

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

36



1. 1984



Я ГОЛОСУЮ ЗА МИР!

Каждый вечер в ваших домах вспыхивают экраны телевизоров, и вы видите гигантские манифестации, митинги, пикеты на ракетных базах, эстафеты, марши мира. В Европе и на других континентах мощно ширится антиракетное и антиядерное движение. Отвести угрозу термоядерной катастрофы, предотвратить новую мировую войну, не дать погибнуть человеческой цивилизации — такова воля всех честных людей земли. «Советский Союз со всей определенностью и твердостью заявляет, что он остается приверженным принципиальному курсу на прекращение гонки вооружений, прежде всего ядерных, на уменьшение и в конечном итоге полное устранение угрозы ядерной войны. Он будет и дальше прилагать все свои усилия к достижению этих благородных целей», — говорится в Заявлении Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Ю. В. Андропова.

Вместе с братскими странами социализма Советский Союз выдвигает и отстаивает на международной арене деловую программу разоружения. Новые крупномасштабные мирные инициативы были провозглашены на XXXVIII сессии Генеральной Ассамблеи ООН: решительно и безоговорочно осудить ядерную войну как самое чудовищное преступление против человечества, высказаться за замораживание ядерных вооружений, не допустить милитаризации космоса.

Однако, не считаясь с волей народов земли, администрация Соединенных Штатов Америки разворачивает небывалую гонку вооружений. Сотни миллиардов долларов брошены на наращивание ядерного, нейтронного, химического, а теперь еще лазерного и космического оружия. В Западной Европе начато размещение американских ракет среднего радиуса действия, нацеленных на территорию Советского Союза.

Советское правительство вынуждено было принять ответные эффективные меры, чтобы ни у кого не осталось сомнений: мы сумеем обеспечить безопасность нашей страны, наших друзей и союзников при любых условиях!

Но и в нынешней острой международной обстановке курс СССР по-прежнему нацелен на сохранение и упрочение мира, на разрядку напряженности,

«Я голосую за мир!» Под таким названием редакция журнала «Юный художник» проводит в 1984—1985 годах Всесоюзный конкурс детского художественного творчества, посвященный XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

В конкурсе принимают участие дети в возрасте от 7 до 16 лет. Каждый коллектив детских художественных школ, кружков и изостудий представляет до 20 произведений любого вида изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Размер — не более 50 сантиметров по большей стороне.

Итоги Всесоюзного конкурса будут подведены к Международному дню защиты детей — 1 июня

обуздание гонки вооружений, расширение и углубление сотрудничества между государствами. Советский Союз будет и впредь делать все возможное, чтобы отстоять мир. Миллионы и миллионы людей глубоко осознают грозящую опасность и объединяют свои усилия ради жизни на земле.

«Какую пользу могу принести я делу мира? Что могут сделать юные художники?» — спрашиваете вы в своих письмах в редакцию. Каждый юный любитель изобразительного искусства может и должен внести вклад во всенародное движение за мир прежде всего своим творчеством. Пусть ваши рисунки расскажут об участии детей и подростков в антивоенной акции, проводимой ЦК ВЛКСМ и КМО СССР «Я голосую за мир!», международной кампании СИМЕА (Международный комитет детских и юношеских организаций при Всемирной федерации демократической молодежи) под девизом «Дети хотят мира», эстафете мира детских организаций европейских стран.

Вы можете посвятить свои работы митингам и акциям солидарности, трудовым субботникам в Фонд мира, урокам мира в школах страны, героическому подвигу советского народа в битве с немецко-фашистскими захватчиками, 40-летию Великой Победы, участию во Всесоюзных военно-спортивных играх «Зарница» и «Орленок».

21 января этого года исполнилось 60 лет со дня присвоения Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. В июле исполняется 60 лет с того дня, когда комсомол принял имя великого вождя. В августе — 60 лет создания октябрятских групп при пионерских отрядах. Расскажите о героической истории Ленинского комсомола, трудовых подвигах комсомольцев на ударных стройках страны, делах на Всесоюзном марше юных ленинцев. Учеба, труд, жизнь школы, ПТУ, семья, забота об охране природы, занятия спортом, искусством, игры, увлечения, национальные праздники и обычаи республик Союза ССР — все это также может стать темами работ.

Дорогие ребята! Призываем вас поднять свой голос в защиту мира во всем мире, принять активное участие во Всесоюзном конкурсе детского художественного творчества «Я голосую за мир!».

1985 года. Итоговая выставка состоится в июле 1985 года в Москве, в дни работы XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Участники выставки награждаются дипломами и памятными значками, лауреаты конкурса — премиями. Передвижные выставки, сформированные из лучших конкурсных работ, будут демонстрироваться в нашей стране и за рубежом.

Работы с указанием фамилии автора, его имени, возраста и адреса (желательно с фотографией автора) высылаются до 1 февраля 1985 года в адрес редакции журнала «Юный художник»: **125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а, конкурс «Я голосую за мир!».**



РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

ВЫСОТНЫЕ ДОМА МОСКВЫ

«Садилось солнце, купола блестящие, город стался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок подувал на нас, постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и, вдруг обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу...» Многие помнят, наверное, эти строки из книги «Былое и думы», когда юноши Александр Герцен и Николай Огарев дали на Воробьевых (ныне Ленинских) горах клятву — не щадя жизни, бороться с самодержавием. Не день и не год зрели в их сознании смысл, слова этой клятвы. Не последнюю роль в возникновении в их сердцах высокого порыва сыграла в тот погожий вечер панорама нашей древней столицы.

Какой же Москвой любовались Герцен и Огарев? И почему ее вид смог вызвать у молодых людей

прилив душевных сил, послужил эмоциональным толчком к их знаменитой клятве? Тогда, более полутора веков назад, Москва была в основном деревянной, застроенной двух-трехэтажными домами. Силуэт ее определяли многочисленные соборы, крепостные башни и стены, дворцы — уникальные памятники русского зодчества разных эпох и стилей. Город был неповторим по своему внешнему облику. Все его сорок сороков, споря друг с другом декором и позолотой, высотой и размерами, возвышались над ровным пластом городской застройки, делали Москву причудливо красивой. И наверняка вид города рождал в душе восторженные чувства.

Шли десятилетия. Москва росла вширь и ввысь. Уже в предреволюционное время, а потом и в первые годы Советской власти

силуэт города изменился до неузнаваемости. Старая Москва как бы потонула в массе многоэтажных построек. Потребности города неуклонно увеличивали этажность зданий. И еще в 30-е годы возникли мысли о том, чтобы в определенных местах возвести многоэтажные здания, которые придали бы облику Москвы большую выразительность как столицы первого в мире рабочекрестьянского государства и в то же время сохранили ее исторически сложившийся характер.

Война помешала планам архитекторов. Огромный ущерб был нанесен материальной культуре страны, ее жилому фонду. И тем не менее в январе 1947 года в газетах появилось сообщение о решении правительства начать в Москве возведение высотных зданий. Победа в Великой Отечественной войне продемонстрирова-

Л. Руднев, С. Чернышев,
П. Абросимов,
А. Хряков.
Государственный университет
имени М. В. Ломоносова.
1949—1953.

ла всему миру несокрушимую силу и мощь нашего государства, неизмеримо подняла его престиж в глазах человечества. Наши ратные успехи, размах послевоенного строительства, укрепление и рост политического авторитета СССР на международной арене требовали своеобразного отражения и в облике столицы Советской страны. Перед зодчими ставилась задача создать архитектурные произведения, принципиально отличные от зарубежных небоскребов. Formой и содержанием они должны были отражать величие нашего народа, могущество социалистического строя.

— А начинались московские «высотки» с дома на Котельнической набережной, — рассказывал народный архитектор СССР Д. Н. Чечулин (1901—1981), руководивший проектированием и строительством высотных зданий. — В 1940 году по моему проекту началось возведение его теперешнего южного корпуса. После войны, еще до принятия решения о строительстве высот-

Л. Поляков,
А. Борецкий.
Гостиница «Ленинградская».
1949—1953.



М. Посохин, А. Мндоянц.
Жилой дом на площади
Восстания.
1950—1954.

ных домов, мы в соавторстве с архитектором Ростковским подготовили проект дома в Котельниках в 25 этажей с включением в его ансамбль уже существующего корпуса. Моссовет утвердил проект, причем центральную часть, которая просматривается со всех сторон, было решено поднять до 32 этажей. Обращенный фасадом в сторону Кремля, дом состоит из трех корпусов и занимает территорию целого квартала при впадении Яузы в Москву-реку. Высотная его часть со шпилем возвышается над землей почти на 180 метров. В доме около 800 квартир. Он органично вписался в застройку центра столицы.

В июле 1952 года вошло в строй здание Министерства иностранных дел СССР на Смоленской площади. Оно построено по проекту архитекторов В. Г. Гельфрейха и М. А. Минкуса. Причем и в этом случае в архитектурную композицию был включен построенный ранее И. А. Голосовым корпус Министерства мясо-молочной промышленности, выхо-

дивший фасадом на Арбат. Гельфрейх великолепно решил проблему сочетания существующего здания с будущей «высоткой»: место соединения их заметит только очень сведущий человек.

Расположение всех московских высотных домов тщательно продумано. Оно отвечает требованиям исторически сложившейся планировки, рельефу местности и — самое главное — создает современный силуэт города, формирует его неповторимый облик, унаследовавший черты классической русской архитектуры, идею шатрового зодчества Руси. При выборе участков для строительства на местах будущих «высоток» поднимали аэростаты — прикидывали, как будут просматриваться здания с разных концов города, определяли их необходимую высоту. Для окончательной проверки и отработки в деталях архитектурных замыслов был сделан огромный макет города в масштабе 1:200. Он помещался в Мраморном зале Моссовета. Причем все детали макета были выемные: можно было убрать какие-то домики, поставить на их место другие здания, разбить площадь или сквер, проложить улицу или проспект. На этом макете и было определено сегодняшнее местоположение будущих высотных домов.

Государственный университет
имени М. В. Ломоносова.
Фойе клуба.





А. Мордвинов.
Гостиница «Украина».
1949—1957.

А. Душкин, Б. Мезенцев.
Административное и жилое
здание на Лермонтовской
площади.
1947—1953.

В. Гельфрейх,
М. Минкус.
Здание Министерства
иностраннх дел СССР.
1948—1952.

Д. Чечулин,
А. Ростковский.
Жилой дом на Котельнической
набережной.
1948—1952. ▷



Здание на Лермонтовской площади построено по проекту А. Н. Душкина и Б. С. Мезенцева. Оно располагается на самой высокой точке Садового кольца. Интересно, что его фасад в отличие от других «высоток» облицован не керамикой, а известняком, добытым в подмосковных карьерах. Сочетание красного гранита цоколя, портала и межоконных вставок с белым камнем стен, ритмичность архитектурных объемов и разнообразие декора придают зданию нарядность и стройность.

Неподалеку от трех вокзалов, на Комсомольской площади, поднялась почти 140-метровая башня высотной гостиницы «Ленинградская». И соорудил ее архитектор из города на Неве Л. М. Поляков в содружестве с А. Б. Борецким. Это 26-этажное здание — самое малое из столичных высотных по объему и площади основания.

Есть среди «высоток» еще одна гостиница — «Украина», расположенная в излучине Москвы-реки на набережной Тараса Шевченко. Здание строилось по проекту архитектора А. Г. Мордвинова. Высота сооружения со шпилем — 200 метров. Свое название гостиница получила в ознаменование 300-летия воссоединения Украины с Россией.

Характерным силуэтом, ярской конфигурацией форм отличается жилой дом на площади Восстания. Это первая значительная работа народного архитектора СССР М. В. Посохина, осуществленная им в соавторстве с А. А. Мндоянцем. Архитекторы оригинально использовали рельеф местности — ее резкий уклон в сторону Красной Пресни: они поставили здание на стилобат — ступенчатое основание, верх которого находится на уровне Садового кольца.

1 сентября 1953 года распахнулись двери Государственного университета имени М. В. Ломоносова на Ленинских горах. Это самое большое, высокое (240 метров) и красивое из московских высотных зданий. За многие километры от Москвы видно это величественное сооружение — главенствующее в архитектурном силуэте столицы. Творческую группу зодчих, проектировавших МГУ, возглавлял Л. В. Руднев. С ним работали крупнейший планировщик

С. Е. Чернышев и признанные мастера ленинградской школы П. В. Абросимов и А. Ф. Хряков. Необычайно выразительное пластическое решение ансамбля МГУ подчеркивают введенные в декор здания цвет, каменное литье (впервые примененное строителями университета для изготовления многих элементов архитек-

совов устройства фундаментов, производство стального профиля для каркасов зданий, создание отечественных моделей высотных подъемных кранов и новых конструкций лифтов — эти и множество других задач приходилось решать тогда впервые. И важнейшей из них было — достичь высокого качества работ.

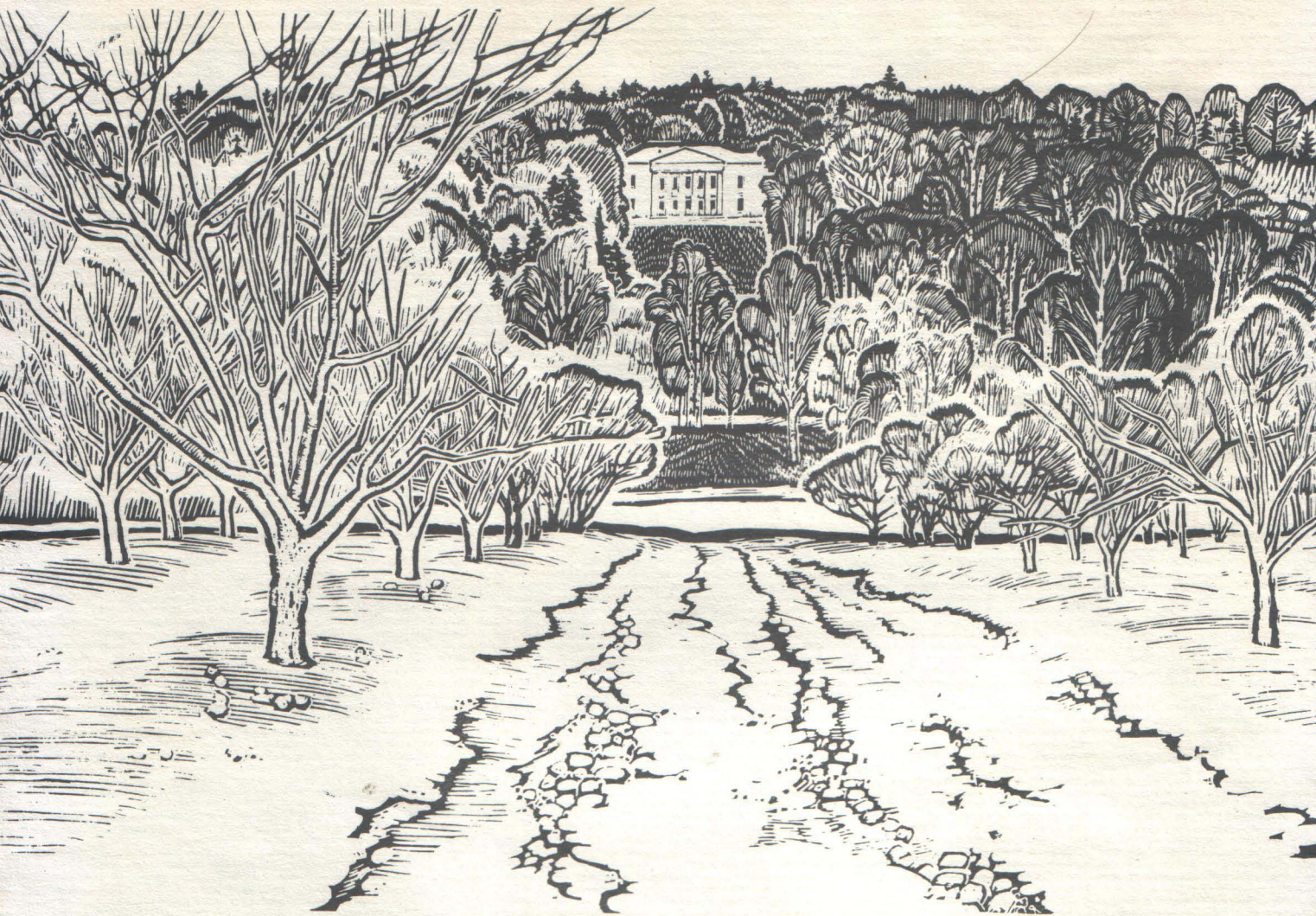


турного и скульптурного убранства), бронза, различные виды природного камня.

Сооружение высотных зданий было для советских градостроителей абсолютно новым делом. Сама задача организации строительства подобных домов, а по сути, сложнейших архитектурно-инженерных сооружений потребовала поднять на более высокий уровень целые отрасли промышленности. Разработка особых спо-

Московские «высотки» с их выразительными, запоминающимися силуэтами родственны городу характером архитектурных форм. И это потому, что высотные дома столицы несут в своем облике черты национального своеобразия с его красочностью, устремленностью ввысь, ясностью образа и жизнеутверждающим оптимизмом.

В. КУЗНЕЦОВ



ЛЕНИНИАНА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

И зобразительная Лениниана в советском искусстве началась еще при жизни вождя. Дорогие черты Ильича запечатлели с натуры такие выдающиеся мастера, как Н. Андреев, И. Бродский, Ф. Малявин, Л. Пастернак. Человечество будет всегда благодарно тем художникам, которые отдали талант и вдохновение неисчерпаемой ленинской теме. Среди них замечательные живописцы, скульпторы, графики — И. Гра-

барь, А. Герасимов, С. Герасимов, Б. Иогансон, С. Меркуров, Вл. Серов, Н. Жуков, Е. Кибрик... И мастера, наши современники, — Н. Томский, Вл. Цигаль, Д. Налбандян, М. Божий, Л. Кербель и многие другие — бережно воплощают благородный облик вождя, страницы его жизни и борьбы.

— Я отдал этой теме более сорока лет напряженного труда, — рассказывает Герой Социалистического Труда, народный

художник СССР Дмитрий Аркадьевич Налбандян, — и отчетливо ощущаю, сколь высокие требования предъявляет она к уровню мастерства, гражданственности... Чтобы воссоздать мир чувств и мыслей Ленина, недостаточно быть только психологом. Также невозможно обойтись без глубокого понимания движущих сил истории, величайшей роли преобразующей деятельности партии и народа. Потому всякий раз,

приступая к работе над образом Ильича, я чувствую, будто вновь сдаю серьезный экзамен не только на художественную, но и на идейную зрелость. Тут от художника требуется предельная точность и конкретный историзм мышления...

Ленинская тема в нашем изобразительном искусстве богата и многогранна. Одни художники воплощают ее с эпической мощью, умея найти в биографии героя наиболее характерные эпизоды, обобщить и придать им логическую завершенность. Другие мастера решают ответственную тему с преобладающим лирическим звучанием, привносят живые интонации личных переживаний.

Современные художники глубоко чувствуют красоту и поэзию ленинских мест, особенно плодотворно воссоздают неповторимую атмосферу подмосковных Горок. Впервые Владимир Ильич приехал в Горки в сентябре 1918 года, когда ухудшилось состояние здоровья. Впоследствии регулярно приезжал сюда в выходные дни, а с мая 1923 года жил здесь постоянно. В Горках 60 лет назад перестало биться сердце великого вождя. И все это время разные поколения писателей, художников, поэтов, обращаясь к ленинской теме, внимательно изучали материалы музея в Горках, любовались природой одного из чудесных уголков Подмосковья.

Четверть века отдал живописец Александр Иванович Саханов теме «Горки Ленинские». Еще в пору студенчества в художественном институте имени В. И. Сурикова его дипломной работой стала композиция «Прощание с Лениным». С тех пор мастером написано около ста полотен, посвященных Ильичу. Среди них главное место занимает серия «Горки Ленинские». В ней запечатлены простота и человечность гениального мыслителя, его отношение к товарищам по партии, близость

А. Саханов.
Любимая беседка Ильича.
Масло. 1977.



к народу, душевность и теплота контактов с крестьянами, детьми, близкими людьми.

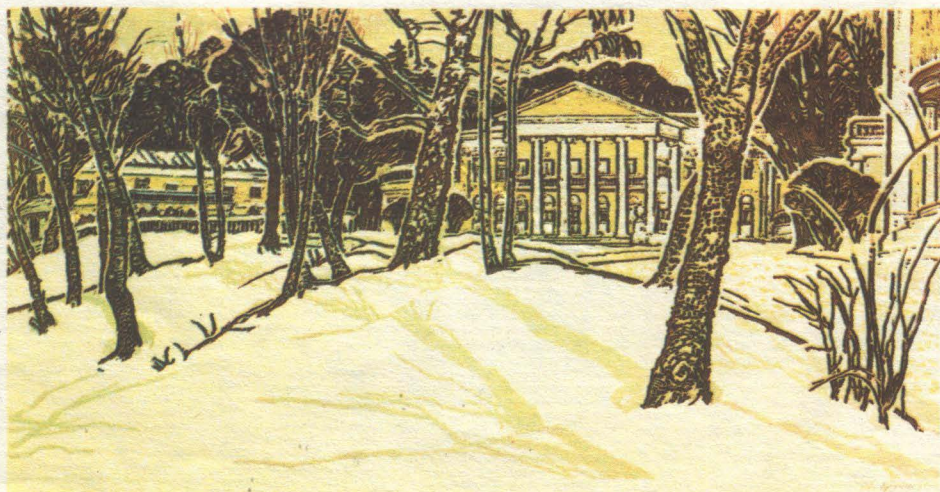
В полотнах этой серии творческим воображением художника воссозданы эпизоды неторопливой дружеской беседы Владимира Ильича с Надеждой Константиновной Крупской, серьезного, делового разговора с Михаилом Ивановичем Калининным, одной из плодотворных встреч с Алексеем Максимовичем Горьким, живого, заинтересованного общения вождя с местными жителями — пожилыми и молодыми.

В Горках Ленин не только отдыхал и лечился, здесь он много и напряженно работал: готовился к выступлениям, писал проекты важнейших государственных и партийных документов. Не случайно А. Саханов изображает Ильича погруженным в сосредоточенные размышления на балконе дома над рукописью и книгами. В других композициях автор правдиво и с большим тактом характеризует повседневный быт вождя, интерьеры комнаты в северном флигеле, рабочего кабинета, телефонной комнаты.

В серии А. Саханова нашли место и очаровательные пейзажи Горок. В его композициях и весенняя природа, и звонкие зимние краски, и зеленый пышный убор деревьев и лужаек.

Десятки натуральных зарисовок, этюдов с местными жителями выполнил живописец Николай Александрович Сысоев в Подмосковье,

Ш. Бронштейн.
Вдали Дом-музей В. И. Ленина
в Горках.
Линогравюра. 1968.



Ш. Бронштейн.
Дом-музей В. И. Ленина
в Горках.
Цветная линогравюра. 1977.



Н. Сысоев.
В. И. Ленин и Н. К. Крупская
среди крестьян деревни Горки
в 1921 году.
Масло. 1949.

прежде чем приступить к сложной композиции «В. И. Ленин и Н. К. Крупская среди крестьян деревни Горки в 1921 году». Задумал эту работу художник, будучи еще дипломником института, где учился у И. Э. Грабаря и Н. П. Ульянова. Приступил к созданию картины в первые послевоенные годы, и вместе с картиной в творчестве мастера рождалась большая гражданственная тема. Ее он пронес через всю жизнь, воплощая страницы пылливо и бережно изученной биографии вождя.

Почти все крупные произведения художника связаны с именем Ленина и решены монументально, с требовательным вниманием к портретному изображению.

Н. Сысоев представлял себе Ильича то в водовороте важнейших государственных событий, то в обстановке домашней, непринужденной. Так, на одном из его полотен запечатлен эпизод открытия электростанции в Кашине. А на другом холсте с подкупающей теплотой изображена семья Ульяновых на прогулке в один из тех дней, когда Владимир Ильич свободен и может побеседовать с близкими, спокойно полюбоваться глубокой лазурью весеннего неба.

Владимир Ильич страстно любил природу и в редкие часы отдыха умел наслаждаться ее красотой. Старейшему московскому графику Ш. И. Бронштейну

удалось в многочисленных композициях передать живой трепет природы Горок Ленинских. Строгие, однотонные линогравюры, быстрые натурные зарисовки, литографии и акварели художника воплощают различные сюжеты: аллеи парка, укромный мостик, небольшой пруд, мягкий контур балюстрады, дорожку к реке Пахре, группу деревьев у Большого дома, белеющую вдали колоннаду музея, вид на деревню Горки с разных точек обзора и в разные сезонные состояния.

С интересом и волнением изучал Шая Иосифович Бронштейн ту внешнюю среду, в которой проходили в течение двух лет часы труда и досуга «самого

человечного человека». Интерьерные композиции отличаются точностью и тщательной детализацией изображения. Каждая работа создает настроение и торжественное, и спокойно-сосредоточенное, располагающее к внимательному рассматриванию, неторопливому раздумью.

И в современной книжной графике накопилось немало запоминающихся работ на ленинскую тему. Литература об Ильиче обширна и по-настоящему увлекательна. Вот уже четверть века иллюстрирует книги о Ленине для детей И. А. Ильинский. С его рисунками вышли произведения С. Михалкова, А. Кононова, М. Прилежаевой, В. Тельпугова, С. Дангулова, Ф. Алиевой, З. Воскресенской... Всего художником проиллюстрировано 23 книги о Ленине для детей.

— После первой, второй, третьей книжек о Ленине,— говорит

Игорь Александрович,— мне показалось, будто я был лично знаком с ним; Ленин не просто заинтересовал меня, а заставил глубоко полюбить революционную тему.

Ильинский встречался со многими людьми, лично знавшими Владимира Ильича, копил в памяти его жесты, характерные позы, манеры, особенности походки. Художник изучал каждую фотографию Ильича, каждый новый кинокадр, историческую обстановку всех периодов ленинской жизни. Ведь в книжной графике, особенно на историческую тему, важно все: одежда, мебель, черты архитектуры и быта. Все, что касается вождя пролетарской революции, его соратников, конкретной исторической эпохи, должно быть достоверным и правдивым.

Взыскательно и вдохновенно работает Ильинский. Он считает,

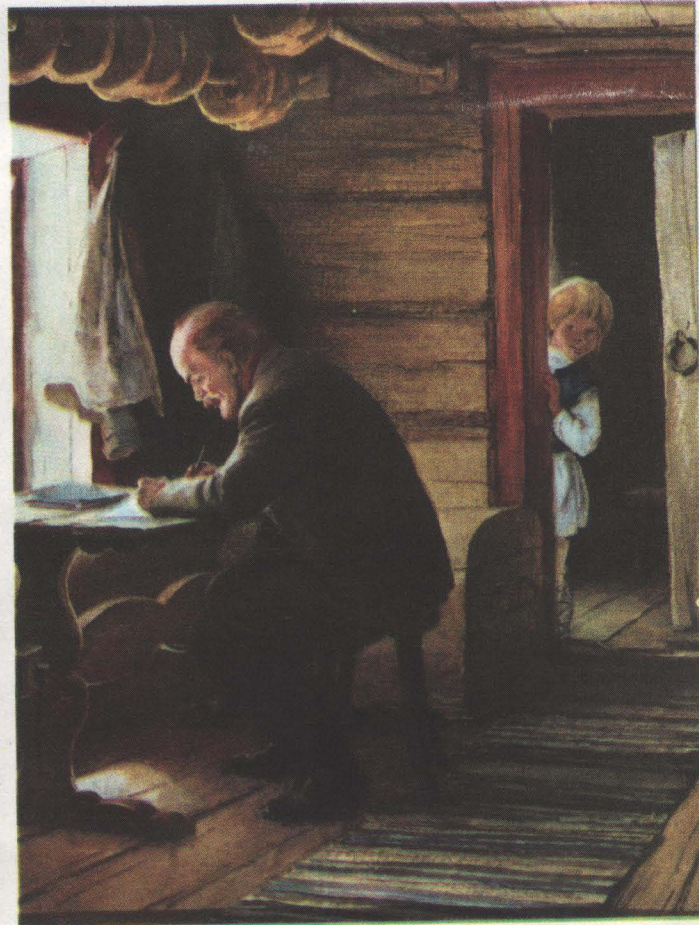
что сложность и ответственность создания художественного образа великого борца и мыслителя в том, что в представлении всех советских людей давно сложился определенный портрет Ильича. Этот обобщенный образ порой непохож на документальные кино- или фотокадры. И художник только тогда сможет создать типичный и в то же время своеобразный портрет Ленина, когда поймет, каким именно представляет его себе наш народ — создатель коммунистического общества.

Каждое новое поколение художников, прикасаясь к истории жизни и борьбы вождя, читая его труды, исследуя его революционную теорию, делает для себя нравственные, философские, жизненные открытия.

Изобразительная Лениниана продолжается.

Н. ИВАНОВ.

И. Ильинский.
Иллюстрации к книге
З. Воскресенской
«Сквозь ледяную мглу».
Гуашь. 1983.

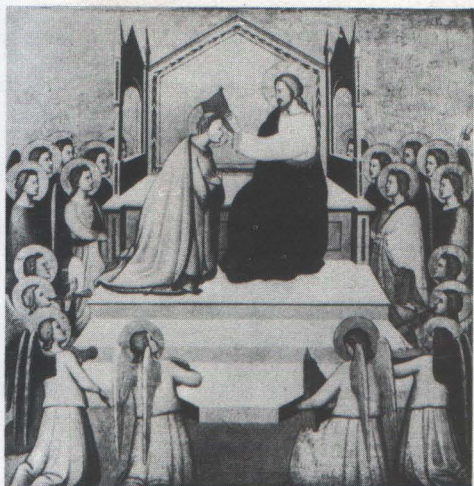


БУДАПЕШТСКИЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Архитектурный ансамбль площади Героев в Будапеште невозможно представить без величественного здания Музея изобразительных искусств. Торжественный вход в него подобен фасаду древнего античного храма. Ступени широкой белокаменной лестницы ведут к открытой галерее — портику, в котором стройный ряд классических колонн поддерживает треугольный фронтон, украшенный копиями скульптур греческого храма Зевса Олимпийского.

Коллекция музея стала доступна для посетителей с 1906 года. Но начало ее образования восходит к более раннему времени. Основой послужило собрание картин, приобретенное государством в 1870 году у герцогов Эстерхази. Несколько позже к нему были

Мазо ди Банко.
Коронование мадонны.
Темпера. 1330.



Неизвестный скульптор.
Портрет молодого человека.
Известняк. 1300 год до н. э.

присоединены другие частные коллекции, а также часть экспонатов Венгерского национального музея. Собрание постоянно пополнялось за счет даров и закупок произведений на международных аукционах.

Будапештский музей — настоящая сокровищница мирового искусства. Она включает в себя отделы египетского, греческого, римского и современного искусства, в том числе превосходную картинную галерею и графическую коллекцию.

В зале Древнего Египта можно увидеть замечательный скульптурный портрет молодого человека — творение неизвестного мастера, жившего за 1300 лет до новой эры. Строгий канон египетского искусства не подавлял твор-

ческой воли художника. Рука древнего скульптора воплотила в камне одухотворенный образ юноши. Портрет выполнен из известняка — мягкого, пористого материала. Учитывая особенности хрупкой породы, мастер по-разному обработал ее. Щеки, лоб и подбородок лица округлены. Острым резцом скульптор прочертил миндалевидные глаза и мягко выделил линии губ. Он тщательно вырезал

Неизвестный скульптор.
Эпоха эллинизма.
Будапештская танцовщица.
Мрамор. III век до н. э.

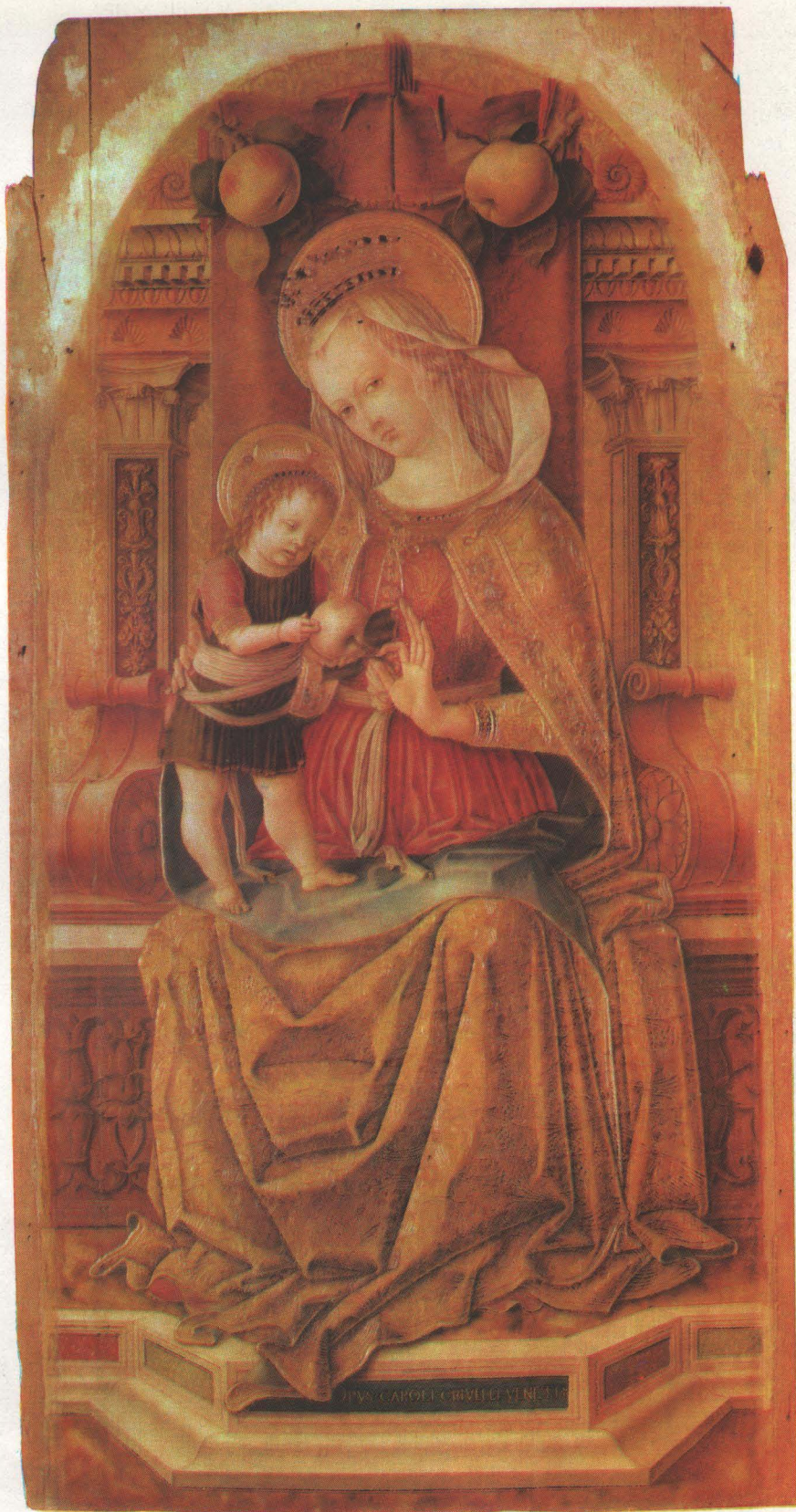


повторяющиеся узоры на парике и ложной бороде, что придало декоративность неподвижным и жестким формам символического убранства, указывающего на принадлежность человека к знатному роду.

К числу шедевров древнегреческого искусства относится скульптурное изваяние «Будапештской танцовщицы» (III век до н.э.). Она была создана в эпоху эллинизма, завершившую развитие искусства Древней Греции. Девушка нагнулась в полуобороте, поправляя край платья. Запечатленное движение прекрасно в своей естественности и простоте. Скульптор придал фигуре гармонию и равновесие, лицу и обнаженным плечам плавность, а одежде со множеством складок отчетливую рельефность. Обходя мраморную статую кругом, можно заметить, как свет и тени переходят друг в друга, делая мрамор живым.

Пройдя несколько залов, вы невольно обратите внимание на картину «Коронование мадонны» (1330) флорентийца Мазо ди Банко, одного из учеников великого преобразователя средневековой живописи Джотто. В отличие от отвлеченных образов готики здесь показаны персонажи, наделенные большой теплотой и человечностью, — это прекрасные в выражении своих чувств люди. Как и другие художники Возрождения, Мазо ди Банко прославляет человека. Трон, на котором изображены Христос и Мария, показан в перспективе, и благодаря этому, хотя объем фигур только намечен, глубина пространства становится ощутимой.

Карло Кривелли начал творческий путь в Венеции, затем работал в городках провинции Марке. Сохраняя приверженность к архаическим формам готического искусства, художник принаравливался к консервативным вкусам заказчиков. На картине, созданной примерно в 1476 году, он изобразил мадонну с младенцем Христом. Юная Мария наклонила голову к сыну, но взгляд ее лишен материнской теплоты и сердечности, он отстранен и задумчив. Персонажи изолированы друг от друга. Кривелли более увлекает «реализм деталей», нежели образное взаимодействие героев. Он не остался в стороне и от тех нов-



Карло Кривелли.
Мадонна на троне.
Темпера. Около 1476.

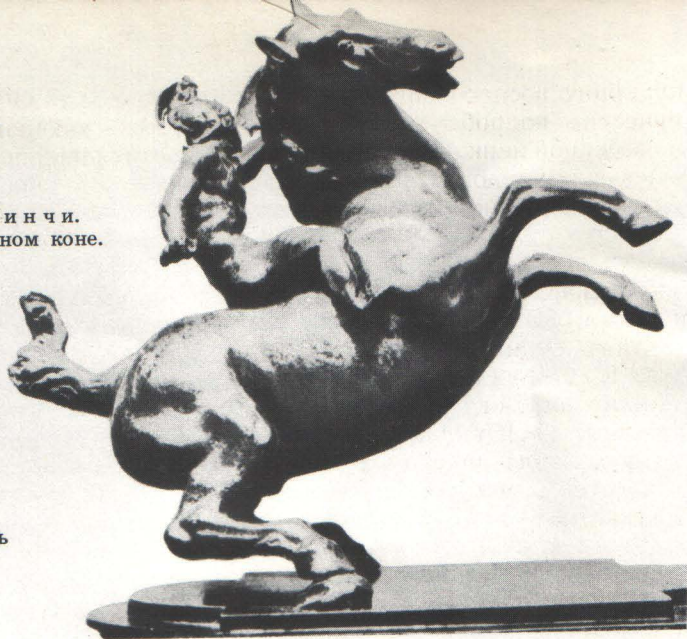
шесть, которые принес Ренессанс. Художник четко очерчивает объемы предметов, тонко прорабатывает детали. Фронтальная поза мадонны, сидящей на богатом византийском престоле, золотой фон, сложные переплетения орнамента и холодные красочные тона придают алтарному образу строгость и торжественность.

Переходя от картины к картине, можно проследить тот путь, по которому шли итальянские художники. Они все более и более отходили от мертвых средневековых схем к воспеванию красоты человека и природы. Равновесие частей композиции, ясный ритм и чувство меры — основные черты одного из

Рафаэль Санти.
Мадонна Эстерхази.
Масло. 1508.

Леонардо да Винчи.
Всадник на вздыбленном коне.
Бронза. 1516.

Питер Брейгель Старший.
Проповедь Иоанна Крестителя.
Масло. 1566. ▷



творений великого Рафаэля, так называемой «Мадонны Эстерхази» (1508). В гармоничный пейзаж, отразивший впечатления художника от реальной природы, включены персонажи христианской легенды.

Поэтическая красота далей, простор и тишина, разлитая в мире, передают радостное мироощущение мастера, находившегося в те годы в расцвете своего таланта.

«Портрет молодого человека» (1510) приписывается венецианцу Джорджоне. На нем изображен один из представителей Возрождения. Художник выявляет в образе типическое, свойственное человеку Ренессанса. За меланхолической отрешенностью и самоуглубленностью портретируемого чувствуется, что перед нами незаурядная, творческая натура, обладающая внутренней силой и достоинством.

Гордость собрания музея — «Всадник на вздыбленном коне» (1516) Леонардо да Винчи. В скульптурной группе отображен момент яростной схватки воина с невидимым врагом. В правой руке всадник сжимает меч (не сохранившийся до нашего времени), в левой руке — щит, которым он пытается защититься от удара противника. Предельное напряжение сил и динамика активного, целенаправленного движения объединяют фигуры человека и лошади. В пластике обнаженного тела и сильного животного выражено единое стремление — победить. Скульптор отказывается от скру-

пулезного воспроизведения анатомических подробностей. Мощной и уверенной лепкой он смело обобщает форму и доводит ее до степени выразительного и лаконичного знака.

Несколько позже, к началу XVI века, Возрождение пришло и в северные страны Европы. В картине немецкого художника Лукаса Кранаха Старшего «Обручение святой Екатерины Александрийской» (1516) евангельская тема послужила лишь поводом для того, чтобы изобразить не героев христианской легенды, а реальных людей. Мы видим молодую мать, трогательно прижимающую к себе ребенка. Ее окружают полные душевной доброты девушки, одетые в яркие костюмы XVI века. Маленькие пухлые ангелочки выглядывают из-за крутого склона холма. Они похожи на шаловливых и любопытных мальчишек. Действие происходит на фоне горного пейзажа. Всем строем произведения, отличающегося изысканностью цвета и тщательностью отделки деталей, художник создает настроение сказочности и придает сцене юмористическую окраску.

Трагической была судьба Ни-

дерландов в XVI веке. Испанский король и инквизиция пытались поработить маленькую свободолюбивую страну. Она самоотверженно и героически боролась со своими врагами. Произведения Питера Брейгеля Старшего правдиво и полно отображали жизнь трудолюбивого и многострадального народа. Недаром сами нидерландцы прозвали художника Брейгелем Мужиком. Религиозный сюжет в «Проповеди Иоанна Крестителя» (1566) он изобразил как реальную сцену. Проповедник едва различим в гуще толпы, которая, по существу, и является героем произведения. Перед нами множество лиц, по-разному выражающих отношение к страстной речи Иоанна. Одни сосредоточены, внимательны, находятся в раздумье, другие равнодушны. Люди расположились на опушке старого, погруженного в сумерки леса. Сквозь просветы его видны манящие дали с уходящей за горизонт лентой петляющей полноводной реки, замком на холме, парящими в небе птицами, равнинами с редкими деревьями, горами.

Эль Греко — один из величайших художников второй половины XVI — начала XVII века. Его про-

изведение «Моление о чаше» (1605—1610) кажется фантастическим видением, сотканным из света и теней. На первом плане он изобразил трех апостолов. Они лежат в неудобных позах, и сон их лишен безмятежности. Как внезапно вспыхнувшее пламя, выделен коленопреклоненный Христос. К нему устремляется ангел с символической чашей в руке. В ночном пространстве блуждают беспокойные тени. Краски тревожно мерцают и светятся в полутьме.

Бартоломео Эстебан Мурильо — художник иного творческого склада. Он представлял религиозные сюжеты как жанровые сцены из народной жизни. Так, евангельские герои в картине «Святое семейство» (1660) по внешнему виду напоминают крестьян, занятых повседневными делами. Мария на минуту отвлеклась от вышивания. Она с нежностью смотрит на играющих детей. Ее муж Иосиф мастерит что-то за верстаком. Образы несут в себе покой и умиротворенность, а сама сцена приобретает идиллический характер. В качестве моделей художнику служили сеvilские крестьяне, в которых он видел возвышенную красоту.





Бартоломео Эстебан
Мурильо.
Святое семейство.
Масло. 1660.



Джорджоне.
Портрет молодого человека.
Масло. 1510.

XVII столетие называют «золотым веком» голландской живописи. Одной из излюбленных тем художников того времени было изображение будней зажиточных горожан-бюргеров. В картине Питера де Хоха — «Девушка, читающая письмо» (1664) уютная, небольшая комната, у приоткрытого окна сидит девушка, целиком поглощенная чтением дорогого ей письма. Художник подробно обрисовал обстановку дома. Он с любовью передал особенности одежды молодой женщины, фактуру тяжелой ковровой скатерти, легкой занавеси окна, кожаной обивки стульев с поблескивающими металлическими кнопками. Кисть мастера придает предметам осязаемость и убедительную материальность. Свет уходящего дня и полумрак комнаты смягчают их очертания, определяя тем самым атмосферу покоя и тишины. Приоткрытое окно позволяет увидеть характерный вид — маленький

голландский город, утопающий в зелени, с неизменной колокольной вдали. Питер де Хох создает задушевный лирический образ, находит поэтическое в самом обыкновенном.

Украшение испанского раздела — картина Франсиско Гойи «Девушка с кувшином» (1810). Произведение исполнено вдохновенно и легко, на одном дыхании. В точных ударах кисти ощутима раскованность и свобода, а в плотных и упругих мазках искрящегося цвета — неиссякаемая энергия. В образе крестьянской девушки воплощена жизнерадостность и открытость характера испанского народа, который героически преодолевает тяготы судьбы, смело смотрит в будущее. За кажущейся внешней простотой изобразительного решения стоит виртуозное мастерство гениального художника, для которого высшей ценностью был человек.

Клод Моне — один из зачина-

телей импрессионизма — художественного направления, возникшего во Франции в 60-х годах XIX века. Его картина «Лодки» (1886) решена в соответствии с новыми живописными задачами. Художник любил писать море. Оно привлекало его изменчивостью состояний и движением. Для картины выбран, казалось бы, непримечательный мотив. Однако внимательный глаз художника видит всю его неповторимость и своеобразие. Темные силуэты лодок отчетливо выделяются на берегу. Песок, на котором они лежат, — это не одноцветная масса, не нейтральный, условный фон, а многоцветье живых красок. Падающая тень представляется во множестве цветовых переходов. Художник по-разному кладет мазки. На изображении лодок они плавные и сглаженные, на песке короткие и отрывистые, на волнах гибкие и пластичные. Работа на пленэре позволяет Моне проследить, как под действием света

изменяются цвета в природе. Непосредственные впечатления художника служат основой создания образа гармоничного, многокрасочного мира.

Произведения живописи и скульптуры, о которых здесь рассказано, дали возможность вкратце представить историю развития искусства прошлых эпох, начиная с древнейших времен и до начала XX века. Но как бы ни был подро-



Клод Моне.
Лодки.
Масло. 1886.

Лукас Кранах
Старший.
Обручение святой
Екатерины
Александрийской.
Масло. 1516.

Питер де Хох.
Девушка, читающая
письмо.
Масло. 1664.

бен рассказ о них, он не в состоянии восполнить или заменить непосредственное общение человека с подлинными шедеврами. Недаром существует поговорка: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». А для того чтобы сокровища искусства стали доступны большому количеству зрителей, они «отправляются в путешествие» в другие страны, в Советский Союз. Так, в 1970, 1971 и 1979 годах Государственный Эрмитаж и Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина принимали в своих стенах выставки испанской живописи начала XVI—XIX веков и западноевропейского рисунка из собрания Будапештского музея. Такие творческие контакты имеют прочную основу. Они постоянно крепнут, служат делу укрепления мира и культурного сотрудничества наших государств.

ВИЛЬМОШ ТАТРАИ,
научный сотрудник Будапештского
музея изобразительных искусств

Перевод О. МАДЯР



Портрет
молодой женщины.
Фаюм.
Середина
или вторая половина
II века.

ПРОФЕССИЯ РЕСТАВРАТОРА ЖИВОПИСИ

Хотелось бы побольше узнать о благородной профессии людей, вновь дарящих людям забытые шедевры.

Мне кажется, что таким рассказом вы поможете многим ребятам, желающим выбрать профессию, связанную с искусством.

Марина Сотникова, 15 лет, Москва

Мы попросили выполнить эту просьбу старшего реставратора Государственного музея изобразительных искусств имени

А. С. Пушкина
Г. Г. КАРЛСЕНА.

Автор картины «Иван Грозный и сын его Иван» И. Е. Репин в 1913 году был приглашен в Третьяковскую галерею для участия в реставрации своего знаменитого полотна, жестоко поврежденного ударами ножа. Сохранилась фотография картины, сделанная в те дни. Вокруг прорывов — утраты живописи, обнажившие нити холста и белый грунт. Погибли важные детали авторского письма.

Из петербургского Эрмитажа вызвали реставраторов Д. Ф. Богословского и И. И. Васильева. Они укрепили поврежденную живопись, подклеили с тыльной стороны второй холст, чтобы удерживать деформирующиеся края прорывов, заполнили реставрационным грунтом утраты на местах осыпавшейся краски. Когда эта процедура — ее обычно называют технической реставрацией, или консервацией, — была закончена, приехал Репин, который в то время жил в местечке Куоккала, близ Петербурга. В течение нескольких часов он заново переписал голову Грозного и другие детали на поврежденных участках. Попечитель Третьяковской галереи — известный художник и искусствовед И. Э. Грабарь — увидел законченную работу Репина уже после его отъезда. Новые фрагменты репинской живописи имели абсолютно иную цветовую гамму по сравнению со старой живописью, так как к этому времени колористические

вкусы Репина значительно изменились. Трудно сказать, был ли удовлетворен Репин результатами проделанной работы. Но он внезапно уехал, а все сделанное им в тот день Грабарь полностью удалил, пока краски еще не высохли.

В течение недели Грабарь и Богословский восстанавливали утраченные участки живописи, стремясь сделать незаметными раны, нанесенные картине, при этом нисколько не затрагивая окружающей живописи.

Выполнение этой сложной задачи стало бы невозможным, если бы реставраторы не имели фотографий с фрагментов картины до ее повреждения. Их увеличили до размеров оригинала и руководствовались ими при восстановлении мельчайших деталей. Работа была выполнена мастерски. Реставрированные участки и сейчас почти неотличимы.

Этот случай в истории реставрационной практики интересен не только высоким качеством исполнения сложных операций. В нем проявляются принципиальные основы современной научной реставрации, которые благодаря усилиям И. Э. Грабаря и его помощников получили широкое развитие уже после Великой Октябрьской социалистической революции, когда художественные ценности стали достоянием народа.

Прав ли был Грабарь, так решительно удаливший новую живопись Репина на поврежденном участке картины? С точки зрения принципов современной реставрации мне представляется, что он не мог поступить иначе.

Репин подошел к реставрации своей картины как к созданию нового варианта живописного решения, внося изменения в произведение, законченное им в 1885 году. Вероятно, в таком случае следовало бы изменить датировку картины и отнести ее не к 1885 году, а к 1913-му. Несомненно, это был бы не лучший

вариант, так как частичные изменения, внесенные Репиным, нарушили живописную гармонию полотна. По мере высыхания красок это нарушение становилось бы еще заметнее.

Для реставраторов в данном случае важнейшей задачей было устранить повреждения, искажающие картину 1885 года, не внося в ее живописный строй ничего нового. Выполненная Грабарем работа точно соответствовала буквальному значению слова «реставрация», которое происходит от латинского слова «restauratio» — восстановление.

Однако в большинстве случаев восстановить живопись в ее первоначальном виде невозможно. Нельзя, например, восстановить свойства красок, ставших с течением времени более прозрачными. Или же монолитность красочного слоя, покрытого трещинами. Реставраторы бессильны полностью восстановить утраченные фрагменты живописи, если нет достоверного представления о том, какими они были...

В собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина есть коллекция портретов, найденных в 80-е годы XIX века в оазисе Фаюм, на левом берегу Нила, недалеко от Каира. Они созданы в первых веках нашей эры и написаны на тонких деревянных дощечках красками, смешанными с воском. Многие из них имеют разнообразные повреждения и утраты.

В 1926 году реставраторы Д. Ф. Богословский и В. Д. Сухов по поручению Всероссийской реставрационной комиссии закрепили осыпающуюся живопись фаюмского портрета, заполнили специальной мастикой трещины в дереве, удалили белесоватые пятна. Никаких восстановлений утраченных фрагментов не проводилось.

Эти действия на первый взгляд основаны на иных принципах, чем реставрация картины Репина. Однако, по существу, это лишь две крайние точки в ряду



Фрагмент картины
И. Е. Репина
«Иван Грозный
и сын его Иван».
Снимок сделан после
повреждения картины
в 1913 году.

Л. Лотто (около 1480—1557).
Мадонна с младенцем.
До реставрации.



К. Моленар (около 1630—
1676).

Сельский пейзаж. ▷
Фотография картины
в процессе ее реставрации.
Удалены поздние слои
живописи. Видна
горизонтальная полоса
мелких повреждений вдоль
трещины доски.

научно-реставрационных решений, дающие представление о широте диапазона нестандартных ситуаций, с которыми приходится иметь дело реставратору.

Как определить границы, которые профессиональный реставратор переступить не должен? Что можно восстановить, а с чем нужно примириться, как с безвозвратно утраченным? Какие искажения устранимы, а какие следует сохранить, чтобы не возникло более существенных повреждений?

Обычно эти вопросы решаются

специальным советом, в который входят искусствоведы, ученые, опытные художники, реставраторы. В каждом случае — индивидуальный подход, основанный на подробном изучении характера «болезни» объекта реставрации.

Пожалуй, наибольшее удовлетворение приносит реставратору работа по раскрытию подлинной живописи и освобождение от поздних красочных наслоений, потемневшей олифы, загрязненного и пожелтевшего лака. Реставраторы далекого прошлого не очень утруждали себя рас-

суждениями о ценности подлинной авторской живописи. Нередко для того, чтобы сделать заметными повреждения, а то и просто в угоду вкусам владельцев картин большие участки полотна переписывались заново с искажением авторской композиции и колорита.

Недавно во время утоньшения и выравнивания лака на картине голландского художника XVII века К. Моленара «Сельский пейзаж» из собрания ГМИИ имени А.С.Пушкина реставратор В. Н. Зиновьева обратила внимание на то, что по характеру

Средства удаления поздних наслоений.



Средства технической реставрации.



живописи и плотности красочного слоя изображенное на картине небо несколько отличается от нижней части пейзажа. Были проведены различные исследования, с помощью ультрафиолетовых, инфракрасных и рентгеновских лучей, микроскопа и пробных расчисток, и установлено, что эффектная живопись облаков относится к XIX веку. Когда-то доска, на которой был написан пейзаж, треснула и распалась на две части. При склейке вдоль шва образовались неровности, которые пришлось заполнить грунтом и закрасить. Чтобы эти следы сделать незаметными, неизвестный «реставратор» закрыл своей живописью не только участок вдоль трещины, но и переписал небо. Он знал, что со временем новые краски изменятся и нанесенные только вдоль трещины станут выделяться на авторской живописи узкой полосой. Соединенные же как одно целое с новой живописью неба, они останутся менее заметными.

Реставрационный совет музея утвердил предложение удалить позднюю живопись, и теперь пейзаж К. Моленара стал подлинным во всех своих частях. Технически выполнить такую задачу было чрезвычайно сложно, так как краски XIX века стали почти так же трудно растворимыми, как и лежащая под ними живопись XVII века.

Труд Зиновьевой над картиной Л. Лотто — итальянского художника, родившегося 500 лет назад, — дал еще более заметные



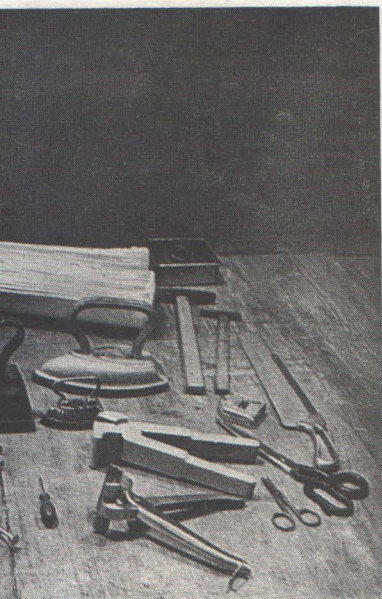
результаты. «Мадонна с младенцем» находилась в экспозиции музея, когда возникла необходимость укрепить небольшое отставание грунта с живописью от основы. Картину внимательно исследовали и высказали предположение, что фон, на котором изображена мадонна, написан в более поздний период и под ним скрыто какое-то изображение. Сделали рентгеновский снимок. Предположение рестав-

ратора подтвердилось. Были обнаружены изображения ангелов, которые, видимо, не нравились владельцу картины и по его желанию были закрыты зеленовато-черной краской, слившейся с изображением занавеса. В результате многодневной терпеливой и тонкой работы шедевру Л. Лотто возвращен первоначальный вид.

В жизни реставратора такие случаи очень редки. Гораздо чаще, раскрывая подлинную живопись от поздних наслоений, он обнаруживает значительные повреждения и утраты. Возни-

Средства восполнения утрат живописи.

Фото П. Носова.



кают сложные проблемы, при решении которых иногда приходится отказываться от полного раскрытия плохо сохранившегося авторского письма.

Современная реставрация — это борьба с искажениями первоначального состояния памятника. Чем древнее памятник, тем труднее приблизиться к его первоначальному состоянию. Как и всякая борьба, реставрация имеет свою стратегию и тактику, технику и мастерство. Реставратор вмешивается в материальную структуру картины с помощью различных инструментов, клеев, растворителей — всего арсенала современных средств, имеющихся в его распоряжении. Всякая ошибка, неверный шаг могут оказаться губительными для находящегося в его руках ценного памятника.

В настоящее время во всех крупных музеях созданы реставрационные мастерские. Помимо непосредственно реставрационных операций, реставраторы наблюдают за состоянием музейных коллекций, ведут профилактические осмотры картин. Они сопровождают произведения во время перевозки их на выставки за рубеж. Большое внимание уделяется ведению специальной документации — описанию проведённой работы.

Знание «анатомии» живописных произведений делает реставраторов незаменимыми участниками научных исследований, проводимых искусствоведами, физиками, биологами и химиками по изучению художественных ценностей. Совместными усилиями разрабатываются новые приемы реставрации.

Мастерство реставратора проявляется в точности выбора средств «лечения» картины. Он должен видеть цвет и живописную гармонию произведения, обладать чувством материала, интуицией. Для этого нужны особые способности.

Но, кроме мастерства и способностей, у реставратора должно быть сильно развито бережное отношение ко всему, что создано трудом человека, — от старого гвоздя до картины, в которой краски одушевлены талантом художника. Без этого трудно представить себе настоящего реставратора.

У НАШИХ ДРУЗЕЙ

СОВРЕМЕННЫЕ МАСТЕРА АРАБСКОГО ВОСТОКА



Тема национально-освободительного движения в современном изобразительном искусстве Палестины, Сирии и Ливана по праву считается ведущей. Произведения, посвященные героической борьбе народов этих стран против колониальной политики империализма и международного сионизма, во многом определяют содержание творчества прогрессивных арабских художников за последние три десятилетия. Для того чтобы лучше понять искусство арабского Востока, необходимо знать особенности исторического развития Палестины, Сирии, Ливана и вместе с тем видеть те общие черты, которые издавна роднят их с остальным арабским миром.

Находясь на стыке торговых путей, соединяющих побережье Средиземного моря и районы Средней Азии, эти страны неоднократно становились ареной жестоких битв. Ассирия и Персия, Греция и Рим поочередно захватывали их земли, насаждая свою культуру и религию. Активный процесс объединения арабских земель под знаменем ислама в

VII веке оказал влияние на дальнейшее развитие искусства. Так, долгое время оставалось под запретом изображение человека, широкое распространение получили различные виды прикладного творчества. Только в XX веке изобразительное искусство арабского народа обрело новые черты и стало мощным средством борьбы за независимость и суверенитет арабской нации.

Наиболее содержательным в художественном отношении для Палестины оказался период, начинающийся с 1948 года. Борьба за восстановление законных прав палестинцев на создание независимого государства, освобождение оккупированных земель, возвращение беженцев — все это идейно закалило искусство Палестины. Сегодня его мастера обладают ярким творческим дарованием, самостоятельным образным мышлением, высоким профессионализмом. Один из них — Исмаил Шаммут. Испытав на себе тяготы и лишения, выпавшие на долю беженца, он смог преодолеть невероятные трудности, получить высшее художественное



С. Мансур.
Будущее.
Масло. 1977.

Т. аль-Акхаль.
Весна в Хан-Юнес.
Масло. 1963.

И. Шаммут.
Весна в Палестине.
Масло. 1960.

образование и стать ведущим мастером Палестины.

В 1950 году состоялось открытие первой выставки Исмаила Шаммута. В том же году он поступил в Каирский университет на

факультет изящных искусств. Ему приходилось нелегко, нужда заставляла подрабатывать на киностудии, перебиваться случайными заработками. Одновременно Шаммут занимается политической борьбой, сотрудничает в журнале «Саут Фаластина» («Голос Палестины»). Началом своего профессионального пути художник считает 1953 год, когда открылась его выставка в Газе. Центральным произведением выставки была картина «Куда?». В ней переданы боль и отчаяние палестинских беженцев. Вскоре И. Шаммут поступает в Римскую Академию



изящных искусств, изучает историю искусства, копирует полотна Рембрандта, Гойи, Ван Гога. По окончании учебы возвращается в Бейрут, принимает активное участие в организации художественных школ для палестинских детей, создает книгу «Юный художник», раскрывающую основы обучения рисованию в школе.

В 1950-е годы в искусстве Палестины формируется направление, которое принято называть «Накба» («Страдание»). Так обозначается круг тем и сюжетов, повествующих о судьбе палестинских беженцев. Признанным главой этого направления стал И. Шаммут.

Влияние творчества Шаммута сказалось в произведениях художницы Тамам аль-Акхаль. Ее искусство разнообразно и многопланово. Раскрывая драматические моменты истории, Тамам обращается также к изображению народных праздников, пристально изучает древние традиции и культуру Палестины. Созданные ею в конце 1960-х годов картины «Праздник пророка Салеха», «Шествие» в яркой эмоциональной форме рассказывают о событиях народной жизни, как бы возвращая зрителя к мирным счастливым дням. Самобытный мастер Ибрагим Таннам изображает Палестину такой, какой она осталась в его памяти. В произведениях художника почти нет привычных мотивов скорби, героической патетики, но тем не менее его творчество неотделимо от идейного и тематического своеобразия современного палестинского искусства.

В произведениях Абу-Зейда большое место занимает символика, усиливающая публицистическую направленность живописи. В картине «Надежда» на первом плане — палестинская женщина в праздничном национальном костюме. Это символический образ Родины-матери. В верхней части композиции изображена фигура ребенка, олицетворяющая надежду и веру в будущее. Борьбу народа символизирует силуэт белого коня, сбруя которого украшена палестинскими узорами.

Достойны уважения высокое мужество и стойкость палестинских художников, живущих в условиях израильской оккупации, но не склонивших головы перед



но развиваются такие виды публицистической графики, как плакат и карикатура, но все же именно живопись занимает ведущее место среди других видов изобразительного творчества. Круг интересов сирийских художников необыкновенно широк. На выставках можно увидеть жанровые картины, пейзажи, портреты... В искусстве страны преобладает тема сопротивления, связанная прежде всего с израильско-арабским конфликтом 1967 года. Эта

Т. аль-Акхаль.
Отомщу.
Масло. 1961.

Г. Халди.
Эль-Кунейтро.
Масло. 1977.



агрессором и продолжающих с риском для жизни и свободы борьбу за создание независимого государства. Их кисти подобны грозному оружию, а работы, выставленные во многих странах мира, раскрывают сущность политики империализма и сионизма. Несмотря на жестокую израильскую цензуру, террор и произвол в отношении прогрессивных деятелей культуры, художники Палестины вносят большой вклад в национально-освободительное движение народа.

Зарождение современного искусства Сирии относится к 1930-м годам, но его подлинная история начинается с 1946 года, когда в стране открываются художественные школы, проводятся выставки. В последние годы в связи с острой политической обстановкой успеш-

тема неразрывна с национально-освободительной борьбой арабских народов в целом.

Среди ведущих художников Сирии выделяется Мамду Кашлон, развивающий традиционное направление в отечественной живописи. Основное место в творчестве Кашлона занимают картины, посвященные борьбе палестинского и сирийского народов против израильской агрессии. Для них характерны разнообразие и богатство композиционных и цветовых решений. Военно-патриотическая тема нашла воплощение в работах живописца Гази Халди, которому присущи публицистичность, эмоциональная полнота языка, образная глубина. Г. Халди не увлекается нагнетанием внешнего драматизма, нарочитым изображением ужасов и

бед трагической действительности.

Заслуженной известностью в стране пользуются произведения графика Назира Набы, отмеченные лаконизмом художественных средств, гражданской страстностью. Популярностью пользуется альбом мастера «С оккупированной земли». Графика блестящего интерпретатора арабского изобразительного фольклора Бурхана Коркотли позволяет ощутить своеобразие стиля, постоянную и оригинально проявляющуюся тенденцию к воплощению народных мотивов в своих работах.

Искусство Ливана наиболее сильно подверглось влиянию европейских, и особенно французских, художественных течений. Тем не менее в последние годы все громче звучит голос художников, которые на основе национальных традиций создают самостоятельные и значительные произведения, отражающие сегодняшнюю действительность. События последних лет со всей очевидностью показали необходимость мощного отпора израильскому агрессору, объединения всех прогрессивных сил. Среди мастеров, активно включившихся в политическую борьбу, заметное место принадлежит Вахибу Бтидини, выпускнику московского института имени В. И. Сурикова. Одна из его ранних работ «Партизаны» отличается особой эпической монументальностью. Другой мастер — Фарид Мансур известен произведениями, созданными во время бомбежек Бейрута летом 1982 года. Особенно впечатляют произведения художника, посвященные блокаде Бейрута, показывающие мужественных защитников столицы, тяжелый быт блокированного города, раненых детей, людей, гибнущих от израильских пуль и бомб.

Единство творческих и идейных устремлений палестинских, сирийских, ливанских художников, совместная работа в рамках общего Арабского Союза художников способствует сплочению мастеров искусств всех арабских стран в борьбе против международного сионизма и империализма. В этом историческое значение современного художественного творчества в странах арабского Востока.

Ахмед НАБУЛЬСИ,
палестинский скульптор



ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

«ЛЮБЛЮ ЛЕПИТЬ ЛОШАДЕЙ»

В искусстве разных времен и народов немало произведений, главными героями которых стали животные. Среди этих изображений особое место принадлежит красивейшему существу, одному из первых прирученному человеком, — лошади. Неудивительно, что в русском фольклоре, народном искусстве, литературе, живописи и скульптуре часто встречается этот об-

раз. Большое значение имело гордое и умное животное в жизни людей. Лошадь-кормилец, верный друг и надежный помощник, она же одно из удивитель-

нейших созданий на земле по совершенству пропорций и грации.

С прекрасными конными изваяниями — шедеврами монументальной скульптуры Петербурга — Ленинграда связаны творческие достижения многих художников. Одним из первых по праву надо назвать Э. Фальконе — автора знаменитого «Медного всадника». Эта конная статуя стала символом торжест-

С. Пименов и
В. Демут-Малиновский.
Колесница Победы. Арка
здания Главного штаба.
Листовая медь. 1828.

П. Клодт.
Колесница Славы.
Нарвские ворота.
Листовая медь. 1834.





бое внимание работе над скульптурой лошади, считая ее важной частью монумента. Конь, стремительно взлетевший на скалу, своей динамикой определил общую выразительность выдающегося произведения.

Для нас памятник Петру I неразрывно связан с «Медным всадником» Пушкина. Глядя на монумент, нельзя не вспомнить слова великого поэта:

*А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?*

Другим скульптором, для которого важнейшей темой стало изображение лошадей, был П. К. Клодт. Он по праву считается основателем анималистического жанра в русской скульптуре. Изучение богатейшего художественного наследия и опыта предшествующих мастеров позволило ему глубоко освоить пластические законы. Клодт оказался достойным преемником и продолжателем лучших классических традиций. Основа его творчества — работа с натуры. Изображая животное, скульптор тщательно изучал его характер, повадки, особенности анатомического строения. Он шел по пути, пройденному до него Э. М. Фальконе. В творческом наследии Клодта перед нами предстают разные модели: чистокровные верховые и ры-

вующей мощи и силы молодого государства.

О том, как работал Фальконе, нам известно из его сочинений: «...когда у меня родилась идея передать в скульптуре лошадь в галопе и на подъеме, я обратился не к своей памяти и еще менее к своему воображению, чтобы выполнить точную модель. Я изучал натуру. Для этого я поручил сделать горку, которой я придал тот наклон, который должен был иметь мой постамент. Несколько дюймов больше или меньше в наклоне произвели бы значительные изменения в действиях животного.

Я заставил скакать всадника, 1-е — не один раз, а более 100, 2-е — в разное время, 3-е — на разных лошадях. Во-первых, так как при быстром движении только при этих очень частых повторениях глаз может охватить производимое впечатление. Во-вторых, потому, что размышление и рассуждение об увиденном лучше подготовляют смотреть в следующий раз. В-третьих, потому, что только повторение эксперимента с различными индивидуумами может надежно установить физиологические законы движения животных в заданном положении...» Мастер уделял осо-



П. Клодт.
Лошадь с жеребенком.
Бронза. 1854—1855.

систые лошади, простые клячи и першероны-тяжеловозы.

Уже первая крупная работа скульптора по созданию шестерки коней, впряженных в колесницу Славы, для аттика * арки Нарвских триумфальных ворот отличается совершенством исполнения. Здесь он равноправный соавтор знаменитых скульпторов С. С. Пименова и В. И. Демут-Малиновского. Именно в ней определился творческий метод и основные принципы пластической манеры Клодта. Приобретая в процессе этой работы необходимые профессиональные навыки, он смог в дальнейшем создать знаменитые конные группы Аничкова моста.

Перед скульптором, работавшим над колесницей Славы, стояла непростая задача — изобразить шестерку лошадей, остановленных на полном скаку. Образцом решения являлся монумент Петру I, созданный Фальконе.

Скульптурная группа Клодта значительно отличалась от аналогичных произведений — коней арки Главного штаба (Пименова и Демут-Малиновского) и квадриги Александринского театра (Пименова). Скульптор разместил свою группу по дуге, венчающей аттик арки, более компактно в отличие от шестерки Главного штаба. При сравнении с квадригой Александринского



П. Клодт.
Третья скульптурная группа
«Укротители коней».
Аничков мост.
Бронза. 1836—1850.

П. Клодт.
Вторая скульптурная группа
«Укротители коней».
Аничков мост.
Бронза. 1836—1850.

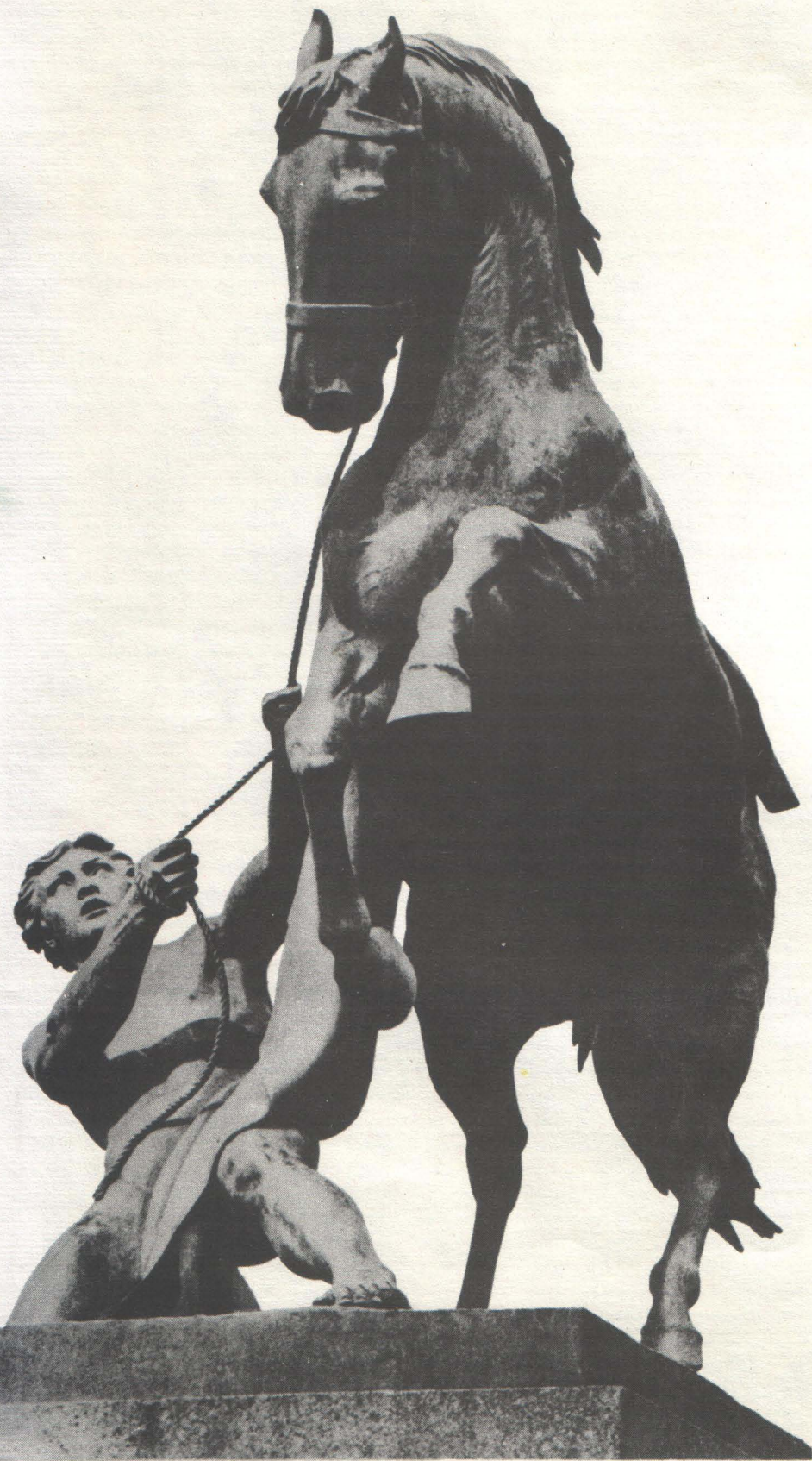
театра особенно заметно, что у Клодта лошади показаны не скачущими, как у Пименова, а вставшими на дыбы. Благодаря вертикально решенной композиции конной группы скульптор добился подчеркнуто динамичного эффекта в триумфальной арке. Удачно найденное мастером положение группы лошадей легло в основу других его произведений, включавших человеческую фигуру. Примером этого являются «Укротители коней», показанные в 1833 году в Академии художеств. Совет Академии принял решение поручить скульптору исполнить их в большом размере для установки на при-

стани у Адмиралтейства. Но в те годы планировалась перестройка Аничкова моста. Узнав о скором начале строительных работ, Клодт предложил поставить конные изваяния именно здесь и, получив согласие, всецело посвятил себя работе. Около двадцати лет длился вдохновенный, кропотливый труд скульптора.

Моделью Клодту сначала служил конь Серко, затем — Амалатбек, безукоризненно сложенный арабский жеребец. Мастер сам дрессировал Амалатбека; по его приказу конь становился на дыбы, гарцевал со всадницей — 12-летней дочерью скульптора.

* А т т и к — верхняя часть триумфальной арки.

П. Клодт.
Четвертая скульптурная группа
«Укротители коней».
Аничков мост.
Бронза. 1836—1850.



В основу единого сюжетного замысла и композиционных решений четырех конных групп Аничкова моста были взяты главные моменты укрощения необъезженной лошади. Все конные модели этого скульптурного ансамбля наделены обобщенными чертами гармонично сложенных, красивых животных — идеальных в своем природном совершенстве.

Значительное место в творчестве Клодта занимала работа над небольшими по размеру скульптурными группами, изображавшими его любимых героев — лошадей. Исполненные как подготовительные этюды, они приобрели ценность самостоятельных произведений. Особое обаяние присуще «Лошади с жеребенком». Пластическими средствами мастер выявил взаимосвязь двух животных. Убедительность художественного образа достигается точной передачей их состояний — свободной, естественной позы у жеребенка и напряженной, настороженной у лошади.

Глубоко и всесторонне постигая реальность, Клодт не копировал ее. Изображая животное, он умел найти верное соотношение между идеалом и натурой, что со всей очевидностью подтверждают его создания с их классической красотой. Приверженность скульптора к одной теме обусловлена искренней и неподдельной любовью к животным. Незаурядный талант и мастерство Клодта определили то место, которое он по достоинству занял среди других ваятелей. Именно он поднял значение анималистического жанра на необходимую высоту и сделал его равноправной областью скульптуры.

Новый этап развития анималистического жанра в русской скульптуре начинается в 70—80-е годы XIX века. К этому времени относится творчество Е. А. Лансере — мастера, достигшего большого совершенства в изображении лошадей. В отличие от конных групп Аничкова моста, «представляющих собой апофеоз дрессировки и манежа», по определению выдающегося художественного критика В. В. Стасова, Лансере создавал совсем иные образы. Он показал

животное в иной обстановке. Скульптор изображал сцены из жизни черкесов, грузин, кабардинцев, киргизов, и, как писал Стасов, «у него почти всегда спутником степняка является конь, надежный помощник, верный соучастник всех его предприятий. Но какой это конь! — полный характера, понятливости, смысла, чувства самостоятельности. Что значит жить на свободе, в поле и горах, среди табунов, пасущихся на воле! Как он непохож на несчастную лошадь городскую, не выходящую из-под узды и кнута, никогда не выбивающуюся из прямых, как палка, улиц и переулков, утратившую всякую волю и характер и только покорно пресмыкающуюся!».

Лансере изображал лошадей самых разнообразных пород: арабских, кабардинских, башкирских, казахских, донских.

Образному строю произведений скульптора созвучны строки Пушкина из «Кавказского пленника»:

*Гроза беспечных казаков,
Его богатство — конь ретивый,
Питомец горских табунов,
Товарищ верный, терпеливый.*

Немало аналогий пластическим созданиям Лансере можно найти в литературе. Когда всматриваешься в прекрасных кабардинских лошадей его скульптурных групп, вспоминается образ Карагеца у Лермонтова. Литературные ассоциации возникают не случайно, так как в произведениях Лансере детально разработана сюжетная линия, прекрасно передан национальный колорит, а главное, ярко и художественно убедительно воплощены сами образы.

Конец XIX — начало XX века — качественно новый этап в развитии изобразительного искусства. Он отмечен поисками иных путей и принципов творчества. Продолжая лучшие традиции скульптуры второй половины XIX века, П. П. Трубецкой стремился преодолеть ее слабые стороны: сухость и дробность лепки, излишнюю детализацию и повествовательность. Его произведениям свойственна повышенная эмоциональность и одухотворенность. В созданиях ма-

стера обнаруживается стремление передать свежесть, мгновенность впечатления. С подлинной художественной силой скульптор выражал неповторимый характер и облик своих моделей. Л. Н. Толстой говорил о Трубецкой, что «он прямо помешан на животных». Скульптор неоднократно обращался к изображению лошадей. «Я люблю лепить лошадей. Первая вещь, которую я послал на выставку, была лошадь. Когда я леплю жеребенка, сосущего мать, я чувствую бесконечность жизни, ее вечное начало», — говорил Трубецкой. Именно с анималистической пластики

начался в 1886 году творческий путь мастера. Созданные им образы в произведениях «Лошадь с жеребенком», «Московский извозчик», «Л. Н. Толстой на лошади», «Памятник Александру III» отличаются пластической красотой и неповторимым своеобразием. Композиционная взаимосвязь человека и животного — главный момент выразительности произведения. Показательна работа над портретом Толстого на лошади. Трубецкой не сразу пришел к определению внешнего облика конной модели. После долгих поисков он остановил свой выбор не на любимом коне

П. Трубецкой.
Памятник Александру III.
Бронза. 1909.



ВАТАГИН ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ ЖИВОТНЫХ

писателя, а на скромной степной лошадке, считая, что она наиболее точно и верно определит образ в целом. Говоря о заслугах Трубецкого в этом жанре, подчеркнем, что он стремился передать движение и характерные особенности животного. Скульптор избегал случайных подробностей при обрисовке модели. Придавая мягкость и текучесть пластической форме, он смело обобщал ее.



Е. Лансере.
Киргиз с беркутом.
Бронза. 1876.

Достижения замечательных мастеров скульптуры Фальконе, Клодта, Лансере и Трубецкого составляют гордость русского искусства. Их имена навечно вписаны в его историю. Каждый из них, работал ли он в монументальном искусстве или в станковой скульптуре, стремился к обогащению и обновлению пластических средств выражения образа. Лучшие из созданных ими произведений можно смело причислить к шедеврам не только отечественного, но и мирового искусства.

О. КРИВДИНА,
научный сотрудник
Государственного Русского музея

Исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося советского скульптора-анималиста Василия Алексеевича ВАТАГИНА.

Творческое наследие мастера — это не только рисунки, картины, скульптурные изображения животных, но и прекрасный литературный архив, материалы которого опубликованы в книге «Воспоминания. Записки анималиста. Статьи».

Предлагаем вашему вниманию некоторые высказывания В.А. Ватагина о труде скульптора-анималиста, о высоком назначении художника.

Впечатления, почерпнутые непосредственно из жизни, — единственный, ничем не заменимый, подлинно живой материал для дальнейшей творческой работы художника.

Поэтому надо особенно серьезно отнестись к рисованию с живой, подвижной натуры. Это рисование сосредоточивает внимание, развивает наблюдательность, остроту глаза и быстроту руки. Оно заставляет охватывать общий силуэт предмета и подчинять его определенному общему движению, приучает видеть главное и существенное, от чего зависит характер изображаемого, не дает останавливаться на мелочах, заставляет скупыми линиями передать возможно больше, помогает выработать пластичность и твердость линии, заставляет собранно и напряженно работать.

При рисовании с подвижной натуры равняется и зрительная память, необходимая анималисту. Очень часто позу животного приходится заканчивать на память, так как в натуре она уже изменилась.

Рисунок с живой натуры — основной способ познания животного.

Как художник я преклоняюсь перед животным миром — мощным проявлением красоты.

Необходимо с детства прививать любовь к животному, обращать внимание ребенка на красоту жи-

вотного, на его пользу, на материнскую заботу о детенышах, на то чувство привязанности, которым оно отвечает на всякое доброе отношение. Необходимо развивать интерес к животному, к его жизни, сочувствие к нему.

Школа и семья, художественная литература, изобразительное искусство, кино и радио принимают в этом значительное участие. Но они должны еще в большей степени развивать эту тему, находить должные формы для пропаганды доброго отношения к животным.

Когда в художественной литературе, в произведениях живописи и скульптуры, на экранах кино будут изображены красота животных, их увлекательная жизнь в природе, их привязанность и преданность человеку, это, несомненно, вызовет ответное чувство интереса, любования, симпатии, сочувствия и любви к животным.

Для этюдов с натуры я пользуюсь пластилином, как более легким и несохнущим материалом. Каркас для пластилина легче сделать, заменяя проволоку легкими деревянными палочками и пластинками однослойной фанеры, которые вкладываются в пластилин по мере наращивания объема. При этом можно не прикреплять каркас к дощечке, достаточно прилепить к ней нетолстый слой пластилина и в него вставить палочки каркаса.

Не разменивайтесь на мелочи, не рассеивайте ваше внимание, обуздайте его, направляйте ваше творческое внимание на определенный круг явлений одного содержания, действуйте собранно и целеустремленно.

Приобщайтесь к великому искусству, этой сокровищнице произведений бесчисленного ряда художников, где сохраняются только произведения, созвучные эстетическому духу народа.

Обогащайтесь от народного искусства и сами обогащайте его.

Трудитесь во имя искусства — этого чудесного, необъятного, бесконечно разнообразного мира, который создал творческий дух человека в дополнение к миру Природы.

МАСЛА, ЛАКИ И РАЗБАВИТЕЛИ ДЛЯ ЖИВОПИСИ

МАСЛА

Растительные масла, извлекаемые из семян растений, делятся на четыре группы в зависимости от того, какую они образуют при высыхании пленку.

Первую группу составляют масла типа льняного: льняное, тунговое, конопляное. Они сравнительно быстро высыхают и образуют твердую, эластичную, прочную, нерастворимую в органических растворителях пленку.

Ко второй группе принадлежат масла типа макового: подсолнечное, маковое, соевое. Пленкообразующая способность их значительно ниже: нанесенные на поверхность, они высыхают медленнее. Полученная пленка частично растворима в органических растворителях, а при нагревании размягчается и плавится.

К третьей группе относятся масла типа оливкового. Они полностью не высыхают.

Четвертую группу составляют масла типа касторового, не образующие пленку и не высыхающие.

Льняное масло широко применяется в живописи. Его изготавливают из семян льна способом холодного прессования. Завод художественных красок выпускает масло отбеленное, рафинированное льняное и масло льняное уплотненное двух номеров: № 1 (слабоуплотненное) и № 2 (средней степени уплотнения).

Высыхание льняного масла происходит в нормальных условиях на свету за пять-шесть суток, а при повышенной температуре и интенсивном освещении — за трое суток. Скорость высыхания зависит от толщины красочного или масляного слоя. Однако от интенсивного солнечного света под действием ультрафиолетовых лучей масляная пленка разрушается. Высыхание живописного слоя в темноте удлиняет срок сушки льняного масла до 60 суток.

Процесс высыхания условно проходит следующие стадии: вначале на поверхности масляной краски образуется тонкая пленка, дающая «отлип» при прикосновении пальцем (стадия «отлипа»); вторая (высыхание от пыли) характеризуется тем, что при нажатии пальцем на пленку на ней остается отпечаток; следующая стадия — когда на пленке не остается отпечатка от пальца, но пленка еще мягкая.

Лишь через год после высыхания красочного слоя можно покрывать картину лаком. Окончательное же высыхание масляной живописи наступает лишь через несколько лет.

Масла для разжижения красок в процессе живописи следует применять ограниченно — выпускаемые краски уже содержат необходимое количество масла. Только при нанесении тонких или лессировочных слоев красок можно им пользоваться.

Медленно сохнущие краски вообще не следует разбавлять одним маслом, а применять смесь живописного масла с лаком, например, даммарным или мастичным.

Уплотненные масла № 1 и № 2 можно рекомендовать для разбавления быстро сохнущих красок и при составлении «тройника» (из трех равных частей: даммарного или мастичного лака, уплотненного масла и пинена для разжижения смеси), а также для протирки пожухшей живописи (наносить его тонким слоем на поверхность живописного слоя).

ЛАКИ ДЛЯ ЖИВОПИСИ

Живописные лаки представляют собой 30-процентные растворы смол в пинене, за исключением копалового лака (копаловая смола растворена в льняном масле).

Выпускаются следующие виды лаков, применяемые как до-

бавки к масляным краскам: мастичный, даммарный, фисташковый, акрил-фисташковый, копаловый, ретушный.

Лак мастичный может служить не только в качестве добавки к краскам, но и для протирки промежуточных слоев при послойной живописи, заменяя в этом ретушный лак. Применяют мастичный лак и как покрывной для масляной и темперной живописи.

Лак даммарный — 30-процентный раствор смолы даммара в пинене с примесью этилового спирта. Применяется как добавка к краскам и как покрывной лак. При хранении иногда теряет прозрачность, но, высыхая, при испарении пинена, пленка лака приобретает прозрачность. Для разбавления применяют пинен. При старении желтеет меньше, чем мастичный лак.

Лак копаловый — смесь копаловой смолы с рафинированным льняным маслом, разбавленный пиненом. Темного цвета. Применяется как добавка к краскам. Высохшая пленка устойчива к органическим растворителям.

ЛАКИ ПОКРЫВНЫЕ

Служат для покрытия масляной и темперной живописи.

Лак фисташковый. Его достоинством является почти полная бесцветность пленки, отличающейся большой эластичностью. Скорость высыхания значительно ниже, чем у других покрывных лаков.

Лак акрил-фисташковый. Пленка лака почти бесцветна, обладает большой эластичностью и по прочности превосходит пленки мастичного и даммарного лаков. Высыхание происходит более медленно, чем лака мастичного.

Лак даммарный покрывной. Гигроскопичен. Покрытые им



картины не следует хранить в условиях повышенной влажности — это может вызвать помутнение лаковой пленки.

Лак ретушный применяется для предотвращения пожелтения при многослойной масляной живописи и для усиления сцепления красочных слоев. Наносится кистью или тампоном.

РАЗБАВИТЕЛИ МАСЛЯНЫХ КРАСОК

Органические растворители способны к сравнительно быстрому испарению. Пользоваться ими следует с определенной осторожностью из-за их проницаемости сквозь микротрещины в грунте, которая особенно увеличивается при работе на «тянущем» грунте. В то же время разбавители способствуют проникновению уплотненных масел между красочными слоями в поверхностный слой грунта и тем самым укрепляют живописный слой.

Чрезмерное разбавление красок приводит к разрушению красочного слоя — растворению связующего красок, делает его рыхлым и непрочным.

Разбавитель осветляет некоторые краски, но после его испарения они приобретают прежний, свойственный им цвет. Кроме того, установлено, что незначительные добавки пинена (разбавителя № 4) к краскам улучшают оптические свойства лессирующих и полулессирующих красок.

Разбавитель № 1 применяется для разбавления эскизных масляных красок, рельефных паст и в различных вспомогательных целях.

Разбавитель № 2 применяется как разбавитель красок для мытья кистей и палитр. Для разведения лаков разбавитель № 2 непригоден из-за низкой растворяющей способности и большей проницаемости, чем у пинена.

Разбавитель № 4 (пинен) окисляется значительно меньше, чем скипидар (которым вообще не рекомендуется пользоваться в живописи), но склонен к пожел-

тению и осмолению. Пинен применяется как разбавитель красок и лаков в процессе живописи. При разбавлении красок пиненом понижается их блеск.

Разбавитель № 1 и разбавитель № 4 склонны при соприкосновении с воздухом быстро окисляться — мутнеть с выпадением осадка и желтеть.

Хранить разбавители следует в плотно закрытых флаконах.

ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА ПРИМЕНЕНИЯ МАСЛЯНЫХ РАЗБАВИТЕЛЕЙ

Добавлять масло в краску следует лишь при необходимости в в ограниченном количестве. Не следует вводить масло в подмалевок. Медленно сохнущие краски следует разбавлять только лаками.

Для разбавления быстро сохнущих красок следует применять масло уплотненное льняное.

Количество вводимого лака в краску не должно быть чрезмерным во избежание хрупкости живописного слоя.

ПОКРЫТИЕ КАРТИН ЛАКОМ

Покрытие лаком картин, написанных масляными или темперными красками, имеет чрезвычайно важное значение. Тона красок на картине, покрытой лаком, приобретают интенсивность, что особенно характерно для темперных красок, но при этом лак несколько их утемняет. Красочный слой, покрытый лаком, приобретает приятный блеск, одновременно картина воспринимается более четко, выделяются и подчеркиваются мелкие детали, часто незаметные в матовой живописи.

Лаковая пленка играет не только чисто оптическую роль, но и защищает красочный слой от действия агрессивных реагентов, находящихся в воздухе. К ним относятся сероводород и сернистые газы, вызывающие резкое потемнение красок.

Покрывают картину лаком не ранее чем через год после окончания работы. В течение всего этого времени живопись должна предохраняться от пыли, загрязнений, действия табачного дыма.

Для покрытия картины используют акрил-фисташковый, мастичный или даммарный лак.

Лучшим покрывным лаком считается акрил-фисташковый. Этот лак обладает особой прозрачностью, высокой эластичностью и не теряет своих свойств со временем.

Лак должен быть свежим, не более трех месяцев с момента выпуска, что проверяется по компостеру на этикетке.

Перед нанесением лака картину необходимо очистить от пыли и просушить. Для нанесения лака применяют широкие щетинные флейцевые кисти, ширина которых зависит от размера картины. Для картины среднего размера обычно берут флейц, ширина которого не менее 100 миллиметров, а для картины небольших размеров — шириной 45—50 миллиметров. Кисть должна быть с короткой, но стриженной щетиной. Чем гуще лак, тем короче должна быть щетина флейца, чтобы она «затянула» лак, то есть давала возможность наносить его достаточно тонким слоем. Кроме флейцевой кисти, лак иногда наносят капроновым тампоном или даже просто рукой.

Для лучшей располировки лака его следует наносить в подогретом виде, для чего пользуются водяной баней с температурой воды не выше 40 градусов. Иногда подогревают картину рефлектором, также до температуры не более 40 градусов, но этот способ не дает равномерного распределения тепла по живописному слою, и тепло рефлектора трудно регулируется.

Для понижения блеска лакового покрытия, вызывающего блики, лак разбавляют свежим пиненом (разбавителем № 4) в соотношении 1:1. Соотношение между лаком и разбавителем можно изменять в зависимости от времени года, в холодное время разбавителя берут больше.

Чтобы лак сох медленнее в процессе работы, в него добавляют уайт-спирит (разбавитель № 2), это дает возможность не спеша наносить лак на картину. Уайт-спирит обладает большей проницаемостью, чем пинен, и может вызывать так называемые провалы лака, который уходит через микротрещины в глубь живописного слоя, образуя мутные пятна.

При нанесении лака картину

Эль Греко.
Моление о чаше.
Масло. 1605—1610.

Будапешт. Музей
изобразительных искусств.

кладут на стол, а большие холсты покрывают лаком на мольберте.

Установив источник света с правой стороны и набрав на кисть небольшое количество лака, плавно, широкими движениями ведут флейц в одну сторону. При быстром движении флейца он захватывает воздух, и на лаковой пленке могут образоваться пузырьки. Направление флейца должно быть параллельным нижней стороне картины.

После нанесения лака его располировывают уже сухим флейцем по полусырой поверхности. Располировку ведут до тех пор, пока флейц на станет подлипать и задерживаться на лаке. Как нанесение, так и располировку производят в одну сторону, не возвращаясь к уже просохшим местам картины. После нанесения лака блеск картины должен быть умеренным.

Повышенный блеск лаковой пленки часто связан с чрезмерным нанесением лака. Этот недостаток исправляют, удаляя часть пленки флейцевой кистью, хорошо смоченной в пинене. Размывание пленки производят такими же движениями кисти, как и при покрытии. Лак с кисти периодически отжимают.

При покрытии лаком картин больших размеров, установленных на мольберте, следят за тем, чтобы в процессе работы не было потеков. Очень большие картины покрывают лаком постепенно, разбив всю их площадь на отдельные участки.

Окончив нанесение лака, плотно через 10—15 минут устанавливают наклонно, живописным слоем к стене, чтобы защитить сырую лаковую пленку от осаждающейся из воздуха пыли.

При этом картину, покрытую лаком, следует оберегать от влажного воздуха и низких температур.

Всегда помните, что одного лишь мастерства недостаточно: необходимо хорошо знать свойства художественных материалов — в противном случае даже самое выдающееся произведение может оказаться недолговечным.

Н. ОДНОРАЛОВ,
лауреат Государственной
премии СССР

ТЕМПЕРА

Темпера — один из самых древних материалов живописи. К ней относится несколько видов водорастворимых красок, связующим веществом которых является эмульсия — особая смесь клея и высыхающего масла. В Европе до XV века, а в России до конца XVII века пользовались темперой на яичном желтке. У нас в стране выпускается два вида темперы: на казеиново-масляной и поливинилацетатной эмульсиях. Современные темперы в отличие от старинных дают матовую поверхность. Она шероховата и пориста, легко загрязняется и повреждается. Работы, исполненные современной темперой, нельзя покрывать лаком: он сильно изменяет цвет и вызывает пятна.

Казеиново-масляные краски, близкие по своим качествам к гуаши, но более плотно пристающие к бумаге, широко используются художниками — иллюстраторами и оформителями. Поливинилацетатная темпера обладает не только специфическими особенностями темперных красок, ею можно писать и техникой алла прима, подобно масляным краскам. К сожалению, она редко бывает в продаже.

Каковы особенности темперной живописи? Темперой можно выполнить тонкий, четкий штрих кистью, чего нельзя сделать более вязкими масляными красками. Она высыхает, как только испаряется вода, которой ее разводят. По сравнению с акварелью и гуашью темпера более эластична, то есть не нуждается в специальной добавке гигроскопических веществ — меда или сахара. Она обладает особыми, присущими только ей свойствами. Например, темперные краски трудно смешивать одну с другой, поскольку они очень быстро высыхают. Это же свойство не дает возможности держать краски на палитре, затрудняет достижение постепенных тональных переходов.

Перед работой темперой заранее составляются смеси основных тонов. Художник получает нужные оттенки красок, нанося один слой на другой. Подходить к живописи темперой надо как к процессу, требующему строжайшей технической дисциплины и планомерного распределения работы. Поэтому часто рекомендуют ее в качестве учебной техники.

Существует два метода передачи темперой объема предметов, которыми пользуются и современные художники: способ «высветления» по темному подмалевок и штриховка. Первый наиболее древний, его знали еще византий-

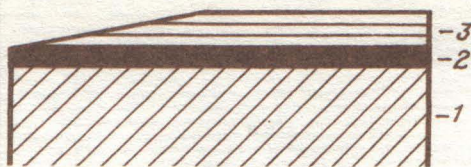


рис. 1

- Рис. 1.
1. Грунтованная доска.
 2. Оливково-коричневый подмалевок.
 3. Перекрывающие друг друга слои красок.

- Рис. 2.
1. Грунтованная доска.
 2. Цветной подмалевок.
 3. Красочный слой.

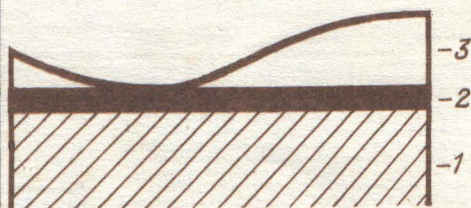


рис. 2



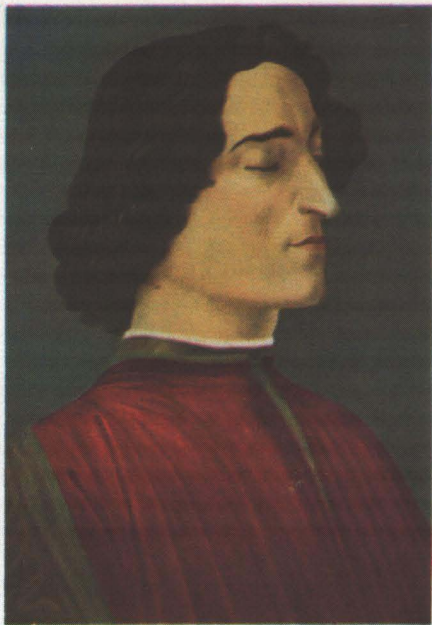
Д. Ж и л и н с к и й.
Семья. У моря.
Фрагмент.
Темпера. 1964.

ские и русские иконописцы. Вся поверхность изображаемого предмета в пределах контура рисунка покрывается одним тоном, играющим роль наиболее темного. (Иконописцы делали чаще всего оливково-коричневый подмалевок.) Темную подготовку сначала высветляли промежуточным тоном, приготовленным из смеси краски, которая использовалась для подмалевка, и краски, составленной для локального цвета предмета. Следующим слоем наносится основной цвет предмета. Света и блики получали путем смешения с белилами нескольких

градаций краски, подготовленной для локального тона. Краски наносятся мягкой кистью плотным слоем. Каждый слой ступенькается по краям с нижележащим, этим создаются незаметные переходы из тона в тон и лепка объема (рис. 1).

Сохранилось интересное руководство знаменитого греческого иконописца Дионисия «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве», написанное в 1701 году. Там, в частности, говорится: «Когда на прокладке (оливково-коричневом подмалевке) нарисуете лицо или что другое, тогда

наперед наводи телесный цвет плавкою (промежуточным тоном)... утончая ее к краям так, чтобы тут она чуть-чуть покрывала прокладку; потом наводи телесный колер на выдающиеся части тела, мало-помалу утончая его к краям, как и плавку... наконец к этому колеру прибавь белил столько, сколько признаешь нужным для того, чтобы сделать его белее, и так наводи его на выдающиеся части, кои надлежит осветить, но наводи как можно тоньше; так же и освещения делай сперва тонко, а потом усиль их на выдающихся частях тела».



ками каждый день непосредственно перед работой. Самая простая темпера — желтковая, или, как ее еще называют, яичная. Она служила художникам в течение многих веков. Нужно взять желток яйца, тщательно очистить его от белка и пленок и хорошо размешать с равным количеством прокисшего кваса или винного уксуса. Получается связующее красок. Следующий этап — приготовление красок. Надо взять сухой красочный пигмент и равное ему по объему количество связующего. Если у вас нет пигмента, его с успехом можно заменить акварельными красками. Отмерив необходимое количество связую-

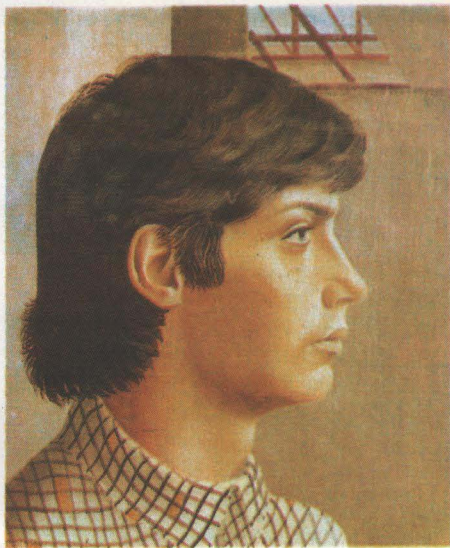
щего и пигмента, достаточное на один день работы, вы растираете пигмент с небольшим количеством воды или растворяете в воде акварель и соединяете с эмульсией. Русские иконописцы растирали пигменты с желтком пальцами в деревянной ложке. Приготовленную краску нужно держать во время работы в небольшом горшочке или фарфоровой солонке. Оставшуюся неиспользованной эмульсию какое-то время можно сохранять на холоде в завинчивающемся пузырьке, добавив для консервации несколько капель камфарного масла.

Яичный желток может поглощать некоторое количество льня-

Второй метод моделировки объемов — штриховка — был выработан в Италии и применялся для живописи человеческого тела. Подготовка здесь делается цветом, дополнительным к локальному, то есть при живописи человеческого лица розоватого тона делают зеленый подмалевок, который остается в тенях. Краску, составленную для основного цвета, наносят острым кончиком кисти мелкими штрихами или точками, наращивая слой белил в светах. Красочный слой строится таким образом, чтобы использовать эффект просвечивания подмалевка через дополнительный к нему основной тон предмета. При этом происходит оптическое смешение цветов и получение нейтральных полутонов. В светах, где слой краски плотнее и сохраняется локальный цвет, блики наносят сильно разбеленным основным тоном или чистыми белилами, но очень тонким, прозрачным слоем (рис. 2). Есть предположение, что подобной техникой выполнена знаменитая «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи.

Если сложно приготовить самому масляные краски, то приготовление темперы не представляет трудности и не занимает много времени. Единственное неудобство в том, что темперу нелегко заготовить впрок, так как она быстро высыхает. В старину краски готовились художни-





С. Боттичелли.
Портрет Джулиано Медичи.
◁ Темпера. 1478—1479 годы.

М. Сарьян.
Восточные цветы.
◁ Темпера. 1916.

О. Филатчев.
Молодой геолог.
Темпера. 1971.

А. Головин.
Цыганка.
Темпера. 1910.

ного масла. Рецепт темперы на такой эмульсии был разработан выдающимся специалистом в области техники живописи профессором Д. И. Кипликом. Так как все рецепты даются в объемных единицах, то для измерения объема можно пользоваться по примеру русских иконописцев яичной скорлупой. Желток помещается в половину скорлупы, этой же скорлупкой отмеряется половина объема масла и уксуса. Сначала перетираете желток и масло, которое подливается понемногу, затем полученная однородная масса перетирается с уксусом.

Желтковая темпера остается растворимой после высыхания и требует закрепления. Русские иконописцы для этого использовали олифу, но она очень быстро чернеет, практически закрывая собой изображение. Мастера итальянского Возрождения, например Боттичелли, лессировали свои произведения масляной краской, разбавленной лаком. Темперу можно закрепить любым лаком для живописи, но предварительно следует прокрыть работу 2-процентным раствором клея (20 граммов клея на 1 литр воды). Можно посоветовать также состав, которым пользуются реставраторы для закрепления старых картин — раствор воска и скипидара (1:3). Полученную полужидкую пасту наносят кистью на проклеенную поверхность, а пос-

ле высыхания аккуратно полируют тряпкой.

Современный вариант темперы — краска на казеиновой эмульсии. Приготовление ее также несложно в домашних условиях. По рецепту художника Ф. И. Рерберга следует 100 граммов нежирного творога тщательно размешать в полулитре воды, к полученной массе прибавить 40 граммов буры или 100 граммов соды, под воздействием которых творог превращается в казеин. Этот клей образует с равным ему по объему количеством льняного масла эмульсию, хорошо разводящуюся водой. При изготовлении темперы следует помнить,





М а з а ч ч о.
Св. Джероламо и св. Джованни.
Темпера. XV в.

что масло надо подливать понемногу, тщательно перемешивая деревянной или стеклянной палочкой.

Темперными красками работают по любому основанию с гладкой поверхностью. С успехом можно использовать бумагу, натянутую на планшет, картон, как грунтованный, так и простой, доску, толстую фанеру и так далее. Если применять негрунтованное основание, то для уменьшения пористости материала рекомендуется проклеить его 2—5-процентным раствором желатина или столярного клея (20—50 граммов клея на 1 литр воды). Иногда используют в качестве основы под живопись темперой негрунтованный проклеенный холст. Но мы не можем рекомендовать холст, поскольку излишняя фактура плетения материала будет мешать правильно строить красочный слой. К тому же довольно-таки хрупкая краска будет трескаться на основании, сильно реагирующем на изменение влажности. Идеальной основой под живопись темперой следует считать гладкий меловой грунт. Советские художники, пишущие темперой, в частности Д. Д. Жилинский, используют подобный грунт, нанесенный на древесностружечную плиту или оргалит.

Работая темперой, следует помнить, что применение той или иной техники не должно влиять на стилистические особенности живописи, диктовать определенное пластическое решение. К темпере обращались мастера разных стран, и каждый из них по-своему решал поставленные художественные задачи. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить репродуцированные здесь картины разных живописцев. Не стоит забывать, что темпера не годится для эскизной манеры или живописи на пленэре. Она требует тщательной, правильно организованной работы в условиях мастерской над длительной постановкой или картиной.

А. АРЗАМАСЦЕВ

Что такое мастерская художника? Ведь художник пишет везде и всюду, он должен видеть мир и все, что в нем происходит. Часто даже портреты рождаются в обстановке, присущей позирующему, особенно первые наброски и рисунки. В рисунке, как утверждал мой отец — Петр Петрович Кончаловский, и начинается композиция.

Но мастерская художника — это святая святых. Здесь многое в творчестве вынашивается, созревает и завершается. А кроме того, нужно место для «обихода» художника.

Мастерская Петра Петровича существует и поныне на Большой Садовой улице, во дворе дома, который по имени владельца всегда назывался «дом Пигит». Мы в этот дом переехали в 1910 году, мне было семь лет, а брату Мише четыре года. Мы сняли квартиру в доме напротив на Садовой. Так эта улица называлась потому, что в те времена перед каждым домом был сад или палисадник. Тогда по цветному кольцу Садовой ходила конка. Трудно себе представить этот вагончик, который катили по рельсам шесть лошадей, запряженных цугом! Я еще успела покататься на конке, вскоре уступившей место первому трамваю «Б». Отсюда, с Большой Садовой, я начала ходить в гимназию Хвостовой, в Кривоарбатский переулок, а брат Миша — в гимназию Флерова, что была в Мерзляковском переулке. Но росли мы и воспитывались все же возле папиной мастерской, там был центр жизни всей нашей семьи. Там были написаны почти все портреты и натюрморты. Там неоднократно позировала и я моему отцу. И самым бесценным для нас, детей, была атмосфера высокого духовного общения с отцом и постоянного труда, в которой росли почти с пеленок. Папа все умел и любил делать сам.

Мастерская была огромная, с верхним светом. Широкая арка



Дети П. П. Кончаловского
Миша и Наташа.
Фото из семейного архива.
Май 1909 г.

отделяла часть мастерской, и там стояла краскотерная машина, которую папа купил в 1910 году у фабриканта красок Досекина. Стоял там и верстак со стамесками, пилами, рубанками. Когда нужны были срочно подрамники, папа и уже повзрослевший Миша делали их дома.

Вообще тогда молодые художники, друзья Петра Петровича — И. Машков, А. Куприн, А. Лентулов — любили писать красками собственного изготовления, покупали их в порошках и терли сами.

Когда в 1912 году в «доме Пигит», в главном корпусе, освободилась квартира из четырех комнат на пятом этаже, мы переехали в нее из соседнего дома и прожили в ней много лет. Оттуда Петр Петрович в 1914 году ушел на фронт, и мастерская его пустовала три года. Он вернулся только после Февральской революции. С этого времени в течение шести лет им было написано множество картин, натюрмортов и портретов. Значительная их

часть сейчас находится в Третьяковской галерее.

После Октябрьской революции дом отошел в ведение Моссовета, многие квартиры были заселены рабочими типографии Машистова, а мы все же остались в нашей квартире на пятом этаже и жили там до 1924 года, когда наш отец был приглашен участвовать на Международной художественной выставке в Венеции, где экспонировались произведения советских художников. Нам было разрешено поехать в Италию всей семьей, с тем чтобы провести зиму в Париже. Вот тогда-то мы сдали свою квартиру, оставив одну комнату для меня. А Петр Петрович, Ольга Васильевна и Миша по приезде из-за границы поселились в мастерской. Вот тут началась очень интересная жизнь в сразу ожившей, ранее пустой мастерской. За аркой была спальня родителей. Тут же стоял рояль, на котором играли, просто давали концерты такие пианисты, как Цекки, Боровский, Софроницкий. На ночь спальня отгораживалась ширмой. А в большой половине стоял длинный желтый бархатный диван. На фоне старинного гобелена, который часто служил фоном для портретов, находился большой стол, а вокруг него кресла красного дерева. Возле огромного окна — верстак, там же была краскотерная машина и рабочий стол с красками. У стен помещались мольберты и холсты. Была там и крохотная кухня с умывальником возле окна. Готовили на керосинках, но в самой мастерской стояла большая круглая чугунная печь. Так родители мои прожили до 1938 года, когда получили квартиру на Конюшковской улице, и мастерская снова стала только мастерской. Я уже говорила, что мы с детства жили в атмосфере создания картин, в рабочей обстановке, среди холстов и подрамников, коробок с тюбиками, красок и кистей. Кисти, толстые, тонкие, торчком

Мончаковский
1928

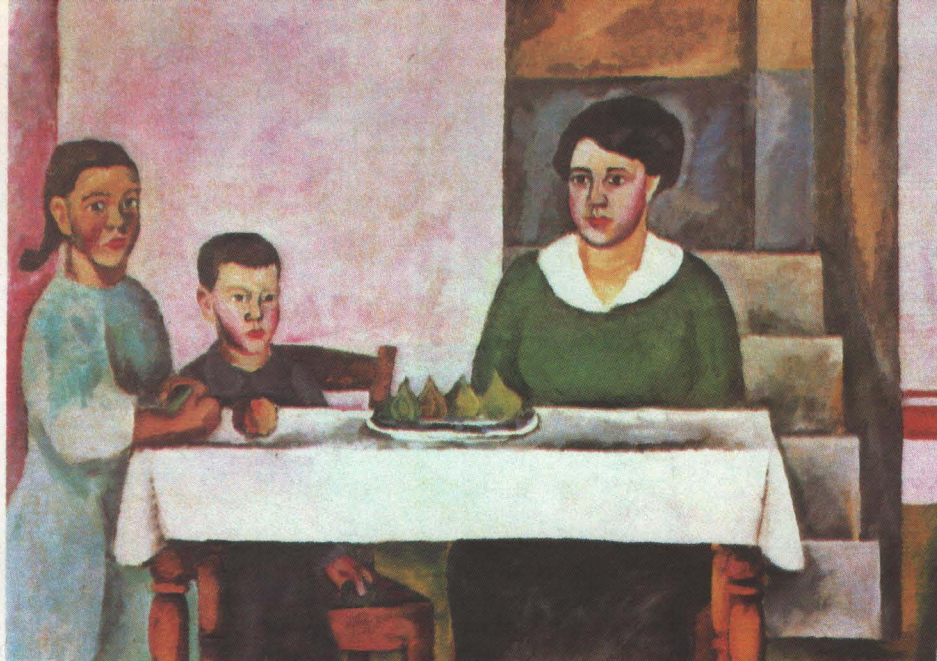


стояли в глиняных кринках, в банках, в ящичках.

Петр Петрович сам грунтовал холсты. Еще смолodu, учеником Петербургской академии, он начал их приготавливать, убедившись в том, что свои лучше покупных — стандартных. Вот что написал он в статье о грунтовке холстов: «По окончании академии я пришел к выводу, что живопись на абсорбирующих, то есть тянущих, холстах не чернеет и лучше сохраняется, что наилучший клей для грунтовки холста — казеиновый. И с 1910 года я пишу только на казеиновых тянущих холстах... Холст люблю крупнозернистый, но не крученой нитки, как на брезенте (чистый брезент не связывается грунтом), а типа джутовой ткани, мешковины-полубрезента. Перед тем как грунтовать, холст надо протереть стеклянной шкуркой, дабы он прочно связался с грунтом...

Итак, холст должен быть с хорошо выраженной тканью, не слишком плотной, чтобы грунт проникал во все поры.

Раньше казеин был технический. Он разводился просто водой. Дав ему несколько разбухнуть в воде, я вливал туда тройного нашатырного спирта и перемешивал этот состав до тех пор, покуда он не превращался в полупрозрачную массу, довольно густую и очень клейкую. Этим клеем я покрываю холст один раз. После того как холст высохнет, я приступаю к приготовлению грунта: в клей кладу мел, просеянный сквозь сито. Это и есть грунт, которым я покрываю проклеенный холст, также только один раз. Накладываю грунт широкой кистью в форме лопатки и по мере покрывания холста ладонью слегка втираю грунт в холст так, чтобы он не проходил насквозь, а только заполнял его поры. Не прибавляю ни белил, ни масла. По высыхании грунта, если холст получился слишком шероховатый, протираю его стеклянной шкуркой или пемзой... Если нет готового казеина, то я делаю его сам: отжатый творог протираю сквозь сито и эту творожную пасту затираю водой, когда получится смесь, похожая на сметану, снова вливаю тройной нашатырный спирт и получаю превосходный казеиновый



П. Кончаловский.
Автопортрет с женой.
Масло. 1928.

П. Кончаловский.
Семейный портрет (Сиенский).
Фрагмент.
Масло. 1912.

П. Кончаловский.
Портрет сына художника.
Масло. 1921.





П. Кончаловский.
Девочка за столом.
Масло. 1933.

П. Кончаловский.
Пионы.
Масло. 1936.

П. Кончаловский.
Дом Тинторетто.
Масло. 1924. ▷



клей, который разбавляю водой до нужной консистенции. Преимущество этого способа получения казеина состоит в том, что если вы попали в деревню, то вам надо иметь с собой только пузырек с нашатырным спиртом. Остальное найдется на месте».

Когда мы с Мишей стали постарше, то начали помогать отцу. Как же весело было работать у него в мастерской! Нашатырь бьет в нос до слез! Плоская широкая кисть скользит по холсту. И вот уже у стены стоят готовые подрамники с грунтованными холстами. Ночью в самую темноту эти холсты мерцают таинственной белизной. Помню — проснешься ночью, откроешь глаза — вокруг темно, только холсты белеют у стен и ждут... Ждут. И никто, даже сам художник, не знает, что на них будет изображено — зашуршит ли на них золото сентябрьских берез, когда в лесу тишина и только паутинки летают. Или же предметы, повседневно окружающие нас, которых мы даже не замечаем, вдруг оживут на холсте, словно обретя душу: чашка, кувшин, кухонный нож с двумя заклепками на потертой ручке станут значительными, красивыми, попав в удачно скомпонованный натюрморт. Или же вдруг на холсте появится человек, и сначала только угольком намечено его лицо и вся фигура, а потом черной краской кистью обводится весь контур сверху угла, и, когда просохнет, уголь сбивается тряпкой, остается точный контур портрета, а дальше уже прокладывается краской и с каждым сеансом — все живее сходство, вся ярче внешний облик и внутренняя сущность человека своей эпохи, своего характера и темперамента и часто своей профессии.

А пока штабелями стоят холсты, готовые принять и запечатлеть замыслы живописца...

Обычно Петр Петрович сам натягивал холсты. Вот он сидит посреди мастерской на табурете, на голове у него черная шапочка, и, клещами натянув холст на подрамник, прибивает его мелкими обойными гвоздиками. А я помогаю ему, подавая их. Пальцы у папы большие, ногти крупные, но он удивительно ловко берет ими маленький гвоздик

и двумя ударами молотка точно вгоняет его в подрамник. Брат Миша размешивает казеин и плоской кистью быстро накладывает его на лежащий на полу холст. Все движения четырнадцатилетнего Миши точны. Он ловко движется по мастерской в своих синих рабочих брюках, заляпанных мелом и красками.

Краски. С детства помню ящики тюбиков с красками. Помню продолговатый рабочий ящик отца. Он раскрывался на две половины. В нем лежала сложенная, устроенная на шипах палитра, краски на ней при складывании не соприкасались. В ящике было отделение для кистей и в завинчивающихся жестяных баночках — разбавитель из скипидара и копалового лака. И вот что Петр Петрович сам пишет о своей палитре:

«Краски я располагаю на палитре в следующем порядке: направо от белил у меня лежат кадмии — от лимонного до оранжевого и красного, потом охры красные, вермильон и краплаки, далее коричневые — сиены, марсы, умбры и черная. Налево от белил кладу синие — кобальты, ультрамарины и зеленые кобальты, изумрудная и волконскоит. Таким образом, белила делят холодные цвета на левую сторону, а теплые — на правую; черная краска лежит против белил. К такому расположению красок на холсте я настолько привык, что могу брать их кистью, едва взглядывая на палитру, все мое внимание сосредоточено на натуре и на холсте».

Кисти мылись после каждого рабочего дня. Мне самой приходилось мыть их, помогая отцу. Берешь их, сколько помещается в горсти правой руки, окунаешь в горячую воду и намыливаешь куском хозяйственного мыла. Водишь, бывало, по куску разноцветными узорами, трешь о ладонь левой руки, потом пальцами промываешь каждую кисть, снова намыливаешь, ополаскиваешь, и вот уже кисти вымыты — белые и темные волоски блестят, стараешься отмыть и деревянные ручки кистей, кладешь их на отопление или поближе к печке, если в деревне.

Краски отец покупал французские, помню, фабрики Лефрана. Они продавались у нас в



магазине на Кузнецком мосту до войны 1914 года. Но вообще он любил тереть краски сам. В 1925 году Петр Петрович привез из Парижа сухие краски, и вот тут уж мы с братом Мишей помогли отцу растирать их на краскотерной машине.

Это были три больших гранитных вала, которые приводились в движение огромным колесом. Над валами укреплялся деревянный короб, сбоку у него был стальной «нож», на него стекала краска. Петр Петрович подхватывал эту массу шпателем и сбрасывал на мраморную доску, что лежала рядом. Краска затиралась с льняным маслом, бутылки которого предварительно стояли на солнце, на подоконнике. Оно должно было отбелиться.

И вот мы втроем стоим у машины. Папа замешивает на мраморной доске порошок кобальта синего с маслом и с примесью воска. Папа и Миша по очереди вертят колесо. Работа трудная. Синяя краска, обволакивая вертящиеся валы, начинает растираться и выползает на стальной нож. Папа подхватывает ее шпателем и снова — в короб. Колесо вертится все легче, тут уже и мне можно вступать в работу. Синяя блестящая масса, тонко растертая, готова. Мы рассаживаемся вокруг мраморной доски, и начинается укладка в тюбики. Они походили на гигантские со-

ты, эти большие коробки с пустыми тюбиками, установленными рядами крышечками вниз.

Как мне нравилось это занятие! Берешь тюбик, специальным ножиком — мастихином наполняешь его доверху, чтобы краска осела, постучишь крышечкой о доску, выдавишь лишнее и передашь отцу и брату, а они уже зажимают тюбики стамеской. Руки в краске, фартук тоже, а груды толстеньких тюбиков растут. На заранее заготовленных этикетках из белой бумаги папа своим размашистым почерком писал название краски: «Кобальт синий», или «Умбра», или еще какая-нибудь краска. И приходил час, когда на отмытую палитру, крутясь, выползает из тюбика синяя змейка и ляжет слева от сверкающей кучки белил...

Так на гранитных валиках машины перекачивались то белила, то охра, то изумрудная зеленая, то черная масса краски, которая меня в детстве изумляла своим названием: «Жженая слоновая кость».

А потом Миша промывал керосином и чистил машину, и делал он это безукоризненно.

Краскотерная машина до сих пор стоит в мастерской, и теперь еще на ней трет краски брат мой — Михаил Петрович.

Наталья КОНЧАЛОВСКАЯ

П. П. КОНЧАЛОВСКИЙ ОБ ИСКУССТВЕ

Изучая в музеях и картинных галереях искусство великих мастеров прошлого, я всегда поражался необычайной жизненностью их передачи. Смотришь, бывало, на какой-нибудь веронезевский пир, на эту пышную, как букет, расцветающую красками своих одеяний толпу, до такой степени живую, что, кажется, движется все на холсте. Потом взглянешь на серые, одноцветные и тусклые фигуры посетителей и удивляешься: да это те же люди, та же толпа, что на холсте. Стирается грань между природой и ее воплощением. Достигнуть в живописи такой силы воплощения — вот труднейшая из задач всякого живописца, вот к чему должен он стремиться, по моему мнению.

Самое великое и ценное в художественном произведении — это его замысел. Упустить время для реализации замысла — это значит потерять все. Пушкин не раз говорил: какие прекрасные замыслы стихотворений рождались иногда у него, но, если не было возможности записать, стихи забывались.

Некоторым кажется, что я вообще спешу работать и пишу чересчур много в ущерб самому себе. Это неверно. Я пишу много просто потому, что у меня всегда есть много художественных замыслов, потому что они непрерывно рождаются и требуют реализации и потому еще, что ничем другим не занят, кроме живописи. Я тороплюсь тогда только, когда чувствую, сознаю, что настал момент для реализации замысла. Тут уж не может быть решительно никаких отсрочек. Это много раз проверено мною на опыте, и, если была задержка, я всегда оставался в проигрыше как художник. А потому, как бы ни хотелось пойти в театр на премьеру, на концерт или еще куда-нибудь, но если я почувствую, что можно опоздать, пропустить нужный момент, я должен бросить все. Я считаю, что так и должен поступать всякий художник. Он должен приучить себя все бросать ради живописи, быть беспощадным в этом смысле.

Взяв у природы случайное, обрести его в закономерное — таков подлинный закон композиции в живописи. Мы не можем искать композиции, сидя у себя дома и в ярости бегая по комнате, как делал Сезанн, когда ставил свои натюрморты. Мы ушли от такого способа. Нам надо из живой, нетронутой природы выхватить ту нить, которая приводит к подлинной композиции, надо приучить свой глаз при первом взгляде брать только то, что нужно, из всей группы случайностей.

Пейзаж, как и все, что я пишу, начинается у меня с зарисовки, иногда даже с нескольких. Когда я вижу интересующий меня кусок природы, я вижу уже всю вещь, вижу и чувствую, как надо «устроить» пейзаж... В первичное восприятие природы неизбежно входят и мои соображения о том живописном впечатлении, которое должен давать настоящий пейзаж. В этот именно момент и начинается процесс преодоления действительности, осознание всего случайного, мешающего, происходит та концентрация видимого, которая и создает основу художественного произведения. Одновременно выясняются основные сочетания тонов, определяется ведущая нота колорита и сопровождающие ее мелодии. Весь этот зрительно-мозговой процесс и отражается в рисунке, хоть иногда и не сразу, а после нескольких попыток. Это первый этап работы, всегда имеющий у меня колоссальное значение. Рисунок должен давать самый яркий, самый сильный образ, который очень выручает при дальнейшей работе. Случается, заработаешься на натуре, перегрузишь холст и приходится возвращаться к первому впечатлению, к тому именно, что дано было в рисунке.

Второй этап работы происходит уже не на натуре, а в мастерской. Я беру подрамник с холстом, который чаще всего имеет некоторые запасы в длину и ширину, потому что в рисунке невероятно трудно определить истинные, необходимые границы композиции, а я их считаю делом первой важности. Иной раз мне приходится, ради композиции, подшивать даже

холст, а выпускаю запасы я очень часто. На этот холст я и переношу с рисунка весь контур. Обычно я не пользуюсь освященным традицией приемом графления эскиза и холста на квадраты, а переношу контуры на глаз. Поэтому-то мне и нужны почти всегда известные запасы у набитого на подрамник холста, чтобы легко было в случае необходимости композиционного порядка увеличить размеры холста. При переносе контуров на холст у меня почти не бывает отступлений от рисунка, только при увеличении окажутся какие-нибудь композиционные недосмотры.

После этого я прокладываю холст красками по зрительному представлению, на основе определенных еще в рисунке ведущих тонов. Эта прокладка тоже очень важный момент. Всякая вещь должна быть, по моему, художественно законченной в основном с момента первой промазки холста. Живопись во всякий момент должна давать вещь, чтобы и вопросы не ставились: «кончил», «не кончил». Это делается так трудно, что достигается далеко не всегда, но надо работать так, как Иванов в своих этюдах. У него была какая-то совершенно невероятная сноровка: только промажет пейзаж, а он кончен уже. Произведение у него как-то сразу рождалось, при первом «нашлепке», первом прикосновении к холсту. Правда, потом он очень детально заканчивал, но это уже от его эпохи шло, она требовала законченности.

Когда готов проложенный красками холст, наступает третий, решающий этап: путешествие с холстом на натуре, работа в самой природе. При этой работе редко случаются какие-нибудь серьезные переделки. Приходится, конечно, заполнять пропуски, но первая промазка холста почти всегда оказывается в основном верной, потому что отправляется она от волевого восприятия природы, диктующего и весь порядок цветовых и объемных отношений... Работа на натуре идет у меня различно: иногда приходится возвращаться на одно место по нескольку раз, но бывает и так, что успеваешь все сделать за несколько часов даже при сравнительно крупном холсте... Вот типовая «творческая» история моих пейзажей, но в деталях есть, конечно, свои варианты.

РАСТИТЬ ТВОРЧЕСКУЮ ЛИЧНОСТЬ



Все дети рисуют... Рисуют много и увлеченно. На наш взгляд, не всегда логично, не всегда объяснимо их творчество, поскольку детское мышление своеобразно, непохоже на взрослое. И хорошо, что непохоже. Всему свое время. Позже придет умение анализировать, сомневаться, сравнивать личные ощущения с опытом других людей.

Сегодня особенно важно развивать у детей творческое мышление, способность избирательно, творчески относиться к информации — это требование времени, требование века научно-технической революции. Вот почему значительное место в системе

Учащиеся детской художественной школы имени С. Д. Тавасиева г. Орджоникидзе на зарисовках.
В центре — директор школы Н. В. Жуков.

воспитания занимают музыка, литература, изобразительное искусство. Поэтому сегодня литература — один из ведущих предметов в общеобразовательной школе, а для углубленных занятий музыкой и изобразительным искусством существуют в стране тысячи детских музыкальных и художественных учебных заведений.

Одна из старейших в стране ДХШ была открыта в Орджоникидзе более 40 лет назад. В сегодняшней школе с ее широкими светлыми коридорами, просторными классами и хорошо оборудованным музеем трудно представить одну-единственную комнату с печкой-«буржуйкой», в которой потрескивают принесенные учениками дрова, кипит чайник, в полутьме у печки идет увлеченный разговор об искусстве, о нравственных и социальных проблемах, о войне и мире, о светлом, прекрасном будущем...

В эти первые годы молодой школе большое внимание уделяли народный художник Север-

ной Осетии М. Туганов и заслуженный деятель искусств А. Хохов. Свой большой художнический опыт, эрудицию, глубокие мысли о воспитании они стремились передать преподавателям. Многие ныне известные в республике и за ее пределами художники начинали свой путь в искусство в Орджоникидзевской детской художественной школе. Живописцы и графики, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства, художники кино и театра, модельеры, искусствоведы, архитекторы, дизайнеры — такова «профориентация» учащихся. А вот и «география» ее выпускников — Москва, Ленинград, Киев, Тбилиси, Одесса, Харьков, Горький, Братск...

Конечно, приятно сознавать, что столько художников вышло из школы имени С. Д. Тавасиева, — это свидетельство ее высокого профессионально-творческого потенциала, но еще важнее, что многие сотни ее воспитанников — ныне рабочие, учителя, ученые и инженеры говорят и пишут нам о том, как много она дала им, приобщив к высотам культуры, научив мыслить и работать творчески.

1952 год — важная веха в истории школы. С ним связано первое участие в выставках. И первый успех — золотая медаль Международной выставки в Париже. Позже будет много медалей, будут призы и более авторитетные, но эта первая незабываема. Она вселила уверенность в свои силы, в то, что наш коллектив на правильном пути.

Золотые медали во Франции и ГДР, Финляндии и Индии, серебряные, бронзовые, просто «памятные». Сотни премий многих сотен конкурсов и выставок, 70 стран принимали у себя рисунки осетинских школьников. Многие люди далеких стран впервые узнали об Осетии по рисункам ее детей. И эта сторона работы очень важна сегодня, когда листочки бумаги с рисунками детей Никарагуа, показанные по телевизору, поведали миру о трагедии целого народа, поведали с силой, превзошедшей документальность фотографий, сегодня, когда рисунки советских ребят несут гуманистиче-

скую миссию мира и дружбы народам всех стран.

Первые успехи нашей ДХШ на выставках привлекают к ней внимание специалистов. Все чаще к нам приезжают педагоги, художники, ученые, журналисты, чтобы познакомиться с методами преподавания. Школа получает предложения организовать выставки работ своих питомцев в различных городах страны и за рубежом. Ее приглашают принять участие в крупных совещаниях по проблемам эстетического воспитания. С 1971 года ДХШ имени С. Д. Тавасиева — экспериментальная школа Министерства культуры РСФСР. Опубликованы ее методические разработки по композиции, декоративно-прикладному искусству, организации учебно-воспитательной работы.

В 1982 году школа стала лауреатом премии Северо-Осетинского обкома комсомола. И еще одно событие произошло в том же году: в новом здании школы в трех просторных залах был торжественно открыт музей детского рисунка. В его экспозиции — рисунки детей из разных стран, подаренные школе. Музей наряду с экспозициями своих коллекций в Орджоникидзе организовал ряд выставок в Омске, Новосибирске, Мурманске, Грозном, Махачкале. Десятки тысяч зрителей посетили их. Эти выставки несут идеи интернационализма.

Все успехи школы за прошедшие 40 лет достигнуты благодаря самоотверженному труду ее коллектива. Поиск новых форм и методов воспитания и обучения, уважительное отношение к опыту русской, советской и передовой зарубежной педагогики, творческий подход, эрудиция, любовь к детям — вот слагаемые стиля работы нашей школы.

Это, несомненно, и залог достижений в воспитании высоко нравственного, духовно красивого, художественно образованного человека коммунистического общества.

Н. ЖУКОВ,

*директор ДХШ имени С. Д. Тавасиева,
заслуженный работник культуры РСФСР*

г. Орджоникидзе

НАТЮРМОРТ ИЗ ГЛИНЯНЫХ ИГРУШЕК



Известно, что все дети младшего возраста замечательно рисуют по воображению и удивительно скованны в передаче натуры. Существует даже мнение, что рисование с натуры в этом возрасте мало что дает в художественном развитии.

В детской художественной школе имени С. Д. Тавасиева города Орджоникидзе ученики в возрасте 6—7 лет наряду с рисованием по воображению много



Люда Куракина,
14 лет.
Натюрморт с кувшином.
Карандаш.

Горянки.
Ватик.
Коллективная работа.

По мотивам нартского эпоса.
Резьба по дереву.

и охотно работают с натуры. Для них ставится натюрморт из народных глиняных игрушек: дымковских, филимоновских, каргопольских. Ребята любят расцветку ярких, нарядных игрушек и с удовольствием их изображают. Такие задания вызывают особое отношение детей к увиденному. Например, один и тот же букет цветов «звучит» у каждого по-разному. «И хорошо,— считают педагоги школы.— Не должно быть такого, чтобы все двадцать учеников в классе рисовали одинаково».

Интересно проходят здесь уроки декоративно-прикладного искусства. Ребята с увлечением занимаются росписью тканей, резбой по дереву, чеканкой и керамикой, осваивают технику гобелена и узорных тканей, выполняют коврики из цветной шерсти и войлока, работают над игрушкой. Немало произведений народного осетинского искусства

Наташа Корчевная,
14 лет.
Цветы на окне.
Гуашь.



Горец.
Гобелен.
Коллективная работа.

Коврик.
Апликация из войлока.
Коллективная работа.



собрано в краеведческом музее города. Школьники бывают здесь на экскурсиях, часто приходят сами, чтобы зарисовать понравившиеся образцы. Вместе с педагогами побывали они в горных селениях, где видели творчество народных мастеров: ковку из металла, деревянные резные чашки, войлочные ковры. Это обогащает фантазию и воображение учеников, прививает им любовь к народному искусству, по-



Люда Куракина,
14 лет.
Натюрморт.
Гуашь.

могает формированию моральных и нравственных основ личности.

Возможности материалов в декоративно-прикладном искусстве поистине безграничны. Дети работают в технике линогравюры, рисуют карандашами и пишут красками, используют цветные восковые мелки, пастель, фломастеры, сепию и сангину. Они с нетерпением ждут результатов обжига керамических изделий в муфельной печи, переплетений цветных нитей на раме гобеленового станка. Увлеченно и активно обсуждают ребята достоинства и недостатки готовых работ.

Занятия декоративно-прикладным искусством помогают педагогам в решении задач по живописи, рисунку, скульптуре, в заданиях по композиции.

Ю. МАКСИМОВ,
кандидат педагогических наук

Дорогие юные художники! Многие из вас откликнулись на очередное «домашнее задание» и прислали в редакцию журнала работы, посвященные цветам. Глядя, с каким увлечением, с каким пристальным вниманием вы запечатлели полевые, лесные и садовые цветы, мы радовались: ведь так писать и рисовать могут лишь добрые, искренние, сердечные ребята. Жаль только, что в нашей почте оказалось мало-мало этюдов, выполненных на пленэре.

ОБСУЖДАЕМ

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ

Р И С У Е М

У Б Е М Ы

Если же оценивать профессиональную грамотность ваших акварелей, гуашей, рисунков, их художественные достоинства, то, отдав должное лучшим (а это был бы длинный перечень фамилий и даже целых коллективов школ и студий), отметим и характерные недостатки.

Во-первых, немало натюрмортов, случайно скомпонованных на листе бумаги: цветам тесно, они словно задыхаются в пределах формата. Или, наоборот,



Ольга Попова, 12 лет.
Розы.
Акварель.

Теймураз Козырев,
15 лет.
Натюрморт с цветами
и персиками.
Карандаш.

Наталья Сидорова,
14 лет.
Натюрморт.
Гуашь.

Юля Сивец, 12 лет.
Роза.
Тушь.

Жанна Кобзунова,
13 лет.
Лилии.
Акварель.



неоправданно мелки по отношению к окружающему пространству.

Раз уж мы заговорили о композиции, то следует отметить, что в некоторых работах она решается стандартно — цветы расположены в самом центре картинной плоскости; это вызывает ощущение нарочитости, однообразия.

В ряде натюрмортов и цветы и сосуд, в который они поставлены, и другие предметы изображены одинаково старательно, с мель-

чайшими деталями, с перечислением подробностей орнамента вазы, кувшина или глиняного горшка, случайных предметов окружения. В итоге все вроде бы хорошо, да цветы не волнуют, не привлекают внимания, потому что написаны или нарисованы без предпочтительного к ним интереса. Если уж вы посвятили цветам, допустим, акварель, то они должны стать ее композиционным центром. Этот центр не обязательно совпадает с геомет-

рическим, выделяется размерами, четкостью проработки форм, цвета, характерных деталей.

Встречаются работы, в которых отсутствует фон, отчего изображения цветов находятся, как говорят художники, не «в среде», кажутся наклеенными на бумагу.

В других случаях фон есть, но написан такими дисгармонично-яркими красками, что цветы прямо-таки растворяются, исчезают в нем. Нередко фон лишь



Лена Ханакина, 12 лет.
Ветка жасмина.
Карандаш.

Андрей Коляда, 14 лет.
Ваза с цветами.
Акварель.

Олег Распутный,
16 лет.
Натюрморт с цветами.
Акварель.

Наталья Мосейко,
14 лет.
Нюгетки.
Гуашь.

Ирина Ключан, 15 лет.
Глоксиния.
Акварель.



намечен как нечто формальное, не играющее большой роли, — своеобразное дополнение, не органичное, не связанное с пространством. Между тем фон не только дает конкретное представление о том, где находятся цветы — в помещении, на открытом воздухе, рядом с какими-либо вещами, — но и позволяет показать глубину пространства, воздушную среду, выявить объем, передать игру светотени, подчеркнуть материальность или, наоборот, прозрачность, невесомость нежных растений.

Лучше, если фон не подобран искусственно, а является естественной средой «обитания» цветов.

Домашнее задание вы выполнили самыми разными материалами. Однако, и об этом мы не раз уже говорили, не увлекайтесь фломастерами, поскольку они дают линии, лишённые гибкости, живости, красоты. Да и цвет фломастеров условен, резок. Для изображения цветов они не подходят. Куда лучше самый обычный графитный карандаш, цветные карандаши, тушь, перо, не говоря уже об акварели, темпера, пастели, масле.

Любые ошибки естественны и устранимы. Гораздо хуже, когда натюрморт срисован с журнальной репродукции или почтовой открытки — такие работы, к сожалению, мы тоже получаем. Тот, кто этим занимается, обманывает себя. Прежде всего — и это следует запомнить на всю жизнь — надо учиться у живой природы, подходить к любому заданию творчески, самостоятельно пытаться решать сложные задачи композиции, перспективы, светотени, цвета. На каком-то этапе обучения можно и даже нужно копировать произведения больших мастеров, но не ради подражания их манере, а для знакомства с профессиональной художественной «кухней», для постижения чисто ремесленных основ мастерства, совершенствования в той или иной технике.

Сегодня мы публикуем несколько удачных, на наш взгляд, работ. Ну а в одном из ближайших номеров обязательно продолжим разговор об изображении цветов.

А. АЛЕХИН

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ.

1. 1984

В НОМЕРЕ:

- | | | |
|----|--|------------------------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
Я голосую за мир!
Всесоюзный конкурс детского художественного творчества «Я голосую за мир!» | |
| 2 | РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ
Высотные дома Москвы | <i>В. Кузнецов</i> |
| 6 | Лениниана продолжается | <i>Н. Иванов</i> |
| 10 | МУЗЕИ МИРА
Будапештский музей изобразительных искусств | <i>Вильмош Татраи</i> |
| 16 | ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ
Профессия реставратора живописи | <i>Г. Карлсен</i> |
| 20 | У НАШИХ ДРУЗЕЙ
Современные мастера арабского Востока | <i>Ахмед Набульси</i> |
| 23 | ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА
«Люблю лепить лошадей»
Ватагин об изображении животных | <i>О. Кривдина</i> |
| 29 | ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ
Масла, лаки и разбавители для живописи | <i>Н. Одноралов</i> |
| 32 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
Темпера | <i>А. Арзамасцев</i> |
| 37 | МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА
Холсты и краски | <i>Н. Кончаловская</i> |
| 42 | П. П. Кончаловский об искусстве | |
| 43 | В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ
ДХШ имени С. Тавасиева, г. Орджоникидзе | <i>Н. Жуков, Ю. Максимов</i> |
| 46 | ОБСУЖДАЕМ ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ
Рисуем цветы | <i>А. Алехин</i> |

На 1-й странице обложки: Франсиско Гойя. Девушка с кувшином. Масло. 1810. Будапешт. Музей изобразительных искусств. 68×50,5.

На 2-й странице обложки: Д. Налбандян. Особое задание (В. И. Ленин, Ф. Э. Дзержинский и Я. М. Свердлов в Кремле. 1919 г.). Масло. 1982.

На 3-й странице обложки: П. Клодт. Первая скульптурная группа «Укротители коней». Аничков мост в Ленинграде. Фрагмент. Бронза. 1836—1850.

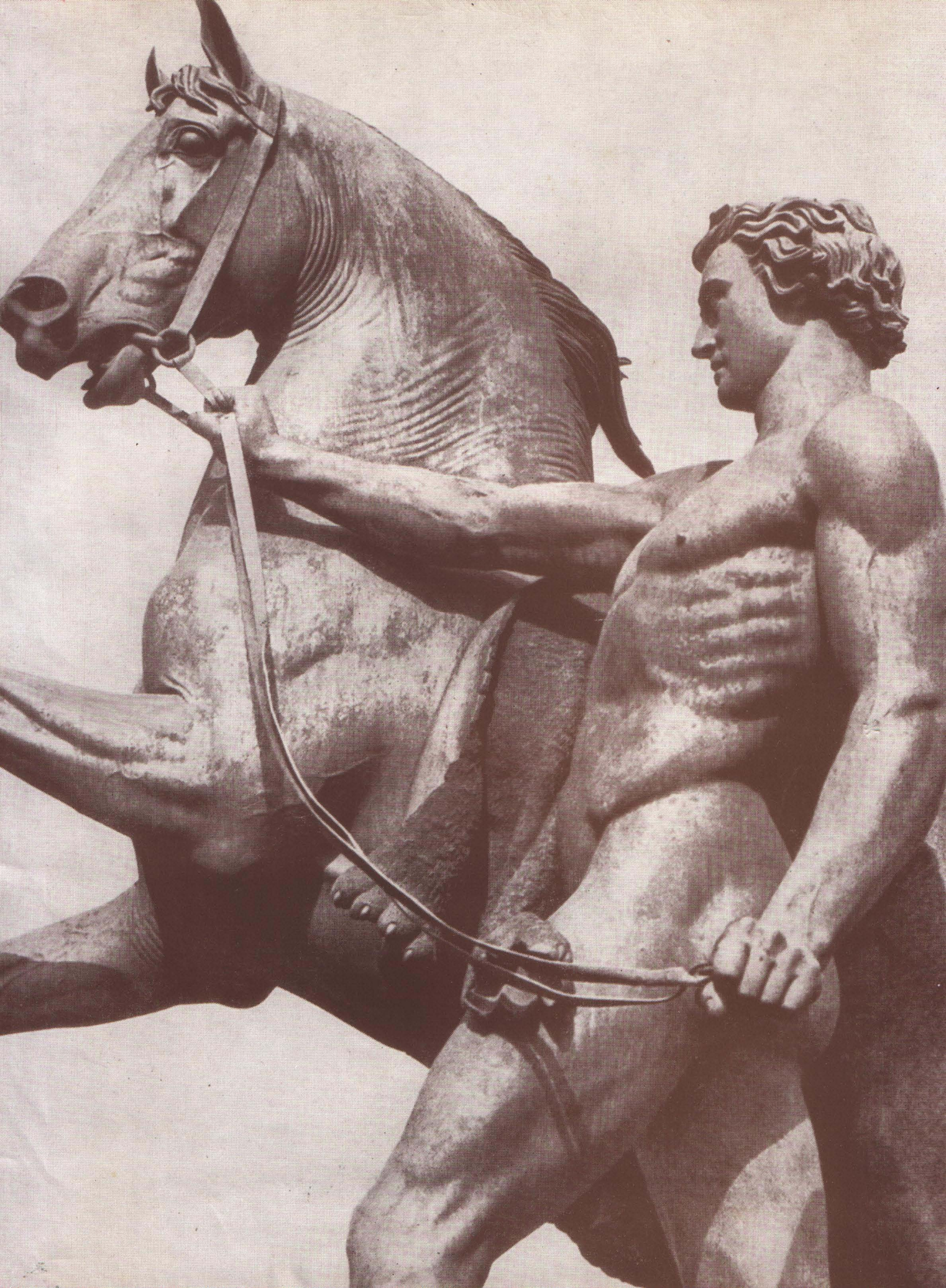
На 4-й странице обложки: А. Дейнека. Маяковский в РОСТА. Масло. 1941. 203×143.

Главный редактор Л. А. Шитов
Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, Н. М. Иванов, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабужева, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (ответ. секретарь), В. М. Ходов, Л. И. Швецова, Т. Н. Яблонская

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова
Художественный редактор Ю. И. Киселев. Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор Н. П. Чеснокова

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.
Сдано в набор 09.11.83. Подп. в печ. 28.12.83. А00287. Формат 60×90^{1/16}. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 182 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1750.
Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Сущевская ул., 21.



Урзундз 3 Козиллалл

