



# ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ

## о Пленуме Центрального Комитета

### Коммунистической партии Советского Союза

13 февраля 1984 года состоялся внеочередной Пленум Центрального Комитета КПСС.

По поручению Политбюро ЦК Пленум открыл член Политбюро, секретарь ЦК КПСС тов. К. У. Черненко.

В связи с кончиной Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Ю. В. Андропова участники Пленума ЦК почтили память Юрия Владимировича Андропова минутой скорбного молчания.

Пленум ЦК отметил, что Коммунистическая партия Советского Союза, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни выдающийся деятель Коммунистической партии и Советского государства, пламенный патриот, ленинец, неутомимый борец за мир и коммунизм.

Находясь по воле партии на важнейших постах партийной и государственной работы, Юрий Владимирович Андропов отдавал все свои силы, знания и огромный жизненный опыт осуществлению политики партии, упрочению ее связей с массами, укреплению экономического и оборонного могущества Советского Союза.

Много внимания уделял Ю. В. Андропов проведению в жизнь выработанной XXVI съездом КПСС и последующими Пленумами ЦК КПСС линии на всемерную интенсификацию производства, ускорение научно-технического прогресса, совершенствование управления народным хозяйством, усиление ответственности кадров, организованности и дисциплины, на неуклонный рост материального и духовного уровня жизни народа.

Большой вклад внес Ю. В. Андропов в развитие всестороннего сотрудничества стран социалистического содружества, в укрепление единства и сплоченности международного коммунистического и рабочего движения, в поддержку справедливой борьбы народов за свою свободу и независимость. Под его руководством последовательно и настойчиво осуществлялся на международной арене ленинский внешнеполитический курс нашей партии и госу-

дарства — курс на устранение угрозы термоядерной войны, на твердый отпор агрессивным проискам империализма, на упрочение мира и безопасности народов.

Пленум подчеркнул, что в эти скорбные дни коммунисты, весь советский народ еще теснее сплачивают свои ряды вокруг ленинского Центрального Комитета партии, Политбюро ЦК КПСС, полны решимости беззаветно бороться за претворение в жизнь ленинской внутренней и внешней политики партии.

Участники Пленума ЦК выразили глубокое соболезнование родным и близким покойного.

Пленум ЦК рассмотрел вопрос об избрании Генерального секретаря ЦК КПСС.

По поручению Политбюро ЦК с речью по этому вопросу выступил член Политбюро ЦК КПСС, Председатель Совета Министров СССР тов. Н. А. Тихонов. Он внес предложение избрать Генеральным секретарем ЦК КПСС тов. К. У. Черненко.

Генеральным секретарем Центрального Комитета КПСС Пленум единогласно избрал тов. Черненко Константина Устиновича.

Затем на Пленуме выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. К. У. Черненко. Он выразил сердечную благодарность за высокое доверие, оказанное ему Центральным Комитетом партии.

Тов. К. У. Черненко заверил Центральный Комитет КПСС, Коммунистическую партию, что приложит все свои силы, знания и жизненный опыт для успешного выполнения задач коммунистического строительства в нашей стране, обеспечения преемственности в решении поставленных XXVI съездом КПСС задач дальнейшего укрепления экономического и оборонного могущества СССР, повышения благосостояния советского народа, упрочения мира, в осуществлении ленинской внутренней и внешней политики, которую проводят Коммунистическая партия и Советское государство.

На этом Пленум ЦК закончил свою работу.

## КОНСТАНТИН УСТИНОВИЧ ЧЕРНЕНКО

Константин Устинович Черненко родился 24 сентября 1911 года в деревне Большая Тесь Новоселовского района Красноярского края, русский.

Член КПСС с 1931 года. Образование высшее — окончил педагогический институт и Высшую школу парторганизаторов при ЦК ВКП(б).

Трудовую жизнь К. У. Черненко начал с ранних лет, работая по найму у кулаков. Вся его дальнейшая трудовая деятельность связана с руководящей работой в комсомольских, а затем в партийных органах. В 1929—1930 годах К. У. Черненко заведовал отделом пропаганды и агитации Новоселовского райкома ВЛКСМ Красноярского края. В 1930 году он пошел добровольцем в Красную Армию. До 1933 года служил в пограничных войсках, был секретарем партийной организации пограничной заставы.

После окончания службы в армии К. У. Черненко работал в Красноярском крае: заведующим отделом пропаганды и агитации Новоселовского и Уярского райкомов партии, директором Красноярского краевого дома партийного просвещения, заместителем заведующего отделом пропаганды и агитации, секретарем Красноярского крайкома партии.

С 1943 года К. У. Черненко учится в Высшей школе парторганизаторов при ЦК ВКП(б). По окончании учебы с 1945 года

работает секретарем Пензенского обкома партии. В 1948 году был направлен в Молдавскую ССР и утвержден заведующим отделом пропаганды и агитации ЦК Компартии Молдавии. Работая в этой должности, он много сил и знаний отдал экономическому и культурному строительству в республике, коммунистическому воспитанию трудящихся.

В 1956 году К. У. Черненко выдвигается на работу в аппарат ЦК КПСС, где он возглавил сектор в Отделе пропаганды, и одновременно был утвержден членом редакционной коллегии журнала «Агитатор». С 1960 года он работает начальником Секретариата Президиума Верховного Совета СССР. В 1965 году К. У. Черненко утверждается заведующим Общим отделом ЦК КПСС. В 1966—1971 годах он — кандидат в члены ЦК КПСС. На XXIV съезде партии (март 1971 г.) избирается членом Центрального Комитета КПСС, а в марте 1976 года на Пленуме ЦК КПСС, состоявшемся после XXV съезда партии, — секретарем ЦК КПСС.

С 1977 года он — кандидат в члены Политбюро, а с 1978 года — член Политбюро ЦК КПСС. Депутат Верховного Совета СССР 7—10-го созывов. Депутат Верховного Совета РСФСР 10-го созыва. К. У. Черненко был членом советской делегации на международном Совещании по безопасности и сотрудничеству в Евро-

пе [Хельсинки, 1975 г.], участвовал в переговорах в Вене по вопросам разоружения (1979 г.).

Константин Устинович Черненко — видный деятель Коммунистической партии и Советского государства. На всех постах, которые поручала ему партия, он проявил высокие организаторские способности, партийную принципиальность, преданность великому делу Ленина, идеалам коммунизма. К. У. Черненко — автор ряда научных трудов по актуальным вопросам повышения руководящей роли партии в жизни советского общества, совершенствования стиля и методов партийной и государственной работы, развития социалистической демократии. На июньском [1983 г.] Пленуме ЦК КПСС К. У. Черненко выступил с докладом, в котором определены главные направления улучшения идеологической деятельности КПСС в современных условиях.

За большие заслуги перед Родной страной Константин Устинович Черненко дважды удостоен звания Героя Социалистического Труда и награжден тремя орденами Ленина, тремя орденами Трудового Красного Знамени, многими медалями Советского Союза. Он является лауреатом Ленинской премии.

К. У. Черненко награжден высшими наградами социалистических стран.



## УЧАСТНИК КОНКУРСА «Я ГОЛОСУЮ ЗА МИР!»

Впервые с композициями Джамили Алиевой мы познакомились в дни подготовки Всесоюзного конкурса детского художественного творчества «Моя Родина — СССР». В выставочном зале редакции работало жюри, отбирались лучшие рисунки для итоговой выставки в Центральном Доме художника и для публикации на страницах журнала. Внимание привлекла работа: маленькая девочка с букетами ромашек и связкой цветных шаров, на которых написано слово «мир», словно устремилась навстречу солнцу. Столько легкости, радости, детской непосредственности было в ее фигурке, что художники, принимавшие участие в заседании жюри, единодушно предложили опубликовать эту работу. И рисунок Джамили Алиевой «Мир» был напечатан на обложке первого номера «Юного художника» за 1983 год.

Понравились и другие эскизы Джамили. Некоторые из них были отправлены на выставки детского рисунка в Польшу и на Кипр.

Джамиле Алиевой сейчас 14 лет. Она учится в восьмом классе средней школы № 39 города Махачкалы Дагестанской АССР, одновременно занимается в детской художественной школе.

Мы попросили Джамилю рассказать о себе. Вот что она написала: «Обычно я учусь только на пятерки, но в этом году появились четверки, потому что, кроме



уроков, есть еще живопись и хорошие книги. Больше всего люблю литературу и историю, хорошие иллюстрации. Интересуюсь искусством плаката. Поняла, что настоящий плакат — это сконцентрированная мысль, оригинальность мышления, отточенная техника, натура бойца. Только тогда плакат будет действовать. Сейчас плакат должен говорить о мире. И мне жаль, что я еще не умею сказать «нет войне!» так, как чувствую.



Д. Алиева, 14 лет.  
«Я голосую за мир!».  
Эскизы эмблемы  
Всесоюзного детского  
художественного творчества.  
Гуашь.  
Махачкала.

Я очень люблю русское искусство. Только сейчас начала понимать красоту икон. Люблю Чехова, Бунина, классическую музыку, особенно Рахманинова и Чайковского. Мечтаю когда-нибудь побывать в Италии, увидеть фрески Джотто, Микеланджело, читать в подлиннике Петрарку. Поэтому изучаю итальянский язык. А пока учусь рисовать. Учусь видеть. Хочу учиться у наших прекрасных художников. Но при этом сказать свое. Если сумею — буду очень счастливым человеком».

Когда редакция задумала новый конкурс «Я голосую за мир!», то возник вопрос о том, какой будет его эмблема, кто ее нарисует. Пусть попробует Джамиля, решили мы.

А вскоре из Махачкалы пришла бандероль с ее рисунками. Мы воспроизводим некоторые из работ Джамили, присланных на конкурс «Я голосую за мир!».

Дорогие ребята! Напоминаем, что рисунки, произведения декоративно-прикладного искусства на конкурс «Я голосую за мир!», посвященный XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве, можно присылать до 1 февраля 1985 года. На обороте каждой из работ не забудьте указать имя, фамилию, возраст, домашний адрес. Напоминаем наш адрес: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а, редакция журнала «Юный художник», конкурс «Я голосую за мир!».





## ПАМЯТНИК ЮРИЮ ГАГАРИНУ



П орой самые неприметные наши города и села дарят миру выдающихся людей, и уже иными глазами смотрим мы на эти уголки России. 12 апреля 1961 года весь мир был охвачен единым радостным переживанием: человек поднялся в космос! И по всем радиостанциям мира вслед за именем Юрия Алексеевича Гагарина звучало название невеликого городка на Смоленщине, где он родился: Гжатск. Сейчас этот город называется Гагарин.

Юрий вырос в простой трудовой семье. Детство его, совпавшее с грозными военными годами, прошло в деревне Клушино. А после войны Гагарины снова перебрались в Гжатск. Здесь Юра закончил школу. Под этим родным русским небом начал он мечтать о самолетах. Мать его, Анна Тимофеевна, рассказывает: «Юре с детства нравились стихи о летчиках. Он мастерил из дерева модели самолетов».

Кто не знает этого упоительного юношеского ощущения, когда кажется, что ты способен на самые неожиданные поступки, когда чувствуешь в себе захватывающую дух беспредельность своих сил и возможностей! Пришло это ощущение и к Юрию, обыкновенному парнишке, который в самом деле совершит необыкновенное. Гжатск был началом начал будущего космонавта, отсюда вышел он в большой мир, в большую жизнь...

В 1974 году на центральной площади Гагарина поднялся памятник, созданный скульпторами Ю. Ореховым и М. Шмаковым, архитекторами В. Петербуржцевым и А. Степановым. Для города ранней юности космонавта он очень органичен и по своей идее, и по художественному решению.

Ведущими темами Ю. Орехов и М. Шмаков выбрали юность и мечту. Гагарин совершил свой космический полет в 27 лет. В марте этого года исполнилось 50 лет со дня его рождения, но он навсегда остался для нас молодым — иным Гагарина невозможно представить. Он, по словам академика С. П. Королева, — «олицетворение вечной молодости нашего народа». И в гжатском памятнике авторы показали космонавта совсем юным, еще до великого свершения, в мечтательном преддверии полета.

Гагарин изображен идущим — он запросто перекинул куртку через плечо (подчеркнуть «обыкновенность» этого молодого человека входило в задачи авторов). Вместе с тем во всей скульптуре выражена напряженная устремленность: энергичен шаг

Скульпторы Ю. Орехов,  
М. Шмаков,  
архитекторы  
В. Петербуржцев,  
А. Степанов.  
Памятник Ю. А. Гагарину  
в г. Гагарине.  
Бронза, гранит. 1974.

Юрий Гагарин  
с матерью  
Анной Тимофеевной.  
Фото.



будущего пилота, его фигура наполнена порывистым движением вперед, наперекор встречному ветру, рвущему куртку за спиной. Обыкновенный молодой человек идет навстречу своей необыкновенной мечте — таким был замысел скульпторов.

Удачно нашли авторы живой точный жест: отведенная в сторону как бы для равновесия рука. Это движение правдиво и естественно сочетается с твердым, решительным шагом молодого человека. Юрий Гагарин — герой, вступающий в неизвестное, в неизведанное: сейчас, юношей, он шагает в неизвестность своего будущего, космонавтом вступит в никем не изведенное пространство. Отсюда и жест — в трактовке Ю. Орехова и М. Шмакова юный Юрий Гагарин идет по головокружительной высоте своей бесстрашной мечты о полете.

Идею памятника подтверждает архитектурное решение: высокий «легкий» пятигранный постамент, возносящий фигуру к небу. В него органично и выразительно вписывается отлитое в бронзе изображение части крыла самолета — единственный в памятнике «космический» атрибут. Просторный гранитный стилобат напоминает взлетную площадку. Словом, простая и строгая архитектура памятника вся устремлена в высоту, пронизана темой полета.

Для гжатского монумента характерна задушевность трактовки образа: живыми узами связан он с родными местами Юрия, и любому земляку

героя кажется не абстрактно отстраненным, а понятным, близким.

Каждый памятник живет как бы двумя жизнями: памятью о том человеке, образ которого в нем увековечен, и сегодняшней действительностью. Так вот, самые большие и значительные торжества в городе проходят у памятника земляку, открывшему людям звездную дорогу. Каждый год 12 апреля здесь собираются приехавшие на свой праздник космонавты. Приходит сюда и Анна Тимофеевна Гагарина — ее дом совсем неподалеку.

Ежегодно на площади проводится открытие «третьего семестра». Десять лет назад Всесоюзный студенческий строительный отряд взял шефство над родиной первого космонавта, и с тех пор каждое лето интеротряд имени Ю. А. Гагарина трудится здесь. Новые жилые дома, школа, ясли, поликлиника, главный корпус завода «Динамик» и другие объекты выстроены руками комсомольцев. У подножия памятника они рапортуют о выполнении трудовых заданий.

Легко и стройно высится 12-метровое сооружение из бронзы и гранита над центральной площадью города. И хотя его установили всего 10 лет назад, город и памятник неразделимы.

О. НЕФЕДОВА





## КАКИМ БЫТЬ ХУДОЖНИКУ?

Кто такой художник? Каким он должен быть? Не берусь дать исчерпывающий ответ на эти вопросы. Выскажу лишь некоторые мысли.

Когда я работал над росписями в Никитском ботаническом саду в Ялте, героями моих композиций была не только молодежь, но и, разумеется, всевозможные растения. Мне разрешили рвать любые цветы, чтобы изучать их и писать с натуры. Все шло вроде бы хорошо, но тут опытный садовник, пришедший в актовый зал лабораторного корпуса посмотреть, как идут у меня дела, заявил: в работе есть ошибки. Те цветы, что растут на солнце, я «посадил» в тень, а те, что любят проточную воду, — в стоячую.

Казалось бы, такая мелкая неточность не должна повредить художественному образу. Однако грешить против правды ради достижения композиционной выразительности я не мог — и «пересадил» цветы в соответствии с требованиями агротехники.

Мне думается, главное для художника — быть всегда честным и глубоко правдивым. И перед собой, и перед зрителем, и перед своим временем. Эти качества неотделимы от искренности. Если художник неискренен, то зритель ему не поверит, как бы мастеровито ни писал он картины.

С другой стороны, как бы правдив и искренен ни был художник, сколь бы ни были прекрасны его замыслы, они не найдут должного отклика, если произведение выполнено профессионально слабо. Создавая плохую картину, художник работает против темы, и чем она значительней, тем больше ущерб: затраченный труд оборачивается вредом в первую очередь для зрителя.

Все вы, наверное, наблюдали за спортивными состязаниями фигуристов. Смотришь иногда на спортсмена и думаешь: лишь

бы не упал. Тут уж не до восхищения пластикой движений, выразительностью композиции. Другое дело, когда спортсмен — мастер, обладающий великолепной техникой, блестяще освоивший труднейшие элементы фигурного катания. Овладев в совершенстве профессиональной стороной дела, он уже не думает о том, как удержать равновесие, он — артист и весь талант направляет на создание яркого художественного образа.

Чтобы овладеть мастерством, нужно учиться с детства. Пока ребенок еще не способен критически относиться к собственному творчеству, он смело решает любые задачи. Взрослым нравится непосредственность его рисунков, в них порой видят то, о чем не догадывается сам автор. Но если ребенку не давать вовремя знаний, он пойдет в тупик. Недавно мой сын хотел отрезать часть рисунка: не знаю, говорит, что делать дальше, бумага осталась лишняя. Пришлось подсказать, как завершить работу.

Все знаменитые живописцы серьезно учились изобразительной грамоте уже в раннем возрасте. Детские работы К. Брюллова, А. Иванова, Ф. Бруни, В. Серова, И. Репина лишены выставочной привлекательности, но зато были тем самым этапом, без которого эти выдающиеся мастера никогда не достигли бы высочайшего графического и живописного совершенства.

У художника не может быть работы белой и черной, чистой и грязной. Дни, когда-то казавшиеся нетворческими, служат добрую службу в часы вдохновения.

Основа изобразительного искусства — рисунок. Самая прекрасная живопись не замаскирует ошибок в рисунке. Лучше не скрывать свои недостатки, а исправлять, и делать это как можно раньше. Почитайте письма Ван Гога. Он не стыдился

признаться в несовершенстве своей графической подготовки. А каждый ли из наших молодых художников наберется храбрости покритиковать собственное творчество?!

Пример для нас — лучшие образцы реалистического искусства. Если есть возможность, полезно их копировать. Но при условии, что уже накоплен определенный багаж знаний и навыков. Копировать не механически, а стремясь постигнуть творческий метод мастера, его технические приемы.

В моей мастерской висит репродукция картины Паоло Уччелло — один из фрагментов полотна, изображающего битву при Сан-Романо. Поразительно, до какой степени многогранен мастер. Ведь в картине есть все: изумительный рисунок, прекрасная живопись, истинная декоративность; построена она крепко, ладно, гармонично, подобно великолепному архитектурному сооружению. Короче говоря, в этом полотне много разнообразных художественных слоев.

Уччелло — творец универсальный. Он все умел и все делал вдохновенно. В эпоху Возрождения художники были людьми широкого плана. Могли не только писать картины, замечательно рисовать, но и оформлять праздники, создавать театральные декорации, костюмы, предметы бижутерии. Можно назвать немало выдающихся мастеров и более поздних времен, в том числе русских и советских, у которых полезно учиться и начинающим и профессионалам.

Сейчас это особенно важно, потому что многие современные художники подвержены болезни XX века — узкой специализации: один рисует только человека, другой — только пейзаж, третий — натюрморт. Один только станковист, другой — монументалист. Творческие союзы разделились на секции. Секции



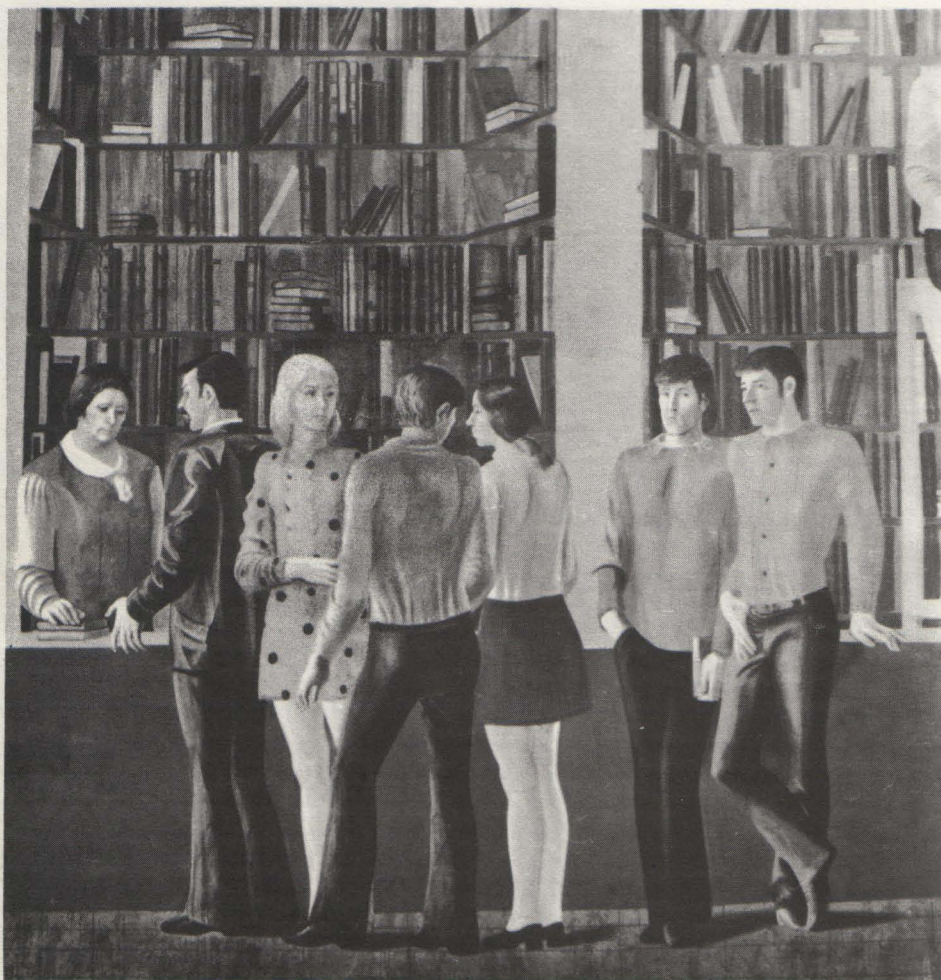
на подстанции. Подобная специализация вроде бы облегчает жизнь, дает возможность набить руку, а на деле часто приводит к мелкотемью, мешает полному развитию творческих возможностей.

Признаю, что можно преуспеть даже в какой-то одной очень узкой области искусства. Но чтобы воплощать темы большого социального звучания, художнику необходим широкий диапазон интересов, свободное владение всевозможными материалами и техниками, умение работать в разных жанрах.

Часто в среде художников идут споры о стиле. Один за Рафаэля, другой за Пикассо. Об этих спорах я всегда забываю, когда приходится рисовать и писать в творческих командировках. Помню, позировал мне пограничник. Сзади стояли его боевые друзья

О. Филатчев.  
Автопортрет.  
Уголь, темпера. 1980.

О. Филатчев.  
Студенты.  
Роспись в вестибюле  
Института нефтехимической  
и газовой промышленности  
имени И. М. Губкина.  
Москва.  
Фрагмент.  
Темпера, левкас. 1975.



и сравнивали рисунок с оригиналом. Такой страх тут меня охватил! Думал не о поисках стиля, а о том, как бы вернее передать сходство, чтобы солдата узнали мать, близкие.

Не люблю зазнайства, особенно в среде молодых художников. Иной раз ребята больше думают о том, как они выглядят, чем о том, кто они есть, забывают, что подлинный успех обусловлен фанатической преданностью своему ремеслу, верой в то, что всего в жизни можно добиться трудом. Умелые в своем ремесле люди всегда независимы, отважны и доброжелательны.

В юности я встретил на выставке нашего прекрасного живописца П. В. Кузнецова. Был он уже стариком. Вокруг спрашивают, почему он редко бывает на людях. Павел Варфоломеевич ответил коротко: «Пока светло — пишу, как стемнеет — думаю, как писать». Вот перед какими личностями благоговеть надо!

Безусловно, идти в ногу со временем, сознавать ответственность перед будущим — долг художника. Но вообразите, что художник написал всего лишь модель в интерьере, но так, как писал Джорджоне. Лично я был



бы рад и за живописца, и за талант народа, который воспитал такого мастера, и за всю нашу культуру.

Передать натуру такой, какой она в данный момент выглядит, еще не значит показать ее правдиво. Часто слышу вопрос: почему персонажи моих работ серьезные, порой грустные, хотя вокруг все любят шутить, улыбаются? Однако представьте себе, что я изобразил своих героев смеющимися. Вы смотрите на них, а они всё смеются. Надоеет это вам, если не всем, то большинству. Да и в истории искусств сравнительно мало примеров передачи художниками мимики. Ведь когда человек показан в спокойном состоянии, диалог между ним и зрителем может быть гораздо более длительным; нетрудно будет и домыслить, каким окажется герой в любой жизненной ситуации. На мой взгляд, условие изобразительного искусства, особенно монументальной живописи, — показать человека величественным, создать ему памятник.

Как работает художник? Каковы условия его труда? У каждого свои вкусы и привычки, своя творческая атмосфера. Мне, например, помогает музыка, дающая необходимое настроение. Стоя за мольбертом, делая эскиз панно, мозаики, витража или

гобелена, занимаясь скульптурой, люблю слышать за спиной ее негромко звучащие мелодии.

Неравнодушен к цветам. Хожу в поле, срываю одуванчики, ромашки, досконально их изучаю. Сам выращиваю цветы. Когда приносят букет в мастерскую — радуюсь красоте, аромату нежных растений. Часто их пишу, ввожу в росписи, особенно в портреты. Цветы приносят декоративность, эмоциональность; в картине или монументальном произведении они выполняют роль подтекста, символа.

В свое время мне повезло с педагогами: я учился у таких замечательных мастеров, как С. В. Герасимов, Г. М. Коржев. Надеюсь, что и многие из вас, дорогие ребята, занимаются под руководством добрых, внимательных, эрудированных наставников. Однако помните — творчеству научить сложно. Творцом человек делает себя сам. Но и талант свой в землю может зарыть тоже сам. Должны быть постоянная жажда знаний, поиск

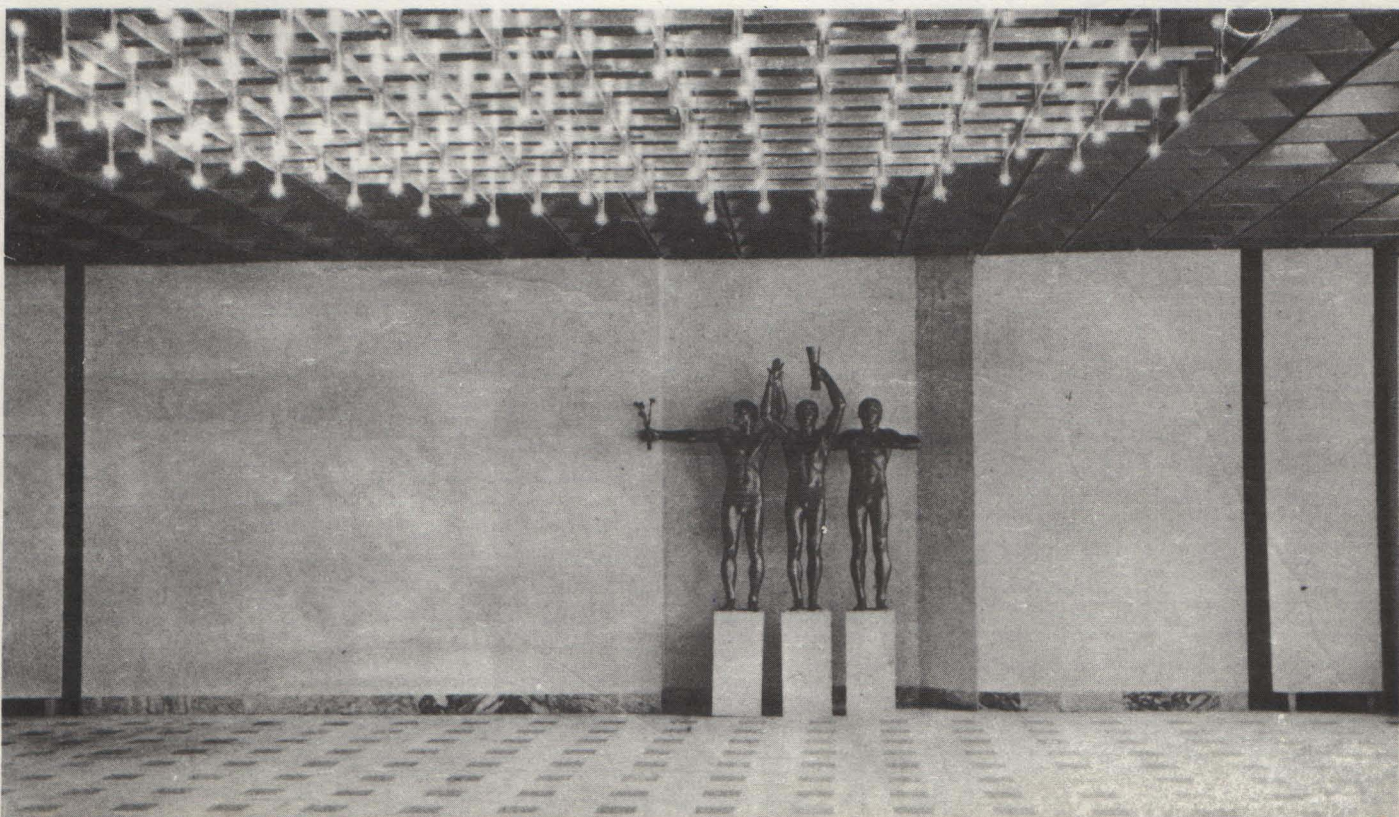
собственных идей, стремление как можно больше узнать от учителей и, конечно же, от окружающей жизни.

Невежество, самоограждение от нового страшны для художника. Обидно, когда некоторые мои студенты — я преподаю в Строгановском училище — приносят эскизы, судя по которым можно подумать, что они вообще не выходят из комнаты, даже в окно не смотрят, не знают, как на деревьях растут ветки, как листочки к ним крепятся. Где уж тут говорить о тяге к знаниям, красоте духовного начала!

Каким же быть художнику? Отличаться страстью к труду и любовью к людям. Яркой творческой индивидуальностью и высоким профессиональным мастерством. Искренностью и правдивостью. Высоким патриотизмом. Все эти качества закладываются в детстве

Пусть всегда ваши мысли и дела, дорогие юные друзья, будут созвучны нашей эпохе, нашему времени. Желаю вам успехов в достижении высот мастерства. Ведь только владея в совершенстве мастерством, можно достойно прославлять человека, творить для человека. Творить так, чтобы произведения рождали у зрителя гордость за наше время и за труд художника — выразителя лучших чаяний эпохи.

О. Филатчев.  
Победители.  
Скульптурная группа  
в плавательном бассейне  
спорткомплекса  
г. Раменское.  
Гипс тонированный. 1980.







## „МАРСЕЛЬЕЗА“ ФРАНСУА РЮДА

После падения Наполеона скульптор Франсуа Рюд (1784—1855) покинул Францию. Установившийся реакционный режим Реставрации был ему глубоко чужд. В Бельгии он познакомился с живописцем Л. Давидом, также не смирившимся с новой властью. Высокие гражданские идеи Давида, его стремление к «большому стилю», о котором тогда много говорили, оказали сильное воздействие на молодого мастера.

В 1827 году, как только позволили обстоятельства, Рюд возвращается в Париж. Столица буквально бурлила, ожидая перемен; о политике говорили все. Новые идеи увлекли скульптора, он невольно сближается с политической оппозицией. Она была пестрой по составу: в тайных обществах встречались республиканцы 1789 года, демократы и либера-

Ф. Рюд.  
Эскиз рельефа  
«Выступление добровольцев  
в 1792 году («Марсельеза»)».  
Гипс. 1835.



лы, бонапартисты и карбонарии. Их объединяло одно — ненависть к существующему государственному режиму, мечта о переменах в общественном устройстве.

Образ Наполеона переживал тогда в искусстве удивительные метаморфозы: легенда о завоевателе сама собой испарилась, и появились лики «Наполеона-демократа», «Наполеона-гражданина», «Наполеона — маленького капитала Революции». Таким его воспринимал Беранже, таким его изображали многие художники-романти-

Триумфальная арка  
в Париже.  
1806—1811.

Ф. Рюд.  
Выступление добровольцев  
в 1792 году («Марсельеза»).  
Рельеф Триумфальной арки  
в Париже.  
Камень. 1836.







ки, включая и знаменитого Т. Жерико.

Рюд жил в ожидании новой революции, которая, как многим казалось, должна завершить дело, начатое Великой французской революцией.

«Славные три дня в июле», то есть восстание 27, 28 и 29 июля 1830 года в Париже, вызвали энтузиазм народа. Стоит вспомнить известную картину Э. Делакруа «Свобода на баррикадах», чтобы почувствовать настроение масс. Король Луи-Филипп, ставленник финансовой буржуазии, захвативший власть, и его правительство некоторое время поддерживали либеральные иллюзии. Министр внутренних дел Тьер маневрировал, поощряя художников на пропаганду новой власти. Но лишь незначительные мастера поверили в мифы Июльской монархии, незаурядные же создавали вещи настолько яркие, что значение их далеко переросло рамки правительственного заказа. К числу таких произведений относится 13-метровая рельефная группа «Выступление добровольцев на защиту республики в 1792 году» Ф. Рюда.

На звездообразной чаше площади Этуаль (ныне — Шарля де Голля) возвышается мощная 50-метровая Триумфальная арка, ее строительство было начато в 1806 году. Зодчий Шальгрэн, по проекту которого она возводилась, отказался от ордерной системы. Он избрал простой пропорциональный модуль — радиус арки, кратно повторявшийся во всех основных элементах сооружения. Лаконизм архитектурных форм, грандиозные пилоны придали выразительность постройке, производили внушительное впечатление на зрителя. После смерти Шальгрэна в 1811 году его ученики завершили строительство, несколько изменив общий замысел: аттик был заметно утяжелен, на пилонках появились рельефы. В 1828 году решено установить большой скульптурный фриз, который сменил бы орнаментальный. Он был заказан Рюду. Архитектор Юйо привез слепки с римской арки Тита, которые должны были послужить образцом. Фрагмент фриза «Триумфальное возвращение», исполненный Рюдом, оказался крайне сухим, академичным. К счастью, революция пре-

рвала бесперспективное занятие. Скульптору предложили представить эскизы четырех рельефов для пилонов, прославляющих республиканскую и императорскую армии: «Мир», «Экспедиция в Египет», «Выступление» и «Возвращение из России».

Рюд начал работать над эскизами. Они хранятся сейчас в мемориальном музее скульптора в Дижоне. С течением времени он сосредоточил внимание на одной рельефной группе — «Выступление», наброски и модели которой находятся в Лувре и парижском Музее декоративного искусства. Рельеф принес автору заслуженную славу.

...Волонтеры выступают в поход против иностранной интервенции. Их увлекает вперед богиня Беллона. Призыву вторит трубач; мощный гигант в центре композиции — олицетворение гения родины — объединяет группу в единое целое. Рядом с ним юноша; фигуры как бы соединились в одном порыве. Кажется, что слышны их голоса — настолько выразительна жестикация, одухотворены лица.

Оружие добровольцев напоминает средневековое и лишь отчасти античное. Рюд отошел от культа античности, присущего скульптуре классицизма. Ему близка культура всех эпох, в том числе и средневековья. Тем самым герои существуют как бы вне времени; скульптор словно говорит зрителю, что подвиг волонтеров стал достоянием истории всего человечества, а не только Франции. Некоторые фигуры показаны обнаженными. Это не только образы, данные в героической наготе, но и обобщенные типы «санкюлотов»: так называли выходцев из социальных низов во время Великой французской революции.

Хорошо известно второе название композиции Рюда — «Марсельеза». В дни Наполеона этот гимн революции был почти забыт, а во времена Бурбонов запрещен. Вновь его открыл Г. Берлиоз — гений романтической музыки, республиканец по убеждениям. Увлеченный патриотическим подъемом 1830 года, композитор переложил известную песню для двойного хора с оркестром. Мелодия переходила в мощное крещендо с рефреном:

«К оружию, граждане, к оружию!» Произведение Берлиоза исполнялось для широкой публики неоднократно — например, на траурной церемонии, посвященной жертвам Июльской революции. Вскоре «Марсельеза» была утверждена как гимн Франции. Эта музыка и вдохновила скульптора. Легко представить, что с губ летящей богини Беллоны, которая воспринимается, как и в картине Делакруа, аллегорией Свободы, срываются слова: «К оружию, граждане, к оружию!» Неистовая и прекрасная, она воплощает голоса миллионов, воодушевленных революцией.

Торжественный праздник, посвященный установлению рельефов, состоялся 29 июля 1836 года. Во время празднества около арки проходили колонны с трехцветными знаменами, был дан салют, устроено народное гулянье.

В рельефную группу «Марсельеза» мастер вложил всю страсть, весь темперамент. Он ставил задачу передать героизм революции, порыв народа в борьбе за свободу. Это привело к обновлению художественного языка. Рюд достиг невиданного напряжения композиционных масс, смело столкнул их в рельефе, добившись редкой эмоциональной выразительности образов. Он выдвинул принцип динамического равновесия — яркое выражение романтизма, соединившего обобщенность и жизненную конкретность. Впечатляюще исполнена голова богини, для которой, как принято считать, позировала жена мастера.

Рюд преодолел каноны классицизма в скульптуре, создав новый художественный идеал, созвучный эпохе. «Марсельеза» Рюда навсегда останется символом революционного действия. В этом его величайшая заслуга. Мастер назвал себя впоследствии республиканцем, которому не по душе «половинчатые мероприятия, особенно в политике». Поэтому он приветствовал революцию 1848 года. Его «Марсельеза» воплотила героическое направление во французском романтизме, связав искусство с жизнью страны.

В. ТУРЧИН,  
кандидат искусствоведения



# АНТУАН ВАТТО



Триста лет назад, в октябре 1684 года, в городке Валансьен на севере Франции родился Жан Антуан Ватто, будущий знаменитый живописец. И отец его — кровельщик, человек жестокого и вздорного нрава, и мать, и братья, и даже почтенный метр Жерсен, дававший мальчику первые уроки рисования, очень бы удивились, узнав, что со временем на одной из центральных площадей поставят памятник Ватто. Бронзовый художник с палитрой и кистями в руках навсегда поселился в Валансьене, который навсегда прославлен его, Антуана Ватто, именем.

Родной город не был добр к Ватто. Юноша рано его покинул, чтобы искать счастья в Париже, как несчетное множество молодых людей того времени. Впрочем, сказать, что Ватто искал счастья, было бы не совсем точно. Он никогда не стремился к благополучию, даже признание не слишком его прельщало. Он хотел лишь работать так, как считал нужным, и хотел независимости, полной свободы.

А как трудно было в ту пору быть независимым! Жизнь парижского художника, даже удачливого, все равно не была свободной: приходилось искать покровительства и денежной помощи состоятельных любителей искусства, иначе не удавалось прокормиться. Хорошо, если меценат действительно разбирался в живописи, не был самодуром или капризным упрямым. Ватто повезло: ему старались помочь люди достойные, чутко угадавшие необычный талант в хрупком, нескладном, часто болезненном юноше. Художник и торговец картинами Мариэтт, живописцы Одран и Жилло, коллекционер Кроза и многие другие были искренне привязаны к Ватто, ценили его дар, но сколько раз художник покидал гостеприимный кров, предпочитая ни с чем не сравнимую свободу! Он вовсе не был легким человеком, этот блистательный поэт легкомысленных празднеств. Часто искал одиночества, много размышлял, и мысли его были невеселыми, хотя, казалось бы, все, что он создавал, лучилось

тонкой улыбкой, было полно лукавой радостью, беззаботной задумчивостью — у Ватто и задумчивость могла казаться беззаботной.

Он жил в пору, когда скептическая мысль передовых людей эпохи подвергла беспощадному анализу все, что еще недавно казалось незыблемым. Власть короля, религия, сам государственный уклад представляли теперь в истинном и неприглядном виде. Начинаясь век Просвещения во всем сомневался, кумиры падали с пьедесталов, люди разуверились в прошлом, не доверяли настоящему, надеялись на будущее. Но надежды у современников Ватто были тревожными, зыбкими и неясными. Сомнительные добродетели короля Людовика XIV были осмеяны, но до решительных социальных перемен было еще далеко. «Алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые напевы сатирических водевилей», — писал о



Франции того времени А. С. Пушкин. Как много в этих словах того, о чем говорил в своих картинах Ватто,— и жажда рассеянности, и пошатнувшаяся нравственность, и насмешливые спектакли.

Ватто любил писать актеров. На сцене театров и ярмарочных балаганов жизнь обретала остроту, в жестах комедиантов нет ничего лишнего, спектакль словно сгусток жизни. И к тому же театр был смелым искусством, с подмостков сцен звучали слова, приводившие двор в ярость. Нет, живописец оставался далек от политики, но он глубоко и безошибочно ощущал непрочность, смутность времени, когда так многое неясно и лишь тревога и неблагополучие несомненны. Ирония в его картинах словно защита от чрезмер-

ного беспокойства, и если взглянуть в них пристально, то нетрудно увидеть, что в них больше печали, чем веселья.

Вот знаменитая луврская картина «Равнодушный» (она невелика — около 25 см в высоту). Юноша в переливчатом, бледно-жемчужном костюме и алом плаще, замерев в грациозной неподвижности, готовится начать церемонный танец. Каждая линия будто вторит мелодии, ритмично струясь, обтекая фигуру, рассыпаясь в ломких складках плаща. Краски неярки, но звучны, есть в них торжественность чуть печального праздника. Но странно, уже при первом взгляде на картину и беззаботный нарядный танцор, и задумчивый пейзаж чудятся невеселыми. Есть какая-то обездолен-

ность в изящном кавалере, какая-то тревога в затихшем саду, да и негромкая музыка — не правда ли, мы уже готовы поверить в это? — звучит как иные менюэты Моцарта: и торжественно и горько.

Контраст беззаботного сюжета, почти игрушечного по хрупкости персонажа со скрытой в красках и линиях грустью оказывается главным в картине. В том, что пишет Ватто, нет счастливого единства — о красивом он говорит с усмешкой, о веселом — с горечью, о печальном — с улыбкой.

Мир обольстительных красавиц и галантных молодых людей, что неторопливо прогуливаются меж стриженных кустарников, искусственных водопадов, кружатся в

Скульптурный портрет А. Ватто  
работы Ж.-Б. Карпо.  
Фрагмент.  
Гипс. Середина XIX века.

А. Ватто.  
Актеры Французской  
комедии.  
Масло. 1711—1712.





танце, ведут задумчиво-ироничные беседы, меланхолически глядят на закат, — весь этот мир беззаботен и насторожен, у него нет уверенности в завтрашнем, да что там — и в сегодняшнем дне, нет ни открытой радости, ни глубокого горя, ни добра, ни зла, лишь миражи чувств, маскарад страстей. Герои Ватто ни во что не верят, ничего не боятся, ни на что не надеются. А ведь они и окружающая их реальность так прельстительны, так красивы: нежные, розовеющие, как перламутр, лица, плавные жесты, невесомая, плавная поступь, разлитая в каждом движении грация. А какие костюмы — тончайшие, какие только можно и невозможно вообразить оттенки: бледно-коралловые, золотистые, серовато-зеленые, пепельно-сиреневые, и все в благородном согласии. Какие сады, рощи, парки, вечно светлое небо, не знающее дурной погоды, дальние просветы аллей, ясная гладь прудов, желтоватый мрамор статуй. Казалось бы, счастье должно переполнять души персонажей Ватто, но он наделяет их собственным сомнением: они словно догадываются о тщете и призрачности жизни, своей обреченности, более того — ненужности. Они похожи на изящные игрушки, которыми играет равнодушная к их жизни судьба.

Конечно, Ватто не стремился понять скрытые пружины неумолимых исторических перемен, надвигающихся событий, грозивших избавиться от всего, что праздно существует ради самого себя. Художник просто видел, как далека эта мотыльковая жизнь от новой культуры, которую позже станут называть эпохой Просвещения, от плодотворного сомнения, поисков социальной справедливости. Нет, он не был борцом, но был прорицателем.

Поэтому ему интересно и легко было писать актеров. В театре кажущееся, созданное искусством оборачивалось истиной, отважные речи героев заставляли задумываться, по-новому видеть мир. И театральная праздничность не призрачна — это карнавал, где маски правдивее самих лиц. Таковы эрмитажные «Актеры Французской комедии». Перед нами усталые и возбужденные после представления лица комедиантов, фантастические костюмы, маль-



А. Ватто.  
Жиль.  
Масло. 1710-е годы.

чик-арапчонок, «комический старик» с длинным носом. Вот где счастливое согласие с жизнью, заново сотворенной и разыгранной на подмостках. Так возникает в творчестве Ватто глубокая мысль о роли искусства, высвечивающего в мире истину, скрытую намеренно или случайно.

И тот же мастер — вспомним полотно «Затруднительное предложение» — одним из первых подметил стремление человека к природе, которое станет воспевать и проповедовать философ Жан-Жак Руссо. И если люди на полотне общаются между собой с той же лениво-кокетливой и равнодушной любезностью, то их фигуры неразрывно слиты со светозарным пейзажем,

между ними обнаруживается гармония.

Казалось бы, Ватто всегда пишет одно и то же. На первый взгляд картины его сходны, его персонажи будто принадлежат к одному племени, ирония, веселость, костюмы, даже колорит переходят с полотна на полотно. И пусть актеры одни и те же, пусть сходны декорации и костюмы, но пьесы разные. Вглядитесь — вы найдете в его холстах и драму, только художник застенчив, сдержан, боится слишком сильных чувств и прячется порой за маскарадным костюмом собственной фантазии.

Даже в ранних произведениях, когда он писал усталых солдат на









А. Ватто.  
Капризница.  
Фрагмент.  
◁ Масло. Около 1718.



А. Ватто.  
Зарисовка сидящей дамы.  
Сангина, итальянский  
карандаш.  
1710-е годы.

А. Ватто.  
Наброски четырех фигур.  
Итальянский карандаш.  
1710-е годы.

А. Ватто.  
Наброски гитаристов.  
Сангина, итальянский  
карандаш.  
1710-е годы.







фоне пейзажа, их сгорбленные от тяжести бесконечных переходов фигуры, он не настаивал на слишком печальном настроении: красиво переливались тусклые тона мундиров, вечер гас в темной листве лесов. Нужен пристальный взгляд, чтобы увидеть горестную изнанку «страны Ватто», о которой сам он говорит словно бы вполголоса, надеясь на чуткость зрителей.

Тем более это заметно, когда художник пишет человека крупным планом. Две такие картины пользуются особенной известностью — это эрмитажный «Савояр с сурком» и луврский «Жиль».

Мальчик из Савойи, за гроши выступающий перед бедным людом городских окраин с сурком, голоден и нищ. И все же не одно сострадание движет кистью Ватто.

Савояр не чужой в семье персонажей художника. Не беда, что костюм его беден. Он готов улыбнуться над собственной невеселой участью, улыбнуться жизни — и не от избытка оптимизма, а просто потому, что не пристало человеку показывать свою печаль.

Ничего однозначного в картинах Ватто нет. Взгляните на Жиль, он открыт для насмешки, его улыбка простодушна, но невесела. Дивной живописью светится его белый балахон, отливая светло-оливковыми, серебристыми, пепельно-фиолетовыми красками, создавая ощущение таинственного, неведомого и самому герою праздника. Грустит Жиль, но ошибется тот, кто увидит на полотне образ печального паяца, играющего смешную роль. Над этой печалью Ватто склонен ско-





рее иронизировать, его сочувствие глубоко скрыто: изображая театр, он всегда любит себя им, ведь театральные страсти не повод для настоящих переживаний. И все же трудно забыть круглое розовое лицо, доверчиво обращенное к зрителю. Каждому чудится: только ему приоткрыл комедиант свою печаль. Ватто с избытком был наделен даром говорить с людьми как бы наедине. И люди в его картинах умеют быть наедине с самими собой, даже в толпе или на карнавале.

В 1717 году Ватто написал одну из очень немногих картин, рассчитанных на официальное признание. Он был горд, но, как всякий человек, хотел, чтобы его оценили по заслугам. Путь к этому лежал через Королевскую академию художеств, через ее регалии и награды. И вот, чтобы стать членом академии, Ватто написал необычно большую для него — почти два метра длиной — картину «Паломничество на остров Киферу».

Ее сюжет трактуется по-разному. Главное здесь — шествие влюбленных пар, которые хотят найти на волшебном острове Кифера ничем не замутненное счастье. У берега ждет их золоченая ладья, деревья осеняют прозрачной тенью, а музыка заставляет двигаться с особой торжественной медлительностью. Чувства каждой пары — словно продолжение чувств другой, все оттенки эмоций воплощаются в разных лицах. Кажется, что это живописный рассказ всего лишь об одной влюбленной паре. А может, это только иллюзия — ведь здесь столько разных характеров. В том и удивительный секрет художника: он не спешит отвечать на вопросы.

У Ватто не было современников, способных стать рядом с ним. Расцвет французской живописи наступил в XVIII веке, уже после смерти мастера. Только в его холстах нашло достойное воплощение то время, когда, по выражению Герцена, «народы взглянули на себя». Ведь для того чтобы увидеть себя со стороны, надо, чтобы каждый познал себя. И в картинах Ватто это происходит.

Но, как бы ни были тонки и сложны чувства персонажей, переживания самого художника были неизмеримо сложнее. Цветом,

А. Ватто.  
Точильщик.  
Сангина, итальянский  
карандаш.  
◁ 1710-е годы.

А. Ватто.  
Затруднительное  
предложение.  
◁ Масло. 1715—1716.

А. Ватто.  
Утренний туалет.  
Масло. Около 1717.

А. Ватто.  
Вывеска лавки Жерсена.  
Масло. Около 1720.

неожиданными сопоставлениями линий, пятен он передавал порой непередаваемое. В эрмитажном холсте «Капризница» контраст черно-лилового платья с нежной золотистой зеленью пейзажа вызывает ощущение печали, хотя сама сцена не несет в себе ничего подобного. А в последней работе — «Вывеска лавки Жерсена» — Ватто добился невиданной для своего времени ироничной и одновременно поэтической глубины в изображении людей, любующихся картинами. Это жизнь человеческого духа в соприкосновении с искусством — то, что по-настоящему реализовано лишь мастерами XIX века. Так Ватто, получивший от академии незначительное звание «мастера галлантных празднеств», уже в нача-

ле XVIII столетия мыслил на век вперед.

Ватто своим искусством открывал людям глаза на их собственную сложность. Его холсты говорят, что в счастливые часы не стоит забывать о грусти, ибо такова жизнь, неоднозначность которой он понимал лучше других, так как лучше других ощущал неизбежность перемен. Он превратил сомнение в благотворную силу познания и показал человека наедине с собственными размышлениями, оставив нам картины, не позволяющие ленивому покою завладеть душой, вселяющие желание во всем видеть потаенный, главный смысл, а значит — оставаться человеком.

М. ГЕРМАН,  
доктор искусствоведения





# Каллиграфия для всех

## Немного истории

*Разговор об искусстве каллиграфии представляется мне весьма своевременным и полезным для школьников. Ведь плохие почерки сейчас не просто бедствие для учителей, но и свидетельство отсутствия графической культуры, уважения к адресату и к самому родному языку. Каллиграфия же в конечном счете — это упражнение и для руки, и для души, начало культуры графической и нравственной.*

А. М. ГРИЦАЙ,  
народный художник СССР

**Н** прежде всего что такое каллиграфия, когда она появилась и почему?

В переводе с греческого «каллиграфия» означает «умение писать красиво». Искусство это очень древнее. Зародившись в междуречье Тигра и Евфрата, письменность долго и трудно совершенствовалась многими народами и достигла высокого уровня к IV тысячелетию до н. э. Ученые предполагают, что уже тогда в Шумере, Египте, а может быть, и других государствах проводились конкурсы каллиграфов! Почему же люди издавна стремились не просто писать, а делать это красиво? Мир, окружающий древнего человека, был полон тайн, и буквы воспринимались как великое, данное «свыше» чудо. Шутка ли — с их помощью появилась возможность передавать на большие расстояния и от поколения к поколению жизненно важное, а подчас и «священное» содержание! Можно ли было делать это с холодным сердцем? Вот почему предельная четкость знаков, позволяющая однозначно понимать их смысл, в сочетании с удивительным декоративным чутьем древних, засвидетельствованным и другими искусствами, превращали весь текст в подлинное художественное произведение.

Теперь другой круг вопросов: как развивалось искусство красивого письма? Какие высокие образцы оставили нам разные страны и эпохи?

Античность. Очень высокого уровня каллиграфия достигла в древнегреческих надписях, где буквы построены с учетом геометрии. В I—II веках н. э. на основе греческого алфавита завершилось формирование римского капитального письма — латиницы. Классический образец ее — надпись на знаменитой колонне Траяна. Текст был сперва написан плоской кистью, а затем вырублен в камне.

После падения Рима во вновь образовавшихся государствах развились свои виды письменности. Результат их взаимодействия — так называемый минускул, признание которого в XIII столетии связывают с именем императора франков Карла Великого. Озабоченный изданием Библии, он ре-

шил ввести новое официальное письмо — красивое, удобочитаемое и быстрое. Ближайший его советник по вопросам культуры Алкуин Иорк нашел такое во Франции.

Готическое письмо, покорившее всю Европу (устояли только восточные и южные славяне), появилось в середине XI века. Декоративность и плотность этого шрифта затрудняли чтение, однако писцы и здесь немало внесли в общую копилку удобочитаемости. Например, вынесли верхушку «t» за пределы строки и придумали точку для буквы «i» (вот где берет начало выражение «расставить точки над i — то есть завершить дело»). Утратив ведущие позиции лишь к концу второй мировой войны, сейчас готический шрифт вновь обретает популярность (илл. 1).

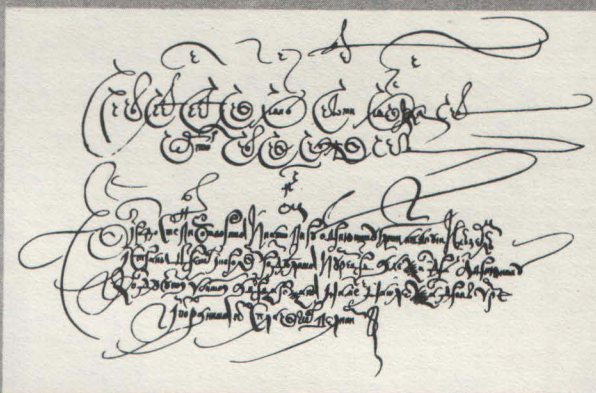
Наравне с архитекторами, живописцами и скульпторами каллиграфы Возрождения прославили свою эпоху выдающимися произведениями и целыми трактатами об искусстве письма. Но первые, рукописные, учебники появились еще в VII веке. Они содержали советы по самым разным вопросам мастерства — способы заточки пера, правила написания и множество других сведений, столь необходимых человеку, рискнувшему постичь тайны красивого письма. Были в ходу и прописи без пояснительного текста — начинающим приходилось рассчитывать на собственную сообразительность или пользоваться консультациями учителя. Примечательно, что некоторые мастера недоверчиво относились к учебникам, ибо знали, что в погоне за эффектами авторы их пользуются подчас недозволёнными приемами. Это сбивало с толку обучающихся. Даже в XVII столетии французский каллиграф Пьер Маро требовал выполнять образцы для подражания и демонстрировать технические приемы только в присутствии учеников\*.

Автором же первого в мире печатного сочинения о каллиграфии был представитель эпохи Возрождения итальянец Людовико Арриги из Винченцы, выпустивший учебник «La Operina» («Маленькая работа»). Мастер поясняет: «Упрашиваемый, даже понуждаемый многими друзьями, я, мой любезный читатель, хотел бы дать некоторые примеры письма букв правильной конструкции...» «La Operina» — подлинный шедевр курсивного письма. Желание сделать лучшую книгу доводило до курьезов. Так, знаменитый Джамбаттиста Палантино не нашел способа перещегоолять великого соотечественника, как написать сборник образцов «Libro puovo»... задом наперед. Может быть, задетое само-

\* Все это ни в коей мере не должно расхолодить начинающих, ибо история каллиграфии знает имена великих самоучек: Э. Джонстон, Г. Цапф, В. Тоотс, о которых речь ниже.



The old year now away is fled, The new year it is entered,  
Then let us now our woes duntread, And joyfully all appear.  
Let's merry be this day, And let us now both sport and play:  
Hang grief, cast care away! We send you a happy New Year!



1. Поль Шоу (США).  
Личная новогодняя  
открытка.  
1982.
2. Педро Диас Морант  
(Испания).  
Страница из книги  
«Новое искусство письма».  
XVII век.

3. Люк Матро  
(Франция).  
Страница из книги  
«Творчество».  
1608.
4. Фрагмент пергаментного  
свитка «Азбука славянского  
языка».  
1652—1653.
5. Буква Л  
из каллиграфической  
«Буквицы славянского  
языка».  
XVII век.
6. Д. Проценко  
и М. Сенькин  
(СССР).  
Старорусский шрифт  
в современной обработке.  
1983.
7. Дэвид Грин (США).  
Приглашение на выставку.  
1972.
8. Джон Х. Венсон  
(США).  
Страница из работы-копии  
«Первая рукописная книга  
«Орегина» Арриги».  
1951.

любие художника пыталось призвать на помощь «потусторонние силы»? В те времена верили, что стоит, например, прочитать молитву в обратном порядке, и ты заручишься поддержкой нечистого...

Творчество Моранта, автора книги «Новое искусство письма», характерно для XVII века, любившего причудливые орнаменты, куда вводились подчас целые мифологические сцены. Каллиграф виртуозно владел пером (илл. 2) и писал со скоростью, поражающей воображение.

В начале XVII столетия во Франции вышел сборник прописей Люка Матро, с восхищением принятый современниками. Легкие и стремительные, богатые музыкальной пластикой росчерки авиньонца вдохновенно воспевали красоту удивительного творения человека — Буквы Алфавита (илл. 3).

В Англии в XVII—XVIII веках вышло около полусотни альбомов и книг, посвященных каллиграфии. Самая значительная работа — «Универсальный мастер шрифта» Джорджа Бикгема со-

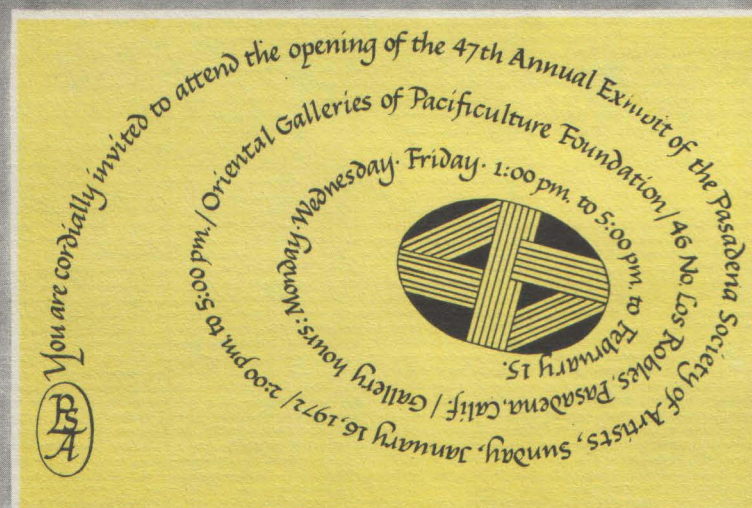
держит лучшие образцы письма своего времени.

Это Западная Европа. Особняком стоит древнерусская кириллица — письмо, возникшее в IX столетии. Многие работы русских переписчиков — настоящие шедевры мирового искусства. Наиболее известны «Остромирово евангелие», исполненное дьяконом Григорием, и «Изборник» Святослава, созданный в 1073 году в Киеве. Великолепен пергаментный свиток середины XVII века «Азбука славянского языка и написания скоростью учиться писать...» каллиграфа Илейки. Взволнованный трепет грациозных букв, полные живописности росчерки — все в них: и широта русской души, и удалая бесшабашность характера (илл. 4)! Другой шедевр — более чем восьмиметровый свиток «Буквица словенска языка». Ювелирная отточенность и фантастическое богатство русской каллиграфии — неисчерпаемая сокровищница вдохновения для шрифтовика (илл. 5, 6)... Лишь в 1710 году Петр I утвердил так называемый гражданский





Understand  
then that not only the above  
five letters a c d g g  
but almost all the other letters are  
formed in this :: oblong parallelogram  
and not in a perfect  
square □  
because to my eye the curfive  
or (fancery letter ought to  
partake of the  
long  
X not of the round: which roundness  
would come if made  
from a perfect  
square  
X not an oblong parallelogram



9. Герман Цанф  
(ФРГ).  
Высказывание Петрарки  
о роли книги.

Die Bücher  
erfreuen uns  
im innersten  
Herzen.  
sie sprechen mit uns  
sie raten uns  
sie sind uns in  
lebendiger beredter  
Vertrautheit  
verbunden.  
PETRARCA

шрифт, чем уменьшил обособленность России по отношению к письменности Западной Европы.

Каллиграфия царствовала до середины XV века, пока Гутенберг не изобрел металлические литеры и печатный станок. Умение владеть пером постепенно и надолго утрачивается, особенно после изобретения пишущей машинки. Самая быстрая рука не поспевала за пулеметной скоростью опытной машинистки. Вдохновляемые и подстегиваемые достижениями цивилизации, люди не сразу поняли, что они потеряли. Искусство огромной ценности постепенно вымирало.

К счастью, нашлись энтузиасты, сумевшие в потоке лихорадочно-стремительного бега времени оглянуться назад, бережно стряхнуть пыль забвения, покрывшую шедевры великих мастеров прошлого, и вновь открыть их немеркнущую красоту.

Англия, конец XIX века. Здесь началось возрождение древнего искусства. Очарованный красотой и совершенством рукописей Возрождения, Эдвард

Джонстон оставил профессию врача и посвятил себя каллиграфии. Художник много и самоотверженно тренировался. Постоянно экспериментируя, он заново открыл, что форма и характер букв зависят от инструмента. Широкие и тонкие штрихи обусловлены углом, под которым инструмент располагается к строке, причем косой срез пера позволяет делать не только широкие, но и самые тонкие штрихи. Неутомимый исследователь, Джонстон установил, как правильно подготовить птичьи и тростниковые перья, дал рецепты приготовления светостойких чернил.

В 1889 году мастер начал давать уроки семи-восьми студентам, но вскоре на лекциях с трудом умещались все желающие. Художник стал обучать различным приемам работы прямо на доске, возбуждая безграничное восхищение слушателей. Свой опыт Джонстон обобщил в справочнике «Писание, рисование и раскрашивание шрифта», дав несколько определений хорошей каллигра-



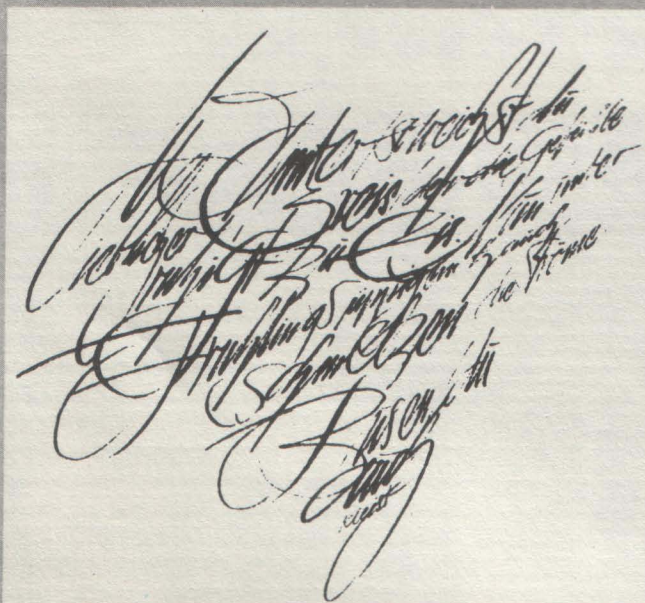
*Rainier National Bank proudly opens its new Main Office at Rainier Square with a rare and unusual collection of Twentieth Century American photography, spanning the years 1895 to 1977. And a selection of contemporary Northwest photography. It is the first corporate photo collection in the Northwest. And we proudly present a few of its highlights.*

10. Тим Гирвин  
(США).

Рекламное вступление  
к буклету об искусстве  
фотографии XX века.  
1972.

11. Гейнц Шуман  
(ГДР).

Личное новогоднее  
поздравление со стихами  
Клейста «Плач юноши».  
1982.



фии: четкость, красота, характерность; простота, оригинальность, пропорциональность; единство, отточенность, свобода.

В последние годы в Англии и особенно за ее пределами художники отказываются буквально следовать заветам пионера современной каллиграфии. В поисках творческой выразительности традиционная точность письма уходит на второй план — обретает право стихийное, почти живописное применение кисти и пера. Это закономерно. Сам Джонстон считал правила лишь ступенью на пути к дальнейшему улучшению ремесла. Без постоянного поиска трудно представить будущее шрифта. Только смелый, инициативный художник может внести изюминку в освященное веками ремесло. И все же неперемненное условие здорового творческого начинания: оно должно опираться на серьезный классический фундамент.

Интерес к старым рукописям захлестнул не только Англию. Австриец Рудольф фон Лариш стре-

мился дать всестороннее понимание характера букв в зависимости от применяемых инструментов и материалов. Буквы высекали, вырезали по глине и гипсу, чеканили по металлу, гравировали на стекле.

Одним из самых замечательных каллиграфов XIX—XX веков был немецкий мастер Рудольф Кох (1876—1936). «Альбом шрифтов», впервые увидевший свет в год его смерти, произвел сенсацию; переизданный к 100-летию со дня рождения Коха, он и сегодня пленяет свежестью чувств и идей новое поколение каллиграфов.

Крупнейший мастер современности — Герман Цапф из ФРГ. Он мечтал о профессии инженера-электрика, но неожиданно увлекся искусством письма и издал в 1950 году непревзойденную по красоте книгу «Перо и резец» (илл. 9).

1951 год. Американский писец Джон Ховард Бенсон решил на очень трудное и увлекательное дело — скопировать на английском языке «La Oregina» Арриги. Много раз переписывал он каждую строчку и, неудовлетворенный, вновь брался за перо. Художник стремился реформировать наш почерк, ибо мы, «возможно, пишем быстро, может, разборчиво, но... без наслаждения совершенством самого письма» (илл. 8). Мастер считал, что заостренное перо несет ответственность за такое положение и решительно выступал за применение ширококонечного инструмента. Труд Бенсона послужил возрождению итальянского курсива в обиходном почерке и художественно-оформительских работах (илл. 7, 10).

В Англии движение за расширение сферы ширококонечного пера начато Обществом итальянского курсивного письма, которое пытается повсеместно обучать каллиграфии со школьного возраста.

В СССР и далеко за его пределами славы работы эстонского мастера Виллу Тоотса. Широкое международное признание получила его книга «Современный шрифт», где многие страницы посвящены работам в технике ширококонечного пера. Утонченное чувство эмоциональной образности, виртуозное владение инструментом, яркая индивидуальность и обостренное чувство композиции, несомненно, оказывают и окажут еще ободряющее влияние на творчество многих писцов.

Теперь вы хорошо представляете, что каллиграфия, конечно, увлекательное занятие, но совсем не праздное развлечение. Это подлинное искусство, имеющее самое прямое отношение к духовной жизни общества и каждого человека. Г. Цапф писал: «Каллиграфия... подобно отпечатку пальцев или голосу уникальна для каждого человека». «При социализме, — говорил художник и ученый из ГДР Альберт Капр, — мы должны обращать внимание на красоту почерка и шрифта — писание и чтение вновь должны доставлять эстетическое наслаждение».

Металлические, птичьи и тростниковые перья, завораживающе нетронутый лист бумаги, ни с чем не сравнимое ощущение легко бегущего пера — все это принесет много минут истинного наслаждения. От вас, ребята, зависит, какими шрифтами и надписями будет пользоваться наш будущий читатель и зритель. Судьба каллиграфии и в ваших руках.

г. Краснодар

*Леонид Проценко*





# РУССКАЯ БРОНЗА

*Время с конца XVIII по начало XX столетия, когда бронза в России была одним из самых любимых художественных материалов, образно можно назвать «бронзовым веком» отечественного декоративно-прикладного искусства. О нем наш сегодняшний рассказ.*

Бронзовые художественные изделия начали проникать к нам из европейских стран в первой половине XVIII столетия. В основном это были люстры барочных форм из Франции и Германии; они подчеркивали пышность парадных интерьеров, украшенных позолоченной лепкой и резьбой. Но до конца века в широком обиходе оставалась отечественная осветительная арматура из меди.

Во второй половине столетия иностранцы начинают открывать в Петербурге первые бронзолитейные мастерские. В них делали люстры, канделябры, светильники для дворцов.

В это же время появляются и свои, русские мастера-литейщики. В 1769 году при Академии художеств открылся «класс литейного и чеканного дела». Ор-



Каминный гарнитур (часы и парные канделябры). Золоченая и патинированная бронза, малахит, литье, гравировка. 1840-е годы.

Ваза. Мрамор, золоченая бронза, литье. Конец XVIII века.

ганизованная при нем мастерская не только выполняла заказы на монументальную и камерную скульптуру, но была прежде всего художественно-педагогическим центром, откуда вышло несколько поколений мастеров литейного дела. Достаточно сказать, что среди ее воспитанников В. Екимов, выполнивший в бронзе памятник Минину и Пожарскому по модели И. Мартоса, и П. Клодт, автор знаменитых конных групп на Аничковом мосту в Ленинграде. Искусство монументального бронзового литья достигает у нас к началу XIX века очень высокого профессионального уровня, который позволял делать отливки больших скульптур в один прием без дополнительной проработки.

Интенсивное дворцовое строительство, развернувшееся в эту пору в России, требовало большого числа предметов декоративного убранства. В 1805 году начала работать Казенная бронзовая фабрика, бронзовая мастерская имела и при Императорском стекольном заводе. Были привлечены талантливые архитекторы, скульпторы, рисовальщики: А. Воронихин, К. Рос-



си, И. Прокофьев, И. Витали. По их рисункам и проектам создавались осветительные приборы, мебель, изделия из камня, в декоре которых использовались характерные для классицизма бронзовые орнаментальные накладки с изображениями розеток, пальметт, лавровых венков и акантовых листьев, а также скульптурные фигуры летящих слав, головы животных.

Литые бронзовые вещи дополнительно обрабатывали чеканным и гравированным орнаментом и обычно золотили. Отметим, что на рубеже XVIII—XIX веков применялась весьма трудоемкая техника золочения бронзы, которая давала эффект ровной блестящей или матовой поверхности. Часто в одном произведении сочетали матовое и блестящее золочение. Иногда золоченую бронзу комбинировали с темной, патинированной.

Тогда же возник интерес к сочетанию каменных изделий — ваз, столешниц, светильников с бронзовым оформлением. Декоративные гирлянды, орнаментальные «плетенки», фигурные ручки из золоченого металла подчеркивали лаконичность и изящество каменных форм. Два материала отлично дополняли друг друга. В 1830-е годы в моду вошло сочетание бронзы с малахитом. Из этих материалов создавались самые разные предметы как для дворцовых интерьеров, так и для городских квартир: письменные приборы и шкапулки, настольные украшения и каминные гарнитур. Малахит своим глубоким зеленым цветом оттенял блеск золоченой бронзы.

Во второй четверти прошлого столетия на смену увлечению классицизмом приходит интерес к художественным стилям прошлых эпох. Интерьеры оформляются в готическом, мавританском, ренессансном «вкусах». А к середине века новое увлечение — стилями барокко и рококо. Декор бронзовых изделий становится насыщенным и массивным. Огромные люстры с многочисленными подвесками из граненого хрусталя, высокие бронзовые торшеры, пышные светильники украшали дворцы Москвы и Петербурга. Особенной роскошью отличались люстры Большого Кремлевского дворца и Па-



Подсвечники.  
Бронза, литье, чеканка.  
Конец XIX века.

Чернильный прибор.  
Золоченая бронза, стекло,  
литье, чеканка, гравировка,  
гранение.  
Первая четверть XIX века.

Собака.  
Бронза, литье.  
Касли, 1913.

Е. Лансере.  
Девушка с коровой.  
Бронза, литье.  
1860—1870-е годы.



Статья проиллюстрирована экспонатами Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.

вильонного зала Эрмитажа.

В это время в связи с широким спросом на бронзовые изделия в Москве и Петербурге открывается все больше частных мастерских, рассчитанных на массового покупателя. Для удешевления серийной продукции мастера-бронзовщики применяют теперь менее трудоемкие технические приемы. Вместо чеканки используют «накатку» рельефов специальными стальными приборами, так называемое «огневое» золочение заменяют гальваническим, более тусклым и непрочным.

Во второй половине XIX века становится популярной народная тематика. В кабинетной, или настольной, скульптуре тогда часто использовались сюжеты из отечественной истории и жизни простого народа. Очень большую известность приобрел в ту пору скульптор Е. А. Лансере — великолепный мастер, изображавший главным образом сцены из крестьянского быта, а также охоту, джигитовку и фигуры животных. Камерная скульптура его широко тиражировалась в России, привлекла внимание посетителей Всемирной выставки в Париже 1878 года.

На переломе прошлого и нынешнего веков частные и государственные мастерские выпускают в основном кабинетные вещи: письменные приборы, статуэтки, бюсты. Еще недавно модный материал заменяют более дешевыми — медью и латуной, которые лучше поддаются механической штамповке. Художественное качество массовой продукции заметно снижается. Но бронза все еще в почете, особенно в 1910-е годы, в период неоклассики. Даже медные и латунные предметы украшают бронзовыми накладками.

Но «бронзовый век» декоративно-прикладного искусства, как видно, уже прошел. Конечно, и позднее, вплоть до сегодняшнего дня, у нас в стране было немало прекрасных мастеров, работающих в бронзе. Однако в массовый быт прочно вошли иные материалы. И такого взлета, какой пришелся на конец XVIII — начало XX столетия, ей не суждено было больше пережить.

С. КАЙКОВА



# РИСОВАНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Ученик Д. Н. Кардовского, известный рисовальщик, мастер книжной иллюстрации, народный художник РСФСР, профессор Московского института имени В. И. Сурикова Борис Александрович ДЕХТЕРЕВ делится сегодня с вами, дорогие ребята, своим богатым опытом, рассказывает о выработанной им за многие годы педагогической деятельности системе рисования фигуры человека с натуры. Запись беседы сделана ученицей Бориса Александровича художницей Е. Архиповой.

На разных этапах истории развития культуры философская мысль по-разному определяла роль и место человека в системе мироздания. Соответственно и художники по-разному подходили к его изображению.

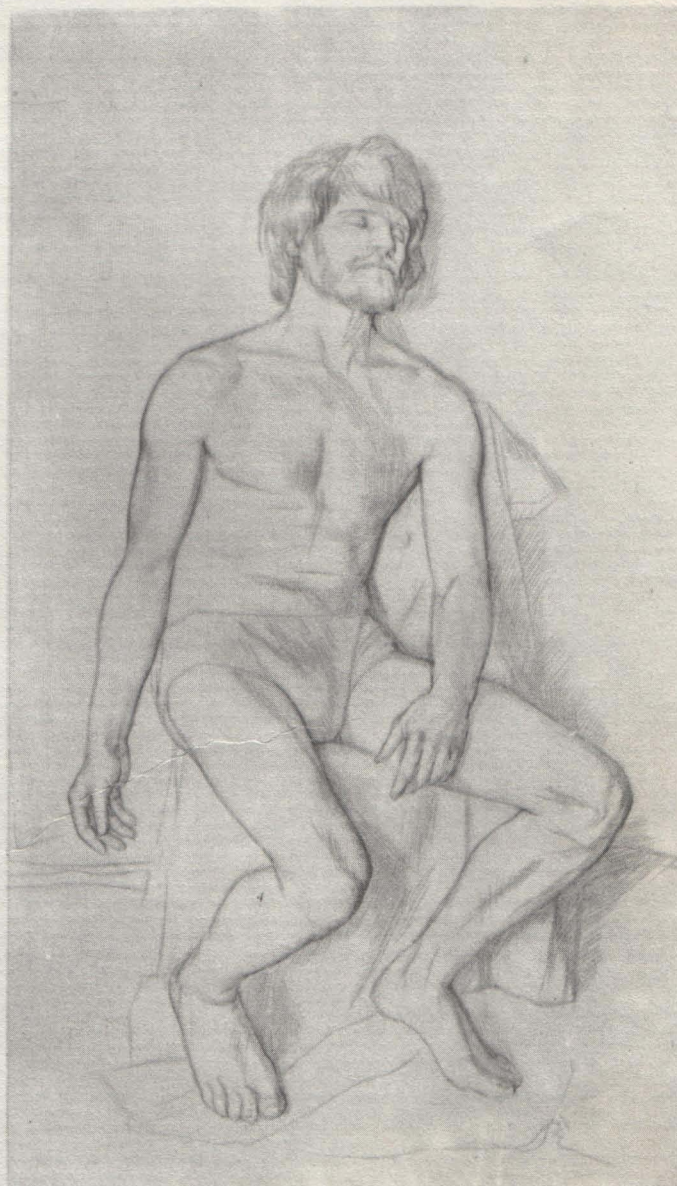
Современное отношение к реалистическому изображению человека ведет свое начало от идей эпохи Возрождения, когда идеалом считалось гармоничное соединение красоты физической и духовной. Это положение было выработано под влиянием древнегреческой философии и искусства, получивших в то время распространение. Название «эпоха Возрождения» потому и принято, что художники в прямом смысле возродили отношение к человеку и его красоте, свойственное античности. И творения, созданные этими великими мастерами, являются образцами, на которых учились и еще будут учиться художники.

Каким образом этим мастерам удавалось достигнуть такого совершенства? У древних греков они учились наблюдать природу и прежде всего правильно мыслить. Великий Леонардо да Винчи писал по этому поводу в трактате о живописи: «Жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением». Современная стройная система рисования, овладение которой является лучшей школой художника, как раз исходит из этих принципов.

У меня за многие годы сложился свой метод преподавания рисунка, сложный, рассчитанный на длительный период обучения. Он ставит целью прежде всего научить отчетливо осознавать поставленную задачу и, стремясь к ее решению, соблюдать последовательность в работе.

Первое правило для начинающего художника, перед которым стоит обнаженная человеческая фигура, — не бросаться сразу к листу бумаги и не начинать рисовать поспешно, не определив, какая задача перед ним поставлена. Учебный рисунок — это прежде всего анализ и изучение формы. Когда художнику требуется добиться портретного сходст-

ва, он специально обращает внимание на индивидуальный характер модели и старается его передать. Если же задача состоит в том, чтобы изучить форму, то характерные признаки, индивидуальные особенности отходят на второй план. Самыми важными становятся пропорции, соотношения объемов, переходов поверхностей, а также обозначение тех внутренних сил, которые проявляются в изменении формы, даже если человек находится в статичной позе. В таком случае нас уже не будут так интере-





совать, например, окраска волос и кожи модели, как они интересуют художника, который стремится передать живописный, цветовой эффект.

Итак, задача определена — изучение и изображение формы. Форму тела строят первоначально кости скелета, образуя как бы сложный архитектурный каркас. На скелете крепятся мышцы. Одни из них более или менее напряжены, а другие расслаблены в зависимости от положения «каркаса». Мышцы сверху закрывает кожа, под ней расположен жировой слой, так что отчетливый, активный рельеф проявляется только в местах напряжения. Там же, где мышцы расслаблены, рельеф сглаженный, с

плавными переходами. Художник, приступая к рисованию человеческого тела, непременно должен изучать пластическую анатомию. Однако применять в рисунке свои знания анатомии следует умело, иначе может получиться не человеческое тело, а, как говорил Леонардо да Винчи, «мешок с орехами» или «пучок редиски». В рисунке ход от меньшего к большему напряжению (и обратно) создает внутреннее движение, которое надо суметь увидеть в статичной форме. Тогда это и будет изображение **живого** тела.

Форма живет в пространстве. Каким образом изображение на плоской поверхности можно заставить жить в трех измерениях? Пространство само по себе изобразить нельзя. Можно определить его формами, направляя их не только слева направо и снизу вверх, но и в глубину. Научиться этому трудно, в конечном счете профессиональную зрелость художника можно оценивать по тому, как он овладеет изобразительным пространством. Приступая к рисованию постановки, можно по-разному подойти к решению этой задачи. Например, очертить на своем листе рамку и считать ее окном, за которым находится модель. Тогда следует рисовать все, что схватывает глаз в пределах «окна» помимо модели — подиум, стену, часть интерьера. В этом случае получается воспроизведение реального пространства, в котором стоит фигура. Есть и другой подход. Можно абстрагироваться от реального пространства, модель как бы изъять из него, не изображая никакого фона. Тогда лист бумаги как бы прогнется в середине и сам станет фоном для модели. В то время как края его останутся на поверхности изобразительной плоскости. Такой способ пространственного рисования позволяет больше сосредоточиться на фигуре, не отвлекаясь на изображение окружающих предметов.

Теперь наконец можно приступать непосредственно к рисованию. Для начала определим на листе бумаги место для фигуры так, чтобы вокруг нее было достаточно «воздуха», но чтобы она и не была слишком мелкой. При этом особенно важно найти соотношения между расстояниями от верхней и нижней границ формы до краев рисунка. Если форма будет находиться точно в середине листа, она повиснет в воздухе. Если окажется выше — то «подпрыгнет», а намного ниже середины — «упадет». Идеальные соотношения — когда расстояние от нижней границы формы до нижнего края листа немного меньше, чем расстояние от верхней ее границы до верхнего края. Это создает ощущение устойчивости и равновесия.

Дальнейшую работу можно разделить на последовательные стадии. Легкими линиями карандаша вы наметили размер фигуры и ее расположение на листе, а также плоскость, на которой она находится.

Первая стадия — определение основных пропорций. Для того чтобы помочь себе в этом, мысленно проведите горизонтальную линию, разделяющую модель пополам, и проверьте, в каком месте эта линия пересечет ее. Далее разделите каждую половину еще на две части. Такое же деление наметьте на участке бумаги, отведенном для рисования фигуры. Этот способ поможет вам определить по своим отметкам, как по вехам, местонахождение основных членений человеческого тела: ноги — торс —

Рисунки выполнены студентами мастерской книжной графики МГХИ имени В. И. Сурикова.





голова. Пока еще мы не думаем о нашей третьей координате — глубине, а пользуемся так называемым проекционным зрением — как бы проецируем изображение на плоскость.

На следующей стадии, когда, собственно, начинается рисование, пора рассматривать форму в пространстве. Пока что вы ведете линейный рисунок — намечаете границы основных форм, мысленно учитывая направление их осей. Проводите линии легко и не торопитесь пользоваться резинкой. Рисунок уточняется постепенно. В процессе рисования решаются такие вопросы:

— где находится центр тяжести фигуры и как расположение форм позволяет телу удерживать равновесие;

— как распределяется ее вес на точки опоры;

— как располагаются оси основных форм относительно друг друга и глаза художника;

— какая точка поверхности тела находится к нам ближе всего и какая наиболее удалена.

Старайтесь с самого начала изображать живую форму, не делайте на рисунке схему. Все вспомогательные линии держите в голове.

Теперь приступаем к светотеневой моделировке. О свете можно сказать то же, что и о пространстве: его как таковой изобразить нельзя. Надо изображать формы, освещенность которых определяет источник и силу света. Освещенность тела помогает прочувствовать объем его частей и их расположение относительно друг друга. Линией мы определяем границы форм, светотенью — переходы их поверхностей.

Посмотрев внимательно на постановку и отметив, как тело расположено относительно источника света, мысленно проведите по объемной форме линию, разграничивающую область, освещенную прямым светом, и область, куда прямой световой луч не попадает. На своем линейном рисунке легким штрихом, пока не обращая внимания на внутреннюю моделировку, закройте всю область тени. Это необходимо для того, чтобы сразу почувствовать большой объем. Затем возьмите самую темную тень как точку отсчета, чтобы знать, какой шкалой тона мы располагаем. Идти надо от темного к светлому, так как, если поступать наоборот и обращать внимание на блики, есть опасность перечернить легкие тени в освещенных частях, и тогда вам не хватит средств для изображения самого темного. Будьте осторожны с передачей рефлексов. Рефлекс — это свет, отраженный от других освещенных предметов, и он часто мешает передать цельность формы. Для того чтобы оценить значимость какой-нибудь легкой тени или светлого пятна по отношению к целому, отведите взгляд немного в сторону и посмотрите на модель боковым зрением. Вы сразу всему найдете место в своей тональной шкале.

Единого рецепта для рисования дать нельзя. Нельзя предусмотреть все проблемы, встающие перед художником в ходе работы, да в этом и нет необходимости. Научить художника — значит дать ему в руки метод, применяя который он сможет сам осмысливать и разрешать любые задачи.

Мы говорили сегодня о рисовании человеческой фигуры с натуры. Это очень важная ступень в обучении художника, которое длится всю жизнь. Такая работа учит прежде всего смотреть и видеть, думать, анализировать форму, осваивать законы построения и пластической жизни человеческого тела. На основании всего этого можно перейти к самому сложному — к изображению человека без натуры, по воображению. Ведь нельзя «срисовать» тело в движении, оно изменяется каждое мгновение. И не всегда можно подыскать именно такую модель, какую хочет изобразить автор. Знание натуры дает художнику возможность воспроизводить то, что он видит своим внутренним зрением. Потому так прекрасен обнаженный человек в картинах великих мастеров, что он является не изображением конкретного натурщика, а воплощением представления художника о прекрасном человеке на основании изученных им многих моделей.





## В РЕДАКЦИЮ ПРИШЛО ПИСЬМО...

Каждый день в редакцию приходят письма и рисунки от пионеров и школьников, их родителей, от педагогов и художников. В прошлом году к нам обратилось несколько тысяч человек.

В своих письмах ребята рассказывают о делах на Всесоюзном марше юных ленинцев, труде и учебе, многие свои рисунки и композиции посвящают Родине, партии, комсомолу. Наших читателей постоянно волнует проблема выбора жизненного пути, они спрашивают совета, куда пойти учиться, просят помочь в той или иной сложной ситуации.

В эти дни не иссякает поток писем, в которых юные художники с тревогой думают о судьбах планеты, своем участии во всенародной борьбе за мир.

*«Я знаю, что наша Родина защитит нас от страшной и грозной войны»,* — пишет 9-летняя **Таня Калининченко** из города Фастова Киевской области.

*«Нас, пионеров дружины имени Володи Дубинина, глубоко волнуют и беспокоят проблемы, связанные с будущим нашей планеты. Мы знаем о войне только по рассказам бабушек и дедушек, из книг и кинофильмов. Мы не хотим пережить ужасы войны и поэтому говорим: «Пусть всегда на нашей планете будет мир!» Мы вносим свой посильный вклад в общее дело борьбы за мир и перечисляем в Фонд мира деньги, заработанные на субботнике во время сбора макулатуры»,* — написали учащиеся средней школы № 2 города Альметьевска Татарской АССР. Под письмом стоит 200 подписей.

В этом году состоятся такие крупные всесоюзные художественные выставки, как «Земля и люди», «БАМ — стройка мира», в 1985 году — «Мастера советской культуры в борьбе за мир», «40 лет Великой Победы». Мы рады, что юные художники, выбирая темы для композиционных эскизов и рисунков, готовятся к конкурсу «Я голосую за мир!», шагают в ногу со временем, живут в своем творчестве теми же высокими и важными идеями, что и признанные мастера изобразительного искусства.

В связи с обсуждением проекта ЦК КПСС «Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы» в редакцию приходят письма-отклики, в которых педагоги, родители, учащиеся говорят о том, какой должна быть школа будущего, как воспитывать у советских ребят любовь к Родине, труду, вырастить их духовно богатыми, гармонически развитыми личностями, активными борцами за идеалы коммунизма.

Авторы писем размышляют о тех свойствах характера, которые должны быть присущи художнику.

*«Я не представляю себе художника без таких качеств, как трудолюбие, честность, доброта, чувство долга. Без этого вообще не существовало бы искусства»,* — написал 14-летний **Андрей Семин** из города Омска.

А вот мнение **Юры М.** из города Сургута Тюменской области:

*«Может, я чего-то не понимаю, но в школе никто об искусстве не говорит. Чтоб кто-нибудь сказал:*

*«Вы знаете, кто такой Веласкес?» Нет, там каждый твердит: «Где достать джинсы или новую пластинку?»*

С тревогой и беспокойством пишут ребята о людях, которые превыше всего ценят дорогие модные вещи, материальные блага, а не духовную красоту человека.

*«Жаль, что головы многих мальчиков и девочек забиты чем угодно, но только не учебой и тем более не пониманием музыки и живописи»,* — считает 12-летняя **Ира Клименко** из Москвы.

О роли художественного творчества в воспитании лучших качеств советского человека, высоких нравственных идеалов говорили с читателями со страниц журнала лауреат Ленинской премии поэт **Егор Исаев**, академик **Д. С. Лихачев**, народный художник СССР **И. Богдеско**, Герой Социалистического Труда, Генеральный авиаконструктор **О. К. Антонов**, народный художник СССР **М. Савицкий**.

Чередко читатели обращаются с критическими замечаниями, предложениями, которые редакция старается непременно воплотить в своих материалах и перспективных планах.

В 1983 году мы впервые предложили читателям выполнить домашние задания «Мой Буратино» и «Рисуем цветы». Результаты отрадны. Редакция получила около пяти тысяч произведений — искренних, непосредственных, интересных.

Многие рисунки, поступающие от коллективов, редакция стремится проконсультировать у опытных художников-педагогов. Педагоги и учащиеся благодарят редакцию за помощь.

*«Когда читаешь ваш журнал, рассматриваешь репродукции, то учишься рисовать, видеть и исправлять свои ошибки»,* — написала 13-летняя **Анжела Фесенко** из города Мирный Архангельской области. А вот мнение художника-педагога **Ф. И. Гончарова** из села Ховрина Ульяновской области: *«Журнал помогает мне в работе. Я веду в школе уроки рисования. Поскольку учебников по рисованию в продаже не бывает, журнал является и учебником, и практическим советчиком».*

Все чаще и чаще мы получаем письма, в которых педагоги детских художественных школ, изостудий и кружков рассказывают об опыте своей работы. Они пишут о трудностях, связанных с недостаточным снабжением художественными материалами, методической литературой, учебниками, книгами по изобразительному искусству. Сотрудники редакции побывали во всех детских художественных школах Москвы, ознакомились с постановкой учебного процесса, встретились с педагогами, учащимися. Недавно у нас был проведен «круглый стол» с участием директоров детских художественных школ страны. Отчет об этой встрече будет опубликован в ближайшее время.

Дорогие читатели! Сердечно благодарим вас за активное участие в работе журнала. Ваши письма очень помогают нам. В них мы черпаем постоянно новые замыслы и темы, по ним сверяем свои творческие планы. Ждем новых ваших писем!



## ЭМАЛИ

Не раз любовались вы в музеях старинными шкатулками, карманными часами, брошами, покрытыми блестящей, подобно лаку, цветной пленкой — синей, карминно-красной, голубой. Видели в дни праздников прикрепленные к пиджакам ваших отцов и дедов багряные ордена Красного Знамени или Красной Звезды. Но не все, видимо, знают, что они выполнены в технике эмали, которая испокон веков применялась в прикладном и ювелирном искусстве.

Эмаль (франц. émail, от франкского smeltan — плавить) — стекловидная, непрозрачная или окрашенная оболочка, которая покрывала металлические изделия. Ее подразделяют на выемчатую, перегородчатую и расписную. Производство эмалей возникло в глубокой древности: оно было известно египтянам и ассирийцам, от которых перешло к грекам и римлянам. До нас дошли редкие по красоте украшения работы древнеегипетских мастеров, и среди них — диадема царицы Сит-Хатор. Недаром на одной из гробниц Древнего царства найдены изображения золотых дел мастеров, и рядом выбиты слова, с которыми один обращается к другому: «Какую славную вещь ты сработал!» Иранские умельцы VI—IV веков до н. э. покрывали массивные браслеты причудливыми узорами из синей перегородчатой эмали.

В средние века эта техника стала одной из самых любимых на Западе и Востоке. Мастера из Дамаска достигли в X—XII веках совершенства в отделке эмалями эфесов сабель и мечей. Заметный след оставили китайские ремесленники. Особенно красивы шкатулки круглой формы с растительным орнаментом, покрытые эмалями пяти-шести расцветок. От индийских ювелиров эпохи Моголов сохранились золотые

и серебряные подвески, украшенные красной, голубой, зеленой эмалью. Наконец, в Европе, на юге Франции, возник в XII веке крупнейший центр эмального дела — Лимож. Об истории его

но золотой век для византийских ювелиров. Особенно славились их изделия великолепием палитры.

Из Византии секреты ремесла попали на Киевскую Русь. Образчик работы древнерусских ремесленников — знаменитые головные украшения из золота. Из-за монгольского нашествия многие ремесла пришли в упадок. Лишь в XVI—XVII веках русская эмаль под названием «финифть» возродилась и пережила необычайный расцвет. Царские умельцы из мастерских Кремля оставили прекрасные образцы изукрашенного эмалями оружия, столовой утвари, культовых предметов. В Сольвычегодске, вотчине купцов Строгановых, расцвело производство расписных эмалей на меди. На Руси впервые появились дешевые по тогдашним меркам предметы обихода с эмалями — ларцы, чарки, флаконы, коробочки для притираний. Великоустюжские ремесленники наладили выпуск изделий со сканным орнаментом, заполненным эмалями, мастера из Ростова Великого — икон с богато украшенными окладами. В начале XVIII века, развивая традиции финифти, Г. Мусикийский и А. Овсов стали родоначальниками нового вида искусства в России — портретной миниатюры. Эмали на золоте сохранили изображения Петра I, многих его сподвижников. Недаром и в Российской академии художеств был учрежден в 1781 году эмальерный класс.

Советские ювелиры развивают богатые традиции русского эмального дела. Дагестанские мастера возрождают эмаль по скани, москвичи — поливную, живописную технику. Фабрика «Ростовская финифть» освоила приемы расписной, «усольской» эмали.

В. ТАРАСОВ



Сюзанна Кур.  
Зеркало с изображением  
на задней стенке богини  
Фортуны.  
Длина — 10 см,  
ширина — 7 см.  
Живопись полихромная.  
Конец XVI—  
начало XVII века.

развития на протяжении пяти веков вы можете узнать в этом же номере журнала.

Другим очагом производства эмалей была Византия. В VI—XII веках эмаль на драгоценных металлах получила широчайшее распространение при дворе, в убранстве церквей. Это подлин-



# РИСОВАТЬ И РИСОВАТЬ ПОСТОЯННО...

Анна Петровна Остроумова-Лебедева — замечательный мастер акварели и рисунка. Ей принадлежит особое место в истории русского и советского искусства прежде всего как граверу-ксилографу. С ее именем связано возрождение черно-белой гравюры на дереве в России. Как самостоятельный вид искусства он имел славную историю, однако превратился в XIX веке во вспомогательное средство репродуцирования живописи. Остроумова-Лебедева впервые в нашей стране стала работать и в технике цветной ксилографии, определив тем самым новое направление в гравюре.

Тонким художественным вкусом, высоким мастерством, лаконизмом и строгостью отличается искусство А. П. Остроумовой-Лебедевой. Человеку высокой культуры, ей посчастливилось встречаться со многими выдающимися художниками своего времени. Она училась в мастерской И. Е. Репина, а впоследствии у крупнейшего американского мастера Дж. Уистлера. Творческая дружба связывала художницу с талантливыми представителями группы «Мир искусства» — А. Н. Бенуа, К. А. Сомовым, Л. С. Бакстом. Но не только рассказом о современниках интересны воспоминания Остроумовой-Лебедевой. Прежде всего это умный и честный анализ собственного художнического пути с мучительными сомнениями, минутами побед и горьких неудач и обретением подлинного счастья в творческом поиске. Сегодня мы публикуем отрывки из «Автобиографических записок» Остроумовой-Лебедевой\*.



А. Остроумова-Лебедева.  
Рим. Вилла Боргезе.  
Акварель, графитный  
карандаш. 1911.  
16,5 × 25,2.

Иногда вижу перед собой картину или лицо, и вижу до мельчайших подробностей, но это единственно плод моей фантазии. Он носится перед моими глазами, не дает мне покоя, и мне страстно хочется набросать его на бумаге. Но как только я беру карандаш и опускаю глаза на бумагу, образ мой исчезает, я опять подымаю глаза, стараясь увидеть его, и вижу его ясно, кажется, он для меня осязаем, но карандаш не слушается моей памяти или, иначе сказать, моих внутренних глаз, наносит неверные очертания, слаб и робок, и я в отчаянии оставляю карандаш. Что это такое? Бездарность? Отсутствие художественной памяти? Нет у меня чутья, той художественной искры, которая необходима для таланта. Я готова по временам бросить мое рисование, но что же мне остается, какой интерес в жизни? Я бы,

кажется, с тоски умерла без карандаша и бумаги!

Итак, несмотря на все мои попытки, мне совсем не удавалось работать, как говорят художники, «от себя». Это был, конечно, большой недостаток. И тогда же я сделала вывод: все мое искусство должно быть основано на изучении природы, людей, предметов. Базисом для него должно служить знание окружающего мира. И я с большим упорством пошла по этой дороге. Очень много рисунков осталось у меня от этого времени. Рисунки скучные, тщательные, подробные, фотографические. Я старалась передать мельчайшие подробности, и мне казалось, что если я что-нибудь пропущу, то этюд будет недобросовестно исполнен и в нем будет неправда.

Искусство, мысли об искусстве меня поглощали полностью. День,

\* Автобиографические записки. Изобразительное искусство. М., 1974, т. I, II, III.





который я не работала, я считала пропащим днем, напрасно прожитым и бесследно прошедшим. После такого дня я казнила себя мысленно, меня терзала совесть, я не находила себе оправданий.

Репин целую неделю работал в нашей мастерской, наравне с нами, женскую модель. Что за дивный этюд он написал! В первый же

день все ученики побросали свои работы, столпились сзади и затаив дыхание смотрели, как он работает. Какой это гениальный художник! Он одухотворяет в полном смысле холст, не видишь ни холста, ни красок, а только живую модель.

Он пишет очень большими кистями, но он такой виртуоз! Кисть необыкновенно слушается его. Он ею пишет и большие массы

тела и тут же ею ставит блик в глазу или вырисовывает форму очень тонко, и она все делает, что он ни захочет. Они какие-то волшебные у него!

В этот день он обратился ко мне с неожиданными и удивившими меня словами. Мы все гурьбой, окончив работу, шли из мастерской к выходным дверям. Он громко окликнул меня. Все остановились, и между им и мной образовалось пустое пространство:

«Я вот что хочу сказать, Остроумова: не бросайте живопись, я вас об этом прошу». Я, совершенно сконфуженная, ответила, что не собиралась этого делать. «Да, я знаю, как женщины. Выйдут замуж, муж, семья, а живопись и забыта. Я серьезно говорю: не бросайте живопись!» — И махнул рукой.

Когда я работала первый свой этюд у Уистлера, я писала его размашисто, большими мазками. Блики на свету делала густыми шлепками и хотела написать так, чтобы он вылезал из рамы. Окончить его к пятнице мне было легко. Сказался навык и привычка работать. Мне даже, признаюсь, казалось, что Уистлер будет доволен моей работой. Будет даже удивлен, как она хороша! Но — о ужас! Какой удар меня постиг! Когда подошел к моей работе Уистлер, он долго осматривал ее, недоумевая, и потом сказал: «Но ведь вы ничего не знаете, ничего не умеете! Нет, нет, я не могу заниматься с вами. Вы азбуки не знаете! Ведь вы же не умеете рисовать, вы не имеете понятия о том, что такое светотень, лепка! Вы совсем безграмотны. Где вы учились? У кого?» И когда я упавшим голосом сказала, что в Петербургской академии у нашего знаменитого художника Репина, он минутку подумал и заметил: «Я такого художника не знаю, не помню».

Я была совершенно ошеломлена. Молча выслушала все это и вернулась домой. Первый раз меня так жестоко оттрепали. Но, странно, мне это понравилось. Я почувствовала узду и руководящую твердую руку. Я поняла: здесь я получу школу, здесь встану крепко на ноги, здесь я усвою определенные принципы искусства. Да, да. И я не чувствовала никаких укол самолюбия, вся отдалась мыс-







ли приобрести, понять, усвоить что-то определенное, осязательное, твердое.

И такая связанность и шоры после академической полной свободы и неразберихи! Репин постоянно хвалил и этим только вызывал чувство недоверия к нему и безнадёжности.

Уистлер хотел вернуться к методам старых мастеров. Его мечта была учить учеников приготовлению красок и их смешению. Он хотел дать возможность ученикам с полным совершенством и уверенностью овладеть техникой искусства. «Картина окончена, когда все следы усилий добиться результата не видны. Прилежание в искусстве есть необходимость, но не добродетель, и заметные следы его в произведении есть недостаток, но не достоинство — признак недостаточной работы, так как только работа может уничтожить следы работы».

По словам Уистлера, ученики должны были бы, как ученики в старину, работать со своим учителем — это единственный способ воспринять и проникнуть в его знания. Ученик, по его словам, должен был бы вначале работать в духе своего учителя, чтобы совершенно овладеть техникой его искусства, и только, когда он почувствовал бы возможность и силу выражать свою индивиду-

А. Остроумова-Лебедева.  
Павловск.

Ново-Сильвийский мост.

Акварель. 1921.

◁ 15,5×23,5.

А. Остроумова-Лебедева.

Петроград. Красные столбы.

Акварель. 1922.

◁ 42,3×62,7.

А. Остроумова-Лебедева.

Лугано. Вид с балкона.

Акварель, графитный  
карандаш. 1913.

18,2×26,4.

А. Остроумова-Лебедева.

Венеция. Большой канал.

Стоянка гондол.  
Акварель, итальянский  
карандаш. 1911.

32×47,2.

А. Остроумова-Лебедева.

Петроград. Марсово поле.

Акварель. 1922.

34×49.



альность с авторитетом законченного мастера, он мог бы стать самостоятельным.

Я сначала должна была подобрать общий цвет модели и расположить его в большом количестве посредине палитры. Внизу расположить полосу черной краски, которая изображала самую возможную темную тень. Между самым светлым тоном тела и черной краской, справа на палитре, надо было подобрать градацию тонов по силе цвета, и каждая кисть имела свой определенный тон. Слева на палитре подбирались тона фона, и для них надо было брать отдельные кисти. Начинать писать на холсте можно было тогда, когда на палитре все тона уже подобраны и натура как бы лежала готовая, только оставалось ее части собрать вместе. Или, как бы из готового материала, приходилось посредством тонов и кистей лепить, как лепят скульптуру.

Сегодня у меня такой счастливый день! У нас сегодня был Уистлер и меня страшно расхваливал. Нашел, что я «сделала громадные успехи», что я поняла, чего он требует от нас, что мой этюд сделан тонко, с умом и чувством, что если я буду так продолжать работать, то буду un vrai artiste (истинным художником).

Уистлер был прав, когда говорил при расставании со мной, что я мало у него училась, что мне нужно было дольше побыть у него и глубже воспринять, так сказать, органически связаться с принципами искусства, им проводимыми. Когда я начинала писать маслом, вылезали старые навыки, восприимчивые в Академии художеств.

Краски, которые Уистлер предпочитал употреблять своим ученикам, кончаясь, постепенно исчезали с палитры. Я заменяла их привычными, употреблявшимися мной до Уистлера. Живопись становилась грязнее, резче, производила впечатление сырой, что так не любил Уистлер. Все это я видела, приходила в отчаяние, но вытравить то, что приобрела в продолжение многих лет, не могла, это было сильнее меня.

Подготавливая рисунки для гравюры, я покрывала их акварелью. Здесь акварель играла для меня

подсобную роль. Но потом, постепенно, я стала придавать ей большее значение. В этой области у меня не было ни привычных навыков, ни усвоенных традиций, и мне свободнее было в ней работать и совершенствоваться.

Существовало общество акварелистов, которое устраивало каждый год свои выставки. Я с пренебрежением относилась к нему, так как на выставках бывало много, может быть, и с большой техникой, и с мастерством исполненных, но слащавых, красивеньких, чистеньких вещей, до тошноты сахарных, чего я больше всего не переносила в живописи. Я начала искать свои пути. Техника акварели мне давалась с величайшим трудом, но я надеялась это преодолеть, а пока никому работ не показывала и не выставляла.

И только когда почувствовала, что сделала живописные акварели, я дала их на выставку. Они имели успех. Мои друзья, во главе с Серовым, меня за них хвалили.

Меня увлекала чистая акварель, то есть живопись без белил, где роль белил выполняет бумага. Гуашь и темпера имеют более корпусную технику, и это меня не так интересовало. Мне казалось, что чистая акварель обладает более яркими, прозрачными красками и более свободным, широким мазком. И мне нравилось в ней то, что акварель не терпит многих переделок (в то же время это ее главный недостаток): бумага легко, как французы говорят, «утомляется» и уже перестает давать чистый свет и яркие, прозрачные тона. Поэтому от художника требуется большая сосредоточенность и перед началом работы совершенно ясное представление о том, что он хочет и как он должен исполнить задуманное.

Красками с натуры я не работала. Делала только рисунок, на котором цифрами отмечала силу тонов и их отношение между собой. Места одинаковой силы получали одинаковые цифры. На самых темных местах я ставила отметку — 1. Далее более светлые и между собой одинаковые отмечались вторым номером, и так далее до самого светлого. Цвета, краски я надписывала на рисунке сокращенными словами: «изум.-зел» или «крас.-кор.» и т. д.

Придя домой, я внимательно

просматривала то, что было отмечено у меня на рисунке, стараясь все записи разобрать, вспомнить и восстановить в памяти всю виденную мною картину. Потом стирала резинкой все отметки (цифры и слова) и тогда стремилась передать красками как можно точнее то, что я видела и что произвело на меня впечатление.

Напряженно работая, я делала по три больших этюда в день. Хотелось больше, но никак не успевала.

Был июль. Солнце немилосердно накаляло камни мостовой и зданий. Небо каждый день было одно и то же — ярко-синего цвета. Ни облачка, ни туманностей.

Я мечтала о прохладе, о сереньких днях, о блестящем перламутром Петербурге. Представляла себе Венецию на фоне нашей северной природы, когда все овеяно ласковой, нежной дымкой, контуры смягчены и не режут глаза.

И вот я изобразила Венецию не такой, какой она была в те дни, а такой, какой мне хотелось ее видеть, — серебристо-серой. И, должно быть, сделала я это довольно убедительно, потому что год спустя Бенуа мне писал из Венеции, как он завидует мне — я видела перламутровую Венецию, а ему приходится принимать ее яркой, освещенной беспощадным солнцем. Он поверил моим изображениям Венеции.

Сейчас расскажу о моем другом методе работы: наметив то, что мне хотелось изобразить, я тщательно и правдиво передавала то, что видела перед собой. Работая карандашом и красками подробно, детально, я старалась близко и честно воссоздать натуру. Таким образом, получался до конца реалистичный этюд с натуры, по которому я рассчитывала создать большую законченную вещь.

Набросав рисунок, полагаясь на свой этюд, я начинала работать, но неожиданно для себя отходила от него и делала акварель по тону, да и по манере непохожей на мой реалистический этюд. И, создавая вещь, такую далекую от него, я чувствовала, что творю художественную правду, отойдя от правды передаваемой природы.

Подборка О. Дубовой

(Продолжение следует)





А. Остроумова-Лебедева.  
Вид на Миллионную улицу.  
Акварель. 1909.  
24×16.



А. Остроумова-Лебедева.  
Петербург. Широкая Нева  
в туманный день.  
Акварель, уголь. 1912.  
33×48,7.

А. Остроумова-Лебедева.  
Рим. Вилла Мандрагона.  
Старый фонтан.  
Акварель, уголь. 1903.  
46,4×34,3.





## A stylized illustration of a woman in a white, ruffled dress, looking upwards, set against a dark blue background. The signature "JEAN COCTEAU." is visible in the bottom right corner.



«Секрет очарования» Тамары Карсавиной «состоит в исключительном даре поэтизировать всякий танец,— писал видный музыкальный критик Эдуард Старк.— Танец Карсавиной подобен прек-



М. Добужинский.  
Эскиз костюма для  
Т. Карсавиной — партия  
Лизы в балете П. Гертеля  
«Тщетная  
предосторожность».  
Акварель. 1912.  
24×18.

Т. Карсавина в роли Лизы  
из балета П. Гертеля  
«Тщетная  
предосторожность».  
Фото.

А. Бенуа.  
Эскиз костюма для  
Т. Карсавиной — партия  
Балерины в балете  
И. Стравинского  
«Петрушка».  
Акварель. 1911.  
24×18.

раснейшему стихотворению в форме сонета. Линии этого танца чисты, мягки, плавучи, музыкально-пластичны, благородны и в то же время просты. Эта простота и есть высшая красота в творчестве Карсавиной, как и вообще во всяком искусстве». Так и кажется, что слова критика посвящены прекрасному рисунку В. Серова, тоже впервые опубликованному в «Букете». Графитным карандашом художник набрасывает этюд к портрету, оставшемуся незавершенным. Удивительна простота и целомудрие в фигуре Карсавиной, задумавшейся в краткую минуту отдыха в репетиционном зале парижского театра «Шатле». Рисунок Серова попал в коллекцию москвича И. С. Остроухова, ныне находится в Третьяковской галерее. В «Букете» рядом с шедевром В. Серова была также опубликована «сюита» портретов, приобретенная основателем театрального музея А. А. Бахрушиным, участником чествования балерины в артистическом клубе.







С. Сорин.  
Т. Карсавина в балете  
«Шопениана».  
Масло. 1910.  
275X116.

Бахрушина и Карсавину связывали узы творческой дружбы. В пору дебюта в Большом театре она подарила ему пуанты и фото с автографом. Эти предметы в настоящее время также находятся в собрании музея. Ее пригласили на вернисаж, на котором состоялся «дебют» полотна С. Сорина, только что приобретенного Бахрушиным и позже воспроизведенного в «Букете». Легким романтическим видением предстает балерина на портрете Сорина. Художник зафиксировал летучий

арабеск в балете «Шопениана», созданном М. Фокиным. Этот спектакль принес Карсавиной всемирную славу. Художник изображает расплывчатый блеск огней театральной рамп, картонную зелень кулис, венок из искусственных цветов на голове танцовщицы — неперемный атрибут ее романтического костюма. В зыбких линиях, обрисовывающих фигуру, в мягком свете, исходящем от лица, ощутимы нежность и лиризм образа, воплощаемого балериной.

В книге «Театральная улица» Карсавина вспоминает, как она позировала М. Добужинскому, С. Судейкину, Ж.-Ш. Дювалю, Л. Кайнеру, В. Гроссу, американскому художнику Джону Сардженту. С. Сорин часто писал балерину в жизни и в ролях, но актриса более других предпочитала позировать Сардженту. Большинство этих набросков и уже законченных портретов опубликованы в «Букете» и позже подарены Бахрушину. Сарджент запечатлел актрису в знаменитых ролях: Жар-птицы в балете И. Ф. Стравинского, Тамары в балете М. А. Балакирева, Зобеиды из «Шехеразады» и Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова. В этюдах Сарджента ощутимы утонченный артистизм и духовная красота замечательной балерины.

Оригинален эскиз костюма Карсавиной для балета «Саломея» Ф. Шмитта, выполненный С. Судейкиным. М. Кузмин в венке сонетов, посвященных балерине, писал:

Вы — Коломбина, Саломея,  
Вы каждый раз уже не та,  
Но все яснее пламеня,  
Златится слово: «красота».

На эскизе — профильное изображение танцовщицы, отдаленно напоминающее стилистику древнеегипетского искусства. Это находит выражение в позе, причудливой позиции рук и ног. Образ, создаваемый Карсавиной, олицетворяет роковую, губительную красоту.

Достопамятный мартовский вечер в Петрограде запомнился Карсавиной и еще одним подарком. Скульптор С. Судьбинин изваял в бисквите фигурку актрисы в роли из балета «Шопениана».





на». Несколько экземпляров статуэтки изготовлено на Императорском (ныне имени Ломоносова) фарфоровом заводе. Бахрушин в тот вечер приобрел их у автора. Они вместе с цветной миниатюрой, изображающей Карсавину в балете «Жар-птица» И. Ф. Стравинского, образовали уникальную «сюиту». Неглазурованный фарфор Судьбинина и соринский портрет воплощают образ романтической, прекрасной грезы. В цветной статуэтке — остановившееся чудное мгновение, дивная красота сказочной девушки-птицы.

И еще одна реликвия, увезенная Бахрушиным в Москву из артистического клуба, — афиша известного французского художника Ж. Кокто — Карсавина в «Карнавале» Р. Шумана. Она стала «эпиграфом» театрального раздела выставки «Москва — Париж» 1981 года.

Чествование Тамары Платоновны Карсавиной 26 марта 1914 года оставило драгоценные реликвии в истории русского искусства — музыки и поэзии, сценографии, скульптуры, большинство из которых ныне хранится в старейшем театральном музее страны имени А. А. Бахрушина.

**В. КИСЕЛЕВ,**

научный сотрудник Центрального  
театрального музея имени  
А. А. Бахрушина



Л. Бакст.  
Эскиз костюма для  
Т. Карсавиной — партия  
Жар-птицы в балете  
И. Стравинского  
«Жар-птица».  
Гуашь, серебро, золото. 1911.  
18×13.

С. Судейкин.  
Эскиз костюма для  
Т. Карсавиной — партия  
Саломеи в балете Ф. Шнитца  
«Саломея».  
Акварель. 1913.  
24×18.

Т. Карсавина в роли  
Саломеи из балета  
Ф. Шнитца «Саломея».  
Фото.





ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

## ЛИМОЖСКИЕ ЭМАЛИ

На берегу реки Вьенны в центральной части Франции расположен город Лимож. В эпоху Возрождения он приобрел обще-европейскую известность как крупнейший центр производства расписных эмалей. Еще в средние века лиможские мастера прославились изготовлением так называемых выемчатых эмалей. В то время они производились в Германии и Лотарингии, однако именно Лимож был основным поставщиком подобного рода изделий в страны Европы. Изукрашенные предметы церковного обихода вывозились в Испанию, Италию, Англию, на Русь.

К концу XIV века на процветающий город обрушились бедствия — эпидемия чумы, затем Столетняя война, приведшие его почти к полному разрушению. Тем не менее производство выемчатых эмалей не прекратилось, оно угасло лишь к началу XV века.

Новый расцвет Лиможа связан с зарождением и развитием другой техники эмальерного дела. Время меняет вкусы. Сильное

влияние на французское декоративно-прикладное искусство стали оказывать художники и ювелиры Италии. Начиналась эпоха Ренессанса. Чтобы вернуть главенствующее положение, мастера Лиможа должны были поднять мастерство на качественно иную ступень. Так появились расписные эмали.

Процесс их изготовления нельзя назвать усовершенствованием техники выемчатых эмалей. Возникли принципиально новые приемы обработки. Но дело не только в них. Обе техники отличаются друг от друга по самой художественной сути.

Эмали выемчатые представляли собой упрощенное подражание восточным перегородчатым. На толстой медной пластинке с помощью инструмента, напоминавшего долото, мастер выбивал небольшие углубления — выемки, которые потом заполнял эмалью. Оставшиеся на поверхности перегородки из меди покрывались золотом и полировались.

Медные заготовки изделий из-

готовлялись на месте, а те, которые требовали выбивной работы, имели право делать только золотых и серебряных дел мастера. Поэтому эмальеры XV—XVI веков принадлежали к этому цеху ремесленников. Только в 1566 году, во время расцвета производства, они объединились в самостоятельную корпорацию. Тогда же стал общепринятым и термин «эмальер».

Массовый характер производства требовал значительного количества меди. Но в окрестностях Лиможа ее не добывали, ближайшие месторождения находились за пределами Франции, в северной Испании. Предполагается, что именно оттуда привозили медь. Изделия лиможских умельцев высоко ценились в Испании. Не случайно, когда в XIX веке эмали привлекли к себе пристальное внимание коллекционеров, огромное количество произведений оказалось именно в этой стране.

Эмаль — стекловидное, легкоплавкое вещество, которое наносили на металлические изделия.



Прозрачный сплав окрашивали в разнообразные цвета солями металлов. Одну из сторон медной заготовки покрывали белой эмалью, а другую, чтобы она при обжиге не теряла форму, — густым слоем так называемой контрэмали зеленовато-серого или бурого цвета. На белую поверхность черной краской наносился рисунок, затем изделие подвергали обжигу. Получившееся изображение напоминало гравюру на дереве. Его раскрашивали прозрачными составами различных цветов. Некоторые детали покрывали непрозрачными эмальными красками — как правило, для изображения человека. Это требовало различной степени обжига. Поэтому изделие приходилось обжигать по многу раз в зависимости от количества и свойств употребляемых красок.

На последнем этапе мастер покрывал золотом отдельные элементы изображения: волосы, складки одежд, надписи и узоры на тканях, контуры зданий. Для того, чтобы эмали получались более красочными, на них рельефно наносили крупные капли разноцветных красок, под которые подкладывали кусочки золотой или серебряной фольги. Это создавало сложную игру света, и эмали казались усыпанными драгоценными камнями.

В конце XIX века интерес к лиможским эмальям возрос. Многие коллекции Европы насчитывали уже десятки изделий. Но лишь на некоторых стояли имена авторов. В 1921 году французский исследователь М. де Вассело убедительно доказал, что все известные произведения эмальерного искусства изготовлены шестью мастерскими. Он дал им условные названия: мастерская Монверни, Орлеанского триптиха, Нардона Пенико, Высокого Чела, Триптиха Людовика XII, Жана I Пенико.

Произведения художников-лиможцев относят к двум школам: Старой и Новой. Старая школа охватывает период со второй половины XV по первую четверть XVI века. Характер искусства ее мастеров целиком определялся церковью. Это были предметы религиозного культа: пластинки, складни, триптихи на евангельские сюжеты. В Старой школе, в свою очередь, существовало два течения. В одном из них придерживались традиций, идущих еще от

готического искусства. Сюда можно отнести работы мастерских Монверни, Орлеанского триптиха и Нардона Пенико. Мастерская Монверни получила название по надписи на одной из пластин. На эмальях часто воспроизводились сцены из жизни святых, особенно Марциала и Валерии — покровителей Лиможа. Из евангельских сюжетов мастера выбирали наиболее драматические эпизоды, стремясь передать сильные человеческие чувства и переживания. Позы и жесты персонажей не отличаются изяществом и благородством. Мрачные краски создают ощущение напряженности. В рисунке и колорите с большой силой проявилась творческая индивидуальность художников.

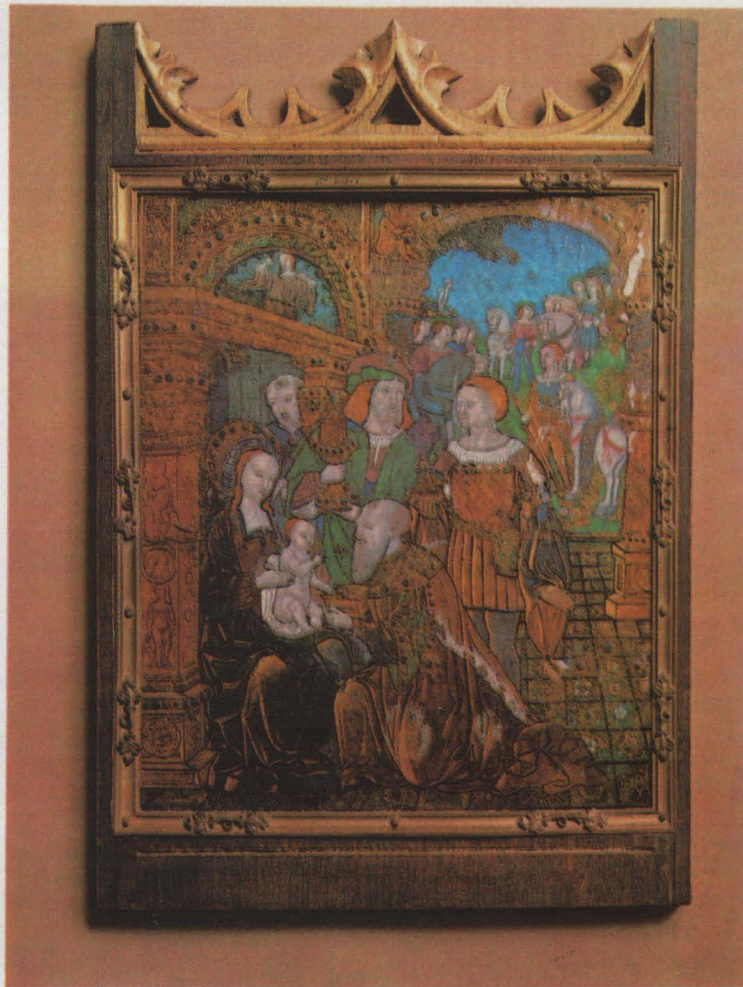
Произведения другой мастерской — Орлеанского триптиха (названа так по складню, хранящемуся в городе Орлеане) почти не отличаются по манере от изделий круга Монверни. Здесь заметен переход к более тонкой трактовке образов.

Первый поворот в сторону новых художественных веяний, шедших из Италии, ощутим в работах Нардона Пенико. Он был родоначальником целой семьи лиможских эмальеров.

Мастерская Высокого Чела относится ко второму течению Старой школы, которая также испытала влияние итальянских мастеров. Свое название она получила от своеобразного приема передачи лиц с неестественно вы-

Мастерская Монверни.  
Триптих с изображением  
бичевания Христа, распятия и положения во гроб.  
Высота — 26 см, длина — 40 см.  
*Живопись полихромная.*  
◀ Конец XV века.

Мастерская Жана I  
Пенико.  
Пластинка с изображением  
поклонения волхвов.  
Высота — 27 см,  
длина — 23 см.  
*Живопись полихромная.*  
I половина XVI века.







известностью. Складни стали изготавливаться редко и только по специальным заказам. Представители новой волны расширили тематику росписей, обратившись к мифологическим сюжетам. Появились изделия с изображениями аллегорий времен года, а несколько позже — и бытовых сцен. Большую роль в декоративном убранстве играл орнамент, в создании которого лиможские мастера достигли исключительного совершенства.

Тогда же возникла и новая техника живописи по меди — гризайльная. Пластины покрывали толстым слоем черной или темносиней эмальной краски и обжигали. Затем темный слой покрывался прозрачной белой пленкой. На него наносили контуры рисунка, а всю лишнюю эмаль соскабливали лопаточкой. Изображение смотрелось светлым силуэтом на темном фоне. Закрепив его обжигом, мастер начинал роспись. Краску накладывали слоями различной толщины; в некоторых местах так тонко, что просвечивал нижний темный слой. Это позволяло передавать тончайшие полутона. Гри-

сокими выпуклыми лбами. На эмалях впервые появляются фоны в виде архитектуры, характерной для Италии эпохи Ренессанса. На одном из изделий художник изобразил маленькую фигурку обнаженного младенца — путто.

Последним представителем Старой школы был Жан I Пенико, младший брат Нардона Пенико. Его творчество относится к первой трети XVI века. Известно восемь подписанных им работ. Мастер окончательно порывает со старыми традициями — он одевает своих героев в современные одежды и придает им изящные светские позы.

К 1530 году обозначился коренной перелом в эмальерном деле. Могучее влияние Возрождения изменило существо творчества умельцев Лиможа. Вместо предметов церковного обихода они начинают украшать столовую посуду. Этим прекрасным произведениям и обязан Лимож широкой

Пьер Куртейс.  
Пластина  
с аллегорическим  
изображением месяца мая.  
Высота — 35 см,  
ширина — 27 см.  
Живопись полихромная.  
III четверть XVI века.

Жан Лимозен.  
Кружка с изображением  
хоровода.  
Высота — 18 см.  
Живопись полихромная.  
Конец XVI—  
начало XVII века.





зайли требовали значительно меньшего количества обжигов, что существенно облегчало работу мастеров. Упрощение техники, выбор разнообразных сюжетов значительно расширили художественные возможности эмалиеров. Гризайль прославила лиможских виртуозов XVI века.

Огромной популярностью пользовалась декоративная посуда, украшенная эмалью. Ее бережно хранили в открытых буфетах — дрессуарах, так как красочный слой на изделиях был настолько

Микеланджело и его школы. Именно Жан II Пенико вместе со знаменитым собратом Леонаром Лимозеном был приглашен в Бордо для изготовления декораций, заказанных по случаю въезда в город королевы Екатерины Медичи и короля Карла IX.

Большинство работ Жана II Пенико представляют собой отдельные пластины. Эти традиционные изделия лиможских мастеров благодаря его виртуозному мастерству стали интереснейшими образцами декоративно-прикладного искусства. Посуда его изготовления встречается редко. Он в совершенстве владел как гризайлью, так и полихромной техникой. Но если уровень последней был высоким еще в XV—XVI веках, то гризайли обязаны триумфом именно Жану II Пенико.

Во второй трети XVI века завоевывает признание творчество талантливейших мастеров эмального искусства — Леонара Лимозена и Пьера Реймона.

Лимозен — типичный представитель эпохи Возрождения. Он обладал широкими познаниями в различных областях науки; соединял в себе дарования живописца, гравера. В 1548 году получил должность придворного эмалиера и много лет прожил при королевском дворе. Наибольшую славу Лимозену снискала портретная живопись по эмали. В настоящее время известно более 125 изображений его современников. Исполненные на овальных пластинах, они вставлялись в резные рамки из дерева. Помимо художественной, они имеют историческую ценность, донося до нас облик людей того времени.

Уступая Лимозену по силе дарования, Реймон обладал необычайной творческой продуктивностью. Множество сохранившихся работ мастера наводит на мысль о том, что он стоял во главе крупной художественной мастерской, где изготовлялась преимущественно посуда, расписанная в технике гризайли.

Искусный и тонкий рисовальщик, Реймон находился под влиянием искусства А. Дюрера, особенно его гравюр. Это выразилось в удивительной гармонии, четкости композиционных построений, совершенстве линий, характерных для периода творческой зрелости мастера. Но поздние его произве-

дения утрачивают легкость. На смену радующему глаз изяществу приходит излишне вычурный рисунок. Последние работы П. Реймона, несмотря на использование розовой эмали и золота, холодны и резки по колориту.

Его современник Пьер Куртейс создавал произведения, предназначенные для украшения архитектурных сооружений. Талантливый мастер занял одно из самых почетных мест среди лиможских эмалиеров. Ни до, ни после него эмали столь крупных размеров не создавались.



Пьер Куртейс.  
Медальон с изображением  
римского императора  
Домициана.  
Диаметр — 47 см.  
Живопись гризайльная.  
III четверть XVI века.



Пьер Куртейс.  
Медальон с изображением  
римского императора Тита.  
Диаметр — 47 см.  
Живопись гризайльная.  
III четверть XVI века.

тонок, что исключал возможность пользования ею в быту. Кроме посуды, в Лиможе изготовляли и другие вещи, например шкатулки с эмалевыми вставками. Большое распространение получили декоративные тарелки с изображением аллегорий двенадцати месяцев, богов Олимпа. Иногда по особым заказам создавались эмали, иллюстрирующие литературные произведения. Так, известны блюда с изображением сцен похода аргонавтов и истории Психеи.

Среди мастеров Новой школы мы снова встречаем уже знакомое имя Пенико. Это глава школы «Жан II». Его считают сыном Нардона Пенико. Известно, что он родился около 1530 года, прожил почти 80 лет и был первым художником Возрождения в Лиможе. В творчестве этого мастера обнаруживается влияние искусства

Во второй половине XVI века в Лиможе работала семья художников по эмали по фамилии Кур. К ней принадлежала и единственная известная нам женщина-эмальер Сюзанна Кур. Эти мастера вернулись к живописи разноцветными эмалями, вновь начав применять серебряную и золотую фольгу. Но их изделия все же уступают работам лиможских мастеров предшествующего периода. Рисунок становится утяжеленным, композиция утрачивает ясность. Снижение художественного уровня изделий привело к тому, что производство эмалей перестало существовать как самостоятельная отрасль декоративно-прикладного искусства. С середины XVII века живописью по эмали стали заниматься лишь золотых дел мастера и миниатюристы.



# ТЫ РИСУЕШЬ ЦВЕТЫ

Более тысячи работ прислали юные художники из разных уголков страны, выполнив домашнее задание «Рисуем цветы». Среди них большинство акварелей. Мы попросили известного мастера акварели, автора многочисленных композиций, посвященных цветам, К. К. КУПЕЦИО проанализировать присланные работы. Ксения Конрадовна выбрала характерные рисунки с очевидными удачами и типичными ошибками. Публикуем, дорогие ребята, ее советы и пожелания.

Обширный материал очередного домашнего задания предлагает все же довольно определенное, хотя и условное, разделение рисунков на три основных вида: 1) рисунки с натуры, вроде учебных постановок, этюды, также выполненные с натуры, но более свободные, обобщенные, передающие определенное состояние; 2) подготовительные рисунки типа ботанических с тщательной передачей подробностей; 3) декоративно-орнаментальные композиции, часто не связанные с определенными цветами, а идущие скорее от символического воплощения темы цветов в национальном народном искусстве.

Итак, если следовать по порядку, интересную натюрмортную постановку сделал москвич Боря Клементьев из детской художественной школы № 1. Но сразу бросаются в глаза ошибки: предметы композиции — букет, кофейник, чашечки, плоды и ягоды, — хотя и терпеливо, внимательно

но срисованы с натуры, но не воспринимаются единым целым. Натюрморт неумело скомпонован, разваливается на части. И лучшей из них представляются сами цветы, нежные очертания листьев и лепестков в красивом, сложном по цвету букете.

Несомненно, эта ошибка устранима. Композиционные навыки приобретаются по мере накопления опыта. Надо также изучать классические образцы искусства натюрморта, обязательно больше копировать, ставить аналогичные задачи в собственной натурной работе. Хорошие качества, заложенные в этом рисунке, позволяют надеяться, что автор справится с трудностями. Подкупает вдумчивое отношение юного художника к миру природы, к искусству. В своем письме в редакцию Боря делится интересными мыслями:

*«Кто любит цветы, тот не может быть злым. Цветы похожи на людей, они все такие разные. Сравните задумчивый ландыш, скромные незабудки, ромашки, васильки и колокольчики с пышными, великолепными розами и гладиолусами. Календулы и маки выглядят веселее холодной жемчужно-белой кувшинки. Мой самый любимый букет — из васильков и ромашек и нескольких колосков, он как бы олицетворяет Родину. Ромашки — маленькие солнышки, а васильки — как небо. Люди всей земли хотят видеть мирное небо над головой...»*

Столь же осознанно и искренне решила в своей композиции Инна Прокофьева из Казани тему

Жанна Большакова,  
15 лет.  
Осенний натюрморт.  
Акварель.



Боря Клементьев,  
11 лет.  
Натюрморт с кофейником.  
Акварель.





хлеба. В ее натюрморте с колосьями видно стремление передать объем сосуда, живой образ растений, смело решен декоративный фон — логически увязаны осязаемая плотность клетчатой скатерти и тяжесть налитых зернами колосьев. Хотелось бы видеть лишь бóльшую точность и легкость владения техникой акварели. То же пожелание — Жанне Большаковой из Тулы. Она занимается в студии клуба «Серп и молот». Присланный ею «Осенний натюрморт» несколько скован в цвете, избыточен в деталях. Но уже ощутимо стремление к образности — это качество надо укреплять и развивать.

Образное начало, волнующая красота и неповторимость букетов отражены в большинстве работ учащихся детской художественной школы Арзамаса. Здесь и содержание, и владение техникой свидетельствуют о хорошем педагогическом руководстве. На листе Гали Маркиной с полевыми цветами указана фамилия педагога: Альбина Николаевна Белоусова. На обратной стороне акварели Лили Седовой с ветками цикория читаем: педагог Татьяна Георгиевна Рачкова. Эти и другие работы, выполненные в ДХШ Арзамаса, выделяются тонкостью живописных отношений, несомненным композиционным чутьем и, главное — желанием создать настроение, выразить определенное эмоциональное состояние. Единственное, на что можно посоветовать, — на отсутствие индивидуальных черт в работах. Как будто у всех арзамасских акварелей один и тот же автор. Надо больше, дорогие ребята, доверять своему чувству, разнообразнее решать неисчерпаемую тему прелести и великолепия цветов, родной природы. Тем более что у вас такие опытные и увлеченные педагоги!

Важно помнить и то, что путь к поэтическому обобщению лежит через старательное и пытлиное изучение мельчайших подробностей растений. Успех лирической композиции с цветами напрямую зависит от твердости знания всех характерных деталей — лепестков, тычинок, стебля, листьев,

Инна Прокофьева,  
16 лет.  
Натюрморт с хлебными  
колосьями.  
Акварель.



Галина Маркина,  
13 лет.  
Полевые цветы.  
Акварель.

Лилия Седова, 12 лет.  
Букет с ветками цикория.  
Акварель.

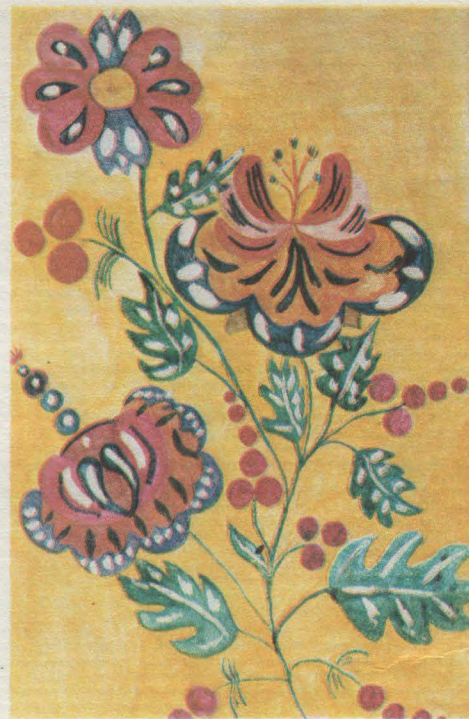
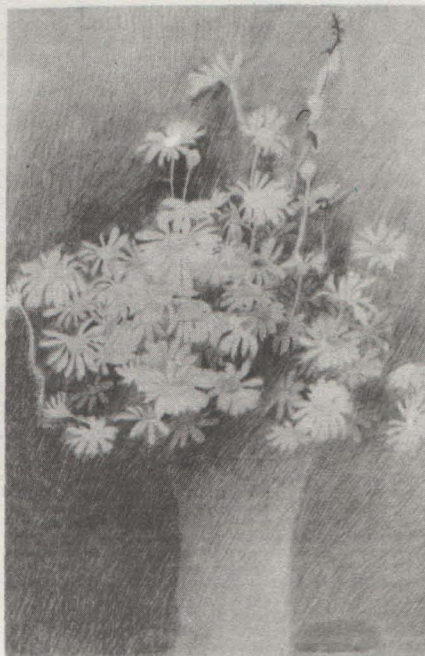






Светлана  
Недошивкина,  
14 лет.  
Букет с колокольчиками,  
незабудками.  
Гуашь.

Наира Плинер,  
14 лет.  
Букет ромашек.  
Карандаш.



Алла Белоус, 11 лет.  
Декоративные цветы.  
Акварель.

бутонов. Познать «характер» цветка помогает ботанический рисунок — скрупулезное исследование с карандашом в руке или кистью индивидуальных особенностей растения.

Своеобразные «портреты» цветов прислала Ирина Серебрянская из Тбилиси. Любовно и внимательно изучает она различные виды растений, уверенно нащупывает в рисунке и цвете отличительные признаки цветка. Зарисовка веточки жасмина Лены Ханакиной — воспитанницы Волгоградской ДХШ — говорит об умении автора не только остро передать сходство, но и выявить в простом карандашном рисунке соотношение белых лепестков жасмина и выразительной темной штриховки фона. Изображая букет ромашек в вазе, Наира Плинер из Риги оперирует светотенью, варьирует силу нажима грифеля, убедительно передает легкость и чистоту изумительных соцветий.

При всем уважении к точности и настоящей необходимости натурального подхода в рисовании цветов нас не могут не волновать радостной яркостью, безудержностью фантазии чисто орнаментальные композиции на темы цветов. Светлана Недошивкина из Севастополя занимается в кружке Дворца пионеров. В ее декоративном сюжете сплошной одноцветный яркий фон, но она и не ставит перед собой задачи выявления пространства, а решает рисунок на плоскости, как в гобелене, стремится передать веселую пестроту и незамысловатость ландышей, колокольчиков, незабудок, анютиных глазок. К сожалению, она пытается

передать объем сосуда. В данной «декоративно-орнаментальной» ситуации это излишне.

Вряд ли увенчается успехом попытка определить, что за цветы изобразила Алла Белоус из школы искусств № 4 города Белая Церковь. Но композиция трогает свежим мотивом радости и великолепия, любовью к красоте национального украинского фольклора. Из таких рисунков рождаются обычно красочные росписи, замысловатые орнаменты. Быть может, автора «Декоративных цветов» со временем увлечет призвание художника ткани... Но и в любой другой нехудожественной профессии мыслить ярко, свободно, смело — полезное и ценное качество.

Многие из ребят, судя по рисункам, научились терпеливо и внимательно работать с натуры. В их композициях воплощены трепет и изящество полевых и садовых цветов, заметны навыки в живописи, рисунке. Еще раз хочется пожелать всем — отдавайте старание и время копированию творений больших мастеров, вникайте в творческую лабораторию таких знатоков «души» цветов, как П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн, С. Герасимов, А. Герасимов, М. Сарьян, и, если позволяют возможности, делайте это не по репродукциям, а в музеях, с оригиналов. Не забуду, как девочкой с замиранием сердца копировала в Третьяковской галерее цветы М. Врубеля. Это было не только рациональное изучение основ технологии и ремесла, не только школа мастерства, а приобщение к тайнам настоящего искусства, постижение дара перевоплощать обычный букет в поэму о цветах, в дивную песнь родной природе.



# СМЕШЕНИЕ КРАСОК. ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И СВОЙСТВА ЦВЕТОВ

**К**раски, применяемые в живописи, по цвету разделяют на спектральные и простые. Простые краски (к ним относятся желтая — стронциановая — лимонно-желтого оттенка, красная — краплак — розово-красного оттенка и синяя — лазурь — голубого оттенка) невозможно составить при помощи других красок. Но из их смеси можно получить все остальные — спектральные.

В живописи существуют три вида смешения красок. Новые цвета и оттенки можно получать механически — смешивая краски на палитре; оптически — нанося тонкий слой просвечивающей краски поверх ранее нанесенной высохшей; разновидность оптического смешения — пространственное.

Механическое смешение кроющих масляных красок всегда производят на обычной палитре. Прозрачные краски, например акварельные, смешивают на белой эмалированной палитре, на фаянсовой тарелке, на белой пластмассовой палитре, на стекле с подклеенной белой бумагой или просто на белой бумаге.

Чтобы получить требуемый цвет или оттенок при оптическом смешении, применяют краски, обладающие просвечиваемостью, — так называемые лессировочные. В палитре масляных красок к таким относятся: белила цинковые и свинцовые, охры, сиена натуральная (полулессирующая краска), марс коричневый темный прозрачный, кобальт синий, марганцевая голубая (полулессирующая краска), изумрудная зеленая и некоторые другие.

В палитре же акварельных красок подавляющее большинство относится к лессирующим. То есть при нанесении на бумагу или на ранее нанесенную краску они способны просвечивать, разбавляясь на бумаге или изменяя тон нижележащего цвета.

В масляной и любой другой живописи в результате оптиче-

ской смеси двух расположенных близко друг к другу цветов, если смотреть на них на достаточно большом расстоянии, можно увидеть новый цвет.

Наиболее типичным видом такого пространственного смешения красок является пуантальная живопись, где точки или мелкие мазки создают цветовой эффект. На этом принципе построена техника мозаики, набор которой состоит из кусочков цветного стекла — смальты.

Для оптического смешения цветов характерны следующие закономерности. К любому оптически смешиваемому цвету можно подобрать другой, так называемый дополнительный цвет, который при оптическом смешении с первым (в определенной пропорции) дает цвет серый или белый. Взаимно дополнительные цвета в спектре — это красный и зелено-голубой, оранжевый и голубой, желтый и синий, желто-зеленый и фиолетовый, зеленый и пурпурный.

Располагать краски на палитре следует в строгом порядке. Можно в середине класть белила, а от них располагать по одну сторону теплые цвета, а по другую холодные. При этом одна группа должна состоять из зелено-синих красок, а другая из оранжево-красных, коричневых и сине-фиолетовых.

Беря краски для смешения, следует иметь в виду не только их цвет и насыщенность, но и фактуру мазка. Не следует смешивать более трех красок во избежание замутнения смеси, а также следует учитывать процессы, связанные с химическими взаимодействиями пигментов, вызывающими в некоторых случаях потемнение, выцветание или растрескивание красочного слоя.

В палитре выпускаемых красок для масляной живописи следует обратить внимание на те краски, которые уже являются смесью. К ним относятся: неапо-

литанская желтая, состоящая из свинцовых белил, кадмия желтого и охры красной; умбра натуральная изготавливается заведением красок в виде смеси волконскоита, марса коричневого и феодосийской коричневой.

Специфической особенностью отличается охра светлая, склонная при контакте со сталью зеленеть. В масляной живописи это происходит при работе мастихином.

В наборах акварельных красок есть также краски, обладающие специфическими особенностями. Они склонны при большом разведении водой к агломерации, когда частицы пигмента связываются (слипаются) между собой, образуя хлопья, и краски теряют способность равномерно наноситься на бумагу. К таким краскам относятся: кадмий красный, ультрамарин и в меньшей степени кобальт синий.

Для уменьшения агломерации рекомендуется для разведения красок применять дистиллированную или дождевую (профильтрованную) воду.

При оптическом — лессировочном нанесении красок последующие слои следует наносить лишь после полного высыхания ранее положенных. Лессировки должны быть очень тонкими, особенно при работе акварелью. Иначе при большой толщине красочного слоя пропадет прозрачность, так как исчезнет просвечиваемость бумаги.

При работе гуашью следует помнить о склонности этой краски к высветлению при высыхании. Она выпускается двух видов — плакатная и художественная. Гуашь плакатная обладает более вязкой пастой и иногда требует разведения водой. Перед нанесением на материал в нее необходимо добавлять 2—3-процентный раствор столярного клея.

При работе гуашью не следует брать краску из банки кистью. Смоченная кисть каждый раз будет брать краску различной густоты, и при высыхании на бумаге могут появиться полосы или пятна. Поэтому гуашь перед работой следует разводить в отдельных чашечках.

Н. ОДНОРАЛОВ,  
лауреат Государственной  
премии СССР



## ВСЕ РАБОТЫ ХОРОШИ

*Здравствуйте, дорогая редакция! Я прочла в вашем журнале статью о ПТУ № 64 города Москвы.*

*Мне хотелось бы узнать, есть ли подобные художественные профтехучилища в других городах нашей страны.*

**Ира П., 15 лет, г. Хабаровск**

*Куда пойти учиться, какую выбрать профессию по душе — эти вопросы волнуют многих наших читателей, выпускников средних школ. Сегодня мы рассказываем о различных художественных рабочих специальностях, которые вы, дорогие ребята, можете приобрести в профессионально-технических училищах страны.*

**Е**сли вы в Москве и решили посетить ВДНХ, то павильон «Профтехобразование» увидите еще издали, минуя красивый фонтан Дружбы народов. У входа с величественными, строгими колоннами непременно группа людей: сюда приходят пионеры и школьники, преподаватели, студенты, гости из-за рубежа, чтобы познакомиться с лучшими образцами технического и художественного творчества учащихся профессиона-

льно-технических училищ нашей страны.

Заглянем и мы в его просторные залы.

Нельзя без восхищения смотреть на созданные руками ребят сложнейшие вычислительные приборы, технику, специальное оборудование для многих отраслей народного хозяйства — юные слесари, полиграфисты, механики, текстильщики представили свое мастерство во всем многообразии. Но особое место отведено работам учащихся художественных ПТУ — резчиков по дереву, чеканщиков, керамистов, литейщиков, стеклодувов, кружевниц, ткачей, ювелиров, кожевников.

Юные украинские резчики,

удачно сочетая породы дерева, создали тематическую композицию — плакат «Решения XXVI съезда КПСС выполним!». Своеобразны резные деревянные изделия учащихся ПТУ № 15 города Бобруйска БССР.

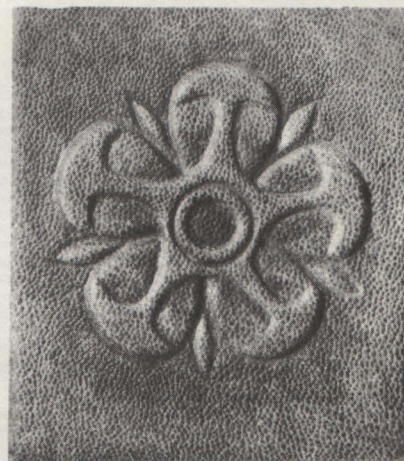
Образцы чугунного литья, выполненные в традициях каслинских мастеров, представили ребята ПТУ № 18 города Касли Челябинской области. Трудно поверить, что ажурный, кружевной столик, который, впрочем, не сдвинуть с места, отлит из чугуна. Поверхность его украшена сложным растительным орнаментом. Интересны и другие работы юных литейщиков Урала — шкатулки, подсвечники, небольшие скульптуры.

На первый взгляд просты изделия из кожи, авторы которых — воспитанники рижского ПТУ № 5, но как приятно держать в руках расписанный национальным узором пояс, убранный в красивый переплет книгу. Кроме тиснения по коже, учащиеся Риги представили на выставку украшения из янтаря, мельхиора, которые с любопыт-

Ажурный столик.  
Художественное литье.  
Коллективная работа  
учащихся ПТУ № 18  
г. Касли Челябинской обл.

«Данила-мастер».  
Резьба по камню.  
Коллективная работа  
учащихся ПТУ № 58  
г. Кунгура Пермской обл.

Маргит Ибикус,  
16 лет.  
Оформление книжного  
переплета.  
Тиснение по коже.  
ПТУ № 5 г. Риги.





ством разглядывают и взрослые и дети.

Свои успехи в традиционном виде старинного грузинского ремесла — керамике демонстрируют ребята из ПТУ № 11 Тбилиси.

Изделия завтрашних специалистов-камнерезов из Кунгура, филигранщиков и ювелиров из Армении соседствуют с изящными вологодскими и кировскими кружевами, нарядными азербайджанскими ковриками с национальным орнаментом, чеканкой.

Знакомы ли вы с вышивкой в технике «крупная гладь»? Не верится, что так искусно, как это сделали девочки из орловского ПТУ № 6, можно вышить целые картины — от натюрмортов до сложных архитектурных композиций. Девятнадцать пейзажей под общим названием «С любовью к природе» представили юные мастерицы.

Завершает экспозицию веселая деревянная «Репка» — работа гомельских резчиков по дереву (ПТУ № 126) на сюжет известной русской народной сказки.

Экспонаты разные по теме,

технике, материалу, сложности исполнения, но суть их и предназначение общие — украшать быт советских людей, создавать хорошее настроение.

*Выставку творчества учащихся художественных ПТУ страны комментирует директор павильона «Профтехобразование» ВДНХ СССР, заслуженный работник культуры РСФСР Борис Владимирович Воронов:*

— В числе 76 павильонов ВДНХ наш особенно охотно посещается молодежью. Понятно почему: здесь представлены интересы самой молодежи — тех юношей и девушек, кому предстоит решать, кем быть, и тех, кто уже выбрал себе профессию по душе и заинтересован в том, чтобы в дальнейшем совершенствовать свое мастерство. Большинство экспонатов, представленных в залах, изготовлено подростками в свободное от учебы время. Велика тяга молодежи к художественному творчеству. В училищах юноши и девушки не только приобретают всевозможные специальности, здесь происходит формирование рабочего характе-

ра, их гражданское становление. Во многих училищах есть свои музеи, выставки, рассказывающие о славных свершениях советского народа под руководством КПСС, о героике наших дней, новаторах и передовиках производства, ведется поисковая работа по маршруту «Адреса рабочей славы XI пятилетки».

Интересно организован и досуг учащихся. В некоторых ПТУ работают самодеятельные театры, филиалы музыкальных и художественных школ, проводятся различные экскурсии и встречи с художниками. Юноши и девушки занимаются физкультурой, спортом, туризмом, летом отдыхают в молодежных спортивных и трудовых лагерях.

ПТУ художественного профиля, которые готовят высококвалифицированных специалистов для различных отраслей народного хозяйства, есть в каждом регионе Советского Союза, в каждой союзной республике. Задача их — наследовать традиции лучших мастеров своего края, сохранять самобытность, красоту и неповторимость народных ремесел. И когда устраиваются выставки юношеского художественного творчества, подобные этой, наглядна преемственность поколений.

Э. ОРЕШКИНА

Коврик.  
Ручное ткачество.  
Коллективная работа  
учащихся ПТУ № 84  
г. Баку.

Кувшин.  
Керамика.  
Работа учащихся ПТУ № 11  
г. Тбилиси.



Ювелирный гарнитур.  
Филигрань.  
Работа учащихся ПТУ № 10  
г. Ленинакана  
Армянской ССР





# КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ УРОК РИСОВАНИЯ!

Дорогая редакция!

Я окончила художественную школу и веду уроки рисования в 4—6-х классах общеобразовательной школы. Детям мои уроки нравятся. Если тема урока «Узор», рассказываю о богатстве народного творчества, читаю строки стихов, сказок; если рисуем космос, читаю выдержки из научно-фантастических книг, показываю репродукции. Стараюсь построить урок так, чтобы ребята загорелись, захотели сами что-то узнать.

Мне обидно, что рисование считается в школе пустяковым предметом, а ведь именно изобразительное искусство воспитывает наблюдательность, усидчивость, развивает воображение, учит ребенка доброте. Разговариваю подчас с ровесниками и ужасаюсь убогости интересов, неумению видеть красоту окружающего мира. А представьте на минуту, что с раннего детства на уроках рисования ребенок слышал бы о том, что простенькая березка, которую сейчас рисуют по заданию учителя,— это символ России, что без нее русский человек не мыслил жизни, она кормила, грела, лечила, одевала, на ее бересте учились грамоте; живая, она на зиму засыпает, весной просыпается. Зная это, может быть, мальчишка не стал бы уродовать деревце, пробуя на его нежной коре свой перочинный нож. Я уже не говорю о воспитании вкуса. Почему сейчас так нравятся подделки под старину? Почему молодые люди отворачиваются от Домье и Гойи, а триптих Коржева «Коммунисты» оставляет их равнодушными? Это повод для тревоги!

Я далека от мысли, что только уроки изобразительного искусства воспитывают ребенка, но уверена, что если педагог вкладывает в свой предмет душу, то обычный урок рисования может встать в один ряд с литературой и историей в деле воспитания патриотизма, гражданственности.

Нужно прививать ребенку вкус к подлинному, борющемуся, живому искусству, к прекрасному, а не красивенькому, и тогда, став взрослым, человек сам разберется, отбросит мишуру, отвернется от пошлости. И огромную роль в этом могут играть обычные уроки рисования в школе.

Десяткова Наташа,  
10-й «А» педагогический класс  
школы № 307, г. Ленинград

Публикуя это письмо, редакция надеется получить отклики учащихся и педагогов общеобразовательных и детских художественных школ. Каким, по вашему мнению, должен быть урок изобразительного искусства?

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

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году.

3. 1984

## В НОМЕРЕ:

1	Информационное сообщение о Пленуме ЦК КПСС Константин Устинович Черненко	
2	НАШ КОНКУРС Джамиля Алиева	
3	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ К 50-летию со дня рождения Ю. А. Гагарина	О. Нефедова
5	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Каким быть художнику?	О. Филатчев
8	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ «Марсельеза» Франсуа Рюда	В. Турчин
11	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Антуан Ватто (300 лет со дня рождения)	М. Герман
18	КАЛЛИГРАФИЯ ДЛЯ ВСЕХ Немного истории	Л. Проненко
22	Русская бронза	С. Кайкова
24	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Рисование фигуры человека	Б. Дехтерев
27	В редакцию пришло письмо...	
28	НАШ СЛОВАРЬ Эмали	В. Тарасов
29	О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ А. П. Остроумова-Лебедева (I часть)	
34	СОДРУЖЕСТВО МУЗ «Букет» для Тамары Карсавиной	В. Киселев
38	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Лиможские эмали	Е. Шликевич
42	ОБСУЖДАЕМ ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ Ты рисуешь цветы	К. Купецио
45	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ	
46	КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ Все работы хороши (Творчество учащихся художественных ПТУ)	Э. Орешкина

На 1-й странице обложки: О. Филатчев. Человек и природа. Роспись актового зала лабораторного корпуса Никитского ботанического сада (Ялта). Фрагмент. Темпера. 1975.

На 3-й странице обложки: Франсуа Рюд. Голова богини Беллоны. Фрагмент рельефа на Триумфальной арке в Париже («Марсельеза»). Камень. 1836.

На 4-й странице обложки: Ф. Малавин. Портрет А. П. Остроумовой-Лебедевой. 187×80. Масло. 1896. (Работа выполнена художником в период обучения.) Государственный Русский музей.

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. Лабузова, 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. Я. Дургина

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 09.02.84. Подп. в печ. 27.02.84. А00624. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 183 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 2148. Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Суцеская ул., 21.







Зол. нр 5 Розов

2. Магнит

24

