди, земля, деревья, горы, небо. Людей много, и, кажется, они заполняют все пространство.

В центре картины величавая фигура с простертыми вдаль руками. Толпа людей, начинаясь справа, где два всадника в шлемах, опускается к краю картины, разворачивается вдоль картины, перед зрителем, и слева ее замыкают обнаженные юноша и старик, выходящие из воды. Взгляды большинства людей устремлены туда, куда указывает человек с глазами пророка. Там, вдали, спокойная приближающаяся фигура человека. Все в ожидании самого важного для них события. Что же происходит? Чего они ожидают? И возникает вопрос за вопросом, и ищешь ответ за ответом. Все глубже, все дальше, все более волнующе постигаешь смысл произведения, испытывая радость познания и радость созерцания. Великий художник вложил в свое произведение так много, оно так художественно совершенно, что становится картиной не для одного, для всех — и для искушенного зрителя, и для того, кто впервые увидел ее.

Полотно Иванова — монументальное произведение и не только своими размерами, формой художественного выражения, а, главное, глубиной замысла, обращенностью к людям, к самым важным вопросам жизни человека. Эта глубина замысла заставила Иванова в процессе работы решать сложнейшие философские, нравственные и художественные задачи. Замысел толкал все глубже к постижению природы, проблем живописи и формы, еще не решавшихся в искусстве. И чтобы их решить, появлялись гениальные пейзажи Иванова, фигурные этюды, и они становились вечными художественными ценностями.

В своих пейзажах Иванов ре-

шал задачи передачи света, воздуха, цвета, к которым только еще подходила мировая живопись. Они полны высокой поэзии, гармонии и человечности. Это изображения природы, где в каждом кусочке есть чувство всей планеты, но в них нет космического холода. Они полны жизни.

Все долгие годы труда над картиной у художника шла титаническая работа мысли, и в продвижении к истине все подвергалось проверке и сомнению. Одновременно он начал библейские эскизы. Художнику уже было недостаточно силы картины в этом продвижении к истине, и он использует эскизы как своих посланцев, исследующих неизведанные, новые пути.

...Двадцатисемилетнее пребывание вдали от родины закончилось. Великий труд завершён. Начались хлопоты по перевозке всего того, что было создано. Особенные трудности были с упаковкой и перевозкой грандиозного холста. Перевезти его надо было из теплой Италии в далекий город на севере Европы — Петербург.

Наконец встреча художника с родиной состоялась. Картина с подготовительными этюдами была выставлена в залах Академии художеств. Все хотят видеть легендарное произведение и его автора, участвовать в обсуждении и оценке его труда. Чиновничья, завистливая, косная Россия отвергла художника, она нанесла ему смертельный удар.

Иванов скончался, пробыв на родной земле после возвращения всего месяц. Царский пакет, в котором находилось решение о приобретении государем картины, уже не застал его в живых. Картина Иванова запоздала для вспышки восторга русского общества, выпавшего на долю «Последнего дня Помпеи» Карла Брюллова. Ко времени возвращения Иванова из Италии в России уже свершились А. Пушкин, Ю. Лермонтов, В. Белинский, Н. Гоголь. Активно работали А. Герцен, Н. Чернышевский, Ф. Достоевский, И. Тургенев, И. Гончаров; звучала музыка М. Глинки. Наступал новый этап в развитии изобразительного искусства. Ведущее положение в нем заняла жанровая картина, демократическая, народная. Уже изве-

стны были произведения А. Венецианова и П. Федотова, а В. Суриков с его историческими полотнами был еще далеко впереди.

Но картина Иванова и запоздала, и опередила свое время. Выдержав холод официального приема, она оказала долговечное, глубокое воздействие на развитие русского искусства. Все творчество Иванова стало тем историческим звеном русского искусства, в котором слились прошлое и рождающееся новое.

Александр Иванов самый «античный» художник в России, его искусство несет в себе бесценное наследие античной культуры. В картине «Явление Мессии» можно найти много кусков, в которых проглядывает античная плоть. В подготовительных этюдах художник использовал античную скульптуру. Он находил в ней нужные образы, родственные живым людям, с которых писал этюды. Видеть в этом только академический прием работы — значит видеть не главное.

Работая над образом Иоанна Предтечи, художник писал прекрасных юношей, зрелых мужей и женщин с особой одухотворенностью. Он сличал этот образ с античным образом Зевса, никак не меньше. Это был уже не только формальный прием для крепости рисунка, а позиция художника, его философское отношение к человеку, к идеалу. Также в процессе работы над образом Христа реальную натуру он сближал с образом Аполлона. Поиск фигуры Христа для Иванова дополняла, а может быть, и направляла голова Аполлона.

Линия античной культуры, искусства Леонардо да Винчи, Рафаэля проходила через творчество Иванова. Но Александр Иванов был и сыном христианской культуры, последним великим художником христианской живописи в России.

Россия приняла христианскую культуру через Византию. И вместе с ней ту часть античной культуры, которую она несла с собой. Античное искусство, искусство детства человечества, больше знало прекрасную форму, чем сложность и противоречивость души. Христианское искусство обращалось к духовному миру человека. Кровь искусства Рублева,

Дионисия, русской иконы питала творения Иванова. Ему были знакомы сострадание и жертвенность, стремление к идеалу, ожидание и вера в светлое будущее. Он обладал в высшей степени чувством всенародной общности, всемирной отзывчивости.

В его творчестве выросло и то новое, что определило дальнейшее развитие русского искусства как социального, демократического, народного. Иванов принадлежал будущей демократической России. Его долготелая дружба с Н. Гоголем, встречи с А. Герценом, Н. Чернышевским, В. Стасовым не были случайными фактами биографии, а явились следствием настойчивых поисков истины и правды.

«Иванов из тех, для которых искусство было нравственным подвигом жизни, священнодействием, наукой». Так говорил о художнике А. Герцен и обращался к нему со словами: «Не знаю, сыщете ли вы формы вашим идеалам, но вы подаете не только великий пример художника, но даете свидетельство о той непочатой цельной натуре русской, которую мы знаем чутьем, о которой догадываемся сердцем и за которую, вопреки всему делающемуся у нас, мы так страстно любим Россию, так горячо надеемся на ее будущее».

И в наши дни велико значение искусства Александра Андреевича Иванова. Русские и советские художники всегда признавали мощь искусства А. Иванова и свое духовное родство с ним. Назову лишь некоторые имена: В. Суриков, М. Нестеров, П. Корин, П. Кончаловский, Н. Чернышов, С. Чуйков.

«Художник есть в идеале служитель истины», — говорил И. Крамской. В истории русской живописи ближе всех к этому идеалу Александр Андреевич Иванов.

ВИКТОР ИВАНОВ

О СВОЕОБРАЗИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ



Зодчество Древней Руси — одно из величайших явлений мировой культуры. Можно привести немало восторженных высказываний о нем ученых и писателей, художников и архитекторов, путешественников и дипломатов — и едва ли не в каждом будут слова «неповторимое», «своеобразное», «необычное», «уникальное».

Разговор о древнерусской архитектуре мы начнем с рассказа о своеобразии форм храмового зодчества. Почему именно с него? Лучшие зодчие в те времена привлекались в первую очередь к строительству храмов, так как в средневековом обществе авторитет церкви, на который опиралось феодальное государство, был весьма высок. Естественно, что многие церковные постройки этих мастеров стали наиболее выдающимися произведениями старого отечественного зодчества.

Древнейшая и самобытнейшая черта древнерусской архитектуры, на наш взгляд, — храмовое многоглавие, то есть наличие у церкви более пяти верхов-глав. Таких храмов не строили в Западной или Центральной Европе.

Уже в 989 году в Новгороде Великом первой была выстроена дубовая церковь Софии «о 13 версах». В конце X — начале XI века в Киеве возвели каменную Десятинную церковь, которая, по преданию, имела 25 верхов. Немногим позже, при Ярославе Мудром, в трех стольных городах были сооружены грандиозные Софийские соборы: 13-главый в Киеве*, 7-главый в Полоцке и 6-главый в Новгороде Великом.

Начало строительства многоглавых храмов на Руси было, несомненно, связано с возникновением могучей Киевской державы, о славе и богатстве которой знали далеко за ее пределами. Очевидно

и то, что величественное многоглавие отразило один из коренных принципов отечественной культуры, опирающийся на древнейшие представления наших предков об устройстве земного и небесного мира. Мира огромного, разноязыкого, многоголового и в то же время единого и гармоничного в этой «хоровой» собранности вокруг самого главного в жизни: Родины, Правды, Красоты.

Не случайно многоглавые храмы перестали строить, как только Киевская Русь в начале XII века распалась на ряд отдельных княжеств. Батыево нашествие и многовековое тяжелейшее иго надолго затормозили развитие отечественного зодчества. Но не сломили народного духа! Исследования последних лет, проведенные в Московском Кремле, показали, что уже в XIII веке в Москве строились каменные храмы. А как только Русь окончательно сбросила иноземную кабалу и объединилась под главенством Москвы в могучее государство, по городам и весям ее снова начали подниматься многоглавые чудо-соборы.

Поначалу их строили лишь в столице да неподалеку от нее. Но уже в XVI—XVII веках многоглавые каменные храмы появляются и в Твери, Ярославле, Смоленске. А в XVII—XVIII столетиях образ многоглавия был блестяще воплощен

* Почти все архитектурные памятники X—XVII веков дошли до нас со значительными утратами и позднейшими наслоениями. Чтобы говорить о своеобразии именно древнерусского зодчества, нужно попытаться представить себе их такими, какими их знали современники. Тут на помощь исследователю приходит метод научной реконструкции памятника, опирающийся на новейшие открытия историков, архитекторов, археологов, реставраторов, искусствоведов.

в деревянных постройках Верхнего Поволжья, русского Севера, Сибири. Среди них особо надо отметить 24-главую церковь Покрова Богородицы в Вытегре и всемирно известный ансамбль Кижского погоста.

Многоглавые храмы отличало большое разнообразие форм. Главы то венчали здание пирамидоподобной горкой, то окружали шатер в центре, то образовывали сложные асимметричные группы, подчиняясь общей композиции и символике храма.

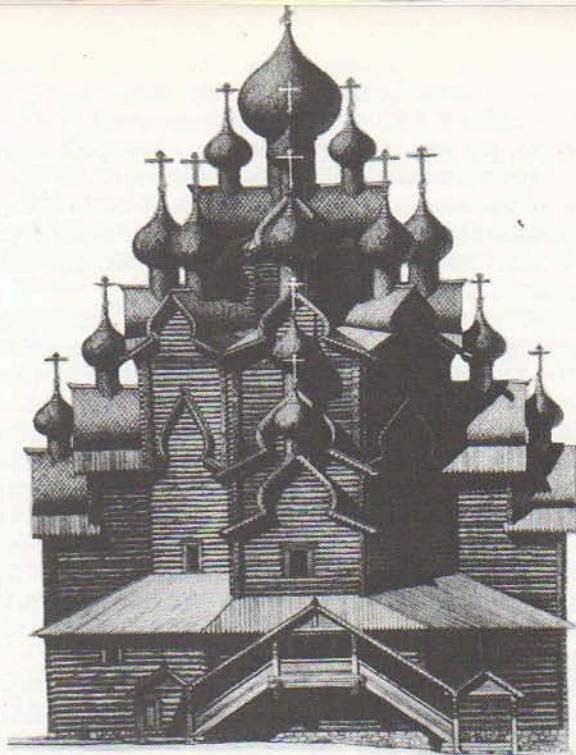
Зодчество часто называют «каменной летописью». Но чтобы прочесть эту летопись, надо знать язык, на котором она написана. Как и всякий вид искусства, архитектура отражает представления о мире тех людей, которые строят здания и в них живут. Удивительно ли, что средневековое мировоззрение наших предков пропитало буквально каждую архитектурную форму, сделав ее своеобразным символом? И, не зная древних значений этих символов, подчас трудно постичь художественную логику произведений нашего старого зодчества, представить себе чувства и мысли, которые владели их создателями.

Скажем, число верхов в многоглавых храмах может показаться случайным. Между тем оно всегда было символическим и имело самое прямое отношение к архитектурному замыслу сооружения как целостного произведения искусства. Например, пять глав символизировали Христа и четырех евангелистов, а тринадцать — Христа и его учеников — апостолов.

В то же время храмы часто строились как памятники важнейшим событиям отечественной истории и несли гражданскую символику. Так, каменный Софийский собор в Киеве был сооружен в честь победы над печенегами. Строительством Троицкого собора на Рву в Москве (его называют также Покровским или храмом Василия Блаженного) ознаменовали взятие Казани и Астрахани и окончательное освобождение Руси от иноземного ига. Успенский собор в Смоленске сооружался в честь присоединения некогда отторгнутых смоленских земель. Таким образом, многоглавые храмы символизировали и величие Русского государства, и единство нашего народа.

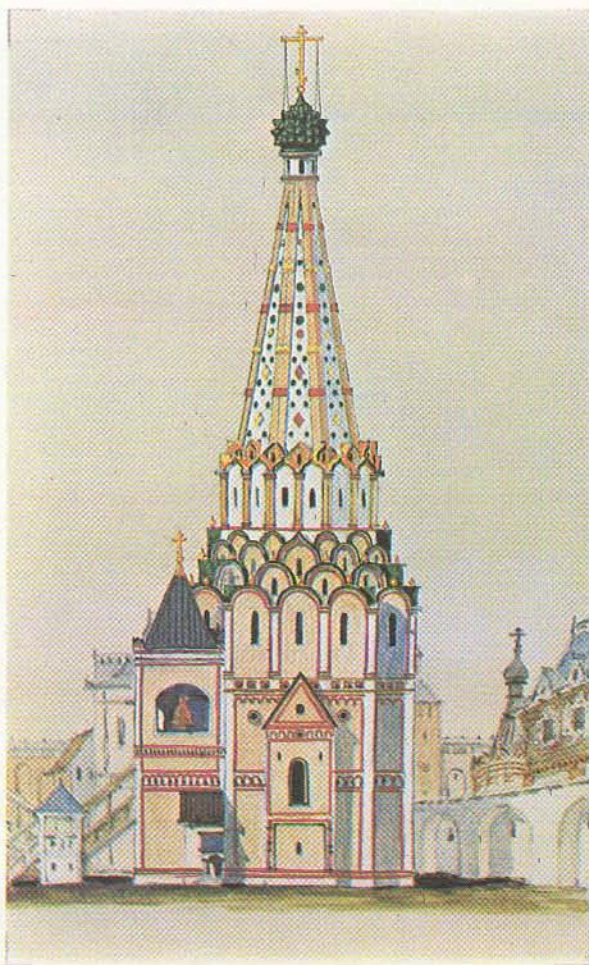
Другая яркая черта древнерусской архитектуры — шатровое завершение храмов. Деревянные шатры существовали истари, а вот каменные ведут свое начало, вероятно, от знаменитой церкви Вознесения в селе Коломенском. Строились подобные храмы почти исключительно в Московской Руси, да к тому же всего одно столетие — до середины XVII века. Много их было в Москве и вокруг нее, а также в древних Старице, Угличе, Муроме, Александрове. Особым великолепием выделялись церковь Сергия в Московском Кремле, построенная при Иване Грозном и снесенная в начале прошлого столетия, а также церковь Бориса и Глеба, возведенная при Борисе Годунове в Борисовом городке под Можайском.

Юромский погост.
Архангельская область.
Конец XVII — начало XVIII века.



Покровская церковь
в Вытегре.
Вологодская область.
1708.
Реконструкция
А. Ополовникова.

Сергиевская церковь
в Московском Кремле.
Начало 50-х годов XVI века.
Разобрана в 1807 году.
Реконструкция-гипотеза
М. Кудрявцева.



Большое число деревянных шатровых храмов строилось преимущественно на русском Севере и позже — даже в XIX веке. Зодчие-плотники часто составляли из них целые ансамбли, которые поражали устремленностью ввысь, особенно на фоне мягких горизонталей пейзажа и глади озер. Полу-сказочным казался такой ансамбль сквозь утренний туман, густой снегопад или в загадочном мерцании северного сияния.

Шатровая кровля удобна, хорошо защищает здание от осадков. Однако объяснить перенесение шатра в каменное зодчество с помощью только этих доводов трудно. Видимо, нужно вспомнить, что подобное завершение храма отвечало средневековым представлениям человека, среди которых немаловажную роль играли представления религиозные. Сегодня в науке существует мнение, что шатер церкви, напоминающий величественную и строгую женскую фигуру, символизировал Богородицу, под покровительством которой русские люди в старину искали заступничества от вражеских нашествий и житейских невзгод.

В XVII веке на смену шатровым постройкам пришли огненные храмы, завершавшиеся ярусами круглых, килевидных, редко треугольных кокошников. Тут тоже необходим конкретно-исторический анализ, так как никакой конструктивной роли ярусы кокошников не играли. Зато важно другое: зрительный их образ мог связываться в сознании человека Древней Руси с сияющими нимбами или языками пламени, что соответствовало представлениям об «огненных небесных силах».



Церковь Николы Посадского в Коломне. XVII век.

Церковь Ильи Пророка в Белоозере. Вторая половина XVII века.

Вначале кокошники появились на храмах более древних типов: крестово-купольных* и шатровых. Настоящий же огненный храм — без внутренних столпов, перекрытый общим сводом, украшенный кокошниками, — появился в конце XVI века. Классический его образец — Старый собор Донского монастыря в Москве.

Когда в начале XVII столетия над страной пронесли беды Смутного времени и многие города лежали в руинах, восстановление старых и строительство новых храмов начали вести именно в огненных формах, причем первые подобные постройки возводились как памятники воинским победам. На протяжении века в одной Москве выстроили около 300 огненных церквей и около 400 поднялись за ее пределами. История русской архитектуры не знала прежде ничего подобного. Большие и малые храмы с кокошниками вытеснили почти все другие типы культовых построек, которыми было так богато предыдущее столетие, и придали городам Московии неповторимый облик!

В подмосковной Коломне и по сей день стоит уникальный памятник — церковь Николы Посадского. Кокошников у него целая гора: шестью ярусами поднимаются они вверх! Пожалуй, идея огненного храма выражена здесь наиболее сильно.

В конце XVII века широкое распространение получает еще один древний тип храма — так называемый ярусный. Его возводили из поставленных друг на друга четвериков, восьмериков либо более сложных объемов, причем в верхнем «этаже»



* Чтобы представить себе в самых общих чертах, что являет собой крестово-купольный храм, достаточно вспомнить знаменитый Успенский собор Московского Кремля или Покров на Нерли. Этот тип постройки был перенесен на Русь еще во времена ее крещения из Византии и в течение многих веков служил каноническим образцом в культовом строительстве.



Колокольня Ивана Великого.
1505—1508.

Троицкий собор на Рву
(храм Василия Блаженного).
1555—1561.
Реконструкция-гипотеза
М. Кудрявцева.

тое произведение Феофана Грека, находящееся в Третьяковке), в центре которой изображался Спас, по сторонам — предстоящие ему два пророка, а у ног — коленопреклоненные апостолы.

И венец древнерусской архитектуры — Троицкий собор на Рву в Москве! Своеобразие его в наиболее гармоничном сочетании всех перечисленных типов. Центральный шатровый столп, напоминающий церковь в Острове, окружен ожерельем из восьми главок (еще не восстановленных) и также вырастает из ярусов кокошников. Вокруг — четыре столпообразных придела, похожих на уменьшенную колокольню Ивана Великого, и четыре огненных храма, вызывающих в памяти образ Старого собора Донского монастыря. Граненые и витые главы Троицы были в свое время золотыми. Днем на солнце, а ночью при лунном свете они вспыхивали над Москвой дружной россыпью огоньков!

Этот одновременно многоглавый, шатровый, огненный и ярусный храм, похожий на сказочный город, всегда так поражал воображение зрителей, что многие видели в его формах присутствие едва ли не всех мировых архитектур: готической, индийской, мавританской... На самом же деле этот памятник самый, может быть, русский, вобравший в себя все своеобразие нашего национального зодчества.

М. КУДРЯВЦЕВ, Г. МОКЕЕВ,
архитекторы

обычно размещались колокола. Как и шатровые церкви, постройки такого рода «высоким стоянием» отмечали важнейшие точки в композиции города. Так, от самых окраин Москвы виднелась стоящая в центре Кремля наиболее величественная из них — колокольня Ивана Великого. А как удачно вписаны в пейзаж, сколь разнообразны деревянные ярусные храмы русского Севера!

Зодчие Древней Руси нередко создавали уникальные сооружения, органично соединявшие в себе разные архитектурные типы. Например, так называемые шатровоглавые храмы. В них на общий свод, украшенный кокошниками, ставились шатры — один, два, а то и три, увенчанные главками. В Москве рядом с Пушкинской площадью стоит прекраснейший памятник такого рода — храм Рождества Богородицы в Путинках. А подлинное украшение Смоленщины — церковь Богородицы Одигитрии в Вязьме, недавно восстановленная нашими реставраторами.

Некоторые памятники, подлинные шедевры зодчества, представляют собой сложнейшее сочетание национальных архитектурных форм. От ансамбля загородного дворца Ивана Грозного, находившегося возле подмосковного села Остров, на крутом берегу Москвы-реки сохранился белокаменный храм Спаса Преображения. Его граненый шатер, вырастающий из ярусов кокошников, окружен 12 некогда золотыми главками. Слева и справа к основному объему примыкают два одноглавых огненных придела. И вся композиция напоминает икону Преображения (вспомните хотя бы знамени-



РАССКАЗ О ДРУГЕ

РОБЕРТ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ,
поэт, лауреат Государственной
премии СССР

Трудно рассказывать о художнике Стасисе Красаускасе. Трудно, во-первых, потому, что говорить о живописи или графике — это все равно что говорить о музыке. Слова тут иногда могут только мешать.

А во-вторых, трудно, потому что сам я не художник и, следовательно, не могу объяснить его чисто профессиональных приемов, не могу раскрыть его «сугубо художественные» секреты.

Так что никакого искусствоведческого исследования о художнике Стасисе Красаускасе не будет... Что будет?

Будет короткий рассказ о друге. О большом друге и большом человеке.

Он поразил меня с первой же минуты нашего знакомства. Поразил тем, что абсолютно не походил на художника (в моем представлении, конечно!). Высокоченный и широкоплечий, он протянул мне руку, и, если бы меня не предупредили, что это молодой литовский график, я бы подумал, что это молодой и очень сильный спортсмен. Но если бы я так подумал, то, между прочим, не ошибся бы. Стасис Красаускас действительно был известным спортсменом — многократным чемпионом Литвы и чемпионом Прибалтики по плаванию. Семь лет подряд он был капитаном литовской сборной по водному поло. Кроме того, имел первый разряд по волейболу. Учился в Каунасском институте физкультуры.

А еще он учился в Вильнюсской консерватории. По классу вокала. У Стасиса был прекрасный драматический тенор, и петь он любил беззаветно! Пел литовские народные песни, русские романсы, арии из итальянских опер... Записи Шаляпина, Карузо, Гобби, Ланца и других великих певцов Красаускас мог слушать часами,

сутками! Как он сам говорил: «Слушать и оттаивать...»

Внешне он был не по-слащавому красив, мужествен. И наверное, поэтому его пригласили сниматься в кино.

Стасис рассказывал мне об этом со смехом, однако снимался очень серьезно. Тем более что фильм был о войне. Кстати говоря, там, на съемках, художнику в полной мере пригодилась его спортивная закалка...

В Литве Стасис был потрясающе популярен! Ходить с ним по улицам Вильнюса, Каунаса или Паланги было почти невозможно. На

него оборачивались как на взрыв!..

Зачем я это рассказываю? Ну какое отношение имеет, скажем, спорт, музыка или кино к творчеству Красаускаса-художника?

Убежден, что имеет самое прямое отношение!

Ибо все это было частью его жизни, его природы, его существа. Частью его личности.

Да, графика для него была главным делом. Она была его профессией, его болью, страстью, мечтой, призванием. Но все другие увлечения тоже неотделимы

С. Красаускас.
Из серии гравюр «Рождение женщины».
Автоциккография.
1977.



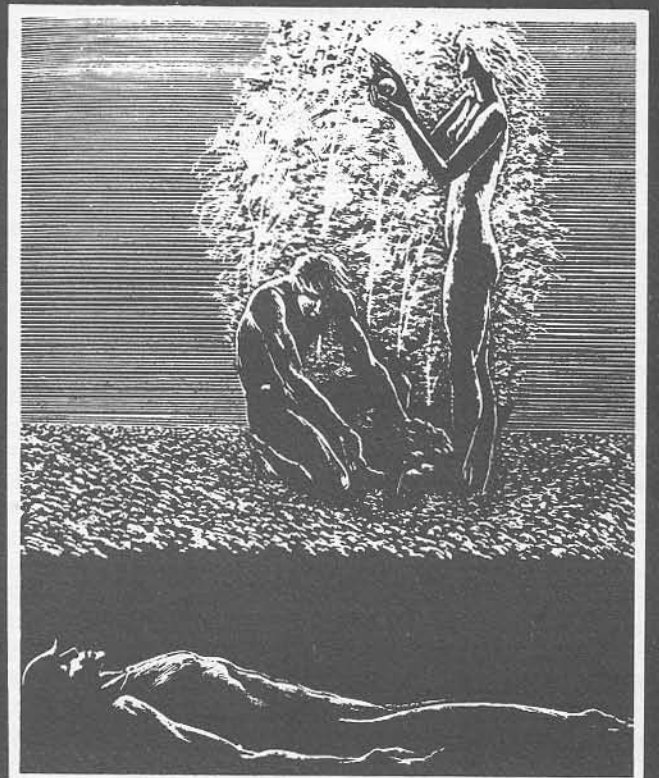
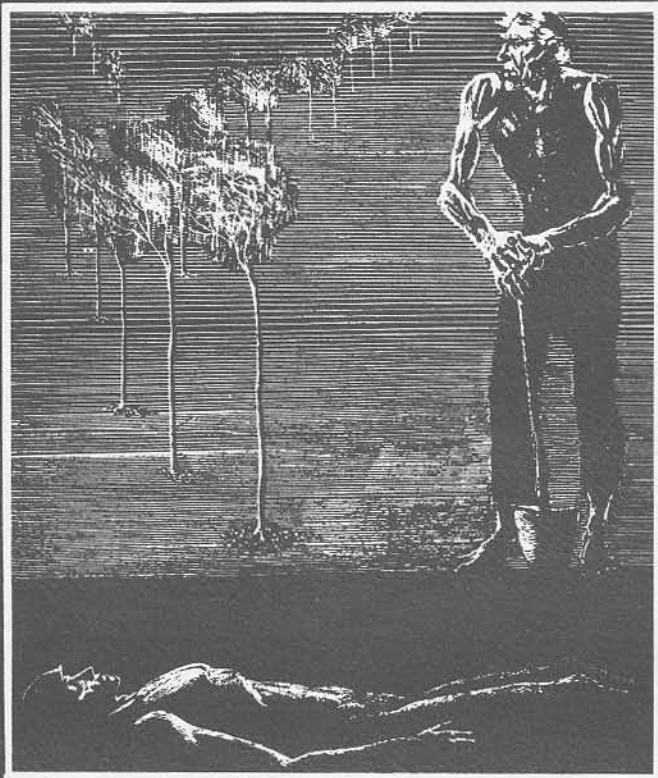
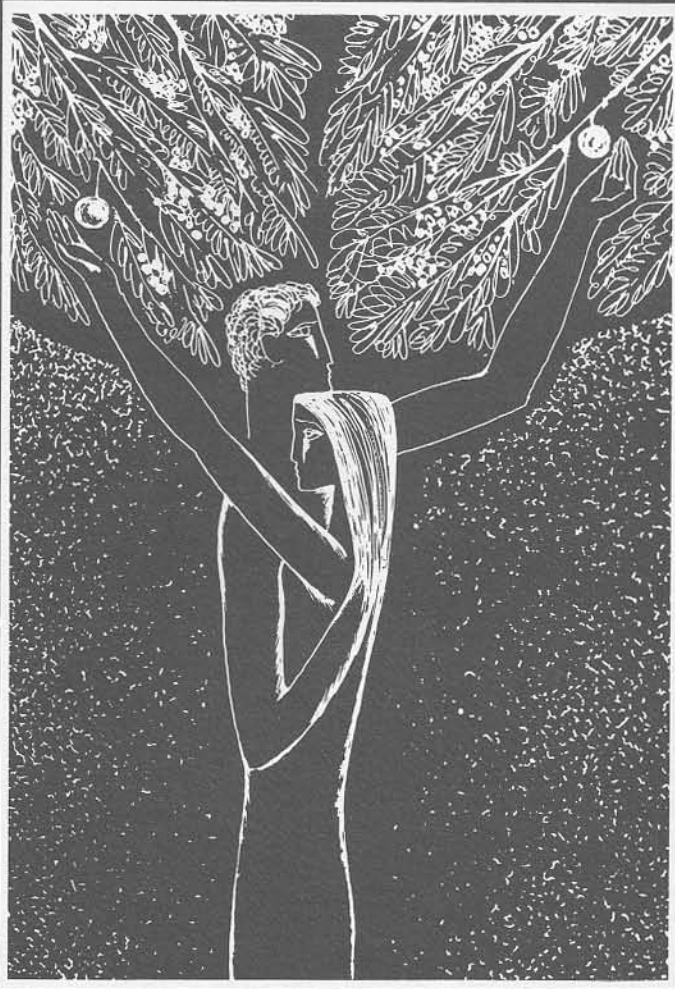
С. Красаускас.
Книга «Песнь Песней Соломона». Иллюстрация.
Автоциккография.
1966.

С. Красаускас.
Э. Межелайтис «Эра».
Иллюстрация.
Автоциккография.
1966.

С. Красаускас.
Весна.
Эмблема журнала «Юность».
Линогравюра.
1961.

С. Красаускас.
Из серии гравюр «Вечно живые».
Память.
Автоциккография.
1975.

С. Красаускас.
Из серии гравюр «Вечно живые».
Жизнь.
Автоциккография.
1975.



от него, тоже требовали выхода, тоже были по-своему главными — вот ведь как! И все это перемешалось и перемешивалось, дополняло и поддерживало, утешало и давало силы...

Он обладал еще одним важным качеством: при всей серьезности своей работы Стасис Красаускас мог чуть несерьезно и, в общем-то, иронично относиться к самому себе.

Он умел мыслить и хорошо говорил.

Наши встречи с ним почти каждый раз превращались в монолог. Монолог Стасиса Красаускаса. Его, обычно подтянутого, вежливого и молчаливого, прорывало, и он начинал рассказывать о своих мечтах, о планах, которые каждый раз потрясали меня неистощимой щедростью и бесконечной глубиной.

Его мечты не были абстрактными, а планы — условными.

Рассказывая, он время от времени хватал карандаш и принимался рисовать. Рисовал на чем угодно: на клочках бумаги, на салфетках, на журнальных обложках. «Приблизительно, я хочу, чтобы это выглядело так!..» — говорил он при этом.

А я смотрел на быстрый рисунок и почти не видел линий. Но зато ясно видел и понимал мысль. Точную, яркую, захватывающую! Она необъяснимо и странно рождалась на моих глазах, вдруг становилась зримой, объемной, потом укрупнялась, заполняла комнату, улицу, город. Она уже принадлежала Земле, и от этого становилась еще больше...

В строгих, черно-белых гравюрах Стасиса Красаускаса живут и торжествуют все многоцветье реального мира, все его краски и все его полутона. А еще в них, безмолвных, все время живет и не смолкает настоящая музыка. Иногда тихая и нежная, а иногда яростная, грозная, всепобеждающая!

Каким путем художник добился этого, я не знаю...

Он был моим большим другом.

«Был» я говорю лишь о человеке Стасисе Красаускасе. Этого человека, к сожалению, больше нет на земле.

А вот художник Стасис Красаускас был и есть. И убежден, что будет он всегда.

«ВЕЧНО ЖИВЫЕ»

Серия гравюр «Вечно живые» была лебединой песней Стасиса Красаускаса. Появившись на республиканской выставке в 1975 году, эта работа сразу же заставила заговорить о себе. Своей мужественной силой и эмоциональной напряженностью она никого не оставила равнодушным. В 1976 году художнику была присуждена за нее Государственная премия СССР.

Серия состоит из 35 листов, построенных по единому композиционному принципу: вверху изображены сцены из мирной жизни советских людей, внизу — лежащий в земле солдат. Этим композиционным приемом художник как бы утверждал идею победы жизни над смертью.

Об идейном содержании серии гравюр Красаускаса очень точно и выразительно сказал литовский поэт Эдуардас Межелайтис: «Стасис Красаускас истинный певец мира. Он еще раз своим неустанным резцом, своей легкой белой линией, которая напоминает лирический голос поэта, пропел земле крылатую песнь мира. Вечную песнь жизни и смерти, войны и мира, юности земли. И основной акцент его мысли опирается на слова: песнь, мир, юность. Потому что такова она, как мы уже не раз убеждались, логика этого мира. Какой бы ни была угроза смерти, все равно побеждает жизнь. Какой бы ни была угроза войны, побеждает мир. Какой бы ни была угроза гибели земли — побеждает вечное возрождение и постоянный прогресс».

Многих интересует, как работал художник, каким образом получалась у него такая тонкая, звучащая, как струна, белая линия на черном фоне?

Недавно я приобрел альбом гравюр и стихов Стасиса Красаускаса и Роберта Рождественского «Вечно живые». Мне очень нравятся его гравюры. Нельзя ли написать подробнее о технике их исполнения?

Александр Якубенко,
Миргород Украинской ССР

На первый взгляд гравюры Красаускаса по технике исполнения напоминают линогравюру, в которой выполненная резцом на линолеуме бороздка при оттирке дает белую линию на черном фоне.

Однако тонкую белую линию можно получить и при оттиске с металлической доски. Для этого медную или цинковую пластинку (или, как обычно говорят, «доску») покрывают кислотопорным лаком и работают иглой. Касаясь поверхности доски, игла снимает лак, обнажая металл. Затем доску с выведенным рисунком кладут в раствор азотной кислоты, которая разъедает металл и углубляет рисунок. После удаления оставшегося лака углубления забивают краской и делают оттиск. Получается изображение, выполненное черным штрихом на белом фоне. Эта техника называется офортом.

Но С. Красаускас работал несколько иначе. Он накатывал краску валиком, а не забивал в штрихи. Краска ложилась на выпуклые части, и оттиск делался похожим на негатив. Конечно, при этом способе художник строил изображение с учетом ведущей роли белой линии.

Итак, Красаускас готовил печатную форму, как это делают в офорте, а печатал — как линогравюру. Как назвать эту технику? Пока у нее нет названия. Ее называют офортом (белый штрих), цинкографией и офортом (высокая печать). Но в будущем, наверное, эта красивая и богатая выразительными возможностями техника станет популярной.

А. ЗАЙЦЕВ,
кандидат искусствоведения



КЛАССИКА И МЫ

Мы продолжаем разговор читателей на тему «Классика и мы». Сегодня предоставляется слово наряду с нашими юными читателями их взрослым товарищам — московскому графику Владимиру Петровичу ПАНОВУ и скульптору Александру Николаевичу БУРГАНОВУ. Ждем новых откликов и писем!

Произведения западноевропейских художников эпохи Возрождения переживут века, а авангардизм потерпел полный крах. Потерпел потому, что не давал ощущения прекрасного (а это и есть конечная цель искусства), а лишь взвинчивал нервы и «встряхиал». А человеку, даже самому современному, нужно это ощущение прекрасного, которое дает «Венера» Боттичелли и не дает «Легкая конструкция с вареными бобами» Сальватора Дали.

Москва

Катя Хамаза,
14 лет

Не нужно нас, современную молодежь, делить на сторонников классики и ее противников. Правильнее будет провести черту между теми, кто любит и понимает искусство, и теми, кто его не любит и не понимает. Вот с чем нужно бороться. И споры об искусстве с людьми, искренне не понимающими классики, гораздо приятнее и плодотворнее, чем с такими ее «поклонниками», у которых на все один свинцовый аргумент: «А мне не нравится!»

По-моему, знание современного искусства вовсе не мешает поклоняться перед классикой. Наоборот, без понимания его человек XX века не может по-настоящему глубоко прочувствовать шедевры прежних веков. Восприятие его будет лишено многих оттенков и ассоциаций, рожденных именно современностью. И главное — оно будет оторвано от жизни. А человек, не понявший современности классического искусства, никогда не поймет и вечной притягательности его.

Ирина Горбунова,
учащаяся художественного
училища

Ворошиловград

МОДА И ИСКУССТВО

Внимательно прочитал все письма. Перечитал еще раз. И мне показалось, что многие ребята главный вопрос дискуссии поняли все же неправильно. Разделение молодежи на группы, конечно, есть, но вот принцип его, на мой взгляд, другой. Читатели журнала противопоставляют классику (Микеланджело) спорту (каратэ). А тут ли проходит водораздел? Вряд ли кто сегодня будет оспаривать значение спорта.

По-моему, каратэ надо рассматривать здесь не как вид спорта, а как символ моды. Ведь года два-три назад о нем знали только специалисты, а сейчас — взрыв: все от мала до велика хотят заниматься каратэ! Мне вспоминается, что не так давно существовало подобное увлечение хула-хупом: чуть ли не все вертели обруч и горячо доказывали, как это важно, полезно, красиво. Наверное, это тоже была мода и, как всякая мода, быстро прошла. Нужно ли так серьезно воспринимать ее капризы?

Мода — это общественное явление, отменить или упразднить которое мы не можем. Но задача культурного человека — иметь свое отношение к ней, не быть ее рабом. А ведь как много среди ваших сверстников бездумных поклонников моды, тратящих немало сил, времени, средств только на то, чтобы не отстать от ее прихотей. Дело не в одежде только — вопрос гораздо глубже. Мода не терпит собственного мнения, приучает мыслить матрицами, шаблонами, готовыми категориями. Все должно быть как у других: вещи, мнения, вкус. Мода диктует даже отношения между людьми. Тех, кто не может ей противостоять, она закабалает, подчиняет себе, постепенно уничтожая как личность. И в этом ее самая большая опасность!

Мода постоянно распространяет свое влияние на искусство, литературу, музыку. Припомните-ка, сколько громких, некогда широко известных имен сейчас забыто. А ведь какие толпы восторженных поклонников их тогда сопровождали!

Нелепы, глупы, а порой и вредны бывают поступки поклонников моды. Не так давно, переезжая в новые квартиры, многие новоселы выбрасывали красивую старую мебель и обзаводились ящиками из полированной фанеры. Отказывались от старых хрустальных люстр и покупали новейшие сооружения из трубочек, пластмассы и бумаги. В разгар макулатурного бума некоторые «книголюбы» относили в утиль старинные книги, чтобы получить взамен талон на «Королеву Марго». А сколько было выброшено произведений старой живописи, вместо которых вешались модная чеканка и фото из заграничных журналов! Да что в своем доме — порой великолепные старые здания и целые улицы сносились, чтобы на их месте построить «более современные» сооружения из бетонных плит. Тут ведь тоже не обошлось без влияния моды.

Часто приходится слышать:

— Кто в наши дни читает Тургенева и Чехова? Они же устарели!.. Кто же сейчас так тщательно рисует? Сейчас рисуют быстро... Неужели вам интересен Венецианов? Теперь всем нравится Дали...

Как будто речь идет о фасоне юбки или о ширине брюк!

Обедняет мода мечты и желания молодежи. Часто слышишь:

— Как я хочу иметь модные джинсы!



Спор о классическом наследии ведется давно, и все почему-то на стороне классики. Но почему? Я очень люблю современную музыку за ритм и мелодичность, но, послушавшись этих споров, попыталась понять классику. Для этого я сосредоточилась и попыталась «войти» в настроение одного известного произведения. Но у меня ничего не получилось. Моего терпения хватило только на пять минут, а потом мне стало невыразимо скучно, и музыка мне показалась нудной и однообразной. Не знаю, может, я просто не доросла до классики, но ведь со мной согласны очень многие. А стоит ли ругать людей за то, что они чего-то не понимают?

Краснодарский край, *Женя Бакаева,*
г. Геленджик 14 лет

Очень жаль людей, которые посещают выставки только для того, чтобы не потерять престижа в кругу знакомых. По залам такие посетители проходят равнодушно. Останавливаются, читают под картиной табличку: «Грачи прилетели», потом поднимают глаза и смотрят, есть ли действительно на картине грачи. Есть — значит, все в порядке. И идут дальше.

Челябинская область, *Игорь Воротников,*
г. Златоуст 16 лет

Чему поклоняться — классическому или современному искусству? Ответ, по-моему, ясен: занимайтесь чем угодно, только серьезно! Целенаправленное и вдумчивое изучение чего-либо — эстрады или классической музыки, творчества Микеланджело или каратэ — неизбежно приведет человека к тому, что он заинтересуется тем, что раньше казалось ему недостойным внимания. И откроет для себя очень много нового.

Москва

А. Прихожан

— А я больше всего на свете мечтаю достать новый диск «Бони М». И как не радоваться, когда в письме Ларисы Хохряковой из поселка Бурный читаешь: «А еще у меня есть мечта — побывать в Эрмитаже и Лувре». Да, очень это важно — определить цель жизни, мечтать и добиваться задуманного. И вот именно здесь хорошим советчиком становится искусство.

Теперь о второй стороне вопроса — Микеланджело, который в дискуссии олицетворяет классику. Понятие «классика» (от латин. classicus — образцовый) употребляется для обозначения совершенного, лучшего, что создано народом за все века истории. Но не только созданное давно — классика. Лучшие создания современного искусства тоже стали ею. Стоит вспомнить произведения Шолохова, Платова, Прокофьева. Так что отрицать, не признавать классику — значит расписываться в собственной безграмотности.

Произведения искусства существуют самостоятельно, но воздействуют только тогда, когда имеется активный зритель, слушатель, читатель. Любое постижение требует усилий, и чем сложнее проблемы, которые поднимает художник, тем большая работа требуется от зрителя. Так что не согласен я с М. Нахабцевым из Лесосибирска, что «пройдут годы, и мы обязательно полюбим Моцарта, а сейчас нам ближе Пугачева». Нет, само собой это не произойдет! Чтобы понимать искусство, надо учиться, как учимся мы читать и писать, умножать и складывать. Учиться видеть, слушать, чувствовать. Овладеть основами грамоты языка искусств.

И здесь мы приходим к парадоксальному выводу, что не только мы оцениваем искусство, но и искусство экзаменует нас. Чего мы хотим от жизни — отдыха и развлечений или радости познания, причастности к большому делу? Что мы считаем ценностями — модную мишуру или вечные категории — правду, добро, любовь, красоту? Для чего мы живем — для того, чтобы голой рукой разбивать шесть кирпичей, или для того, чтобы этой же рукой создавать нечто совершенное, что останется после тебя людям?

Не удивило меня и письмо Ю. Федькова из села Коробкино Курской области. Он вроде бы против моды, но мысли высказывает чрезвычайно расхожие: «Есть студенты, которые ни разу не были в музее. Это честные люди, они не хотят следовать нелепому поветрию, не хотят притворяться». Да, прошло время, когда люди стеснялись своей безграмотности, когда пожилой человек просил прочитать ему письмо, ссылаясь на плохое зрение... Теперь невежества не стесняются. Сегодняшний невежда не так прост, он и начитан в определенных границах, и иностранные фамилии помнит, и на свои чувства сослаться может, и классику азбукой объявит, потому что его, мол, волнует только новое.

И как же отличаются от этой бравады строчки из другого письма: «В произведениях классиков — жизнь, а жизнь никогда не стареет, она всегда молода, трудна и прекрасна». В связи с ними вспомним и еще об одной особенности классического произведения — о его многогранности. Оно отвечает запросам людей самых разных уровней. Поражает при первом знакомстве, когда узнаешь азы прекрасного. Но чем серьезнее и глубже ты постигаешь искусство, тем больше достоинств открываешь, казалось бы, в давно известном произведении. Да, классика всегда современна, потому что ее темы вечны. Не могут же устареть небо, утро, радость, любовь, добро!

Сколько веков существует искусство, столько веков были у него защитники и враги. И вот что знаменательно: когда чужеземные захватчики пытались покорить народ, они первым делом уничтожали памятники искусства и культуры. Заметьте — не крепости и орудия, а книги, картины, статуи... Неспроста. Народ без своего искусства и культуры — покоренный народ! Вот и горели на площадях костры из рукописей, книг, нот, картин. Разбивались статуи, разрушались храмы. Но искусство возрождалось каждый раз, как сказочная птица феникс из пепла, потому что без него человек неполноценен.

В. ПАНОВ

ЧТО МЫ ВЫБИРАЕМ

Часто приходится слышать, что искусство духовно обогащает. Наверное, это правильно. Но когда всерьез задумаешься над этой, казалось бы, аксиомой, вдруг обнаруживается, что не все так просто. В моем сознании, во всяком случае, тотчас же возникает два диаметрально противоположных «прочтения» этой формулы.

Одно из них сводится к тому, что приобщение к искусству кто-то рассматривает всего лишь как внешнее дополнение к некоему джентльменскому набору, якобы необходимому, чтобы именоваться современным человеком. При этом искусство, так или иначе, оценивается потребительски. Боюсь, что при такой постановке вопроса не столь уж и важно, о каком именно искусстве идет речь — о классике или о самых новомодных течениях в музыке, живописи, театре или литературе.

Все это подтверждают и многие письма как защитников классики, так и приверженцев поп-искусства. Еще раз перечитайте их, и вы убедитесь сами, что разница порой сводится лишь к частностям: мне помогает отключиться новый диск, а меня ставит выше товарищей кое-какая осведомленность в старой живописи. Но при чем же здесь само искусство?

Мне всегда казалось: быть действительно духовно богатым прежде всего значит быть честным. По отношению к себе, людям, жизни, к животным, лесам, рекам, к прошлому и настоящему Родины. А что значит — честным? Каждый человек постоянно делает выбор между добром и злом. И, выбрав добро, он при любых обстоятельствах должен стоять за него, выдерживая порой настоящий бой. Иногда он может ошибаться, в чем-то не выдержать, отступить. Но тогда, наверное, самое важное — найти в себе силы осудить себя за ошибку. Это «собой святое недовольство» всегда отличает истинно духовного человека от обычного потребителя благ, который не просто доволен собой и уверен, что уже духовно богат, но и убежден, что все и вся обязаны предоставлять ему эти блага.

Быть в курсе всех художественных новинок... Досконально знать историю мирового искусства... Сразу отличить манеру того или иного мастера... Думаю, что эти качества и способности соотносимы с образованностью, начитанностью, эрудицией и бесполезны. Но духовным сами по себе они человека не делают, лишь придают внешний лоск. Не более! Искусство же никак не включается в перечень хороших манер, оно принадлежит к ценностям гораздо более высокого порядка.

В течение многих веков каждый народ и все человечество в целом вырабатывали те или иные нравственные идеалы. Идеалы эти никогда не были чем-то отвлеченным, потому что жили в сознании народном и направляли жизнь целого общества и всякого человека. Без них вообще стало бы невозможным существование людей друг с другом и даже одного человека с самим собою. Поколение за поколением воспринимаем и воспроизводим мы, люди, эти накопленные богатства духа, которые и есть собственно культура. А в искусстве, в его не переставших волновать образах словно оживают неписанные формулы этого высокого, скрепляющего бытие кодекса.

Мое детство пришлось на годы войны. На моих глазах в немыслимо короткие сроки страна сумела подняться до небывалого уровня свою промышленную и военную мощь. К концу войны у нас были лучшие в мире танки, самолеты... И все-таки мы знаем: не только этим обязаны мы Победе — вся Европа работала тогда против нас. Экономика и вооружение нашей Отчизны были лишь средством, приближавшим великий день.

Фашизм хотел уничтожить нашу свободу, наши революционные завоевания. Гитлеровцы жаждали убить в каждом из нас человеческое достоинство, надругаться над вековыми нравственными устоями, завещанными поколениями предков, уничтожить созданную нами великую культуру. И когда народ осознал это, он поднялся, собрал все свои силы и победил!

Скульптуры, картины, кинофильмы, песни, плакаты — все по-

Редакция спрашивает, чем объяснить большую популярность среди молодежи западноевропейского классического искусства по сравнению с русским. Мне кажется, дело в нездоровом ажиотаже, раздуваемом на Западе вокруг искусства. На Давида надевают джинсы, на Джоконду — сверхмодные очки. А все эти умопомрачительные легенды, создаваемые вокруг известных художников и музыкантов, сенсационные разоблачения подделок знаменитых картин!..

А русское искусство очень какое-то естественное и цельное, ни в каких сенсациях не нуждающееся. И поклонников у него достаточно. Просто понимание его приходит, наверно, с годами, когда человек становится более зрелым и начинает чувствовать свои исторические корни.

г. Красноярск

Вячеслав Шохов,
студент

Неужели современная музыка так пуста, как об этом можно судить по некоторым письмам? Да, есть и у нас, и на Западе ансамбли, записи которых годны только для танцев на вечеринках. И все же у меня сложилось мнение, что, погрузившись в свою «древность», сторонники классики просто не знают музыки наших дней. А ведь подчас она очень серьезна. Вспомнить хотя бы песни протеста, с которыми выступают многие популярные ансамбли Запада. А наши лучшие группы — разве не стараются они разобраться в сложных проблемах современного мира? Ведь то, что случится, зависит от нас, слушателей, от того, как мы все будем относиться к происходящему на планете Земля.

г. Полтава

Нагаша Андрейшина,
17 лет



могало одолеть врага. Возле солдатских костров люди по-новому вчитывались в строки Пушкина и Есенина, Лермонтова и Твардовского. «Вставай, страна огромная...», «Пусть он землю бережет родную, а любовь Катюша сбережет..», «Бьется в тесной печурке огонь...», «Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в бою...» Песни эти знал каждый, от сердца к сердцу через грохот разрывов и тысячеверстные расстояния протягивали они свои живые нити. «Рабочий и колхозница» Мухиной, поднявшиеся олицетворением народной свободы. Укрытый мешками с песком в блокадном Ленинграде «Медный всадник». Оживший на экране Александр Невский... Все это тоже приближало нашу победу.

Вот как оно серьезно, искусство. Оно открывает, что человека достойно и что — нет, где зло и в чем добро.

...Горячего, темпераментного Микеланджело однажды ударили. Но он воспринял оскорбление не как личную обиду и боль, а как безоружность человека перед насилием и произволом. И художник восстал против унижения человека, против несправедливости. Многие до и после него блестяще рисовали, писали, ваяли. А Микеланджело остался для нас навсегда один. Неповторимый. Потому что главная сила его искусства не в красоте линий, совершенстве форм, а в том обнаженном нерве, на который откликаются души людские. В «Страшном суде» он изобразил не только творящих насилие, но и тех, кто стоял в стороне и наблюдал, как совершается несправедливость.

Я спрашивал себя: кто я, чтобы учить, менторствовать? Вопросы морали, чести каждый, пусть и совсем еще юный человек, должен решать сам. И все же я решил поразмыслить вместе с вами о том, как безнравственно, даже в малом, приравнивать искусство к чему-то вроде нового красивого платья. Промолчать тут — значит тоже «стоять в стороне».

Будь справедливым, принципиальным, умей боль другого почувствовать сильнее своей и благо родной земли поставить безмерно выше личного благополучия... Слова эти часто остаются только словами. Потому что обрести смысл и силу они могут, лишь тревожа сердце человека и начиная жить в поступках. Разговор о морали аморален, если не подкреплен действием во имя ее утверждения.

Сложно все в жизни. И постигать эту сложность помогает искусство. Но надо идти на серьезный и честный разговор с ним. Тогда окажется, что дело не в хороших цитатах или гладких формулировках, часто у кого-то заимствованных. Проблема в отваге быть человеком. Надо, чтобы художественная правда прошла сквозь твою совесть, обжигая ее и превращаясь в достояние твоей души и факты твоей биографии. И если будет так, тебе откроется не искусство только — сама жизнь во всей ее сложности и красоте.

Сегодня все мы буквально тонем в море информации, и очень важно, что выбрал человек для познания. Но еще важнее — во имя какой цели? Не случайно пестуется так человеконенавистничество в крайне левацких «измах» — антиискусстве, обращенном к низменному в человеке и исповедующем аморальность и вседозволенность. Это делается, чтобы увести людей от искусства подлинного, утверждающего добрые начала в человеческой душе.

Мне, помню, в студенческую пору было стыдно признаться, что я не понимаю музыки: боялся показать свою отсталость, а особенно несовременность. А бояться таких вещей не нужно. Не в этом дело! Стоя перед картиной или скульптурой, глядя на экран или слушая симфонию, будьте самими собою, опирайтесь на свой опыт, свою способность чувствовать и понимать. Не ищите красивых цитат, объясняющих эти произведения. Пусть все, что хотел сказать автор, найдет отклик в ваших мыслях, прожитой вами жизни или судьбах ваших друзей. И когда вы станете любить искусство так, то, случись вам страдать, бороться ли с житейскими трудностями или дурными людьми, искусство вдруг откроет внутри вас такие силы, о которых вы и не догадывались.

А. БУРГАНОВ,
заслуженный художник РСФСР

Я согласна с М. Нахабцевым, что вокально-инструментальные ансамбли — «новое в нашей жизни». Этого не было ни во времена Микеланджело, ни во времена Мане, они отражают нашу жизнь. Еще Ван Гог говорил, что современные художники ближе и понятнее ему, чем старые мастера. То же можно сказать и о хорошей современной музыке. Человек формируется под влиянием среды. Нас окружают машины, значит, они влияют на наш духовный мир, навязывают нам свой ритм жизни. Бороться с ним или радоваться ему? В музыке Баха или Бетховена вы вряд ли найдете решение этой проблемы. Зато рок, джаз и диско отражают ее великолепно. Рок показывает, как этот ритм давит на человека, джаз взрывает его, заставляя подчиниться воле человека, диско же просто радуется — делает механический ритм простым и веселым.

Ленинград

Татьяна Петрова

Я согласна с теми, кто утверждает, что классики — наши учителя, что они поднимают и решают вечные проблемы добра, счастья, справедливости. Но ведь перед каждым поколением стоят и свои проблемы, требующие безотлагательного решения. За них берется современное искусство. Поэтому так восхищают многих актуальнейшие песни некоторых наших и западных ансамблей. Да, классики обращают свои произведения ко всем временам и народам, а современные художники — к своему времени.

О. Скворцова,
15 лет

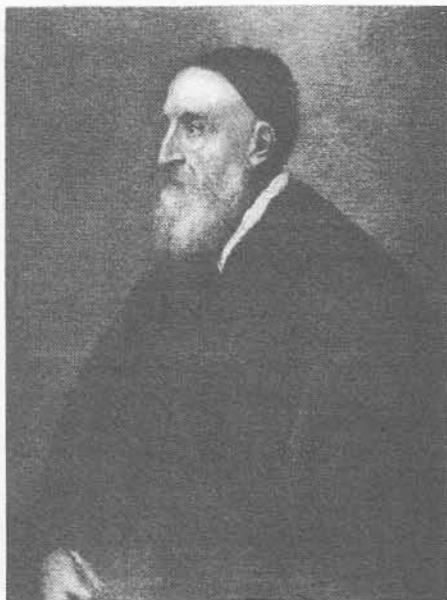
г. Томск

ТИЦИАН

Тициан получил при жизни высочайшее признание. Он был официальным живописцем Венецианской республики. Владетельные князья и государи, папы и кардиналы, вельможи, ученые, писатели — все стремились иметь картину, написанную Тицианом. Император Карл V, «властелин полумира», с почетом принимал Тициана в Аугсбурге и даже, как говорят, поднял однажды кисть, оброненную художником. Триумфальной была поездка Тициана в Рим в 1545 году, где папа Павел III отвел ему помещения в папском дворце.

Но Тициан редко и неохотно покидал Венецию — только здесь он чувствовал себя в родной стихии. Человеком, преданным творчеству, полным неисчерпаемых жизненных сил, деятельным и волевым, — таким предстает Тициан в воспоминаниях современников.

Вазари рассказывает: «Более чем кто-либо из равных ему, Тициан пользовался исключительным здоровьем и удачами, он от неба ничего не получал, кроме счастья и благополучия. Не было



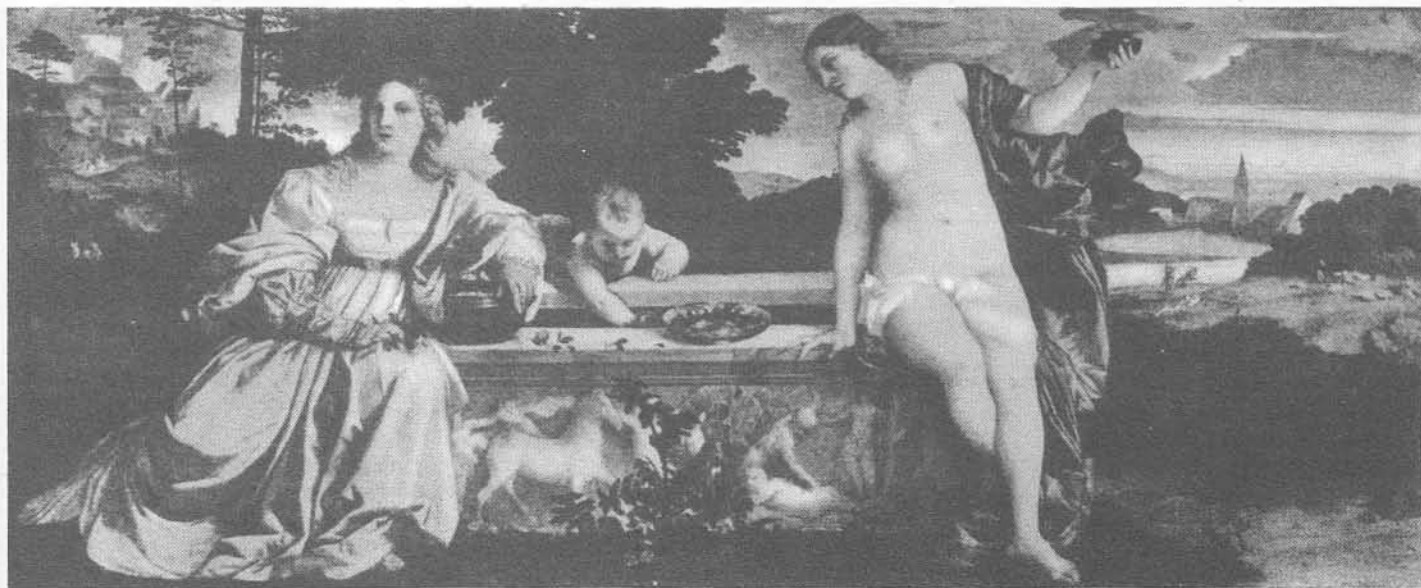
Тициан
(1477 или 1489/90—1576).
Автопортрет.
Масло. Около 1565.

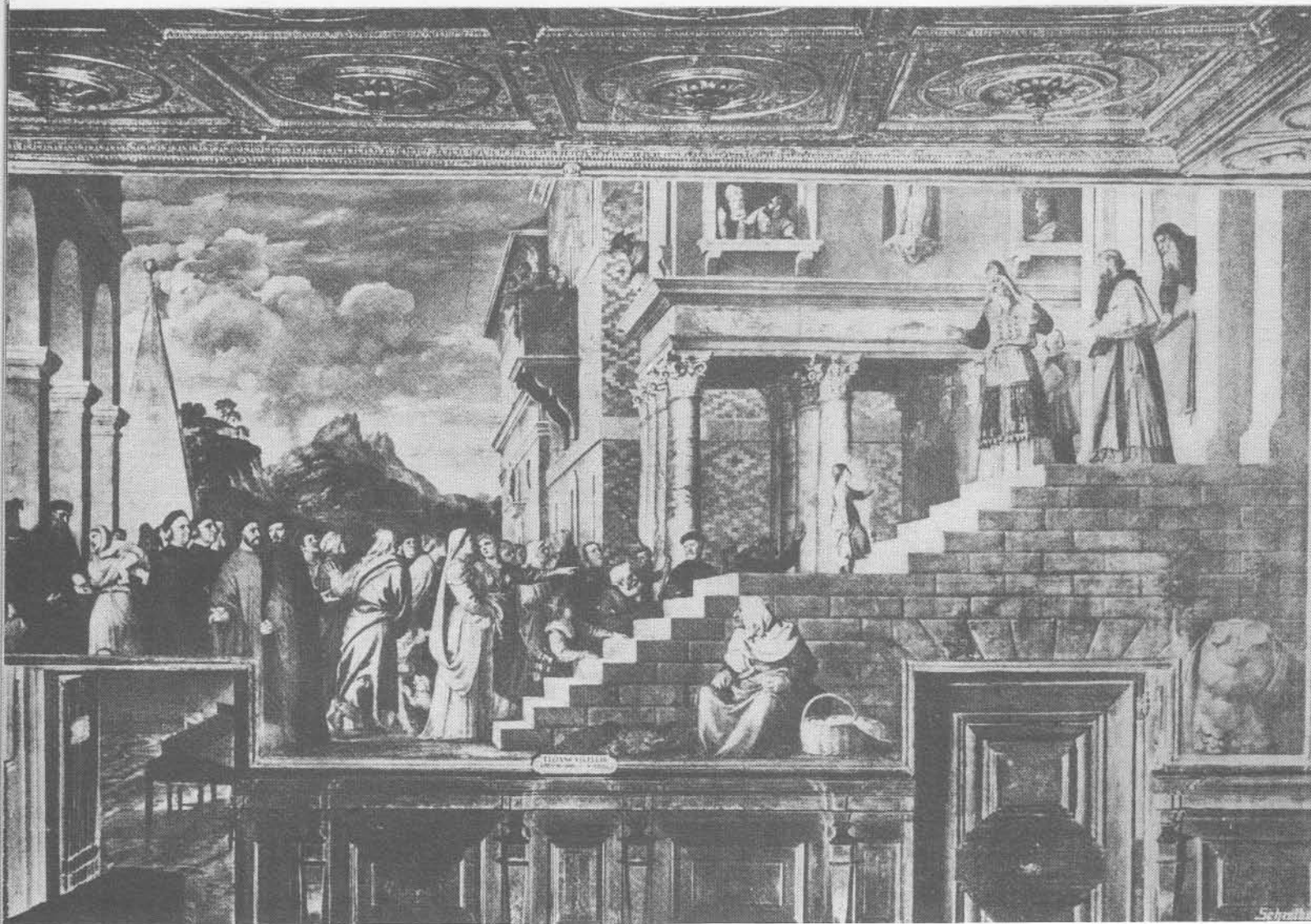
Тициан.
Любовь земная и любовь небесная.
Масло. Около 1515—1516.

такого правителя, ученого или знатного лица, который, побывав или пожив в Венеции, не посетил бы его дома, ибо он, помимо своего исключительного художественного дарования, был обаятельным человеком, вежливым и изысканным в обращении и манерах. Он имел в Венеции целый ряд соперников, однако не очень значительных, так что он легко побеждал их силой своего искусства...»

Общество Тициана составляли интереснейшие люди того времени; близкими друзьями художника были известный литератор Пьетро Аретино и выдающийся архитектор Якопо Сансовино.

Небогатая событиями жизнь Тициана была долгой, блистательной и плодотворной. Поистине легендарна продолжительность его творчества, практически не знавшего спадов. Он умер с кистью в руках почти 90-летним старцем, не успев завершить работу над большой композицией «Оплакивание Христа»: чума, свирепствовавшая в Венеции в 1576 году, сломила могучий организм художника. Удивляет многогранность





его искусства: Тициан — автор мифологических и религиозных композиций, аллегорий, исторических картин и портретов. Замечательно разнообразие эмоциональных оттенков его живописи. Прославление красочного богатства и великолепия жизни, изображение элегической поэзии умиротворенности и драматической экспрессии, вакхической стихии и трагической скорби — все вместило в себя искусство гениального мастера.

Тициан родился в городке Пьеве ди Кадоре на севере венецианских земель, у отрогов Альп. Дата его рождения точно не установлена; она определяется в промежутке между 1485—1490 годами. В возрасте девяти-десяти лет Тициан был послан в Венецию. Здесь он стал учеником мозаичиста Цукатто, а затем попал в мастерскую

Тициан.
Введение Марии во храм.
Масло. 1534—1538.

Тициан.
Святой Себастьян.
Масло. Около 1570.

выдающегося живописца Джованни Беллини.

Одно из прославленных произведений молодого Тициана — «Любовь земная и любовь небесная», созданное около 1515—1516 годов. Изображение нарядно одетой золотоволосой венеианки и античной богини Венеры, сидящих на краю мраморного саркофага, в воде которого Амур вылавливает лепестки роз, превращается в гимн красоте мироздания. Важную роль играет в картине пейзаж: это мир, полный безмятежного покоя и бесконечного разнообразия. Тема

гармонии человека и мира редко у кого из художников Ренессанса воплощалась столь осязаемо-реально, была в такой мере проникнута наслаждением жизнью.

Искусство Тициана в конце 1510—1520 годов на редкость оптимистично, бурное ликование жизни — тема его великолепных многофигурных композиций. Это счастливая пора творчества, когда были созданы такие шедевры, как «Ассунта», «Мадонна семейства Пезаро», «Праздник Венеры», «Вакханалия», «Вакх и Ариадна». Последние три картины представляют собой вершину в развитии античной темы у Тициана. Вихревое движение, бурное, почти языческое ликование героев древних мифов составляет содержание этих изысканных по цвету произведений.

В картине «Венера Урбинская»,

написанной в 1536 году, Тициан показывает античную богиню как земную женщину. Облик ее почти портретен. Венера написана в интерьере венецианского дома; обнаженная, она нежится в постели, у ее ног примостилась собачонка. На втором плане видны служанки, которые выбирают в ларе одежду для своей госпожи. В величаво-спокойной позе Венеры, в плавных очертаниях ее тела, в самом композиционном решении холста ощутима та приподнятость, которая делает образ венецианки олицетворением земной, чувственной красоты и в то же время возвышенным, идеальным.

Произведения Тициана впечатляют своим красочным великолепием, реалистической силой и одновременно содержат идеально-возвышенные представления о жизни.

В «Венере перед зеркалом» 1555 года Тициан с невиданным жизнеподобием и конкретностью передал чувственную красоту Венеры. Обнаженное женское тело он показывает как нечто божественное, едва ли не преклоняясь перед ним.

Его живопись способна была материализовать все формы и краски природы, всю бесконечную изменчивость материи. Теплоту и мягкость тела, легкость золотистых волос, переливчатость шелка и бархата, мерцание драгоценностей, сочность листвы, прозрачность стеклянного сосуда Тициан передавал краской так, что кажется, будто цвет у него проникает в самую суть вещей. Биограф художника Лодовико Дольче писал: «В колорите он не имеет себе равных... потому что... он идет в ногу с самой природой. Каждая из его фигур одушевлена, движется и может быть ощутима... В его картинах свет соперничает и играет с тенями, меняется и затухает подобно тому, как это происходит в самой природе».

Тициан поистине мыслил краской. Ею он намечал подготовительный рисунок, лепил форму, выбирая и сопоставляя тона. Краску он клал то более густым, то более легким, почти прозрачным слоем. Тени в живописи венецианского мастера всегда были пронизаны цветом. Он как бы предлагал зрителю насладиться созвучиями и





Тициан.
Портрет Ипполито
Риминальди.
Масло. Около 1548.

Тициан.
Карл V в сражении
при Мюльберге.
Масло. 1548.

Тициан.
Даная.
Масло. 1650-е годы. ▶

Тициан.
Кающаяся Мария
Магдалина.
Масло. Около 1565. ▶



контрастами цвета, множеством его тончайших оттенков и переходов. Колорит определяет настроение картины, нередко поясняет смысл изображаемого, показывает отношение живописца к миру. Поразительные достижения Тициана-колориста придали его искусству особую силу.

Художник часто обращался и к религиозным сюжетам, которые трактовал без всякой мистики. В знаменитой алтарной композиции «Ассунта», или «Вознесение Марии», находящейся в венецианской церкви Фрари, образ мадонны поражает своей земной простотой. Апостолы, которые в изумлении взирают на нее,— люди из плоти и крови, могучие простолудины с крепкими мускулами и бронзовой от загара кожей. Сильное движение пронизывает композицию, мощно звучат насыщенные красные и синие цвета. В религиозной сцене словно бьет ключом жизненная энергия. Один из критиков назвал «Ассунту» прекрасным языческим праздником. Неудивительно, что монахи-заказчики с большой неохотой согласились принять картину.

Когда смотришь на эту огромную, почти семиметровой высоты композицию, вспоминаются слова Гёте, писавшего, что «мужественное чувство Тициана расширяет наше собственное существо и поднимает нас над нами самими». По героике и монументальности «Ассунта» была явлением необычным для венецианского искусства XVI века.

В картине «Введение Марии во храм», созданной в 1534—1538 годах, Тициан перенес действие легенды на улицы итальянского города. Это светское, яркое и праздничное зрелище, где глаз зрителя привлекает множество интереснейших деталей, «сочность» типов. Мы воспринимаем запечатленное художником событие как значительное благодаря пышному архитектурному фону, строгому ритму движения фигур, грандиозным размерам композиции.

В персонажах евангельской легенды Тициан воплощает свое представление о нравственном достоинстве человека, его физическом и духовном совершенстве. Таков, например, Христос в картине «Динарий кесаря» (1516).

Образ его полон духовной красоты. Противопоставляя Христа грубому, алчному фарисею, Тициан как бы сталкивает два мира — благородный, возвышенно-одухотворенный и низменный.

В области портрета Тициан превзошел многих итальянских живописцев, своих предшественников и современников.

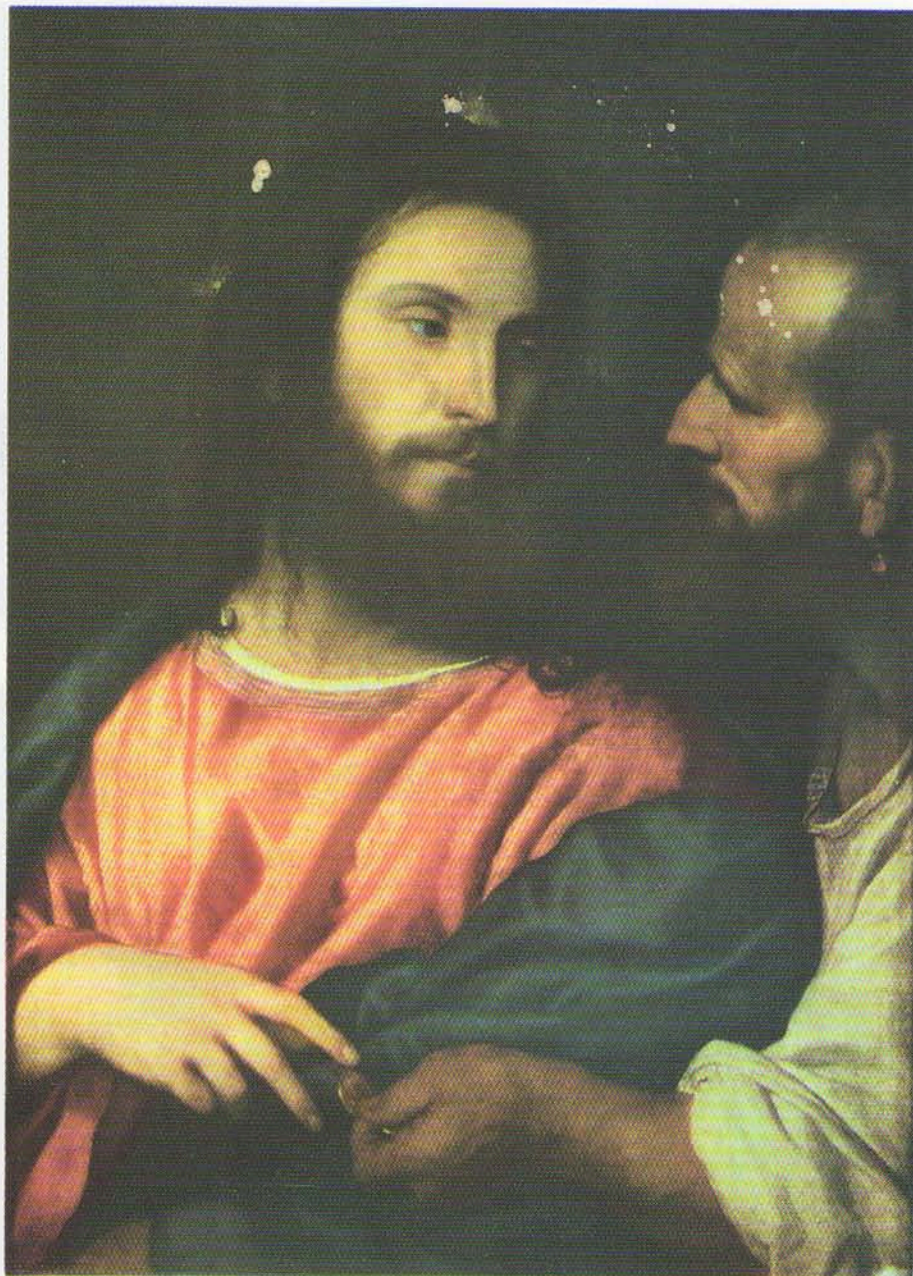
К 1520 году относится «Юноша с перчаткой». Первое впечатление от портрета — перед нами спокойный и горделиво уверенный в себе человек. Но постепенно благодаря точно найденным деталям раскрывается натура сдержанно-страстная и порывистая. Сколько благородства в его осанке, непринужденной грации в позе, чистоты и одухотворенности во взгляде!

В 1548 году Тициан написал два портрета Карла V. На одном из них, мюнхенском, монарх показан немолодым, усталым, больным человеком. От его фигуры, закутанной в меховой плащ, скромного черного колета, печального взгляда веет отрешенностью, одиночеством.

В конном портрете, находящемся в мадридском музее Прадо, где Карл V изображен в утро битвы при Мюльберге, целеустремленное движение всадника, закованного в латы, обнаруживает его решимость, волю, рыцарскую отвагу. Но мертвенно-бледное лицо императора, плотно сжатые губы, остановившийся взгляд придают образу что-то утрашающее, даже жуткое.

Портреты Тициана способностью раскрыть сложный внутренний мир личности вызывают в памяти образы Шекспира. В торжественном, парадном портрете папы Павла III с внучатыми племянниками, относящемся к 1545—1546 годам, он изображает три ярких, наделенных бурным южным темпераментом и в то же время различных характера: властного, хитрого и деятельного папу, равнодушно-холодного Александра Фарнезе, льстиво-угодливого и коварного Оттавио. Недоверие и тайная вражда связывают дряхлого папу и фальшиво-почтительного Оттавио. Драматический конфликт этих неистовых честолюбцев — смысловой центр композиции, психологическая ее завязка. Групповой портрет построен на





внутреннем напряженном действии и становится подобием исторического документа, в котором отражены нравы папского двора. Тициан как бы предугадывает будущее своих героев.

Незабываем по глубине проникновения в психологию человека портрет феррарского юриста Ипполито Риминальди, написанный в 1540-е годы. Поражает необычная для портретных образов Возрождения трепетная духовность

его облика. Тончайшая вибрация легких, подвижных мазков создает впечатление неуловимой изменчивости человеческой мимики. Противоречивые мысли читаем мы на этом лице, обращенном к зрителю и полном глубочайшей душевной сосредоточенности. В светлых, широко открытых глазах чувствуется затаенная печаль. Кажется, что тень сомнения нарушила его душевный покой.

К лучшим созданиям Тициана

1560-х годов относится «Святой Себастьян» из ленинградского Эрмитажа. Здесь решается характерная для позднего периода творчества тема борения героя с миром, заметно предчувствие трагической развязки. Несколько условный пейзаж, мрачное, тревожное освещение вторят состоянию героя: пронзенное стрелами тело Себастьяна дано в мучительном изгибе, его голова запрокинута, во взгляде боль и страдание. Но он по-прежнему велик духом, воплощая собой идею ренессансного героизма. Как несгибаемое дерево, противостоит мученик ударам судьбы. И в произведениях, созданных в конце жизненного пути, Тициан остается ренессансным мастером, полным веры в человеческую личность и творческую силу разума.

За одиннадцать лет до смерти, в 1565 году Тициан написал автопортрет. Профильное изображение позволяет ощутить некую отрешенность художника, словно он отгородился от мира, где чувствует гнетущее одиночество. Величавый, строгий старец держит в руке кисть, глубоко запавшие глаза смотрят серьезно и сосредоточенно — он изобразил себя в момент творческой собранности, когда остается наедине с искусством. Мудрость, благородство, одухотворенность чувствуются во всем его облике. Это портрет-исповедь, предвещающий по глубине психологической выразительности портреты Рембрандта.

Великий венецианец завершил своим творчеством художественную эпоху Высокого Возрождения. «Тициан настолько обогатил технику масляной живописи, что, строго говоря, совершенно обновил ее,— считал один из крупнейших советских искусствоведов В. Н. Лазарев,— впервые был поколеблен авторитет флорентийской теории о безусловном примате рисунка...» Реалистические возможности живописи он раскрыл с неизвестной ранее полнотой. Не случайно этот величайший колорист стал учителем и вдохновителем многих поколений европейских художников — от Рубенса, Ван Дейка и Веласкеса до Делакруа, Сурикова и других крупнейших мастеров XIX столетия.

В. ЛЫСУН



Т и ц и а н.
Д и н а р и й к е с а р я.
М а с л о . 1516.

Т и ц и а н.
П о р т р е т п а п ы П а в л а I I I
с п л е м я н н и к а м и .
М а с л о . 1545—1546.

О ПЕЙЗАЖЕ

Многие пишут пейзажи. Почти все наши художники пишут пейзажи. Считается, что пейзаж написать легче, чем жанровую, историческую картину или портрет, и потому никто не сомневается в том, что может создать настоящий пейзаж, и каждый пишет их с легким сердцем, часто не задумываясь и не обременяя себя чувством ответственности.

Мне же кажется, что пейзаж как произведение искусства не всякий живописец может написать, что для этого нужно особое дарование. Ведь пейзажная картина — это не просто изображение той или иной местности. Пейзаж (если это подлинное произведение пейзажной живописи) всегда несет в себе определенную идею, и выражается эта идея через то или иное настроение, навеваемое картиной. Как же создается это настроение? Зритель, может быть, думает, что это очень просто; что попался художнику такой благодарный вид, который сам по себе производит нужное впечатление, а художник просто срисовал его (да, так, к сожалению, думают и некоторые художники).

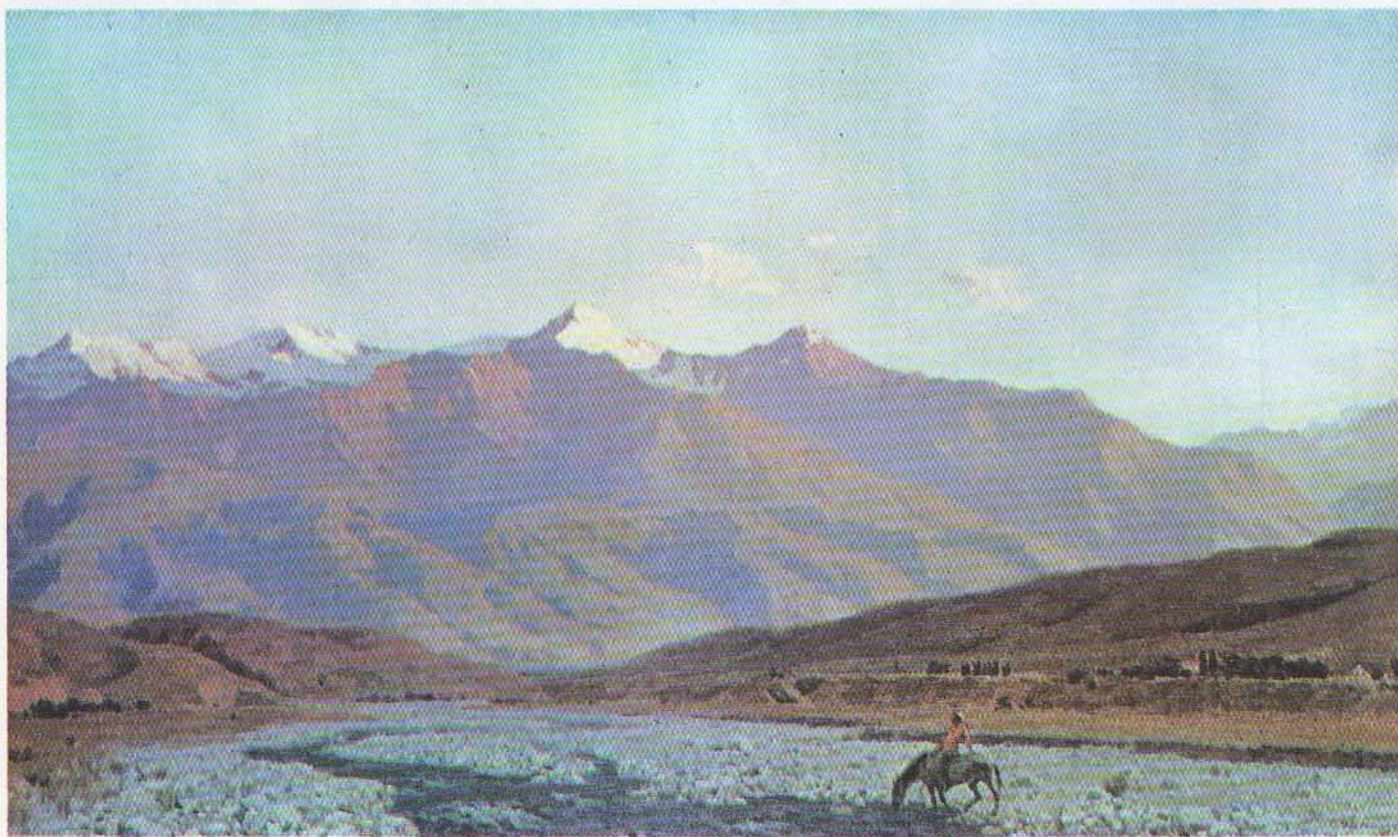
Мы знакомим вас с высказываниями замечательного советского живописца С. А. Чуйкова (1902—1980) о пейзаже и пейзажистах, о качествах, которые необходимы художнику для того, чтобы его творчество было полнокровным, эмоциональным, искренним. Небольшая статья «Мой совет начинающим» написана Семеном Афанасьевичем незадолго до смерти специально для нашего журнала.

Конечно же, дело обстоит много сложнее. Не говоря уже о процессе работы над пейзажной картиной, включающей и большое количество этюдов, и композиционные поиски, и отбор, самое восприятие природы у прирожденного пейзажиста другое, чем у художника-непейзажиста.

Мне кажется, что настоящий пейзажист не только видит, но с волнением узнает то или иное явление и состояние природы. И именно состояние, а не только внешний вид природы является предметом изучения, наблюдения, постижения художника.

У пейзажиста с природой ведется, вероятно, интимный разговор на языке, понятном только им. В явлении природы пейзажист видит скрытый его смысл, он чувствует «душу» природы и понимает ее по-своему.

Поэтому, я считаю, не каждый художник (хотя бы и очень талантливый) может быть пейзажистом, как не всякий писатель-прозаик может писать стихи.





С. Чуйков.
У подножия Тянь-Шаня.
Масло. 1950.

С. Чуйков.
На набережной в Бомбее.
Масло. 1954.

МОЙ СОВЕТ НАЧИНАЮЩИМ

Известно, что и рисовать и писать красками нужно в основном с натуры. Какова же первостепенная задача этой работы?

Главное — это увидеть в природе и затем установить в своем этюде **взаимоотношение** частей изображаемого, будь то человек, пейзаж или натюр-морт.

Задача схватывания и установления **отношений** всегда является основной в деятельности художника. Не случайно термин «отношения» чаще всего употребляют преподаватели художественных дисциплин.

В чем же заключается глубокий смысл этого важнейшего закона реалистического изображения, закона соблюдения отношений?

Если срисовывать или списывать каждую часть природы, видя ее отдельно, без сравнения с соседней частью и без сравнения с целым, то при кажущейся точности отдельных частей общее будет непохоже, неверно. Это потому, что при таком способе видения **взаимоотношение** частей не будет схвачено, и в вашей работе оно будет другим, чем в природе, а следовательно, и целое будет другим.

Для того чтобы правильно установить отношения, нужно прежде всего **правильно увидеть** их в данной природе. Поэтому надо **научиться видеть** природу не частями, а одновременно, всю в целом или, по крайней мере, соответствующие части природы «аккордом».

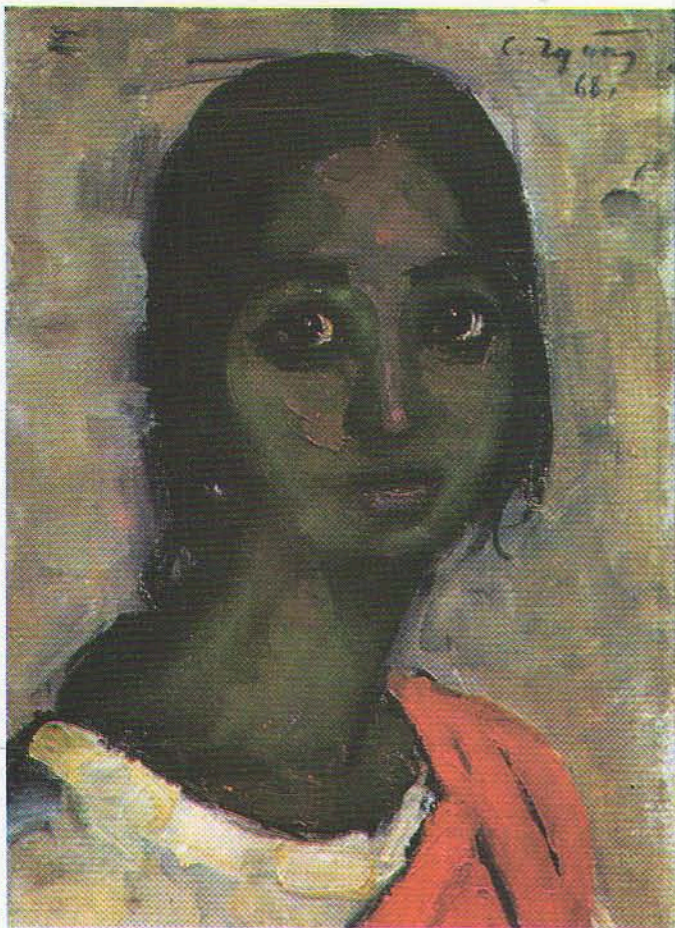
В музыке не любые ноты, взятые вместе, дадут гармоническое звучание — аккорд, а только такие, которые находятся в определенном соотношении между собой (например, терция). Так и зрительный аккорд получится только в том случае, когда отдельные части изображения находятся в **правильном**, как в природе, **взаимоотношении**.

Как же научиться **правильно видеть природу**, видеть ее не частями, а аккордами, «узлами»? Это не так-то просто.

Великий педагог, у которого учились В. Суриков, В. Серов, М. Врубель, — Павел Петрович Чистяков говорил, что **на природу надо смотреть «растопыренными глазами»**... то есть взгляд должен охватывать одновременно всю природу или группу частей ее.

Чтобы придумать такое выражение, надо было много потрудиться. Оно очень верно объясняет принцип **отношений**, и нужно настойчиво тренироваться, учиться видеть природу правильно, стараться смотреть на нее «растопыренными глазами».

Это верно как для цвета, так и для формы. Как соседствующие цвета природы надо во время работы видеть одновременно, ибо иначе не может быть правильного цветового решения, так и соседствующие части формы, массы надо видеть одновременно, иначе не могут быть правильно построены **пропорции** природы, не может быть создана **пластическая правда** изображения.



С. Чуйков.
Девушка из Мадрасы.
Фрагмент. Масло. 1968.

«ЗАРОСШАЯ ТРОПИНКА»

Известно, как долговечны, ярки и свежи впечатления и ощущения человека в раннем возрасте: в детстве, отрочестве и юности. Они незабываемы и остаются до конца жизни яркими и свежими, и, мне кажется, играют хотя часто незаметную, но важную роль в эмоциональной жизни взрослого и пожилого человека, так как, безусловно, наши впечатления от окружающей жизни, особенно природы, бывают полнокровнее, насыщеннее и ярче в тех случаях, когда им сопутствуют воспоминания детства, воспоминания о детских, юношеских ощущениях тех же предметов и явлений...

Взрослому человеку, созерцающему природу, труднее слиться с нею, так как многое ему в этом мешает: и люди, и он сам со своими заботами, мыслями, переживаниями, не относящимися к данной минуте. Они мешают ему самозабвенно сосредоточиться в восприятии жизни природы. Ребенок же и подросток делают это запросто.

Поэтому я думаю, что для художника исключительно важную роль играют эти эмоциональные

накопления детства и юности, и ими не следует пренебрегать.

Не знаю, как другие, а я с благодарностью и с сожалением вспоминаю то время, когда босоногим подростком бродил по горам с самодельным ящичком красок и писал свои первые этюды. Никто не обращал на меня никакого внимания (не то что на взрослого художника), и не только часами, а целыми сутками не нарушалась моя интимная, с глазу на глаз беседа с окружающей природой, когда я, притаившись, подсматривал ее тайны и как будто даже слышал ее дыхание...

С годами становится труднее сосредоточиться так, чтобы все постороннее забыть, чтобы целиком тебя захватило. Зато я отчетливо помню то свое состояние, и это мне помогает. Думаю, что художнику нужно помнить эти впечатления и прислушиваться к ним, более того, часто от них и «танцевать».

...Впечатления детства и юности не только самые яркие и долговечные, но и самые поэтичные и неповторимо индивидуальные, а переживания самые непосредственные и искренние. Вот они-то больше всего и помогают молодому художнику найти самого себя. К этому своему личному, непосредственному восприятию мира рано или поздно художник начинает стремиться, начинает, по счастливому выражению Врубеля, «искать заросшую тропинку к самому себе».

И счастлив тот, кто вовремя понял это, и беда тому, кто не понял, не почувствовал или же не оценил, не придал значения такой «тропинке».

Конечно, как ни старайся, невозможно начисто забыть всех художников и их картины, все направления и методы, но стремиться к этому во время работы надо. Нужно стараться смотреть на натуру непосредственно, как бы по-детски, ибо только из собственного непосредственного восприятия природы рождается индивидуальность, оригинальное лицо художника. А если к этому стремиться, то тут не обойтись без воспоминания о том, «как я видел и чувствовал это тогда». Меня, например, в самый критический момент этого переходного периода спасли сохранившиеся юношеские этюды. После многолетней учебы у всех я начал по ним учиться у самого себя.

Часто работы самодеятельных художников, а в особенности детей, своей эмоциональностью и оригинальностью нас больше волнуют, чем мастеровитые работы некоторых профессионалов. Почему это? Именно по причине их непосредственности, искренности и отсутствия штампа и подражания.

Но самоучка, как бы он ни был талантлив и оригинален, не должен оставаться неучем. И вот когда он попадает в художественную школу, он подвергается той самой опасности нивелировки и утери непосредственности, о которой говорилось выше. И ему предстоит одно из двух: или понять эту штуку и вспомнить вовремя то, что было забыто в годы учебы, и постараться вернуться к нему («по заросшей тропинке к самому себе»), или же стать ремесленником.

С. ЧУЙКОВ,
народный художник СССР

МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ

ОРАНЖЕВЫЕ И КРАСНЫЕ МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ

Красный цвет — один из основных, его нельзя получить смешением других цветов, но красные краски входят в состав многих смесей: из красной можно получить и фиолетовую, и оранжевую, и коричневую краски.

Важное место на палитре художников разных эпох и народов занимали земляные красные краски. Они не обладают очень ярким цветом, но разнообразны по своим оттенкам: от оранжево-красного до фиолетового. Их немало среди современных масляных красок: это охра красная, сиена жженая, серпуховская красная, шахназарская красная, агаракская красная, цхалтубская красная, гутанкарская фиолетовая. Красные земляные пигменты представляют собой глинозем или кремнезем, окрашенный главным образом окисью железа. Эти краски стойки к воздействию времени и нейтральны в смесях с большинством других. В этом им не уступают их искусственные «родственники», созданные по образу и подобию: английская красная, индийская красная, капут-мортуум, светлый и темный, марс оранжевый.

С древнейших времен до начала нашего века одной из основных и самой яркой красной краской оставалась киноварь (по химическому составу естественный сульфид ртути). Ее получали как из природного сырья, так и искусственным путем — из серы и ртути. По своим свойствам искусственная киноварь очень близка к натуральной. Киноварь неудовлетворительно ведет себя со многими красками, и производство пигмента вредно для здоровья человека. Сейчас киноварь не производится. Правда, среди масляных красок второй группы (эскизных) есть краска с таким на-

званием, но она является лишь имитацией и готовится на основе органического пигмента. В первой половине двадцатого столетия стали получать краски искусственного неорганического происхождения: кадмий красные. Они в какой-то мере заняли на палитре место киновари.

Среди красок, вышедших из употребления, в настоящее время можно назвать реалгар, или сандарак, краску рубиново-красного цвета (по химическому составу естественный сульфид мышьяка). Также не используется сейчас в живописи искусственная краска, применявшаяся раньше очень широко, — сурик. Ее получали прокаливанием свинцовых белил. Свинцовый сурик обладает довольно ярким красно-оранжевым цветом, его вполне заменяет кадмий оранжевый. В прежние времена широко использовались в живописи, в том числе и в масляной, красные краски на основе природных органических красящих веществ животного и растительного происхождения: из корней марены, из сандалового дерева, из кошенили (насекомых, обитающих в Мексике и Центральной Америке). В настоящее время в масляной живописи находят применение лишь искусственные органические пигменты: крапак и тиоиндиго розовая.

Кадмий оранжевый. Краска появилась в начале нашего столетия, пигмент получают искусственным путем, в его состав входят кадмий, сера и селен. Он обладает довольно сильной кроющей способностью, разбелы тепло-розового цвета. В смеси с большинством красок достаточно прочен.

Марс оранжевый. Это также искусственная краска, пигмент по химическому составу представляет собой безводную окись железа, и получают его прокаливанием желтого марса. Это лесировочная краска, если ее нанести тонким слоем на белый грунт или белильную подготовку, она будет иметь довольно яр-

кий оранжевый оттенок, в более корпусном слое имеет красно-коричневый цвет. В разбеле дает очень чистые розовато-оранжевые тона. В смесях нейтральна.

Кадмий красные — ярко-красные краски различных оттенков. Пигмент стали получать в начале двадцатого века. Как и кадмий оранжевый, по химическому составу краска представляет собой сернисто-селенистый кадмий, но отличается значительно большим содержанием селена. Обладает сильной кроющей способностью, которая увеличивается от светлых к темным кадмиям. Разбелы розовые. Нежелательны смеси с крапаклом и ультрамаринном.

Кадмий красный светлый. Обладает наиболее ярким, чистым красным цветом среди всех красок.

Кадмий красный темный. Цвет этой краски темнее и холоднее предыдущей.

Кадмий красный пурпурный. Имеет наиболее холодный среди кадмиев малиновый оттенок.

Охра красная. Известна еще в глубокой древности, это земляная кроющая краска красно-коричневого цвета. Пигмент по химическому составу — окись железа с примесью окиси алюминия и кремния. Его получают из природных залежей земель или прокаливанием желтой охры. Разбелы имеют теплый розовый оттенок. В смесях с другими красками безопасна.

Шахназарская красная. Наиболее яркая и интенсивная из земляных красных красок; в корпусных слоях мало отличается по цвету от охры красной, но значительно ярче и немного теплее в тонком слое и в разбеле. Как и все земляные краски, нейтральна в смесях.

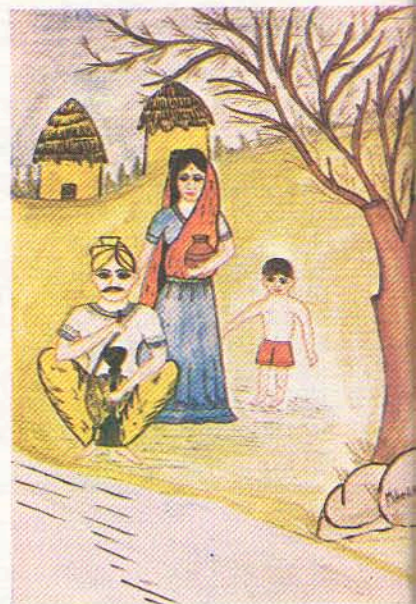
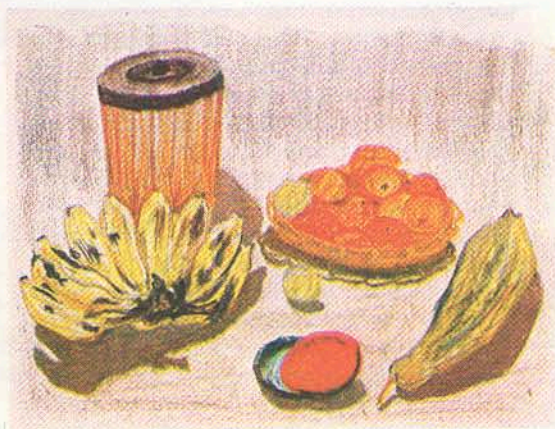
Английская красная. Применялась в живописи еще в пятнадцатом столетии. Искусственная железозоксидная краска, похожа по цвету на охру красную, но несколько краснее как в корпусном слое, так и в разбеле. Обладает высокой интенсивностью и сильной кроющей способностью. Нейтральна в смесях с другими красками.

(Продолжение следует)

Продолжение. Начало см. в № 6 за 1981 г.

Ю. АФРИН

РИСУНКИ ИЗ ИНДИИ



Мы шли по берегу. Когда волны откатывались в океан, чтобы столкнуться со встречными валами, из мокрого песка выбирались крабы и бегали наперегонки. Вдали виднелся прибрежный храм, возведенный тринадцать столетий назад. Справа тянулась полоса леса. Оттуда вышла ватага ребят.

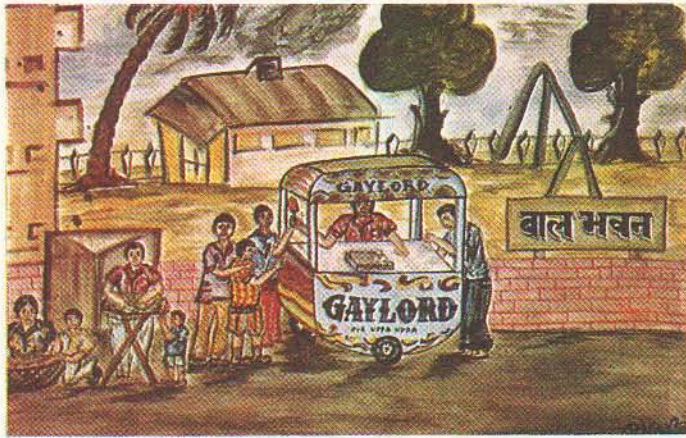
— Русский! Друг!

Обступили нас, взяли за руки, и так мы все вместе двинулись дальше. Тот, что постарше, достал из сумки бронзовую статуэтку танцующего Кришны. Прекрасной работы, тонкого литья.

— Это делал мой папа, я ему помогал, — сказал он с гордостью.

Оказалось, что Бхарат занимается в пятом классе, учит русский язык. Увлекается рисованием, как и его друзья.

В том, что индийские дети любят искусство, мы убедились, едва вышли из самолета. Страна отмечала День детей Индии, и нас, членов Ассоциации деятелей литературы и искусства для детей Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, пригласили на праздник. Было оченьлюдно. Яркие флаги, транспаранты, воздушные шары, пестрая одежда. Лотки с игрушками и сладостями, карусели, катанье на слонах... Множество детворы. А на самом видном месте большой павильон, в котором размести-



П. Ганеш, 14 лет.
Танцовщица.
Гуашь.

Мукеш Кумар,
15 лет.
Семья.
Гуашь.



Бхарат, 15 лет.
Продавец мороженого.
Акварель, гуашь.

Сунил Датт, 14 лет.
В деревне.
Гуашь.

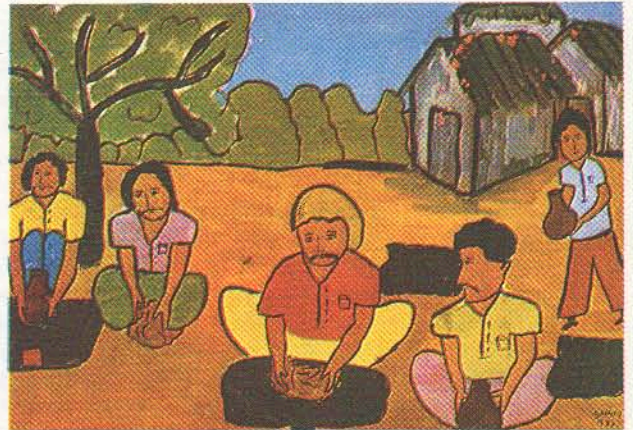
Н. Мохан, 15 лет.
Дары океана.
Гуашь.

Джагджит Сингх,
14 лет.
Музыкант.
Гуашь.

Ниша Наир, 6 лет.
Художник за работой.
Цветные карандаши.

Санджай, 13 лет.
Гончары.
Гуашь.

Нареш Кумар,
16 лет.
Натюрморт.
Восковые мелки.



лись интересные работы юных художников.

Рожденные любовью к солнцу, природе, родной земле, рисунки рассказывали о шумных городских улицах, школе, спортивных состязаниях, новостройках, памятниках древности. О животных, растениях и цветах, которых так много в Индии...

Не все еще живут хорошо, но мы не встречали жалующихся на судьбу. Ребята общительны, приветливы, любят шутить — признак добросердечия. С удовольствием поют, танцуют. Если выступают на сцене, то самозабвенно, всем своим существом перевоплощаясь в героев спектакля.

Эти черты характера проявляются и в рисунках.

Они покоряют теплотой колорита, гармонией больших пятен яркого и насыщенного цвета. Ясные, четкие и певучие линии. Не загруженное деталями изображение легко читается.

Чаще всего индийских ребят привлекают не какие-либо острые ситуации, столкновения, конфликты, а явления, характерные для спокойной мирной жизни. Юные художники изображают сцены типичные, каждодневные, но всегда находят для них оригинальные, новые решения. Значит, умеют радоваться тому, что принято называть обычным, ординарным. И правда — разве не привлекательна сельская жизнь? Работа на плантациях, приготовление сока из сахарного тростника, хождение

ние к источнику за водой, семейный отдых. Красивы одежды женщин, несущих сосуды с водой! А вот гончары делают эти сосуды, устроившись на зеленой поляне.

Ребята рисуют со знанием дела, выделяя самое главное, стремясь показать разнообразие лиц, действий, поз, движений. Сразу видно, что грамоте их учат: они хорошо komponуют на листе бумаги, верно передают пропорции, знают законы перспективы, умеют вписывать предметы в изображаемое пространство. У них развито чувство ритма.

Характерная особенность рисунков — неразрывная связь их героев с природой.

У каждого юного художника свой взгляд на мир и своя манера его воплощения. Один рисует обобщенно, кладет большие пятна чистой краски, другой работает тонкой кисточкой, любовно выводя каждую линию, как в книжных миниатюрах, третий пишет мазками, стремясь ближе подойти к натуре.

Свой жизненный уклад у обитателей прибрежных поселков. Пробиваясь сквозь пенистые буруны, уходят в океан на катамаранах рыбаки. Дети собирают на мелководье радужные раковины, ловят юрких крабов.

Пятнадцатилетний Мохан написал гуашью рыбачек с богатым уловом. Он удачно выбрал точку зрения — сверху, что придало композиции живость, движение. Динамичность рисунка усиливается диагональным расположением берега и лодки, тоновыми и цветовыми контрастами, а также энергично нанесенными мазками.

Сингх написал портрет музыканта темпераментно, броско и несколько условно. Зато «Танцовщица» Ганеша напоминает классические индийские фрески, несет отпечаток древних традиций живописи.

В развитии художественного вкуса индийских детей велика роль тысячелетнего искусства страны. Всюду можно встретить храмы, сплошь покрытые рельефами. Скульптуры из камня, дерева, металла, тончайшей работы предметы декоративно-прикладного искусства.

Замечательные качества формируют в детях индийские педагоги: чувство коллективизма, трудолюбие, интернационализм. Мы посетили Спрингдейлз — самую большую школу в Дели, где учатся две тысячи ребят. Все они умеют петь, танцевать, рисовать, причем изобразительным искусством при желании могут заниматься до самого окончания учебы — целых двенадцать лет. Ребята любят не только искусство, но и спорт.

И в школах Мадраса педагоги нам говорили, что главное — воспитание гармонически развитого человека, отличающегося прежде всего высокими моральными качествами, целеустремленностью.

Где бы мы ни были — в школах, Дворцах культуры, на выставках, детских праздниках, — нам дарили рисунки. Как лучший привет советским ребятам от их индийских друзей.

А. АЛЕХИН

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

КАК ОКАНТОВАТЬ РИСУНКИ

Чтобы окантовать рисунок или репродукцию, их нужно сначала аккуратно подрезать с четырех сторон. Затем берут лист плотной белой бумаги и вырезают в нем окошечко с таким расчетом, чтобы вокруг работы остались небольшие поля. Верхнее и два боковых должны быть одинаковые, а нижнее в полтора раза шире. Кроме того, ширина полей может быть выбрана с учетом размеров и композиционных особенностей произведения.

Такой специально подготовленный лист бумаги с вырезанным в нем отверстием называется паспарту. Работу накладывают на паспарту с обратной стороны и приклеивают по периметру узкими полосками тонкой бумаги. Советуем использовать для этого резиновый клей, который не оставляет на бумаге пятен и при необходимости легко удаляется. По размеру паспарту вырезают стекло и лист картона. Паспарту кладется на картон, а затем сверху накрывается стеклом. Соответственно длине четырех сторон стекла нарезают полоски бумаги, дерматина или ткани — «бортовки». Примерная ее ширина — 10—12 миллиметров. При желании цвет окантовки может сочетаться и с колоритом работы, и с цветом паспарту.

Полоски бортовки смазывают столярным клеем и наклеивают по краям стекла на ширину в 5—6 миллиметров. Затем полоски загибают и приклеивают к обратной стороне — картону. К верху задней стенки картона крепятся два металлических либо пластмассовых колечка или ушки из материи, закрепляемые плотной бумагой. При этом полоски бумаги либо продевают в колечки, либо накладывают на материю, после чего приклеивают. Для этой последней завершающей операции лучше использовать универсальный клей.

Вот ваша работа и окантована.

КАК СДЕЛАТЬ АЛЬБОМ

Очень удобно рисовать в альбоме, который можно смастерить самому. Это не потребует много времени.

Альбом делается просто. Нарезьте бумагу на листы нужного вам размера. Аккуратно сложите их в стопку и положите на лист плотного картона такого же формата. Затем сложенные листы оклейте полоской материи или бинтом. Одну из сторон оставьте неоклеенной. Это даст вам возможность потом легко открепить готовый этюд или набросок.

Рациональнее изготовить сразу два альбома: один большой — для этюдов и рисунков (30—40 сантиметров), другой поменьше — для набросков (15—20 сантиметров).

Л. ГАЕВСКАЯ

ИСКУССТВО ФЛОРИЗМА

Лето. Наступила пора цветов. В садах и на полянах до глубокой осени будут дарить они свою красоту людям. И ты отправишься за ней с этюдником или просто с альбомом, пойдешь, чтобы запечатлеть ее и унести с собой.

Щедро одаривая красотой, свежестью и ароматом, цветы еще и служат искусству, являясь природным материалом для работы художника-флориста. Латинское «floga» означает совокупность видов растений, произрастающих на земле. Художники-флористы работают с материалом засушенных растений: цветов, листьев, веток. Используют они березовую кору и мох, кукурузные султанчики и даже тополиный пух. Знакомые тебе с детства подснежники, васильки и ромашки, цветы со смешными названиями: кошачьи лапки, ноготки, анютины глазки, маргаритки; белоснежный жасмин и черемуха, пионы, мальвы, тюльпаны и гладиолусы, астры и георгины ложатся разноцветным орнаментом на бумагу под рукой художника-флориста. Разнообразие растительного мира позволяет ему создавать декоративные композиции и панно, натюрморты, пейзажи и даже портреты.

Первый этап подготовки материала прост и приятен — это сбор цветов, веток, листьев. Но и он не может быть произвольным. Растения собираются в сухую погоду и после того, как сошла роса. Влажные при сушке буреют. Важно знать свойство каждого из используемых растений к сохранению цвета. Астры и георгины, пионы и гладиолусы, васильки и маргаритки, подснежники синие — самые устойчивые цветы. А тюльпаны, жасмин, черемуха, бархатцы, ромашка садовая — средней стойкости. И совсем недолго сохраняют свой цвет анютины глазки, лютики, ноготки, настурция и флоксы.

Важно помнить, что многие растения взяты под охрану и занесены в Красную книгу. В лесу, например, нельзя срывать ландыши.

Сбор окончен. Следующий этап работы — самый ответственный — обработка и сушка рас-

тений. Поначалу он покажется трудоемким и кропотливым, но с приобретением навыков становится несложным. Листья, травы, декоративные ветки засушиваются следующим образом. Большой лист тонкой бумаги, сложенный пополам, служит прокладкой для гербария. Для закладок берется половина такого же листа и снова складывается пополам, в нее и помещается растение. Каждая закладка помещается в прокладку между двумя фанерными дощечками (можно до 5—6 рядов). Подготовленный гербарий кладется под пресс, состоящий из четырех кирпичей. В солнечную погоду для засушки гербария достаточно трех-четырех дней. В течение этого времени прокладки ежедневно заменяются новыми. При сушке листьев и цветов не следует прибегать к утюгу, так как они от этого теряют цвет. Исключение составляет только василек.

У таких пышных цветов, как астры, георгины, пионы, розы, стебли и листья засушиваются отдельно. С цветочных головок удаляются все зеленые части, кроме тех, что непосредственно держат лепестки. Медицинским пинцетом ряд за рядом лепестки приподнимают и прокладывают между ними тонкие слои ваты. Обработанный цветок (или 3—4) помещают в закладку под пресс на один день, а затем в гербарную сетку, которую туго перевязывают веревкой и выносят на солнце и ветер. Гербарную сетку нетрудно сделать. На две деревянные рамки размером 44 на 29 сантиметров и толщиной в 2 сантиметра набивают мелкую железную сетку.

Засушенный материал хранится в закладках, вата снимается с каждого цветка по мере его использования. Чтобы легче ориентироваться в накопленном

материале, закладки распределяют по папкам, которые пронумеровывают, и составляют перечень. Обязательные предметы для работы: бумага, пинцет, линейка, ножницы, плоская деревянная палочка для клея казеинового и белого.

Как оформить декоративную композицию? На бумагу укладываются осенние листья для фона от самых темных до более светлых. Приклеиваются они маленькими мазками белого клея. Цветы, например бархатцы и ромашки, располагают так, чтобы подчеркнуть их форму и цвет.

Фон цветов может быть и из папоротника, для композиции берутся листья терна, листья осины и фруктовых деревьев — осенние, темные. Используются полевые травы, лепестки цветов.

Законченная работа нуждается в окантовке. Для этого ее кладут на подходящий по размерам картон, вырезают из тесьмы подвеску и закрывают стеклом. Все вместе закрепляют большими канцелярскими скрепками. Можно окантовать работу лейкопластырем или бумагой любого цвета в зависимости от колорита картины. Полоска шириной в $5\frac{1}{2}$ сантиметра наклеивается белым или казеиновым клеем — на стекле узкая часть бумаги в сантиметр, остальные загибаются на заднюю стенку (картон). Силикатным клеем пользоваться нельзя — он вреден для растений. Развешиваются картины подальше от солнца, их надо беречь от сырости. Какое-либо подкрашивание растений не допускается, иначе это будет уже не флористская работа. Строгих рецептов в работе художника-флориста быть не может. Каждый начинающий может дополнять, улучшать, экспериментировать, внося свои технические и творческие приемы.

Зоркость глаза, смелость руки, уверенность придут к юному художнику с опытом. А работать с таким удивительным материалом, щедро предоставляемым нам природой, — истинное наслаждение.

Ю. УСТЮЖАНИНА

ЭКСЛИБРИС

Слово «экслибрис» приобретает в наши дни все большую популярность. EXLIBRIS — слово латинского происхождения. Оно означает «из книг...» и часто в этом смысле употребляется, например: «Exlibris А. А. Сидорова». Но оно имеет и более общий смысл, обозначая книжный знак с любым текстом. Ведь широко распространены и такие книжные знаки, как «Библиотека такого-то», «Книга...», «Из библиотеки...» «Из собрания книг...», а то и просто фамилия владельца.

Как легко убедиться, основное назначение книжного знака — служить эмблемой владельца книги. Этим экслибрис отличается от издательского знака, ярлычка переплетной мастерской и просто от надписи, сделанной рукой библиофила.

Экслибрис может быть нарисован от руки, по трафарету, отштемпелеван, вытиснен на крышке переплета или корешке книги (суперэкслибрис) или же наклеен. Наклеиваются чаще всего листы тиражной графики или размноженные ярлыки типографского набора.

Искусство экслибриса своеобразно. С одной стороны, книжный знак имеет конкретное, «прикладное» назначение. С другой — он может быть связан с содержанием тех книг, для которых предназначен, с особенностями характера занятий их владельца. Отсюда и интерес, проявлявшийся к экслибрису во все времена, начиная с эпохи Возрождения. Книжные знаки делали А. Дюрер, Г. Гольбейн Младший и Л. Кранах, Ф. Буше, О. Бердслей и П. Пикассо, В. Васнецов и К. Сомов, В. Фаворский и А. Кравченко...

Когда же впервые появились экслибрисы? Какими они были? Нам известно, что еще в Древнем Египте в библиотеке фараона к папирусам прикрепляли маленькую фаянсовую табличку с именем владельца. Это и есть самые древние известные нам «книжные» знаки.

Распространены были книжные знаки и в средневековой Европе. Это мог быть портрет владельца, дополненный текстом, или виньетка с именем хозяина. Но чаще всего в роли экслибриса выступал герб. Это и понятно: рукописная книга представляла собой огромную ценность. Ее украшали гербом, как и все дорогие предметы, составляющие имущество феодала: кольца, посуду, столовые приборы, карты, а также ливреи слуг и фасады дворцов. Наиболее ранние книжные знаки рисовались прямо на страницах.

Индивидуальные особенности владельца книги были отмечены впервые великими художниками

Г. Кравцов.
Экслибрис Ю. Гагарина.
Гравюра на дереве. 1963.

Герард Годуэн.
Бельгия.
Экслибрис Яна Годуэна,
сына художника.
Гравюра на дереве.

Е. Голяховский.
Из собрания Московского
Пушкинского музея.

М. Верхованцев.
Экслибрис А. Н. Тарасова.

Е. Голяховский.
Из книг О. Федотовой.

А. Наговицын.
Экслибрис М. Шолохова.

Е. Голяховский.
Из книг А. В. Белышева.

Г. Кравцов.
Из книг Олега Попова.

В. Соколов.
Из книг Ап. Васнецова.

А. Калашников.
Из книг Арама Хачатуряна

Е. Голяховский.
Из книг Государственного
Эрмитажа.

Б. Кустодиев.
Экслибрис К. Кустодиева.
1921.





эпохи Возрождения. Тогда уже с изобретением книгопечатания книжный знак стал походить на современный: маленький эстамп, оттиснутый с гравированной на меди или дереве доски. Этот эстамп приклеивался к форзацу — внутренней стороне крышки переплета.

Иногда экслибрис оттискивался на одном из листов специальной печатью-штемпелем. Использовалось в этих целях и кольцо-печатка, которым запечатывали письмо.

В первой половине XIX века гравированный экслибрис стал уступать место литографскому, а во второй половине века — оттиску с клише из типографского сплава. Изобразительная информация ограничивается чаще всего геральдической символикой, дополнявшейся девизами, изречениями, иногда гирляндами из цветов, элементами пейзажа. Распространены были еще виньетки-монограммы из начальных букв имени владельца, подчас в окружении несложного декора.

В конце XIX — начале XX века экслибрисы все охотнее гравировали на дереве и новом материале — линолеуме. Возрождение интереса к оригинальным способам печати связано с усилением изобразительно-смысловой функции книжного знака. Передать тончайшие особенности внутреннего мира человека, связь его с обществом, историей, природой, мировой культурой — вот к чему теперь стремятся авторы экслибрисов.

В наши дни интерес к книжному знаку постоянно растет. Экслибрисом увлекаются библиофилы, любители гравюры. В Москве, Минске, Новосибирске и других городах существуют экслибрисные клубы. Организуются выставки, проводятся конкурсы на лучший экслибрис. Гравирование книжных знаков привлекало художников В. Фролова, А. Сапожникова, М. Верхоланцева, Г. и Н. Бурмагиных, В. Панидова, чьи имена связываются теперь обычно с лучшим, что создано у нас в этом тонком и поэтичном виде искусства.

Художники постоянно расширяют тематику книжных знаков, стремясь отразить запросы и стремления нашего современника, характер книг, для которых эти экслибрисы предназначены. В наше время художника-экслибриста увлекают темы революционной борьбы и образ вождя мирового пролетариата (создана уже обширная — до 600 знаков — экслибрисная Лениниана), тема науки, детская тематика и многое другое.

Искусство книжного знака — это сравнительно небольшая отрасль современной графики, ее миниатюрная и афористическая ветвь, обладающая выразительной силой графической символики.

г. Ярославль

С. ИВЕНСКИЙ,
кандидат искусствоведения

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.
Рукописи и рисунки не возвращаются.
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.
Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Сущевская ул., 21.

Сдано в набор 11.05.81. Подп. в печ. 07.07.81. А01392. Формат 60×90^{1/8}.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 138 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 609.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1938 ГОДУ. 7. 1981

В НОМЕРЕ:

- | | | |
|----|--|----------------------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
Постарайся стать художником! | А. Васильев |
| 3 | К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. А. ИВАНОВА
Юношеские годы А. Иванова | М. Аллатов |
| 8 | «Явление Христа народу» | М. Алленов |
| 16 | Восхождение к истине | В. Иванов |
| 19 | ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА
О своеобразии древнерусской архитектуры | М. Кудрявцев,
Г. Мокеев |
| 24 | Рассказ о друге | Р. Рождественский |
| 26 | «Вечно живые»
(О С. Красаускасе) | А. Зайцев |
| 27 | ВАШЕ МНЕНИЕ
Классика и мы | В. Панов,
А. Бурганов |
| 31 | МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА
Тициан | В. Лысун |
| 38 | СОВЕТЫ МАСТЕРОВ
О пейзаже | С. Чуйков |
| 41 | Масляные краски | Ю. Аффрин |
| 42 | У НАШИХ ДРУЗЕЙ
Рисунки из Индии | А. Алексин |
| 44 | ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ | Л. Гаевская |
| 45 | НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ | Ю. Устюжанина |
| 46 | ХУДОЖНИК И КНИГА
Экслибрис | С. Ивенский |

На 1-й странице обложки: А. Иванов. Аполлон, Гиаццинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением. Масло. 1831—1834. Государственная Третьяковская галерея.

На 2-й странице обложки: А. Иванов. Юноша за мольбертом. Фрагмент. Итальянский карандаш. Конец 1820-х годов.

На 3-й странице обложки: Тициан. Вознесение богородицы («Ассунта»). Масло. 1518. Венеция.

На 4-й странице обложки: А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент. Масло. 1837—1857. 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, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), А. Е. Порватов, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (ответ. секретарь), В. М. Ходов, Л. И. Швецова, Т. Н. Яблонская

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Мещаненко



