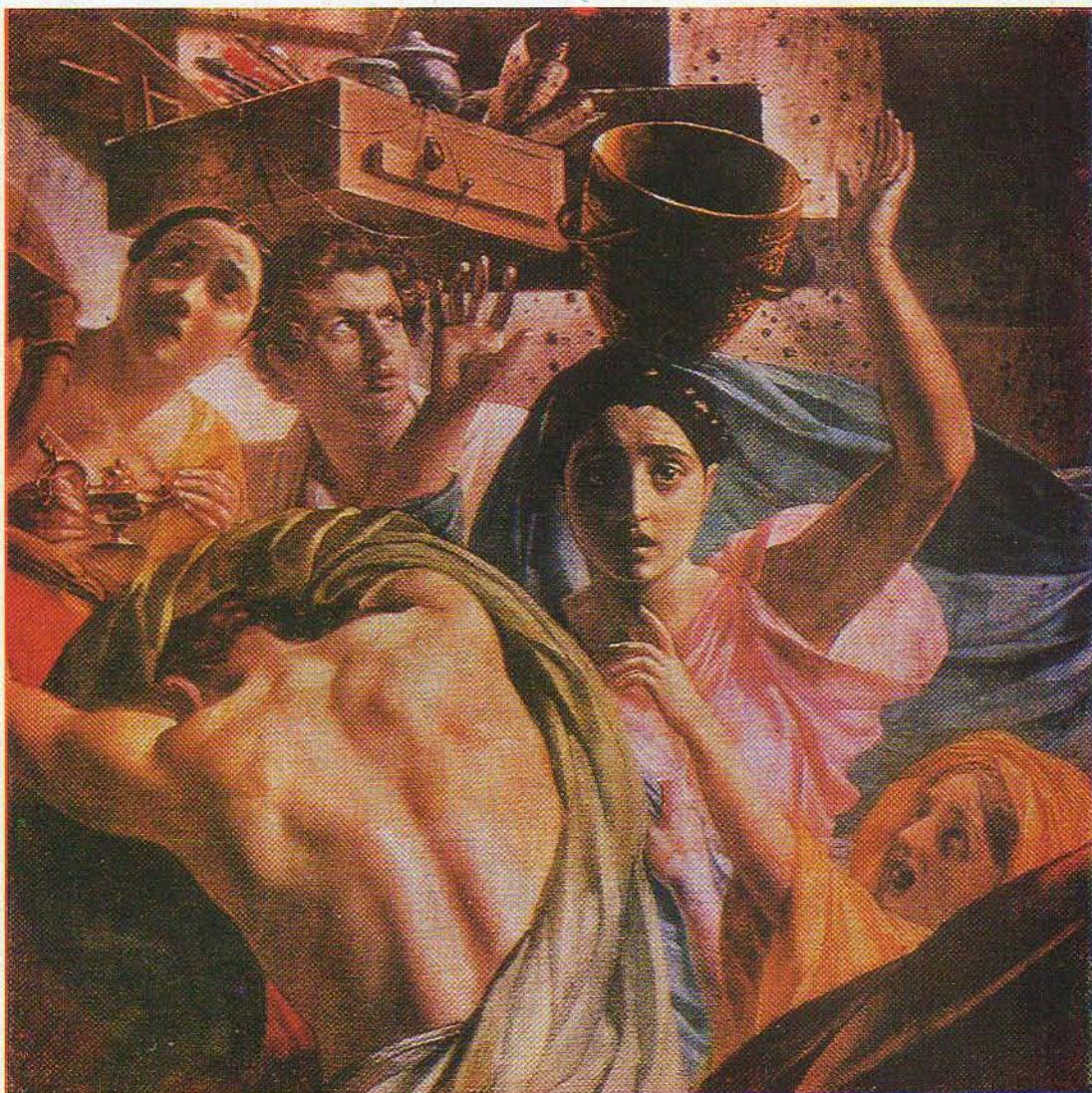


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



8. 1981



И ТРУД И ВДОХНОВЕНИЕ

Пришел к А. И. Куинджи с этюдами служащий. Архип Иванович похвалил его работы, но пришедший стал жаловаться:

— Семья, служба мешают искусству.
— Сколько вы часов на службе? — спрашивает художник.

— От десяти утра до пяти вечера.
— А что вы делаете от четырех до десяти?
— То есть как от четырех?
— Именно от четырех утра?
— Но я сплю.

— Значит, вы проспите всю жизнь. Когда я служил ретушером в фотографии, работа продолжалась от десяти до шести, но зато все утро от четырех до девяти было в моем распоряжении. А чтобы стать художником, довольно и четырех часов, но непременно каждый день...

Этот случай часто вспоминал Н. К. Рерих, ученик Куинджи, прошедшего путь от подпаска до знаменитого пейзажиста.

Тот, кто познал радость труда, никогда ее не променяет на возможность жить беззаботно, ничего не делая. Любой бездельник просто не подозревает, до какой степени себя обкрадывает. Сознание того, что ты нужен другим, вселяет уверенность и силу.

Это знает каждый истинный художник. Хотя иные полагают, что он не трудится, а творит. Что талант позволяет ему создавать произведения бездумно, шутя, без затраты усилий на учебу. Как рисует, например, пятилетний ребенок — непринужденно, смело, быстро. Но уже подростки начинают к своим работам относиться критически, понимая: чтобы хорошо рисовать, одной смелостью не обойдешься — надо учиться.

Действительно, все высшие достижения живописи, графики, скульптуры, зодчества принадлежат не только людям талантливым, но прежде всего труженикам. И нет среди больших художников ни одного, кто пришел в искусство, минуя этот длительный, порой мучительный путь самосовершенствования, каждодневной работы. Недаром еще четыре с половиной тысячи лет назад в древнеегипетских школах педагоги внушали ученикам, что искусство не знает предела и путь к вершинам мастерства бесконечен.

Изобразительное искусство — один из самых сложных видов творчества. Не передаваемое словами, не переводимое на музыку произведение художника может быть сравнимо с поэмой или повестью, симфонией или песней.

Пренебрегает художественной грамотой лишь тот, кто относится к рисованию как к забаве, игре. А грамота нужна не только профессиональному. Если человек рисует — это залог того, что со временем он сумеет по достоинству оценить глубину содер-

жания картины, графического произведения, скульптуры, и сложность их особого пластического, художественно-образного языка.

Приняв решение стать художником, ты выбрал путь нелегких поисков, сомнений, ибо без них можно ли достичь радостей творческих? Эти радости добываются постоянным, напряженным трудом — изо дня в день, в течение всей жизни. В противном случае тебе придется хитрить, обманывать себя и других, вводить зрителя в заблуждение всевозможными «творческими» вывертами, хитроумными уловками. Это — от неумения, от безграмотности. Лишь мастерство, лишь отличная профессиональная вооруженность в сочетании с высокими духовными и моральными качествами дают художнику возможность выразить себя, свое время, донести до зрителя в полной мере свой замысел.

Умение видеть красоту окружающего во всех ее проявлениях определяет отношение человека к жизни, заставляет его участвовать в процессе ее совершенствования. Художественно-эмоциональное восприятие всего, с чем сталкивается человек, помогает ему успешно работать в любой области, правильно оценивать дела людей, их поступки.

Хорошие картины, скульптуры, произведения архитектуры раздвигают горизонты жизни, учат видеть мир шире, понимать явления глубже и разностороннее, остree чувствовать красоту современности. Кроме того большого, что дает искусство нашей мысли, нашему чувству, утоляя жажду прекрасного, — сколько радости каждому из нас несет мастерство истинного художника, той радости, что таится в красоте художественной речи — богатстве красок, прекрасной пластике форм. Эта красота, заключенная в искусстве, делает человека восприимчивее к живым формам природы.

Замечательный русский живописец К. А. Коровин говорил:

— Я заметил, что довольные ученики всегда ма-нерны — нашел пошиб и на нем успокоился... Мне много пришлось видеть учеников — и их самая большая ошибка была в том, что они все говорили — «потом», — они все отдавали трудность задачи, как бы закрывали глаза и волю на то, что именно надо было тут же атаковать — взять, победить... Посмотрите рисунки Врубеля в академии, и вы увидите, как серьезно и строго относился Врубель к рисунку... Чтобы рисовать так, нужно, ах, как много, серьезно поработать. Нельзя думать, что талант сел за рояль в первый раз и сыграл симфонию, — этого не бывает.

Рисовать надо всегда и везде. Рисовать можно с натуры и без натуры. Рисовать все: цветы и машины, облака и постройки, различные бытовые сценки.

Если трудно найти натурщика — позириуй сам себе. Вспомни, сколько автопортретов оставил Рембрандт; он изучал мимику, психологическое состояние, зависимость выразительности лица от различного освещения, живописного окружения. Сделай себе правилом — каждый вечер, перед сном, заноси в отдельный альбомчик карандашом или черной акварелью самые сильные впечатления дня. Трудно сейчас даже и сказать — какую огромную пользу может принести такое рисование. Каждый день! Через год у тебя уже 365 композиционных набросков. А через пять лет?.. Такие наброски нужны и для тематических работ, и для тренировки памяти и глаза, и для развития жизненного кругозора.

Пиши пейзажи круглый год — не жди прихода теплого лета. Делай и цветные композиционные эскизы, не откладывай «на потом». В этом отношении поучительны слова Н. К. Рериха: «Композиция должна быть воспитываема в художнике. С самых первых своих шагов в искусстве молодой художник должен развивать в себе эту способность... Существует заблуждение, что раньше человек должен законченно научиться рисовать и живописать, а уже потом думать о композиции. Забывается, что нет предела мастерству рисования и живописания. И никто не может дерзнуть утверждать, что он этому уже вполне научился. А кроме того, может случиться любопытнейший внутренний процесс, который захлопнет на всегда вход в композицию».

Можно наблюдать, что многие, которые съзмальства не потянулись к эскизам, утратили эту способность. Все должно быть воспитываемо и образовываемо. Нельзя думать, что какие-то совершенства упадут с неба в готовом виде».

Помни — труд художника приносит наибольшие успехи, если его талант сочетается с широкой образованностью, духовностью, человечностью, с охватом главных тенденций и идей современности, неотделим от разностороннего умственного развития, от заботы о своем физическом совершенстве.

«Если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его во всех его интересах, во всех его проявлениях, а для этого вы должны быть самым образованным человеком», — писал выдающийся русский художник И. Н. Крамской.

Бывают и у художников творческие спады, плохое настроение, когда пропадает желание работать. А ты все-таки бери карандаши, краски, альбом, этюдник. Начнешь рисовать или писать — не заметишь, как увлечешься; втянешься в работу, которая всегда ставит волнующие задачи, а то и загадки задает. Недаром известный русский художник Ф. А. Маяльевин признавался: «Всю ночь лежишь, думаешь, какой это положить мазок, которую взять краску».

Не стоит ждать, когда придет вдохновение и создашь шедевр. Философы-идеалисты полагают, что вдохновение — особый дар выбранных натур в виде сверхъестественного озарения, внезапного «наития» божественного происхождения.

Марксистско-ленинская эстетика считает вдохновение следствием неустанного труда, напряженных творческих поисков. Петр Ильич Чайковский отмечал, что вдохновение — «это такая гостья, которая не любит посещать ленивых».

Если ты не развиваешь свои способности, не при-

обрел определенных навыков и знаний, не поставил перед собой ясной цели, то напрасно будешь ждать вдохновения, этой приятной птички — подъема всех творческих возможностей, собранности, сосредоточенности на выражении с наибольшей эмоциональной силой своего замысла.

Некоторые думают, что, создав для себя максимально благоприятные, комфортные удобства, тем самым обеспечишь чистый приход вдохновения. На этот счет А. А. Дейнека замечает: «Иногда приходится слышать, как молодой художник говорит: «Я не могу работать, потому что у меня нет мастерской в 50 метров». Свои лучшие работы я написал у себя на тахте. «Оборону Петрограда» я писал на восьми метрах. Не надо бояться трудностей: иногда нам, художникам, трудности только помогают. Нельзя научиться ездить на автомобиле по хорошей дороге, так и в нашем деле. Тот, кто ничего не пережил, не перестрадал, будет «маменькиным сыночком» в искусстве... Искусство — это труд».

Не приходилось ли вам сталкиваться с мнением, что для создания произведений живописи декоративного характера или рисунков с легкими, свободными линиями незачем штудировать натуру, овладевая изобразительной грамотой? Вот, мол, известный французский художник Анри Матисс чуть ли не всеми своими достижениями обязан подражанию детскими рисункам.

Но разве Матисс не утверждал: «К состоянию вдохновенного творчества мы приходим только через сознательную работу... Люди, которые стилизуют предвзято и сознательно отдаляются от натуры, далеки от истины... Рисунок также имеет большое значение. Рисунок показывает степень овладения предметом изображения...» В своих статьях, выступлениях, письмах Матисс подчеркивает: художник обязан в совершенстве овладеть изобразительной грамотой, его постоянно должна одолевать жажда знаний и отличать рвение к тяжкому труду. И если он утверждал, что нужно смотреть на мир глазами ребенка, то имел в виду — художник должен видеть все так, как если бы он видел это в первый раз, то есть обладать свежестью восприятия, уметь удивляться тому, что для многих стало обычным, привычным. Кто же может против этого возразить?!

Итак, не жди, когда тебя осенит нечто сверхъестественное и ты создаешь шедевр. Работай каждый день, ведь столько нужно сделать важного, интересного и разнообразного: освоить художественные материалы, развить глазомер, познать законы светотени, перспективы, цвета, изучить пластическую анатомию, для того чтобы приобретенные знания и навыки позволили тебе приобщиться к беспредельным возможностям искусства социалистического реализма, выражать замыслы, достойные высоких идеалов нашего советского общества.

Изобразительное творчество многообразно, ты можешь выбрать тот вид и жанр, который отвечает твоим склонностям. Но сначала овладея основами рисунка, это фундамент, без которого нельзя стать мастером. Даже самые выдающиеся живописцы всю жизнь совершенствовали свое умение рисовать.

Много работая, ты подаришь сам себе радость. Ведь труд рождает вдохновение.

КУ-КРЫ-НИКСЫ



М. Куприянов, П. Крылов
и Н. Соколов.
Фото. 1925.

Дорогие читатели! Если вы откроете довоенные номера журнала «Юный художник», то среди членов редколлегии увидите фамилии Куприянова, Крылова и Соколова — Кукрыниксов. Удивительны и прекрасны судьбы этих людей — ныне Героев Социалистического Труда, народных художников СССР. На этих страницах вам предстоит знакомство с Кукрыниксами, когда

они еще были отдельно Ку, Кры и Никсом. Читая их рассказы о детстве и юности, выборе жизненного пути, вы поймете, почему так много общего оказалось у трех совсем разных юношей из разных городов России. Хотя каждый из них — индивидуальность. Объединила их в первую очередь замечательная эпоха. Совсем еще молодая республика позаботилась о молодых

талантах, дала добрых наставников, отправила на учебу в Москву.

И, быть может, самое общее и самое главное то, что у каждого из них в детстве и молодости были памятные встречи с искусством. Минуты, определяющие всю дальнейшую жизнь художника, помогающие ему найти в себе силы до конца и верно служить искусству и людям.

КУПРИЯНОВ:

— Детство мое прошло в маленьком городке Тетюши, что между Казанью и Ульяновском. Городок стоит на высоком берегу Волги, откуда открывается чудесный вид на далекое Заволжье с его озерами и лесами. С горы вниз, к реке спускалась узкая деревянная лестница с перилами и площадками. Здесь стояли скамейки, на которых отдыхали горожане: не так-то просто подняться по лестнице в семьсот ступеней. А мы, мальчишки, любили бегать по ней вверх и вниз.

Любили мы также встречать и провожать пароходы. Задолго до того, как пароходы прибывали в Тетюши, еще с берега их не видно было, а уж мы по «голосам», то есть гудкам, угадывали названия. Смотрели, как они приближались, причаливали, люди выходили на берег, работали грузчики. Потом пароход, дав прощальный гудок, покидал пристань. И мы возвращались к прежним занятиям: купались в реке, ловили рыбу, катались на лодках. Вероятно, этим и объясняется, почему я с детства люблю писать пейзажи с водой, лодками, баркасами.

А рисовать я начал рано. Школьному учителю рисования нравились мои рисунки. Он брал меня с собой на этюды.

Я решил стать художником во что бы то ни стало. Ходил в местный музей. Там были работы Кустодиева, Гауша. При музее библиотека, где просиживал подолгу.

Вскоре произошло событие, которое сыграло большую роль в моей судьбе. В Тетюшах открылась выставка работ самодеятельных художников. Я представил на нее пейзаж, сделанный акварелью, и получил первую премию.

КРЫЛОВ:

— В семье нашей было шесть детишек — мал мала меньше. Спали мы все на полу — один подле другого. А целые дни проводили в засеке за патронным заводом на окраине Тулы.

Однажды, убежав от ребят, я увидел около домика лесника такую картину: на берегу небольшого ручейка, возле плетня пчельника, сидели в довольно значительном отдалении друг от

друга трое. На коленях у них лежали небольшие открытые ящики. Они рисовали красками. Впервые я увидел живых художников! Особенно меня заинтересовал высокий важный человек с бородой и усами, в пенсне. Он ударял по картоночке зеленою краской, получались трава, кусты, после чего черной и коричневой красками проводил линии сверху вниз, затем в сторону, и получались деревья.

Я стоял затаив дыхание и пожирал глазами так понравившуюся мне картину. С того дня я стал бредить красками. Мне очень хотелось стать художником.

Как попал в мои руки красносиний карандаш — не помню. Но, став его владельцем, я уж с ним не расставался и часами рисовал на бумаге: красной стороной — землянику, синей — точки на ягодах и листья.

С рисованием не расставался все детство, а лет с десяти даже пробовал писать акварелью. Однажды папа, токарь патронного завода, в день получки принес мне масляные краски и щетинные кисти. Трудно передать, как осчастливили меня отцовский подарок. Я несколько раз просыпался ночью, отвинчивал у тюбиков головки и с огромным наслаждением вдыхал запах масляных красок. Я и теперь иной раз это делаю, но мне почему-то кажется, что нынешние краски не обладают таким привлекательным запахом, как те, первые.

На другой день я пробовал писать красками, подаренными папой, но меня постигла горькая неудача. Я разводил их под солнечным маслом, они текли и оставляли на бумаге жирные пятна. От огорчения и обиды я даже заплакал. К счастью, мне на помощь пришла дальняя родственница, ее братья были художниками. Она посоветовала бумагу покрыть предварительно проклейкой и дать высохнуть, после чего можно будет писать красками. Так я и сделал. Работа стала налаживаться. Я копировал с открыток, с рисунков из хрестоматий, с журнальных картинок. И дома и в школе меня называли «наш художник». Мне это прозвище очень было по душе.

НИКОЛАЙ СОКОЛОВ:

— Лошади... Это то, что я больше всего любил в детстве. И когда я делал первые попытки рисовать, то для этого выбирал лошадей.

В девять лет я увидел у знакомого врача большую книгу о художнике Валентине Серове, написанную Игорем Грабарем. На всю жизнь запомнил ее и особенно маленький рисунок «Иверская» с четверкой понурых лошадей, набросанных простой карандашной линией. В это же время я впервые попал в Третьяковскую галерею. Глаза разбегались... Опять поразил уже любимый Серов, «Казнь стрельцов» Сурикова, «Не ждали» Репина, «Ярмарка» Петра Соколова, рисунки Федотова. Настоящий праздник! Счастливые люди!

Мне было одиннадцать, когда к нам домой пришел в гости «живой» художник, скромный молодой человек лет двадцати. Мать попросила меня показать ему все мои рисунки и акварели, а сам гость, обратившись ко мне, сказал:

— Ну, Коля, покажи, что ты нарисовал.

Не помню уж, как отнесся художник к моим рисункам, но вспоминаю, что, пока он рассматривал их, я с жадностью рассматривал художника. Этот день на всю жизнь остался для меня памятным. А лет через пятнадцать судьба вновь столкнула меня с этим человеком. Это был Борис Владимирович Иогансон.

...Голодной весной 1920 года наша семья из Москвы переезжает в Рыбинск, на родину матери. Здесь мне удалось получить работу в Управлении водного транспорта. В первые же дни я натолкнулся недалеко от нашего дома на выставку с выставочными для меня словами «Студия ИЗО Пролеткульта».

Вот куда меня потянуло! Я буквально «заболел» студией. Но с чего начать, чтобы в нее попасть? Этого я не знал. Тут я вспомнил своего сослуживца Женю Антонова: он тоже увлекался рисованием. Антонов доброжелательно отнесся ко мне, но попросил показать работы. У меня были тогда только копии с открытки Айвазовского «Девятый вал», что-то с картин Шиш-



М. Куприянов.
Двор во ВХУТЕМАСе.
Рисунок.
1925.



М. Куприянов.
Фото. 1923.

М. Куприянов.
У лампы.
Рисунок. 1930-е гг.



кина, еще с кого-то — все это я и показал Антонову. Он мельком посмотрел на мои копии и сказал:

— Нет, ты покажи свои работы.

— Так это же мои! — с гордостью воскликнул я.

— Ты скопировал Айвазовского и Шишкина. Ну а сам-то ты с натуры рисовал что-нибудь?

— Н-нет... — бормочу я, начиная понимать весь ужас своего положения.

— Тогда нарисуй, — посоветовал Антонов. — Ну хотя бы тот угол, где живешь. А то по этим копиям нельзя определить, на что ты способен.

Это было для меня первое настоящее задание. На следующий же день, прия с работы, стал писать акварелью угол коридора в квартире моего родственника, где разместилась наша семья. Сделал я также с натуры двор. Антонов одобрил мои работы, после чего я отправился в студию ИЗО к ее руководителю — художнику М. М. Щеглову. Михаил Михайлович принял меня радушно, даже весело, и сразу же предложил начать заниматься.

КУПРИЯНОВ:

— Жизнь в ту пору была трудная. И я нанялся рабочим на угольные шахты Туркестана. Добирался целый месяц, ехал в товарных вагонах, голодая. Наконец прибыл в Ташкент. Здесь меня зачислили в горный отдел. Когда проработал несколько месяцев, кто-то, узнав, что я имею способности к рисованию, порекомендовал меня в местную художественную школу-интернат. Занимался в этой школе с огромным увлечением, познакомился там с С. Чуйковым и Е. Малейной — теперь имена этих живописцев широко известны.

КРЫЛОВ:

— В 1919 году поступил на патронный завод кладовщиком-инструментальщиком. Там с группой товарищей мы решили создать свою изостудию. Начались занятия. Они велись в специальном помещении пушечно-гильзовой мастерской. Туда мы втащили шкаф, да такой солидной величины, что если кто-нибудь из нас засиживался в студии, а погода была скверной, он спокойно взбирался на шкаф

и устраивался там на ночлег. Натаскали мы также в студию разного рода реквизит длянатюрмортов. Завком заказал для нас мольберты.

Руководитель — Григорий Михайлович Шегаль был всегда бодр, сосредоточен, обладал большим педагогическим даром, был честным и принципиальным художником. На первых порах он ставил нам натюрморты. Иногда мы занимались набросками с живой модели: позировали сами студийцы, а Григорий Михайлович объяснял предлагаемую задачу. Учил глядеть цельно, писать по возможности цветно и терпеть не мог безвкусицы и пестроты. Умел вовремя похвалить, а когда хвалил или, наоборот, «разносил» за что-нибудь, то обращался не только к провинившемуся, а ко всем нам. Дескать, мотайте себе на ус... Некоторым из нас он рекомендовал подождать с живописью, а пока заняться рисованием.

В 1921 году я получил от Тульского отделения союза металлистов командировку в Москву для продолжения образования. Захватив с собой папку с рисунками и акварели, отправился поступать на живописный факультет ВХУТЕМАСа. Попал сразу же на второй курс — в мастерскую А. А. Осмеркина.

Как и мой первый учитель, Александр Александрович Осмеркин был великолепным педагогом, чудесным человеком. С ним никто не мог сравниться в любви к искусству А. С. Пушкина. Александр Александрович благоговел перед хорошей живописью и отлично читал на память громадное количество пушкинских произведений. Помню, как он водил меня в музей и как хорошо умел разъяснить все тонкости живописи.

Третьим моим учителем был Александр Васильевич Шевченко, в мастерской которого я провел четыре года. Сам отличный рисовальщик, Александр Васильевич и от студентов требовал внимательнейшего отношения к форме. Внешне очень сдержанный, Шевченко был требовательным педагогом. Он чаще «разносил», чем хвалил. Не терпел неряшливости, высоко ценил культуру письма. Учил

обрабатывать поверхность и не уставал твердить, что картину надо уметь «делать». Технике выполнения Шевченко придавал большое значение. В мастерской Александра Васильевича я понастоящему полюбил акварель; именно его советы помогли мне овладеть этим видом живописи. В этой же мастерской я защитил диплом.

НИКОЛАЙ СОКОЛОВ:

— Июнь 1923 года. У меня желанная путевка в Москву. Еду сдавать документы во ВХУТЕМАС.

Сначала был экзамен по рисунку. В зал я опоздал. Места мало. Тесно. Доски налезают одна на другую. Рисовать пришлось гипсовую голову. Не знаю, как приступить, теряюсь. Начинаю рисовать как могу, строю, постепенно увлекаюсь, забывая надолго об окружающих. Перерыв. В мастерской появляются двое — один пожилой, с большой бородой, высоким лбом, в серой толстовке; другой — молодой. Они медленно ходят между досок. Я слышал, что натурщики, много лет работающие по этой специальности, научились разбираться в искусстве. Человека с бородой я и принял за такого натурщика.

Вот эти двое незнакомцев пошли к моему рисунку, о чем-то поговорили, и бородатый тихим голосом спрашивает:

— Кто автор этого рисунка?

Я подошел. Бородатый говорит:

— Мне нравится. На экзаменационной комиссии будет выделяться.

Постояв немного, бородатый и молодой пошли дальше, а я отошел к окну, не придав значения услышанному только что отзыву.

— Что он тебе сказал? — стали задавать мне один и тот же вопрос мои коллеги по экзамену.

Я повторил отзыв бородатого.

— Ну, значит, тебя примут, можешь не беспокоиться!

— А кто это? — поинтересовался я.

— Так это же Фаворский, ректор ВХУТЕМАСа. Понял?

КУПРИЯНОВ:

— Осенью 1921 года меня и еще нескольких ребят откомандировывают в Петроград, в Ака-

демию художеств. Мы быстро собрались и отправились к новому месту учения. По пути сделали в Москве остановку. Нам удалось встретиться с другими товарищами, приехавшими из Ташкента раньше, которые уговорили в Петроград не ездить, а попытаться поступить во ВХУТЕМАС. Нам негде было ночевать, а найти пристанище трудно. В конце концов все вместе поселились в здании студенческого общежития на Мясницкой, в помещении, которое было опечатано, так как оттуда вывезли людей, заболевших тифом. Выбора не было, мы сорвали с двери печати... Мебели не оказалось, спали на голом полу. К тому же здесь было огромное количество крыс, с которыми приходилось сражаться каждую ночь.

Но какое это имело значение, если именно в те дни осуществилась мечта: меня приняли без экзаменов, по представленным работам, на графический факультет ВХУТЕМАСа.

Занимался на литографском отделении. Темой моей дипломной работы были шаржи на различных деятелей искусства. Обязательное условие диплома — выполнение в материале. Печать, набор. Все шаржи были сделаны в разных литографских техниках: асфальт, размывка. На защите в числе других членов комиссии присутствовал А. Луначарский. Посмотрев на изображавший его шарж, он улыбнулся.

Душой литографского отделения был Николай Николаевич Куприянов, в то время молодой художник, горячо увлеченный искусством автолитографии. Вместе с нами Николай Николаевич работал на камне, подготавливая серию своих каспийских композиций. Он добивался свободного рисунка, экспериментировал, стремясь передать в литографии свободную технику акварели.

Профессором рисунка был Петр Васильевич Митурич, выдающийся художник. Придаю огромное значение тому, что мне довелось у него учиться: я понял, что такое рисунок. В ту пору я рисовал не только модель в классе, но увлекался и рисованием на улицах, буль-



П. Крылов.
Фото. 1920-е гг.

П. Крылов.
В комнате.
Рисунок. 1925.

П. Крылов.
За вязанием.
Рисунок. 1934.



варах, в поездах во время летних каникул. Все это показывал Петру Васильевичу и был счастлив, когда строгому художнику что-нибудь из работ нравилось.

Куприянова и Митурича считаю своими лучшими учителями, оказавшими глубокое влияние на всю мою творческую жизнь.

КРЫЛОВ:

— Вскоре после поступления во ВХУТЕМАС мне как-то показали студента Мишу Куприянова, заведовавшего тогда отделом сатиры и юмора в институтской стенгазете. Он прошел мимо меня, вернее, «пронес» себя. Запомнилась высокая фигура с пышной «художнической» шевелюрой, в шинели и обмотках. Познакомились и сошлись несколько позже, когда он, оправившись после сыпного тифа, вернулся из больницы. После тяжелой болезни шинель висела на его плечах как на вешалке. Я узнал его — и то с трудом — по пенсне и обмоткам. Подружившись с Куприяновым, мы стали делать совместные карикатуры не только для стёнгазеты, но и для профсоюзных журналов. В 1923 году к нам присоединился Коля Соколов, совсем юный в то время паренек, светловолосый и застенчивый.

КУПРИЯНОВ:

— Однажды я увидел стенгазету ВХУТЕМАСа. В ней были и карикатуры, они мне понравились. Рисовал их незнакомый мне в то время П. Крылов. Познакомился я с ним, подружился, и стали рисовать вместе, подписываясь то Крыкуп, то Кукры.

У нас постоянно не было денег. С этим были связаны не только грустные, но и смешные истории. Как-то я по рассеянности нарушил правила посадки в вагон трамвая, за что был тут же оштрафован контролером на рубль. Такой «крупной» суммы у меня не было. И вот через некоторое время в общежитие явился судебный исполнитель, чтобы описать мое имущество. Таковым оказалась только койка с бельем на ней — эти вещи описи не подлежали. На вешалке висели изношенные до дыр брюки, но их владельцем был не я, а сосед по комнате. Констатировав эти печальные обстоятельства, судебный исполнитель составил акт о «несостоятельности».



Н. Соколов в общежитии
ВХУТЕМАСа.
Фото.

Н. Соколов.
Венеция. Мост вздохов.
Акварель. 1967.

Н. Соколов.
М. Горький.
Автолитография. 1928.



НИКОЛАЙ СОКОЛОВ:

— По-настоящему я познакомился с Кукрами лишь после того, как добился высшего счастья: получил разрешение переехать в студенческое общежитие на Мясницкой, где были небольшие комнаты, кухни с газом. И тут я обратил внимание на следующее: когда бы я ни зашел в комнату общежития, где вместе с тремя коллегами жил Крылов, всегда заставал его с кистью в руке, склонившегося перед этюдником или мольбертом. Даже беседуя с кем-нибудь, он на клочке бумаги рисовал какие-то маленькие красивые натюрморты, цветы, пейзажи или портреты. В комнате почти всегда стоял какой-нибудь натюрморт или висел фон из тряпки для портрета. Можно было подумать, что у Крылова правая рука имеет шесть пальцев и шестой — это кисть.

1925 год. Я уже больше года живу в студенческом общежитии на Мясницкой. В один прекрасный день из нашей комнаты, рассчитанной на четверых, выехал жилец вместе с кроватью. Вечером в дверь просунулась голова Куприянова:

— Говорят, у вас свободно одно место. Верно?

Мы спешно соорудили подобие ложа из подрамников и холстов, и Ку переехал к нам. Стал бывать у нас каждый день и Кры. Матраца у Ку не было, его заменил мешок, набитый газетами и старыми рисунками. Периодически мы вскрывали мешок, взвивали слежавшиеся бумаги, после чего он еще в течение некоторого времени продолжал выполнять роль тюфяка. В процессе одного из таких приемов «взбадривания» я узнал в выпавшем из мешка рисунке одну из моих карикатур, в свое время не помещенную в стенгазете. Посмеялись над тем, что труд мой все же не пропал даром и что карикатура была сделана слишком мягко. Вот в углу этой комнаты студенческого общежития, за маленьким неказистым столом, под свисавшей с потолка лампой с железным абажуром мы и начали работать втроем. Тут и возникли «Кукрыники».

(Окончание следует)

СВЕРКАЮЩАЯ КИСТЬ

К. Брюллов. «Последний день Помпеи»



Кисть его можно назвать сверкающей...
Н. В. Гоголь

Аревняя Помпейя вновь увидела солнце в середине XVIII века.

Почти восемнадцать столетий прошло со дня, когда пробудился вулкан Везувий и пеплом, пламенем, раскаленными камнями сжег и засыпал Помпейю. Весть о гневе богов облетела Италию. Родственники погибших приезжали сюда и в ужасе смотрели на мертвое поле пепла, под которым был похоронен не человек — город. Они вдыхали запах серы и не смели поднять горсть пепла — он им казался самим божьим гневом...

Потом Помпейю забыли. Над нею, подобно облакам, проплывали века.

В начале XIX века археологи окончательно удалили камни и слежавшийся пепел. Они раскрыли дома, улицы, фонтаны, статуи... Затаив дыхание, они осторожно снимали прах с костей погибших. Рядом с ними лежали вещи: богатые спасали украшения, бедняки — хлеб. До последней секунды матери прикрывали собою детей, мужья — жен. По статуям, по пересохшим фонтанам, по росписям на стенах

домов археологи читали историю гибели города, и снова весь мир заговорил о Помпее.

Путешественники бродили по улицам, на которые почти две тысячи лет не ступала нога человека. И вместе с ними, трепеща от волнения, отчуда воскрешения из небытия целого города, шел молодой русский художник Карл Брюллов. Никто не мог так, как он, увидеть Помпейю: русская школа живописи дала ему удивительное зрение. То, что другие, увидев, быстро забывали, его «зрячий глаз» запечатлевал на всегда. Воображение помогло ему увидеть город не мертвым, аккуратно очищенным археологической лопатой и щеткой от пепла, а живым, борющимся.

Он словно услышал рев вулкана, крики людей, ржание испуганных коней... Он словно увидел мол-

К. Брюллов.
Последний день Помпей.
Эскиз.
Карандаш, сепия. 1828.



К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Композиционный набросок.
Графитный карандаш.
1827—1830.



К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Эскиз.
Тушь, перо.
1828—1830.

К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Композиционный набросок.
Графитный карандаш.
1827—1830.

Чтобы избежать споров К. П. Брюллова
как художника Генрих Польхин



К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Композиционный набросок.
Графитный карандаш.
1827—1830.



К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Набросок.
Тушь, перо, кисть.
1827—1830.

К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Эскиз.
Тушь, перо, кисть.
1827—1828.

К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Масло. 1827—1833.





нии, раскаленные камни, падающие с неба, и все усиливающийся дождь из пепла... И смутно почувствовал: эта трагедия, последняя борьба веселого, красивого, сильного, обреченного на смерть народа ему, художнику, по плечу. Здесь, на улицах древней Помпеи, рождалась картина — еще не готовое решение,— предчувствие, не мысль — смутный образ...

Его не испугала необходимость изобразить целую толпу народа: он знал, что сумеет это сделать. Рисовать он научился раньше, чем ходить: болезненный и тщедушный, он до пяти лет лежал в постели и рисовал грифелем на грифельной доске. Едва встал на ноги — началась суровая профессиональная выучка. Его отец, как и он сам, учился в Петербургской академии художеств. Из поколения в поколение в семье передавались традиции трудолюбия и высокого ремесла. Это была семья вечных учеников, которые, вырастая, становились учителями — сначала младших братьев, а затем сыновей. «Мы дома работали более, чем в Академии», — вспоминал Брюллов. Работа считалась важнее хлеба — мальчишке не да-

вали есть, пока он не нарисует положенную часть рисунка. Всю жизнь Карл будет забывать о еде за работой, и в академии украдкой вставать ночами и тайком рисовать при свете ночника — дня ему покажется мало...

Девять лет было мальчику, когда его приняли в академию. В тринадцать лет он штудировал обнаженные фигуры, твердо и точно вырисовывая кисти рук, стопы ног, мускулы спины.

У Брюллова были прекрасные учителя. Алексею Егоровичу Егорову, умевшему наизусть рисовать античные статуи с любой точки зрения, был присвоен специальный титул «знаменитый». Андрей Иванович Иванов был страстно предан искусству. Под его руководством кудрявый мальчик со светлыми глазами сорок раз нарисовал сложнейшую статую Лаокоона. Семь раз он скопировал «Монаха с книгой» Веласкеса, двадцать раз — его же «Голову старика». Свою академическую программу он переписал восемь раз и получил за нее вторую золотую медаль. А так как в Академии художеств все

К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Фрагменты.
Масло. 1827—1833.



медали, присужденные за годы учебы, выдавали сразу, то Карл Брюллов в день выпуска вынес из актового зала «полные пригоршни» медалей... Когда художник проезжал по Европе, министры и вельможи «просили сделать им честь» и написать их портреты. Но он спешил в Италию, веря, что главные свершения ожидают его там.

Свою учебу в Италии он завершил истинным подвигом: в натуральную величину скопировал огромную фреску Рафаэля «Афинская школа» — семьдесят величавых фигур. Этим достижением ученичества Пушкин был восхищен. «Брюллов, усыпляя нарочно свою творческую силу,— писал он,— с пламенным и благородным подобострастием списывал «Афинскую школу» Рафаэля. А между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по тесной улице, чудесно освещенной Волканом».

Два года идет сбор материала к главному произведению жизни. Брюллов решает множество задач. Он делает зарисовки испуганных лошадей и выясняет рисунок античной пряжки, скреплявшей женскую одежду. Он словно актер, играющий на сцене много ролей, становится поочередно то испуганным стариком, которого пытаются спасти сыновья, то его

младшим сыном, с жалостью глядящим на отца. Все должно быть правдиво. Нельзя допустить ни одной ошибки.

Не жалея сил и труда, желая познать все в совешенстве, он изучал древние вещи Помпеи — амфоры, браслеты, колесницы, одежду. Перед его внутренним взором вставали отдельные фигурные группы холста — вот мать, до последнего мгновения оберегающая своих дочерей... Тут женщина рухнула с колесницы наземь, и вокруг широко рассыпались никому не нужные драгоценности. Стارаясь зrimо увидеть трагедию сквозь спокойные строки очевидца катастрофы — римского историка Плиния Младшего,— он читал его письма и был потрясен рассказом о том, как «мать его, обремененная летами, не будучи в состоянии бежать, упрашивавшая сына своего спастись, сын же употребляет просьбу и силу всю, чтобы увлечь ее с собой...».

Образы одолевают его. Как в академии, он встает ночами и набрасывает общую композицию, затем отдельные группы. Он приводит натурщиков и требует от них невозможного — почувствовать ужас, страх и готовность пойти на подвиг ради жизни других людей. Рисует семью: муж прикрыл молодую жену и двух детей концом своего плаща, желая за-



К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Фрагменты.
Масло. 1827—1833.



щитить их от смерти. Маленькая ножка ребенка стоит на большой мускулистой стопе отца. Малыш, находящийся на руках у матери, ничего не понимая, тянутся к лежащей на земле птице: в тот день мертвые птицы, как град, сыпались с неба...

Он пишет картину, не щадя сил. Молодой и сильный человек, он доводит себя работой до такого истощения, что сваливается у холста и его уносят на руках. Кажется, этой работой он убьет себя. Но нет: отдохнув, он встает и пишет снова...

И вот полотно окончено, как он любил говорить, «до волосков». И все-таки что-то не так, что-то его тревожит, он в отчаянии. «Целые две недели,— говорил Брюллов,— я каждый день ходил в мастерскую, чтобы понять, где мой расчет был неверен. Иногда я трогал одно место, иногда другое, но тотчас же бросал работу с убеждением, что части картины были в порядке и что дело было не в них. Наконец, мне показалось, что свет от молнии на мостовой был слишком слаб. Я осветил камни около ног воина, и воин высокочил из картины. Тогда я осветил всю мостовую и увидел, что картина моя была окончена...»

«Он схватил молнию и бросил ее целым потоком на свою картину»,— немного позднее написал о нем Гоголь. Брюллов словно вырвал из мрака истории ужасный день 24 августа 79 года нашей эры. Но силой своего гения он победил ужас. В «Последнем дне Помпеи» любовь царит везде, писали современники, любовь к отцу, любовь к детям... «Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своей красотой,— пишет Гоголь и добавляет: — У Брюллова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы».

В этом был смысл картины — показать народ перед лицом величайшего испытания, перед лицом смерти и увидеть его таким, каким увидел Брюллов: прекрасным, самоотверженным, не потерявшим чувства собственного достоинства. Каждый здесь спасает не себя — другого. Не таким ли проявил себя русский народ в военном испытании 1812 года?..

Картина поднимала доблесть духа, действовала опьяняюще. Художникам, да и не одним художникам, она внушала смелость. Современники были потрясены мастерством Брюллова: «Он не боится рисовать группы свои в положениях самых необыкновенных, в сокращениях самых затруднительных»,— и в изумлении прибавляли: «Еще немного — и искусство бы погибло». Но искусство не погибло — оно обрело новую, доныне невиданную силу. Европа приветствовала произведение. Восторженные толпы носили художника на руках — при свете факелов, под звуки музыки,сыпая дождем цветов.

Картина приехала в Россию. Своим легким и быстрым пером Александр Пушкин повторил на белом листе бумаги очертания центральных фигур картины и стремительно написал:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом —
пламя
Широко развилось, как боевое знамя,
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Под каменным дождем, под воспаленным
прахом
Толпами, стар и млад, бежит из града вон.

Потом поэт познакомился с живописцем. А за четыре дня до гибели на дуэли Пушкин бросился перед Карлом Брюлловым на колени, выпрашивая понравившийся рисунок...

Полотно покорило всех. «Последний день Помпеи» стал «для русской кисти — первый день!..

Но был у картины и еще один смысл — горький. Его поняли единицы. А поняв, смолчали или рассказали о нем немногим. О второй, потаенной сути долго размышлял Герцен. «Почему русского художника вдохновил именно этот предмет?» — спросил себя Герцен на страницах «Дневника» в 1842 году. И через семнадцать лет на страницах «Колокола» ответил: «Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей странный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в «Помпее» — это вдохновение Петербурга...»

Брюллов задумал свою картину в 1828 году. В эти годы шла освободительная борьба в Греции. За пять лет до этого была подавлена революция в Испании, семью годами ранее потоплено в крови восстание карбонариев в Италии. А в декабре 1825 года расстреляли на Сенатской площади декабристов.

«Дикая, неразумная, губящая людей сила» замучила лучших русских, пожелавших завоевать свободу. И в бессмысленной жестокости стихии «Последнего дня Помпей» зрители видели переданный иносказательно образ жестокого деспотизма.

Сегодня нам картина кажется музейной, прекрасной и в чем-то идеализированной. Современникам же она казалась излишне живой: полагали, что Брюллов отошел от вечных законов искусства и попытался передать живых людей во всей их «неизысканной прелести». Уже за ранние картины Брюллова упрекали в том, что его модели «более приятных, нежели изящных, соразмерностей». Ценителей пугали народные типы, которые привносили в свои картины Брюллов. А он охотно рисовал простых итальянцев — девушек, собирающих виноград, юношей, отдыхающих на берегу моря.

Вернувшись в Россию, Брюллов оказался однажды в щекотливом положении: император, казнивший декабристов, помогавший затравить Пушкина и душивший живую мысль, требовал, чтобы Брюллов написал его портрет. Художник отнекивался как умел. Но царь непреклонно назначил день и час своего визита. Сверх назначенного времени Брюллов подождал его ровно десять минут и, счастливый, убежал из мастерской. Еще через десять минут, опоздав, приехал Николай I. Испуганный ученик Брюллова рассказал, как было дело. «Какой нетерпеливый мужчина!» — скрывая бешенство, процедил царь. С коронованной особой, запятнавшей себя кровью, художник не желал иметь ничего общего, так же как не хотел носить пожалованные ордена...

Живописец умер от тяжелой болезни, работая до последней минуты. «Борьба физического изнеможения с умственной деятельностью — борьба, которую Брюллов не скрывал, была ужасна», — писал его ученик.

Но вся жизнь Брюллова, автора прекрасной картины, осталась победой.

Аriadna ЖУКОВА

ВОСПИТАЙ В СЕБЕ ТРУДОЛЮБИЕ

Здравствуй, «Юный художник»!

Я очень люблю рисовать и хожу в художественную школу. Больше всего мне нравится иллюстрировать книжки... Мой любимый художник Илья Ефимович Репин. Как он много работал над картинами! А я не могу долго рисовать. Терпения и усидчивости у меня не хватает, быстро устаю, а дорисовывать уже неинтересно. Вообще я хочу стать садоводом или учительницей биологии в школе, но рисовать нужно уметь всем. Ведь это здорово, когда можешь нарисовать то, что видишь или читаешь!..

Брежнева Оля, г. Калуга

Очень важную и большую тему затронула в своем письме Оля: об умении работать самостоятельно, добиваться цели, о воспитании в себе трудолюбия. Эти качества нужны во всякой профессии. А художник без трудолюбия никогда не достигнет настоящего успеха. Некоторые юные художники стремятся выполнить рисунок быстро и приняться за другой, с новым сюжетом, в надежде, что следующая работа будет лучше прежней. Но это далеко не всегда получается, так как начинающие авторы не пытаются понять, какие допущены ими неточности, и исправить их. В результате, повторяя одни и те же ошибки, ученик, как говорится, топчется на одном месте. И от того, что рисунки не становятся лучше, одни теряют уверенность в себе, а у других совсем пропадает интерес к рисованию. Наверное, многие потом, повзрослев, жалеют о своей нерадивости.

Начав заниматься рисованием, постарайтесь сделать стремление к совершенству своим правилом и следовать ему всю жизнь. Рисунок с натуры или по представлению, памяти, иллюстрацию, сюжетную композицию или скульптуру стремитесь выполнить как можно лучше, совершеннее. С первых шагов учитеся анализировать свою работу, обязательно находить, понимать недостатки, их истоки и причины. Если надо, еще и еще раз заново выполните рисунок, чтобы сделать его совершеннее. Русский художник-педагог П. П. Чистяков, у которого учились И. Репин, В. Серов, М. Врубель и многие другие замечательные художники, говорил: «...искусство требует простоты, а простота не дается даром, она приходит после долгого и прилежного изучения дела».

Действительно, когда рассматриваешь произведения мастеров прошлого и настоящего, поражаешься, как просто изображают они окружающий мир. С какой кажущейся легкостью и техни-

ческим совершенством выполнены их работы. Бро-де бы ничего не стоит нарисовать так же. Но это обманчивая легкость. За ней стоят годы самоотверженного, упорного и целеустремленного труда. Чтобы достигнуть успеха, каждому из великих пришлось пройти серьезную школу изобразительной грамоты, овладеть различными техниками, изучить законы изображения.

Чаще всего на выставках мы видим конечный результат труда художника: картину, графическую или скульптурную композицию. Но в его мастерской остается масса подготовительного материала, который не всегда известен зрителю. Художники делают множество предварительных зарисовок, этюдов, эскизов и даже несколько вариантов картин, тратя нередко на их выполнение годы. Всем известен титанический труд А. Иванова, посвятившего 20 лет жизни созданию картины «Явление Христа народу».

П. Федотов рассказывал, как он ходил по рынку и изучал типы и повадки купцов. Год ушел у него, чтобы изучить одно лицо, а сколько их в одном лишь «Сватовстве майора»... По поводу своей картины «Вдовушка» он писал: «Я знаю, скажут: «Немудрено сделать хорошо, изучая предмет два года». Да если бы каждый мог иметь столько характера, чтобы в продолжение двух лет изучать одно и то же, чтобы дать себе раз чистое направление, то хорошие произведения не были бы редкостью».

Поразительны иногда сами сроки рождения картин. От первого эскиза 1871 года картины В. Васнецова «Богатыри» до ее полного завершения прошло 25 лет!

И. Е. Репин, о котором говорит в своем письме Оля, под картиной «Запорожцы» сам поставил даты: 1880—1891 годы. Окончательный вариант картины был создан за четыре года, однако в целом работа над нею заняла более десяти лет. В 1892 году «Запорожцы» и более 30 этюдов к ней были выставлены на выставке мастера в залах императорской Академии художеств.

Французский художник Энгр задумал картину «Источник» в 1820 году, а окончил ее только в 1856 году. Замечательный русский скульптор И. Мартос начал работу над скульптурой «Минин и Пожарский» в 1804 году, и лишь спустя 14 лет состоялось открытие памятника в Москве. Французский ваятель Роден получил заказ на создание «Ворот ада» в 1880 году, но умер в 1917 году, так и не завершив работы.

Через всю творческую жизнь пронес советский скульптор Н. Андреев интерес к ленинской теме.

Он создал громадное число работ с изображением В. И. Ленина — непревзойденную по величественности и правдивости Лениниану.

Многие ребята испытывают немалые трудности при работе над композицией. Обдумывая ее замысел, вспомните творческий подвиг Аркадия Александровича Пластова. Его картина «Лето» оставляет впечатление большого этюда, выполненного сразу, непосредственно с натуры. Но, чтобы оставить такое живое впечатление у зрителей, художнику понадобилось разработать более 15 одних только эскизов композиции.

В композиции многое приходится выполнять «от себя», то есть по памяти и представлению. Неумение завершить композиционную работу, наполнить ее необходимыми деталями часто связано с недостатком знаний и наблюдений. Поэтому важно воспитывать наблюдательность, постоянно выполнять зарисовки и наброски, внимательно изучать натуру, подмечая, запоминая особенное, характерное. Напомню еще, что И. Репин никогда не расставался с альбомом. Он выполнял за день по несколько десятков набросков и зарисовок. Значительно успешнее идет работа, если художник внимательно изучает то, что он хочет изобразить. Многие из вас любовались картиной-портретом, написанным 23-летним В. Серовым «Девушка, освещенная солнцем», но не все знают, что работа над этим произведением продолжалась ежедневно в течение трех месяцев.

Да, умение работать не приходит само по себе. Если ученик не стремится овладеть законами и техникой изображения, если в каждый сюжет он не стремится вложить все умение и все силы, то он останется беспомощным, никогда не достигнет успеха. В годы учебы юному художнику полезно выполнить карандашом и красками как можно больше учебных рисунков с натуры: натюрмортов, пейзажей, рисунков головы и фигуры человека, а также животных, ведь рисование с натуры — лучший учитель. Необходимо серьезно заниматься композицией на самые разные темы и постоянно набираться впечатлений, совершенствовать зрительную память. Идете ли вы из школы домой, отдохиваете ли в пионерском лагере или помогаете дома по хозяйству, — всегда и везде ваш взгляд должен быть

внимательным, изучающим — взглядом художника. Вы видите предмет — разберитесь, как он устроен, зарисуйте его с разных сторон, попробуйте потом нарисовать по памяти. Встречаете человека — запомните его лицо, одежду, походку, а затем изобразите то, что запомнили.

Нельзя наблюдать все лишь пассивно. Не бойтесь никакого труда. Если вы сами попробуете столярничать, будете участвовать в развеске скворечников, поможете взрослым в уборке урожая, то ваши наблюдения будут более богатыми и конкретными, а композиции на эти темы более интересными.

Неправильно понимать длительную работу над композицией просто как долгое выполнение одного и того же рисунка, скульптуры. Прежде всего это сложный творческий процесс: подготовка эскизов и набросков, натурных этюдов. Чтобы лучше узнать предмет изображения, бывает необходимо сходить в музеи и там выполнить зарисовки, прочитать немало книг, послушать рассказы очевидцев, а то и съездить на место, где происходит или будет происходить событие, которое изображается.

Выбрать интересную тему, сюжет немало значит. Умение быть в «гуще жизни», событий помогает художнику в этом. Сколько замечательного и важного, небывалого прежде происходит вокруг нас! Растут новые города и заводы, человек завоевывает космос и активно преобразует землю... Вглядываясь в происходящее, юный художник обязательно увидит приметы нового, всего того, что достойно изображения. Вот тут-то и пригодится трудолюбие, стремление к накоплению знаний, умение организовать свой рабочий день. Без этого все замыслы, все открытия останутся неосуществленными.

И вот что еще важно. Чем больше вы будете учиться, тем интереснее покажутся долгие часы кропотливой работы над учебными заданиями. Она увлечет вас, потому что вдохновение приходит в труде. И вы увидите, какие широкие возможности, какие радости открываются перед вами в изобразительном творчестве.

А. БЕНЕДСКИЙ

НАШ «КРУГЛЫЙ СТОЛ»

Недавно у нас в редакции побывали методисты по пионерской работе Дворцов и Домов пионеров, пионерские вожатые школ страны.

Представители Узбекистана, Украины, Вологодской, Ивановской, Калужской, Ленинградской областей рассказали о работе изокружков Дворцов и Домов пионеров, о выставках детского творчества, подготовленных юными художниками к VIII Всесоюзному слету пионерии.

За круглым столом шел заинтересованный разговор о проблемах эстетического воспитания подрастающего поколения, о преемственности национальных традиций в творчестве детей, о бережном отношении к народным художественным промыслам.

Собравшиеся с интересом ознакомились с детскими рисунками, присланными в редакцию на конкурс «Моя Родина — СССР», посвященный 60-летию образования Союза Советских Социалистических Республик и 60-летию Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВИКИНГОВ



Мне довелось несколько раз побывать на выставке «Культура эпохи викингов» в Государственном Историческом музее. Однажды внимание мое привлекла группа ребят 5—6-го классов, собравшихся у витрины с экспонатами. Я заинтересовался, что думают ребята об этих вещах, и подошел поближе. Один мальчик, постарше, разглядывая камень с высеченными на нем рисунками корабля и человечков, вдруг сказал:

— Я мог бы сделать лучше. Всё не умели рисовать эти викинги. А экскурсовод говорит, что это замечательные произведения искусства.

И хотя не все поддержали своего товарища, по всему было видно, что рисунки на камне разочаровали ребят: разве искусство такое? — как бы говорили их глаза. Тогда я спросил:

— А вы умеете различать: не мог или же не хотел художник изобразить так, а не иначе? И какие цели онставил, изображая ту или иную вещь?..

Ребята этого не знали. Тогда я рассказал им о викингах, об их далекой эпохе, взглядах на искусство. Затем мы вновь стали внимательно осматривать выставку. И мои незнакомые друзья глядели на музейные экспонаты совсем другими глазами...

Кто же такие викинги? В переводе на русский — «короли

моря» (вик — морской залив, кинг — князь, король). Так называли в Западной Европе древних скандинавов — шведов, норвежцев, датчан за их бесстрашие перед морской стихией, за умение на небольших открытых судах — дракенах, — по существу, больших лодках, пересекать не только моря, но и океаны. Конечно, так звали не всех скандинавов, а лишь тех из них, кто покидал свои селения и проводил большую часть жизни в морских походах, набегах на другие страны. Викинги, следовательно, не национальность, а своего рода профессия — морской разбойник. На Руси их называли варягами.

На просторы Восточной Европы, далеко от морей и от своей родины, викинги-варяги не отваживались приходить с грабежом. Они проникали сюда по рекам как купцы или предлагали услуги в качестве наемных воинов: служили в Новгороде и в Киеве, ходили с киевскими князьями по Черному морю в походы на Царьград — Константинополь.

«Эпоха викингов» длилась свыше трехсот лет — между 750 и 1060 годами. В это время викинги опустошали набегами такие страны, как Англия, Ирландия, Шотландия, Северная Франция (Нормандия), доходили (доплывали!) до Италии и Сицилии, где основали свое государство, вторгались в Прибалтику.

Неудивительно, что эти жестокие набеги запомнились народам Европы, оставили след в их истории. Захватив богатую добычу — золото, серебро, меха, ткани, викинги возвращались домой в Скандинавию, отдыхали некоторое время, чтобы затем, набрав свежие дружины, вновь уйти на несколько месяцев или даже лет в морские походы.

Таким образом у викингов существовало два совершенно разных состояния: напряженная и опасная военная жизнь на чужбине и короткие периоды жизни дома, полные праздности и покоя, проходившие в пирах, словесных поединках, спортивных состязаниях и охоте. Быт обеспечивали рабы — трэлар. Такое существование викинги вели лишь при дворах князей — конунгов. Причем поскольку постоянных столиц еще не было, то резиденции конунгов часто менялись. Именно в этих-то немногих местах и получила свое развитие культура викингов в двух ее формах: литературной — сагах и поэзии скальдов — и прикладном изобразительном искусстве.

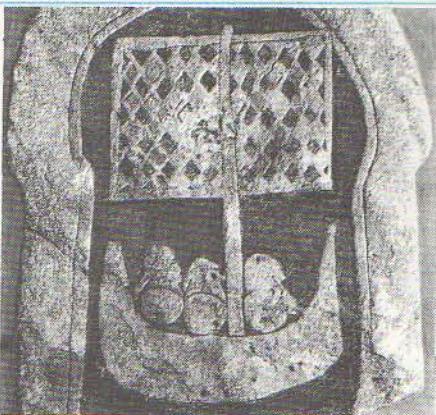
Поэзией многие воины-викинги занимались самостоятельно. Предметы же прикладного искусства поручали, как правило, изготавливать другим. Ведь поэзию, да притом устную, не трудно было «взять» с собой в походы, держа ее все время

Викинги прекрасно владели искусством кораблестроения, были отчаянными мореходами. Поэтому корабль играл огромную роль в жизни, служил для многих основным жилищем, «родным домом». За кораблем ухаживали, как за живым существом — украшали, мыли, чистили. На носу укрепляли фигуры зверей и различных мифологических существ, вырезанные из дерева, чаще всего голову дракона. По этим носовым украшениям корабли викингов и получили свое название «драконов», то есть драконов.

Драконы иногда внушительных размеров строились особо прочно с палубными надстройками до двух этажей на корме. Они способны были ходить на веслах и под парусами и вмещали до двухсот человек. Оснащались эти суда в основном прямым парусом, расшищим узорами. Драконы обладали хорошей остойчивостью, не опрокидывались даже в сильные бури. Одним из их технических секретов было то, что они «умели» всегда оказываться на самом высоком гребне волны.

Викинги первыми в Европе освоили просторы северной Атлантики и Арктики, основали свои колонии в Гренландии и Исландии. Почти за пятьсот лет до Колумба они высадились на побережье Ньюфаундленда, Лабрадора и Северной Канады, где до сих пор археологи находят предметы скандинавского прикладного искусства.

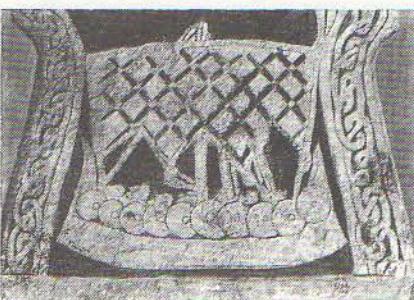
Дошедшие до нас изображения кораблей викингов 1, 2, 3 (VIII век), 4 (IX век) несложны, носят как бы нарочито примитивный характер. Один из них (4) и вовсе напоминает чертеж: художник неставил иных целей, кроме простого сообщения факта на поминальном камне — это схема-намек на корабль, означающий путешествие в потусторонний мир. Автор обращает особое внимание на тип корабля. Его изображение документально точно, ведь викингу-моряку в этом нельзя ошибиться. А вот изображение на странице 19 — настоящий корабль викингов, найденный при раскопках в Осеберге (Норвегия). Обратите внимание на изящные пропорции, красоту линий обводов. Ясно, что викинги были не только отличными корабелами, но и хорошими художниками.



1.



2.



3.



4.

в памяти. А материалы, инструменты и сами произведения прикладного искусства не всегда можно было возить с собой при кочевой жизни. Поэтому выражение «искусство викингов» не совсем верно: правильнее говорить об искусстве эпохи викингов. Потому что создавали его многие люди, жившие в то время на Скандинавском полуострове.

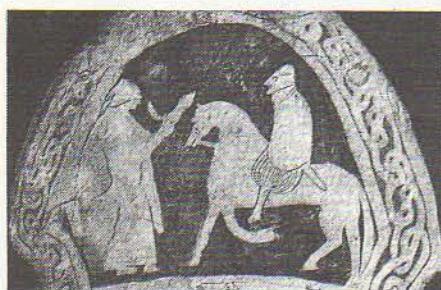
Викинги смотрели на искусство весьма своеобразно. Оно было для них не формой отражения действительности, а средством для ее украшения и даже приукрашивания. Их повседневная жизнь была малопривлекательной, и в короткие промежутки отдыха хотелось скрасить ее однообразие и грубость.

Главным средством для этого было устное творчество — рассказывание саг (сказок с реальным сюжетом, пересказом действительных событий) и скальдическая поэзия. Так как викинги были воинами с развитым чувством чести и честности (известное в средние века предупреждение противнику — «Иду на «вы» — происходит от них!»), то им был чужд всякий вымысел. Они не отличали безобидной фантазии, художественного вымысла от обыкновенной неправды. Поэтому и в сагах и в поэзии сообщать можно было только чистую правду. А приукрашивание допускалось лишь в изменении словесной формы, причем отнюдь не в изменении смысла слов.

Они искали и находили возможность выразить одно и то же понятие разными словами. Вместо того чтобы сказать «ночь», один поэт говорил «долина мрака», другой — «бездна тьмы». И слушателям было понятно, о чем идет речь. Такая шифровка известных слов посредством других получила название кеннигов. Вот некоторые из них: «битва» — «буря копий» или «лязг дротиков»; «корабль» — «олень моря» или «медведь морских струй». Постепенно кенниги усложнялись, составлялись не из двух, а из трех и более слов. Так, «береза звонкого костра руки» означало «женщина» («звонкий костер руки» — золото, «береза золота» — женщина); «темный дракон щита» — конь. В результате стихотворение из четы-

Сравним между собой изображения коней. На рисунках VIII века (5, 6) — восьминогий сказочный конь Слейпнир. Его восемь ног лишь намечены, но ясно переданы все же четыре, ибо многоногий конь был бы некрасив. И художник весьма тактично обходит эту мифологическую подробность. Если Слейпнир на рисунке 5, стоя на месте, нетерпеливо бьет копытом, то на рисунке 6 он легко несется вскачь. Чтобы подчеркнуть его красоту, художник прибегает к весьма смелому приему: продолжает непрерывный изгиб линии спины коня, на самом деле скрытой щитом. Он как будто отходит тем самым от буквального правдоподобия — заставляет плотный щит просвечиваться. Но мы не замечаем этой ошибки, ибо художественная правда рисунка убедительна.

Интересно, что хотя внешний облик коня и схематичен, но художник нашел выразительный образ. Посмотрите, какая певучая линия! Здесь сказалось и восхищение перед природой, красотой животного, и талант художника. Коня времен викингов можно узнать и в народной шведской деревянной игрушке XIX века (рис. 8). Пережив почти тысячу лет, сохранился традиционный силуэт Слейпнира, которого отличишь от всех конских пород (для сравнения посмотрите на рис. 7: южная степная лошадь). Но игрушке присуща статичность. Конь уже изображен не в движении. Сохранилось общее содержание (порода коня), изменилась форма (конь неподвижен). На рисунках 7 и 9 (XI и XV века) в первом случае художник изобразил степную лошадь времен Древнего Киева, а во втором — новгородец отразил свое возвышенное представление о сказочно прекрасном коне, отчасти наследие скандинавской мифологии.



5.

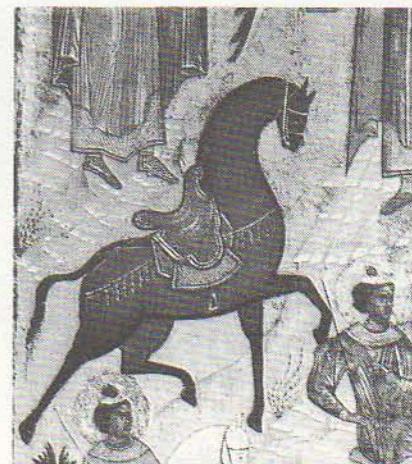
6.



8.



7.



9.

рех строчек превращалось в целую страницу, в набор слов, докопаться до смысла которых составляло для викингов особый интерес.

Таким образом, в поэзии культивировалась вычурная, запутанная форма, которая полностью скрывала содержание. А само содержание было несложным: описание битвы, пира, похорон и так далее. Объяснялось это, как уже упоминалось, стремлением заполнить и скрасить

досуг. Поэзия была для них вроде кроссворда.

Подобным же образом обстояло дело с изобразительным искусством. Оно тоже должно было служить средством украшения быта воина и его семьи. Украшались рукоятки мечей, пряжки ремней, кубок-рог для питья, женские броши, серьги, ожерелья, застежки-фибулы, поминальные камни, а также элементы жилья: деревянная посуда, наличники окон и дверей,

палочки-будкавли, используемые для оповестительных эстафет. Например, чтобы собрать воинов на сход, по деревне или городку бежал герольд, держа в руке будкавль с изображением воина.

Однако украшение вещей имело больший смысл, чем поэзия скальдов. Во-первых, вещами пользовались и видели их не только избранные воины-скальды, а во-вторых, делали их не сами викинги. И эстетическое



10.

На рисунках 11, 12 показаны человеческие фигуры. Это известные всем викингам мифологические персонажи. Их форма условна. Условна и композиция этих рисунков, они лишены перспективы, передний план ограничен от дальнего простым ободком. Отделяются и разные сюжеты: главный — общее изложение мифа — без рамки; а в рамке — более мелкий, частный сюжет того же мифа. Художник и здесь не рисовал, а регистрировал факт — сцену из мифа, сказки. Кроме того, он считал, что изображать тело



11.



12.

богов и героев точно как у людей нельзя, ведь они бестелесны. Следовательно, здесь художник не воспользовался полностью своим умением.

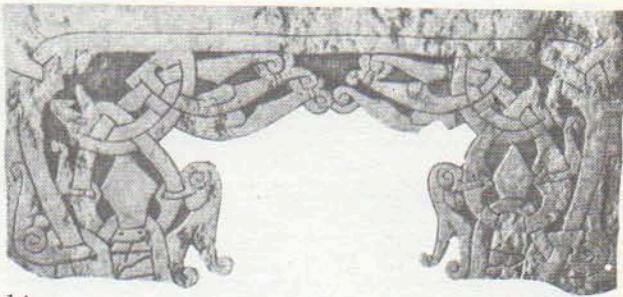
В то же время фигурка воина (рис. 10) выполнена иначе: детали тщательно проработаны. Таким образом, дело не в «неумении» древнего художника, а в том, что он всегда задумывался: кому, для чего, в каких случаях жизни понадобится произведение? И потому если знал, что его будут держать в руках, любоваться им, то вкладывал в свой труд весь талант. А на обработку придорожного могильного камня тогда не считали нужным тратить много сил. Здесь достаточно было ограничиться намеком: камень поминальный и должен быть понятен лишь немногим, посвященным.

влияние этих вещей выходило, таким образом, далеко за узкий круг избранных. Эти вещи проникали и в другие страны, в том числе и к нам на Русь, служили предметом торговли, а потому их косвенное художественное воздействие было шире поэзии скальдов не только в скандинавском, но и в международном масштабе.

Основой украшения был орнамент. А основой орнамента — линия и точка. Именно поэтому орнамент эпохи викингов долгое время (а зачастую и до сих пор) затрудняются обозначить каким-нибудь общезвестным термином. Его нельзя назвать «звериным», хотя кое-где стилизованные фигурки животных бывают вплетены в него. Его нельзя назвать и растительным, ибо основа растения — лист и цветок — отсутствует в нем. Его, наконец, трудно назвать и геометрическим, поскольку главное, чем отличается геометрический орнамент, — геометрических фигур: квадратов треугольников, кругов и так далее, — он тоже не имеет. И в то же время он ближе всего к геометрическому, так как основой его являются линия и точка. Короткая прямая линия, длинная извилистая или витая линия и точка, узелок, маленький шарик, крохотный кружок. Вот и все. И из этих, по существу, двух элементов построено все орнаментальное богатство эпохи викингов.

Свой орнамент, его форму викинги взяли от жизни. Если форму в поэзии они создавали искусственно во время долгих морских скитаний, то форму изобразительного творчества могла породить только реальная жизнь, практика. Бытие определяет сознание. Эта формула Маркса является основой для понимания всякого искусства, особенно прикладного и изобразительного. Викинги и их окружение (члены семьи, рабы, соседи-крестьяне) видели вокруг себя постоянно корабельные снасти, веревки, канаты, а также вязанные из шерсти вещи, сети для рыбной ловли как главные орудия производства. Основные мотивы изделий — петля, узелок, виток, перевив двух, трех, четырех нитей линии — постоянно окружали людей того вре-

13.



14.



15.



16.



17.

С особенной любовью разрабатывался орнамент. На рисунке 13 — плетенка VIII века, вязаный ряд. На рисунке 14 — плетенка X—XI веков, напоминает плетение из кожи. А рядом (рис. 15) явно ее влияние — плетенка из новгородской книжной графики XIV века. Четыре столетия не внесли фактически никаких изменений в традиции, даже форма рамки сохранена. На рисунках 16 и 17 — фибула X века и обкладка ножен меча XI века. Видно, какое искусство проявлялось в изготовлении украшений и вместе с тем сколько оригинальности, стремления избежать простого повтора в рисунке. Эта асимметричность — характерная черта скандинавского орнамента.

Рисунок 18 — одна из завершающих стадий орнамента викингов, высшее достижение скандинавского орнаментального стиля. Здесь рисунок уже отточен. Обратите внимание на многообразие форм, фантазию художника. И в то же время все просто: две восьмерки — одна из толстого жгута, другая из тонкой нити — наложе-



18.

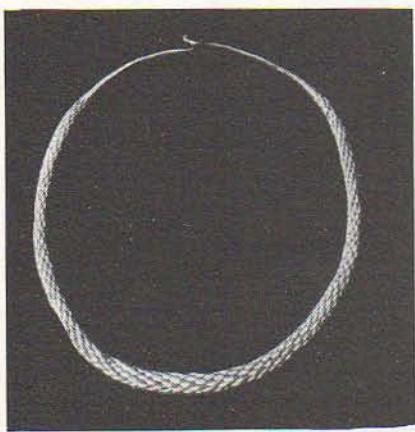


19.

ны друг на друга многократно. На рисункѣ 19 тоже скандинавский орнамент, но уже XIII века, то есть спустя 200 лет после эпохи викингов. Здесь много нагромождений, но нет той легкости плетенки, той свободы и поэтичности, которой характеризовался орнамент конца эпохи викингов. Рисунки 20 и 21 дают возможность увидеть тот первоначальный элемент, из которого возник орнамент викингов из обыкновенной плетеной нити. Особенно хорошо видно, как можно разнообразить внешний вид и форму изделия, используя только две переплетающиеся нити. Эти два древних ожерелья XI века, быть может, самые простые и одновременно самые элегантные украшения.

20.

21.



мени. Как создать на этой основе произведение искусства? Современный художник нарисовал бы натюрморт, «морские снасти». Викинги считали такое прямое отражение жизни невозможным, слишком грубым. Они стали видоизменять, приукрашивать, усложнять перепутанность петель, точек, узелков. Так появился петельчато-узелочный, линейно-плетеночный орнамент, который полностью соответствовал своей запутанностью и вычурностью словесным изощрениям в поэзии скальдов. Но он был все же тесно связан с жизнью и потому нашел применение, стал понятен и был воспринят некоторыми другими народами. Он сохранился в веках и явился тем оригинальным вкладом в сокровищницу мировой культуры, который остался как память об эпохе викингов.

Интересно, что вплоть до нашего времени на старинных территориях скандинавов, на Оркнейских и Фарерских островах, вяжут и плетут сети и свитера не только женщины, но и мужчины. Утраченные в непрочной шерсти, старинные образцы вязки викингов дошли до нас в форме орнамента на камнях, в отделке деревянных частей домашнего интерьера и мебели, в иллюстрациях и украшениях древних пергаментных книг. И расшифровать их можно подобно тому, как расшифровываются теперь кенningar скальдической поэзии.

В других областях изобразительного искусства, кроме орнамента, викинги себя не проявили. И не потому, что не умели. А потому, что эти области были чужды их жизни, времени, представлениям о мире. Они не изображали, например, человеческое тело, ибо считали это недопустимым, предосудительным. Зато их владение линией прекрасно проявлялось, когда надо было изобразить коня или корабль.

Таким образом, даже увлекаясь формой, преувеличивая ее значение и роль, викинги, древние скандинавы не шли вразрез с художественной правдой, с правдой искусства только потому, что брали эти формы в реальной жизни.

В. ПОХЛЕБКИН,
кандидат исторических наук

НАБРОСКИ АКВАРЕЛЬЮ

Известный русский художник-педагог П. П. Чистяков говорил своим ученикам: «Вся мудрость, увидев цвет, определить, из каких он красок состоит».

Поэт может сказать:

*Медлительно нисходит день осенний,
Медлительно кружится желтый лист,
И день прозрачно светл,
и воздух дивно чист...*

Да, так бывает в природе. А вот как передать это на картине?

Вспомни, как ты работаешь красками: голубое небо — голубой краской, зеленое дерево — зеленою и так далее. Про такие картинки говорят, что они раскрашены.

Присмотримся к полотну художника. Как поразительно передано огромное пространство яркого, солнечного неба — от зенита до горизонта! А вблизи, поглядите, это пространство состоит из мазков: зелено-голубых, розово-голубых, сине-фиолетовых... И правда, чистого небесного цвета среди красок не найти.

Для составления оттенков, для поисков нужного цвета художники пользуются палитрой. Твоей палитрой может стать лист плотной белой бумаги, оргстекла, полистирола, белое блюдце или тарелочка.

Как первое упражнение можно выполнить набросок желтого осеннего листа. Говорят, что на вкус и на цвет товарища нет. Но смотри — осенью из садов и парков редко кто уходит с пустыми руками. Дети и взрослые уносят целые охапки желтых, желто-розовых, красных листьев. Охапки букетов осени.

Выбери себе из этого букета

лист. Лучше всего кленовый. Прежде чем начать рисовать, внимательно рассмотри его. Поверхность его пронизывают прожилки. Оттого он такой упругий и гибкий. Центральная прожилка переходит в ножку-черешок. От этой прожилки веером расходятся еще четыре и заканчиваются острыми краями листа.

Положение листа на белой бумаге намечается легкими линиями. Главное, чтобы изображение не оказалось слишком большим или слишком маленьким. Изгиб, движение листа можно проследить по центральной прожилке. По ней же намечаются остальные. От кончиков прожилок намечается силуэт листа. Каждый неповторим, постарайся найти его характер, добиться сходства. Чтобы он не был слишком вытянутым или слишком широким, изображение все время сравнивай с натурой.

Вот теперь можно приступить к поискам цвета. Лист желтый. Но, положив на палитру желтый цвет, мы убедимся, что на цвет листа он совсем непохож. Слишком яркий. А краски осени приглушенные. Ближе к натуре охра золотистая. Но и она одна не годится. По сравнению с ней лист слегка зеленоватый. А что, если добавить к охре немного зеленою краски? Но какую выбрать? Есть зеленая травяная (светлая ярко-зеленая), изумрудная зеленая (более темная, но тоже яркая), кобальт зеленый темный (темно-зеленая), есть окись хрома (не очень темная, глухая по цвету). В данном случае лучше всего добавить кобальта зеленого или окиси хрома.

Когда основной цвет найден, пропиши им все изображение. Конечно, оно еще непохоже на реальный, живой цвет. Какие-то участки листа имеют чуть красноватый оттенок, другие оран-

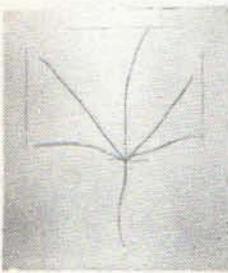
жевый. Эти оттенки лучше вводить в изображение, пока краска не высохла. По сырой бумаге цвет красиво сливается с другим, делая этюд живописным.

Начинающий обычно боится воды в акварельной живописи. Наоборот, вода — хороший помощник акварелиста. А если на бумаге ее собралось так много, что она вот-вот готова скатиться, тогда надо быстро отжать кисть и ее кончиком аккуратно собрать лишние капли.

За один сеанс лучше сделать несколько изображений осенних листьев. Возьми на этот раз какой-нибудь красный лист. Опять находим общий цвет. При смешении красок на палитре надо стараться использовать не более трех красок. Не следует смешивать краски, расположенные друг против друга на цветовом круге (зеленый с красным, оранжевый с синим, желтый с фиолетовым) — получится грязь. Если цвет на палитре выйдет чересчур интенсивным, его можно сделать менее насыщенным, добавив немного черного.

Цвет характеризуется тремя качествами: цветовым тоном, светлотой и насыщенностью. Под цветовым тоном понимают качество цвета (красный, желтый, синий), то есть относят по сходству к тому или иному цвету спектра.

Светлотные качества цвета зависят от того, как различные поверхности поглощают и отражают свет. Если днем смотреть из окна на соседний дом, то окна кажутся намного темнее стен. Это потому, что стекло, пропускающее свет в помещение, очень мало его отражает. Способность поверхности отражать свет зависит и от фактуры материала. Гладкая черная поверхность будет казаться светлее черного бархата. Светлоту цвета изменяют



Последовательность изображения листа клена.
Карандаш, акварель.

добавлением в акварельные краски определенного количества воды, а в гуашь — белил.

Чтобы понять, что такое насыщенность цвета, сравним цвет желтого лимона с цветом желтого осеннего листа. Поверхности их одинаковы по светлоте. Но цвет у лимона ярче. В таких случаях мы говорим, что степень выраженности цветового тона у лимона выше, чем у осеннего листа.

П. П. Чистяков говорил ученикам: «Если хочешь скопировать верно колера, то смотри более на природу и как можно менее занимайся палитрою; выбирая, составляй колера просто, без предубеждения, что бросится или покажется нужным, то и мешай и бросай на холст».

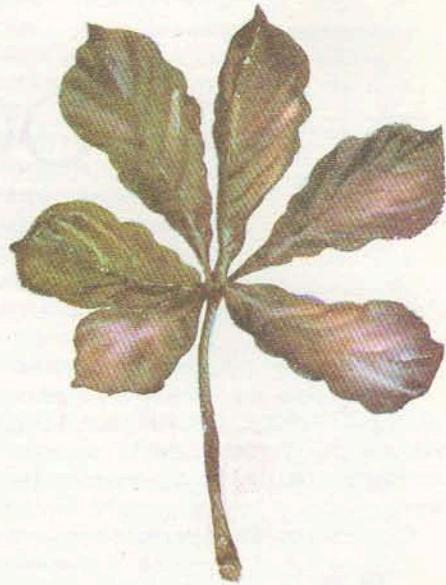
И верно. Ведь все качества цвета художник использует в совокупности. Главное — поиски цветовых отношений непосредственно в работе и постоянный анализ природы.

Но это уже второй этап работы. Теперь нашей природой будут овощи и фрукты, расположенные на нейтральном фоне, обладающим малонасыщенной цветовой характеристикой. В таком окружении поставленные предметы будут выгодно выделяться. Освещение должно быть четким, боковым. Начинать лучше с набросков отдельных предметов, с внимательного анализа их формы и цвета.

Возьмем, например, зеленое яблоко и положим на светло-серую ткань. По форме яблоко похоже на шар, только не совсем правильный. С противоположных сторон на нем углубления, в одном из которых торчит плодоножка.

В отличие от листьев овощи и фрукты объемны. Передача цвета объемного предмета сложнее, чем плоскостного. Наше яблоко мы определили как зеленое. Это собственный, или локальный, цвет предмета. Рассматривая это яблоко при различных условиях освещения (днем, при желтоватом или желтовато-красном искусственном освещении), мы постоянно воспринимаем его как зеленое. Такое свойство нашего зрения называется константностью восприятия.

Но при воспроизведении предмета придется учесть и характер



Набросок листа.
Акварель.

освещения. Часть яблока, обращенная к окну, будет иметь холодноватый оттенок, она светлее и насыщеннее в цвете по сравнению с теневой поверхностью. Дневной рассеянный свет в помещении придает холодный оттенок освещенным поверхностям предметов.

Известно, что холодными называют голубые, синие и фиолетовые тона, а теплыми — желтые, оранжевые и красные. Но если сравнить кадмий желтый лимонный и кадмий желтый средний, то первый заметно холоднее. Алая краска холоднее краплака, а изумрудная зеленая — окиси хрома. При составлении красок на палитре любому цветовому тону можно придать более теплый или более холодный оттенок.

Самое светлое место на освещенной поверхности называется бликом. Свет падает на это место под прямым углом. Блик не только выражение светлоты, но и материальности предмета. Он сразу отмечается на рисунке и в начале работы не закрывается цветом.

Теперь рассмотрим теневую поверхность яблока. Нужно передать отношения освещенной и теневой поверхностей. Только в



Листья.
Акварель.

этом случае яблоко будет казаться объемным. Цвет в тени не просто более плотно взятый цвет освещенной поверхности предмета. В тени цвет будет еще и теплым. Запомните эту элементарную, но очень важную художественную истину: если свет холодный, тени — теплые, и наоборот.

На цвет влияют также и рефлексы, возникающие при отражении света от окружающих предметов. В нашем примере на теневую часть яблока попадает свет, отраженный от освещенной ткани. Если внимательно приглядеться, то можно увидеть, что освещенная поверхность постепенно переходит в тень, а затем в рефлекс. Рефлекс всегда чуть-чуть светлее границы света и тени. Поставив зеленое яблоко на оранжевый фон, вы можете заметить в рефлексе оранжевые оттенки. И так будет во всех подобных случаях.

А какого цвета тень на зеленом яблоке, помещенном на нейтральном сером фоне? Здесь вступает в силу закон дополнительных цветов. Для зеленого цвета дополнительным будет красновато-фиолетовый. Значит, оттенки красного и фиолетового присутствуют в тени на яблоке.

Выполняя живописные наброски фруктов и овощей, старайтесь сочетать цвет предмета с фоном. Для этого предмет связывают с плоскостью падающей тенью. Цвет такой тени также зависит от рефлекса, но теперь уже отбрасываемого предметом. В нашем примере серая поверхность в тени приобретает зеленые оттенки.

По светлоте тень на предмете и тень от предмета почти не отличаются, даже если светлый предмет находится на темном фоне. Иногда, только сильно прищурившись, можно увидеть самые важные отношения в тоне и их силу.

Характер набросков овощей и фруктов учтесь варьировать, размещая объекты на цветных драпировках, группами, при рассеянном освещении. Работая красками, приучайтесь сразу брать цвет в полную силу и класть его по форме предметов. От обилия воды случайные переливы цвета, особенно в тени, нередко создают живописные, взаимоувязанные отношения собственной и падающей тени.



Набросок листьев.
Акварель.



Овощи и фрукты.
Наброски акварелью.



С. ИГНАТЬЕВ,
художник-педагог

ВГЛЯДИТЕСЬ И В КОСТЮМ...



Представим себе на минуту не- вероятную ситуацию — на улицах наших городов, среди современных машин, неоновых реклам, стеклянных витрин, бетонных стен в людском потоке вдруг появляются дамы в шуршащих платьях с длинными юбками на кринолинах, мужчины во фраках и котелках или в мушкетерских плащах с великолепными перьями на широкополых шляпах.

Первое, что, очевидно, придет на ум — где-то за углом идут съемки исторического фильма. Могут возникнуть и другие предположения в зависимости от того, насколько богата наша фантазия. Но можно сказать наверняка, что мы не воспримем эти костюмы как современные.

И это неудивительно. Каждая эпоха в истории человечества создавала особую материальную культуру с ее эстетическими и нравственными идеалами. Поэтому костюм можно назвать своеобразным воплощением вкусов своего времени, его идей, представлений об идеальности современника. И пусть вам не покажется странным, что эти вкусы были порой очень далеки от истинной гармонии человека и одежды с точки зрения целесообразности, удобства.

Мы так привыкли понимать под словом «искусство» такие традиционные его виды, как живопись, архитектура, скульптура, музыка, театр, что костюм со всеми его бытовыми определениями: длинный, короткий — как-то неуверенно себя чувствует в ряду эпитетов: красиво, прекрасно, величественно.

Л. Кранах Старший.
Портрет герцога
Саксонского Генриха
Благочестивого.
1514.

Л. Кранах Старший.
Портрет Катарины,
герцогини Мекленбургской.
1514.

Костюм ландскнехта
1-й половины XVI в.
Гравюра Ж. Коубеля.
1540.

Неизвестный
художник.
Портрет Елизаветы,
королевы Англии.



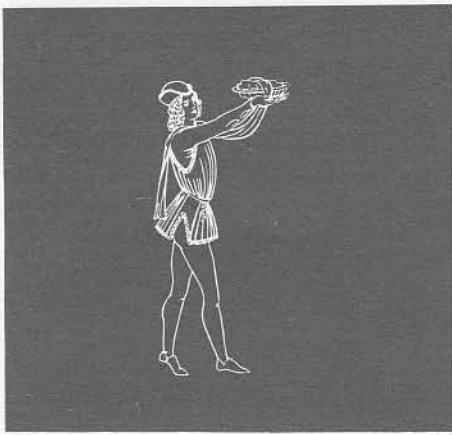


А. Дюрер.
Три крестьянина.
Гравюра на меди.
1497—1498.

Молодой крестьянин и его жена.
Гравюра на меди.
1497—1498.

Танцующая крестьянская пара.
Гравюра на меди. 1514.

Крестьянин-торговец со своей женой.
Гравюра на меди. 1519.

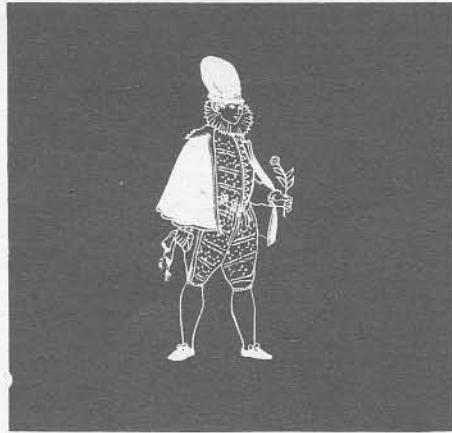


А между тем костюм любой эпохи — это некий художественный образ, отвечающий эстетическим вкусам и представлениям. В его создании участвуют самые разные виды прикладного искусства: ткачество, ювелирное дело, обувное, вышивка и другие. Но главное, что позволяет нам говорить о нем как о произведении искусства,— костюм создается руками художника.

За многовековую историю человечества сохранилось и дошло до нас ничтожно малое количество материальных образцов одежды. Из всех видов прикладного искусства только костюм и драгоценная металлическая посуда подвергались истреблению: посуда переплавлялась, а платье в лучшем случае превращалось в спорок, если оно не могло быть использовано как ткань. Поэтому своеобразными хранителями канувших в Лету костюмов всех времен и народов стали живопись, скульптура, гравюра.

Особенно богатый материал дает нам живопись. Каждый живописец в присущей ему манере запечатлевал образы своих современников и вместе с ними запечатлевал костюм, рожденный его веком. На полотнах художников можно видеть не только те или иные формы костюма, но и неповторимое богатство его колорита, почти физически ощутить фактуру ткани, узнать, какие меха, драгоценные камни, серебро или золото предпочитали тогда для украшений.

Рассматривая полотна великих мастеров, глядитесь внимательнее в изображение костюма. Он так же «разговорчив», как и лицо, руки человека. В нем отразилось представление о достоинствах и



недостатках людей. Но отразилось сложно, как бы зашифрованно. Костюм говорит о человеке своим языком. Понять его непросто. Но если вы научитесь не только видеть, но и понимать его, ваши знания в живописи станут глубже и, может быть, неожиданно откроют тайны, о которых вы и не подозревали прежде.

Посмотрите на портреты придворных XVII века.

Человек как бы утопает в знаках отличия и атрибутах, он стремится импонировать зрителю всем — гордой осанкой,ластным взором, дорогими узорными тканями, эффектно и небрежно запахнутым плащом, драгоценными кольцами, серьгами, ожерельем...

Таков Филипп IV на полотне Диего Веласкеса. Постигая красоту колорита, отточенность силуэта, поражаясь виртуозности письма, которое дает ощущение бархата и кожи, золотого шитья и кружева, глядитесь в пропорции костюма, в изощренность его отделки, в многозначительный воротник и манжеты, которые как в раме преподносят нам царственное лицо Филиппа и руки, привыкшие держать скипетр. Внешний облик поможет понять характер этого вельможи, наделенного властью. Его поза, наряд говорят о богатстве и великолепии, о том, как дорого стоит этот господин.

История костюма сохранила немало примеров, как идея богатства, роскоши оборачивалась неумной погоней за количеством дорогих украшений, отделок, тканей. Например, в том же XVII веке настоящим идолом моды стали кружева. Их дороговизна только распаляла дворян в соперничестве. Известен анекдотический факт, когда английский король Карл II обратился в парламент с просьбой разрешить ему покупку нового кружевного воротника для придворного торжества. Посоветовавшись, парламент отверг его просьбу, предложив почистить старый.

Другие образы оставила нам эпоха Ренессанса. Ее стиль основывался на чувстве меры, на внутреннем равновесии, грации и благородстве форм, без которых не мыслилась совершенная красота.

«Соблюдай соразмерность, с которой ты одеваешь фигуры, в зависимости от их положения и возраста» — эти слова принадлежат

Леонардо да Винчи, одному из титанов Возрождения.

Сложная натура, в которой глубина и значительность духовной красоты гармонически сочетаются с физической,— таков идеал эпохи, далекий от парадности и помпезности.

Вспомните два замечательных портрета Рафаэля: портреты Аньоло и Маддалены Дони. Естественная поза, полная спокойного достоинства; умный, внимательный взгляд. В облике этих людей как бы соединились красота ума и красота тела. То же достоинство в простой и ясной форме костюма, в его колорите. Костюм как бы повторяет в линиях, в отделке, в ткани представление о гармонии и красоте, которое вдохновляло художника. Сочетание цвета глубокой зелени с мягким красным в портрете Аньоло Дони и музикальность аккорда — красного, коричневого, синего в портрете Маддалены Дони, освещенные редкими всплесками белого,— выражение высокой гармонии простоты и сложности.

Совсем другое звучание приобретает костюм в портретах Бернардино Лицино. Здесь первенство за физической красотой. Возможно, художник был прекрасно знаком с трактатом Аньоло Фиренцуолы «О красоте женщины», своеобразным кодексом идеальной красоты, который предписывал:

«... волосы женщины должны быть нежными, густыми, длинными и волнистыми, цветом они должны уподобляться золоту, или же меду, или же горячим лучам солнечным. Телосложение должно быть большое, прочное, но при этом благородных форм... Черные глаза нравятся многим, но лучше всего нежный темно-коричневый цвет, он придает взгляду веселье и мягкость. Самая красивая шея овальная, стройная, белая... Плечи должны быть широкими».

Эта идеальная красота нашла свое воплощение в женском портрете Б. Лицино.

В конце XVI века в католической Испании рождается костюм, с исчерпывающим совершенством выразивший идею монархической власти. Не случайно именно этот костюм становится общепризнанной «униформой» всех коронованных особ Европы. Но, пожалуй, квинтэссенцией монархической

власти, нашедшей свое выражение в одежде, служат наряды английской королевы Елизаветы.

Елизавета не довольствуется обычными знаками королевской власти. Каждое из ее платьев и особенно те, в которых она показывалась перед народом, должны ослеплять, подавлять людей. Великолепие ее одежды должно было соответствовать могуществу королевы. А роскошь одеяния заключалась не только в баснословном количестве нашитых на него драгоценностей, но и в его своеобразной форме. Елизавета стремится увеличить все модные детали одежды. Пышный кружевной раф покрывает ее шею и грудь и окружает их нежной прозрачной массой, рукава такой величины, что теряется всякое представление о действительной ширине плеч; все платье и рукава украшают множеством драгоценностей. Из прозрачной вуали по вкусу королевы делают сложное, почти архитектурное сооружение, объединяющее весь костюм в одно целое. Прозрачные крылья вуали, прикрепленные к каркасу, окружали голову и лицо Елизаветы как бы сиянием, и сияние это еще более увеличивалось от драгоценных камней, расположенных на каркасе. Платье лишало фигуру подвижности, оно превращалось в маленький храм, внутри которого находилось божество, требовавшее поклонения и почестей.

Могущество королевской власти подчеркивал даже рисунок ткани. На портрете «Елизаветы — королевы Англии» неизвестного художника она изображена в платье с рисунком фауны и флоры колоний Англии. Редко в истории костюма можно встретить такое полное выражение самообожествления, какое было создано Елизаветой.

Справедливости ради нужно сказать, что порой в костюме находили свое воплощение не только «высокие идеи», но и мимолетные увлечения тем или иным образом, поразившим воображение современников. Примером тому могут служить немецкие костюмы XVI века. На формирование их причудливых форм оказали влияние пестрые и вычурные одеяния ландскнехтов. Данное военное словесное состояло в основном из безземельных или малоземельных дворян, ремесленников и крестьян

Рафаэль Санти.
Портрет Аньоло Дони.
Масло. Около 1506.

Рафаэль Санти.
Портрет Маддалены Дони.
Масло. Около 1506.

Бернардино Лицино.
Женский портрет.
XVI в.

Веласкес.
Портрет Филиппа IV.
Масло.
1644.

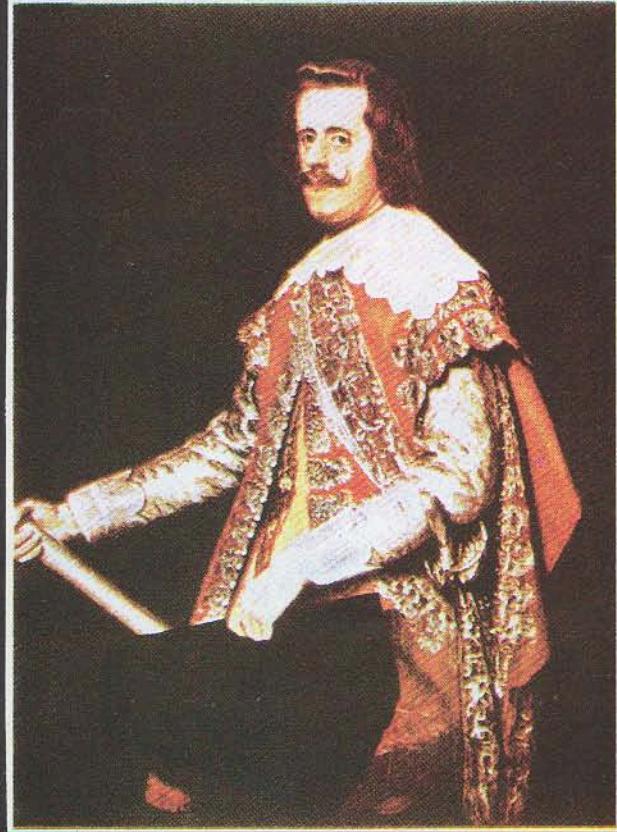
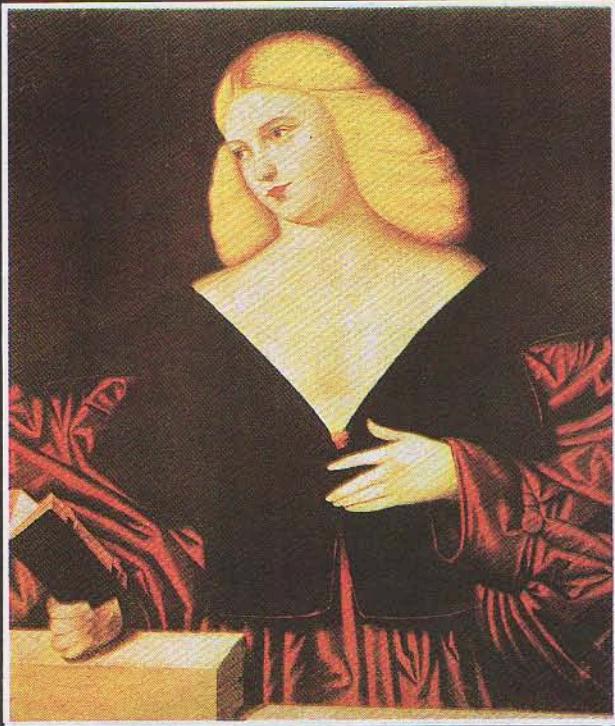
и пополняло ряды войск во многих европейских странах того времени. Их образ жизни сказался на внешнем облике.

«Готов поклясться, что вояки эти всех лютее на белом свете. Одежда и та у них выглядит дико. Вся искромсана, изрезана лихо. Ляжки у одних совсем неприкрыты. Зато у других штаны так сшины, что мешками до пят свисают. Уж не знаю, как в них ландскнехты шагают». Такую яркую характеристику дал их костюм Ганс Сакс.

Легенда повествует о том, как, выиграв сражение в 1477 году у герцога Бургундского, солдаты-победители оказались в одежде, настолько разорванной, что потребовалась немедленная ее починка. Принявшие за нее, солдаты в качестве заплат использовали полоски и кусочки от знамен бургундцев. Эти заплаты привели в восторг самих ландскнехтов. А их бравый вид в пестрых лохмотьях послужил поводом для новой вспышки моды на асимметричное пестроцветье и ленточные формы. Отголоски такой моды можно увидеть в костюме герцога Саксонского на портрете Л. Кранаха.

Здесь мы поставим точку. Вернее, многоточие. Потому что костюм, как и всякое произведение искусства, неисчерпаем. Его можно рассматривать с разных точек зрения, и к разговору о нем, более подробному и детальному, мы еще вернемся. Но хотелось бы, чтобы уже сейчас вы взглянули на костюм другими глазами, так, как смотрите на живопись, скульптуру, архитектуру.

Л. НАДТОЧИЙ,
художник-модельер



ПОСЛЕДНИЙ ВЕЛИКИЙ ВЕНЕЦИАНЕЦ

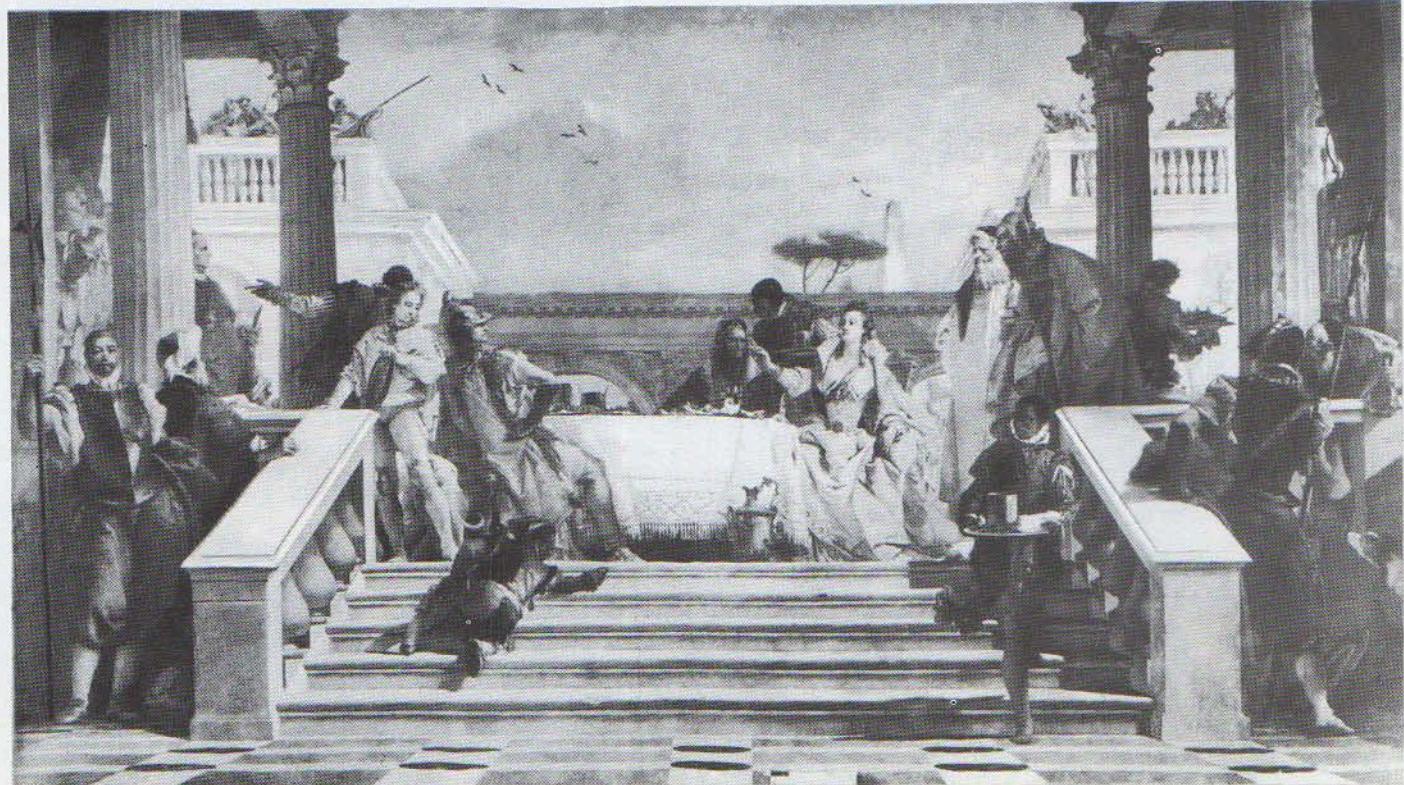
Картины Тьеполо в «Архангельском»

Здравствуйте, дорогая редакция журнала „Юный художник“. Пишу вам это письмо с просьбой рассказать о музее-усадьбе «Архангельское». Я сравнительно недавно услышала об этом музее и хотела бы побольше узнать о нем, особенно о хранящихся там шедеврах Джованни Баттисты Тьеполо. Думаю, что это заинтересует не одну меня — многих читателей журнала.

Татьяна И., г. Томск

Дж. Б. Тьеполо.
Пир Клеопатры.
Масло. Около 1747.

Зал Тьеполо
в «Архангельском».



В залитой солнечным светом галерее, сквозь арки которой видны изящный дворец среди нежной зелени парка и сверкающая гладь вод, Меценат представляет искусства императору Августу. К подножию трона склонились три женщины. Одна из них держит палитру и кисти, вторая принесла к трону мраморную маску, третья — угольник. За ними, опираясь на посох, приближается к трону слепой старик. Почти все изображенные на этой картине итальянского художника Джованни Баттисты Тьеполо (1696—1770) — фигуры символические. Три женщины, три богини — это три искусства: живопись, скульптура и архитектура, а древнегреческий поэт Гомер олицетворяет поэзию. Только двое в этой сцене исторические лица — император Август и Гай Цильний Меценат. Со временем имя Мецената стало нарицательным — так стали называть богатых людей, которые покровительствуют художникам, актерам и поэтам.

В России начала XIX века слыл меценатом, тонким знатоком искусств князь Николай Борисович Юсупов (1751—1831), известный русский дипломат, коллекционер, один из богатейших помещиков. В 1810 году он стал владельцем подмосковной усадьбы «Архангельское». По приглашению старого князя туда приезжал А. С. Пушкин. Красота и гармония этого уголка Подмосковья, созданного руками многих талантливых мастеров, вдохновили поэта, и в стихотворении «К вельможе» он писал:

*К тебе явлюся я; увижу сей
дворец,
Где циркуль зодчего,
палитра и резец
Ученой прихоти твоей
повиновались
И вдохновенные
в волшебстве состязались.*

В 1820-е годы славилось Архангельское не только удивительной стройностью и целостностью архитектуры дворцово-

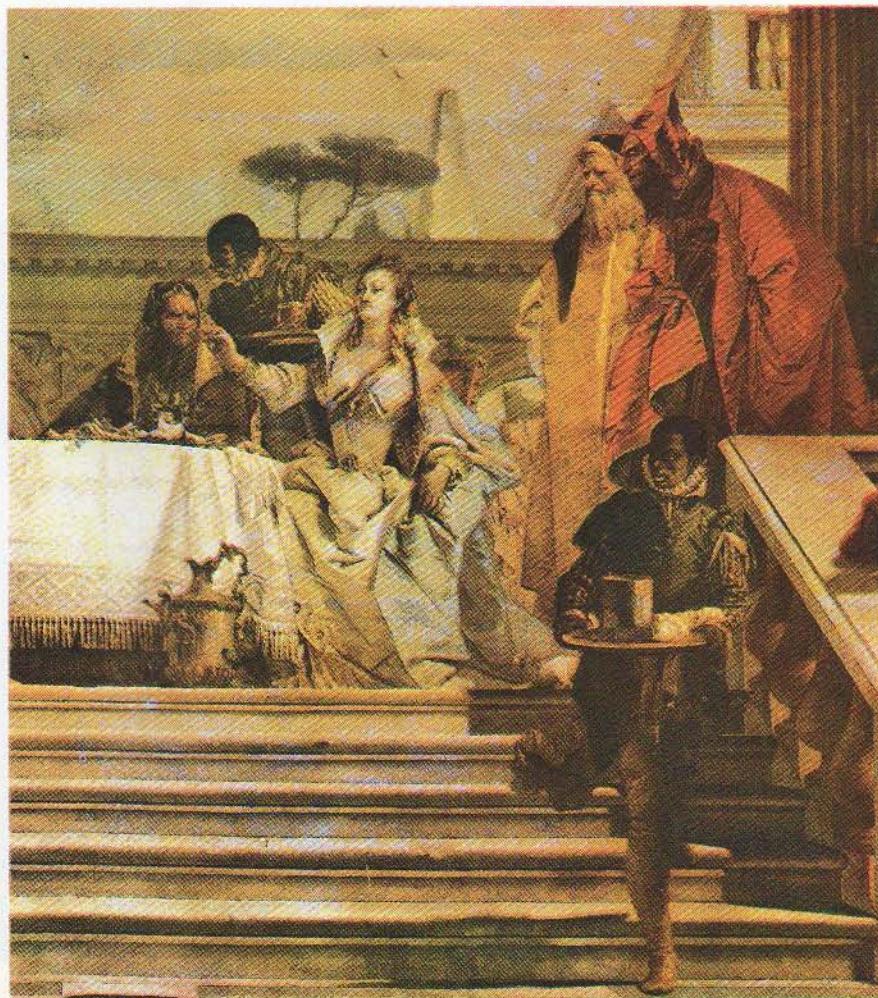
паркового ансамбля, но и коллекциями произведений искусства. Шедеврами картинной галереи по праву считались полотна Тьеполо.

«Последний мастер итальянского барокко», «последний великий венецианец», «мастер лучезарных заоблачных апофеозов» — так называют того, чье творчество с удивительной полнотой воплотило в себе эпоху венецианского сеттеценто — XVIII века. Творчество Тьеполо питали впечатления венецианской жизни с ее балами и карнавалами, театром Карло Гольдони и Карло Гоцци, музыкой Бенедетто Марчелли и Антонио Вивальди. Произведения художника изображали и утверждали жизнь как торжественное и прекрасное зрелище.

Талант Тьеполо быстро набирал силу. В юности он учился у популярного венецианского живописца Грегорио Ладзарини, но более сильное влияние на формирование художественного стиля Тьеполо оказали Дж. Б. Пьяцетта и Себастьяно Риччи. Особый интерес молодой живописец проявлял к произведениям Паоло Веронезе, мастера «золотого века» венецианского искусства. Молодой живописец внимательно изучал декоративные циклы и картины Веронезе, творчески воспринял художественные приемы непревзойденного мастера и торжественно-приподнятую, праздничную атмосферу его живописи.

Дж. Б. Тьеполо известен прежде всего как мастер грандиозных фресковых циклов. Но им было создано немало и станковых картин на религиозные и мифологические сюжеты, портретов, а также оригинальных по технике и тематике рисунков и офортов.

Известность пришла к мастеру уже в 1720-е годы, когда он выполнил свои первые фресковые декоративные ансамбли. Среди них — десять картин для дворца видного венецианского семейства Дольфин в Венеции. В настоящее время произведения этого цикла хранятся в Вене, Нью-Йорке и Ленинграде. Четы-



Дж. Б. Тьеполо.
Пир Клеопатры.
Фрагмент.
Масло. Около 1747.

ре картины, находящиеся в ленинградском Эрмитаже,— это драматические и героические сцены из римской истории, своего рода живописные диалоги, дискуссии о героизме Муция Сцеволы и Порсены, Кориолана и его матери. Действие в них лаконично и показано в момент кульминации, подчеркнуто движением и колоритом, созвучием свежих и ярких красок. Так складывается художественный язык произведений Тьеполо, которые поражают и захватывают зрителя динамикой декоративного размаха, богатством колорита, композиционным мастерством и свободой творческой фантазии.

Растет его слава мастера монументальной декорации: Тьеполо создает декоративные ансамбли во дворцах Венеции, Милана, Удины, Виченцы и за пределами Италии в Бюргбурге и Мадриде. Для России, в которой художник никогда не работал, уникален был зал, украшенный декоративным ансамблем Тьеполо — шесть полотен и плафон — во дворце Н. Б. Юсупова

на берегу Фонтанки. В 1800 году Юсупов вместе с партией картин приобрел в Петербурге для своей коллекции и «картины Тьеполо для зала, две большие, четыре малые и плафон». Но, к сожалению, ансамбль в своей целостности просуществовал недолго. В 1810 году князь продал петербургский дворец и, купив Архангельское, перевез все коллекции в свою новую подмосковную*. А плафон с композицией, изображающей богов Олимпа и аллегории стран света, остался на прежнем месте на долгие годы. Был он снят только в 1949 году и в 1962 году передан в Екатерининский музей-дворец города Пушкина под Ленинградом.

Работы Тьеполо в Архангельском разместили в отдельном зале, перестроенном в 1816 году специально для них крепостным архитектором В. Я. Стрижаковым. Но зимой 1820 года при пожаре сгорели и пострадали

многие картины из юсуповской коллекции. Зал Тьеполо после пожара был восстановлен, и в течение всей первой половины XIX века опись картин, представленных в нем, открывали два полотна мастера «Встреча Антония и Клеопатры» (1747) и «Пир Клеопатры» (около 1747).

К сюжетам, связанным с историей римского полководца Антония и египетской царицы Клеопатры, мастер неоднократно обращался в 1740-е годы. В своих произведениях он варьировал два сюжета: пир, данный Клеопатрой в честь Антония, когда она растворила в бокале драгоценную жемчужину, и встреча Антония и Клеопатры. На холсте, хранящемся в Архангельском, изображен момент их встречи после успешного похода Антония в Армению, где полководец захватил в плен царя Артавазда и завладел его сокровищами.

Сюжеты римской истории в творчестве Тьеполо постепенно из рисунков и станковых произведений перешли в знаменитые

Дж. Б. Тьеполо.
Встреча Антония
и Клеопатры.
Масло. 1747.

* Так именовались с XVIII века усадьбы, расположенные под Москвой.

Дж. Б. Тьеполо.
Встреча Антония
и Клеопатры.
Фрагмент.
Масло. 1747.



росписи палаццо Лабиа в Венеции и монументальные полотна. Так, моделью * картин из Архангельского являются небольшие полотна «Пир Клеопатры», хранящиеся в Лондонской национальной галерее, и «Встреча Антония и Клеопатры» — в собрании Райтсмен в Нью-Йорке. Но вершиной разработки темы Антония и Клеопатры в творчестве мастера становятся не отдельные полотна, а монументально-декоративный ансамбль. Росписи палаццо Лабиа — это созданный живописцем преображеный мир фантастических образов. Картины из Архангельского более сдержаны, но классические сюжеты в них также превращены художником в увлекательное зрелище, переносящее нас в мир вымысла.

* Модельло — в итальянской живописи законченный эскиз маслом для фрески или большой картины. Является самоценным произведением. В качестве образца для заказчика его всегда выполняет сам художник.

Сцены картин многолюдны. Фигуры изображены в спокойных позах, но все пронизано внутренним движением. Жесты, позы героев и персонажей невольно заставляют наш взгляд переходить от свиты царственной египтянки к ее образу, затем к статной фигуре Антония, к склоненному позади него пленному Артавазду и, наконец, — к военным трофеям у края холста. Картины открыты в реальное пространство, на зрителя, как бы вовлекая каждого в свой праздничный строй. К нам сбегают ступеньки лестницы, на нас смотрит ландскнехт. Карлик, взирающийся по парадным ступеням, тоже приглашает нас в условный, театрализованный мир, где герои античной истории чувствуют себя легко и непринужденно в костюмах разных эпох и народов, среди классической архитектуры, напоминающей театральную декорацию. Яркие всплески красного, ярко-желтого, жемчужно-голубого, холодного серебристого и тончайшие оттенки зеленого создают изящ-

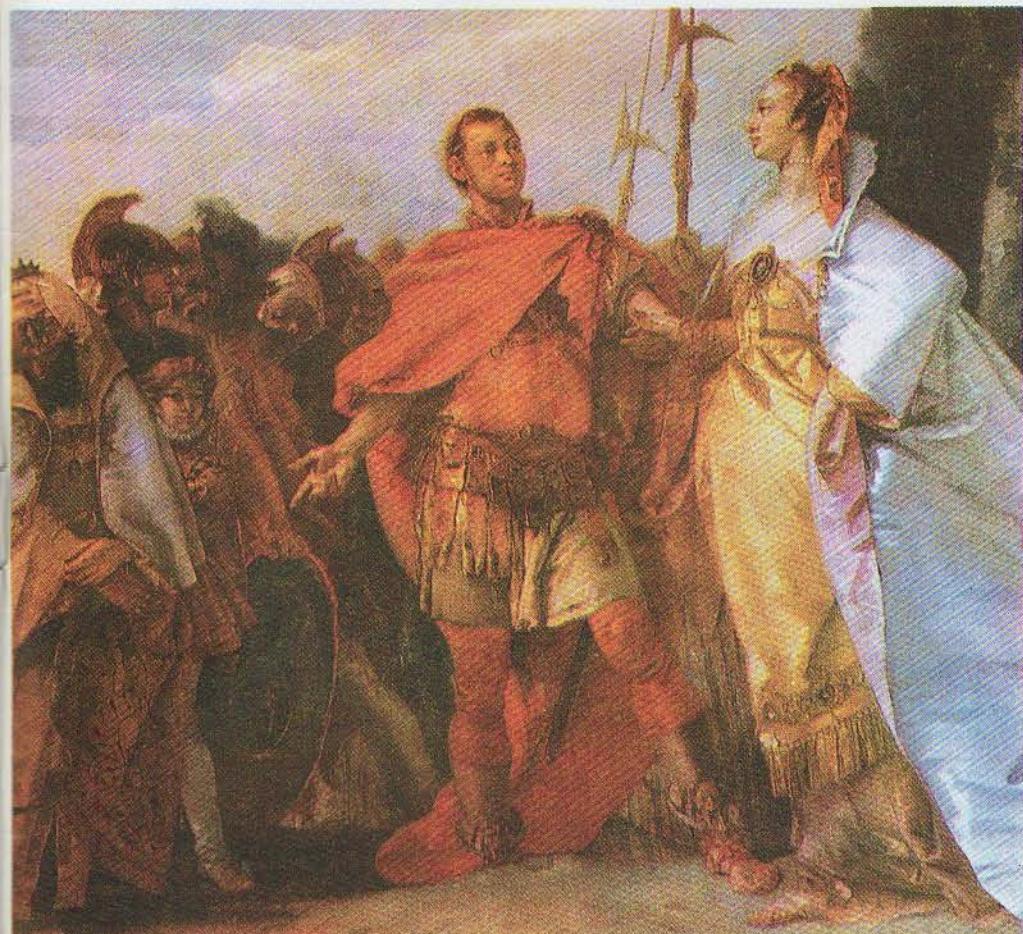
ную и радостную цветовую гармонию, передающую ощущение света и воздуха в монументальных полотнах.

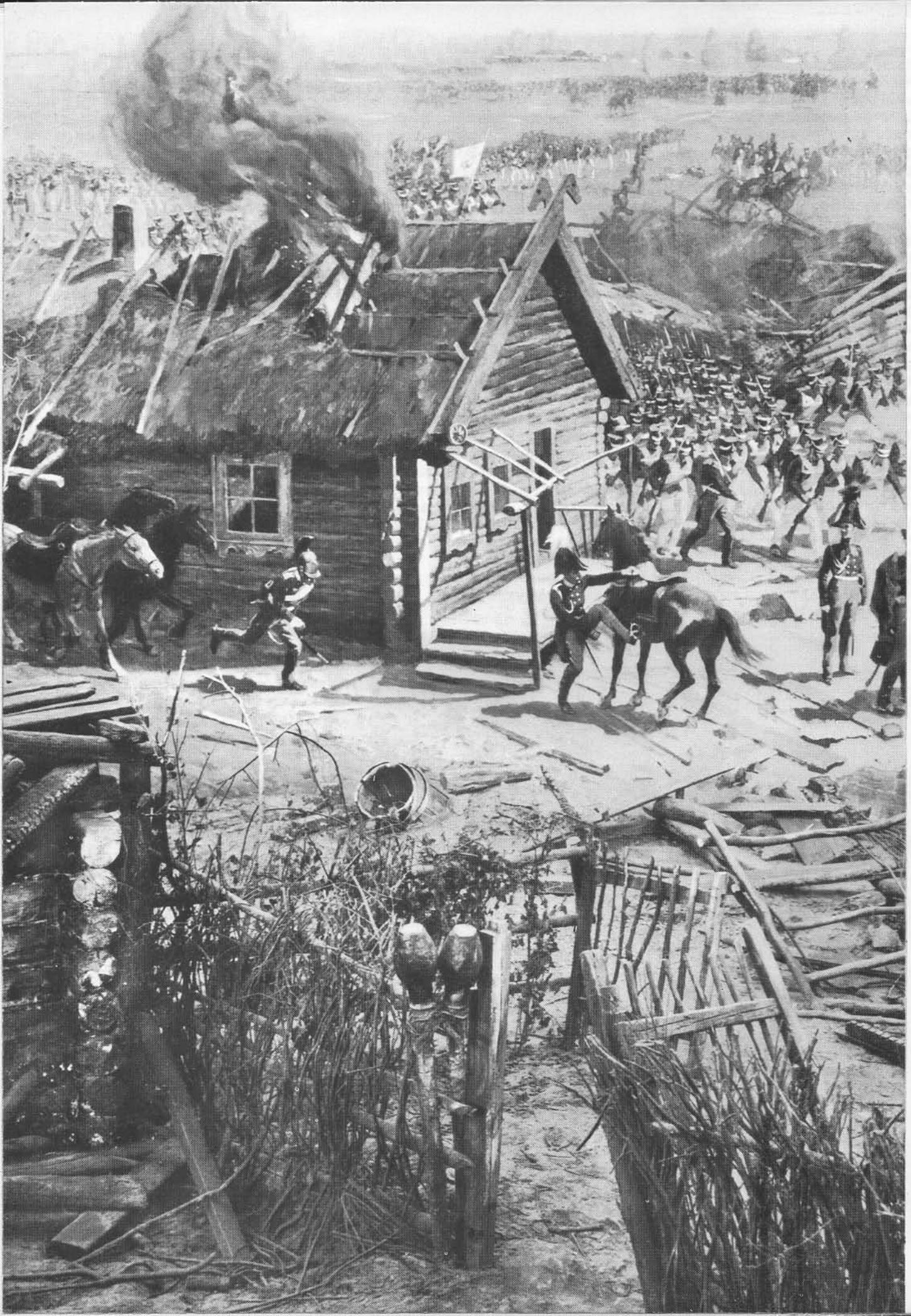
Однако еще с большей силой колористический дар Тьеполо проявлялся именно в небольших по размеру модельло. Вы можете в этом убедиться, если в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, доведется вам увидеть картину «Смерть Дидоны». Быстрая, свободная живопись, хранящая движение кисти художника, здесь особенно светоносна и неуловима в многообразии оттенков, сочетающихся с глубокими, насыщенными тонаами.

Яркие цветовые акценты в картинах из Архангельского выделяют главных действующих лиц, их колористический строй основан на обратном сопоставлении. В картине «Встреча Антония и Клеопатры» одетого в красные одежды римского полководца как бы обрамляют холодные тона одежд царицы Египта и армянского царя Артавазда. На холсте же «Пир Клеопатры» фоном для царицы, подобной жемчужине в ее серебристо-голубом платье, становятся колористически мягко разработанные красно-желтые пятна одежд Антония, слуги и двух старцев.

Обе картины, находящиеся в зале Тьеполо, вместе с другими полотнами несколько десятилетий составляли декоративный ансамбль в убранстве интерьеров дворца в Архангельском. В середине XIX века потомки князя многое вывезли из подмосковной в свой петербургский дворец. С 1870 года во дворце Юсуповых на Мойке находились и два полотна Дж. Б. Тьеполо. Вернулись они в Архангельское только после Великой Октябрьской революции. В 1919 году здесь был создан музей, а в 1928 году по сохранившимся архивным данным и уникальным рисованным каталогам воссоздали и зал Тьеполо таким, каким он был. Его по сей день украшают два шедевра Джованни Баттисты Тьеполо — «Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Клеопатры».

Л. САВИНСКАЯ,
заведующая отделом музея-усадьбы
„Архангельское“





ПЕВЕЦ РУССКОЙ СЛАВЫ



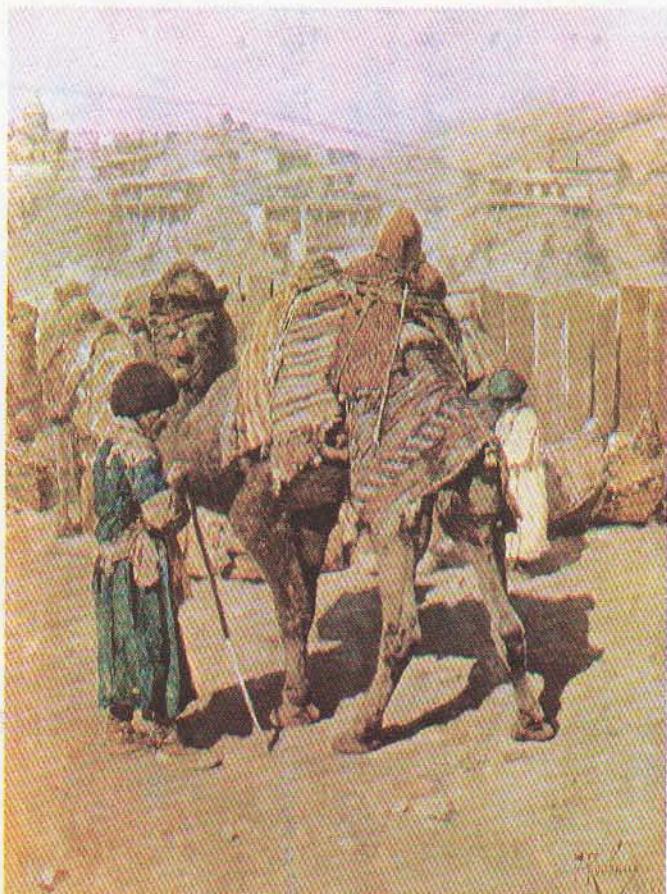
В мае 1896 года в Нижнем Новгороде открылась Всероссийская художественно-промышленная выставка. Толпы людей заполнили ее многочисленные павильоны. Внимание посетителей привлекало круглое с высоким куполом здание — наиболее приметное на выставке. В нем находилась грандиозная живописная панорама — рассказ об одном из драматических эпизодов борьбы русских

войск с Шамилем — поддерживаемым реакционным духовенством и феодальной знатью ставленником Турции и Англии, руководителем движения горцев против присоединения Дагестана и Чечни к Российской империи. «Штурм аула Ахульго» называлась панорама.

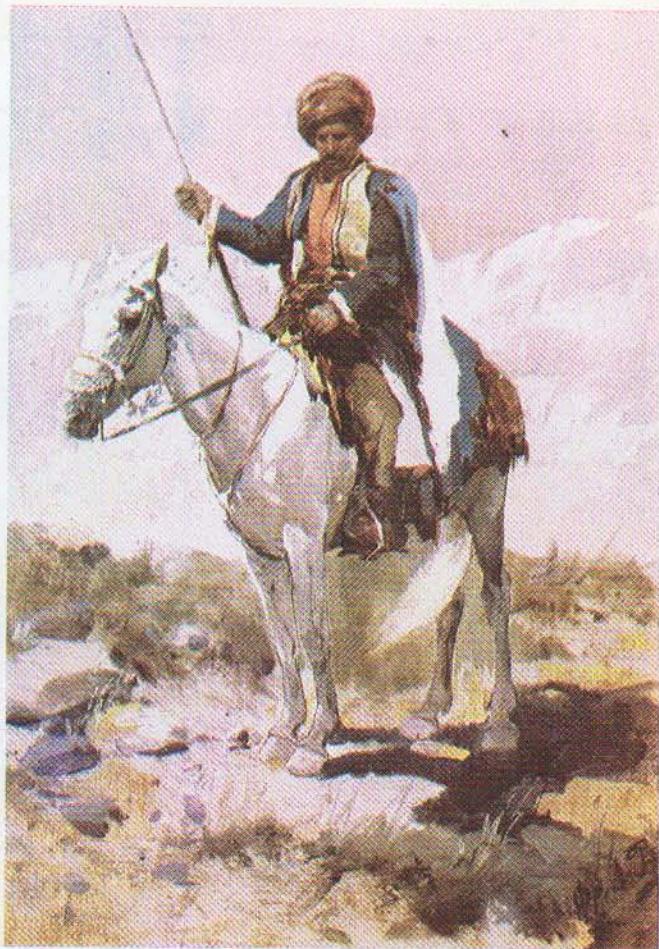
Подымаясь по широкой лестнице, публика попадала на смотровую площадку — плоскую крышу

Ф. Рубо.
Бой за деревню Семеновскую.
Фрагмент панорамы
«Бородинская битва»
с предметным планом.
1912.

Ф. Рубо.
Бой во ржи.
Фрагмент панорамы «Бородинская битва».
1912.



Ф. Рубо.
Караван в ауле.
Масло. 1889.



Ф. Рубо.
Всадник.
Этюд.
Масло. 1886.

Ф. Рубо.
Схватка русских с горцами.
Эскиз.
Масло. 1889—1890.



сторожевой башни, откуда во все стороны развертывалась бесконечная перспектива Кавказских гор, захватывающая картина жаркого боя.

Огромный холст длиной около ста и высотой почти 16 метров кольцом располагался внутри здания панорамы. Предметный план — в натуре выполненные сакли, скалы, части моста через бурную речку, манекены человеческих фигур — незаметно переходил в живопись на вертикальной плоскости картины. Он так искусно «списывался» с нижней кромкой холста, что линия перехода оставалась незаметной. Иллюзия действительности была полной и правдивой. Невиданное до сего времени в России произведение приводило в восторг художников и публику. Создателем этой первой отечественной панорамы был Франц Алексеевич Рубо (1856—1928).

Будущий мастер «батальной живописи» родился и вырос в Одессе, в семье выходцев из Франции, переселившихся в Россию. В детстве он успешно учился в го-

родской рисовальной школе. Уже в юношеские годы у него обнаружилась склонность к изображению батальных сцен. Начинающий художник живо и с увлечением рисовал битвы и сражения из русской истории, интересовался оружием, одеждой, воинским снаряжением разного времени.

В 1877 году Рубо с родителями переехал в Германию. Там он поступил учиться в Мюнхенскую академию художеств, где занимался в мастерской известного живописца Юзефа Брандта.

Живя в Германии, Рубо не прерывает связей с Россией, ставшей ему настоящей родиной. «...Я родился и жил более 22 лет в России, где получил свое образование,— писал он позднее.— Я всегда пишу картины из русского быта и русской боевой жизни, по всем этим признакам меня следует считать русским художником». Каникулы он проводил в России — чаще на Кавказе, но бывал и на Украине, в Закавказье, Средней Азии. Много рисовал, писал с натуры, делал этюды для будущих батальных композиций.

Рубо оканчивает Мюнхенскую академию вполне сложившимся художником. В первых же полотнах на темы кавказской войны обнаружились его обширные познания в истории, мастерское владение композицией и необыкновенное, лирическое по духу дарование пейзажиста.

Все это и позволило молодому художнику, приступив в начале 90-х годов к созданию панорамы «Штурм аула Ахульго», успешно завершить эту сложную, во многом неизведенную тогда работу. Панорама была высоко оценена за рубежом (Мюнхенская академия художеств преподнесла Рубо за это произведение профессорский диплом). Имя живописца получило широкую известность в России. Его реалистическое искусство носило в основе своей демократический характер, было доступно для понимания широким народным массам.

В конце 1904 года художник завершает работу над другой панорамой — «Оборона Севастополя», увековечившей беспримерную стойкость защитников черноморской твердыни, геройм русской армии и народа во время Крымской войны 1853—1856 годов. Она была смонтирована в специальн-

ном здании, построенном на Малаховом кургане. В подвеске холста и сборке предметного плана Рубо помогали его ученики — студенты батальной мастерской Высшего художественного училища Академии художеств, и среди них Митрофан Греков и Михаил Авилов.

С момента открытия, в мае 1905 года, панorama пользуется огромной популярностью. Она стала одной из главных достопримечательностей Севастополя.

Над созданием этого замечательного произведения Рубо трудился почти четыре года. Много времени заняла подготовительная работа, которой он уделял особое внимание — и прежде всего изучению и фиксации пейзажа в том его состоянии, в котором происходило действие. «Когда вы будете знать все в пейзаже,— наставлял художник своих учеников,— он вам сам подскажет необходимое для баталии».

В октябре 1901 года Рубо приехал в Севастополь, знакомился с городом, историей его обороны, вживался в натуру. Он писал бесчисленные эскизы севастопольского пейзажа, этюды главных действующих лиц — портреты участников героической эпопеи — солдат, матросов, офицеров. По документам ему пришлось восстанавливать внешний вид многих зданий и построек, изменившихся за прошедшие полвека.

Мастерски выполненные подготовительные этюды к панораме показывают, как верно умел художник передать характер движения, какими скромными, но выразительными средствами вел лепку предметов, фигур — объемную и почти осозаемую. Каждый мазок кисти на его холстах материален.

Всеобщее восхищение панорамой было вызвано не только мастерским ее исполнением, но и раскрытой в ней темой патриотизма, высоких человеческих чувств, близких и понятных каждому. В начале 1909 года «Оборона Севастополя» демонстрировалась в Петербурге. Панораму осмотрел П. П. Чистяков, после чего он посетил Рубо и, как вспоминал М. Б. Греков, «одобрил его мастерство, восхищался его панорамой и говорил, что это искусство большое, сильное и красивое, что это искусство будущего».

Живя и работая за границей,

Рубо по поручению Академии художеств неоднократно устраивает в Мюнхене русские отделы международных художественных выставок. В 1903 году он избирается профессором, руководителем батальной мастерской Высшего художественного училища Петербургской академии художеств, где начал преподавать с конца 1904 года.

Человек прогрессивных взглядов, высокой культуры и знаний, Рубо продолжал лучшие реалистические и гуманистические традиции русского искусства, чем привлекал к себе симпатии студенчества. Так, в мастерскую к нему переходит Митрофан Греков, учившийся у И. Е. Репина до ухода последнего из академии. «Меня волновали его большие холсты, мастерство, движение, просторы действия в его картинах,— писал Митрофан Борисович в автобиографии.— Особенно на меня произвела впечатление его панорама «Покорение Кавказа». Величественное, сильное искусство, какуюто мощную силу приобретают большие просторы, широкие горизонты. Я хотел у Рубо изучить приемы овладения большими холстами».

«У Рубо мы писали этюды лошадей, которых мы брали у ломовых извозчиков,— вспоминал М. Авилов.— Писали примерно по три часа. Впоследствии мы доходили до скорости двух-трех сеансов на этюд среднего размера».

С особым желанием и настойчивостью передавал Рубо ученикам накопленный им опыт батального жанра особенности новой изобразительной формы. «Баталист,— говорил он,— должен развивать в себе способность быстро схватывать общее, характерное, передавать модель в движении, уметь рисовать и писать по впечатлению, по памяти...»

В 1908 году «за долголетнюю художественную деятельность и за известность на художественном поприще» Рубо избрали академиком живописи, а в 1910 году он получил почетное звание действительного члена Петербургской академии художеств.

К 100-летию Отечественной войны 1812 года в Петербурге была образована специальная юбилейная комиссия для организации праздничных торжеств, которая предложила Рубо взяться за



Ф. Рубо.
Матросы, тянувшие канат.
Этюд к панораме «Оборона
Севастополя».
Масло. 1902.

Ф. Рубо.
Кубанец.
Итальянский карандаш.
1890-е гг.



создание панорамы Бородинской битвы. Художник согласился и тут же принял за работу. Он побывал на Бородинском поле, внимательно знакомился с местностью, остатками укреплений, делал зарисовки. Много времени уделил изучению исторических документов, карт Бородинского поля, предметов вооружения и снаряжения времен грандиозной битвы, писал многочисленные этюды.

По совету военных консультантов Рубо решил показать в панораме момент сражения утром 26 августа: бой русской пехоты с французами за Семеновские флеши и контратаку наших войск в расположении батареи Раевского. Художника увлек массовый героизм русской армии. Ведь только у Семеновских флеши, получивших название Багратионовых, противник оставил 30 тысяч убитыми — около половины всех потерь Наполеона в этом сражении.

Летом 1910 года первоначальный эскиз панорамы был готов и показан на одной из художественных выставок, однако в Петербурге его не утвердили.

Тогда генерал Б. М. Колюбакин, главный консультант исторической части панорамы, предложил Рубо остановиться на другом этапе сражения — в середине того же дня, когда развернулись наиболее яркие и характерные события: время наибольшего участия наших войск, конницы и почти всей нашей гвардии.

После утверждения тематического задания Рубо снова на Бородинском поле. Вместе с военными историками была уточнена окончательная обстановка выбранного момента боя, определены местоположение оборонительных сооружений, позиции войск, сюжеты композиционных узлов будущей панорамы.

Бородинскую панораму он писал в своей мастерской в Мюнхене. Огромный труд был завершен в мае 1912 года. 29 августа того же года состоялось открытие панорамы в Москве.

Когда я впервые увидел это произведение, оно потрясло ощущением широкого пространства, мастерски переданным настроением, динамикой боя. Первое впечатление, которое остается от знакомства с панорамой, — величие подвига русского народа, защитников отечества. Это главная

мысль, высказанная художником в панораме.

Позже мне пришлось самому столкнуться с работой над диорамно-панорамными произведениями — необычайно интересной, захватывающей, сложной областью изобразительного творчества. Изучая технику, манеру работы Рубо, мы с художниками-грековцами в полной мере оценили его талант и достоинства.

Обычно думают, что добиться иллюзорности, чтобы все выглядело естественно и натурально, можно только тщательно выписав на холсте каждую деталь, каждую морщинку на лице, складку одежды и так далее, что работать надо тонкими кисточками,— вот тогда будет достигнут желаемый эффект. Оказывается, все совершенно иначе. И примером тому служит живописное мастерство Рубо. Особенно его Бородинская панорама, где все написано очень легко и просто. Возьмем любую фигуру на переднем плане холста: со смотровой площадки она кажется тщательно прорисованной и прописанной. А посмотретьм вблизи — все сделано чрезвычайно просто, широко. Голова состоит всего из нескольких планов — мазков, но положенных правильно с удивительной точностью, что и приводит на расстоянии к эффекту кажущейся идеальной «выделанности».

Франц Алексеевич Рубо в своих произведениях достиг вершины батальной живописи. Будучи прирожденным художником-баталистом, он стал одним из ведущих мастеров этого жанра в России конца XIX — начала XX века. В основу сюжетов своих произведений он брал исторические события, требующие масштабного воплощения, и серьезно решал их, обратившись к героико-патристической теме, которая не перестает волновать во все времена. Лучшие традиции русской батальной живописи, ярким образцом которых является замечательное искусство Франца Алексеевича Рубо, сегодня успешно развиваются в творчестве советских художников.

М. САМСОНОВ,
народный художник РСФСР,
художественный руководитель
Студии военных художников имени
М. Б. Грекова



Ф. Рубо.
Кабардинец.
Гуашь. 1890-е гг.

Ф. Рубо.
Мужской портрет.
Масло. 1901.



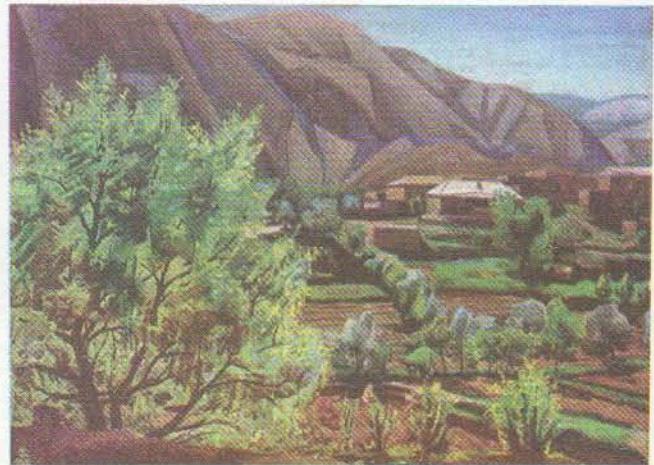
ТУРКМЕНСКИЕ НОВЕЛЛЫ АМАНГЕЛЬДЫ МУХАММЕДОВА

Самое раннее, что запало в душу Амана,— лучи щедрого солнца и горячая любовь матери. Наблюдая за ее работой над ковровым орнаментом — а она считалась лучшей мастерицей в ауле,— мальчик постигал игру линий, согласие красочных узоров.

Счастливая пора была недолгой. Умерла мать, оставив четверых детей. Мало прожил отец, вернувшись с фронта с тяжелым ранением. Кончилось детство...

Поселок Куня-Ургенч. В древности — Гургадж, столица Хорезма. Здесь жили и работали Ибн-Сина, аль Бируни, аль Хорезми, писал рубаи Омар Хайям. От тех седых времен сохранились мавзолеи Фахраддин Рazi, Текеша, Тюрабек-ханым.

Три года прожил мальчик в Куня-Ургенче, в детском доме. Аман остался навсегда благодарным воспитателям за внимание и доброту. Они



А. Мухаммедов.
Портрет чабана
Араза Гараева.
Цветная линогравюра.
1976.

А. Мухаммедов.
В горах.
Акварель, гуашь.
1972.



оценili его трудолюбие, тягу к учебе, способность к рисованию, живой интерес к национальной культуре. Мухаммедова отправили в Ашхабад — в Дом одаренных детей имени А. П. Чехова, где он стал одним из лучших учеников кружка изобразительного искусства. Не менее успешно шли занятия по общеобразовательным дисциплинам, свидетельство чему заслуженная награда — путевка в пионерлагерь «Артек».

Домой он вернулся со множеством рисунков, среди которых преобладали морские виды. Руководителю изокружка Н. Т. Червякову они понравились. А спустя некоторое время педагог отправил одну из работ Амана под названием «Весна» в газету «Пионерская правда», которая объявила Всесоюзный конкурс на лучший детский рисунок.

Эта акварель заняла третье место. Сколько среди товарищей Амана было радости, когда жюри конкурса присяло ему Почетную грамоту, книгу с дарственной надписью и рекомендательное письмо в Московскую среднюю художественную школу при институте имени В. И. Сурикова, куда он поступил в том же году, успешно выдержав вступительные экзамены.

— Я благодарен школе, она укрепила во мне любовь к людям, природе, научила пытливо и бережно относиться к предметам, которые изображаешь, — рассказывает Аман. — Никогда не забуду пору летней практики, березы близ подмосков-



А. Мухаммедов.
Юный художник (портрет сына Инера).
Карандаш.
1976.

нога Новоиерусалимского монастыря, левитановские рощи... Цветочные луга, опушки с лунным рогом над лесом, мерцание синих и розовых бликлов в густой зелени вызывали в памяти образы врубелевских картин. А сколько часов проводил в Третьяковской галерее!

Окончив школу, Мухаммедов как один из лучших учеников получил направление в художественный институт имени В. И. Сурикова. Он вспоминает:

— Восточная пословица гласит: «Счастлив человек, встретивший в пору юности мудрого старца — учителя». Таким наставником стал для меня Евгений Адольфович Кибrik, удивительный художник и не менее удивительный человек. Его беззаветная преданность искусству, работе, неиссякаемая любовь к жизни были и останутся для меня тем идеалом, к которому я стремлюсь.

После окончания института молодой художник задумал серию графических листов из жизни туркменских колхозников. На ее осуществление ушло три года. Были многочисленные поездки, наблюдения, зарисовки. Подолгу жил Аман в семьях хлопкоробов, изучал их быт, с рассвета и до поздней ночи работал с ними в поле. Новые впечатления, соединившись с воспоминаниями детства, воплотились в серии цветных линогравюр «Туркменские новеллы», которая была отмечена дипломом Академии художеств СССР.

Новая серия работ художника — «Хлопкоробы Туркмении».

— Я чувствовал потребность рассказать о них, — говорит он. — О хрупких и вместе с тем сильных девушках, собирающих по сто пятьдесят килограммов хлопка в день. Моя сестра Гюльджан, ее подруга Хайтгюль и другие труженицы колхоза «Ак-Алтын» — герои моей новой серии.

...Прислонясь в минуту отдыха к огромному мешку, доверху наполненному хлопком, девушка читает книгу. Первым делом мы обращаем внимание на ее лицо, затененная часть которого резко контрастирует с холодной белизной хлопка, а освещенная розовым светом — выделяется среди окружающих темных тонов. Мы живо ощущаем заинтересованность девушки чтением — так прикован к книге взгляд героини. Гравюра «Интересная книга» — и конкретный эпизод, и образ, типичный для Советской Туркмении, превратившейся в читающую республику из почти поголовно неграмотной в прошлом.

Работам Мухаммедова свойственны черты монументальности. В этом отношении характерна цветная линогравюра «Портрет чабана Араза Гараева». Художник рассказывает о своем герое:

— Он жил и работал среди природы. Это был человек недюжинной силы, высокий, с добрыми глазами. Движения Гараева — увереные, неторопливые — захватывали.

Фигура чабана заняла почти все поле рисунка снизу доверху. Крепкие, широко расставленные ноги и посох, на который он оперся, будто образуют устойчивую пирамиду, вросшую в землю. Мы смотрим на Гараева как бы снизу вверх, что придает еще большую внушительность его облику. Взгляд чабана устремлен вдаль, и нам нетрудно представить себе открывающиеся перед ним просторы. Кстати, и гравюра эта из серии «На просторах Туркмении». Прекрасно выдержаны отношения — в пропорциях, тоне, цвете. Тонко соотнесены планы, дальние не «выпирают», но и их интересно рассматривать — они ясно читаются, продолжая основную тему произведения. Мухаммедова можно назвать мастером детали. Каждая подробность тщательно продумана, ей найдено точное место. Даже маленькая точка вертолета на небосклоне соотносит действие с днем сегодняшним.

Амангельды не только профессиональный график, но и хороший живописец. Его картины ярки, декоративны, радостны. Они напоминают узоры туркменских ковров, росписи старинной посуды, мозаики древних построек. Живописность сочетается с графичностью, цветовая насыщенность с обобщенностью формы. Есть у него и акварели — сочные, легкие, звонкие.

Он прошел хорошую школу, но постоянно учится, совершенствуется, много рисует с натуры. Руководит детской изостудией, участвует в педагогических конференциях и семинарах. Никогда не унывает. Человеческие качества — доброта, веселый нрав, гостеприимность, простота в общении — счастливо соответствуют сущности его удачно начавшегося творчества.

А. АЛЕХИН,
кандидат искусствоведения

УДИВЛЯТЬСЯ КРАСОТЕ

В прошлом году Владимирской детской художественной школе исполнилось десять лет. Педагоги и учащиеся торжественно отметили эту дату, подвели итоги, обсудили перспективы на будущее. В школе занимаются 450 юных любителей изобразительного искусства: одни из них завершают обучение, другие — продолжают, третьи вошли 1 сентября новичками-первоклассниками.

Детям нашего города повезло: они родились во Владимире, прославленном замечательными памятниками русского искусства. Из окон школы виден во всем своем великолепии шедевр древнерусского зодчества — Дмитриевский собор, а рядом с ним — Успенский с фресками гениального Рублева.

О том, с каким трепетом и удивлением постигают ребята красоту, как они чувствуют и понимают мир, лучше всего рассказали их добрые и неповторимые рисунки.

Многие из них повествуют о древнем Владимире. Словно русские богатыри, одетые в золоченые шлемы и воинские доспехи, выступают в композициях памятники архитектуры — знаменитые Золотые ворота, много вековые соборы.

Часто можно увидеть ребят с альбомами и этюдниками в поэтических уголках Владимира. Открывающиеся с высокого Козлова вала живописные виды города особенно хороши весной, когда цветут знаменитые владимирские вишневые сады, а домновостройки и старинные здания тонут в их белой пене. Слева видна группа храмов Спаса и Николы — памятников XVII — XVIII веков, далее возвышается розовая церковь Георгия с шатровой колокольней, построенная заново в XVIII веке на месте бывшей усадьбы князя Юрия Долгорукого.

Вдохновенно работают юные художники: ведь их город — сама история! И может быть, авторам прекрасных рисунков более чем кому другому понятна

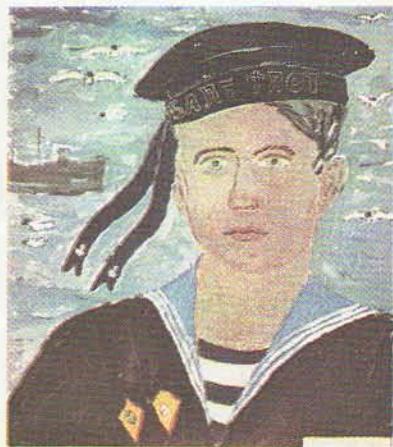
задумчивая красота древнего города, запечатленная кистью и карандашом.

Рядом со стариинными жилыми особняками, которые охраняются государством как памятники архитектуры, во Владимире возводятся белоснежные корпуса современных многоэтажных зданий. Вот таким и передает свой город Ира Коннова в яркой акварели «Портрет молодой девушки-строителя». Марина Васильева нарисовала тех, кто плавит металл, об ученых-физиках рассказывает Андрей Митрофанов.

Работе с натуры в школе уделяется главное внимание, и в ней особенно преуспели 10-летние Лена Плетнева и Галя Стрельникова, 14-летние Инна Крымова и Маша Киктева. Их рисунки не раз демонстрировались на различных выставках, а сегодня украшают постоянную экспозицию школы.

В день моего посещения школы у педагога А. Дынниковой ученики третьего класса отчитывались за контрольную тематическую композицию, обсуждали разложенные на полу крупноформатные листы, спорили, отмечали удачные находки, делали дружеские замечания, а особенно понравившиеся работы оформляли в паспарту для предстоящей выставки. В классе Т. Дмитриевой дети с увлечением занимаются декоративным рисованием, используя различные средства и приемы. Одни из них выклеивают из листов цветной бумаги аппликации, другие рисуют по воображению букеты цветов причудливой формы, третьи коллективно создают гуашью праздничный декоративный бордюр.

В апреле по установившейся традиции художники города устраивают для ребят в своих мастерских день открытых дверей. Они показывают юным коллегам новые работы, беседуют об искусстве. Часто ведущие владимирские художники приходят в школу на встречу с педагогами и учащимися. В. Юкину, К. Бритову, Н. Модорову —



Алеша Перов,
14 лет.

Русская сказка.

Гуашь.

Зина Белова, 12 лет.

Суздаль. «Святые ворота».

Линогравюра.

Лена Дмитриева,
12 лет.

Кот в сапогах.

Гуашь.

этим мастерам есть что рассказать детям: ведь за плечами у каждого большой жизненный опыт. Такие встречи не проходят для ребят даром: они обогащают их, заставляют более ответственно работать. Интересны они и для педагогов, многие из которых преподавательскую деятельность удачно совмещают с творческой.

Ученики рассказали о своем участии в городских, областных, республиканских выставках. Работы некоторых ребят побывали на всесоюзных и международных, но самой ответственной считается весенняя выставка, посвященная дню рождения Владимира Ильича Ленина.

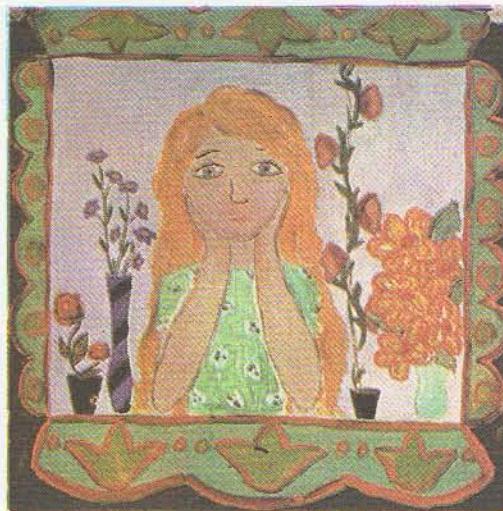
Лучшие детские работы вошли в методический фонд, насчитывающий тысячи рисунков. Большинство из них обращено к родному городу, замечательной и неповторимой сокровищнице памятников древнего русского зодчества.

Рисунки выполнены в самой различной технике: наряду с карандашом — акварель, гуашь, сепия, монотипия, соус, тушь, линогравюра, офорт. А какое многообразие жанров, решений, тем: здесь и иллюстрации к басням и народным сказкам, портреты, сельские и городские пейзажи.

Но ведущей остается тема родного города. Об этом думаешь, когда смотришь на рисунок 11-летней Светы Сиговой «У открытого окна». У окна, распахнутого в огромный мир, сидит девочка. В ее взгляде — удивление, которое может быть только при встрече с красотой. Именно этому и учат во Владимирской детской художественной школе — чувствовать, понимать красоту и удивляться ей.

А. АНТОНОВ

г. Владимир



Таня Лозбичева,
11 лет.

Папа.

Гуашь.

Света Сигова,
11 лет.

У открытого окна.

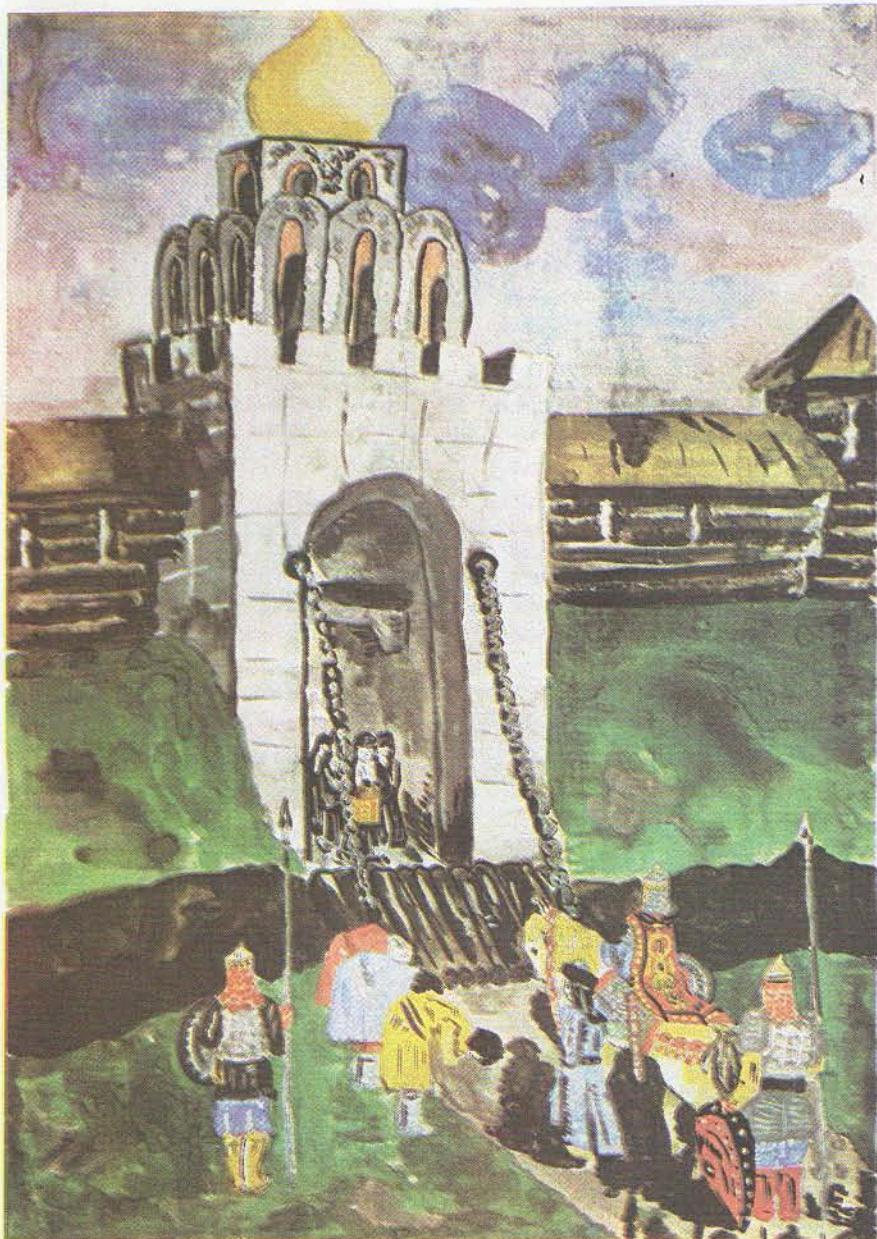
Гуашь.

Рома Богданов,
12 лет.

Встреча Александра

Невского у Золотых ворот.

Гуашь.



«МОЯ РОДИНА— СССР»

Дорогие ребята!

«Юный художник» уже оповещал вас о конкурсе с этим замечательным девизом.

Секретариат Центрального Комитета ВЛКСМ принял специальное постановление «О Всесоюзном конкурсе детского изобразительного творчества «Моя Родина — СССР», посвященном 60-летию образования СССР и 60-летию Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина». В нем названы его главные темы — славный путь, пройденный Родиной социализма за ее победные десятилетия, ратные подвиги разных поколений советских людей, наши пятилетки, трудовое созидание, в котором участвуют все народы и национальности Советского Союза — великой и дружной семьи. Надеемся, что рисунки и эскизы, созданные вами, ярко расскажут о героической истории Ленинского комсомола, который служит во всем примером пионерии. И конечно, мы уверены, что в ваших произведениях особое место займут история Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина, дела и заботы пионеров и детворы 80-х годов.

Напоминаем условия конкурса «Моя Родина — СССР».

Каждый автор присыпает не более трех работ, школы и коллективы — до тридцати, исполненных в любом виде: живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство. Скульптурные произведения должны быть выполнены только в твердых материалах. Копии и перерисовки не принимаются.

Срок представления — до 1 января 1982 года.

Не забудьте указать название работ, свою фамилию, имя, возраст и адрес. Если занимаетесь в детской художественной школе — фамилию, имя, отчество педагога.

Конечно, будущим участникам конкурса интересно узнать, что самые лучшие из представленных работ будут опубликованы в «Юном художнике». Из них намечено сформировать передвижные выставки в разных городах страны. Кроме того, победителей ждут награды — дипломы, памятные подарки, значки.

Отбирать лучшие работы доверено жюри в составе выдающихся художников, искусствоведов, педагогов, представителей ЦК ВЛКСМ и Центрального Совета Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина.

Возглавляет жюри А. М. Грицай — народный художник СССР, лауреат Государственной премии СССР и Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина, член президиума Академии художеств СССР.

Присыпайте ваши работы!

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 8. 1981.

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ	
1	И труд и вдохновение
О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ	
3	Ку-кры-ники (1-я часть)
РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ	
9	К. Брюллов. «Последний день Помпеи» А. Жукова
НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ	
17	Воспитай в себе трудолюбие А. Бенедский
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА	
19	Искусство эпохи викингов В. Похлебкин
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
25	Наброски акварелью С. Игнатьев
28	Вглядитесь и в костюм... Л. Надточий
ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ	
34	Картины Тьеполо в музее-усадьбе «Архангельское» Л. Савинская
К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ф. А. РУБО	
38	Певец русской славы М. Самсонов
ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ	
44	А. Мухаммедов А. Алехин
В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ	
46	ДХШ г. Владимира А. Антонов

На 1-й странице обложки: К. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент с автопортретом художника. Масло. 1827—1833. Государственный Русский музей.

На 2-й странице обложки: Мы из Мытищинской ДХШ. Фото. На 3-й странице обложки: К. Брюллов. Два натурщика. Итальянский карандаш, сангина. 1817. Государственная Третьяковская галерея.

На 4-й странице обложки: Дж. Б. Тьеполо. Пир Клеопатры. Фрагмент. Масло. Около 1747. Музей-усадьба «Архангельское».

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, 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. Щвецова, Т. Н. Яблонская

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника Л. А. Герасимук

Художественный редактор Ю. И. Киселев

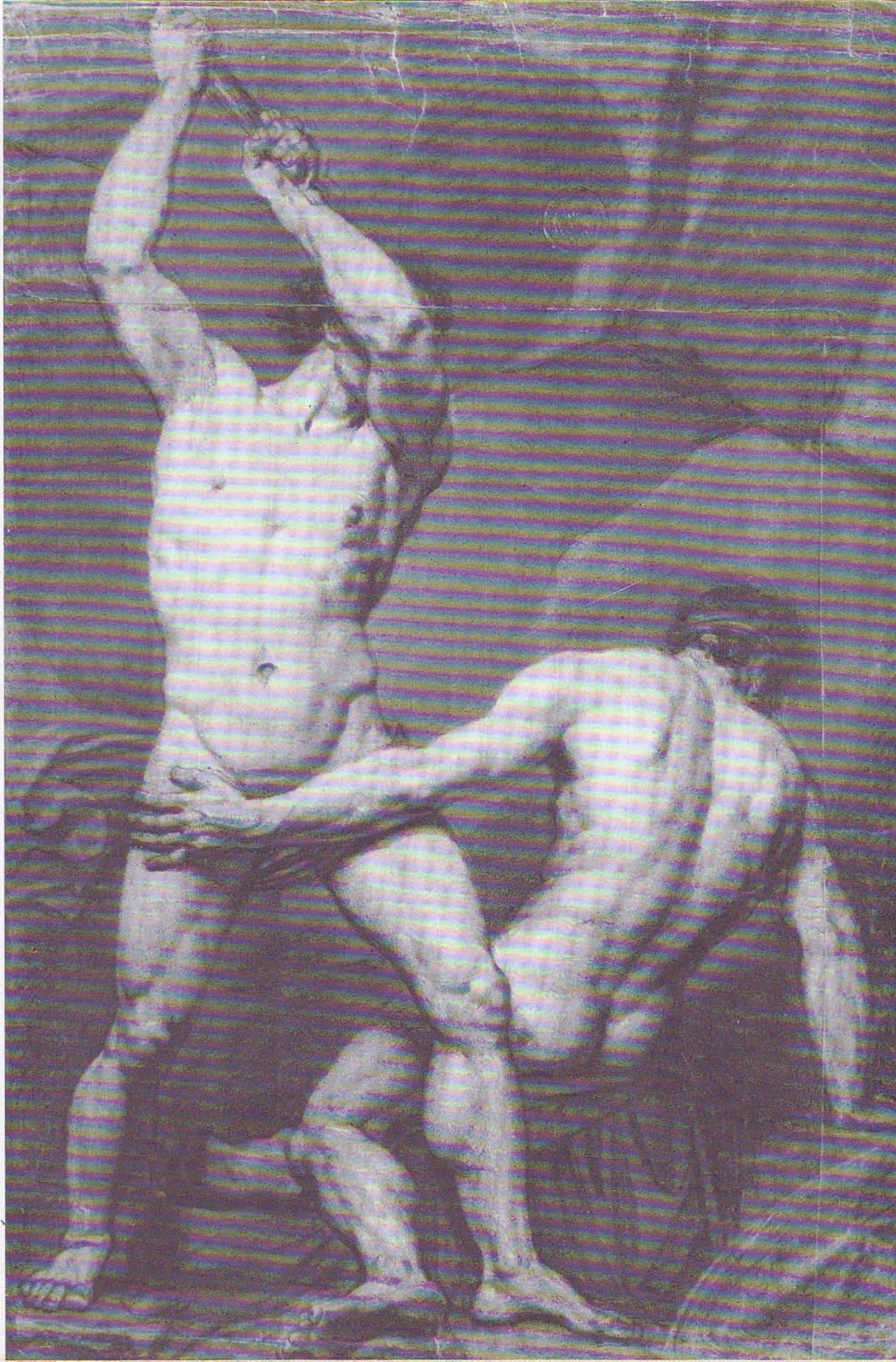
Фотограф С. В. Майданюк

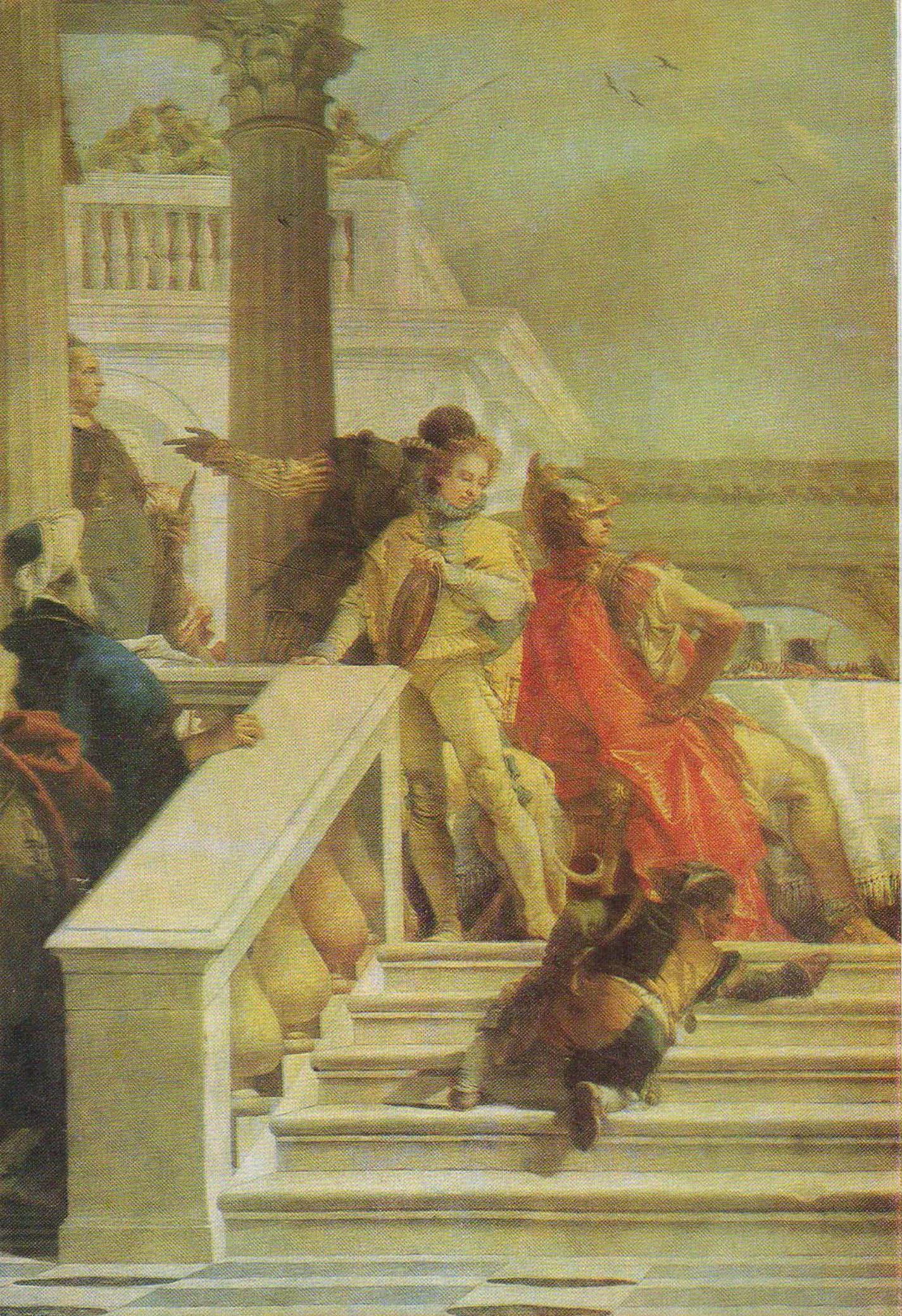
Технический редактор В. И. Мещаниенко

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

Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.





Индекс 71124

60 коп.