

ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



4. 1987





Учитель, воспитай ученика!

Готовясь к уроку, каждый раз ищешь, как сделать, чтобы учащимся было интересно, чтобы они любили наш предмет и как в первом классе кричали: «Ура, идем на изо!» Думаю, очень многое зависит от педагогов. Скучных занятий не должно быть. Правильно, есть уроки, на которых мы, как и учителя математики, русского языка и литературы, физики, химии, даем знания, необходимые детям для дальнейшего обучения. Есть палочки, крючочки, упражнения, задачи. В изобразительном искусстве своя грамота линий, цвета, композиции, образного мышления. Это постигается не за один год занятий.

Система обучения в школе направлена на воспитание гармонически развитой личности. Эту задачу, поставленную перед учителем партией и правительством, надо решать совместно всему педагогическому коллективу. Все дисциплины в школе нужны и важны.

Каким будет наш предмет, станут ли любить его дети, как литературу, физику, математику, — зависит от нас с вами.

Прежде всего, дорогие коллеги, не надо ждать, что за нас кто-то будет решать вопросы дня. Ни директор, ни завуч школы не обязаны подменять труд и инициативу педагога.

Стоит ли сетовать, что нет плакатов, если умеешь рисовать, владеешь навыками живописи, акварелью, гуашью? Да, тяжеловато, но уже за первый учебный год можно подготовить необходимые таблицы. Говорю об этом потому, что вижу, как готовятся к уроку студенты художественно-графического факультета Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина. Они делают неплохие методические пособия по живописи, рисунку и черчению.

Сама начинала точно так же. И не лила слезы, ожидая, пока будут выпущены в свет пособия и пока они дойдут, — а на это уходит не один месяц — до учителей. По моим чертежам шефы сделали для кабинета столы. Повесила плакаты, детские рисунки. Ожило старое школьное здание! Как мне хотелось, чтобы ребята полюбили искусство! Возила их на выставки, рассказывала, читала, участвовала вместе с ними в оформлении школы; ездили на пленэр, рисовали в зоопарке.

Сперва мы устраивали экспозиции репродукций, а потом в этом отпала необходимость. Зачем? Когда в городе есть картинные галереи и выставочные залы, когда можно посмотреть памятники архитектуры в натуре.

Поняла, что надо прежде всего приобщать ребят к родному отечественному искусству, народному творчеству и одновременно знакомить с мировым. Началась трудная, кропотливая работа. Экскурсии, путешествия по стране, беседы, викторины. Искала прогрессивные формы и методы обучения, воспитания. Изучая опыт лучших учителей, всегда находишь что-то существенное, что можно использовать у себя в школе. Поэтому не

пропускала педагогические совещания, конференции.

Творчески работающий учитель никогда точно не повторяет один и тот же урок. В первые годы педагогической практики на полях планов писала, что удалось выполнить хорошо, что отлично, а что не получилось и почему. Делая такой анализ, учитывала ошибки, вносила исправления и добавления, стремилась построить урок содержательнее.

Помню, делали кистью наброски цветов. Май. За окном зелень, солнышко светит. Работы получились нежные, красивые, как весна. У ребят появилось желание написать к ним стихи. И все до одного сочинили небольшие стихотворения.

Так уж получилось, что школу № 371, где преподавала много лет, закрыли, устарело здание. Дружный педагогический коллектив разлетелся по другим московским школам. На новом месте предложила связать всю деятельность школы с изучением народного творчества. И встретила полное понимание директора и педагогов.

В вестибюле вас приветствуют детские акварели и гуаши, которые периодически меняются. Так, к празднику Великого Октября мы показали лучшие эскизы к конкурсу, посвященному этому юбилею. Второй этаж — выставочный зал. Висят работы учеников нашей и других школ, в том числе зарубежных. Обновляя экспозиции, меняем настроение в зале. Представьте: на окнах легкие, прозрачные занавески, на стенах — окантованные рисунки. Авторам приятно: раньше в школе не знали, кто такой Дима Ржевцев, а он, оказывается, мастерски режет гравюру, а Юлия Сахарова любит сказки Пушкина, а Таня Фоницева увлечена изображением лошадей.

Третий и четвертый этажи — музей декоративно-прикладного искусства. А так как труд народных мастеров — резчиков по дереву, гончаров, вышивальщиц — обычно сопровождался песней, то мы решили создать в школе фольклорный ансамбль «Русские узоры». Им руководит учитель музыки Т. В. Клеточкина.

Поездки на художественные промыслы, открытие для себя целого мира неизвестных профессий расширяют кругозор учащихся. Они видят, как нужно трудиться, чтобы добиться отличных результатов.

Итак, дорогие учителя рисования, не отчаивайтесь, когда приходите в школу, а там пустые стены. Сформируйте актив из учащихся, родителей. Советую почаще обращаться к родителям. Если они видят, что учитель делает все, чтобы ребенку в школе было интересно, они откликнутся. Поверьте, наш предмет очень и очень важный, сделайте так, чтобы ребята его полюбили! Работайте творчески, будьте всегда в поиске, и тогда каждый найдет ту ниточку, которая свяжет вас с детьми навсегда.

Г. ВЕЛИЧКИНА,
старший учитель изобразительного искусства
и черчения средней школы № 344 Москвы



КОНКУРС «ЮНЫЕ ХУДОЖНИКИ ФАИ»

Детский мир Вселенной

ранства немислимо без авиации и ее верных рыцарей — летчиков. Многие юные художники прислали рисунки, на которых изображены самолеты в небе и на земле. Вот гуашь Славы Безладного из Севастополя. Поэтично и точно название «Рождение самолета»: идет процесс сборки нового лайнера. А работа Вадима Волкова из Вологды воспроизводит знакомую многим картину жизни современного аэропорта.

Будни космонавтов трудны и опасны. Они летают на орбите месяцами, встречаются и провожают экипажи, проводят сложные научные эксперименты. Это требует повседневною мужества, большой отваги, глубоких знаний. Труд людей в открытом космосе, встречи звездоплавателей — все это мы видим в графических листах Володи Луферова из Бреста, Саши Телегиной из Харькова, рисунках других ребят. И конечно, любимая тема — прощание с Землей. Может быть, таким (посмотрите на рисунок) видится Диме Кострубову из Брянска «наш Юра».

Дети в своих композициях стремятся к красоте. К той, какую видят вокруг себя на Земле и предполагают вне Земли, читая рассказы космонавтов и, конечно, самого первого из них: «Облетев Землю в корабле-спутнике, я увидел, как прекрасна наша планета. Люди, будем хранить и приумножать эту красоту, а не разрушать ее».

Хочется верить, что и в детских рисунках, и наяву,

озаренная
Гагаринской Улыбкой,
голубая,
будет вечно плыть Земля!

Ф. ЧУЕВ, поэт,
лауреат премии имени Н. Островского

житель нашей планеты за всю историю ее существования.

Земную славу ханжески не прятал,
а нес ее, ворочал на плечах,
так нес ее, тяжелую,
что рядом
никто совсем того не замечал.

Дети рисуют космос, иные миры, фантастические летательные аппараты. И все-таки в их работах — реальность, которую дал двадцатый век.

Еще живут люди, своими глазами видевшие первые самолеты. Недавно ушел из жизни Михаил Михайлович Громов — «летчик № 1 мира», как его обычно называли. Мне довелось знать этого человека. Он испытывал первые аэропланы, совершал беспримерные перелеты, сражался в небе в дни Великой Отечественной, командовал воздушными армадами.

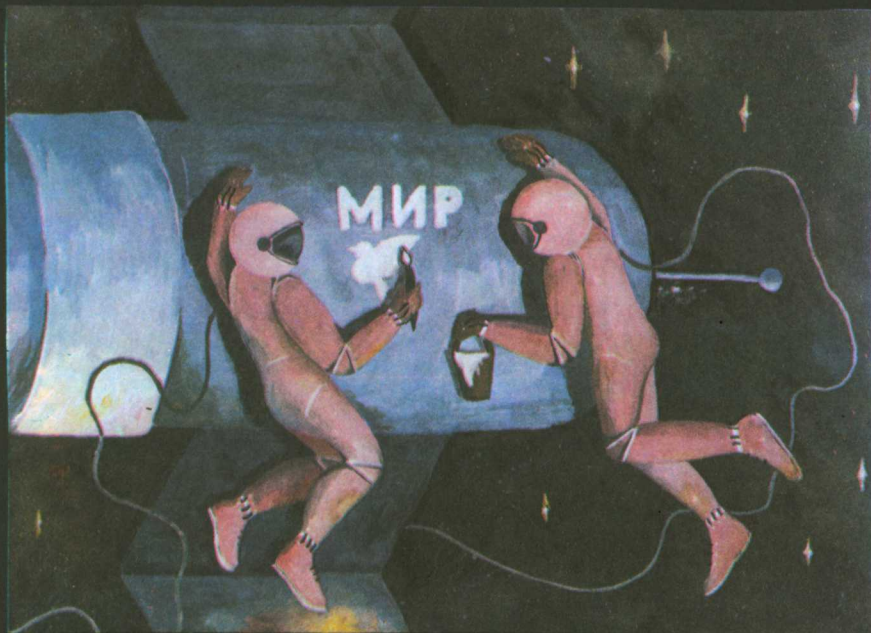
Посчастливилось общаться и с Юрием Алексеевичем Гагариным. Когда у него спрашивали об ощущениях в космосе, он отвечал: «Думал — мозги полопаются». Тяжелое дело — освоение космического пространства. И не зря почти за каждый такой полет присваивается высокое звание Героя Советского Союза. Наверное, наиболее точно сказал о подвиге Юрия Алексеевича один из сотрудников С. П. Королева: «Гагарин шел, как Матросов на дзот». Это был обаятельный, приветливый человек. Посидишь минут десять рядом и забываешь, что это тот самый Гагарин, у которого такая слава, какой не знал — не ошибусь, если скажу, — ни один

Действительно, образ первого космонавта просится в поэзию, музыку, живопись. И неудивительно, что юным художникам хочется передать черты человека, столь прославившего наше Отечество.

Об этом я думал, когда смотрел рисунки, присланные на конкурс «Юные художники ФАИ», проведенный редакцией совместно с Международной авиационной федерацией. Многие коллективы приняли в нем участие. Интересные работы выполнили учащиеся народной детской изостудии Брестского Межсоюзного Дворца культуры, художественных школ Брянска, Лермонтова Ставропольского края, Старого Оскола Белгородской области, пос. Новоенсейска Красноярского края, Сафонова Смоленской области. Участники этих коллективов творчески подошли к заданию.

Можно отметить гуаши харьковчанки Вики Васильевой, 12-летней Насти Шилкиной из Сочи Краснодарского края, воронежского школьника Славы Обухова. Когда ребята изображают неизвестное, фантастическое, то прибегают к абстрактным символам, а если воспроизводят увиденное своими глазами, — пытаются передать как можно достовернее. Тема космоса ими осмыслена, а не срисована с книг, фотографий.

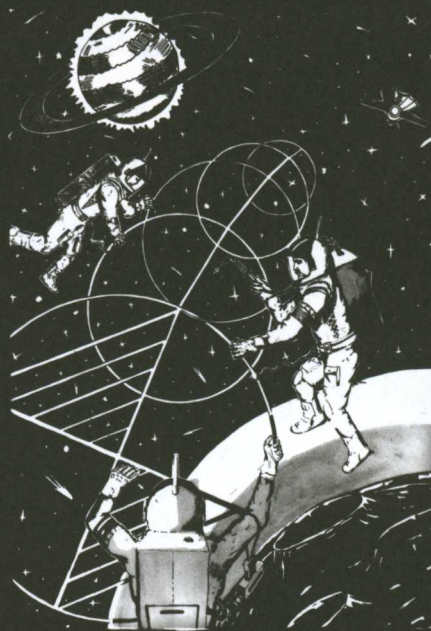
Освоение околоземного прост-



Таня Рыболовлева,
12 лет.
Подруги.
Гуашь.
ДХШ, Сальск Ростовской обл.



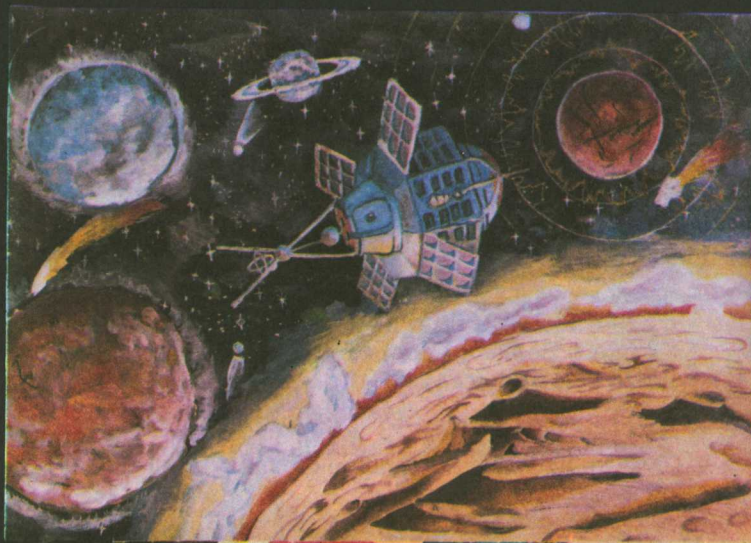
Вадим Волков,
12 лет.
Аэропорт.
Гуашь.
ДХШ, Вологда.



✕ Дима Кострубов,
9 лет.
До свиданья, Земля.
Гуашь.
ДХШ, Брянск.



Саша Телегина,
14 лет.
Сборка в космосе.
Гуашь, перо.
Харьков.



Вика Васильева,
11 лет.
Тайна планеты Гуран.
Гуашь.
ДХШ № 2, Харьков.



Павел Алексеев, 12 лет,
Дима Колесник, 12 лет.
Дружбой защитим нашу маленькую землю. Акварель. ДХШ им. В. И. Сурикова, Красноярск

Ангела Банная, 13 лет.
Рукопожатие в космосе. Акварель, темпера. Дом пионеров, Кимовск Тульской обл.

Юра Барютин, 7 лет. Корабль в космосе. Гуашь. Народная детская изостудия Межсоюзного Дворца культуры, Брест

Слава Безладный, 13 лет. Рождение самолета. Гуашь. Дворец пионеров и школьников, Севастополь

Юра Богомья, 13 лет. В аэропорту. Тушь, перо. Брежнев Татарской АССР

Вика Васильева, 11 лет. Тайна планеты Гуран. Гуашь. ДХШ № 2, Харьков

Гена Василюк, 11 лет. Встреча в космосе. Гуашь. Народная детская изостудия Межсоюзного Дворца культуры, Брест

Валя Веселовская, 14 лет. Да здравствуют международные полеты! Гуашь. ДХШ им. Д. И. Каратанова, Абакан

Вадим Волков, 12 лет. Аэропорт. Гуашь. ДХШ, Вологда

Руфина Галиева, 13 лет. В открытом космосе. Гуашь. ДШИ № 6, Самарканд

Саша Долгополов, 11 лет. Не кочегары мы, не плотники. Гуашь. ДХШ, Новоенисейск Красноярского края

Лена Захаревская, 12 лет. Белка и Стрелка. Гуашь. ДХШ № 1, Одесса

Андрей Калюкин, 12 лет. Памяти экипажа «Чэлленджера». Гуашь. ДХШ, Кишинев

Денис Коноплев, 11 лет. Братство. Гуашь. ДШИ, Ташкент

Ира Коптева, 12 лет. В полете. Акварель. Народная детская изостудия Межсоюзного Дворца культуры, Брест

Дима Кострубов, 9 лет. До свиданья, Земля. Гуашь. ДХШ, Брянск

Роман Кузичев, 15 лет. И на Марсе будут яблони цвести. Гуашь, акварель. ДХШ им. А. М. Герасимова, Мичуринск Тамбовской обл.

Таня Кушнеревич, 11 лет. Встреча друзей. Гуашь. Изостудия Дома пионеров, Пинск

Лена Лумельская, 10 лет. Пленэр в космосе. Акварель. Изостудия СШ № 23, Севастополь

Володя Луферов, 10 лет. Мирный космос. Линогравюра. Народная детская изостудия Межсоюзного Дворца культуры, Брест

Таня Махорина, 8 лет. Мир. Гуашь. СШ, Митьковка Брянской обл.

Валя Мендельчук, 10 лет. Стыковка в космосе. Гуашь. Народная детская изостудия Межсоюзного Дворца культуры, Брест

Наташа Минакова, 13 лет. На связи. Гуашь. ДХШ, Брянск

Валера Мироненко, 12 лет. Байконур. Гуашь. Изостудия ДК сталепрокатного завода, Орел

Игорь Насакин, 10 лет. Звездолет будущего. Гуашь. СШ № 15, Гусь-Хрустальный Владимирской обл.

Слава Обухов, 14 лет. Мирный космос. Гуашь. ДХШ, Воронеж

Володя Осипов, 13 лет. Улица будущего. Гуашь. ДХШ им. В. И. Сурикова, Красноярск

Дима Романов, 7 лет. Планеты вокруг Солнца. Гуашь. Народная детская изостудия Межсоюзного Дворца культуры, Брест

Таня Рыболовлева, 12 лет. Подруги. Гуашь. ДХШ, Сальск Ростовской обл.

Света Савран, 12 лет. Город в космосе. Гуашь. ДХШ им. В. И. Сурикова, Красноярск

Лена Селезнева, 14 лет. Юная смена. Карандаш, белила. ДХШ, Иваново

Марина Селиверстова, 11 лет. Портрет космонавта. Акварель. ДХШ, Сафоново Смоленской обл.

Руслан Сенин, 14 лет. Заправочная станция на планете. Гуашь. ДХШ, Сафоново Смоленской обл.

Маша Сергованцева, 11 лет. В открытом космосе. Гуашь. ДХШ, Дивногорск Красноярского края

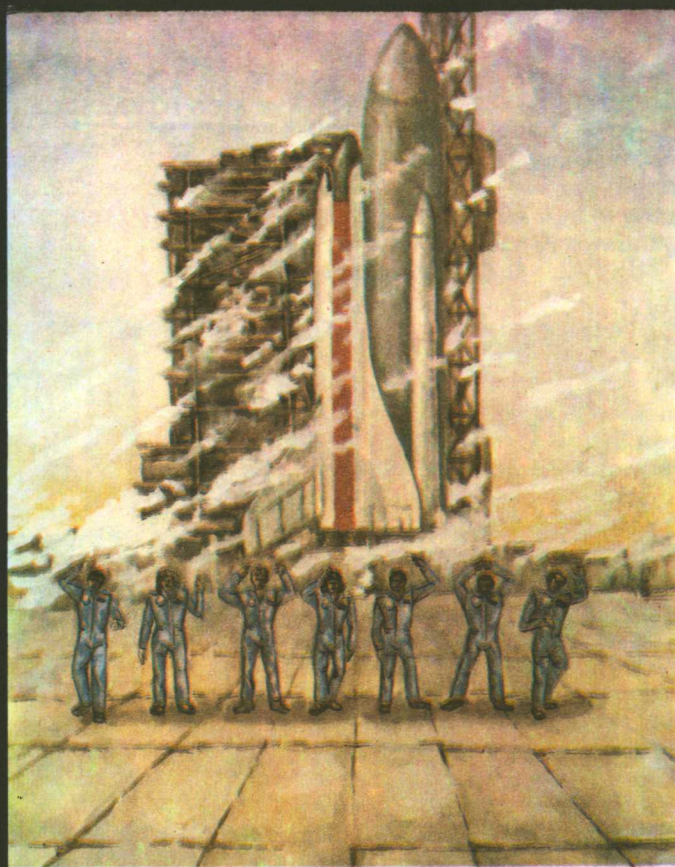
Алена Смирнова, 12 лет. Икар — сын Дедала. Акварель. ДХШ, Токмак Запорожской обл.

Саша Телегина, 14 лет. Сборка в космосе. Тушь, перо. Харьков

Игорь Хомяков, 11 лет. Неразлучные друзья. Гуашь, акварель. Кружок «Юный дизайнер» при Станции юных техников, Армавир

Настя Шилкина, 12 лет. На планете мира. Гуашь. ДХШ, Сочи Краснодарского края

Лауреаты конкурса получили дипломы, подписанные Героем Советского Союза летчиком-космонавтом СССР Г. С. Титовым.



Слава Безладный,
13 лет.
Рождение самолета.
Гуашь.
Кружок графики Дворца
пионеров,
Севастополь.

Андрей Калюкин,
12 лет.
Памяти экипажа
«Чэлленджера».
Гуашь.
ДХШ, Кишинев.

Марина Селиверстова,
11 лет.
Портрет космонавта.
Акварель.
ДХШ, Сафоново Смоленской
обл.

Настя Шилкина,
12 лет.
На планете Мира.
Гуашь.
ДХШ, Сочи Краснодарского
края.

Володя Луферов,
10 лет.
Мирный космос.
Линогравюра.
Изостудия Дворца культуры,
Брест.



Пионерские знаки чести



Только птичьего голоса нарушают лагерную тишину на рассвете. Лучи солнца пробиваются сквозь березы. Все обещает прекрасную погоду. И, как бы торопя ребят скорее увидеть эту красоту, успеть все сделать, раздаются сигналы горна. Мигом оживает лес. Еще немного — и под барабанную дробь взвивается флаг: начинается еще один день увлекательных дел и радостных открытий. Сегодня будет проходить сбор «Пионерские символы и атрибуты в филателии». Каждый покажет свои коллекции на эту тему.

Многое могут поведать о школьной жизни марки, фотографии, открытки. Вот пионеры за партой, у станка, на посадке деревьев. Они запускают авиамodelи, строят макеты космических кораблей, оказывают первую помощь пострадавшим.

На чехословацкой марке ты видишь пионера с настоящим рожком-горном. Ведь слово «горн» (Horn — нем.) означает как раз рог, рожок. Этот горнист сигналил сбор на выставку юных филателистов мира, которая проходила в Пардубице в 1957 году. А сколько марок, открыток посвящено «Артеку»!

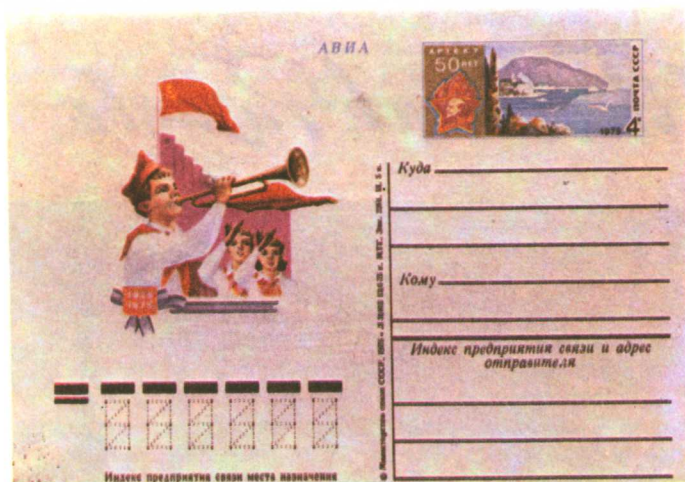
На многих из них изображено знамя. Казалось бы, это просто кусок красного материала. Но как бьется сердце при виде его, как бережем его, иногда рискуя жизнью. Из истории известно, что когда-то алая полоска на кубанке или вокруг рукава определяла судьбу людей. Красный стяг стал символом титанической борьбы и немеркнущих побед нашей партии и советского народа. Частицу его носят на груди юные ленинцы.

В рабочем журнале «Экран»

1929 года помещена фотография С. Коршунова — почетный пионерский караул на слете комсомольцев Красной Пресни (она воспроизведена на третьей обложке нашего журнала). На трибуне — Председатель ЦИК СССР — «всесоюзный староста» Михаил Иванович Калинин. А выступает нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский.

Трудные то были годы: страна только-только начала подниматься после гражданской войны. И все же пионеры старались выглядеть по форме. А какие полные спокойной решимости, веры, доброты лица у ребят! Ассистент знаменосца, парнишка слева, кажется совсем взрослым. Может, и действительно он старше других — поздно пришел в школу, но теперь горд своим званием. Или жизнь заставила

ИЗ ПОСЛЕДНЕЙ ПОЧТЫ



его повзрослеть. Мы по-хорошему завидуем первым пионерам. Ведь многие из них пройдут Испанию и Халхин-Гол, а в 41-м этому поколению выпадет отражать натиск гитлеровских полчищ и потом гнать их до самого Берлина...

У юных героев Великой Отечественной, отдавших жизнь за Родину, на груди был пионерский значок. Центр его композиции — пионерский костер. Трехязычное пламя стало символом единения, общности интересов, целей, совместного труда на благо Отчизны коммунистов, комсомольцев, пионеров. Кстати, на прежнем значке костер изображался вспыхнувшим от поленьев. После войны он дополнился пламенеющей звездой, в центре которой надпись «Всегда готов!», и изображением серпа и молота. А сейчас на нем портрет Владимира Ильича

Ленина, чье имя носит наша детская организация.

...Ты знаешь, что школьники всей страны готовятся к IX Всесоюзному слету пионеров. В августе горы и барабаны возвестят о его открытии. Трибуны «Артека» заполнятся ребятами с красными галстуками на груди. Знаменосцы внесут Красное знамя и замрут в почетном карауле.

Три тысячи делегатов примут участие в работе слета. Они расскажут, как помогают взрослым охранять природу, борются за мир, как идет выполнение пятилетки трудовых дел. А пионерская символика, имеющая 65-летнюю историю, по-прежнему будет отражать дела и жизнь юных ленинцев.

М. ТАРАБРИНА,
А. МАССАРЫГИН

Я рисую веселых, озорных и добрых ребят. Хочу, чтобы они всегда были такими. Пусть никогда не будет войны, детских слез. Пусть всегда будет солнце, пусть всегда будет детство, пусть всегда будет мир!

Аня Рекандт, 14 лет,
ДХШ, Курск

От имени всех учащихся школы заявляем: «Мир нужен всем!» И наше самое заветное желание — жить, учиться, работать и играть под мирным небом. Мы хорошо понимаем, что надо действовать, бороться за свои убеждения, и потому решили вновь участвовать в конкурсе детского творчества «Я голосую за мир!». И пусть не все люди, глядя на наши скромные работы, станут добрыми и честными. Но нам бы хотелось, чтобы никто не остался безучастным. Чтобы люди поняли, какая угроза нависла над человечеством, над всем, что нам так дорого.

Учащиеся Митьковской средней школы, Брянская обл.

Все мои рисунки с самыми мирными темами. Хочу, чтобы нашей планете не грозила опасность. Чтобы все-все бомбы превратились в цветы, военные заводы и фабрики стали лесами, полями, лугами, где бы жили разные звери и птицы. Я хочу, чтобы в космосе был мир.

Света Бабкина, 12 лет,
с. Долгое Орловской обл.

Я ГОЛОСУЮ ЗА МИР!

*Мир — это школа,
Мир — это радость,
Мир — это счастье
Планеты людей.
Люди, поймите,
Мир нужен детям,
Мир нужен нашей
огромной планете.
Мир — это солнце,
Мир — это свет.
Мир должен быть
без крылатых ракет.*

Лариса Котенко, 15 лет,
г. Котово Волгоградской обл.

А. Рылов. В. И. Ленин в Разливе

Лето 1917 года. Недалеко от Петрограда, на берегу озера Сестрорецкий Разлив, в шалаше из ветвей под видом финна-косца поселяется Владимир Ильич Ленин. Вождь мирового пролетариата скрывается от преследования царского правительства. Находясь в подполье, он не прекращает активной работы — поддерживает постоянную связь с партией, пишет книгу «Государство и революция».

Этому периоду жизни и деятельности Владимира Ильича посвятил свое полотно «В. И. Ленин в Разливе» Аркадий Александрович Рылов. Замечательный пейзажист, продолжатель великих традиций русской школы живописи, он одним из первых создал впечатляющий образ Ленина — вождя, борца, строителя новой жизни, вошедший в сокровищницу советского изобразительного искусства.

«Я представил себе фигуру Ленина силуэтом на фоне пламенной зари, — вспоминал Рылов. — Ленин с волнением ждет из города товарища с вестями, который придет, как только солнце сядет и наступит темнота. Этому гению революции мне хотелось изобразить идущим навстречу ветру с обнаженной головой, лицом и походкой, выражающими уверенность. Пейзаж должен сопровождать Ленину, гореть и волноваться».

Как видно из замысла художника, картина должна иметь вполне определенный сюжет и в то же время нести некое символическое начало. Первое потребовало упорного изучения исторического материала. Второе — смелого полета творческого воображения. Рылов прочитывает «все, что касается» пребывания Ленина в Разливе, отправляется на лодке к тому месту, где на лугу стоял шалаш, делает зарисовки.

Образ Ильича проникнут волевой собранностью, приподнятым состоянием духа героя. Широко решена сильная, коренастая фигура — с характерным ленинским жестом заложенных за спину рук и твердым решительным шагом: взятая в динамичном ракурсе, порывисто устремленная вперед, навстречу ветру, она как бы противоборствует ему. Энергичной приподнятости фигуры аккомпанирует беспокойно-напряженный пейзаж — с седыми волнами озера, тревожными лиловыми тучами и пламенно-красной зарей. Все это вводит зрителя в атмосферу надвигающейся очистительной бури, навстречу которой бесстрашно шагает Ленин.

Избранный Рыловым сюжет подсказал акцентировку героических, волевых черт, стремление к романтической окраске образа, усиленной романтизированным пейзажем, который, по мысли ав-

тора, «здесь является не просто фоном, а частью сюжета картины». Живописец подчеркнул те существенные черты облика Ильича, которые наиболее близки его художническому дару, созвучны творческому замыслу.

Созданный Рыловым образ монументален — в силу значительности и обобщенности вложенного в него содержания. Заметно обобщен и пейзажный фон картины. Художник поместил изображение В. И. Ленина в правой части композиции — так, что пространства перед фигурой вдвое больше, чем за ней. Это создает эффект начатого и предстоящего пути, в конечном счете расширяя временные пределы произведения.

Оставаясь верным исторической правде, Рылов создал образ живописно полнокровный, далеко выходящий за рамки одной лишь достоверности. Зритель, вникая в содержание полотна, видит несравненно больше, чем сказано в его названии и авторском толковании сюжета. Некоторые исследователи видят близость символического подтекста картины строкам известного стихотворения Н. М. Языкова: «Будет буря, мы поспорим и помужествуем с ней». Думается, что еще ближе он кличу горьковского буревестника: «Пусть сильнее грянет буря!»

Л. ЗИНГЕР,

доктор искусствоведения

ИЗ ИСТОРИИ КАРТИНЫ

...После этих сюжетных картин меня потянуло к темам, имеющим современное общественное значение. Захотелось яснее выразить в произведениях свое участие в жизни Советской Родины...

Массовый отдел Ленсовета предложил мне тему — «Ленин в Разливе». Я согласился писать, прочел все, что касается этого события, пробовал делать эскизы

различных моментов пребывания Владимира Ильича у шалаша, но дело у меня не ладилось: выходили иллюстрации, жанровые картинки, а не композиции для монументальной картины. Я отказался было подписывать договор, ссылаясь на то, что не могу освоить эту ответственную тему, боюсь сделать плохо. Соглашался подписать только тогда, если нападку на интересный момент, если композиция меня будет удовлетворять.

Зашел ко мне племянник Миша Юдин (композитор), я пожаловал-

ся ему, говоря: «Не по силам мне эта историческая тема, у меня выходит не вождь пролетариата, не гений революции, а обыкновенный обыватель на отдыхе, «дачник». Миша посоветовал мне не писать Ленина у шалаша, а изобразить его идущим, погруженным в мысль о революции. Я сразу представил себе фигуру Ленина силуэтом на фоне пламенной зари. С этого момента стал работать над эскизами для картины...

Осенью 1934 года Академия

художеств предложила мне устроить выставку в ее залах... Я с удовольствием принял это предложение...

Рафаэлевский зал академии разделили на несколько отсеков.

о пройденном творческом пути.

Публика встретила меня дружными аплодисментами и приветливыми улыбками. Аплодисменты усиливались, когда я переходил из одного отсека в другой, третий.

тальные лежали на полу. Группы художников-москвичей рассматривали мои произведения. Увидев меня, они пожимали мне руку, обнимали, поздравляли с будущим успехом. Я был приятно удивлен,



А. Рылов.
В. И. Ленин в Разливе.
Масло. 1934. 102×171.
Государственный Русский музей.

В первом поместили мои картины последнего времени: «Ленин в Разливе», «Трактор в лесу», два осенних пейзажа Кировского парка культуры и отдыха и другие...

12 декабря назначен вернисаж. Как по заказу, для этого случая после бесконечных темных дней заиграло солнце, а по случаю съезда Советов весь город украшен флагами. Я с радостным волнением ехал в академию. Как хорошо, что именно здесь, в академических стенах, где я учился у Куинджи, теперь даю отчет

Это приветствие было ценной наградой для меня.

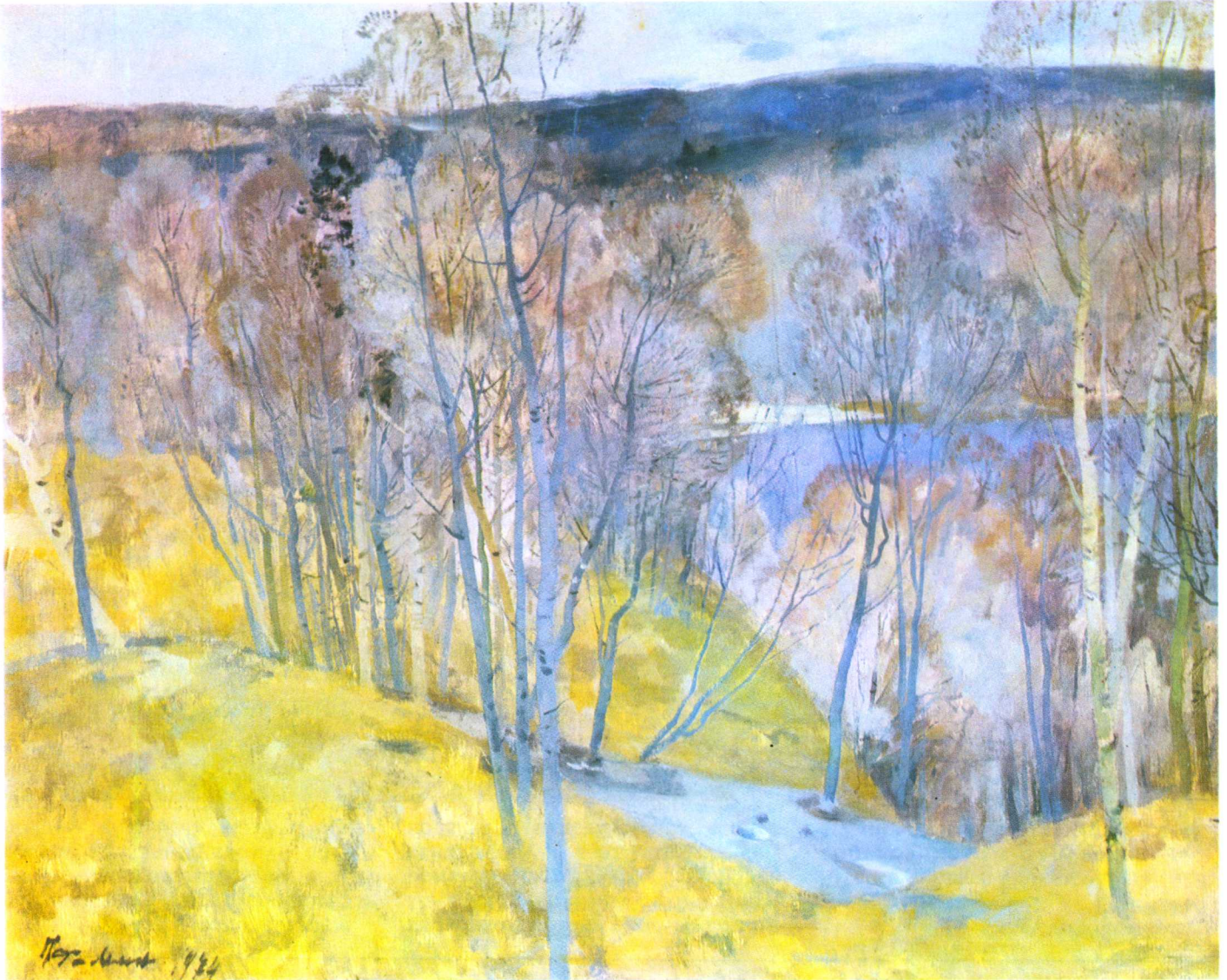
Из Ленинграда выставка была переведена в Москву, в помещение Всекохудожника (Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств «Художник». — Прим. ред.) на Кузнецком мосту.

Когда я приехал в Москву, там уже шла развеска по тому же принципу, что и в Ленинграде. Некоторые картины были уже на стенах: «Ленин в Разливе» на почетном месте над эстрадой. Ос-

что моя обыкновенная, простая, нехитрая живопись заинтересовала москвичей. Газетные сотрудники и искусствоведы с записными книжками и фотографическими аппаратами атаковали меня. Главным образом их интересовал мой «Ленин в Разливе». Я уже за последнее время приобрел навык и рассказывал о всех подробностях создания этой картины.

А. РЫЛОВ
Воспоминания.
1936.

Сказать сокровенное...



Зрители знают Петра Тимофеевича Фомина прежде всего как поэта русской природы, певца северного края. Он умеет передать в пейзаже историю и современность, создать подлинно лирическое произведение, воплотить светлый мотив жизнеутверждения.

Наиболее близка художнику пора пробуждения земли от зимнего сна. Его полотна можно было бы объединить общим названием: «Весны России». Они раскрывают неизъяснимую прелесть радостного, нежного состояния природы и на Псковщине, и в городе на Неве. В красочных градациях, их

трепетности и вместе с тем в колористической определенности возникает ясный образ природы. В каждом произведении при внешне схожей тональности легко обнаружить множество нюансов, определяющих неповторимость живописной интонации.

Можно подивиться тому, как

Фомин разрабатывает цветовую мелодию в «Ранней зелени», сообщая едва заметное движение сплошной полосе леса и отразившей его воде. Все живет в цветовой переключке, одухотворено, проникнуто жизненными токами.

Быть может, обостренная способность смотреть и различать, видеть и чувствовать природу — свойство корневое, пришедшее из детства, проведенного на Псковщине, где родился Фомин. «Повезло, — вспоминает Петр Тимофеевич, — что родился в деревне и жил там тогда, когда происходит формирование художественного интереса, а оно, наверно, заметно уже к десяти годам. Воспринимаешь все вроде бы без разбора. Но в самом деле такой отбор происходит. Открываются и травы, и реки, и ручьи. Смена времен года исподволь соединяется с переменами в природе — в самых малейших деталях. Много дает наблюдение мира животных, а они были рядом. Я и стал лепить их — лошадок, коровок, овец — из глины и ставил эти скульптурки сушить под мостом. Тогда же рождалось желание познать мир не только с точки зрения «конструктивного» устройства, а и поэтического; в гармонии разных живых существ и природы...»

Будущий художник познавал красоту и в другом — прежде всего в трудах матери, отца, деда. Дело не только в том, что, научившись сызмальства, Фомин и теперь сами может сделать, а в том, что родился среди людей добрых, красивых и они научили его добру. И теперь Петр Тимофеевич умеет выявлять в людях хорошее, что ни в коей мере не мешает его принципиальности ни в жизни, ни в искусстве.

Рисовал Фомин в четырехлетней школе села Башова, а затем в Ленинграде, в Выборгском Доме культуры и в районной художественной школе. В конце тридцатых годов начинается педагогическая деятельность художника в средних школах, где он учит детей рисованию и черчению. Позже рисовал Фомин уже на войне. Немного в госпитале, а в воинских частях делал плакаты, газету, листовки. Уйдя добровольцем на

П. Фомин.
Апрель в Малах.
Масло. 1974.

△ 68×86.



П. Фомин.
Земля крестьянам.
Масло. 1969.
185×200.

П. Фомин.
Начало мая.
Масло. 1973.
61×81.





ном». Выбор такой темы был тоже не случаен, он соединял ратный подвиг минувшего с всенародным подвигом в Великой Отечественной войне. Идея патриотического, столь присущая всему творчеству Фомина, в данном случае нашла воплощение в историческом полотне.

Но батальный жанр не стал определяющим для художника — чувство свое к Отчизне, глубокое и непреходящее, он выражает прежде всего в пейзаже. Ведь память духовной жизни людей может хранить и сама природа. Важно одухотворить свое видение природы таким чувством. Фомин это чувство обрел рано, а затем развивал и укреплял все последующие годы. Видимо, поэтому ему открываются характерные черты различных времен года. Да, весны, наверное, главное в его песне о русской природе, но в это многоголосье органично входит неповторимость каждой поры, чутко выявленной мастером.

Преимущественно с зимами входят в пейзажи Фомина и пушкинские места. Сквозь силуэты деревьев, дымку заиндевевших кустов взор вдруг приближается к строениям, охристый цвет которых, подчеркивая зимний холод, напоминает о тепле уюта. Исподволь приобретаешь к близкому, родному. Неожиданно врывается в напевный интонационный лад лирических полотен пронзительная звонкость северных пейзажей с их контрастностью, композиционной остротой, энергией широкого письма. И мы улавливаем в самой фактуре холстов крепость и терпкость северных пейзажей.

Еще более насыщенной и плотной становится живопись Фомина, когда он обращается к городам русского Севера. В творчестве мастера естественно соединились пейзажи сельские и городские — разных мест России, разных стран. В каждом из них своя цветовая партия, особая поэтическая атмосфера.

О многом может поведать пейзаж, многое дать почувствовать. Фомин относится к пейзажу как к картине, выражающей суть представлений автора о природе, мире, событиях действительности. Так органично входит пейзаж в его станковые композиции. Природа предстает значительной частью смыслового содержания в полотне

фронт, сражался на Ленинградском и 3-м Белорусском фронтах, участвовал в штурме Кенигсберга.

Через много лет он будет возвращаться к горести и мужеству советских людей, познавших войну, обратится к героическим страницам революционной истории. А

первым полотном, завершившим его обучение в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, где он учился у Г. В. Павловского, И. А. Серебряного, В. М. Орешникова, А. А. Мыльникова, была дипломная работа «Кутузов под Бороди-

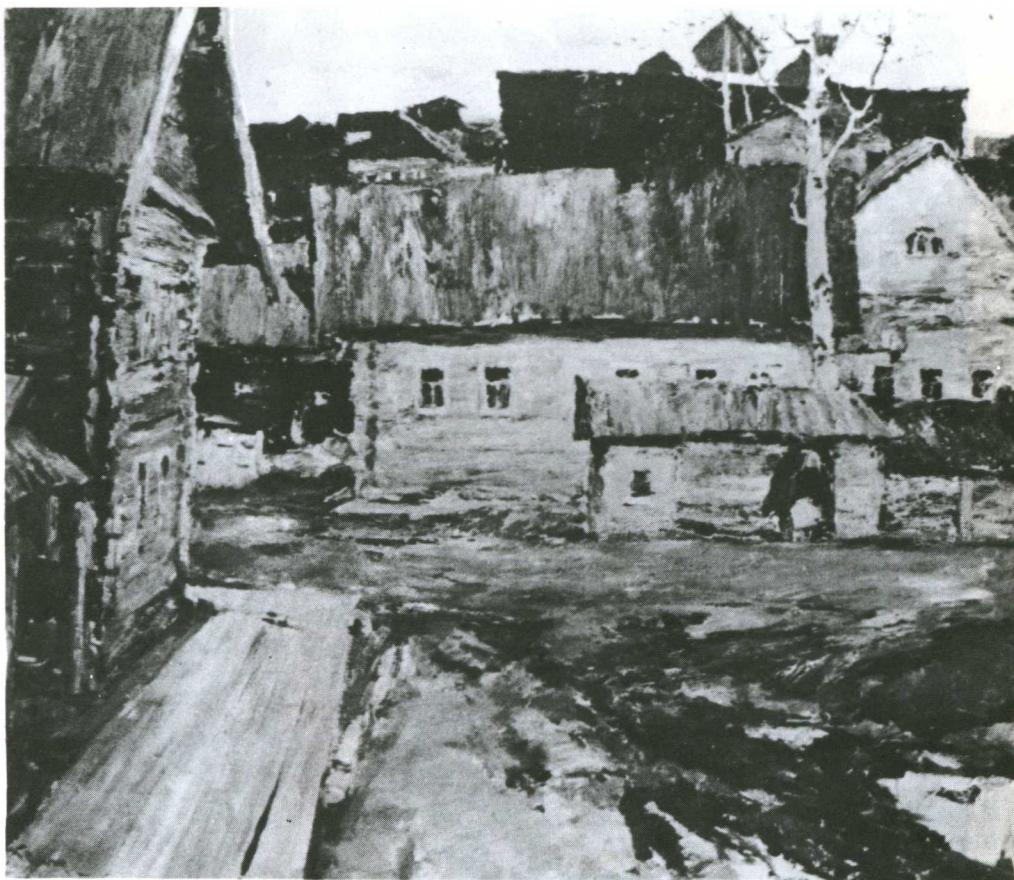


П. Ф о м и н.
Весна в Михайловском.
Темпера. 1962.

◁ 50×70.

П. Ф о м и н.
Начало апреля.
Масло. 1972.

◁ 80×100.



П. Ф о м и н.
Старый город. Каргополь.
Масло. 1965.

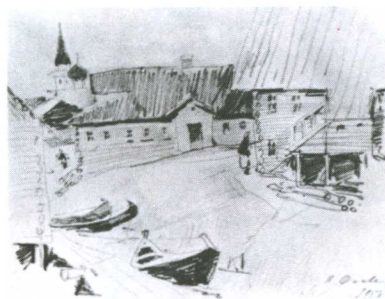
60×80.

П. Ф о м и н.
Причал. Каргополь.
Карандаш. 1958.

«Земля крестьянам». Сколько надежд связано с землею у крестьян, задумчиво стоящих у порушенного межевого столба с царским гербом, у тех, кто без усталости работал на ней и впервые, еще робко, представил ее своею. Не случайно земля и люди соединяются здесь в целостный образ.

А как возвеличивает человека земля в картине «Лен» — необозримая, с манящими далями и шемящей нотой журавлиного клина. Люди породнились с ней трудом, своей судьбой. И художник един с этими полями, которыми он проходил в военные годы. Память о войне живет в его картинах, живет свято и неизбывно.

Откуда такая убедительность полотен живописца — больших и малых? От проникновенного постижения жизни, раздумий над прошлым и настоящим, понимания гуманистического предназначения искусства, от подлинной близости природе. От точно взятого состояния. Этому Фомин следует постоянно: «Пишу с натуры много. То, что написал, не трогаю. Этому верю. Ведь когда хочешь написать



эту, уже делаешь отбор в природе. Эту — это прежде всего пейзаж состояния».

Говорят, что нередко художник похож на свои произведения. Применительно к творчеству Фомина такое утверждение справедливо. Простота и открытость, естественность и доброта суть черты его искусства и характера. Эти качества воспитывает в своих учениках профессор Фомин, ректор старейшего художественного вуза страны — Ленинградского института имени Репина. «Школа у нас достаточно серьезна, чтобы дать хорошую профессиональную подго-

товку. Но больше всего волнует основная задача — научить будущих художников мыслить, думать. Чтобы пробудить в человеке способность проникнуть в суть явлений, соединить их — от охраны природы до утверждения мира между людьми, органически соединять вопросы этические и социальные. И конечно, чтобы они осознали, что искусство должно быть глубоко национальным, ибо только так оно становится и интернациональным».

Петр Тимофеевич стремится к точности постижения природы. Запечатлевая похожее и узнаваемое, он не ограничивается этим, а открывает сокровенное теми средствами, которые позволяют ощутить и нежность серебристой гаммы начала апреля, и робкое дыхание весеннего деревца, и захватывающую ширь просторов России. В этом вклад Фомина в развитие отечественной пейзажной живописи, всегда утверждавшей высокое гражданское предназначение искусства.

А. ДМИТРЕНКО



М. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра

Светятся узоры старого ковра. Драгоценной мозаикой вспыхивают краски портрета. Чарующая атмосфера восточной сказки и тревожный взгляд девочки-подростка — как неожиданно сочетаются здесь реальность и фантастика, воображение художника и строгая выверенность живописной задачи.

«Девочка на фоне персидского ковра» написана М. Врубелем в 1886 году в Киеве. Молодой художник, еще не завершивший обучения в академии, был рекомендован как первоклассный рисовальщик известному историку искусства, археологу А. В. Прахову для участия в реставрации Кирилловской церкви. Храм, построенный в XII веке, предполагалось, без преувеличения, вернуть к жизни. Преследовалась цель не только восстановить старые византийские росписи, но и создать новые взамен утраченных.

Со свойственной ему одержимостью Врубель изучает византийское и древнерусское искусство. Оно увлекло выразительностью линий, эмоциональной наполненностью. Целый год трудился он над выполнением нелегкого задания. Его смелые росписи поразили современников удивительным чувством монументальности, пониманием законов древнего искусства, обозначили масштаб дарования молодого художника.

Успех определил новый заказ — четыре иконы для иконостаса Кирилловской церкви. Написаны они были в Венеции, куда Врубель отправился в 1884 году изучать византийские мозаики и живопись раннего Возрождения.

Прекрасный город раскрыл перед русским художником свои богатства: изысканную красоту дворцов, величие храмов, замечательные музейные коллекции. В Венеции Врубель прежде всего вглядывается в мозаики, созданные византийскими мастерами в X—XIII веках. Но особое впечатление производят на него мозаики древней базилики на острове Торчелло. В письме Прахову он восклицает: «В Торчелло радостно шевельнулось на сердце — родная как есть Византия!»

Не осталось без внимания, конечно, и творчество венецианских живописцев. Заветным местом стал для Врубеля музей академии, где он открывает для себя Джованни Беллини, Веронезе, Тициана, Тинторетто. Но молодой художник подошел к Венеции и ее богатствам рационально. Он увидел в ней своеобразную

сумму огромного опыта развития искусства: «...Перелистываю свою Венецию как полезную специальную книгу, а не как поэтический вымысел. Что нахожу в ней — то интересно только моей палитре». А интересного было много, впечатления оседали в творческой памяти в нетерпеливом ожидании возвращения — Венеция пробудила острое чувство Родины. Полюбив древний Киев, открывший в нем художника, Врубель стремился туда всем своим существом.

Привезенные иконы получили высокую оценку. Особенно привлекла «Богородица с младенцем», в которой наглядно раскрылось возросшее мастерство Врубеля. Понравилась она и П. М. Третьякову, побывавшему в тот период в Киеве.

Однако успех не радовал живописца: ведь он был устремлен вперед, одержим поиском новых образов. Увлечись Востоком, его орнаментальной красочностью, художник задумывает «Восточную сказку». Строя картину целиком на воображении, увлеченно ищет живописную манеру, напоминающую драгоценную многоцветную мозаику.

Но работа затянулась. Тем временем жизнь не баловала художника. Средств не хватало, а потому довольно часто приходилось наведываться в ссудную кассу киевского ростовщика Г. Дахновича. Там, закладывая вещи, а иногда и произведения, Врубель получал небольшие суммы денег. Но в этих посещениях было и другое. Лавка Дахновича привлекала причудливым миром отданной в залог красоты. Хозяин, уважительно относившийся к искусству, симпатизировал молодому художнику и позволял ему рассматривать картины, ковры, изделия из благородных металлов, драгоценных камней, которые, по воспоминаниям современников, особенно привлекали Врубеля. Он мог «брать их кучкой в пригоршню и пересыпать из одной ладони в другую, любясь неожиданными красочными сочетаниями... Это доставляло ему огромное удовольствие — пленяла ни с чем не сравнимая чистота и яркость тонов. Материальная ценность камней не играла здесь никакой роли».

Там же Врубель встретил и дочь ростовщика Машу — худенькую большеглазую девочку. Родилась мысль написать ее портрет в «восточном стиле». Художник одел девочку в шелковое платье, украсил ожерельем, дал в руки декоративный кинжал изящной формы и две розы, усадил на фоне ковра. Увлечение красотой орнаментального начала, постигаемого через натуру, определило этюдно-постановочный характер полотна.

Но как далеко ушел Врубель от задач этюда! Его фантазией антикварная лавка преобразуется в заволаживающий игрою красок сказочный мир, в таинственной полутьме которого светятся драгоценные

М. Врубель.

Девочка на фоне персидского ковра.

Масло. 1886. 104 × 68.

Киевский государственный

музей русского искусства.

камни, шелк струится оттенками желтого и розового, вспыхивают напряженные синие и красные тона ковра, тяжелые складки которого переключаются с цветным каскадом костюма девочки, определяя вертикальный ритм композиции. Красота византийских мозаик, «горячий» колорит прославленных венецианцев впервые так полнокровно зазвучали у Врубеля. Венеция, та самая Венеция, в чьем облике художник почувствовал тонкий аромат восточного узорочья и которую он перелистывал как «нужную и полезную книгу», разбудила его поэтическое вдохновение.

Восточная декоративность, так захватившая Врубеля, не стала для него самоцелью. Художник ищет соответствия между миром вещей и человеком. И при всем богатстве фантазии, умении преображать действительность остается реалистом.

В основе его искусства лежал культ природы, воспитанный в мастерской П. П. Чистякова. Знаменитый педагог учил видеть предметный мир сквозь призму объемов и пространства, форм и линий, то есть с помощью рисунка и цвета раскрывать его особенности. Этот метод оказался близок талантливому ученику.

К натуре Врубель подходил аналитически: независимо от того, что у него перед глазами — человек, ткани, драгоценные камни или цветы. В Киеве на редкость много рисовал и писал цветы, соединяя в них живую трепетность с четким построением формы. Через общение с природой художник все глубже постигал как бы ее суть. Это в сочетании с необычайной остротой видения, присущей мастеру, помогло достичь живописными средствами удивительного сплава жизненной правды и воображения, который так очаровывает в «Девочке на фоне персидского ковра». И если Врубель умел даже в цветке увидеть его «душу», то как же это качество должно было раскрыться в работе над образом человека.

Наверное, Маша Дахнович воспринималась бы просто натурщицей в восточной обстановке, если бы не ее человеческая сложность, которая ощутима в широко распахнутых, темных, не по-детски пронзительных глазах. В портрете много неопределенного, недосказанного — как в жизни.

Девочку не занимает красота окружения. Есть какая-то тревожащая беспомощность в ее позе. Тонкие, бессильно упавшие руки подчеркивают ощущение хрупкости, незащищенности. Такие выразительные руки будут у легендарной Тамары в иллюстрациях к «Демону» М. Лермонтова, у Гадалки, Волховы. В то же время розы воспринимаются как символ утонченной красоты, чистоты образа.

Так «красивый этюд» вырос в значительное, программное для Врубеля произведение. Мастер, продавая его, надеялся поправить свои финансовые дела. Однако выставленная и дважды попадавшая на аукцион картина так и не найдет своего покупателя. Годом позже взамен незавершенной «Восточной сказки» ее приобретет киевский меценат И. Н. Терещенко. Слишком необычным, нарушавшим представления о традиционном портрете казалась современникам «Девочка на фоне персидского ковра». Шедевр не всегда открывается зрителю сразу. И в этом эпизоде просматривается сложная, полная исканий, тяжелого труда — вплоть до трагического надлома — судьба Врубеля.

Б. СТОЛЯРОВ

...я действительно находился в довольно критическом положении. Дело в том, что я наконец нашел причину моей неуспешности за последнее время — это совершенное оставление втуне работы с натуры, а между тем это единственная дисциплина и средство прокормления; на творчество рассчитывать нельзя. Я теперь пишу очень красивый этюд с девочки на фоне бархатного ковра — вот твои двадцать рублей и помогут мне его окончить спокойно; вероятно, удастся его продать руб. за 200—300...

*Из писем М. А. Врубеля к сестре.
1886 г. Киев, август.*

У нас тепло и дождь. Этюд девочки давно кончен, но не продается. Зато у меня теперь уроков рублей на 40 в месяц. И не много времени отнимают, потому что по 3 и по 5 руб. Нанимаю за 30 руб. мастерскую...

*Из писем М. А. Врубеля к сестре.
1886 г. Киев, октябрь.*

Третьего дня вечером я возвращался из Киева. Миша здоров (по его словам), но на вид худ и бледен. С вокзала я отправился прямо к нему и был опечален его комнатой и обстановкой. Вообрази, ни одного стола, ни одного стула. Вся обстановка — два простых табурета и кровать. Ни теплого одеяла, ни теплого пальто, ни платья, кроме того, которые на нем (засаленный сюртук и вытертые панталоны), я не видал. Может быть, в закладе. В кармане всего 5 коп... Больно, горько до слез... мне было все это видеть. Ведь сколько блестящих надежд! Ведь уже 30 лет! И что же? До сих пор ни имени, ни выдающихся по таланту работ и ничего в кармане. Слава еще богу... что Миша верит в свой талант и твердо надеется на будущность. Видя его положение, я, разумеется, еще раз предложил ему переселиться к нам безотлагательно и даже ехать со мной. Но он говорит, что теперь он никак не может...

*Из писем отца М. А. Врубеля.
1886 г. Харьков, ноябрь.*

От Миши имели письмо недели две тому назад. Бедный, пишет теперь бюст Христа — углем: видно, на холст и краски нет средств. Это удивительно! Один-одинешенек, имеет диплом Университетский, художник Академии и в 30 слишком лет — насущного хлеба нет. Непонятно! Объясняю себе только фатумом большинства художников.

*Из писем отца М. А. Врубеля.
1887 г. Харьков, май.*

...Его интереснейший этюд масляными красками «Девочка в цветных коврах» (имеется в виду «Девочка на фоне персидского ковра». — Прим. ред.). Это такой каскад цветов и красок. Теперь он висит в доме Ивана Николаевича (известный коллекционер И. Н. Терещенко. — Прим. ред.) на стене и бьет все окружающие его картины, делая их постными, скучными, и привлекает к себе глаза. А было время, когда эта вещь чуть не извлялась, стоя иногда в передней лицом к стене. Эта яркая, своеобразная вещь была как-то трудно приемлема, пока она наконец с честью не заняла свое место на стене...

О Врубеле нет среднего мнения. Он для одних гений, для других нечто весьма странное, ни на что не похожее из того, к чему так привыкли...

Н. И. Мурашко, 1907.

Беседы о пластической анатомии

ТОРС ЧЕЛОВЕКА

Кости служат опорой для движущей силы мышц. Их назначение многообразно. Если кости неизменны по форме, то мышцы, наоборот, при сокращении изменяют форму и иногда значительно. Они осуществляют перемещение различных частей скелета по отношению друг к другу. Из этого следует также, что скелет является как бы **пассивной** частью этого сложного механизма, а мышцы **активной**.

Каждая мышца имеет завершения — более или менее тонкие **сухожилия**, которыми они прикрепляются к кости. Сухожилия чаще всего напоминают бечеву, шнур; но и могут быть плоскими и тонкими. Мускулы различаются и по внешнему виду. Длинные, брюшко или головка которых чаще всего имеют веретенообразную форму с шнурообразными сухожилиями, встречаются на длинных костях конечностей. Широкие и плоские мышцы с такими же плоскими сухожилиями расположены на туловище, и, наконец, короткие мускулы — в стопе, кисти и на лице. Короткие мышцы (иногда не имеющие даже сухожилий) решающего влияния на форму не оказывают — в противоположность всем остальным мышцам шеи, торса, верхней и нижних конечностей.

СКЕЛЕТ ТУЛОВИЩА

Скелет туловища в основном состоит из **позвоночного столба** и **грудной клетки**.

Позвоночный столб образован семью шейными, двенадцатью грудными и пятью поясничными позвонками. Сюда относятся также пять сросшихся крестцовых и четыре копчиковых.

Позвонки состоят из тела, замыкающей сзади позвоночное от-

верстие дуги, двух **поперечных отростков**, непарного, обращенного назад, кнаружи, **остистого отростка**, который служит местом прикрепления ряда мышц; они хорошо заметны на спине обнаженной модели.

Поперечные отростки имеют суставные поверхности для сочленения с ребрами, а также собственно суставные отростки,

верхние и нижние, для соединения с соседними позвонками.

Наложенные друг на друга и эластично скрепленные хрящами и связками позвонки, таким образом, составляют центральный стержень всего скелета, его опору. Находящиеся между позвонками, вернее, между их телами, **межпозвоночные диски** способствуют гибкости позвоночного столба.

Седьмой шейный и остистые отростки грудного и поясничного отдела позвоночника легко просматриваются на средней линии спины между двумя мышечными пластинами, особенно при согнутом положении тела, и должны приниматься во внимание художником.

При рассмотрении тела сбоку заметны изгибы позвоночника: его шейный и поясничный отделы обращены вперед, а грудной и крестцово-копчиковый назад.

Грудная клетка — это двенадцать грудных позвонков, **грудина** и двенадцать пар **ребер**. **Грудина** — плоская кость, три ее части — **рукоятка**, **тело** и **мечевидный отросток**; верхний край рукоятки имеет вырезку, участвующую в образовании яремной ямки. В месте соединения рукоятки с телом грудины прикрепляется второе ребро, а посколькo грудина находится непосредственно под кожей, то на живой модели вся эта конфигурация вместе с ключицей хорошо видна.

Верхние семь пар ребер прикрепляются к грудины и называются **истинными ребрами**, они состоят из реберной кости и реберных хрящей. Нижние пять пар с грудной не соединяются и называются **ложными ребрами**: восьмая, девятая и десятая пары связаны хрящами, косо идущими вверх на соединение с хрящом седьмого ребра, а одиннадцатая и двенадцатая расположены свободно.

Передний край грудной клетки

Рис. 1.
С. П. Соколов.
Анатомия. До 1776.
Сангина.

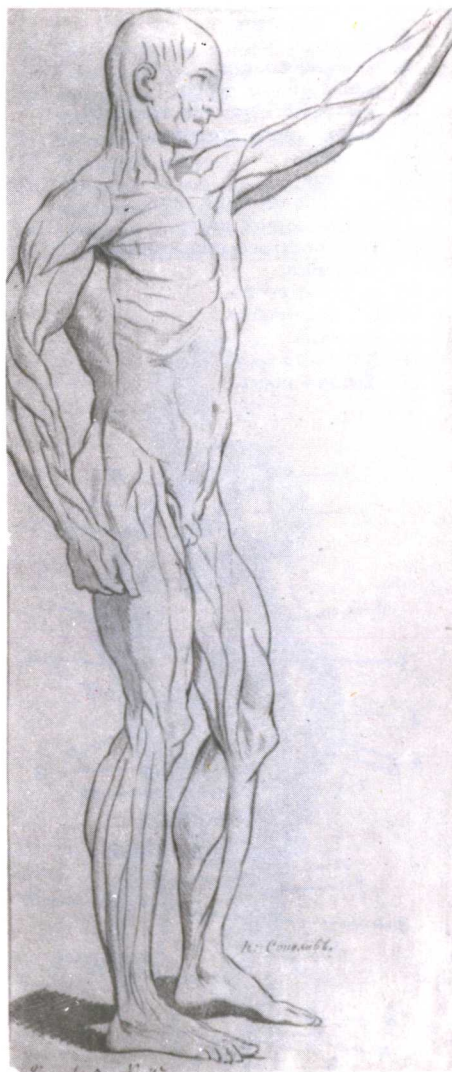


Рис. 2. ▷

1. Лобная кость.
2. Скуловая дуга.
3. Скуловая кость.
4. Верхнечелюстная кость.
5. Ключица.
6. Акромиальный отросток лопатки.
7. Седьмое ребро.
8. Реберная дуга.
9. Тазовая кость.
10. Седалищный бугор.
11. Головка бедренной кости.
12. Лонное сращение.
13. Передне-верхняя ость подвздошной кости.
14. Подвздошный гребень.
15. Поясничные позвонки.
16. Двенадцатое ребро.
17. Одиннадцатое ребро.
18. Мечевидный отросток.
19. Тело грудины.
20. Ключевидный отросток лопатки.
21. Рукоятка грудины.

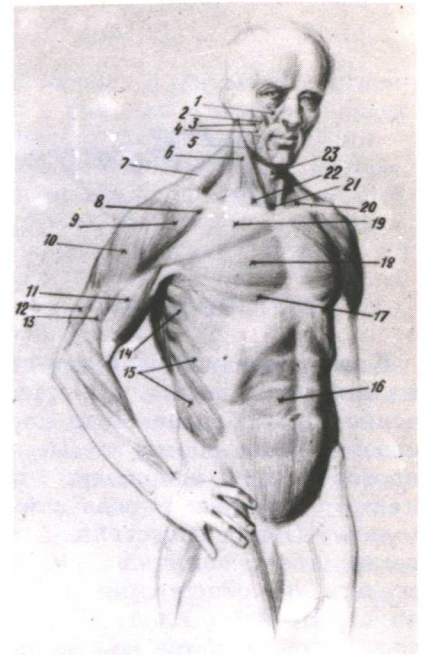
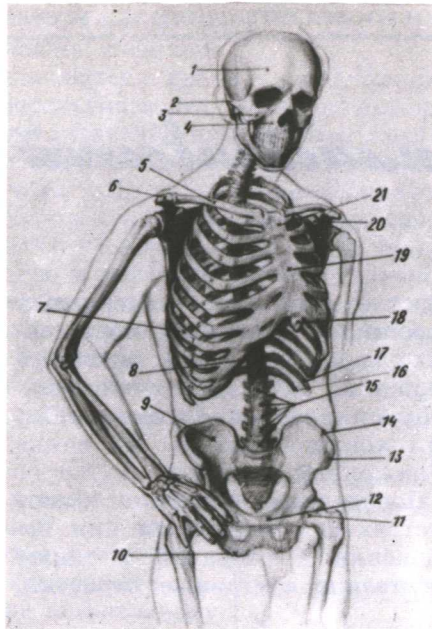


Рис. 3.

1. Лямбдовидный шов.
2. Затылочная кость.
3. Остистый отросток седьмого шейного позвонка.
4. Остистый отросток третьего грудного позвонка.
5. Ость лопатки.
6. Позвоночный край лопатки.
7. Нижний угол лопатки.
8. Одиннадцатое ребро.
9. Двенадцатое ребро.
10. Поперечный отросток четвертого поясничного позвонка.
11. Подвздошный гребень.
12. Задне-верхняя ость подвздошной кости.
13. Крестец.
14. Копчик.

▽

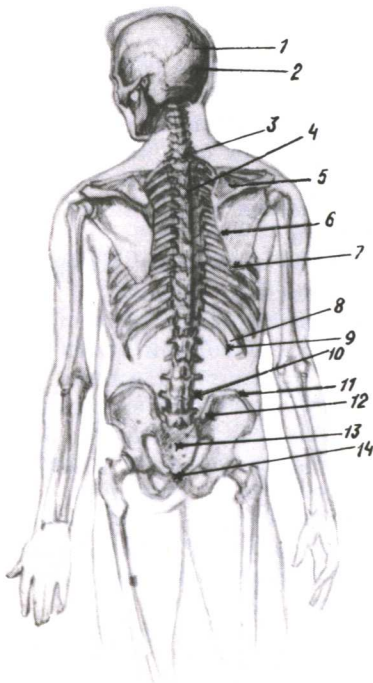


Рис. 4.

1. Теменная кость.
2. Височная кость.
3. Остистый отросток седьмого шейного позвонка.
4. Ость лопатки.
5. Лопатка.
6. Плечевая кость.
7. Двенадцатое ребро.
8. Остистый отросток третьего поясничного позвонка.
9. Крестец.
10. Копчик.
11. Передне-верхняя ость подвздошной кости.
12. Тело третьего поясничного позвонка.
13. Десятое ребро.
14. Седьмое ребро.
15. Грудина.
16. Ключица.
17. Лобная кость.

▽

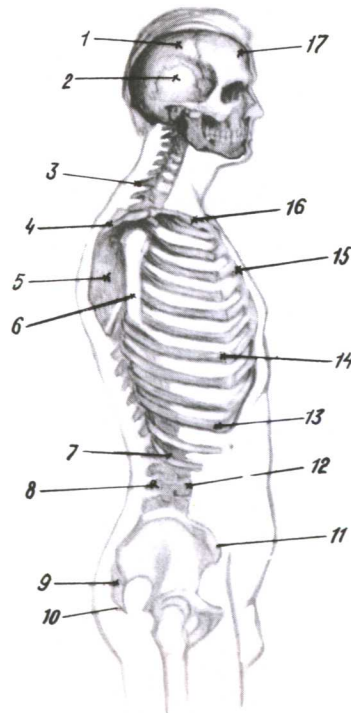


Рис. 5. △

1. Квадратная мышца верхней губы.
2. Скуловая мышца.
3. Щечная мышца (мышца трубочей).
4. Мышца смеха.
5. Треугольная мышца.
6. Грудно-ключично-сосцевидная мышца.
7. Трапециевидная мышца.
8. Подключичная ямка.
9. Ключичная порция дельтовидного мускула.
10. Акромиальная порция дельты.
11. Двуглавая мышца.
12. Трехглавая мышца.
13. Плечевая мышца.
14. Зубчатая мышца.
15. Наружная косая мышца живота.
16. Прямая мышца живота.
- 17, 18, 19 — Большая грудная мышца, ее брюшная, грудная и ключичная порции.
20. Большая надключичная ямка.
21. Яремная ямка.
22. Малая надключичная ямка.
23. Гортанное возвышение.

Рис. 6. ▷

1. Лопаточная порция дельты.
2. Трехглавая мышца плеча.
3. Наружная косая мышца живота.
4. Трапециевидная мышца.
5. Ость лопатки.
6. Дельтовидная мышца.
7. Подостная мышца.
8. Малая круглая мышца.
9. Большая круглая мышца.
10. Широчайшая мышца спины.
11. Крестцово-остистая мышца под пояснично-спинной фасцией.
12. Средняя ягодичная мышца.
13. Большая ягодичная мышца.

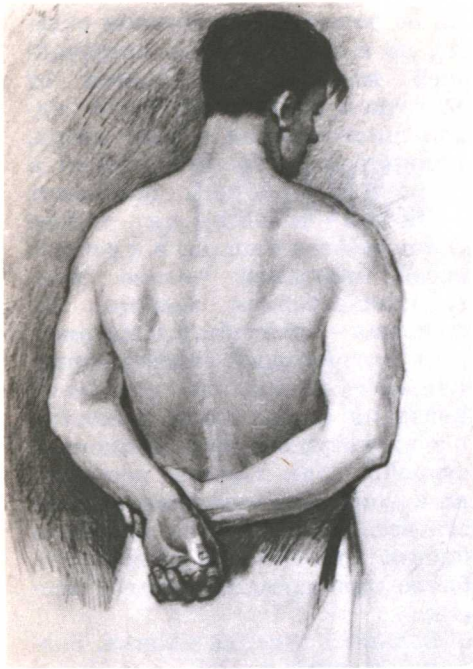


Рис. 8.
Спина штангиста.

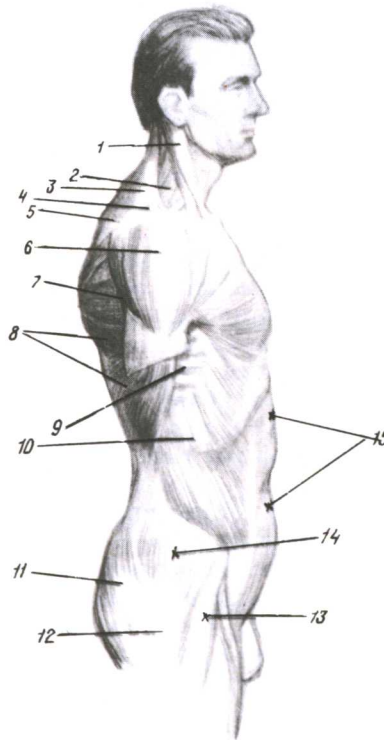
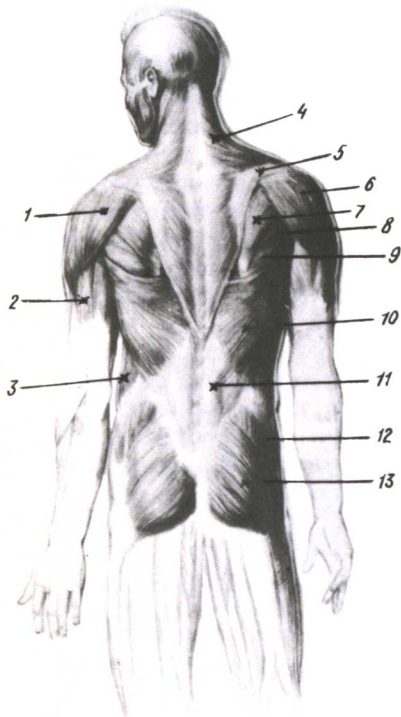


Рис. 9.
Экорше¹ спины штангиста.

Рис. 7.

1. Грудно-ключично-сосцевидная мышца.
2. Большая надключичная ямка.
3. Трапециевидная мышца.
4. Акромиальный отросток лопатки.
5. Ость лопатки.
6. Дельтовидный мускул.
7. Большая круглая мышца.

8. Широчайшая мышца спины.
9. Передний зубчатый мускул.
10. Наружная косая мышца живота.
11. Большая ягодичная мышца.
12. Большой вертел.
13. Мускул — натягиватель широкой фасции.
14. Средняя ягодичная мышца.
15. Прямая мышца живота.



образует важную в пластическом отношении **реберную дугу**, начинающуюся в своей верхней части от мечевидного отростка и расходящуюся в стороны к окончанию 9-х и 10-х пар ребер. Эта дуга особенно заметна при отклонении туловища назад и при вдохе.

Рисуя фигуру, полезно представить себе несколько уплощенно-бочкообразную, урезанную снизу форму грудной клетки.

МЫШЦЫ ТУЛОВИЩА

Если рассматривать торс спереди, то сразу же привлекают внимание две большие плоские мышцы, расположенные под плечевым поясом, под ключицами. Это — **большие грудные мышцы**. Они начинаются от внутренней половины ключицы, от грудины, верхних пяти ребер и от фасции² прямой мышцы живота. Отсюда названия их порций: **ключичная, грудно-реберная и брюшная**. Все они, сужаясь, наподобие веера, идут в наружную сторону и прикрепляются, перекрещиваясь, к гребешку плечевой кости, образуя передний край подмышечной впадины. Функция большой грудной мышцы — приводить к туловищу и поворачивать внутрь плечевую кость.

Рельеф этой мышцы четко читается при поднимании рук до уровня плеч и сближения их. С точки зрения пластики серьезную роль играет дельтовидно-грудная борозда, разделяющая большую грудную мышцу и дельтовидный мускул. Расширяясь кверху, она образует так называемую **подключичную ямку**.

Наружный косой мускул живота — это широкий, наполовину мускульный, наполовину сухожильный пласт, начинающийся мышечной своей частью от наружной поверхности семи последних ребер, где он перекрещивается с пучками широкой спинной мышцы и передней зубчатой. Затем, так же несколько

¹ Экорше — анатомическая фигура с отпрепарированными (удаленными) внешними покровами.

² Фасция — тонкая соединительнотканная оболочка, покрывающая отдельные мышцы и группы их.

веерообразно, пучки кривой мшцы идуи вертикально вниз и прикрелпляютс к гребню подвздошной кости. Другие пучки, направлелась вниз и вперед, образуют широкое сухожилие. Оно, перекрывает прямой мускул живота, скрещивается с волокнами наружного, косоо мускула живота противоположной стороны и образует весьма существенный в пластическом отношении длинный сухожильный тяж, который расположен по средней линии торса и направлен от мечевидного отростка грудной кости к лобковому сращению. Этот тяж называется **белой линией**, которая вместе с линией, идущей от яремной ямки вниз через грудную кость, называется у художников средней линией торса. Она — необходимый при рисовании ориентир.

Другая большая мшца торса, также плоская, — **прямая мшца живота**. Правая и левая части этой мшцы идуи сверху вниз от передней поверхности ребер к лобковому сращению и имеют четыре сухожильные перемышки. Две из них находятся между реберной дугой и пупком, третья на уровне пупка, а четвертая, обычно слабо заметная, между пупком и лобковой костью. Функция последней — сгибать позвоночный столб и опускать при выдохе грудную клетку. Это является также назначением наружного косоо мускула, который к тому же при сокращении мшцы с одной стороны производит вращение торса в противоположную сторону (при содействии внутреннего косоо мускула живота). Снимите рубашку, лежа на кровати, и, переходя из лежачего в сидячее положение, вы увидите «работу» двух этих крупных мшц, преодолевающую тяжесть тела.

По сторонам торса сразу же под подмышечной впадиной располагается **передняя зубчатая мшца**. Пять ее зубцов, двигающие лопатку вперед, хорошо заметны под кожей.

Все эти крупные мшцы передней поверхности тела вместе с реберной дугой определяют форму торса. Ее трактовка особенно поучительна у античных скульпторов — здесь форма несколько стилизована, но тем легче она читается глазом.

И форму спины определяют большие массы, пласты мшц. Это **трапециевидная, дельтовидная, широчайшая мшца спины, большая ягодичная** и более мелкие мшцы лопаточной области.

Средняя линия есть и здесь: она идет от седьмого шейного позвонка, вернее, от основания черепа через седьмой шейный позвонок, вплоть до крестца.

В верхней части спины находится трапециевидный мускул, покрывающий заднюю часть шеи и верхнюю половину спины. Он направлен от верхней выйной линии затылочной кости к остистому отростку седьмого шейного позвонка. Мышечные волокна мускула идуи от средней линии сначала косо вниз кнаружи в область плечевого пояса, средние волокна — горизонтально, нижние — косо вверх кнаружи. Прикрелпляютс сухожилия всех этих пучков к верхнему краю ости лопатки, к ее акромиальному отростку и к наружному краю ключицы. Функция мшцы: при сокращении разгибает голову и туловище, поднимает, опускает и приводит к позвоночному столбу лопатку в зависимости от того, какие мшцы сокращаются. Наименование эта мшца получила из-за сходства с трапецией; в нижней части она напоминает **капюшон**, откуда и ее второе название.

Нижней своей частью капюшон накладывается на **широчайшую мшцу спины**, которая покрывает нижнюю часть торса. Она начинается от остистых отростков шести нижних грудных позвонков, всех поясничных и крестцовых и от подвздошного гребня таза. С поясничными позвонками мшца связана пояснично-спинной фасцией. Прикрелпляется эта мшца к верхней части плечевой кости, приводит, разгибает, а также поворачивает ее и всю руку внутрь.

До сих пор мы говорили лишь вскользь о глуболежащих мшцах, но сейчас пришло время упомянуть находящуюся под поясничной фасцией и широчайшей мшцей **крестцово-остистую мшцу**. Она состоит из трех мышечных пучков, один из которых проступает продолговатыми валиками вдоль средней линии, по сторонам позвоночни-

ка не только в поясничном отделе, но и выше, из-под широчайшей мшцы. Начинается от крестца и внутренней части подвздошного гребня и идет вверх, прикрелпляясь тремя пучками к остистым отросткам позвонков (остистая мшца), к голове (длиннейшая мшца) и к ребрам своей наружной частью (подвздошно-реберная мшца). Ее функция — разгибать и удерживать позвоночный столб в вертикальном положении (особенно когда на спине несут тяжесть), а также осуществлять наклоны в стороны. Как видите, несмотря на глубинное положение, мшца эта весьма важна для пластики спины. Она очень заметна, особенно при наклоне корпуса вперед.

Большая круглая мшца. Возникающая у нижнего угла лопатки и прикрелпляясь вместе с широчайшей мшцей к плечевой кости, приводит, разгибает и поворачивает эту кость.

Подостная мшца заполняет всю подостную ямку лопатки и прикрелпляется, проходя под дельтовидными мускулами, к большому бугорку плечевой кости. Эта мшца поворачивает плечевую кость кнаружи.

Подмышечная впадина, наблюдаемая сбоку, при поднятой руке, ограничивается с передней стороны большой и малой грудными мшцами, сзади — широчайшей мшцей спины и, наконец, снизу — передней зубчатой мшцей.

Мускулатура в отличие от скелета не представляет собой что-то неизменное, а сильно видоизменяется в зависимости от движений, поз и положений, которые принимает человеческое тело. Задача художника — внимательно изучать все это разнообразие форм.

Чтобы узнать, в какой мере усвоен материал, советуем обратиться к воспроизведенным рисункам. Попробуйте найти на них известные вам мшцы и кости, влияющие на форму торса.

Пластическая анатомия требует длительного изучения — с проверкой приобретенных знаний на живой форме. Это даст возможность безошибочно изображать человеческую фигуру.

В. БОГОМАЗОВ

„РОССИЙСКИЙ АРХИТЕКТ МОСКВИТЯНИН..“



Имя великого русского зодчего Василия Ивановича Баженова (1737—1799) по праву стоит первым среди имен основоположников архитектуры русского классицизма. Он был создателем необычных новаторских проектов, среди которых скромный жилой дом и помпезная городская усадьба, увеселительный павильон и грандиозный дворец, маленькая деревенская церковь и величественный собор. Баженов искал и находил пути органической преемственной связи архитектуры классицизма с наследием античности и одновременно с достижениями древнерусского зодчества.

Становление Баженова как архитектора и его последующая творческая деятельность связаны с Москвой. В этом городе он провел большую часть жизни, пережил наивысшие взлеты художественной фантазии и крушение грандиозных замыслов — прекращение едва начатого строительства Кремлевского дворца и разрушение почти законченного дворца в Царицыне.

В Москву Баженова привезли еще ребенком. Здесь он получил первые, наиболее яркие впечатления от самобытной красоты памятников русской архитектуры допетровского времени. «Любимое было его упражнение,— пишет

один из биографов,— вместо забавы срисовывать церкви и надгробные памятники по разным монастырям». В своих автобиографических заметках Баженов вспоминал: «Рисовать я учился на песке, на бумаге, на стенах и на всяком таком месте, где я находил за способ, и так я продолжался лет до десяти; между прочим, по зимам из снега дельвал палаты и статуи... Уже будучи в пятнадцати годах, нашел я живописца, который Христа ради меня взял к себе и в ту пору еще я ево был уже лучше... Потом по пожарному случаю дворец в Москве строился (*Головинский дворец на Яузе*), я в ту пору уже в оном умел мрамор

метать (*расписывать под мрамор*), и давали мне 60 коп. на день, по которому случаю я стал учиться живописному у лутчих мастеров и был в команде архитектора Ухтомского...»

Баженова зачислили в последний класс гимназии при Московском университете, а затем направили в архитектурный класс Академии художеств в Петербурге. На долгие восемь лет он покинул Москву и возвратился уже прославленным архитектором, искусство которого получило признание во многих городах Франции и Италии. Спокойного достоинства исполнены слова, начертанные на медной закладной доске Кремлевского дворца: «Российский архитектор Москвитянин Василий Иванович Баженов, Болонской и Флорентинской Академии, Петербургской Императорской Академии художеств Академик».

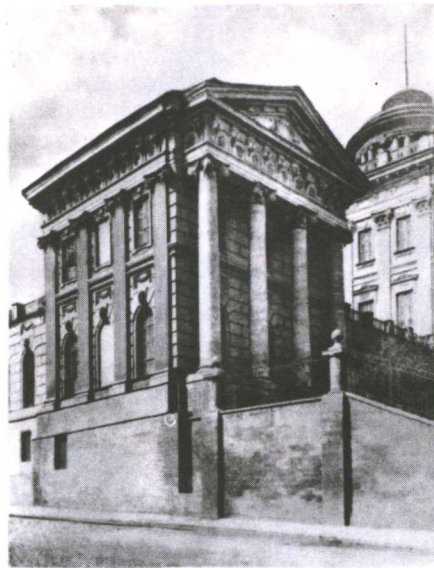
Московские дома и усадьбы Баженов создавал в 1770—1780 годы, в пору своего творческого расцвета. Позже богатые и чванливые заказчики, не церемонясь, перестраивали многие из них, а иногда и сносили. Подчас здания, проектированные великим зодчим, не узнать, и советским историкам архитектуры предстоит еще проделать кропотливую работу по выявлению и спасению баженовского наследия.

В начале 1770-х годов Баженов выстроил особняк купца первой гильдии Луки Ивановича Долгова, на дочери которого незадолго до того женился (современный дом номер 16 по проспекту Мира). Внушительный объем четырехэтажного строения выдвинут на красную линию застройки улицы, по которой проходила дорога на Троице-Сергиеву лавру и дальше — на Ростов Великий и Ярославль.

В членениях фасада чувствуется рука большого мастера. Два основных этажа объединены четырьмя пилястрами, сближенными попарно и будто наложенными на широкие выступы стены — так называемые ризалиты. Мощные кронштейны цокольного этажа зрительно поддерживают пилястры. Четырехэтажный дом подчинен трехчастной схеме архитектурного ордера, что заметно выделяет его среди соседних измелченных фасадов.

При пожаре 1812 года дом по-

страдал и был восстановлен в конце 1830-х годов, но при этом третий и четвертый этажи разобрали, сбили пилястры, над вторым этажом сделали новый карниз. До сегодняшнего дня хорошо сохранился высокий белокаменный цоколь с остатками стесанных кронштейнов; на огромных окнах второго этажа, охваченных изящными наличниками, сверху и снизу видна легкая декоративная обработка, некогда прорисованная Баженовым. Здание и сейчас вы-



В. Баженов.
Дом Пашкова.
Общий вид южного фасада.
◁ 1784—1786.

В. Баженов.
Дом Пашкова.
Боковой фасад южного флигеля.

деляется мощной пластикой стены, выраженной многократными выступами-отступами — так называемыми раскреповками.

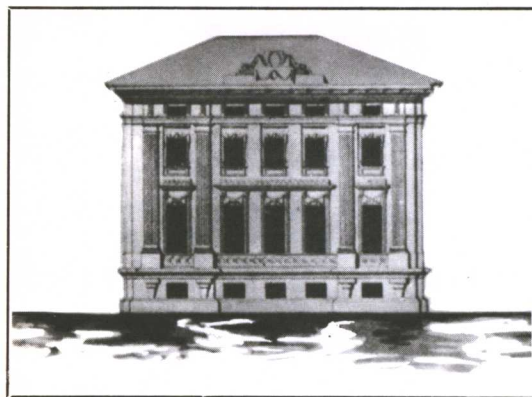
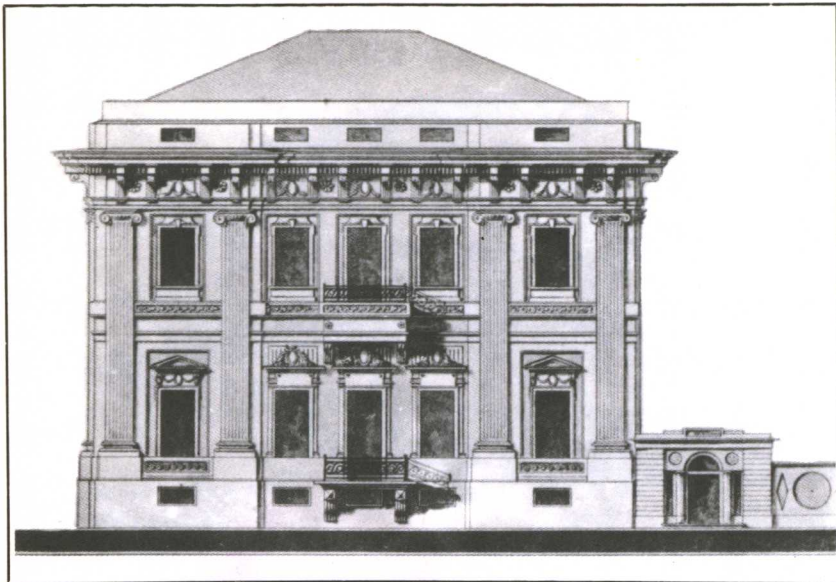
Баженову довелось построить еще один подобный небольшой особняк в начале улицы Большая Полянка, на берегу Водоотводного канала близ Малого Каменного моста. В конце XVIII века дом принадлежал генерал-поручику князю И. И. Прозоровскому. Членения фасадов во многом напоминают дом Долгова. Мы видим здесь подобное расположение пилястр, охватывающих два парадных этажа; такой же высокий цоколь; красивый, большого выноса карниз, опирающийся на модульоны — архитектурные детали типа кронштейнов. Сходство двух зданий подчеркивает совпадение

размеров: длина каждого из них по фасаду, не считая выступов боковых пилястр, — ровно десять сажень (21 метр 34 сантиметра), высота — несколько более 7 сажень (около 15 метров).

Во второй половине XIX века дом Прозоровского был сильно переделан, средний этаж разделен по высоте на два этажа, пробиты новые окна и двери, возведены боковые пристройки. Только передний и задний фасады сохранили следы первоначальных форм. Теперь этого здания в Москве нет, оно снесено в 1935 году перед началом реконструкции улицы Большая Полянка.

Баженов трактовал свои дома как свободно стоящие объемы, в которых обработку пилястрами получают все четыре фасада. Сооружение воспринимается со многих угловых точек зрения, и система расчленений каждого фасада придает законченность и уравновешенность целому архитектурному массиву. Причем в рассмотренных домах пилястры расположены на некотором расстоянии от угла, что подчеркивает их «накладной», декоративный характер и несущую функцию стены. Такой художественный прием получил полное развитие в архитектуре знаменитого дома Пашкова — величайшем творении Баженова.

Построенный в 1784—1786 годах по заказу капитан-поручика лейб-гвардии Семеновского полка П. Е. Пашкова, сына астраханского губернатора, дворец на высоком косогоре близ Моховой улицы в полной мере вообрал в себя черты баженовского почерка, едва наметившиеся в домах Долгова и Прозоровского. В красивейшем здании классической Москвы проявилось редкостное умение мастера сплавлять в единой пространственной композиции формы и принципы, казалось бы, несоединимые. Это и компактный дом-особняк, и одновременно городская усадьба, включающая главный корпус, галереи и два флигеля. Здесь совместился принцип фронтального построения с развитым силуэтом — и центрическая «всефасадность»; накладные пилястры — и портики с равномерно расставленными колоннами (*статья об этом памятнике опубликована в «Юном художнике» № 2 за 1982 год*).



В. Баженов.
Дом Прозоровского.
1770-е годы.
Чертеж из «Архитектурных альбомов» М. Ф. Казакова.

В. Баженов.
Дом Долгова.
Чертеж из «Архитектурных альбомов» М. Ф. Казакова.

В. Баженов.
Дом Долгова.
1770-е годы.
Современное фото.



Отдельную группу баженовских построек в Москве образуют дома углового расположения на пересечении двух улиц или улицы и переулка. Обычно в этих случаях скругляли углы зданий для расширения узких проездов. Последовательное развитие такого приема видно на примере сохранившегося в сильно переделанном виде дома на Маросейке, принадлежавшего подполковнику М. Р. Хлебникову, а позднее графу П. А. Румянцеву (номер 17 по улице Богдана Хмельницкого, на углу Армянского переулка). Пышная декорация его фасадов — приставные колонны на кронштейнах, кариатиды под карнизом — появились уже в конце прошлого столетия и исказили первоначальную строгую пластику стен. Но если внимательно приглядеться, под этой «штукатурной» мишурой в мерной поступи огромных окон, в соотношении поэтажных членений явственно угадывается могучий архитектурный организм дома-дворца XVIII века.

Дом Хлебникова-Румянцева имеет три одинаковых закругленных угла и большой выступ со стороны двора. Эти внешние формы порождены сложной внутренней системой криволинейных очертаний стен отдельных комнат. Устроенный позднее на главном фасаде вход соответствует центральной оси плана, на которую «нанизаны» парадные круглый и овальный залы, в отделке которых, как полагают, мог участвовать архитектор М. Ф. Казаков.

Совершенным образцом здания с угловым расположением корпусов является построенный по проекту Баженова в 1790-х годах дворец известного богача И. И. Юшкова. Его монументальные фасады оформили пересечение Мясницкой улицы и Юшкова переулка (дом номер 21 на углу улицы Кирова и Боброва переулка). Причем фасады, выходящие на улицу и в переулок, получили совершенно одинаковые размеры и архитектурные членения. Это объясняется тем, что со стороны переулка дом оказался обращен к церкви Фрола и Лавра XVII века и площади у Мясницких ворот, а такая ориентация считалась не менее значимой, чем в сторону улицы.

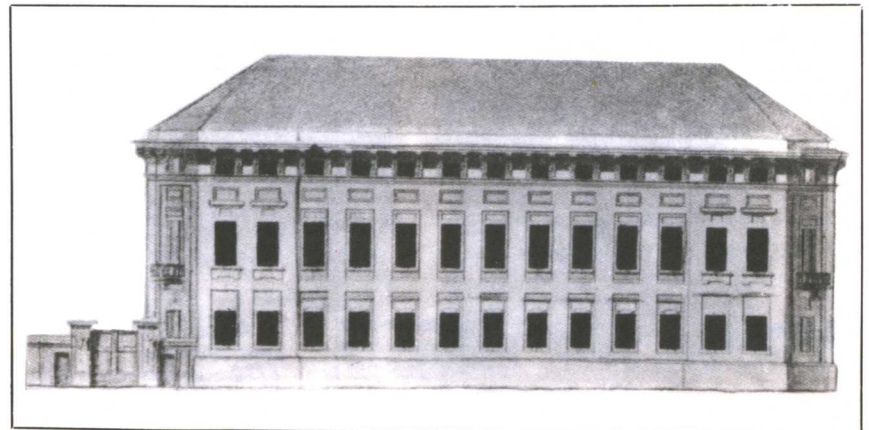
Позднее дом Юшкова купило Московское художественное об-

шество и разместило в нем Училище живописи, ваяния и зодчества. Начались внутренние и наружные переделки здания. Исчезли пилястры и обрамления окон, фасады оказались «выглажены» во вкусе позднего классицизма. Не стало длинных балконов, опиравшихся на красивые белокаменные кронштейны. Невыразительная металлическая решетка заменила балюстраду между пьедесталами колонн полуротонды. Со стороны переулка были пробиты огромные окна, совершенно обезличившие стену. Подобные же широкие окна бесцеремонно нарушили тонкую пластику стен нижних этажей полуротонды. Увеличили высоту окон четвертого этажа со стороны улицы.

Присмотритесь внимательней к поверхности стен между окнами верхних этажей, обращенных к почтамту. И сейчас на них можно заметить небрежно заштукатуренные и покрашенные остатки выступающих лопаток и оконных обрамлений XVIII века. Будем надеяться, что московские реставраторы изыщут возможность хотя бы в некоторой степени вернуть первоначальный облик дому, с которым связаны славные страницы истории становления советской художественной, в том числе и архитектурной, школы ВХУТЕМАСа.

Гораздо лучше, чем дом Юшкова, сохранил свое внешнее декоративное убранство дом И. С. Гендрикова — Н. И. Новикова (номер 1 по Садовой-Спасской улице). Его протяженные фасады содержат отдаленные отголоски пластического величия других созданий мастера, в первую очередь Кремлевского дворца, а также домов Прозоровского и Пашкова. Шесть стройных коринфских пилястр центрального ризалита невольно заставляют вспомнить подобную же тему Пашкова дома, а небольшие двухпилястровые угловые ризалиты чрезвычайно похожи по рисунку деталей и общим пропорциям на угловые выступы дома Прозоровского.

Обилие декоративных вставок, украшенных висящими гирляндами, вазами с цветами и плетеным орнаментом, придает облику этой крупной городской усадьбы оттенок нарочито подчеркнутой пышности и богатства. Первоначаль-



В. Баженов.
Дом Юшкова.
1790-е годы.
Фото второй половины
XIX века.

В. Баженов.
Дом Хлебникова — Румянцева.
Чертеж из «Архитектурных
альбомов» М. Ф. Казакова.

В. Баженов.
Дом Хлебникова — Румянцева.
До 1782 года.
Современное фото.

В. Баженов.
Дом Гендрикова — Новикова.
1770-е годы.
Современное фото.



ный заказчик дома Иван Симонович Гендриков, сын сестры Екатерины I и двоюродный брат императрицы Елизаветы, был уволен от службы при Екатерине II и пытался постройкой московского дома поднять свой пошатнувшийся престиж. Однако, вконец разоренный, в 1775 году продал свое владение известному просветителю Н. И. Новикову, другу Баженова по гимназии.

После ареста и осуждения Новикова в его доме длительное время размещались казармы, что привело к уничтожению сводчатых перекрытий и внутренней отделки помещений. Но уцелевшие наружные формы незаурядной постройки во многом дополняют наши представления о многообразии творческих приемов Баженова.

Есть в центре Москвы два загадочных дома на Воздвиженке (по проспекту Калинина номер 6, во дворе, и номер 8, на углу улицы Грановского). Они построены для «малороссийского гетмана» Кирилла Разумовского в годы наиболее активной творческой деятельности Баженова. Исследователи до сих пор не смогли установить имя архитектора — автора этих довольно хорошо сохранившихся зданий. С 1800 года оба дома приобретены Н. П. Шереметевым и в дальнейшем не раз подвергались ремонтам и переделкам, главным образом во внутренних помещениях.

Находящийся в глубине участка дом-дворец сохранил на фасадах так много характерных «баженевских» деталей (капителей, пиластр, фризов, междуэтажных поясов), что это позволило академику И. Э. Грабарю и историку архитектуры А. И. Михайлову высказать предположение об авторстве В. И. Баженова. Действительно, близость, а подчас даже совпадение схемы фасадов дома Разумовского и дворца в подмосковной усадьбе Кусково позволяют предположить в обоих случаях использование одного и того же проекта. Известно, что фасад дворца в Кускове создан по присланному в Россию проекту французского архитектора Шарля де Вальи, у которого Баженов учился в Париже. Быть может, Баже-

нов воспользовался проектом своего учителя и переработал его при создании дворца на Воздвиженке? Ответ на этот вопрос могут дать только будущие исследователи.

Авторами дома номер 8 с полуротондой, увенчанной куполом, называли архитекторов М. Ф. Казакова, Н. А. Львова, Д. Кваренги и других. Однако его композиционная схема настолько совпадает с композицией дома Юшкова, что это наводит на мысль о возможной причастности к проектированию Баженова. В самом деле, боковые фасады обоих домов образуют самостоятельные симметричные композиции, а угловая ротонда трактуется как своеобразная вставка, сопрягающая архитектурные объемы. У обоих зданий единая логическая последовательность построения, что позволяет считать дом Разумовского — Шереметева своеобразным прототипом дома Юшкова. Сам характер оформления скругленных углов в этих строениях заставляет вспомнить могучие закругления стен на фасадах баженевской модели Кремлевского дворца.

Баженов был причастен также к созданию других московских домов. Им спроектированы деревянные жилые постройки вблизи Новодевичьего монастыря, «в приходе церкви Иоанна Предтечи», и на берегу Яузы, «в приходе церкви Николая в Воробине». В формировавшиеся ансамбли улиц и площадей зодчий вносил свое неповторимое понимание крупного архитектурного масштаба, свойственного столичному городу, создавая подчеркнуто объемные композиции, омываемые воздухом и светом, и демонстрируя образцы изысканного скульптурного и декоративного убранства.

«Странная смесь церквей, монастырей, дворцов, каменных и деревянных зданий и жалких хижин, ничем не отличающихся от крестьянских изб...» — писал о Москве некий путешественник англичанин Кокс, наблюдавший ее в 1770-х годах. Можно вообразить, как выделялись среди подобной пестроты величавые творения Василия Ивановича Баженова, заложившего прочный фундамент последующей красоты и славы классической Москвы.

Ю. ГЕРАСИМОВ,
кандидат архитектуры



Альбрехт Дюрер.
Автопортрет.
Масло. 1498.
Фрагмент.
Прадо. Мадрид.



Гравюры Дюрера в художественных мастерских Ивана Грозного



Неизвестный древнерусский
художник.
Портрет Ивана Грозного.
Темпера. 1560—1570.
Фрагмент.
Национальный музей.
Копенгаген.



Сегодня трудно представить юного художника, который бы не знал, что Альбрехт Дюрер — величайший мастер немецкого Возрождения. Безусловно, всем известно, и кто такой Иван Грозный. Если же предложить сочинить композицию на тему: «Иван Грозный рассматривает в своей библиотеке коллекцию гравюр Альбрехта Дюрера», то читатель, пожалуй, недоуменно пожмет плечами. А если к этому добавить, что и изографы кремлевских мастерских в XVI веке знали дюреровские гравюры и использовали понравившиеся им решения при сочинении собственных композиций, — что, кстати, постоянно делали их западноевропейские собратья, — то можно прослыть, мягко говоря, большим выдумщиком. Еще бы, кто не знает, что древнерусское искусство было проникнуто канонами, условностями, корнями уходящими в Византию. Идеи и образы ренессансной живописи были чужды художественной мысли Древней Руси, стали проникать туда только в XVII веке. Подтверждение этому — стенные росписи храмов Ростова Великого, Ярославля, иконы Симона Ушакова, Карпа Золотарева и других мастеров. Об этом написано во множестве книг. И тем не менее можно утверждать, что Иван Грозный был знаком с работами Альбрехта Дюрера, а художники кремлевских мастерских пользовались ими в своей работе.

Вот факты. Прежде всего каким образом могли попасть знаменитые гравюры в Московию? Они высоко ценились, пользовались у европейских художников необыкновенной популярностью. Это, в свою очередь, вызвало большое количество подделок.

Даже известный итальянский мастер М. Раймонди, к которому Дюрер в бытность свою в Италии приезжал поучиться легкости штриха, попал в скандальную историю: свои графические листы, выполненные по рисункам немецкого мастера, продавал с дюреровской монограммой. И он был не одинок. Кончилось тем, что Дюрер в 1505 году обратился в сенат Венеции с просьбой запретить итальянским художникам подделывать его гравюры. Известен, наконец, случай, когда в огромную коллекцию австрийского курфюрста были приобретены несколько десятков его поддельных произведений.

В Оружейной палате Московского Кремля среди предметов царской утвари XVI века хранятся серебряные кубки, выполненные немецкими мастерами по рисункам из «Дрезденской книги набросков» Альбрехта Дюрера. Есть там и кубок работы нюрнбергского ремесленника Рихеля с литым медальоном, повторяющим известный рисунок мастера «Четыре ведьмы». Есть и серебряный складень 1566 года с дюреровской композицией «Мария на дерновой скамье, кормящая младенца».

Популярность его работ превращала их поистине в «царский подарок». Известно, что такого рода подарки делали иностранные гости московскому двору. До нашего времени дошли, например, «подносные» экземпляры знаменитой иллюстрированной «Хроники» Гартмана Шеделя. Большую часть из почти двух тысяч гравюр этого фолианта выполнил Вольгемут — первый учитель Дюрера. Исследователи считают, что именно в этом нюрнбергском издании Дюрер еще мальчиком впервые попробовал свои силы в гравюре. Также дарились позднее и отдельные листы, вышедшие из-под его резца. Прав-

да, до нас эти экземпляры гравюр, преподнесенные Ивану Грозному иноземными послами, увы, не дошли.

Почему же мы так уверенно утверждаем, что это имело место? Более того, можем назвать их сюжеты: «Беседующие крестьяне» и «Крестьянская пара».

Дело в том, что в одной из выполненных в кремлевских мастерских лицевых (то есть полностью иллюстрированных) рукописных книг XVI века есть миниатюра, композицию которой русский художник сочинил, используя образы Альбрехта Дюрера. На одном из листов есть запись о принадлежности ее Чудову монастырю. По летописям известно, что митрополит Макарий, всячески поддерживавший Ивана IV во всех его начинаниях, был иконописцем. Судя по всему, в монастыре была художественная мастерская, изготовлявшая иллюстрированные рукописи. В бытность Макария епископом в Новгороде у него родилась идея собрать «все чтимые на Руси книги» (то есть читаемые вне церковной службы) и впервые проиллюстрировать тексты многих из них. Среди книг, сохранившихся до наших дней, есть одна, начатая в Новгороде, а законченная уже в Москве. После того, как Макарий, став митрополитом, переехал в Москву, из кремлевских мастерских выходит целый ряд лицевых рукописей; в их числе и та, где находится миниатюра, в элементах оформления которой использованы дюреровские гравюры.

Альбрехт Дюрер.
Три беседующих крестьянина.
Гравюра на меди.
Конец 1490-х годов.
Кабинет гравюры. Берлин.



...Площадь у городских ворот, заполненная пестрой толпой. В левой части композиции привлекает внимание подбоченившийся человек во франтоватом, явно европейском костюме, в шляпе и капюшоне с вырезами на груди и плечах; у пояса сумка, в левой руке плетеная корзина. В этом персонаже чувствуется что-то удивительно знакомое.

Конечно же, мы видели похожую фигуру на известном листе Альбрехта Дюрера «Беседующие крестьяне». Только там простолудин в сапогах со шпорами, да из его сумки торчит торчит нож с большой рукоятью. Один из собеседников — человек в мягком колпаке и мешком за плечами — опирается правой рукой на меч в разбитых ножнах; другой — бородач в тюрбане. Лица собеседников серьезные; они вооружены. Это — главная движущая сила крестьянской войны 1525 года в Германии.

На нашей миниатюре крестьянин с мешком опирается не на меч, а на посох. Это естественно — царский изограф не мог изобразить вооруженных крестьян, да и смысл композиции здесь совсем иной. А где же фигура человека в тюрбане? Она слишком активно мешала русскому художнику строить своеобразное кулисное пространство, и он отодвинул этого бородача в тюрбане в толпу.

Столь вольное обращение с образцами стало очень распространенным у кремлевских живописцев XVI века. Впрочем, и в среде их западноевро-

Неизвестный художник
московских кремлевских
мастерских.
Миниатюра из русского
рукописного, так называемого
«Егоровского сборника».

Фрагмент.
Темпера. XVI век.
Отдел рукописей
Государственной библиотеки
СССР имени В. И. Ленина.



пейских собратьев оно было явлением обычным. Чья-то художественная идея, понравившаяся другим, становилась общим достоянием. Удачное композиционное решение часто кочевало из картины одного мастера к другому, а порой из страны в страну. Никто не видел в этом ничего предосудительного. Таковы законы художественной жизни той эпохи.

Русский мастер поступает с понравившимся ему мотивом так же, как его европейские коллеги. В правом нижнем углу миниатюры обращают на себя внимание идущая женщина со сложенными на животе руками и бурно жестикулирующий молодой человек в одежде с широким распашным воротником и плащом, небрежно перекинутым через правое плечо. Столь динамичное изображение двух фигур напрасно было бы искать в древнерусском искусстве.

А вот в творчестве Альбрехта Дюрера это излюбленный мотив. Он повторял его в разные годы. Две фигуры предстают перед нами в виде молодых влюбленных, рыцаря и дамы, крестьянской пары. С последней обнаруживает большое сходство чета, изображенная на русской миниатюре. Этот мотив настолько понравился русскому мастеру, что он еще трижды повторил его в других местах.

Итак, факты говорят о том, что гравюры Дюрера

Альбрехт Дюрер.
Крестьянская пара.
Гравюра на меди.
Конец 1490-х годов.
Кабинет гравюры. Берлин.



были в мастерских Кремля и художники, иллюстрируя книгу для Чудова монастыря, их использовали. Но видел ли эти произведения Иван Грозный? Не мог не видеть. Художники не посмели бы воспользоваться ими без разрешения митрополита и тем более царя. Ведь искусство Дюрера принадлежало враждебному русской церкви миру католицизма и протестантизма. Как раз во второй половине XVI века, после падения Византии, был провозглашен лозунг: «Москва — третий Рим». Русь стала новым идеологическим центром христианства. Это способствовало стремлению Грозного создать мощное Русское централизованное государство. В то же время вызвало и естественное соперничество с Западной Европой. Недаром в предисловии к первой печатной книге — «Апостолу» 1564 года — Иван Федоров написал: «...он же (имелся в виду Иван Грозный.— Прим. ред.) начат помышляти, како бы изложити печатные книги, якоже в Греках и в Венеции и Фригии и прочих языцех...» Ясно, что кремлевские изографы не по собственной прихоти обратились к европейской гравюре. Знание «фряжского» искусства

Неизвестный художник
московских кремлевских
мастерских.
Миниатюра из русского
рукописного, так называемого
«Егоровского сборника».

Фрагмент.
Темпера. XVI век.
Отдел рукописей
Государственной
библиотеки СССР имени
В. И. Ленина.



было необходимо, чтобы соревноваться с ним; это отвечало государственной политике. В то время они участвовали в создании многотомного Лицевого летописного свода — первой русской иллюстрированной исторической хроники-энциклопедии, начинавшейся с сотворения мира и кончавшейся событиями правления Ивана IV. Совсем как в названной выше «Хронике» Гартмана Шеделя 1493 года, где повествование завершается фактами из жизни Европы, современными изданию.

А что, если использование творческой «продукции» мастеров Запада лишь частный случай, эпизод, не имеющий продолжения?

Внимательное изучение искусства второй половины XVI века показывает, что в кремлевских мастерских знали европейскую гравюру и охотно использовали ее мотивы, образы как в жанре книжной миниатюры, так и в иконописи. Образцами служили, кроме дюреровских, работы выдающихся мастеров: Михаэля Вольгемута, Георга Пенца, Луки Кранаха, Йорга Брея.

Перед русскими мастерами того времени стояла, среди множества других, задача, поражающая воображение даже современного человека. Только для Летописного свода нужно было в короткое время исполнить более 16 тысяч композиций, причем подавляющее большинство сюжетов сочинялось впервые,

Альбрехт Дюрер.
Прогулка.
Гравюра на меди.
Конец 1490-х годов.
Кабинет гравюры. Берлин.



что для древнерусских художников, привыкших к повторениям по канонам, представляло особую трудность. В этой ситуации пользу их знакомства с искусством мастеров немецкого Возрождения трудно переоценить. Они виртуозно включали элементы реалистического искусства в традиционную русскую миниатюру. С другой стороны, русские миниатюристы впервые столкнулись с новым принципом художественного отражения мира, и этот опыт оказался для них плодотворным.

Советский историк академик М. Н. Тихомиров заметил однажды: «Никакая культура не может существовать без связей с другими культурными странами. Широта этих связей — прямой залог развития культуры». Факты, как мы убедились, подтверждают справедливость этих слов. Итак, древнерусское искусство сделало первый шаг навстречу реалистическому еще во времена Грозного. Это подготовило почву для первых ростков реалистической живописи в XVII столетии и обеспечило ее расцвет веком спустя, когда Петр I, говоря словами поэта, «прорубил окно в Европу».

Ю. НЕВОЛИН

Неизвестный художник
московских кремлевских
мастерских.

Миниатюра из русского
рукописного, так называемого
«Егоровского сборника».

Фрагмент.
Темпера. XVI век.
Отдел рукописей
Государственной библиотеки
СССР имени В. И. Ленина.
«Егоровского сборника».



СКАНЬ

После 10-го класса собираюсь поступать в училище, чтобы стать ювелиром. С детства мечтаю об этой профессии. Нельзя ли рассказать о ювелирном деле, о том, как овладеть мастерством скани.

Игорь Аристархов, г. Новокузнецк Кемеровской обл.

Среди дошедших до нашего времени шедевров декоративно-прикладного искусства поражают изяществом изделия, как будто сотканные из тончайших металлических кружев. Известны два названия этой ювелирной техники: скань (от русского «скасть» — свивать, скручивать) и филигрань (от латинских «филум» — нить, «гранум» — зерно).

Мастера древнего мира использовали скань при создании самых разнообразных предметов. Образцом высокого художественного вкуса являются изделия, выполненные в Египте, Греции в VI—IV веках до нашей эры. В Эрмитаже хранится греческая серьга VI века до нашей эры с миниатюрной фигуркой Ники на колеснице. Едва различимые невооруженным глазом шарики и тончайшие золотые нити украшают этот шедевр.

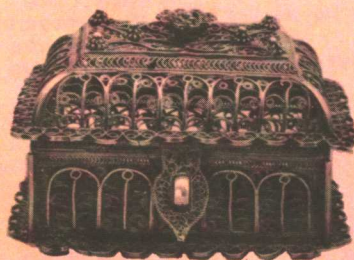
Художественные традиции Греции и Рима унаследовала Византия. Именно из Византии искусство скани пришло в Древнюю Русь и получило здесь распространение. Русские ювелиры в совершенстве овладели этим техническим приемом. Изделия, хранящиеся в Оружейной палате Московского Кремля, наглядный тому пример.

Не только старые мастера знали секреты ремесла, но и современные художники-ювелиры часто обращаются к скани. Те из вас, кто интересуется работой с металлом, могут попробовать свои силы, начав с выполнения несложных вещей.



Золотые бармы из клада в Старой Рязани. XII—XIII века. Государственная Оружейная палата.

А. Соколов. Серебряный ларец. 1833. Государственный Исторический музей.



Деталь серебряного со сканью и зернью оклада иконы, подложенного цветной фольгой. Начало XIX века. Государственный Исторический музей.

Серебряный ларец. 1846. Государственный Исторический музей.



З. Зенкова. Серебряная ваза. 1958. Музей народного искусства.



Для работы необходимо иметь следующие инструменты:

1. Вальцы для вальцовки (плющения) проволоки. Их вы можете изготовить из двух подшипников. Либо обойдитесь наковальней и молотком, расплющивая проволоку вручную.

2. Дрель для скручивания проволочных нитей.

3. Бензиновый паяльный аппарат или небольшая паяльная лампа для отжига и пайки.

4. Особой формы пинцет с заостренными кончиками длиной 100—120 мм. Его изготавливают из стальной полосы толщиной 1—1,5 мм и шириной 15 мм.

5. Ножницы для нарезания проволоки.

Обычно проволоку нужного диаметра мастер делает сам. Для этого заготовку протаскивают сквозь отверстие в волочиной доске (стальной плите с рядом уменьшающихся по диаметру отверстий; разница между диаметрами — 0,25—0,5 мм). Работая с медной проволокой, можно обойтись и без волочиной доски, поскольку она бывает различных диаметров.

Кроме инструментов, понадобятся такие материалы: припой и бура для пайки; 15-процентный раствор серной кислоты для отбеливания изделий; клей БФ или прозрачный нитролак для наклеивания сканого набора; металлическая стальная пластинка толщиной примерно 0,5 мм и тонкая стальная проволока для закрепления при пайке.

Проволока подготавливается следующим образом. Две тонкие проволочки (\varnothing 0,3—0,35 мм) сложите вместе и один конец зажмите в патрон дрели, а другой удерживайте плоскогубцами. Скручивайте их до тех пор, пока не получится плотно свитая «веревочка». Затем ее отжигают (нагревают до красного каления и охлаждают в воде) и вальцуют, чтобы получилась тонкая ленточка с рубчатыми краями. Более толстую гладкую проволоку также вальцуют, затем проводят отжиг и отбеливание в растворе серной кислоты.

Сканые изделия, изготовленные в промышленных условиях, паяют серебряным припоем, нам же подойдет медно-цинковый (31—51% меди и 46—66% цинка). Его измельчают напильни-

ком с крупной насечкой и смешивают с прокаленной бурой. Этой смесью посыпают скань перед пайкой.

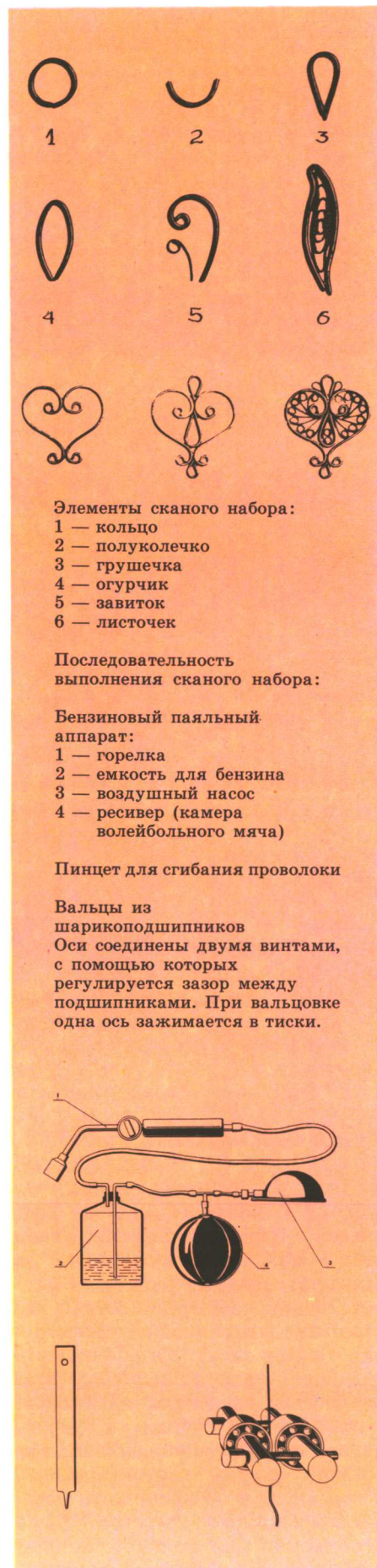
Теперь, когда под рукой есть все необходимое, вы можете приступить непосредственно к работе. На бумаге в натуральную величину нарисуйте будущее изделие. По этому рисунку выгибайте все его элементы. При создании плоской ажурной скани проволоку наклеивают на бумагу, при фоновой — на металлическую поверхность. Узор начинайте набирать с главных элементов, выполняйте их из более толстой гладкой проволоки. Когда основа будет наклеена, орнамент заполняют рифленой ленточкой. После завершения набора, обрежьте лишнюю бумагу, плотно привяжите изделие к металлической пластине (шаблону) и, посыпав смесью опилок припоя и буры, нагрейте на куске древесного угля или асбеста. Бумага сгорает, а сканые завитки спаиваются между собой. Если это не получится сразу, на непропаянные места добавьте припой и буру и еще раз нагрейте. Для достижения большего декоративного эффекта узор можно дополнить зернью. Шарики для этого получают, расплавив на угле кусочки проволоки.

После завершения пайки изделие отбелите в кислоте и промойте водой. При необходимости выполняют тонирование в растворе «серной печени» (получается сплавлением 1,5—2 частей поташа и 1 части серы). Заключительный этап — полирование пастой ГОИ, нанесенной на войлочный круг.

Первые пробные работы должны быть простыми: плоские, состоящие из нескольких элементов изделия, нехитрые украшения и т. п. По мере освоения технических приемов можно переходить к выполнению более сложных вещей.

Начав изучать технику скани, не забывайте, что теория только в сочетании с практическим опытом станет надежной основой для творчества. Хороших результатов может добиться лишь тот, кто не останавливается перед неизбежными трудностями.

А. КРЮЧКОВ,
художник-педагог



В этом году исполняется 80 лет выдающемуся графику, лауреату Ленинской премии, народному художнику СССР Дементию Алексеевичу ШМАРИНОВУ. Можно без преувеличения сказать, что вся жизнь Дементия Алексеевича подчинена одной цели — служению искусству, своему народу. И труд художника щедро вознагражден народным признанием.

Лучшие произведения мастера стали хрестоматийными примерами советской графической классики.

Свой юбилей Дементий Алексеевич встречает новыми замыслами, напряженной творческой и общественной работой. К этому прибавляется и литературный труд. Недавно он закончил книгу «Годы жизни и работы», которая гото-

вится к выходу в издательстве «Советский художник». Для нашей публикации Дементий Алексеевич выбрал главы, рассказывающие о его детстве, когда зарождался глубокий интерес к искусству, появлялись пристрастия к определенным мастерам, — пристрастия, которые с годами не ушли, а остались на всю жизнь.

Годы жизни и работы



КИЕВ

Наша семья окончательно переехала из Уфы в Киев в 1915 году. Сначала уехал отец — как земский деятель, он был приглашен на работу во Всероссийский земский союз, где стал заведующим одного из отделов снабжения Юго-Западного фронта. Потом на короткое время в Киев выезжала мама: приехав обратно, собрала в дорогу нас с сестрой, небольшой багаж, оставив папины картины, книги, в том числе и по искусству, фотоальбомы и многое другое, что было неподъемно для молодой женщины, едущей в дальнюю дорогу с

двумя малыми детьми. Все это впоследствии пропало безвозвратно. По приезде мы остановились на временной квартире — во дворе дома, почти на углу Столыпинской (Гершуни, ныне Чкалова) и круто спускающейся к ней Фундуклеевской улицы (ныне улица Ленина).

Прожили мы там недолго, до будущего, 1916 года. В памяти остались от этого времени чтение вслух «Тома Сойера» и встреча с первым в моей жизни «настоящим» художником, которого среди новых знакомых разыскали мои родители. Увидя, что я занимаюсь копированием любимых иллюстраций из детских

книжек (особенно любил я сказки, иллюстрированные Билибиным), он посоветовал рисовать с натуры, ставя несложные натюрморты из предметов домашнего обихода. Кроме того, рекомендовал заниматься аппликацией, составляя картинки из нарезанных кусков цветной бумаги. Я приступил к осуществлению этих советов в тот же день. Предполагал, что положительные результаты обнаружатся немедленно. Но это оказалось не так. Рисование с натуры еще несколько лет чередовалось у меня с копированием работ любимых художников — думаю, что это не принесло мне никакого вреда.

«Но придеши ты смерти отъ коня своего.»



К ОДУБЫ НЕ БОЮТСА ДЛОГЪИХЪ ВЛАДЫКЪ,
Я КНАЖЕСКІЙ ДАХЪ ИДЪ НЕ ПУЖЕНЪ;
ПЛАДЫКЪ И СВОКОДЕНЪ НЪХЪ ВЪИШІИ ДЪИЖЪ
И СЪ ПОЛЕЙ НЕКЕСНОЮ ДЪИЖЕНЪ.
ПАДУЩІЕ ГОДЫ ТААТСА КЪ ДИАКЪ;
НО ВЪИХЪ ТВОЙ ЖЕБЕКЪ НА СВЪТЛОДУ ЧЕЛЪ.

«Процай коня поощриши, мой стужай себя...»



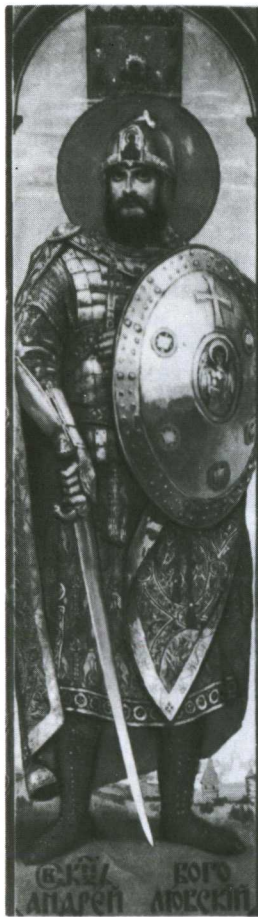
К ОНЪ КОНЪ НЕ БОИТСА ОПАСНЫХЪ УДОБЪ;
ОНЪ, ЧЪА ГОСПОДСКУЮ КОЛЮ,
ТО СДИННИЙ СТОИТЪ ПОДЪ СТЪКЛАДИ КРАГОКЪ,
ТО ДИЧИТСА ПО КРАННОДЪ ПОЛЮ,
И ДОЛОДЪ И СЪЧА ЕДУ НИЧЕГО:
НО ПРИДЕШИ ТЪ СДЕТЪ ОТЬ КОНА СВОЕГО...

Киев. Софійський собор,
1914. Фото.

Новая большая квартира, в которой мы прожили около восьми лет, оказалась совсем неподалеку — на той же Столыпинской, в доме № 88 на четвертом этаже, окна трех комнат и балкон недавно построенного шестиэтажного дома выходили на улицу, остальные во двор. Двор был забит ящиками, бочками и большими стеклянными бутылками — там помещался аптекарский склад Юго-Западного фронта. В воздухе царил всепобеждающий запах карболки. В маленькой проходной сидели сторожа из пленных австрийцев. Сад «Аркадия» и этот неуютный двор без единого деревца, усыпанный осколками разбитой аптекарской посуды, стали основным плацдармом наших детских игр.

Киев поразил меня своей красотой. Уже первый взгляд на город из окон поезда, медленно проезжающего через железнодорожный мост, эти зеленые холмы, круто спускающиеся к Днепру, силуэты колоколен и храмов Киево-Печерской лавры, Андреевской церкви, широта и величие Днепра, вся неповторимая красота этой панорамы — завораживают!

Я много слышал об истории Ки-



В. Васнецов.
Князь Андрей Боголюбский.
Роспись Владимирского собора
в Киеве.
1885—1896.

В. Васнецов.
Иллюстрации к «Песни о вещем
Олеге» А. С. Пушкина.
Акварель. 1899.

ева от своих родителей и в одну из первых же прогулок по городу сделал набросок с памятника Богдану Хмельницкому на Софийской площади.

Мама отвела меня на экзамен в первый класс киевской 7-й гимназии. Экзамен прошел благополучно, и я получил все полагающиеся атрибуты гимназиста — фуражку с гербом, серую форменную рубашку и пояс с квадратной металлической пряжкой с номером гимназии.

Занятия шли по давно заведенному порядку. В каждом педагогическом коллективе находятся люди, которые относятся к преподаваемому ими предмету с увлечением, искренним желанием заинтересовать учеников, расширить рамки сухого текста учебника. Таким был молодой учитель истории. Он приходил в класс и развешивал на стенах большие цветные репродукции из серии исторических картин, выпущенных издательством Кнебель под редакцией профессора Князькова. К работе над этой серией были привлечены лучшие художники своего времени — А. Бенуа, Б. Кустодиев, С. Иванов, Д. Кардов-

ский, А. Васнецов, М. Добужинский, В. Серов. Для меня, уже тогда исчерчивающего рисунками все свои общие тетради, уроки истории были просто праздником.

Ну а с чем можно было сравнить экскурсии по городу под началом нашего историка. На всю жизнь остались в памяти исторические легенды об основании Киева и крещении Руси. А экскурсии к руинам Золотых ворот, к древнейшему храму Руси — Софийскому собору (1037 г.) и к ныне несуществующему Михайловскому монастырю (1108 г.) с их дивными мозаиками и фресками. Все в Киеве дышало историей, подтверждало ее подлинность, ее связь с современностью. История была моим любимым предметом в гимназии, а позже, когда от грамматики мы перешли к чтению, русская литература стала вторым моим увлечением. В школьной литературной хрестоматии Острогорского текст сопровождался прекрасными рисунками Кардовского, Билибина, Бенуа. До сих пор я храню страницы из учебника



с иллюстрациями А. Бенуа к «Медному всаднику».

Помню, с каким подъемом писал одно из первых своих гимназических сочинений на тему о «Вещем Олеге». Большое впечатление произвели на меня иллюстрации В. Васнецова к «Песни о вещем Олеге», показанные нам преподавателем русского языка.

Но те же герои русской истории — князь Владимир, княгиня Ольга, Нестор-летописец, знаменитый древнерусский живописец Алипий Печерский, Александр Невский, князья Борис и Глеб и многие, многие другие предстали со стен Владимирского собора. Этот храм, расписанный современными, еще недавно жившими в Киеве художниками, стал первым музеем, который я посещал так часто, как это удавалось. Собор был построен в так называемом византийском стиле профессором А. В. Праховым. Ему же принадлежали и элементы внутреннего декора — низкие мраморные иконостасы, орнаментальные панели, а росписи выполнили приглашенные им В. Васнецов, М. Нестеров, В. Котарбинский и П. Сведомский, работавшие в Киеве с 1885 по 1896 год.



Я уже перечислил целый пантеон знаменитых деятелей Древней Руси, возведенных в сан святых — изображенных на алтарных иконах и столпах церкви, — прибавьте к этому васнецовские росписи, изображающие исторические события — например, крещение киевлян на Днепре. Как это было интересно для меня, увлеченного историей Древней Руси.

Очень мне нравился тогда громадный Христос-вседержитель, написанный Васнецовым в куполе храма, его же Страшный суд на западной стене и знаменитая Богоматерь в алтарной абсиде. Росписи на хорах принадлежали М. Нестерову, так же как и часть нижних алтарных изображений. Светлый колорит живописи, интимно-поэтический характер трактовки человеческих образов заметно отличали их от васнецовских росписей — более жизненно-конкретных и эпически-героизированных. В крещальне — направо

М. Нестеров.
На горах.

◁ Масло. 1896.

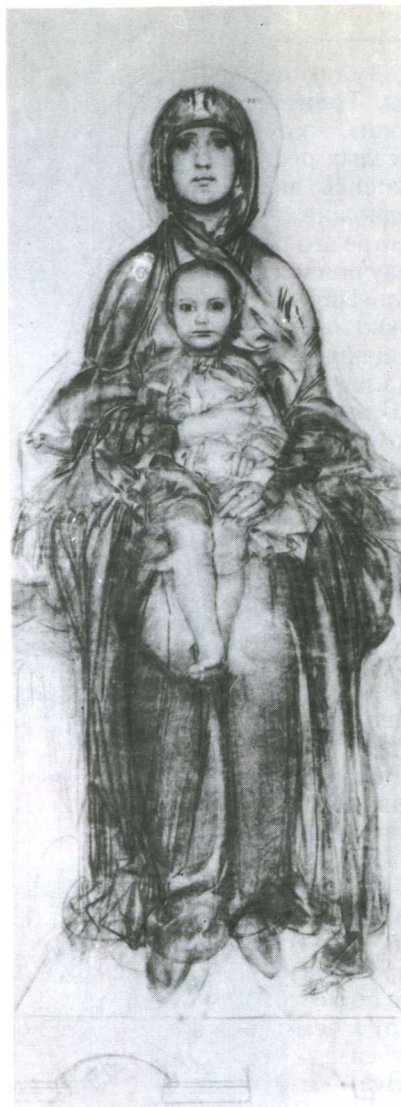
М. Нестеров.
Борис и Глеб.

Роспись Владимирского собора в Киеве.

◁ 1891.

М. Врубель.

Богоматерь с младенцем.
Карандаш. 1884—1885.



от главного входа в храм — помещалась большая картина Нестерова «Крещение», привлекавшая меня тем, что под подписью художника стоял год и город, где исполнялось произведение, — Уфа. Эта подпись неизменно вызывала в памяти все светлое, связанное с городом моего детства.

Виктор Васнецов в те годы заслонял для меня всех русских художников — кроме Врубеля и Нестерова. И это понятно — никакие репродукции и книги не заменят прямого контакта, который возникает между зрителем и произведением искусства. Именно эти три художника, чье творчество тесно было связано с Киевом, оказали на меня такое влияние. Правда, было одно исключение. Когда я приобрел монографию Грабаря о В. Серове, то был так покорен этим художником, что стал его верным почитателем на всю свою жизнь, не видя еще ни одной его работы в натуре.

М. Врубель.

Сошествие святого духа
на апостолов.

Фрагмент.

Роспись Кирилловской церкви в Киеве.

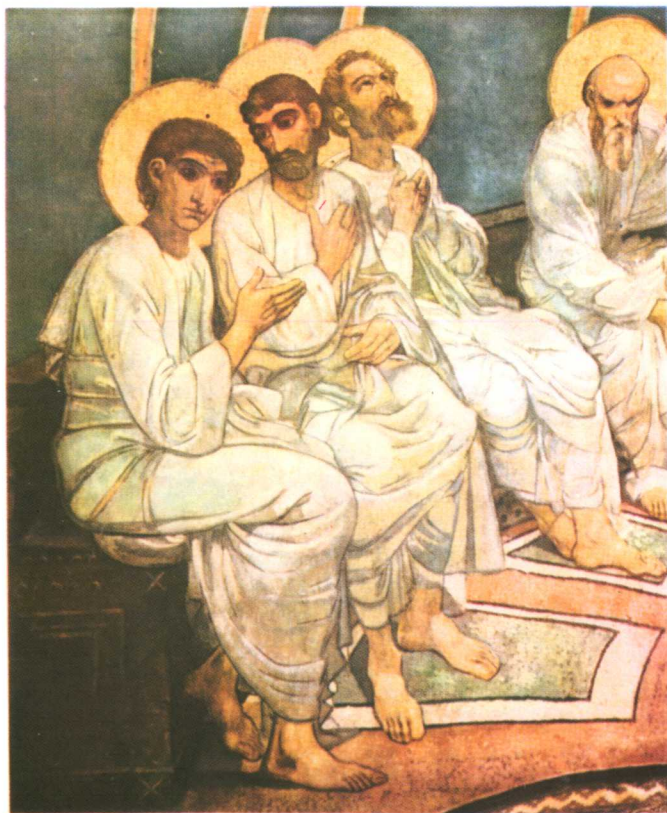
1884.

М. Врубель.

Ангел с лабарями.

Роспись Кирилловской церкви в Киеве.

1884.



В дни захвата Киева деникинскими войсками в белогвардейских киевских газетах были напечатаны провокационные фальшивки о том, что в Москве «большевиками расстрелян патриарх русской живописи — Виктор Михайлович Васнецов».

В моем собрании репродукций, открыток, фотографий и вырезок из журналов наибольшее число составили произведения В. Васнецова. Я написал большую статью, почти «монографию» о В. Васнецове, добросовестную компиляцию из всех доступных печатных источников, окрасив ее своим восприятием, личным отношением к целому ряду «киевских» работ художников тех лет, хорошо мне знакомых.

Семья Праховых в конце прошлого века была центром культурной жизни Киева. Ее глава, профессор А. В. Прахов, историк искусства, археолог, критик, крупный общественный деятель, друг многих выдающихся русских живописцев. Именно ему принадлежала инициатива привлечения М. Врубеля — тогда 24-летнего молодого, никому не известного выпускника Петербургской академии художеств к росписи Кирилловской церкви в Киеве. Построенная и расписанная в 1148 году, церковь много претерпела за столетия своего существования. Церковные власти решили обновить древнюю живопись и привлекли к этому А. В. Прахова, который провел тщательное изучение остатков росписей в храме и сделал их научное описание.

В нижнем правом алтарном приделе живопись XII века осталась нетронутой — все остальное было записано масляными красками по фрагментарным остаткам и прорисям древних фресок. К этой работе были привлечены молодые художники — ученики школы художника Н. И. Мурашко. Врубелю поручили выполнение четырех алтарных образов, росписи на хорах и изображение плача над телом господним в нише, направо от входа в храм.

Кирилловская церковь в те годы была на далекой окраине города и связывалась с центром трамваем. Помню, что к моторному трамваю прикреплялся летний открытый вагон с поперечными скамьями — кондуктор продавал билеты, ходя по ступенькам,

окаймляющим вагон со всех сторон. Трамвай, миновав городские улицы, крутился потом среди светлых песчаных холмов и, опустившись вниз, останавливался у подножия большого холма. В центре его стоял пятиглавый храм, получивший в семнадцатом веке сильный акцент украинского барокко, окруженный кельями, превращенными в палаты дома для умалишенных.

В первый раз я побывал здесь с мамой, а затем, узнав дорогу, стремился попасть сюда каждое погожее летнее воскресенье и обязательно пешком. Иногда меня сопровождал мой большой друг и одноклассник — Сережа Родионов. Я был тогда уже гимназистом, прочитал все, что мог найти о Кирилловской церкви, написал, как мне тогда казалось, серьезное «научное» сочинение об истории этого храма.

Вокруг церкви ходили и сидели странные люди в светлых халатах и в выглядывающем из-под них нижнем белье. Я тогда верил киевской легенде, что Врубель умер в этой больнице, слышал от киевлян, что Врубель, побывавший в Кирилловской церкви после долгих лет отсутствия, будто сказал: «Вот к чему я должен был бы вернуться».

Все — и кругом, и в церкви — дышало Врубелем. С алтарного иконостаса смотрели странные, прекрасные в своей сосредоточенной напряженности глаза Богоматери. Поднявшись по лестничным ступеням, проложенным внутри мощной церковной стены, я оказывался на хорах. На коробовом своде хоров Врубелем написано поразительное «Сошествие святого духа на апостолов». Сидящие полукругом апостолы со стоящей в центре Богоматерью изображены Врубелем в состоянии высочайшего духовного подъема, постижения божественного откровения. Лица апостолов, молодые и старые, охвачены экстазом, единым душевным напряжением. Но как широка и убедительна амплитуда индивидуальных психологических характеристик каждого из них!

Только Эль-Греко была доступна такая сила экспрессии в выражении человеческого духа. Тут же на хорах в маленьком боковом приделе Врубелем написаны два грозных архангела с лабарами в

руках. Размах крыльев, резкий рисунок развевающихся складок одежды, угловатая беспокойная динамика силуэтов архангелов всегда производили на меня сильное впечатление.

И наконец, у выхода из Кирилловской церкви, в небольшой затененной нише южной стены вас провожает врубелевский «Надгробный плач», где фигуры трех ангелов, склонившихся над телом Христа, гармонично вписаны в полукружие ниши, где скорбь выражена с такой величавой сдержанностью. Я возвращался домой переполненный Врубелем, его неповторимым искусством.

Известно, что молодость ищет в окружающем мире примеры для подражания, и каждый новичок, делающий первые шаги в искусстве, неизбежно проходит через этапы влияния и подражания. Но мое увлечение Врубелем было совершенно бескорыстным — его искусство покоряло и обогащало меня, рождало мысли о величии искусства, о способности его возвыситься над повседневностью, заставить задуматься над непреходящими ценностями человеческого бытия.

Ярко запомнилось собрание, возможно, посвященное десятилетию со дня смерти Врубеля. Оно происходило в здании Киевского университета. На стенах небольшого помещения, отведенного для собрания, были показаны работы Врубеля киевского периода, видимо, представленные из запасника Музея русского искусства (бывшее собрание Терещенко), а также из частных собраний. Центром этой небольшой выставки стали все варианты эскизов Врубеля для Владимирского собора. Высокий строй этих драгоценных акварелей — сконцентрированный драматизм «Надгробного плача», торжественная и таинственная атмосфера чуда, царящая в сложной, многочастной композиции «Воскресения», где архангелы, строгие и взволнованные, начисто лишены бесстрастной благости, и, наконец, великолепный, демонический ангел со свечой — все это богатство было на выставке.

Но впереди меня ждали новые встречи с Врубелем — уже в доме Праховых.

Продолжение следует.

Франс Халс

Триста лет отделяют нас от эпохи, когда жил и работал великий голландский художник. Однако его искусство и сегодня не утратило своей силы и обаяния.

Взгляните на «Смеющегося мальчика». Можно подумать, что эта работа написана недавно — так свеж открытый, быстрый мазок, так смело вылеплена форма головы, остро схвачено выражение безудержной радости. Круглый формат удачно связан со смеющимся личиком, окруженным прядями растрепанных волос.

Халс любил писать детей и создал немало запоминающихся образов подростков, читающих, играющих на музыкальных инструментах, поющих. Это будущие художники, музыканты и актеры. Одаренные юные существа неизменно привлекали внимание портретиста. Как никто другой, он видел заложенные в них способности, развитию которых всегда был готов помогать. Недаром долгие годы мастера окружала молодежь, учившаяся у него. Никто в его время, да и в последующем не писал так проникновенно детей, отдавая этому столько души и таланта.

О Халсе известно немного. До нас дошли лишь отдельные факты его биографии. Дата рождения художника точно не установлена и колеблется между 1582 и 1585 годами. Родился он в Антверпене в семье суконщика. Незадолго до 1590 года вместе с отцом переехал в Харлем, где прожил до своей кончины (1666), редко отлучаясь в Антверпен и Амстердам.

Между 1600 и 1603 годами учился в Харлеме в мастерской Карела

Ф. Халс.
Знаменосец. Деталь картины
«Рота капитана Реньера Реаля
и лейтенанта Корнелиса Михиелса».
Масло. 1633—1637.
Рейксмузеум. Амстердам.





Ф. Халс.
Групповой портрет стрелков
гильдии св. Адриана в Харлеме.
Масло. 1627. 183×266,5.
Музей Франса Халса. Харлем.

Ф. Халс.
Шут.
Масло. Около 1624—1626.
70,4×62,1.
Частное собрание. Париж.

Ф. Халс.
Мальчик с флейтой.
Масло. Около 1625—1627.
62×54,5.
Берлин-Далем. Музей.



ван Мандера, знаменитого живописца и первого историка искусства в Голландии. В 1610 году Халс вступил в гильдию св. Луки, объединявшую художников разных возрастов. Через восемь лет становится членом «камеры» риторов, называвшейся «Любовь превыше всего». Эти «камеры» не были профессиональными объединениями подобно гильдии св. Луки. Они принимали в свой состав поэтов, актеров-любителей, которые сочиняли стихи, куплеты, поэмы и фарсы. Они бродили по деревням и городам Голландии, веселя на ярмарках народ песнями, разыгрывая назидательные представления. Вступив в «камеру» риторов, живописец почувствовал литературную и театральную атмосферу Харлема, что сказалось на созданных им образах.

Халс был дважды женат, второй раз на женщине, не умевшей подписать даже своего имени, имел двенадцать детей, большинство из них тоже стали художниками. Известно, что он располагал большой мастерской, вел богемную жизнь, славился бескорыстием и щедростью, постоянно находился в долгах и умер в полной нищете. Вот и все факты биографии, которые сохранила история.

Халс был портретистом по призванию, остро чувствующим эпоху. Наблюдая своих современников, он вглядывался не только в отличия одного человека от другого, в совокупность личных, неповторимых свойств, но и пытался выявить в каждом особенные черты, присущие ему как представителю народа.

Первая датированная и подписанная художником работа относится к 1616 году, когда ему было уже более 30 лет. Официальный заказ на групповой портрет стрелков харлемской гильдии св. Георгия означал признание его как известного мастера. Трудно переоценить значение этой картины в творчестве Халса и истории искусства.

Групповой портрет появился в Голландии в XVI веке. Его возникновение связано с созданием в стране разного рода профессиональных объединений, в том числе и стрелковых гильдий. В образовании этих сообществ нашел выражение дух коллективной спяности народа, вступившего в решающий период своей истории.



Ф. Халс.
Смеющийся кавалер.
Масло. 1624. 108×95.
Собрание Уоллес. Лондон.

Конец 1560-х годов — время начала борьбы голландцев против испанского владычества. Чувство товарищества и единства, объединившее их, помогло победить в войне с огромной Габсбургской империей. Одновременно в стране произошла буржуазная революция, которая привела к установлению республиканского строя.

Халс — очевидец этой знаменательной эпохи. Приступив к выполнению заказа на групповой портрет, он показал себя настоящим реформатором в живописи. Мы знаем подобного рода произведения художников XVI века. Их подход к таким композициям был однозначен и прост. Чаще всего изображенные располагались на полотне в строго фронтальном положении в два-три ряда. Халс

смело нарушает симметрию построения, связывая портретируемых единством действия. Он показывает стрелков в праздничной обстановке, естественных, непринужденных позах, не отделенными от зрителя, а приближенными к нему. Это образы героев, беззаветно сражавшихся за родину, знакомых с запахом пороха и звоном оружия. Сколько сражений и подвигов на счету у каждого!

Кисти художника принадлежит немало групповых портретов, на которых запечатлены представители средних сословий Голландии, вершителей ее истории, достойных прославления.

Первые десятилетия XVII века — время духовного подъема нации, расцвета науки, культуры и искусства. В эту эпоху сложился



Ф. Халс.
Цыганка.
Масло. Около 1628—1630.
57,8×52,1.
Лувр. Париж.



Ф. Халс.
Малле Баббе.
Масло. Около 1630—1633.
73×58,5.
Берлин-Далем. Музей.

Ф. Халс.
Мальчик-рыбак.
Масло. Около 1630.
76×64,5.
Музей изящных искусств. Антверпен. ▷

новый тип людей — деловых, практичных, трезвых и расчетливых бюргеров. Мало склонные к мечтаньям, они имели твердые представления о жизни, почитали собственный дом, выступали за религиозный культ без пышных обрядов.

Халс писал не только портреты, но и жанровые сцены, пейзажи. Круг изображенных им людей позволяет познакомиться с разными слоями голландского общества. Художник создал немало заказных работ, однако есть несколько произведений, которые стоят особняком в его творчестве. «Цыганка» — одно из самых выдающихся созданий подобного рода. Молодая девушка в сарафане с высоким корсажем, простой белой рубашке, распахнутой на груди, слегка обернувшись, бросает кому-то лукавый взгляд. В ее осанке, гордо поднятой голове — независимость и свободолюбие. История не сохранила названия, которое автор дал картине. Исследователи творчества Халса уже давно сами присвоили полотну существующее наименование, несмотря на то, что по типу лица, характеру одежды

перед нами не цыганка, а голландская девушка, молочница или служанка. Картина выполнена около 1628—1630 годов. Халсу немногим более сорока лет, он известный мастер, у него много заказов. Художник полон оптимистической веры в жизнь.

В так называемом «Шуте» еще более чувствуется обращенность модели вовне, к кому-то за пределами картины. Создание жанрового портрета целиком принадлежит Халсу. Его образы существуют в легко узнаваемой среде благодаря точно изображенным жестам и мимике. Передавая чувства персонажей, Халс строит композицию как быстро схваченный кадр, предвосхищая приемы Дега.

В 30-е годы художник пишет серию жанровых портретов маленьких рыбаков, рыбацек, полунитских бродяжек. «Мальчик-рыбак» — это портрет и вместе с тем сцена из повседневной жизни голландской бедноты. Мальчуган в широкой с чужого плеча одежде, с большой корзиной за плечами идет среди дюн по берегу моря. Поеживаясь на холодном ветру,

он смотрит на зрителя с улыбкой, даже с некоторым вызовом. В нем нет детской миловидности: торчащие вихрами волосы, косящие глаза, покрасневшее огрубевшее от ветра лицо. Однако маленький труженик полон бодрости и уверенности. Его неказистая фигурка выделяется на фоне сумрачного неприветливого моря и истрепанных ветром дюн. Пожалуй, впервые в голландском искусстве появляется в портрете образ природы, созвучный характеру модели. Детские портреты Халса часто имеют жанровый оттенок. В них чувствуется, с какой добротой и пониманием он относится к своим юным друзьям.

Немногим позже появляется один из самых острых по социальной характеристике образов — «Малле Баббе». Это содержательница портовой таверны, похожая на старую ведьму. В ее облике есть что-то отталкивающее, злобное и вместе с тем привлекательное своей оригинальностью. Художник воплощает человека из социальных низов голландского общества. В грубости Малле Баббе есть энергия и сила самозащи-

ты. Ее неуживчивый нрав передан экспрессией быстрых и резких мазков, торчащих во все стороны и как бы колющих глаза. Это впечатление усиливает изломанный контур фигуры и живопись лица, напоминающего маску. Портрет Малле Баббе можно было бы назвать гротесковым, если бы не потрясающая жизненная достоверность воплощенного мастером причудливого образа.

Халс не стал официальным портретистом, ибо не был способен к лести, как того требовали высокопоставленные заказчики. В этом он сходен с Рембрандтом, Якобом Рейсдалем, Эммануэлем де Витте. Если с 1630 по 1640 год художник выполнил свыше 60 заказов, то в последующий период вынужден был просить помощи у харлемского магистрата, который практически и содержал семью до смерти мастера.

Задача создания заказного портрета не лишена трудностей. С одной стороны, портретируемый выражает желание видеть свой образ таким, как представляется самому себе, и художник вынужден с этим считаться; с другой — настоящий мастер всегда проникает в суть модели и, хочет того или нет, раскрывает ее истинные свойства.

Скорее всего портрет «Смеющийся кавалер» понравился заказчику. Молодой человек изображен в роскошном костюме, широкополой шляпе, элегантно, но без кокетства сдвинутой набок. Его осанка горделива, и взгляд надменен. Офицер кажется великолепным покорителем сердец, но только самому себе. Рассматривая портрет, мы постепенно проникаем в глубь образа, обнаруживая за внешними признаками красоты и мужественности иное: недалекий ум, самодовольство и самовлюбленность, которые сочетаются с сознанием превосходства богатого человека. Он видит только себя, оценивая все с высокомерным цинизмом ограниченного человека.

К середине XVII века голландское общество внутренне перерождается. Верхушка буржуазии аристократизируется. Исчезают демократические настроения, а с ними и чувство единства нации эпохи революции и борьбы за независимость. Халс болезненно реагирует на изменение общественных настроений. Его искусство



наполняется чувством горечи и разочарования, но становится в то же время глубже и мудрее.

Шло время, менялись люди и сам художник. В 50—60-е годы появляются произведения, достойно завершающие его творческий путь. Подлинным шедевром поздних лет можно считать мужской портрет из музея Метрополитен в Нью-Йорке. Величавая поза, исполненная достоинства, умное открытое лицо человека, который смотрит на мир решительно и властно. Во всем облике ощущается твердость воли и сознание своей правоты. Художник оценивает личные качества портретируемого вне словесных предрассудков или идеальных представлений о его предназначении. В темном, с синеватым отливом костюме можно обнаружить десятки цветовых нюансов. В пределах скупых цветов — черного и белого — художник разрабатывает сложнейшую красочную гамму. Недаром Винсент Ван Гог с восхищением гово-

рил: «У Франса Халса не менее двадцати семи черных тонов». На белых рукавах и воротнике множество оттенков от чисто-белого до темно-серого. Единственное красочное пятно — ленточки в нижней части камзола: лиловые с оранжевыми и белыми бликами и зеленые с серыми. Легкие, свободные, пронизанные светом мазки создают одухотворенную, трепетную живописную ткань.

Халс определил основные принципы голландской реалистической живописи XVII столетия. У художника было огромное число учеников и последователей. Среди них знаменитые живописцы Адриан ван Остаде, Адриан Броувер, Ян Верспронк, Ян де Моленар. Он первый голландский художник, отразивший человека новой эпохи, его сложность и многоплановость. Движимый страстным чувством и вдохновением, Халс открыл великие возможности искусства живописи.

Т. СЕДОВА



РАССКАЗ ТРЕТИЙ

В 1927 году произошло событие, которое надолго определило развитие нашего искусства. Молодые художники И. Иванов-Вано, Ю. Меркулов, Д. Черкес сняли первый мультипликационный фильм для детей «Сенька-Африканец», поставленный по мотивам сказок Корнея Чуковского.

Мультипликационное кино нашло своего зрителя!

В каждой квартире есть телевизор, и ребята всего Советского Союза ежедневно смотрят мультипликационные фильмы. Начинается непосредственный кон-

Окончание. Начало в № 1 и 2 за 1987 год.

такт с малышом. Он знакомится с понятием драматургии, заключенной в образах героев и их поступках. Прислушивается к эмоциональному звучанию музыки. Чувствует цвет и свет. Ощущает ритм повествования. Получает первые уроки в понимании добра и зла. Да, много информации несет короткая, десятиминутная кинолента. Это первые основы эстетических и нравственных понятий, которые получает ребенок. Первые и, как правило, стойкие.

Наши фильмы учат детей сопереживать, включаться в предложенные обстоятельства игры. Ведь мы способны оживить вся-

кие вымыслы любых фантастических героев. А теперь давайте посмотрим, в каких жанрах работают художники мультипликации. Например, еще в 20-е годы был придуман мохнатый корреспондент Мурзилка, то ли Мишка, то ли игрушка с фотоаппаратом и самопиской. Авторы, видимо, предполагали, что звонкое звуко сочетание Мурзилка и необыкновенная внешность обеспечат новоявленному герою любовь ребятшек, а журнал того же названия принесет ему популярность.

Но ничего из этого не получилось, потому что создатели не позаботились о биографии своего детища. Прошло 60 лет со дня его рождения, а мы так и не узнали, как он живет, что любит, какие у него привычки и капризы. Вот почему дети не играют в Мурзилку.

Другое дело Чебурашка и Крокодил Гена. В мультипликации они обрели характеры, манеру поведения, привычки. Их можно любить или не любить, но они живут среди нас со своей сказочной жизнью.

Возможности реализации сказки в мультипликационном кино воистину неограниченные! Я уверен, что ни один вид искусства, включая игровой кинематограф, не может так увлекательно рассказывать сказки, как мультфильм. Придуманный художником мир правдив и составляет единое целое с действующими в нем персонажами. Можно убедительно рассказать народную сказку, используя фольклор, традиционные национальные ви-



Художник А. Савченко.
Эскиз к мультфильму
«Малыш и Карлсон».
Экранизация повести
А. Линдгрен.



Художник Т. Зварыкина.
Эскиз к мультфильму
«Перевал».
Научная фантастика.

ды искусства, особенности графического стиля, колорита, орнамента. Киностудия «Союзмультфильм» экранизирует мифы, легенды, притчи, народные сказания.

Опыт «достоверной» реализации сказки помогает убедительно показать и научную фантастику. Большим успехом у юных зрителей пользовался полнометражный фильм «Тайна третьей планеты» (автор сценария К. Булычев, режиссер Р. Качанов, художник Н. Орлова) о приключениях в космосе девочки Алисы и ее друзей.

Успешно работает в жанре научной фантастики режиссер Владимир Тарасов. О его фильме «Перевал» мы упоминали в предыдущей статье. Он также совместно с коллегами снял фильмы «Контакт», в котором инопланетянин ищет возможность познакомиться с земным художником, и «Контракт» — о судьбе механического робота на злойшей необитаемой планете. К нему приходит на помощь человек.

Не менее трудны в экранном воплощении философские притчи, где художник может в гротесковой и метафорической формах рассуждать о нравственных проблемах гуманизма, будь то история о «Стеклопанной гармонике» (режиссер А. Хржановский, художники Ю. Соостер, В. Соболев), рассказывающая о благородной роли искусства, или «Сказка сказок», снятая по сценарию Л. Петрушевской режиссером Ю. Норштейном и художником Ф. Ярбусовой. Американская академия искусств провела опрос среди 60 критиков, искусствоведов, киноведа, чтобы отобрать 50 лучших мультипликационных фильмов «всех времен и народов». «Сказка сказок» была признана одним из лучших фильмов за всю историю мировой мультипликации. Не стоит пытаться пересказывать фильм. Он сюжетно многопланов, насыщен символами, метафорами, гротеском. Это авторское рассуждение о времени, войне, милосердии, искусстве.

Было бы ошибочно думать, что мультипликационному кино чужды актуальные проблемы сегодняшнего дня. С первых дней рождения оно оперативно, в ост-



Режиссер и художник И. Иванов-Вано. Эскиз к мультфильму «Волшебное озеро». Русская народная сказка.



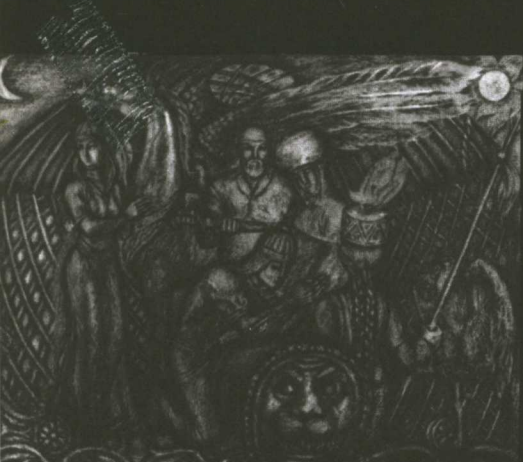
Режиссер и художник В. Курчевский. Эскиз к мультфильму «Мастер из Кламси». Экранизация повести Р. Роллана «Кола Брюньон».



Художник А. Спешнева. Эскиз к мультфильму «Поезд памяти». Философская притча по стихам П. Неруды.



Художник А. Савченко. Эскиз к мультфильму «Возвращение блудного попугая». Современная сказка.



Н. Демидова.
Эскиз к рассказу А. П. Чехова
«Каштанка».

Н. Конда-Качайкина.
Эскиз к героическому эпосу
народа Гвинеи-Бисау
«Сундьята».

М. Мухамедкаримов.
Эскиз к героическому
казахскому эпосу «Кобланды
Батыр».

Работы студентов ВГИКа.

росатирической форме откликлось на самые животрепещущие проблемы нашей жизни, будь то борьба с нарушителями общественного порядка или бюрократизмом, стяжательством. Язык сатиры всегда был ее оружием. Владимир Маяковский увлекался мультипликацией. Ему удалось «оживить» несколько своих рисунков к политическим плакатам «Окно сатиры» РОСТА. В годы войны киностудия «Союзмультфильм» выпускала журналы политсатиры, фильмы «Били, бьем и будем бить» и многие другие. Сегодня большой популярностью пользуется сатирическая серия «Контакты» и «Конфликты».

Не такая уж редкость на экране и мультфильмы с добрым юмором. Вспомните хотя бы «Ну, погоди!» или приключения в деревне Простоквашино.

Сделано много экранизаций классики. Мне пришлось работать над экранным воплощением повести Романа Роллана «Кола Брюньон», пьесы Генриха Ибсена «Пер Гюнт», трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери».

Справедливо может возникнуть вопрос — разве нуждаются эти произведения в таком способе воплощения, когда их можно поставить в театре или игровом кино?

Попробую ответить. Мне кажется, что только в мультипликации можно добиться создания убедительного образа. На сцене или в художественном фильме мы всегда, даже под гримом, узнаем известного актера, а потом обсуждаем, хорошо или плохо сыграл он роль. Преимущество мультипликации состоит в том, что силами изобразительных и пластических возможностей она создает выкристаллизованный образ, понятие, не связанное ни с натуралистическим движением, ни с реальной бытописью.

Есть в нашем искусстве и свой «портретный жанр». Нам удалось, и небезуспешно, передать в своих кинолентах портреты Фридриха Энгельса и Александра Сергеевича Пушкина. Я говорю о фильмах «Юноша Фридрих Энгельс» (совместная постановка с ГДР, режиссеры К. и К. Георги, Ф. Хитрук, В. Курчевский, художники В. Курчевский,

В. Наумов) и о трилогии «Я к вам лечу воспоминаньем», «И снова с вами я...», «Осень» (режиссер А. Хржановский, художники Ю. Батанин, В. Янкилевский, Г. Аркадьев).

В картинах использован иконографический материал — рисунки, рукописи. Вы, конечно, знаете, что Пушкин и Энгельс были интересными рисовальщиками. Они делали наброски с натуры, фантазировали с карандашом в руке. Любили рисовать шаржи на своих знакомых и на себя. Нам оставалось лишь «оживить» рисунки и портреты. Прием позволил рассказать о времени, в котором творили эти великие люди. Они как бы стали нашими собеседниками.

Я рассказал лишь о некоторых жанрах в мультипликации, обозначил направление поисков и возможности решения творческих задач в развитии нашего искусства.

Многие читатели спрашивают, как стать художником-мультипликатором?

Ответ очень простой — рисовать! И не просто что-то срисовывать, подражая нашим картинкам, а трудиться с умом, целенаправленно. Основа мультфильмов — движение. Нужно делать наброски с людей, животных в динамике и покое. Хорошо знать анатомию человека и животных — это залог достоверности в решении гротесковых ситуаций при разыгрывании мизансцен.

Научитесь наблюдать человека. Его черты, манеру одеваться, подмечайте пластику движения. Для мультипликации это очень важно. Точно найденный графический образ запоминается быстро и надолго.

Конечно, все видели, как трепещет флаг на ветру, какой абрис имеют волны при сильном ветре и в штиль. Какая удивительная, сложная траектория у оторвавшейся ветки, падающего листа. Как летят снежинки в мороз, оттепель, буран. А вот попробуйте это нарисовать. С натуры не получится! Нужно наблюдать, запоминать, изучать. Тренировать и оттачивать зрительную память. В этом сходство труда наших художников с мастерами других видов изобразительного искусства.

Необходимо научиться цветом передавать эмоциональное содержание картины. Допустимы буйное живописание и скупые, графические отношения двух цветов. Все зависит от того, какую идею вы хотите подчеркнуть в фильме.

Есть еще одна профессиональная особенность у художников, занимающихся мультипликацией. Они должны много читать, а читая, осмысливать и рисовать в воображении, чтобы потом сесть за стол и выразить фантазию на бумаге. Сравните рисунок с тем, что написано в книге. Удалось ли точно прочитать произведение? Может быть, вы «упустили» характеры героев или не знаете, как выглядит тот или иной предмет: обыкновенная коса, например, каминные щипцы или крестьянская подвода... Художник должен знать историю культуры, костюма, орнамента, архитектуры...

Во Всесоюзном государственном институте кинематографии, на художественном факультете есть отделение, где учат профессии художника-постановщика мультипликационного фильма. Студенты занимаются шесть лет. Я преподаю «мастерство», то есть композицию. Дело это не простое, потому что студент, даже успешно сдавший приемные экзамены и прошедший собеседование (а это важно!), не представляет будущую специальность. Ведь в зрительном зале все кажется легким и простым. На самом же деле в процессе учебы оказывается, что не у всех хватает прилежания и терпения в овладении мастерством нашей профессии. Надо со студенческой скамьи и на всю жизнь полюбить наше искусство. Без этого в мультипликации делать нечего. Она откликается только на взаимность. Начинаем обучение с простых задач: поиска характера персонажа, разработки его движений и кончаем сложными поисками изобразительного решения всего фильма, где художник проявляет себя и как режиссер, и как актер-мультипликатор.

В этом вы сами убедитесь, посмотрев работы студентов, опубликованные в журнале.

В. КУРЧЕВСКИЙ,
заслуженный деятель искусств РСФСР



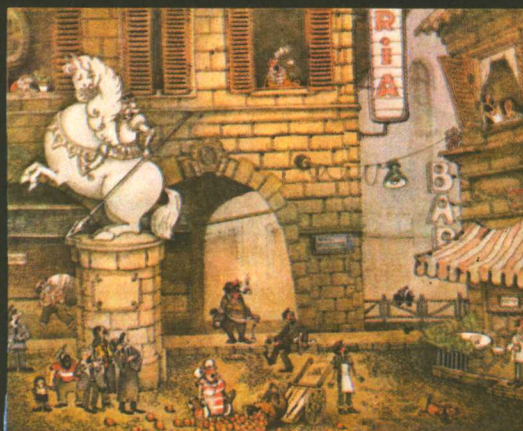
Е. Голубева.
Эскиз к неоконченному роману
Э. Гофмана «Житейские
воззрения кота Мурра».



Д. Мансуров.
Эскиз к книге Э. Распе
«Приключения барона
Мюнхгаузена».



В. Курочкина.
Эскиз к русской народной сказке
«Иван-Царевич и Серый Волк».



В. Карту.
Эскиз к сказке Д. Родари
«Небесный торт».

Работы студентов ВГИКа.

МУЗЕЙ ИГРУШКИ В ЗАГОРСКЕ

Все ли из вас, ребята, знают, что в подмосковном городе Загорске находится Государственный музей игрушки? Его экспонаты могут по своему рассказать об истории, общественном укладе, обычаях и нравах народа, их создавшего. В них сочетается сказка и реальность, современность и традиция.

Необычный этот музей размещен в красивом здании бывшей гимназии на высоком холме над Келарским прудом, откуда хорошо виден архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры. А основан музей был в 1918 году в Москве музейным отделом Народного комиссариата. Николай Дмитриевич Бартрам, разносторонне одаренный человек, сочетавший в себе талант художника, исследователя и организатора, стал его директором. Он задумал: дети смогут не только рассматривать экспонаты, но и играть в настольные игры, складывать азбуки, читать книги, смотреть кукольные представления.



И. Марачева.
Загорская матрешка.
Дерево, роспись.
1985.

«От игры к знанию» — так определял Н. Д. Бартрам программу работы с детьми.

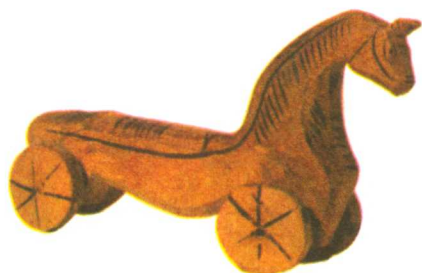
Первый директор предложил разместить новый музей в доме на Смоленском бульваре, где жил сам. И вот суровой зимой 1920 года московская детвора собралась на свой праздник. А. Изергина,

дочь Н. Д. Бартрама, вспоминает: «Первые посетители, первые ребята в валенках, шубах, теплых платках и шапках. На паркете за ними оставался мокрый след. Смотрели молча, замороженные необычностью окружающего. За окном завьюженный Смоленский бульвар, белые сугробы. Очередь за хлебом, разруха. Но существовал золотой фонд страны — будущее, детвора, она, несмотря ни на что... требовала игрушек».

Каждый день, еще до открытия музея ребята с нетерпением толпились у дверей. Здесь можно было (бесплатно!) провести целый день, рассматривая восхитительные экспонаты и слушая о них интересные истории, а в специальной мастерской и самому сделать игрушку. Особенно привлекали юных посетителей спектакли театра Петрушки, которые разыгрывали настоящие актеры-кукольники и сами сотрудники. Так музей совмещал роли хранилища, выставки, театра, игроте-

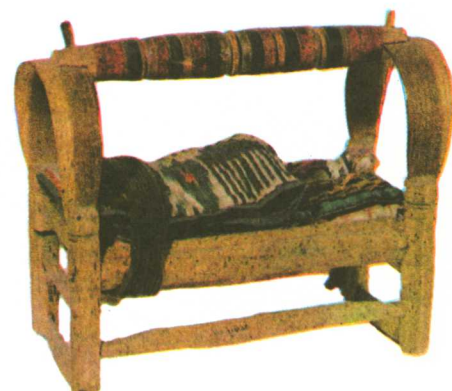
Конь-каталка.
Папье-маше, дерево, роспись.
Конец XIX — начало XX века

Вожак с медведем.
Папье-маше, дерево, роспись.
Конец XIX века.



Колыбель.
Узбекистан.
Ткань, дерево.
Начало XX века.

Красноармейцы.
Дерево, роспись.
1920-е годы. ▷





ки, читальни и мастерской. Встречая Николая Дмитриевича Бартрама на улице, дети говорили: «Здравствуй, дядя Музей! Мы к тебе придем!»

1920-е годы — время стремительного формирования коллекции. Уникальные экспонаты конфисковали из магазинов и со складов, из национализированных дворцов и особняков. Сотрудники неустанно следили за распродажей антиквариата, скупали изделия у мастеров на промыслах. Аккуратным каллиграфическим почерком в книги учета записывали поступавшие вещи. Кони в полном снаряжении, рыцарские доспехи, наборы оловянных солдатиков, замки с богатой обстановкой, куклы с модным приданым, изящная посуда из фарфора и серебра, музыкальные панорамы и затейливые игрушки-автоматы — все эти светские забавы иллюстрировали

Н. Лавров.
Конь-каталка.
Н. Леман.
Куручки, гусь, утка.
А. Петров.
Утка на «пищике».
Загорск.
1930-е годы.

Н. Леман.
Чум ненцев.
Загорск.
Дерево, роспись.
1930-е годы.

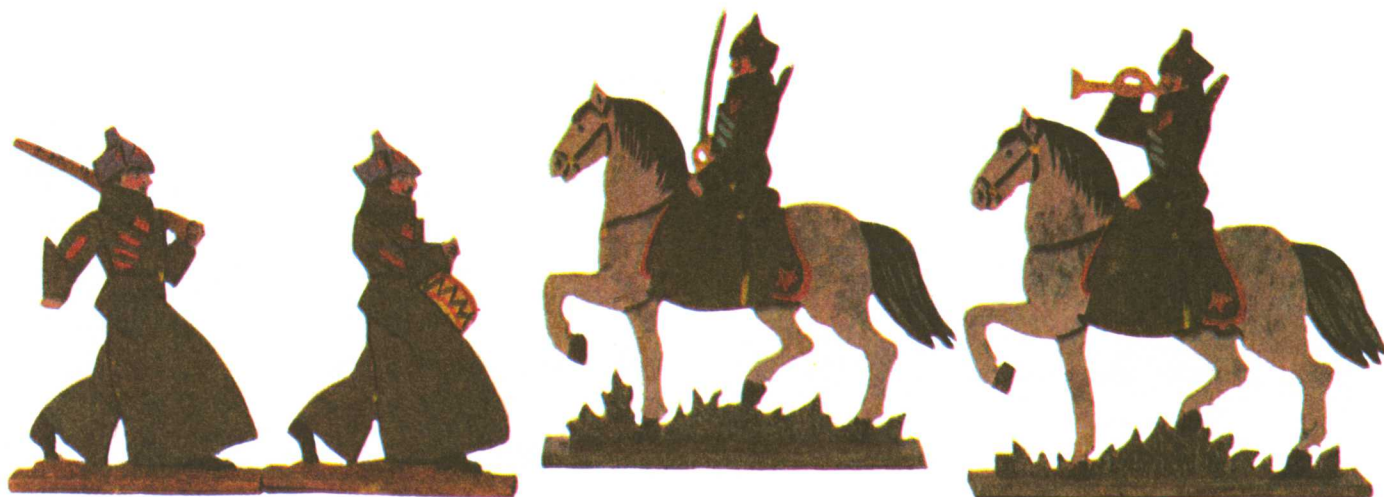
жизнь детей привилегированных сословий дореволюционной России.

Традиционную этнографическую игрушку помогли собрать коллекционеры. Они подарили изделия русских крестьян и посадских ремесленников, а также народов Европы и Востока.

В это же время складывалась коллекция первых советских иг-

рушек. Подобную ей теперь не найти, пожалуй, ни в каком другом музее. Работницы в синих спецовках и красных косынках, красноармейцы в буденовках, комиссары в кожанках, пионеры и метростроевцы, челюскинцы, представители народностей СССР — типичные образы тех, кто завоевывал и строил новую жизнь. Искренним и непосредственным художественным языком кукольные персонажи рассказывают о героическом времени. Эти игрушки подобны кадрам документальных кинолент...

Н. Д. Бартрам заботился не только о богатстве музейных фондов, но и о развитии игрушечного дела. Он сам был одним из первых советских профессионалов-игрушечников. При музее открылись специальные курсы, обучавшие мастеров этой оригинальной области художественного творчества. Думали здесь и о



создании образцов для производства.

В 1925 году музей переехал в просторный дом Селезнева на Кропоткинской улице, а в 1931 году его перевели в город Загорск.

Загорск, бывший Сергиев посад — крупнейший старинный центр народной игрушки. По всей стране расходились отсюда расписные матрешки и резные механические поделки «с секретом». На базарах и ярмарках, что устраивались под стенами Троице-Сергиевой лавры, продавались потехи на любой вкус: тряпчешь куклу-пеленашку — зашумит в ней сухой горох, нажмешь рычажок куклы-перевертыша — вмиг молодуха обернется старухой, потянешь за кольцо — заревет медведь «на дыбу». Более трех тысяч изделий сергиевских мастеров — гордость музейной коллекции. Теперь в строгой тишине залов эти забавы прошлого можно подолгу рассматривать, восхищаясь неисчерпаемой выдумкой, изобретательностью и художественным вкусом народных мастеров.

За годы существования музея его коллекция значительно выросла. Сегодня в ней более тридцати тысяч экспонатов. В поездках и экспедициях музейные работники собрали образцы игрушек разных народов и народностей СССР. Они отличаются, подобно говору, танцам, песням. И вместе с тем в них много общего. Причем повторяются не только разновидности изделий — мячи, каталки, куклы... Часто можно наблюдать поразительное сходство конструкций, форм, украшений. Всюду мастера учились у одного учителя — природы, работали с одинаковыми материалами. И всегда перед ними стояла задача — радовать детей и передавать им свой опыт.

Есть в коллекции и лучшие промышленные образцы и модели, созданные во Всесоюзном научно-исследовательском институте игрушки. Музей в Загорске приглашает вас в гости. Здесь вам откроется бесконечное разнообразие мира игрушки, в котором, как в зеркале, отражается мир подлинный, окружающий нас.

Г. ДАЙН,
кандидат искусствоведения



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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

4.1987

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Учитель, воспитай ученика!	Г. Величкина
2	Победители конкурса «Юные художники ФАИ» Детский мир Вселенной	Ф. Чуев
6	К ДНЮ РОЖДЕНИЯ ПИОНЕРСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ Пионерские знаки чести	М. Тарабрина, А. Массарыгин
8	К 70-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ А. Рылов. В. И. Ленин в Разливе	Л. Зингер
10	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА Живопись П. Т. Фомина	А. Дмитренко
14	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ М. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра	Б. Столяров
17	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Беседы о пластической анатомии	В. Богомазов
21	Московские дома В. И. Баженова	Ю. Герасимов
26	ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ Гравюры Дюрера в художественных мастерских Ивана Грозного	Ю. Неволин
30	ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ Скань	А. Крючков
32	О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ Годы жизни и работы	Д. Шмаинов
37	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Франс Халс	Т. Седова
42	Рассказы о мультипликации. Окончание	В. Курчевский
46	Музей игрушки в Загорске	Г. Дайн

Обложки:

1. Ф. Халс. Смеющийся мальчик. Масло. Около 1620—1623. Диаметр 29,5. Частное собрание. Париж.
2. На этюдах. Фото.
3. Почетный пионерский караул на слете комсомольцев Красной Пресни. 1929. Фото.
4. В. В. А. с. н. е. ц. о. в. Нестор-летописец. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. Аquarelle, гуашь, золото. 1885—1896. 49×27,5. Государственная Третьяковская галерея.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов (ответ. секретарь), Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, В. И. Лисов, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 16.02.87. Подп. к печ. 19.03.87. А01001. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 188 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 24.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Суцневская ул., 21.



СВ. ПР. НЕСТОРЪ



ЛѢТОПИСЕЦЪ

В. В.