

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



10. 1983



**ВПЕРЕД
НАС ПАРТИЯ
ВЕДЕТ!**

ГЕРОИ РЯДОМ С НАМИ

ЛЕНИНСКОМУ КОМСОМОЛУ — 65 ЛЕТ

Ленинский комсомол. Сегодня это около 42 миллионов юношей и девушек — огромная созидательная сила, боевой авангард, организатор советской молодежи. Сплоченный вокруг партии, комсомол вот уже 65 лет на передовой строительства нового общества. Шесть орденов на знамени ВЛКСМ. Каждый из них — героическая эпоха в жизни советской молодежи, беззаветно преданной делу великого Ленина.

Школу комсомола прошли миллионы людей всех, пожалуй, на земле профессий: рабочие и хлеборобы, ученые и воины, врачи, писатели, космонавты, художники. С первых лет Советской власти наше изобразительное искусство, его мастера неизменно жили одной судьбой с Отечеством, делили радости и заботы современников, отдавали свой талант делу революции, полными жизни и романтики произведениями откликались на трудовые подвиги первостроителей Комсомольска-на-Амуре и Днепрогэса, стальной магистрали Турксиба.

Музы молчат, когда говорят пушки. Так оно и было: столетиями оправдывали себя эти слова. Советские люди нарушили вековую традицию. Музы встали в строй защитников Родины в годы битвы с фашизмом. Кистью, пером и карандашом громили советские художники врага. Сотни возмужавших юношей и девушек, тех, кто вернулся с фронта, пришли в студенческие аудитории учиться искусству.

Сегодня молодое поколение художников 80-х годов вместе со своими старшими товарищами на БАМе и у рыбаков Камчатки, на стройках Нечерноземья, на Саяно-Шушенской ГЭС и «Атоммаше». Что движет молодыми в этих поездках?

Немеркнущее чувство сопричастности молодого поколения строительству нового мира, желание внести и свой художественный вклад в общенародное дело. Оно неугасимо у современной молодежи так же, как у тех комсомольцев, которые 65 лет назад собрались на свой первый съезд.

Высокие цели, перспективы исторического значения намечены для всех нас в материалах июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, речи на нем Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Ю. В. Андропова. Задача формирования нового человека, насущные вопросы идеологической, массово-политической работы, обсуждавшиеся на Пленуме, напрямую связаны со многими аспектами труда большого отряда творческой интеллигенции. Доверие партии к творческим работникам, уважение к ним, понимание специфики их деятельности не могут не наполнять сердца художников гордостью, сознанием своей ответственности как идеологических помощников партии.

На Пленуме подчеркивалось, что человек, осо-

бенно молодой, нуждается в идеале, воплощающем благородство жизненных целей, идейную убежденность, трудолюбие и мужество. И таких героев не надо выдумывать, они рядом с нами. Эти герои действительно рядом с нами — в тех передовых коллективах, которые есть в каждом городе и поселке. Творческая молодежь — живописцы, графики, скульпторы — именно здесь и найдет персонажи будущих произведений, воспевающих красоту мирной земли, человеческого труда.

Доброй традицией стали выезды художников по командировкам комсомола. 135 Всесоюзных ударныхстроек отмечены алыми звездочками на карте Родины. Это значит, что яркого отображения ждут тысячи и тысячи прекрасных судеб, интересных характеров, событий, трудовых подвигов.

Вошли в традицию и выставки-отчеты перед своими героями, когда молодые мастера рассказывают тем, с кем они бок о бок трудились в творческой поездке, о созданных этюдах и рисунках, о будущих замыслах. Доверительный, искренний, а порой и нелицеприятный разговор позволяет почувствовать коллективную ответственность поколения за те ценности, которыми обогатится культура развитого социализма. Отчетные выставки по результатам командировок — это один из плодотворных путей подхода молодого художника к насущной проблематике наших дней. Но надо помнить, что творческая командировка — это знак доверия художнику со стороны комсомола.

Велика и ответственна роль Ленинского комсомола в воспитании нового человека, формировании молодого поколения мастеров социалистической культуры. В этой работе неразделимы задачи идейно-политические и творческие. Важно помочь молодым мастерам сосредоточить внимание на глубоком изучении действительности, добиться того, чтобы нормой жизни стали коллективизм и доброжелательность, товарищеская поддержка и принципиальное неприятие недостатков, некритического отношения к чуждым нам явлениям, которые под видом «новизны» пытаются привить на нашей почве идеологические противники.

Многое зависит от внимания к молодежи, выпускникам художественных учебных заведений на местах. Ведь именно из дальних городов, краев страны приходят порой на всесоюзные выставки интереснейшие произведения, отвечающие самым высоким требованиям. Достаточно вспомнить наших замечательных лауреатов премии Ленинского комсомола, представителей многих союзных республик, всех видов изобразительного творчества.

Комсомол всегда был другом и помощником молодых мастеров. И сегодня он активно, боевито нацеливает их на высокое служение идеалам коммунизма, самоотверженную борьбу своим творчеством за мир и социальный прогресс.

МЕТРО «МАЯКОВСКАЯ»

Невозможно по-настоящему понять жизнь большого города, не окунувшись в стремительный его водоворот, не перенесясь из конца в конец на степенных троллейбусах, звонких трамваях, зеленоглазых такср. Но подлинный пульс этого гигантского организма ощущаешь глубоко под землей, в метро.

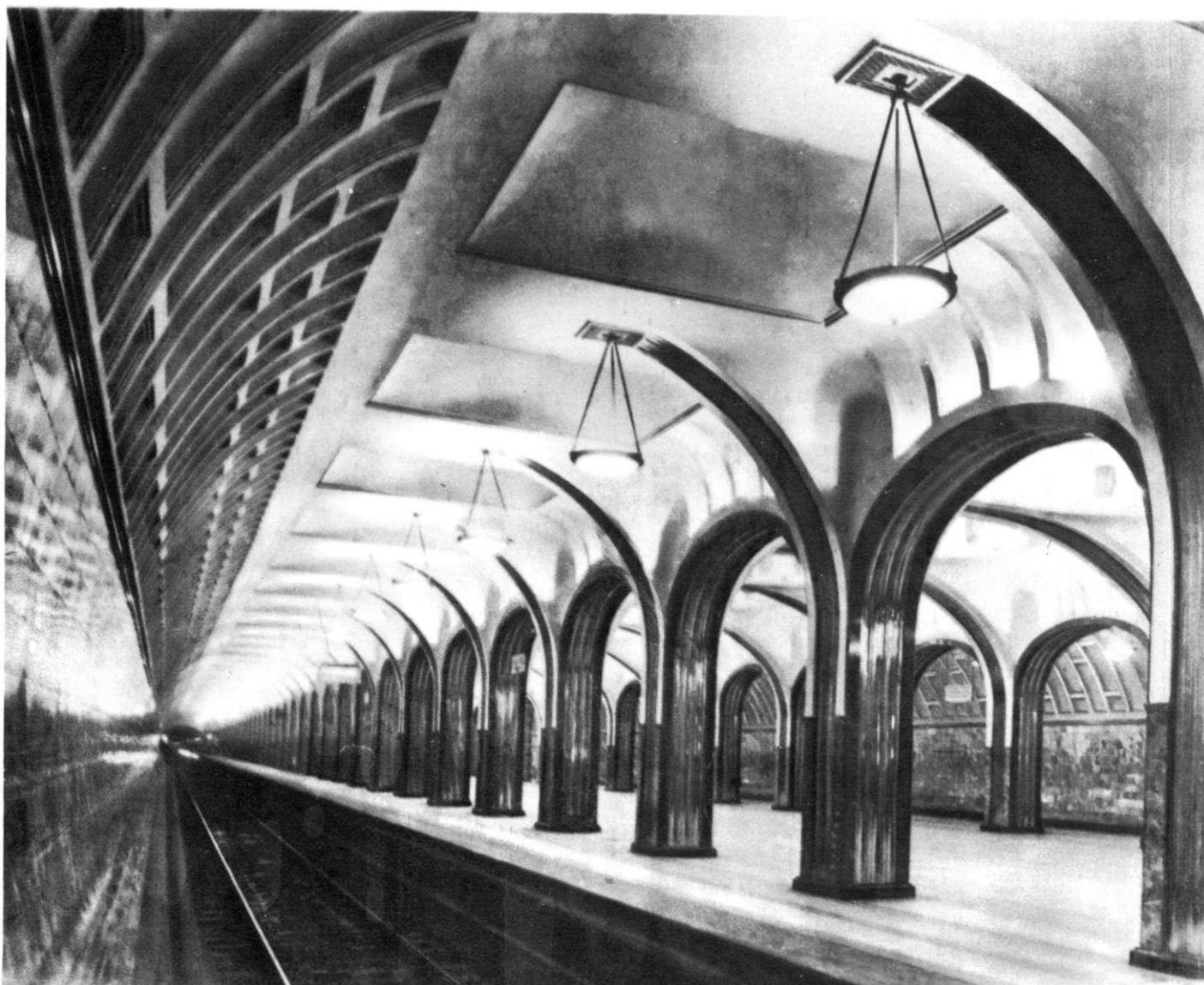
Московский метрополитен имени В. И. Ленина насчитывает более ста станций. Это сложное инженерное сооружение — основная транспортная артерия столицы. Голубые пунктиры вагонов мчатся по кругу, вдоль и поперек подземного лабиринта. Зимой и летом... Каждый день... В будни и праздники...

Темнота тоннелей внезапно обрывается, ярко и торжественно вспыхивают станции, поражая непохо-

жестью и сказочной палитрой мраморов. В этом разнообразии архитектурных форм и образов отражается целая эпоха.

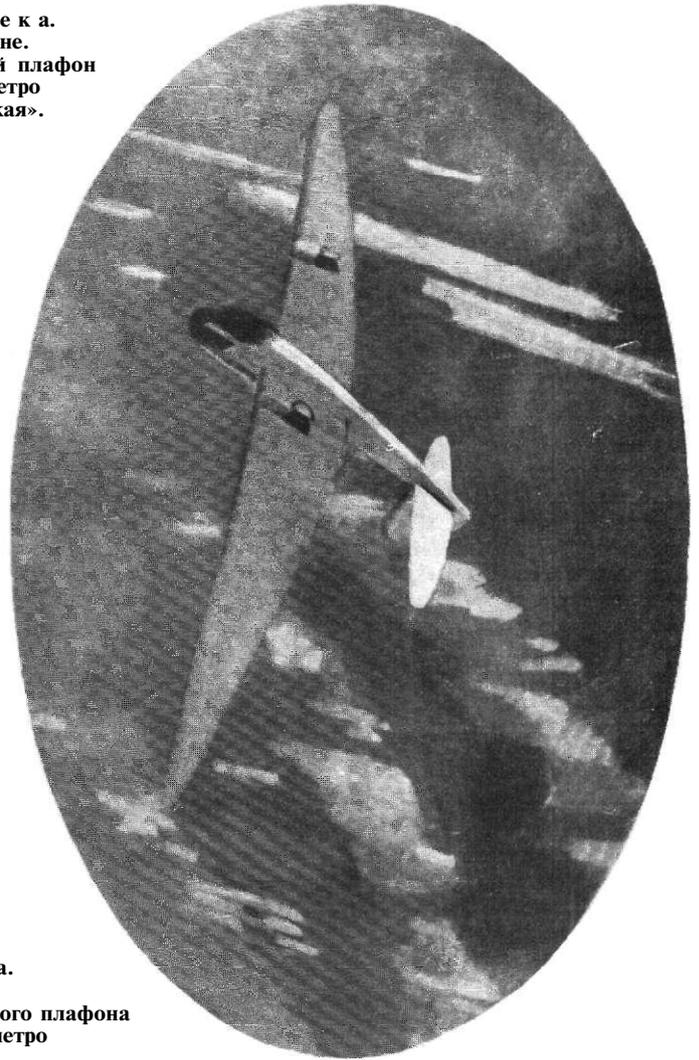
Среди станций Московского метрополитена особое место занимает «Маяковская». Открытая 11 сентября 1938 года, она стала уникальным памятником великому пролетарскому поэту, созданным архитектором Алексеем Николаевичем Душкиным.

В 1935 году состоялась Всемирная выставка в Париже, где проект станции вызвал восхищение публики и привлек к себе внимание многих архитекторов. Значительный для того времени успех советского искусства был отмечен высшей наградой — «Гран-при» выставки. Позднее, в 1938 году, на такой же





А. Д е й н е к а.
На комбайне.
Мозаичный плафон
станции метро
«Маяковская».
 1938.



А. Д е й н е к а.
Планер.
Эскиз мозаичного плафона
для станции метро
«Маяковская».
 1938.

выставке в Нью-Йорке демонстрировался фрагмент станции, выполненный в натуральную величину. Работа молодого советского архитектора получила всеобщее признание.

Прошло немало лет. «Маяковская» достойно выдержала испытание временем.

...Вот вы оставили наверху концертный зал, кино-театр, и неутомимая лента эскалатора уносит вас глубоко под землю. Еще немного — и вы в центральном зале станции «Маяковская». Все вокруг пронизано воздухом, светом, все сливается в гармоничную и торжественную архитектурную симфонию.

В качестве новой несущей конструкции использованы изящные стальные колонны. Это позволило автору добиться целостной и выразительной композиции. А ведь «Маяковская» была первой колонной станцией глубокого заложения.

Основные принципы проектирования станций метрополитена А. Н. Душкин сформулировал уже в первых своих работах. Большое внимание уделял он

новым достижениям строительной науки и техники. Но, пожалуй, главное — бережное отношение к пространству.

Понимая, что глубоко под землей каждый отвоеванный метр стоит колоссальной затраты сил, архитектор стремится наиболее экономно его использовать. Он учитывает даже толщину облицовки стен. Тем более выбор стальных конструкций при проектировании станции «Маяковская» не случаен.

За счет незначительной толщины опор зодчий получил максимум пространства, которого так не хватает в станциях пилонной конструкции. Судите сами. Пилоны — массивные стены с узкими проходами — делят станцию на три части. Спускаясь по эскалатору в центральный зал и слыша шум приближающегося поезда, пассажиры не видят, к какой из платформ он подходит, и, ускорив шаг часто до бега, обнаруживают свою ошибку, только выйдя на перрон. Здесь же вы воспринимаете интерьер с любого места.

Архитектурный образ «Маяковской» предельно выразителен и строг.

Обратите внимание, как удачно подчеркнул автор полосами профилированной нержавеющей стали напряжение, скрытое в плавно текущих формах арок. Обычно в строительстве сталь применяется

Архитектор А. Душкин.
Станция метро
«Маяковская». Путь и часть
перронного зала.

◁ 1938.

для изготовления всевозможных колонн, балок, ферм, труб. Неожиданно для всех Душкин использовал сталь в совершенно новом качестве: как отделочный материал! Четкие линии арок, оживленные отраженным светом, придали интерьеру праздничный, нарядный вид.

Интересен контраст холодной стали и красного камня, которым частично, на высоту человеческого роста, облицованы колонны. Маленькие пластинки толщиной всего в полсантиметра. Это драгоценный уральский орлец, в строительстве он применяется чрезвычайно редко.

Автор с большим вкусом подобрал тональные и цветовые отношения природного камня для облицовки станции. Спокойный и в то же время торжественный колорит как нельзя лучше отвечает общему архитектурному замыслу. Сочетание черного, серого и красного, контрастирующее с белым цветом потолка, составляет то общее настроение, которое придает интерьеру силу и свежесть.

Из крупных гранитных плит, выдержанных в общей цветовой гамме, архитектор решает и пол станции. Конечно, гранит — материал дорогой, но в данном случае цена относительна. Например, гораздо более дешевые асфальтовые полы — вы их можете встретить на некоторых станциях — часто нуждаются в ремонте, неприглядны, собирают пыль. Практически вечный гранит лишен всех этих недостатков.

Рисунок пола в противовес пластичным архитектурным формам очень лаконичен и геометрически прост. Его строгий орнамент составляют два ряда черно-белых квадратов. Между ними по оси зала бежит полоса темно-красного гранита. У торцевой стены она как бы устремляется вверх — пьедесталом бюста Маяковского. Здесь вы обязательно остановитесь и задержите взгляд на лице поэта.

Замечательно освещение станции. Оно вообще имеет особое значение в архитектуре, тем более когда речь идет о подземном сооружении. С помощью света можно усилить художественную выразительность интерьера, подчеркнуть его пространственные особенности и пластику. Здесь, на станции «Маяковская», Душкин расположил светильники в



33 овальных куполах. В перспективе уходящего зала эти парящие купола кажутся огромными сияющими люстрами. Интерьер полон света, полутеней, рефлексов.

Заинтересуют вас, конечно, красочные мозаики из смальты — кусочков цветного непрозрачного стекла. Они расположены глубоко в куполах. Эти мозаичные плафоны создал известный советский художник А. Дейнека. Первые эскизы он разрабатывал вместе с архитектором. Времени было мало, работали увлеченно. Ведь мозаика в метро — это было впервые! Сам Дейнека писал потом:

«Хорошо, когда перед тобою — новое дело. А задача действительно замечательная: метро должно быть красиво, современно конструктивно и эстетически.

Стиль метро создается в синтезе труда ученых и рабочих, инженеров и архитекторов, скульпторов и художников.

Есть особая прелесть в начале проектировки, когда еще нет ничего даже на бумаге, когда, строго согласуя форму с идеей, рождаются, растут залы, становятся в ряд колонны, стены и своды покрываются самым современным покровом, мысленно проносятся обтекаемые поезда, повторяясь в зеркальных гранях гранитов и мраморов разного цвета и силы тона...

Архитектор А. Душкин.
Один из эскизов перронного зала станции метро «Маяковская». 1935.

А. Дейнека.
Парашютист.
Мозаичный плафон станции метро «Маяковская». 1938.



Увлекательно работать с архитектором-строителем... по чертежам, цифрам делать эскизы для куполов, которых еще нет, набирать мозаику, которую еще некуда повесить.

За шесть месяцев до открытия метро началась работа над эскизами, картонами, подборкой смальты. В это время в шахту спускали еще в обычной клетке, и в стволе вас обдавала вода, а внизу молодая армия метростроителей героически билась за новые рекорды. Темпы стройки метро диктовали и сроки работы мозаичной мастерской. На станции «Площадь Маяковского» стройно выростали два ряда колонн, поддерживающих купола с зияющими вверх дырами, куда должны были лечь плиты мозаик.

...Когда мозаику уложили в приготовленное для нее гнездо, живописное поле заблестело, заиграло под лучами света, создавая родство, единство с полировкой мраморов и богатейшим острым блеском колонн из нержавеющей стали — стали, давшей основной тон всей станции. Отблески бегут по гофрировке колонн вверх, переходя в глубину плафонов».

Все мозаики объединяет общая тема — сутки советского неба. Звонкие аккорды чистых красок отражают настроение ясного летнего дня, теплого подмосковного вечера, бездонной ночи. Мозаик много — в каждом куполе: парящий планер, парашютист под куполом, ветка яблони, спортсмен в прыжке, комбайн на фоне мирного неба. Мирного...

6 ноября 1941 года, глубоко под землей, на станции метро «Маяковская» состоялось торжественное заседание, посвященное 24-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Это было необычное заседание. Враг рвался к Москве. Ежедневно 200—300 немецких бомбардировщиков поднимались в воздух, направляясь к нашей столице. Немногим из них удавалось прорваться, и все же для обеспечения безопасности было принято решение провести собрание не как обычно, в Большом театре, а на «Маяковской».

Во время войны здесь укрывались от воздушных налетов женщины, старики, дети. Засыпая, они виде-



ли над собой, глубоко в куполах, необыкновенно красивое мирное небо, которое навечно запечатлел художник в своих Мозаиках. Наяву оно открылось им только через четыре долгих года...

Сейчас это уже история. Кончилась война, и перроны вновь наполнила шумная людская толпа. С тех пор ни на один день не останавливается этот непрерывный поток вечно спешащих москвичей и гостей столицы!

Трижды лауреат Государственной премии СССР, профессор Московского архитектурного института А. Н. Душкин отдал много сил, энергии и таланта проектированию и строительству столичного метрополитена: он автор еще двух замечательных станций — «Кропоткинской» и «Автозаводской». Архитектор был верен классическому направлению и создал целый ряд произведений, занявших почетное место в истории советской архитектуры. Среди них полюбившиеся москвичам высотное здание на Лермонтовской площади и универмаг «Детский мир».

Станция «Маяковская» — одна из вершин творчества зодчего. Прекрасная и торжественная, она и сегодня современна, как сорок лет назад. Так всегда будет.

П. РЫЖКОВ,
архитектор



Архитектор А. Душкин.
Часть перронного зала
станции метро
«Маяковская».
1938.

А. Дейнека.
Авиа моделисты.
Мозаичный плафон
станции метро
«Маяковская».
1938.

«ХОЧУ ПРИНАДЛЕЖАТЬ СВОЕМУ ВЕЛИКОМУ ВРЕМЕНИ»

Осмысливая долг художника перед обществом, перед искусством, перед самим собой, живописец и художник кино Юрий Ракша писал: «Хочу принадлежать своему великому времени». Слова эти он подтвердил творчеством и поступками. Наше героическое стремительное время стало одним из главных героев картин и киноработ мастера, оно составляет сюжетную основу и определяет лирическую тему большинства его произведений. Всю короткую жизнь художник жил в ногу со време-

нем, взволнованно рассказывая о людях и событиях — далеких, близких, сегодняшних — правдиво, поэтично, просто.

Юрий родился в Уфе за несколько лет до войны. Отголоски сурового военного времени слышны в его порывистых автобиографических строчках: «Отчетливо помню скрип отцовской портупеи, запах ремней и шинели, помню вкус жмыха и картофельных очистков и еще каких-то трав и черных ягод, росших в овраге и по полянам. Светлая и печальная память детства». Память детства

послужила много лет спустя образной основой полотна «Тыл». В картине отчетливы личные переживания, она почти натурна по состоянию и совершенно естественно благодаря отсутствию риторических шаблонов, чистым интонациям сопричастности народной судьбе. В центральном женском образе автор запечатлел портретные черты своей матери, углубив достоверность конкретного сюжета и одновременно усилил типическое начало в рассказе о русской женщине военных лет.

Человек — вот главный объект и цель искусства Ракши. На этом построена вся его творческая программа: «Меня неудержимо влекло к Человеку. Я хотел разглядеть, расшифровать, раскрыть его характер, найти своего героя... Его черты растворены вокруг, в моих друзьях, в знакомых и незнакомых, во мне самом. Все живущие на земле по-своему — герои нашего времени, современники».

Современники Юрия Ракши — это в широком смысле предки и потомки, отцы и дети, те, кто заложил и отстоял мир и счастье Родины, и те, кто приумножает ее богатство и славу сегодня. Не случайно полотно «И поет мне в землянке гармонь», воссоздающее неповторимые настроения фронтовых воспоминаний ветеранов, их мужественный облик, композиционно и логически перекликается с картиной «Современники». Обе работы представляют собой групповой портрет, герои картин собрались за столом и увлечены беседой, их лица непосредственно и доверительно обращены к зрителю как к возможному собеседнику. Но действующие лица композиции «Современники» — молодежь, ровесники автора, люди творческого поиска и дерзкой мечты о завтрашнем дне, духовные на-



Ю. Ракша.
Современники.
150X120.
Масло. 1970.

Ю. Ракша.
Бурвик.
40X60.
Пастель. 1973. ▶



шла на такой высокой ноте, что захотелось и в живописи как бы повторить все это.

Разнообразного обширного материала, накопленного в кино, с избытком хватало и для осуществления станковых композиций. Служение двум музам — кино и живописи — породило в творчестве Ракши знаменательные параллели: это фильм «Время, вперед!» и полотно «Моя мама», лента «Восхождение» и картины на темы войны, съемки «Дерсу Узала» и пейзажный цикл о Приморье, киноэскиз к фильму «Верись — не верись» и полотно «Наша буровая»...

Подготовительный этап к лен-

те «Время, вперед!» пробудил глубокий интерес к теме новостроек, позже успешно закрепленный в ряде станковых полотен, и прежде всего в картине «Моя мама (Комсомолки тридцатых годов)». Женские образы картины убедительны, они впечатляют благодаря счастливому сочетанию творческой интуиции автора и его жизненных наблюдений и обобщений. На полотне психологически точно и с определенной предметной наглядностью воссоздана атмосфера молодежной новостройки, приметы предвоенного быта. Сюжет построен ясно, графически чеканно. Это мажорная жанровая сценка

следники героического военного поколения.

С этой картины началось подлинное признание художника, его труд был отмечен премией Московского комсомола. Но работать над современной темой мастер стал гораздо раньше. Дипломом Ракши во ВГИКе, получившим оценку «отлично», были 16 эскизов к фильму, посвященному сегодняшнему дню. Киностудии «Мосфильм» художником отдано 17 лет. В соавторстве с интересными и разными режиссерами созданы ленты, принесшие подлинное творческое удовлетворение и обогатившие опыт мастера тематической картины наблюдениями и встречами в ходе съемок и эскизов.

Запомнилась работа над первым фильмом «Время, вперед!», творческое ученичество в киноколлективе, возглавляемом старейшим советским режиссером М. Швейцером. Напряженным было сотрудничество с А. Курошавой, доверившим русскому коллеге художественное воссоздание всей историко-этнографической части картины «Дерсу Узала». Военная, монументальная по образу, драматургия В. Быкова сблизил художника с настоящим другом и единомышленником Ларисой Шепитько. Наша работа, как вспоминал Ракша после выхода на экран и большого успеха «Восхождения»,



Ю. Ракша.
Беркалит-77. Молодые
зодчие.
120X150.
Масло. 1978.

с группой девушек, собирающихся после трудового дня на свидание, типичный скромный интерьер женского общежития, индустриальный пейзаж вдали за окном, мягко аккомпанирующий радостному состоянию портретной группы.

Основательна и кропотлива была подготовка автора к работе над фильмом. Полтора года жил он героикой и энтузиазмом первых пятилеток, создавая эскизы к ленте по раннему произведению В. Катаева. Изучал документальный и кинохроникальный материалы, образную структуру довоенных произведений А. Дейнеки, Г. Ряжского, А. Самохвалова, Ю. Пименова. Примечательно, что побудили к живописи, оказали влияние на Ракшу как художника его преподаватели по ВГИКу Ю. Пименов и Б. Неменский.

Тщательная подготовительная работа с документами эпохи отнюдь не увенчалась прямолинейным результатом — картиной на историческую тему. Полотно нежно и проникновенно сфокусировало лирическое ощущение времени. Подобное решение вызвано и глубоким чувством автора к матери, бывшей в рядах строителей Магнитки, и последовательным творческим методом художника, основанным на широком поэтическом осмыслении

факта действительности. При таком методе не ослабляется историческое напряжение, эмоциональный колорит эпохи. Так, зрители — современники Магнитостроя отмечали в письмах к автору полотна «Моя мама» высокую психологическую достоверность произведения.

Те же достоверность и лиризм присущи картинам Ракши о сверстниках. Но чем так явно близка молодежь довоенных лет первопроходцам БАМа? На этот вопрос красноречиво отвечают живописные образы Ю. Ракши, доносящие до нас душевную чистоту и романтический порыв поколения 30-х годов, запечатлевшие мужественную красоту и нравственное благородство молодых, проложивших через тайгу стальные пути. На этот вопрос художник ответил себе сам, дважды побывав на БАМе, снова утвердившись в мысли об истинной духовной преемственности — от отцов к детям, от легендарной Магнитки к стройке века в Сибири. На БАМе стало понятно и очевидно не только единство прошлого и настоящего, но и будущего.

Об этом Юрий Михайлович вспоминал с воодушевлением: «Хотелось заглянуть в завтрашний день. Там меня встретили давнишние и знакомые звуки пилорамы, запахи свежего дере-

ва, крашенных полов, беленых барачных комнат — все как из детства... Первое время было трудно, даже глядя на все своими глазами, отречься от шаблонных представлений и пластических решений. Но не хотелось заниматься репортажем... Мои картины о БАМе «Молодые зодчие» и «Разговор о будущем» родились уже в Москве, когда успокоился, когда не так разбегались глаза на детали. Хотелось меньше антуража — ближе к полюбившимся героям. Пришла мысль: они молоды, а значит, они немного из завтрашнего дня. Каким он будет, что предстоит им построить?! Вот почему мои герои изображены в момент глубокого раздумья, предрешенья, духовного сосредоточения».

...Художник и его герои остались молодыми. Быть может, не одно поколение будет считать их своими современниками и мысленно с них — строителей Магнитки и БАМа — начинать разговор о будущем.

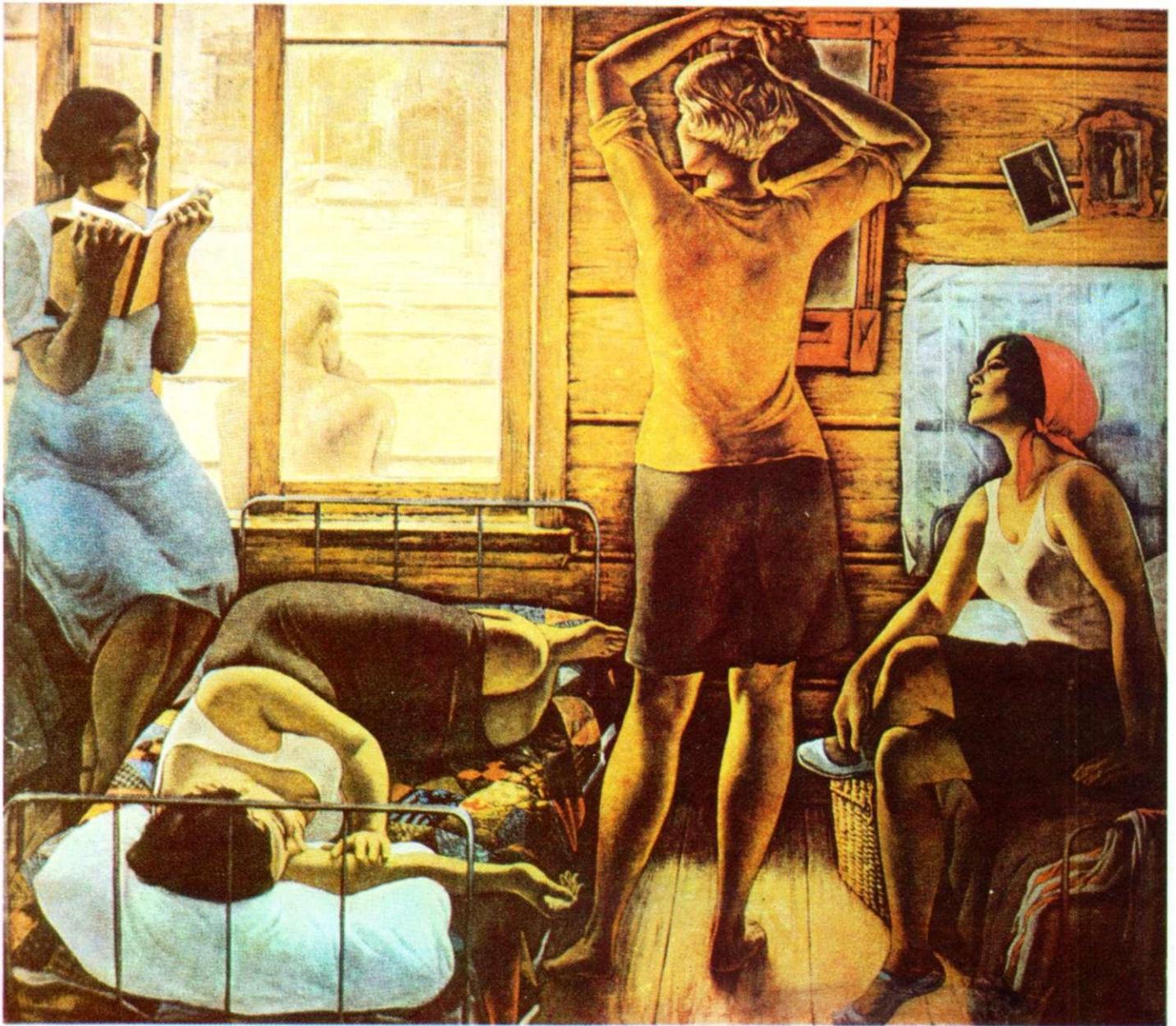
Жизненные наблюдения в картинах Ракши освещены торжественной манерой подачи. Но эта торжественность чужда ложной театральности, а сродни интенсивному и сложному духовному миру современника. Жанровая природа картин художника заключается в сознательном противопоставлении состояния героев сюжетному действию. Поэтому для большинства полотен автор тщательно продумывал различные, но непременно фронтальные построения, способствующие беспрепятственному диалогу героев и зрителей.

Даже в последнем произведении — триптихе «Поле Куликово» живописец отказался от соответствующего теме батального решения, избрав и здесь картину состояния, но состояния драматического, напряженного. Оно выражено в трех частях композиции с постепенным тревожным нарастанием: благословение на битву, проводы ополчения и момент духовного единения ратников перед битвой, который в полотне центральной части автор назвал древним емким словом «Предстояние».

Ю. Ракша.
Разговор о будущем.
120x150.
Масло. 1979.

Ю. Ракша.
Моя мама.
145x169.
Масло. 1969. ▽





Приступая к работе над триптихом, Юрий Ракша считал для себя будущее произведение самым современным. Действительно, оно несколько не выпадает из общего контекста его творчества, не отступает от требований актуальности, тесной взаимосвязи прошлого и настоящего. «Если бы битва происходила сегодня, — размышлял художник, — я увидел бы на поле своих друзей... тех, кто рядом со мной, моих современников». Реализуя эту мысль, автор изобразил в картине Василия Шукшина, поместил среди соратников Дмитрия Донского и автопортретный образ, не говоря уж о том, что искал персонажей повсюду — в Москве, в деревнях. И хотя это давняя традиция отечественной реали-

стической живописи, в ней еще раз обнаружил себя стремление художника принадлежать своему времени.

Биение времени ощущается и в камерных по характеру произведениях Ракши. Он любил писать детей, природу. В его творчестве часто звучат мотивы семейного счастья. Но, изображая жену, дочь, друзей, художник вновь говорил о современниках, только на этот раз — о тех, которых встретил в поездках, на стройках, в киноэкспедициях, а о тех, кто был с ним рядом всю жизнь, кто согревал его помощью, заботой, участием. Поэтому и хочется закончить рассказ о художнике словами его жены, писательницы Ирины Ракши:

— Он стоял на ветру на балконе 17-го этажа своей новой мастерской и говорил с улыбкой: «Любимое дело. Любимая щина. Любимый дом. Наверно, это и есть счастье». Он не знал тогда, что через год с этого балкона 1 сентября 1980 года утром, в день его смерти, его последняя главная картина «Поле Куликово» с еще не просохшими, свежими красками поплывет над городом как гордый символ Победы и Жизни. На веревках плотно будут бережно передавать из рук в руки все ниже, с этажа на этаж, а внизу картину уже будут ждать, чтобы увезти в Третьяковскую галерею...

Н. ИВАНОВ



«ПРЕВОСХОДНЫЙ СОПЕРНИК ПРИРОДЫ» (Караваджо)

На рубеже XVI—XVII веков в Италии, прославленной великими живописцами, поэтами, учеными и гуманистами, появился очень своеобразный художник. Его картины вызвали подлинную сенсацию. Их жаждали посмотреть знатные синьоры и простой народ, художники и любители искусства, духовные лица и многочисленные разноязычные странники, заполнявшие Вечный город в дни больших празднеств. Знатки искусства того времени превозносили мастера и говорили о творениях, поистине необыкновенных и в своем роде единственных. Они же одновременно проклинали его как человека. Можно прибавить, что, будучи широко известен в художественных кругах, он будоражил их не только новаторским подходом к искусству, но и характером — дерзким и безбоязненным, насмешливым и высокомерным, прокладывая в своей трудной жизни особый, ни на кого не похожий путь.

Имя этого человека — Микеланджело Меризи да Караваджо. Родился он в 1573 году в небольшом селении Караваджо, где отец его был архитектором и домоправителем маркиза. С одиннадцати лет мальчик проходил профессиональную выучку, сначала будучи подмастерьем у второстепенных живописцев Ломбардии, потом в качестве помощника в мастерской одного из римских художников, где учился писать цветы и фрукты.

Когда в 90-х годах XVI века Караваджо приехал в Рим, бывший тогда средоточием художественной жизни Италии, ему не было 18 лет. Он жил бедно, порой голодал и «до того обнищал и обносил-

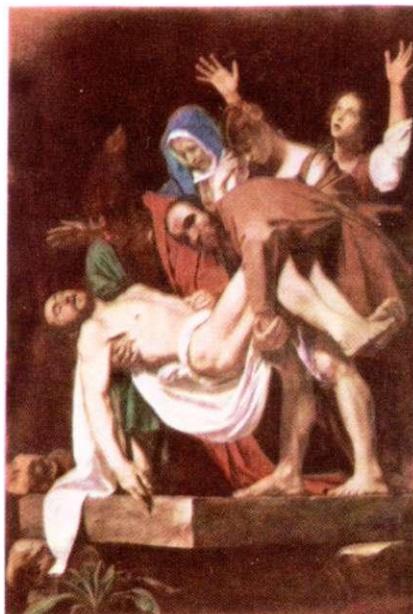
ся, что несколько добросердечных собратьев по профессии из жалости стали его поддерживать», как сообщал его биограф. Караваджо выполнял в то время случайные заказы: писал небольшие натюрморты, юных музыкантов, уличных продавцов фруктов. С молодых лет он стремился к передаче простых сюжетов, взятых из реальной жизни, иногда изображал и себя, пользуясь зеркалом. Молодой живописец предстает перед зрителем в своей небольшой ранней картине, написанной во время болезни и называемой обычно «Больной Вахх». Но как мало походит на античного бога вина и веселья изнеможенный юноша, бессильно сжимающий блеклую кисть винограда! В самом колорите с холодными, зеленовато-синими тонами почти физически ощущается состояние озноба, которым охвачен молодой человек.

Раннюю картину Караваджо — «Лютнист» можно видеть в ленинградском Эрмитаже. В этой работе двадцатилетнего художника чувствуется подлинное ма-

стерство в передаче формы, цвета и особенно светотени. Пластично и красиво выделяется на темном фоне полуфигура юноши в свободной белой одежде, играющего на лютне и поющего мадригал Жака Аркаде на слова «Вы знаете, что я вас люблю». Фигура резко освещена невидимым источником. Рельефно выделено лицо музыканта, его как бы светящаяся одежда. Характерная светотень станет одним из самых мощных средств художественной выразительности в творчестве Караваджо. Современники мастера назовут ее «подвальной». «Старые, уже набившие руку живописцы, напуганные новой модой, проклинали Караваджо и его манеру, заявляя, что он забился в погреб и не знает, как из него вылезти», — писал историк и теоретик искусства Беллори, имея в виду контрастное сопоставление освещенных и затемненных частей картины.

За годы, проведенные в Риме, Караваджо постоянно скитался по чужим мастерским. Но, обретая иногда временное пристанище и получая заказы, он стал известен не только в художественной среде, но и в кругах церковной и светской аристократии, оценившей его живописные поиски и покупавшей его картины для своих коллекций.

В 1599 году мастер получает первый крупный заказ на украшение фамильной капеллы французского кардинала М. Контарелли, находившейся в церкви Сан Луиджи деи Франчези в Риме. В течение двух с половиной лет он работает над созданием четырех огромных картин, посвященных эпизодам из жизни святого Матфея. Наиболее интересно «При-



Караваджо.
Положение во гроб.
300X203.
Масло. 1603.

Караваджо.
Обращение Савла. 230x175.
Масло. 1600—1601.



знание святого Матфея» — легенда о том, как Христос призвал к себе в ученики простого сборщика податей. Сцена изображена настолько правдоподобно, что зритель, смотрящий на полотно, невольно чувствует себя как бы участником события. Это ощущение усиливается и тем, что точка обзора, избранная художником, расположена на уровне глаз посетившего капеллу человека. Зритель словно входил в изображенную на картине бедную харчевню, где среди сидящих за столом людей лишь молодой рыжебородый мужчина понял безмолвный призыв Христа.

Жизненность композиции — в

силе света. Его интенсивность увеличивается по контрасту с глубокими тенями; их активное взаимодействие создает резкие и подлинно драматические эффекты, так как жесткая светотень Караваджо не имела ничего общего с мягкой дымкой sfumato Леонардо да Винчи или с нежным серебристым светом в картинах венецианских мастеров. Густые, плотные мазки Караваджо материальны и весомы, а локальные цвета — черные, серовато-белые, оливково-зеленые, коричневые, темно-синие и особенно горячие красные — придают форме рельефность и объемность.

Караваджо стал знаменит, воз-

буждая о себе множество толков. Его произведения украсили знаменитые в то время коллекции. Но сам он молчал о себе. Никогда не сочинял ученых трактатов об искусстве, не писал стихов, писем, не вел дневников. Даже его автопортреты не были портретами в прямом смысле слова, так как он всегда скрывался под чужими личинами. То это был полуспрятанный за колонной человек в черном плаще («Убиение св. Матфея»), то черты живописца угадывались в грубом, искаженном смертью лице Голиафа («Давид с головой Голиафа»).

В 1600—1601 годах художник работает над двумя большими

картинами для капеллы Черизи в церкви Санта Мария дель Пополо в Риме. В них особенно ярко проявилась индивидуальная взрывчатая сила его искусства.

Среди избираемых Караваджо сюжетов совсем не встречаются такие праздничные евангельские сюжеты, как «Благовещение», «Обручение», «Введение во храм», которые давали итальянским мастерам благодарную возможность изображать пейзажи или пышные людские шествия. Напротив, в его полотнах преобладали физические страдания, смерть и жестокость — приметы тяжелой земной жизни. В картинах для капеллы папского казначея Черизи это прозвучало особенно сильно. На одном из них изображалось «Распятие св. Петра», который согласно преданию подвергся мучительной казни — был распят на кресте вниз головой. Мучения переданы с чисто натуралистическим эффектом. Другая вещь — «Обращение Савла» — изображала язычника и гонителя христиан Савла, который по пути в Дамаск был внезапно ослеплен небесным лучом и, упав с лошади, услышал голос Христа: «Савл, за что ты гонишь меня?»

Заказы следовали один за другим. Художнику сопутствовали успех, признание, материальное благополучие. Однако, по сведениям современников, у Караваджо была и другая сторона жизни. Так, в 1603 году в Риме нашумел судебный процесс, обвинявший его в клевете против собратьев по профессии. Уличные похождения мастера принимали все более рискованный характер, он проводил время среди дерзких отважных подмастерьев, живописцев и фехтовальщиков, которые бесчинствовали на темных улицах. Но все это не замедляло темпа его творческой работы, и за пять-шесть лет он создал лучшие свои произведения.

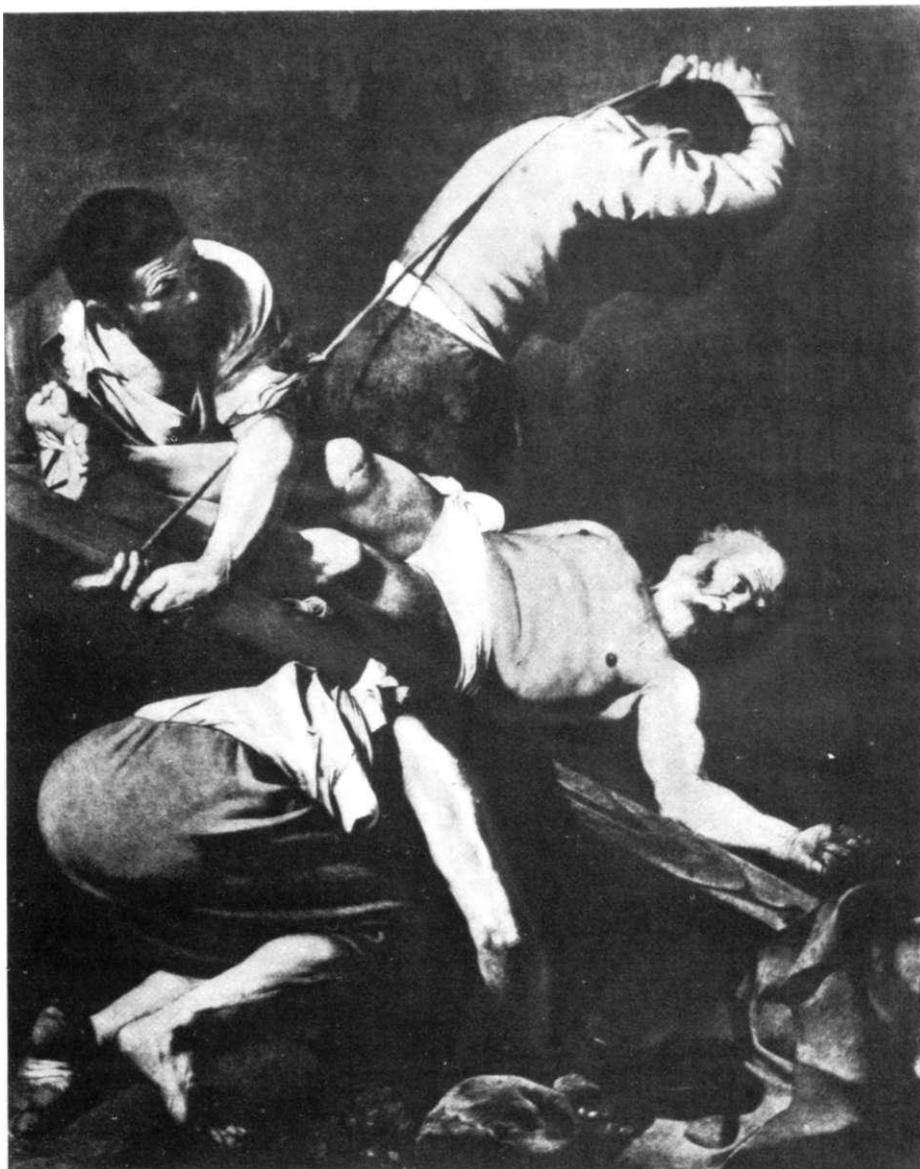
К 1603 году относится одно из наиболее впечатляющих полотен Караваджо — «Положение во гроб», написанное как алтарная картина для римской церкви Кьеза Нуова. И снова его вдохновила сама действительность, сама живая натура, встреченная им на дорогах, площадях или улицах Рима. Грузчики, солдаты, рыбаки, крестьяне вторгались в его церковные картины, служили прототипами для изображенных... Христа, свя-

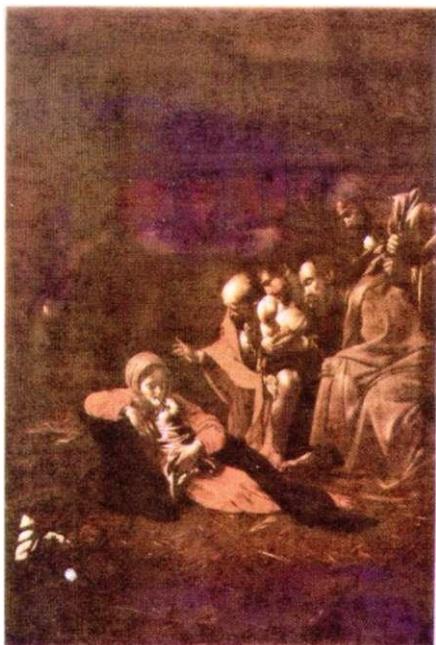
Караваджо.
Лютист. 94X119.
Масло. 1595.

◀

Караваджо.
Призвание св. Матфея.
322X340.
Масло. 1599—1600.

Караваджо.
Распятие св. Петра.
230X175.
Масло. 1600—1601.





Караваджо.
Поклонение пастухов.
314X211.
Масло. 1609.

Караваджо.
Рисунок.
Тушь, перо. 1603.

тых и апостолов. Поэтому и «Оплакивание Христа» трактуется художником как народная драма, трагическое событие, понятное всем. Зрители воспринимали не только монументальность композиции, звучность локальных тонов или патетические жесты участников сцены. Их буквально ошеломлял угол гробовой плиты, нависшей гигантской тяжестью над черной глубиной могилы; они были потрясены тем, что могли коснуться, казалось, застывшей руки Христа, безжизненно упавшей на холодную громаду камня; они сочувствовали святому Никодиму, согнувшемуся под смертной тяжестью ноши. Картина была задумана так, чтобы взывать к зрителю в расчете на его ответную реакцию. Она властно приобщала к миру живописных образов, и этот поражающий новизной художественный прием был открыт и развит именно Караваджо.

В другом алтарном образе, «Мадонна ди Лорето», главное внимание привлекает не красивая, подобная статуе, фигура богоматери с младенцем на руках, а два старых, усталых паломника, упав-

ших перед ней на колени. Их будничность облик, запыленные одежды, босые ноги говорят о тяжелой и бедной жизни простого люда больше, чем позволено было выразить в церковной картине.

Именно так понимал Караваджо верность натуре, являвшейся основой его творческого метода, и именно потому его полотна неоднократно отвергались церковью как слишком грубые и низменные, не отвечавшие религиозному чувству. И действительно, его сюжеты, жизненные и драматические, были неотторжимо от реального мира человеческих судеб и страстей, не содержали в себе ничего мистического, были доступны для понимания каждого.

Согласно судебным документам Караваджо в 1606 году, обвиненный в убийстве, бежал из Рима, чтобы больше туда не вернуться. Начались годы тяжелых странствий и метаний с места на место, во время которых живописец, однако, не переставал работать. Он побывал во Флоренции, Генуе, останавливался в Неаполе и наконец попал на остров Мальту, где для собора города Ла Валетта написал огромную картину «Усекновение головы Иоанна Крестителя», вложив в нее «всю мощь своей кисти», как писал его биограф. Еле освещенный тюремный двор с аркой и зарешеченным окном на заднем плане производит впечатление мрачной театральной декорации, на фоне которой происходит выхваченная из темноты ярким светом жестокая сцена казни. Карпи-

на, однако, пострадала от последующих реставраций и значительно потемнела.

В результате нового столкновения и ссоры со знатным покровителем Караваджо вынужден был бежать на остров Сицилию, в Сиракузы и Мессину. Там в местном музее хранятся две его поздние картины «Воскрешение Лазаря» и «Поклонение пастухов». В бедном сарае, на охапке соломы полулежит Мария с младенцем на руках, перед которой склонился Иосиф. В этом полотне с особой силой выражено трагическое жизневосприятие художника, сопереживание народной обездоленности. И то чувство человечности, та чарующая сила живописи, которые во многом предвосхищают искусство Рембрандта.

Летом 1610 года, получив от папы Павла V разрешение вернуться в Рим, он поплыл в Неаполь, но по ложному доносу, несмотря на яростное сопротивление, был схвачен и заключен в тюрьму. Выйдя оттуда, он через несколько дней скончался.

Новаторски смелое искусство неистового художника, чья жизнь закончилась в тридцать семь лет, не может не волновать нас. Зная и любя творчество таких кудесников кисти, как Рембрандт, Веласкес, Гальс, Рибера, мы сегодня как никогда ясно понимаем, что в главном — отношении к натуре — они наследники гениального Караваджо.

Н. БЕЛОУСОВА,
кандидат искусствоведения



СОВРЕМЕННОИКИ О КАРАВАДЖО

Он считает, что все картины не что иное, как безделушки, детские работы или пустяки независимо от их сюжетов и от тех, кто их написал, за исключением тех случаев, когда они заимствованы из жизни, и ничего не может быть лучшего, как следовать натуре. Отсюда следует, что он не делает ни одного мазка кистью без того, чтобы не изучать жизнь, которую он копирует и пишет.

Карел ван Мандер, 1604 г.

Было около 17 часов, когда названный обидчик (Караваджо) обедал с двумя другими в трактире Мавра, где я служу, и когда я подал восемь артишоков, сваренных четыре в сливочном масле, четыре в растительном, названный обидчик спросил, какие сварены в сливочном и какие в растительном. Я же ответил так: понюхайте и сразу узнаете, какие сварены в сливочном масле и какие в растительном. А он рассердился и, не говоря больше ни слова, схватил глиняное блюдо, швырнул мне в лицо и попал в левую щеку, которую поранил. А потом вскочил и схватился за шпагу одного из своих товарищей, сидевших с ним за столом, собираясь, вероятно, нанести мне удар, но я побежал, дабы принести жалобу, прямо сюда...

Жалоба против Микеланджело да Караваджо, живописца,

24 апреля 1604 г.

В связи с чрезмерной живостью характера был Микеланджело немалым задирай: то, бывало, сам себе чуть шею не сломает, то другого смертельной опасности подвергнет. И водился он с такими же забияками.

Джованни Бальоне, 1642 г.

Посему и начал он писать, слушаясь собственного таланта, не



Караваджо.
Продавец фруктов. 70X67.
Масло. 1590—1595.

следуя превосходнейшим мраморным творениям древних и прославленной живописи Рафаэля. Когда же ему напоминали о знаменитейших статуях Фидия и Гликона как образцах для учения, он вместо ответа показывал пальцем на толпу людей, говоря, что достаточно учиться у природы.

Караваджо (к тому времени все его называли по месту рождения) приобретал с каждым днем все большую известность, главным образом за колорит, — уже не мягкий и светлый, как раньше, а насыщенный, с сильными тенями, причем применял он часто много черного цвета, чтобы придать формам рельефность. И до того он увлекался этой манерой, что ни одной из своих фигур не выпускал более на солнечный свет, но помещал их в закрытую комнату, освещенную темно-коричневым светом, используя луч света, вертикально падающий на основные части фигуры, оставляя все остальное в тени, дабы светотень давала резкий эффект. Тогдашние римские живописцы были в восторге от этого новшества, в особенности молодые; они сбегались к нему отовсюду и расхваливали как единственного подражателя природы и, дивясь работам его, как чуду, все наперебой старались ему подражать, обнажали натурщиков и освещали их сверху...

Однако занятия живописью не уняли буйного нрава, и, поработав кистью несколько часов в день, он появлялся в городе со шпагой на боку, не раз пуская ее в ход, доказывая, что он способен не только рисовать.

Пользу живописи Караваджо принес несомненную, ибо появился в то время, когда с натуры писали мало, когда фигуры изображали согласной манере, удовлетворявшей более чувство изящества, чем правды. Посему, изгоняя из своего колорита всякие приукрашивания и суетность, Караваджо усилил свои тона, вернув им плоть и кровь, и убедил своих товарищей живописцев подражать природе... Более того, он так рабски следовал натуре, что не добавлял ни одного мазка кисти, говоря, я кладу не так, как хочу сам, а как велит природа.

Он перевернул вверх дном все представления о том, что украшает живопись и как надобно вести себя художнику.

Джованни Пьетро Беллори, 1672 г.

Он дал себе зарок не делать ни одного мазка, кроме как исполненного с жизни...

Он презирал все, что было не скопировано с жизни, называл это безделушками, детскими и кукольными вещами, ибо ничего не может быть лучше, чем походить на природу. И поистине это не плохой путь к совершенству, потому что рисунки и картины, как бы прекрасны они ни были, никогда не могут быть так хороши, как природа сама по себе.

Иоахим фон Зандрарт, 1675 г.

...Он был слишком привержен натуре.

Чезаре Мальвазия, 1678 г.

ЛИТОГРАФИИ ДЕЛАКРУА К «ФАУСТУ» ГЁТЕ



В 1820-х годах художник Эжен Делакруа был в расцвете творческих сил. Ему 30 лет, он признанный мастер, создавший картины, которые выдвинули его в число лучших художников Франции: «Данте и Вергилий», «Резня на Хиосе», «Казнь Марино Фальеро», «Смерть Сарданапала». В них Делакруа наиболее полно отразил идеи прогрессивного романтизма, господствовавшего в то время во французской живописи, тяготение к передаче исторической правды, выраженной ярким, эмоциональным языком, заставляющим сопереживать зрителя; характерам сильным, цельным и страстным.

В 1828 году художник выполнил цикл литографий на тему «Фауста» И.-В. Гёте. В них он предстал таким же романтиком, как и в живописи.

Литографии к «Фаусту» — одно из самых оригинальных явлений в творчестве Делакруа. Они были выпущены отдельным изданием в 1828 году. Художник сразу же послал Гёте экземпляр парижского издания. Великий писатель высоко оценил иллюстрации и даже сказал, что толкование некоторых сцен богаче, чем у него самого.

Делакруа часто обвиняли в «литературности», отрицали его искусство во имя «чистой живописи». Сам мастер говорил, что художников Нового времени занимает почти исключительно красота и характер мазков кисти, а все остальное в картине они считают чем-то стоящим вне живописи.

А ведь подобное обращение к литературным источникам связано с идеей синтеза искусств в романтизме. Стремление объединить различные искусства — одна из главных проблем эстетики этого направления. Связь литературы с музыкой проявлялась в насыщенности поэзии музыкальными ритмами и интонациями. В музыку проникают литературные образы, сюжеты, темы. И наоборот, некоторые живописные произведения начала XIX века строились по законам музыки. Так, картина известного немецкого романтика М. Швинда «Симфония» состояла из четырех частей, имеющих музыкальные названия. Крупнейший немецкий писатель-романтик Новалис считал, что пластическое произведение искусства никогда не следует смотреть без музыки, а



вую: «Что же следовало бы сделать, чтобы найти сюжет? Открыть книгу, способную вдохновить, и ввериться своему настроению! Есть книги, всегда оказывающие свое действие. Их-то, как и гравюры, и надо иметь под рукой. Это — Данте, Ламартин, Байрон, Микеланджело».

Свою потребность в сильных чувствах, в ярких и цельных характерах, необычайных темах романтики черпали из литературных источников. Литература давала толчок и могучему воображению Делакруа. Однако литературные сюжеты являлись лишь внешней канвой, а решение принадлежало

самому художнику, никогда не забывавшему, что «природа — это словарь, по которому художник составляет предложения». Его произведения часто расширяли и дополняли оригинал, раскрывая новые, неожиданные аспекты. Особенно увлекло мастера творчество Данте, Ариосто, Тассо, Шекспира, Байрона, Мильтона, Вальтера Скотта и Гёте.

В 1825 году он познакомился с гётевским «Фаустом», под влиянием которого создал множество рисунков и литографий. Делакруа знал в то время только первую часть произведения, так как вторая еще не была завершена. Тем

Э. Делакруа.
◀ Фауст в своем кабинете.

Э. Делакруа.
Фауст и Вагнер замечают пуделя.

Э. Делакруа.
Фауст и Маргарита.

музыкальные произведения, напротив, нужно слушать в прекрасно декорированных залах. Поэзией же, по мнению Новалиса, следует наслаждаться совместно с тем и другим.

Известно, что Делакруа создавал монументальные полотна под звуки органа и хора, которые действовали на него вдохновляюще. Многие мастера романтизма ярко выявляли себя в разных видах искусства. Так, писатель Э.-Т.-А. Гофман был, кроме того, рисовальщиком и композитором. Его опера «Ундина» пользовалась большим успехом у современников. Виктор Гюго, помимо великих романов, создал оригинальнейшие рисунки. Делакруа был и одаренным писателем, он оставил «Дневники» — замечательное литературное произведение, совмещающее в себе эпистолярный жанр, лирическое описание, меткое и хлесткое сравнение, тонкое эссе, философское обобщение.

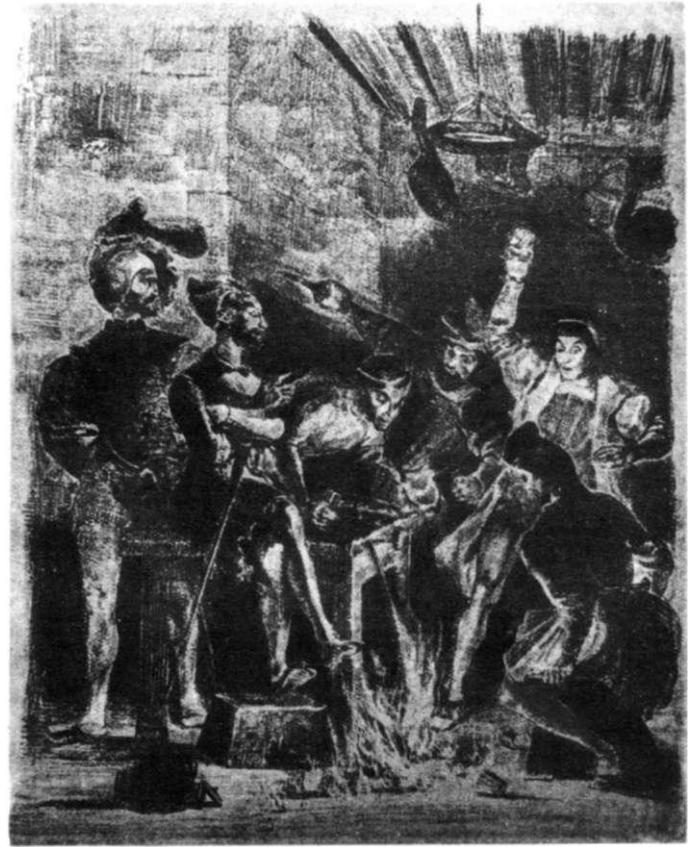
Сам художественный метод Делакруа требовал обращения к литературным темам. Его художественное прочтение почти сливается воедино с творениями классиков, которые были для него источником вдохновения.

9 июня 1823 года он записывает в дневнике: «Почему не прибегать к противоядиям цивилизации, к хорошим книгам? Они укрепляют душу и дают ей спокойствие». А от 11 апреля 1824 года другая запись, как бы продолжавшая пер-





Э. Делакруа.
Появление Мефистофеля.



Э. Делакруа.
Сцена с пирующими студентами.

не менее фантазии романтика открывались здесь широкие просторы: средневековая Германия, необычайный сюжет, действие, то замкнутое в тесной камерке алхимика, то разворачивающееся в дикий разгул Вальпургиевой ночи. С самого начала Делакруа старался почувствовать и передать национальную немецкую образную специфику. В этих листах нет и намека на легкость и артистизм прежних работ художника.

В литографиях к «Фаусту» действие происходит главным образом ночью. Ноктюрн — тема, широко распространенная в романтическом искусстве; она часто встречается в творчестве романтиков-литераторов Ф. Новалиса, Л. Тика, Э.-Т.-А. Гофмана, Э. По, композиторов Ф. Листа и Р. Вагнера.

Каждая сцена «Фауста» Гёте представляет замкнутое в себе целое, где присутствует особая стилистика, свойственная только этой сцене. Делакруа прекрасно уловил эту особенность и делает

каждый лист в «ключе», соответствующем замыслу Гёте.

Вот литография, изображающая кабинет Фауста из первой сцены. Зыбкие тени создают настроение беспокойства, которое охватывает Фауста. Его фигура, занимающая почти весь лист, громадное кресло, угол комнаты с куском окна, мерцающего в глубине, — все усиливает атмосферу тревоги, в которой задыхается герой: «Да, я во прахе! Полки по стенам меня мучительно стесняют; дрянная ветошь, полусгнивший хлам на них лежат и душу мне терзают».

На следующей иллюстрации Фауст и Вагнер замечают пуделя — Мефистофеля. Заходящее солнце. Фигуры Фауста и Вагнера живописными пятнами рисуются на фоне вечеряющего неба. Несмотря на обобщенную манеру изображения, индивидуальность каждого персонажа остро выражена. Благородному, изысканному облику Фауста противостоит вульгарный Вагнер. Облик Фауста

здесь совсем не тот, что в листе из первой сцены. Он значительно моложе. Этим художник как бы намекает зрителю на то, что произойдет с героем в дальнейшем.

Вот компания пирующих студентов в Лейпциге. Вино, добытое из деревянного стола, которым Мефистофель угощает гуляк, неосторожно проливают на пол, и оно превращается в огонь. «Да это колдовство! За голову его награда! Режь его!» — восклицает один из студентов; все вынимают ножи и бросаются на Мефистофеля. Тот останавливает их заклинанием: «Ум, смутися по словам! Ложный вид — предстань очам! Будьте здесь и будьте там!» В этом листе Делакруа максимально использует возможности литографии. Глубокая бархатистость теней и яркие вспышки освещенных мест ритмически чередуются и создают сильное движение.

Выразительны поза и облик Мефистофеля, восседающего на столе. Интересно решен образ Фауста. Его фигура, почти античный



Э. Делакруа.
Фауст и Мефистофель
поднимаются в горы
в Вальпургиеву ночь.

Э. Делакруа.
Ночная скачка.

В. Гёте.
Фауст вызывает пуделя.
Перо, кисть, тушь.
1810-е годы.

профиль напоминают классическую статую. Он намного выше окружающих, и эта разница в росте — намек на духовное превосходство Фауста.

В цикле «Фауст» особенно сильно впечатляют сцены на горе Брокен. Наступила Вальпургиева ночь. Во тьме, с трудом преодолевая ветер, который сметает все в пропасть, держась за ветви, Фауст и Мефистофель медленно поднимаются к вершине горы. Ярко вспыхивают вдали горные кручи. Сквозь свист ветра как бы слышится разговор Мефистофеля с Фаустом. Настроение смятенности достигнуто тем, что Мефистофель дан в сильном, спиралеобразном движении; одной рукой он держится за ветку сосны, а другая вытянута вперед, образуя мощный полукруг. Фауст по контрасту с Мефистофелем изображен четко в профиль. И только широкий шаг ритмически связывает его с фигурой Мефистофеля. В этом листе он предстает в ином обличье. Маска скептика на миг спадает с него. Он демоничен, он в своей стихии.

Фантастична сцена, где изображена ночная скачка Фауста и Мефистофеля. Ночь. Открытое поле.

Фауст и Мефистофель проносятся на вороных конях.

«Зачем они к лобному месту
летят?» —
«Не знаю, что с ними со всеми». —
«И мечутся стаей, вперед и
назад». —
«Такое уж ведьмино племя». —
«Кадят перед плахой, кропят
эшафот». —
«Вперед без оглядки, вперед!»

Лист исполнен подлинного волнения, драматизма, неистового движения.

Делакруа как-то записал в дневнике: «Основное свойство гения — это способность приводить в порядок, создавать композицию, сочетать отношения, видеть их более точно и более широко». Литографии к «Фаусту» отличаются глубиной мысли, оригинальностью прочтения великого творения Гёте, смелостью композиции.

На протяжении полутора столетий «Фауст» привлекал к себе внимание мастеров изобразительного искусства. Первым иллюстратором своего творения стал сам великий Гёте. Сохранились его рисунки карандашом и кистью, поражающие «космичностью» видения. В XIX веке «Фауста» особенно

охотно иллюстрировали немецкие и французские классицисты и романтики. В начале XX века произведение стало источником вдохновения для многих выдающихся русских мастеров кисти. Особенно интересны панно М. Врубеля, отмеченные неуёмной фантазией и повышенной декоративностью. И в наше время художников продолжает вдохновлять это гениальное творение Гёте.

Л. Дьяков





НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ

Статью эту можно озаглавить и так: «Одежда русской деревни». На протяжении многих веков абсолютное большинство населения России составляли крестьяне. Они вели натуральное хозяйство, обеспечивая себя всем необходимым, включая одежду. Самой судьбой своей неотделимый от жизни земли, пахарь был частью родной природы, и костюм его в наибольшей степени отвечал особенностям российского климата. Важно и другое. Крестьянин лишь по крайней нужде отлучался из своего селе-

ния, чуждаемые гости тоже были редки. Поэтому в его одежде, избежавшей внешних влияний, ярко выразились миропонимание, обычаи, характер, вкус — внутренняя суть коренного русского человека. Вот отчего в течение долгих веков прежде всего крестьянство являлось хранителем национальных традиций в costume. Особенно же после знаменитого указа Петра, обязавшего всех, кроме крестьян и духовенства, носить платье европейского образца. Горожане вынуждены были перейти на «немецкую» одежду, и только жители

деревни продолжали носить народный костюм.

Каким же он был? Очутившись лет сто назад на крупной ярмарке где-нибудь в Макарьеве или Ирбите, вы бы поразились разнообразию нарядов, особенно женских: и двух одинаковых не сыскать! Действительно, за века чуть не в каждом селе необъятной России сложились собственные традиции — так что по расцветке или узору одежды можно было узнать, откуда хозяйка родом. Более всего разнились костюмы северных и южных губерний, своеобразно одевались сибир-

рячки. Об этих ансамблях и расскажем.

Традиционный женский наряд русского Севера часто называют «сарафанным комплексом», так как основные его части — рубаха и сарафан. Рубаху наши предки носили с незапамятных времен — это подтверждается множеством связанных с ней поверий. Например, собственную сорочку не продавали: считалось, что заодно продашь и свое счастье. Не потому ли так ценились в народе люди, готовые отдать нуждающемуся последнюю рубашку? Это была главная, а порой и единственная одежда: по обычаю деревенские парни и девушки еще в XIX веке кое-где до самой свадьбы ходили в одних рубахах, перехваченных пояском.

В старину рубаху шили из льняного или конопляного холста, пропуская цельное полотнище от ворота до подола. Отсюда и название — *проходчица*, бытовавшее в Вологодской губернии. Но уже в прошлом столетии такая одежда встречается лишь как свадебная и похоронная, в обычное же время носят рубаху из двух частей. Верхнюю называли на Севере *рукава* и шили из более тонкой, даже покупной материи, нижнюю — *стан* — из обычной домотканины.

В русской деревне украшали не всякую одежду, а только праздничную и обрядовую. Самую богатую, *годовую*, надевали три-четыре раза в году, в самые торжественные дни. Ее очень берегли, старались не стирать и передавали по наследству.

Готовя нарядную рубаху, деревенские рукодельницы показывали все, на что способны. Рукава, плечи и ворот, не закрытые сарафаном, расшивали красными нитками. Часто украшали и подол. У особых рубах, которые с пояском надевали на покос или жатву, его почти сплошь покрывал вышитый или тканый узор. Шли с песнями — ведь для крестьян сбор урожая не только тяжелый труд, но и великий праздник. В Олонецкой губернии бытовала нарядная *плакальная* рубаха, или *махавка*, с очень длинными и узкими рукавами. Невеста надевала ее в день свадьбы и, прощаясь с родителями, махала концами рукавов вокруг головы и по полу, причитая об-

Праздничный девичий костюм из Вологодской губернии.

Известный русский художник И. Билибин изобразил девушку из северной деревни. Ее наряд — сарафан *клинник* и душегрея *перо* сшиты из покупного штофа с богатым узором. Такую ткань привозили из стран Востока. А вот головной убор *венец* — русской золотошвейной работы.

Праздничный женский костюм из Вологодской губернии.

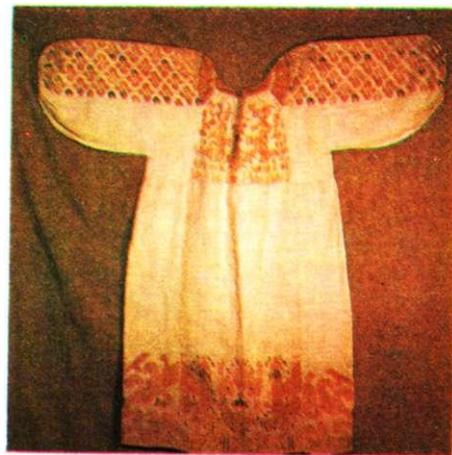
Снова И. Билибин, и снова вологодская крестьянка. Только на сей раз *молодуха* — так называли женщину в раннюю пору замужества, чаще до появления первенца. Богато украшенный костюм ее символизировал этот цветущий возраст, как бы призывая на будущую мать благодать неба и земли. Сарафан и душегрея сшиты из узорного штофа, причем последняя отделана полосами золотного шитья. Высокий золотошвейный кокошник убран камнями. Поверх его повязана *врослук* шелковая шаль, превратившаяся в накидку.

«Привески» — элемент головного убора девушки. Томская губерния. Конец XIX — начало XX века.



Праздничная женская рубаха. Олонецкая губерния. Начало XIX века.

Украшая рубаху щедрой вышивкой, мастерица использовала бумажную, шелковую и золотную нити. Особенно интересен узор на подоле: Древо Жизни с птицами по бокам.



Юбка «подольница». Олонецкая губерния. Начало XX века.

Удивительно красива эта юбка, почти сплошь покрытая тканым узором. Приглядевшись к нему, можно увидеть, как мерно шествуют вокруг солнечных ромбов олени с ветвистыми рогами. Сюжет выбран не случайно. Такая юбка отделилась от рубахи *покосницы*, подол которой щедро украшали браным ткачеством. На первый выгон скота молодые женщины надевали по две, а то и три *подольницы*, показывая солнышку и подружкам свое богатство.





Праздничный костюм девушки из Архангельской губернии.

Наряд кажется поначалу простоватым. Но почему он так притягивает взгляд? *Сводедельская* рубаха из беленого холста расшита красными нитками. С ней хорошо сочетается сарафан *набоешник* с яркими пятнышками *рябинок* и зубчиками красной тесьмы на подоле. А желтая переключается по цвету с головной повязкой, шитой жемчугом и камнями. Ансамбль, создающий образ девической чистоты, довершает тканый пояс — древний символ целомудрия. Да, за внешней простотой — тонкий вкус и рукодельный навык, большой труд и великое терпение!

Праздничный женский костюм из Рязанской губернии.

Недаром традиционный русский костюм называют «многослойным»: рубаха, понева, наверхник, *занавеска*, кичка, платок... И совершенно непривычное для нас обилие украшений! Возьмите прямой, как мешок, длинный наверхник. Холста, из которого он скроен, не видно — практически весь он закрыт нашивками из тесьмы и позумента. Но что удивительно: немыслимый преизбыток одежд и пестрота красок непостижимым образом приведены в гармонию.



ушедшем девичестве и будущей жизни в чужой семье...

Интересно, что слово «сарафан» впервые встречается на Руси в документах XIV века применительно к мужской одежде. Наиболее древний тип женского сарафана — *шущпан* со сплошным передним полотнищем. Но уже в прошлом веке его донашивали пожилые крестьянки, а молодежь освоила распашной сарафан, застегивающийся на ажурные металлические пуговицы. Из-за большого числа клиньев, сильно расширяющих его в подоле, он получил название *клинник*. Впрочем, встречались и другие названия — по ткани: *кумашник*, *набоешник*, *штофник* — ведь клинники шили не только из окрашенной в синий или красный цвет домотканины, но и из покупных материй. Необыкновенно популярен был кумач, который шел на праздничную одежду. На самую же нарядную брали шелковые ткани — атлас и штоф, а в наиболее зажиточных семьях — парчу. Во второй половине XIX века на смену косо-клинному пришел прямой сарафан из пяти-шести полотнищ с узкими лямками: *лямошник*, *круглый*, *раздувай*, *москвич*, *шубка*.

Помнится, не так давно были модны широкие платья без поя-

са, выдержанные будто бы «в русском стиле». Но так ли? Ведь на Руси никогда не ходили распояской, и первой «одеждой», которую получал новорожденный, был именно пояс: считалось, что он оберегает от бед. Известны самые разные опояски: тканые, вязаные, плетеные. Широкие — для верхней одежды и поуже — для *горничной*, праздничные и повседневные. Из гарусной шерсти ткали узорные пояса с пышными махрами на концах. Многие были «со словесами» — искусно вытканной строкой молитвы или посвящения. А то просто: «Кого люблю, того дарю», и имена...

Наконец, головной убор, без которого костюм русской крестьянки просто немыслим. Ведь по древнему обычаю замужняя женщина не показывалась на людях простоволосой — это считалось большим грехом. Девушки могли не покрывать волос. Отсюда различие уборов: у замужней это глухая шапочка, у девушки — перевязка, оставляющая верх головы незакрытым.

Великолепны праздничные ко-

кошники северянок, расшитые золотной нитью и речным жемчугом (до XVIII века Русь им была очень богата). Своей формой они походили на распушившуюся курочку, но кое-где имели иные очертания. Скажем, нижегородские — с высоким гребнем в виде полумесяца или островерхие костромские. Нарядная девичья *коруна* действительно напоминала старинный царский венец с причудливыми зубцами, которому вторил парчовый *кошник*, также отделанный жемчугом и шитьем. В будни девушки носили ленточку или платок.

Что еще дополняло основной костюм? С богатым сарафаном надевали для тепла парчовую душегрею, собранную на спине красивыми складками. С рукавами — называлась *епанёчка*, на лямках — *коротенька*. Вышитый передник тоже мог иметь рукава, но чаще надевался на шею или повязывался над грудью. Ну и в праздник — красивый платок или шаль, скажем, каргопольский *золотой плат* с узорами. Таков наряд крестьянок русского Севера.



Праздничный женский костюм из Воронежской губернии.

Это тоже жительница южной Руси — видите, как яркий наряд! Да и состав костюма иной: основа его — клетчатая понева с синей *прошвой*. По подолу тесьма и рядок тканого узора; шерстяной пояс с концами из разноцветного бисера. Из него же нагрудное украшение. А венчает фигуру рогатая кичка с золотошвейным налобником и шерстяными розетками у висков.

Праздничный женский костюм. Забайкалье. Середина XX века.

Предки этой женщины переселились в Сибирь целыми семьями, отсюда и название — «семёйские Забайкалья». В большой чистоте пронесли они через века старинные обычаи и обряды и едва ли не до сего дня носят традиционную одежду. На рисунке мы видим обычный для Руси ансамбль: рубаха, сарафан, передник, кичка, шаль. Правда, все это с подробностями, свойственными именно семейским. Скажем, шаль повязана особым образом — наподобие чалмы, а на груди несколько ниток янтарных бус. Порой их набиралось до двенадцати, а отдельные янтарины были столь массивны, что получили название *фуитовых*.

Костюм южных губерний заметно отличался от него. И по составу — это так называемый «поневный комплекс». И по материалам — здешние крестьяне жили беднее и не покупали дорогих тканей. И по стилю — южнорусский костюм ярче и пестрее, чему причиной иной климат и соседство степных народов.

Основу его составляет древняя поясная понева. Представьте себе три сшитых полотнища с продетым вверху шнуром — *гашиком*. Их обертывают вокруг бедер и укрепляют на талии, причем полы не сходятся и в просвете видна рубаха. Это старинная распашная понева. Глухая появивалась позже, когда прореху стали закрывать полотнищем другой материи — *прдивой*.

Делали поневу обычно из шерстяной домотканины, синей или черной, в крупную клетку. Этот орнамент дополняли вышитым или тканым узором, молодухи к тому же нашивали ленты, кисти, пуговицы, блестящие. Для здешнего наряда вообще характерна

повышенная узорность. Скажем, на плечи рубахе, и без того насыщенной вышивкой и ткачеством, часто нашивали красные прямоугольники — *налёты*. Сама рубаха *суцельная* и очень длинная. Ее подтягивали до колен, и у пояса образовывался большой напуск, который использовали как карман. Из-за этого мешка рязанок в старину часто дразнили «косопузыми».

В полный ансамбль входили еще *навершник* древнего туникообразного покроя и передник, прикрывающий прореху или прошву. Все это вы увидите на иллюстрациях. А вот о головном уборе замужней женщины — *кичке* следует сказать особо. Это целое сооружение, состоявшее порой из десяти частей, а по весу достигавшее семи килограммов*. Сначала надевали собственную кичку — холщовую шапочку на вздержке с твердым остовом. В передней части ее нередко возвышались рога. Видимо, они свя-

* Кое-где ее называли «сорокой» — по верхней части, напоминающей в разложенном виде птицу с крыльями.



заны с какими-то весьма древними представлениями, ибо раскопанные в Киеве глиняные женские фигурки тоже имеют двурогие уборы. Поверх кички надевали расшитые золотом или бисером *налобник*, *позатыльник*, *сороку*, *наушники*... Как ни странно, русские женщины долго не хотели расставаться со всем этим. И. С. Тургенев рассказывает, как один помещик велел крепостным заменить «тяжелые и безобразные» кички на кокошник, но крестьяне носили его... поверх кичек. Известна и задорная частушка: «Рязанские рога не кину никогда: буду есть одну мякину, а рога свои не кину!..»

Своеобразен сибирский костюм. Русские люди переселялись в Сибирь из самых разных мест европейской России. Со временем их привычные наряды менялись в новых природных условиях. Причем многое переселенцы заимствовали у местных народов, особенно теплую одежду и обувь. Так, в низовьях Оби мужчины и женщины носили ненецкую *малицу* из оленьего меха шерстью внутрь с капюшоном и рукавичками. Осваивали и новые ткани, ибо лен и конопля росли не везде. Например, в Забайкалье повседневные сарафаны шили из синей хлопчатобумажной *дабы*, которую привозили из Китая,

для праздничных же широко использовали восточные шелка. Однако в целом традиционный костюм сохранился в Сибири и даже обрел неповторимые черты, особенно там, где переселенцы жили большими селами, свято храня обычаи отеческой старины.

Состав мужской одежды был повсюду одинаков. А вот о *пестряди*, из которой наравне с холстом шили рубахи и порты, стоит рассказать. Это клетчатая или полосатая ткань из крашеной пряжи. Расцветка и узор порой восхитительны — недаром деревенские щеголихи носили сарафаны *пестрядинники*. Клетка шла на рубахи, а полоска на штаны, которые так и назывались — *синеполосые*.

Наконец, обувь. Мы привыкли к мысли, что в деревне все ходили в лаптях. А ведь их носили преимущественно в центральночерноземных губерниях, где сильнее сказалось крепостное право. Тут даже венчали и хоронили в лаптях. Зато степняки, поморы, сибиряки их вовсе не знали. На Севере лапти плели для работы, ибо на покосе или жатве они незаменимы: удобные, легкие и ногу не наколешь. В праздники же надевали обувь кожаную — сапоги, полсапожки, башмаки. И еще *коты* с красной оторочкой — что-то вроде туфель попросторнее, чтобы нога в шерстяном чулке вошла. Вязаные чулки до колен с узорной *опиской* носили и мужчины и женщины, но с лаптями — обычно холщовые или суконные онучи белого цвета. Кажется, самая незамысловатая деталь костюма, а сколько и тут выдумки! *Оборы*, которыми привязывали обувь к ноге, часто плели из черной шерсти — представьте, как красиво перекрещивались они поверх праздничных онуч!

Красота и польза никогда не расходились в народном искусстве со смыслом. Вспомним узоры на рубахах, поневах, передниках: Женщины с воздетыми руками, неотцветающее Древо Жизни, солнечные ромбы с крестами посередине... Ученые доказали, что все они выражают идею плодородия матери-земли, столь близкую душе земледельца. А верхняя часть костюма была связана с идеей неба. Взять хотя бы



Праздничный мужской костюм из Архангельской губернии.

Примерно так одевались крестьяне по всей России: рубаха, порты и пояс. На голове *грёшневик* — широко распространенный убор из валяной шерсти. Иногда его украшали лентами и цветами.

Праздничная мужская рубаха. Семипалатинская губерния. Конец XIX — начало XX века.

Весьма красочной была мужская одежда так называемых «бухтарминских старообрядцев», живших на Южном Алтае. По богатству украшений рубаха, которую вы видите, мало чем уступает женской: кумачовые *ластовки* и нашивки, вышивка и мережка. Готовя подарок жениху, невеста с особым старанием вышивала верх груди, где, по древним поверьям, обитала душа. Находившийся там узор в виде решетки называли *оконышком* и украшали бисером.



Праздничные мужские порты. Семипалатинская губерния. Конец XIX — начало XX века.

Переселившись в XVIII веке на склоны Алтая, «бухтарминцы» были вынуждены приспособляться к иным условиям жизни. И со временем в costume их появились новые черты. Например, вышивки на мужских штанах, в европейской России встречающиеся крайне редко. Причем орнамент часто сочетал русские и казахские мотивы. В нашем примере традиционному Древу Жизни предостоят вполне реалистичские кони, игравшие в жизни переселенцев столь важную роль.

Мужской и женский костюмы для зимних поездок. Центральные губернии России.

На бабе овчинная шуба, на мужике суконный зипун. Художник несколько модернизировал его: у русских одежда застегивалась только на левую сторону. Шубы и тулупы делались с очень глубоким запахом, так что мать могла даже укутать ребенка. На голове у мужчины *своедельская* валяная шапка, у женщины поверх кокошника фабричная шаль. Лапти с теплыми онучами либо катанки, варежки узорной вязки. Кнут в руку — и пошел!



Передник с сельскохозяйственными календарями-«месяцами». Олонецкая губерния. Конец XIX века.

Затейливые узоры, вышитые на каргопольском переднике, не что иное, как древние сельскохозяйственные календари. Шесть лепестков и шесть ростков внутри круга обозначают 12 месяцев, а условные значки снаружи — важнейшие вехи годовичного круга полевых работ. Например, 2 мая — «Борис-Глеб — сею хлеб», 31 мая — «Придет Федот — земля приметя за свой род». Подобные *месяцесловы* вышивали еще на подолах рубах и на полотенцах. Можно понять, как дорожили этими вещами, бережно передавая их по наследству.



названия головных женских уборов, напоминающие о птицах: сороке, курице (по-старому *кокоши*), лебедю («кичет лебедь белая»). Таким образом, одетая в свой праздничный многослойный наряд, русская крестьянка представляла собой образ целой вселенной, как ее тогда люди представляли. Выглядела величаво, представительно; выступала торжественно.

Всегда очень важно, что за человеком стоит. Русский крестьянин много бедствовал, часто был неграмотен. Но за ним стояла родная природа, от которой он себя не отделял, великий народ с его историческим и духовным опытом, древнейшая из культур — сельскохозяйственная. Им крестьянин служил, их представителем был. Это и выразилось с такой силой в его costume.

А. ЛЕБЕДЕВА,
кандидат исторических наук

Рисунки Н. Виноградовой, Г. Вороновой

ЛЕПИТЬ,
РИСОВАТЬ,
ДУМАТЬ



Рисунки и скульптуры Кости Дубинина, выполненные в Ленинградской средней художественной школе имени Б. В. Иогансона.

Константин Дубинин родился в 1961 году в городе Ельня Смоленской области в семье музыкантов. Когда мальчику исполнилось три года, семья переехала в Брянск. Летние месяцы он проводил в Горьковской области, в живописной деревушке Дивеево. Красота природы побудила Костю к творчеству — он рано начал рисовать, делать пейзажные этюды, наброски.

Проучившись два года в детской художественной школе, по рекомендации преподавателей поехал в Ленинград, где поступил в среднюю художественную школу при институте имени И. Е. Репина на скульптурное отделение.

О том, как серьезно он учился, как много рисовал, свидетельствуют многочисленные работы. Здесь и портреты, и анатомические зарисовки, и многосеансные студии. Карандашом, сангиной, углем, тушью и пером изображает Костя людей, их движения,



мимику, набрасывает в различных ракурсах лошадей. Его вдохновляют великие мастера эпохи Возрождения, выдающиеся русские и советские рисовальщики.

Но больше всего юноша лепил — много, одержимо. Его учитель, скульптор В. И. Бажин, вспоминает:

— Для меня Костя был всегда одним из лучших, и не только в скульптуре, а просто как человек, который всегда шел с радостью к другому человеку, с желанием помочь делом. В школе у нас его выставка прошла с большим успехом. В течение двух месяцев наши ученики смотрели его рисунки и скульптуры, и для многих они были примером.

Окончив через пять лет ЛСХШ и получив крепкую профессиональную подготовку, Костя летом 1980 года успешно сдал экзамены в Ленинградский институт имени И. Е. Репина. Но

проучиться ему суждено было лишь один год, во время летней практики Костя трагически погиб.

Народный художник СССР Б. Б. Пинчук писал: «Чистый и талантливый юноша Костя Дубинин был одним из самых лучших студентов своего курса. Мы с полным основанием возлагали на него большие надежды».

Костя стремился вдохнуть в скульптуру жизнь, передать движение, характерный жест, типичную позу. И это ему удавалось, потому что от природы юноша был наделен тонкой наблюдательностью, острым восприятием, способностью подмечать в натуре главное, характерное.

Костя очень любил людей. Его не привлекали внешне выигрышные сюжеты, эффектные композиции — в будничном течении жизни, в обычных сценах, которые мы встречаем на каждом шагу и не обращаем на них внимания, юноша находил волнующие образы. Очень часто он обращался к теме беседы, в которой участвуют двое или несколько персонажей. Вот групповая сценка: высокий мужчина, размахивая рукой в такт своим словам, что-то убежденно доказывает. И он, и остальные персонажи даны настолько правдиво, что невольно хочется подойти к ним по-



ближе и прислушаться к разговору. Каждый глубоко индивидуален, каждый по-своему реагирует на слова говорящего и его энергичные жесты. А вот другая сценка: здесь беседа идет спокойная, неторопливая. Жанровые композиции юного скульптора естественны, выразительны, остры. Многие работы хранят следы быстрых и точных движений пальцев, словно Костя только сейчас их лепил.

А. АЛЕХИН

ИЗ ПИСЕМ

КОНСТАНТИНА

ДУБИНИНА

В воскресенье решил побывать в московских музеях. До открытия времени было много, и я пошел на Красную площадь.

Помню, народу почти никого и снег падает. Такая могучая, величественная и спокойная картина перед глазами. Я ведь никогда раньше не был в Москве зимой, да еще рано утром, когда народ только просыпается. Был просто в восторге. Почувствовал настоящую силу России.

Москва совершенно противоположна Ленинграду. Она всегда в любую погоду радостна, и человек, попавший в нее, не может устоять перед этим чувством безграничной радости и восхищения широтой и масштабностью ее.

В академии очень сложно учиться. Это не средняя школа. Уже чувствую по себе. Но, как говорил Маяковский, «наш день тем и хорош, что труден».

Моя задача все здесь пройти и выйти хорошим человеком и мастером.



Теперь я понял, что прекрасней человеческого образа и тела быть ничего не может, и лепить его буду по мере своих возможностей. Надеюсь, что с этого пути меня в будущем ничто и никто не собьет.

Мне кажется, наступил период полного переосмысления всего. Пора становиться художником, а не школяром. Строить на чувстве, на внутреннем отношении свое искусство. Только тогда оно будет ценным.



Каждый день у нас наброски по два-три часа. Это обязательно. В быстром рисунке немного свободней себя чувствую, хотя тоже бездарь хороший. Мало думаю во время работы, или это мне так только кажется, не знаю. А надо бы головой работать каждую секунду и отвечать этой головой за каждую линию. Я уверен, что, когда окончательно смогу отойти, так сказать, от мира сего во время работы, только тогда будет что-то получаться...

Недавно начал голову в 3-х поворотах с плечевым поясом. Рисую пожилую женщину. Могучая голова, очень красивая гордая посадка. И формы ясные, крупные, четко читающиеся.

Теперь начал отдаленно понимать, что значит рельеф. Это прекрасная область скульптуры, в которой, я надеюсь, еще предстоит много поработать и изучить ее. Именно сейчас, в нашу эпоху, он должен, помимо круглой скульптуры, стать неотъемлемой частью архитектурных сооружений. Одно другому не мешает, а только, в хорошем исполнении, друг от друга выигрывает.

По композиции у меня рельеф. Тема — сюжет из советской ли-

тературы. Я выбрал повесть В. Быкова «Альпийская баллада». Момент такой: пятеро советских военнопленных в концлагере обезвреживали не взорвавшиеся после бомбежки бомбы. У них появилась возможность бежать. Один из них должен ударить по бомбе кувалдой, а остальные разбежаться во время замешательства. И вот перед ними и встает вопрос: «Кто ударит?» Минутное раздумье обреченных людей.



Великолепное задание сейчас по композиции. Мемориальная доска. Я выбрал Врубеля. От сложности задания просто дух захватывает. Необходимо найти образное решение, связать текст, скульптуру и архитектуру воедино. Не просто четырехугольная доска «Здесь жил такой-то», а настоящее творческое, художественное решение. Врубель — по богатству содержания — грандиозная тема.

Планы на будущее большие! Теперь не будет никаких затруднений в выборе композиционных тем. Любое красивое движение человека — это уже композиция.

Время — самое дорогое, что у нас есть!..

Памятник этот расположен в одном из самых оживленных мест Москвы — на проспекте Маркса, против «Детского мира» рядом с букинистическим магазином «Книжная находка». На невысоком пьедестале бронзовый человек в старинном кафтане внимательно рассматривает свежий печатный лист. Высокий лоб, волосы, перехваченные ремешком, спокойный взгляд из-под густых бровей...

А первым памятником Ивану Федорову была каменная плита на кладбище во Львове, где он умер ровно 400 лет назад. Товарищи его выбили на ней надпись, которую мы вынесли в заголовок этой статьи. Друзьями в старину называли людей, владевших искусством создания печатной формы.

Имя Ивана Федорова произносится у нас в стране с особым уважением. 1 марта 1564 года в Москве из-под пресса его станка вышла книга, положившая начало отечественному книгоиздательскому делу.

Первопечатный «Апостол» отличается высочайшей редакторской культурой. В нем не обнаружено ни одной орфографической ошибки, подчистки или опечатки. Современных исследователей не перестают восхищать высокохудожественные гравюры, филигранный рисунок шрифта, оригинально выполненные заставки и завидное качество двухкрасочной печати, украшающие издание.

Иван Федоров сам резал и отливал буквы, гравировал рисунки и заставки, редактировал и набирал текст, просматривал корректуры, наконец, вместе с помощником Петром Мстиславцем лист за листом печатал весь «завод» — около 1200 книг. Огромный для того времени тираж! Редкостные экземпляры этого издания тщательно хранятся в крупнейших библиотеках и музеях мира.

В биографии первопечатника немало неразгаданных страниц. Нет пока ответа на вопрос, где и когда он родился, кто его обучал ремеслу, что заставило мастера после удачного выпуска двух книг спешно покинуть Москву и скитаться по Украине и Литве. Бесспорно одно: не покоя искал на чужбине изгнанник. Он продолжал создавать и распространять



ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

"Друкарь
КНИГ,
ПРЕД ТЕМ
НЕВИДАННЫХ"

О московском памятнике
первопечатнику Ивану Федорову

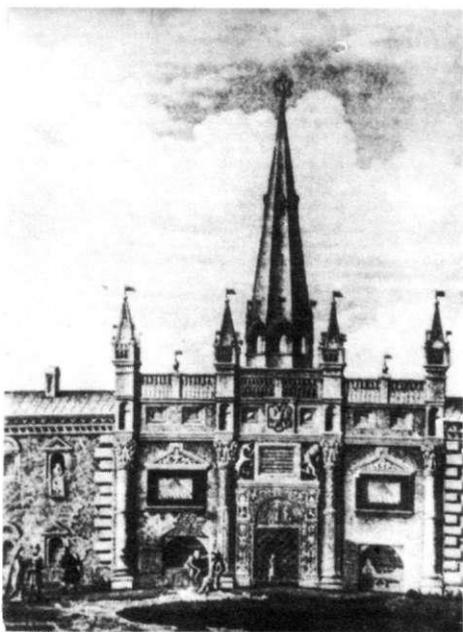
книги, имея в виду прежде всего русского читателя, обращаясь к нему на родном языке, настойчиво повторяя в своих послесловиях «Иван Федоров — друкарь з Москвы».

В имении литовского гетмана Григория Ходкевича Заблудове он издает знаменитое «Учительное Евангелие», во владениях украинского магната князя Константина Острожского — так называемую «Острожскую Библию», во Львове — второй вариант «Апостола». Все это великолепные образцы книжного искусства! Во Львове увидел свет и первый учебник — «Букварь», по которому Русь потом более двух столетий постигала грамоту.

«Возлюбленный и чтимый русский народ, — обращается к читателю Иван Федоров. — Если труды мои окажутся достойными вашей милости, примите их с любовью...»

В 1883 году исполнялось 300 лет со времени смерти первопечатника. К этой дате было решено установить бронзовый монумент рядом с бывшим Московским печатным двором (на месте его находилась тогда Синодальная типография, а ныне — историко-архивный институт). Инициатива сбора пожертвований на памятник исходила от Археологического общества — деятельного кружка, объединявшего крупнейших ученых дореволюционной Москвы. Но кто из них мог описать внешность мастера? Ведь исторические документы не сохранили ни одного свидетельства о том, как он выглядел.

Ранние проекты памятника, о которых можно судить по отдельным журнальным фотографиям, не всегда отличались глубиной замысла. Эти бюсты и фигуры не раскрывали образа подвижника просвещения, каким он виделся за строками публицистических послесловий к выпущенным им книгам. В одном месте, например, Иван Федоров рассказывает, как его заблудовский покровитель из политических соображений велел «прекратить работу и оставить искусство рук наших и в селении проводить жизнь этого мира». Знаем мы и ответ типографа на заманчивое предложение доживать свой век в дарованном гетманом имении: «Но не пристало мне ни пахотою, ни семян сеянием время жизни моей сокращать, ибо



вместо плуга владею я искусством орудий ручного дела и должен вместо житных семян духовные семена по вселенной рассеять...»

Одним из первых эскиз статуи печатника создал мастер исторического скульптурного портрета М. М. Антокольский. Однако Археологическое общество, уполномоченное решать все вопросы, связанные с возведением памятника, отклонило его. Сам художник так писал об этом: «По совету знатоков было решено, что эскиз мой негоден, потому что я представил его как рабочего... Точно это какой-то недостаток, что я представил его в минуту того труда, который он страстно любил и за который пострадал!»

К 300-летию юбилею памят-

ник так и не был воздвигнут. Лишь через много лет к его созданию удалось привлечь лучших русских художников. В конце марта 1902 года состоялся новый конкурс, на котором рассматривалось около 20 работ. Интересно, что в условиях его специально приводились данные о костюме XVI века, исключавшие повторение ошибки Антокольского, представившего Ивана Федорова «просто чернорабочим у станка, с засученными рукавами и в костюме, не подобающем диаконскому сану».

В помещении Археологического общества на Берсеневской набережной московская публика около недели могла рассматривать выставленные проекты. Окончательный выбор был доверен особой комиссии, куда, помимо городской администрации, вошли ведущие русские ученые, живописцы, скульпторы и архитекторы. Обсуждение эскизов затянулось до позднего вечера. Имена авторов, как свидетельствует протокол, заранее не назывались: модели выступали под девизами.

Жюри остановило свой выбор на проекте «Плес», предусматривавшем два варианта памятника. По главному — статуя помещалась на высоком пьедестале с полукруглой лестницей. На боковой площадке располагался печатный станок. Мастер, с непокрытой головою, в подпоясанном кафтане, стоял у наборной кассы и внимательно рассматривал взятую им букву.

Но всеобщее внимание привлек второй запасной вариант. В еще несовершенной фигуре, «рассматривающей отгиснутый лист», корифеи исторической науки зна-



токи древней книжности узнали Ивана Федорова. Именно узнали его, а не просто решили присудить великое имя куску холодного пивса. Художник едва ли не интуитивно схватил суть не вполне ясных тогда представлений о легендарном книжном мастере. Да, именно таким, гордым и уверенным в великом назначении своего ремесла, видится первопечатник сквозь толщу лет.

После вскрытия конвертов провозгласили имя победителя. Этот день стал самым ярким в творческой биографии преподавателя Московского училища живописи, ваяния и зодчества Сергея Михайловича Волнухина (1859—1921). В свое время скульптор прошел хорошую школу у В. Г. Перова и

Ф. Солнцев.
Вид Московского печатного двора.

Акварель. 1850-е годы.

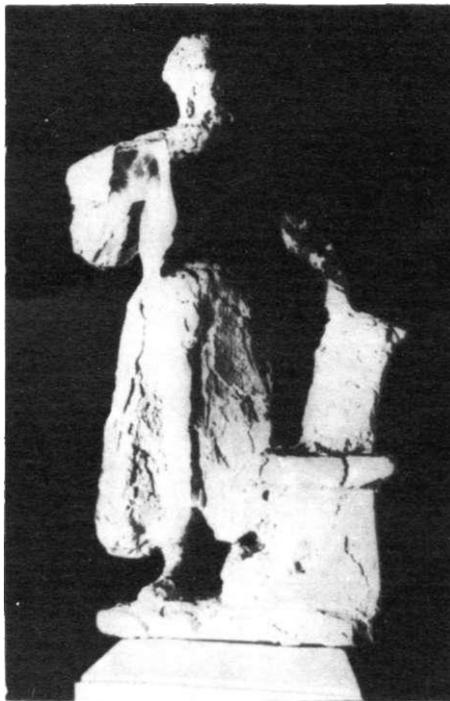


Один из разворотов
«Апостола» 1564 года.

△
И. Аман.
Типография XVI века.
Ксилография. XVI век.



С. Волнухин.
Проект памятника
Ивану Федорову.
Вариант «Ярославль».
Гл. 1902.



С. Волнухин.
Проект памятника
Ивану Федорову.
Вариант «Плес».
Гл. 1902.



Н. Андреев.
Проект памятника
Ивану Федорову.
Вариант «Стена».
Гл. 1902.

С. И. Иванова. Когда сам сделался педагогом, у него занимались талантливейшие ученики. И так уж сложилась судьба мастера, что за произведениями воспитанников — Н. А. Андреева, А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова — как-то померкли собственные лучшие работы: бюсты актера М. С. Щепкина, собирателя П. М. Третьякова, художника С. И. Иванова. Но памятник первопечатнику навсегда остался вершиной его творчества. За эту работу Петербургская академия художеств избрала Волнухина своим членом.

Ему же принадлежал и второй, премированный на конкурсе 1902 года проект под девизом «Ярославль»: первопечатник изображен сидящим на скамье и внимательно рассматривающим в лупу полученный оттиск.

Все три отмеченных варианта объединены одним и тем же приемом показа героя: непокрытая голова, борода, кафтан. Как и многие другие художники, Волнухин ставил перед собой задачу

показать профессию героя. И сделал это предельно лаконично: печатный лист в правой руке, а левая опирается на наборную раму. Сегодня такой образ Ивана Федорова стал хрестоматийным.

Среди остальных конкурсных работ выделялась модель Н. А. Андреева, отмеченная третьей премией. Знаменитый ученик Волнухина представил Ивана Федорова не типографом, как традиционно поступали все скульпторы, а подвижником просвещения. Монумент Андреев предусматривал установить без постамента, в нише Китайгородской стены. По идее автора, фигура печатника, прижимающего к груди книгу, должна была неожиданно возникать в людском водовороте и будить мысль.

В процессе отливки волнухинского памятника произошла непредвиденная остановка. Умер литейный мастер итальянец Антуан Робекки, и дело после значительного перерыва завершал его сын Эмиль. От сложного предприятия решили отказаться. Архи-

тектор И. П. Машков, на котором лежали все хлопоты по установке памятника, удачно нашел пропорции и материал для строгого постамента.

Монумент был открыт лишь в сентябре 1909 года. «Горжественна и знаменательна настоящая минута в истории русского просвещения, — сказал в тот день один из ораторов, — мы открыли сегодня памятник не человеку высокого положения, не князю, не полководцу, не громкому администратору или писателю, а простому рабочему печатного дела...»

Высокий лоб, волосы, перехваченные ремешком, внимательный взгляд из-под густых бровей. Таким мы видим через столетия Ивана Федорова — гуманиста, просветителя, педагога, художника, патриота. Подлинные черты его время не сохранило. Но образ, созданный скульптором С. М. Волнухиным, навсегда обрел реальность.

А. ТАРУНОВ



ШКОЛА ИМЕНИ АЙВАЗОВСКОГО

Феодосия может по праву гордиться не только памятниками старины и музеями, но и детской художественной школой. В ней все сделано практично и в то же время с любовью, со вкусом, начиная от большого окна-витрины, кончая удобными мольбертами, выполненными по чертежам самих преподавателей. Здесь семь учебных классов, библиотека (около трех тысяч книг по искусству), столярная мастерская, фотолаборатория, небольшой выставочный зал, в

котором организуются выставки учащихся.

С детскими рисунками меня знакомит Степан Иванович Малышев — директор школы, художник-график. Этому жизне-радостному, энергичному человеку школа обязана своим «вторым рождением». Теперь ребята могут заняться керамикой, линогравюрой и таким полузабытым видом искусства, как интарсия — наборная мозаика из дерева. Программа учебных занятий сочетается с практикой —

созданием художественной мебели на феодосийской мебельной фабрике и керамических изделий в цехе керамического завода.

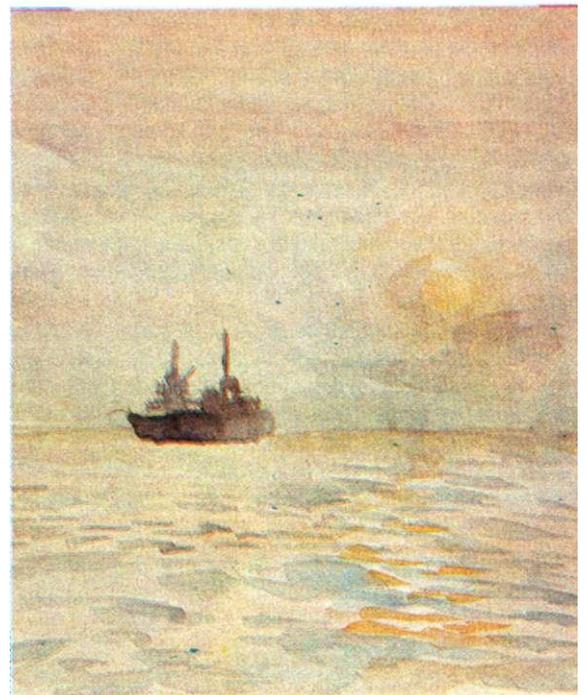
Разнообразие техник и видов искусства помогает раскрыться индивидуальным возможностям каждого ученика. Одному пришлось по душе резать и подгонять древесные пластинки разных оттенков, собирать из них настенную композицию, другому нравится наклеивать на лист неровные кусочки цветной бумаги — дранки, получается краси-

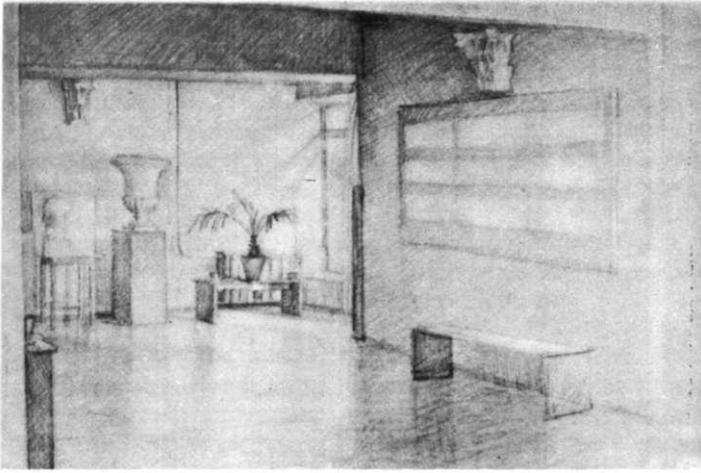


△
Эмблема ДХШ имени
И. Айвазовского.
Керамика.

Наташа Соколова, 17 лет.
Герой Грина.
Акварель.

Сергей Щербаков, 14 лет.
В море.
Акварель.





вая мозаика. Девочки мастерят кукол — сказочные персонажи из обрезков ткани. В уголке мастерской собрана коллекция керамических рыб, морских звезд и других морских обитателей — из них будет выполнен фриз выставочного зала. Каждому из ребят приятно сознавать, что он своими руками украшает школу.

В фондах школы много интересных работ. Основное внимание всегда уделяется композиции. Начиная с первых классов, педагоги стремятся заинтересовать ребят этим, пожалуй, наиважнейшим предметом. Среди разных тем и сюжетов выделяется своя, особая — это море. В древности город называли Кафой, сюда приплывали парусники из Генуи. Генуэзцы построили фортификационные башни: прошли столетия, от них «далеко отступило море», и башни стоят теперь не у воды и уже не так величавы, как у генуэзской крепости Судака, но для художника они представляют несомненный интерес.

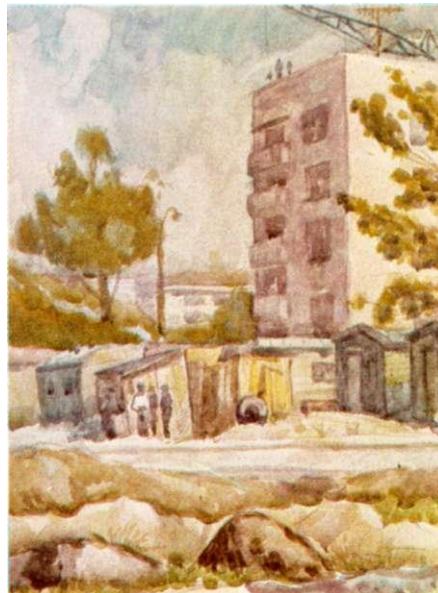
Феодосии — 2500 лет. Гордятся ребята своим древним городом. Все в нем овеяно близостью моря. Для зарисовок можно выбрать обточенные волнами камни, или современный порт со сложным линейным ритмом судов и кранов, или, примостившись на одной из рыбацких шхун, запечатлеть труд рыбаков. А как прекрасно море с его бесконечным колористическим богатством!

Два крупнейших музея города — картинная галерея имени И. К. Айвазовского и литературно-мемориальный музей А. С. Грина — тоже как бы порождены морем: Айвазовский

Валерий Никоненко, 15 лет.
Интерьер школы.
Карандаш.

Сергей Роденко, 11 лет.
Генуэзская крепость.
Акварель, тушь.

Вася Кузин, 15 лет.
На новой улице.
Акварель.



хотел увековечить в живописи морскую стихию во всех ее видах и проявлениях, писатель Грин наделил море прекрасной возвышенной мечтой, вечной романтикой. Ученики и педагоги тесно связаны с этими музеями. И привычно видеть, как рисуют ребята гриновских и других героев — их сверстников, юношей и девушек наших дней, отважно бороздящих морскую гладь на виндсерфинге — легкой доске с треугольным парусом. Новым, удивительно красивым видом спорта успешно занимаются здесь.

Школа не мыслит жизни без моря, проводит тематические выставки. Недавно ей было присвоено имя великого русского художника И. К. Айвазовского, и педагоги мечтают сделать свое учебное заведение центром детской маринистической живописи.

Ребят волнуют и другие темы. Они делают композиции об Октябрьской революции, о Великой Отечественной войне, рисуют плакаты, посвященные космосу...

Бывшие ученики со временем становятся педагогами этой школы. Не прерывая творческих поисков в искусстве, они растут и совершенствуются сами.

В Феодосийской детской художественной школе имени И. К. Айвазовского ребята учатся любить красоту родного края, приобретают художественные навыки, приобщаются к искусству.

Э. ЛАРИОНОВА

ОБРАЗЫ ЛИЦ, ДОРОГИХ НАЦИИ

Вторая половина XIX века в России — время коренных социально-экономических, политических и идеологических сдвигов. Это обусловило демократизацию искусства, способствовало появлению в нем новых героев. Их прототипами были лучшие представители передовой разночинной интеллигенции. Еще Чернышевский заметил их появление. «Добрые и сильные, честные и

умеющие, вы начали возникать между нами, но вас уже немало, и быстро становится все больше», — писал он в романе «Что делать?».

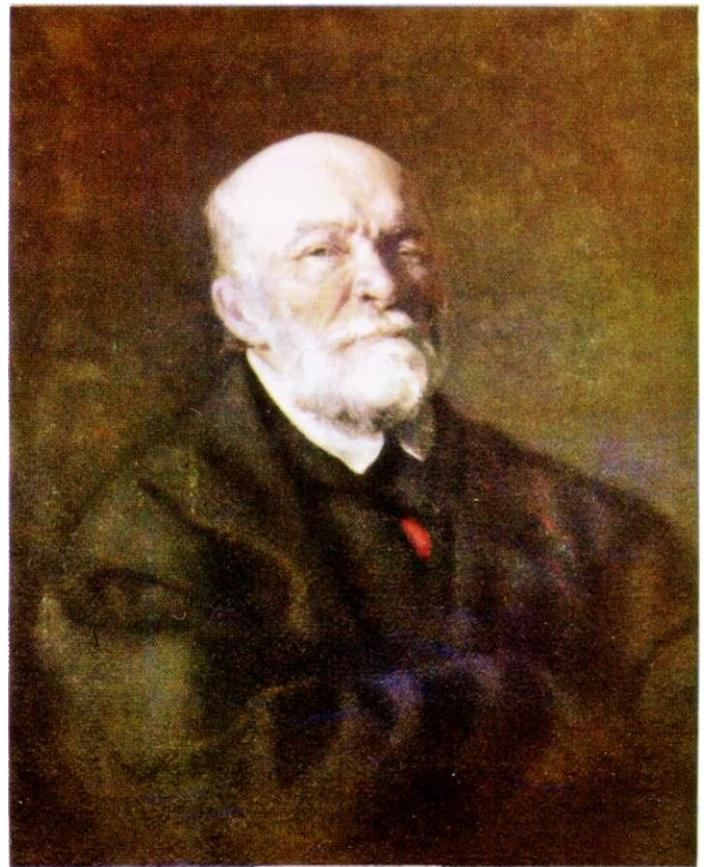
Образ революционера или демократически настроенного человека — один из ярчайших в русской реалистической живописи. Он воплощен во многих замечательных картинах. Однако ярче всего интеллигент-разночинец

отражен в портрете. Лучшие из портретистов оставили нам галерею «лиц, дорогих нации», по словам И. Репина. Герцен, Некрасов, Шевченко, Салтыков-Шедрин, Мусоргский, Лев Толстой, Достоевский, Стасов, Горький, Ермолова, Стрепетова, Шаляпин — вот личности, увековеченные в волнующих полотнах.

Картины эти несли в себе новаторские черты творческого метода,

Н. Ге.
Портрет А. Герцена.
Масло. 1867.

И. Репин.
Портрет хирурга
Н. Пирогова.
Масло. 1881.



которые в той или иной форме перешли затем в советское искусство. Он характерен глубоким раскрытием внутреннего психологического мира героя. Вспомним, например, напряжение мысли Герцена у Н. Ге, великую душевную скорбь Достоевского на перовском холсте, проникновенную силу творческого духа Льва Толстого в портрете И. Крамского.

Выразительны многие народные образы, созданные русскими художниками той поры, портреты крестьян, в которых проявляется отношение к «мужику» как к значительной личности. Это «Щеголенков» И. Репина, крестьянские портреты В. Сурикова, «Крестьянин с уздечкой» (портрет Мины Моисеева) И. Крамского, васнецовский «Иван Петров», послуживший основой образа Ильи Муромца в «Богатырях».

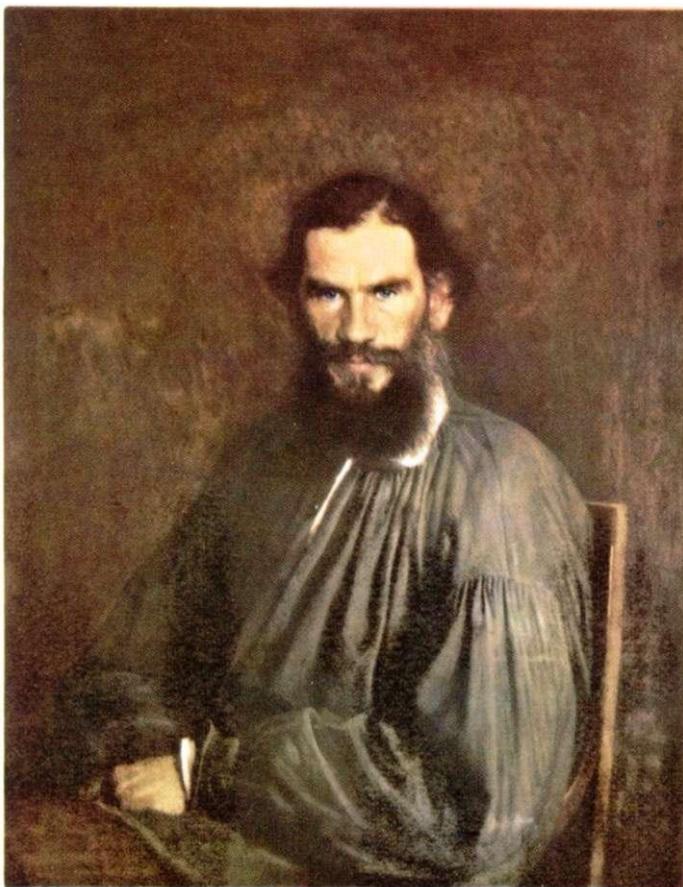
Одним из важнейших достижений русских живописцев второй половины XIX века стала разработка исторического портретного образа. Обращение к нему связано с думами художников о судьбе родины. Они стремились к созданию произведений, которые смогли бы звать, как говорил Мусоргский, «через прошлое к настоящему».

В произведениях живописцев-демократов мы часто встречаемся с однофигурной картиной, очень близкой портрету. Это изображение безмянного интеллигент-разночинца или крестьянина. Именно в этом жанре впервые появляются и типические образы пролетария в работах Н. Ярошенко, К. Савицкого.

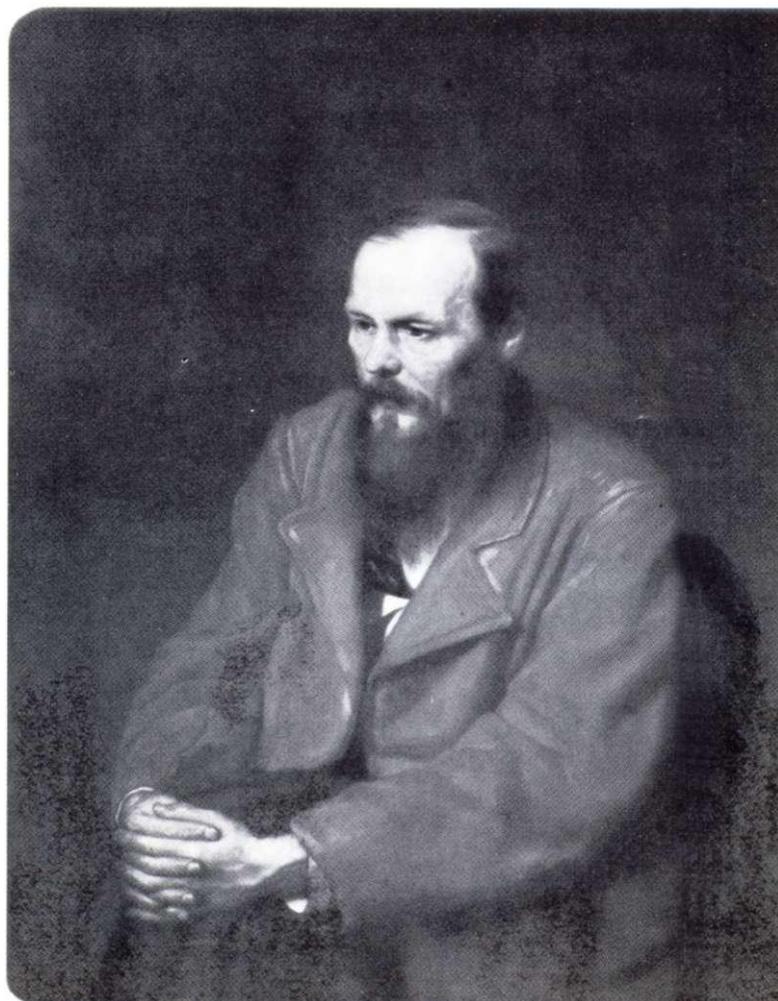
Своеобразным итогом этих творческих устремлений было творчество И. Репина. Он обобщил усилия целого поколения выдаю-

щихся русских портретистов, выступавших под знаменем реалистического искусства, следовавших демократическим идеалам Белинского, Чернышевского, Добролюбова, и наметил новые пути развития портрета. Главным в творчестве Репина было прославление духовной силы, красоты и величия русского человека, которые он видел в простом мужике, и в интеллигенте-разночинце, и в демократически настроенном дворянстве. Как никто другой в русской портретной живописи, мастер умел отразить жизнь человеческую в предельно правдивых, полнокровных образах. Каждый из портретных персонажей Репина — яркая, неповторимая индивидуальность и в то же время определенный социальный тип. Дар великого портретиста рождал подчас нечто новое не только в русской, но и мировой живопи-

И. Крамской.
Портрет Л. Толстого.
Масло. 1873.



В. Перов.
Портрет Ф. Достоевского.
Масло. 1872.



си. Это новое заключалось в глубоко органичном сплаве реально осязаемой жизненной достоверности, психологической силы образа с его высоким общественным содержанием. К такого рода произведениям относятся портреты Мусоргского, Стасова, Пирогова, Стрепетовой, Л. Толстого.

Вот, например, портрет великого русского хирурга Пирогова. Его образ полон огромного внутреннего накала, сильной и непреклонной воли, духовной мощи. Это

честный и благородный борец, способный не только стойко противостать ударам судьбы, но и преобразовывать саму действительность.

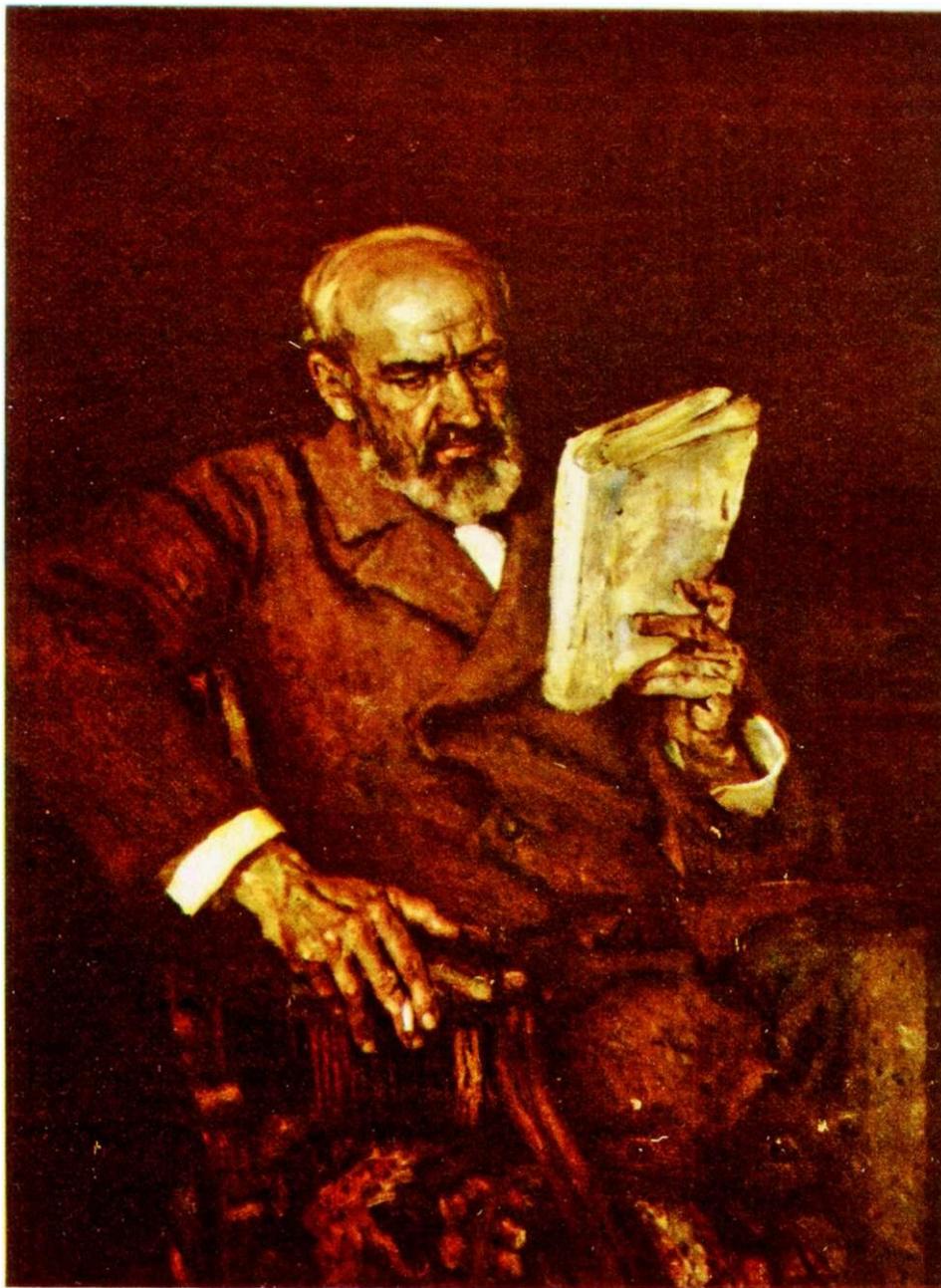
Утверждающее оптимистическое начало русского характера нашло могучего певца в лице В. Сурикова. Портретных полотен у него немного. Среди них — великолепный портрет дочери художника 1888 года (во многом предвосхитивший детские портреты П. Кончаловского советского пе-

риода), несколько портретов А. Емельяновой, автопортретов, очень смелый по композиции и крепкий по живописи портрет А. Езерского. Живописец больше тяготел к обобщенному образу человека из народа, вобравшего в себя лучшие его национальные свойства. Таковы многочисленные этюды мужиков и баб, сделанные для картин, и особенно — женские портреты, имеющие собирательные названия: «Казачка», «Сибирская красавица». Это типические образы, каждый из которых написан с определенного человека. Тут и эпический размах в обрисовке характера, и мощь художественной трактовки. Суриков столь же правдив, объективен, как и Репин. Так же не терпит идеализации, приукрашивания модели. Однако в отличие от Репина, который нередко писал обличительные портреты, Суриков всегда искал в образе положительное начало.

Духовной красотой и величием русского характера отмечены исторические холсты Сурикова. Правда, мы не встречаем у него самостоятельных портретов. Портретные образы Суриков обычно вводил в сюжетное полотно. Их можно рассматривать как составную часть композиции и как портрет, несущий все основные черты характера изображенного лица. Круг таких персонажей у Сурикова довольно широк. Тут Петр I и Меншиков, боярыня Морозова и Суворов, Ермак и Степан Разин. Каждого из них мастер изображал с поразительной силой исторической правды. В живописи Суриков был таким же великим мастером воссоздания минувшего, как Пушкин в литературе, Мусоргский в музыке. Его творения — непревзойденный образец, на котором учились и будут еще долго учиться художники.

Не менее важный вклад в развитие русской портретной живописи сделал В. Серов. Его реформы в области портрета неизменно шли в ногу со временем. Серов был близок к искусству передвижников. Он стал и учителем лучших советских портретистов, будучи непосредственным преемником

В. Суриков.
Портрет доктора
А. Езерского.
Масло. 1911.



В. Серов.
Портрет М. Горького.
Масло. 1904.



творческого метода своего великого наставника Репина. Говоря об исканиях Серова, следует назвать полотна, отразившие стремление многих русских мастеров конца XIX — начала XX века к «большому стилю». Закономерно, что они желали запечатлеть великих современников в монументальных образах.

Таковыми произведениями стали серовские портреты Ермоловой, Горького, Шаляпина. Написанные в пору первой русской революции, они, открыли новую страницу в

истории портретного искусства. Изображая мастеров отечественной культуры, героев своего времени, Серов создал портреты-обобщения. Такой подход стал отправной точкой и для многих советских мастеров.

Вершина исканий Серова-монументалиста — портрет Ермоловой. Здесь художник утвердил величие творческой личности. Он не был одинок в желании придать портретному образу черты монументальности. Многие выдающиеся мастера конца XIX — начала

XX века шли к той же цели. Среди них — такой гигант, как М. Врубель.

Создавая портретные образы, перераставшие в портреты-картины, Врубель не пренебрегал сущностью модели, но извлекал из нее, однако, те свойства, которые были близки личному представлению художника о портретируемом. Представлению нередко фантастическому, необычайно яркому, сильному и всегда жизненно правдивому.

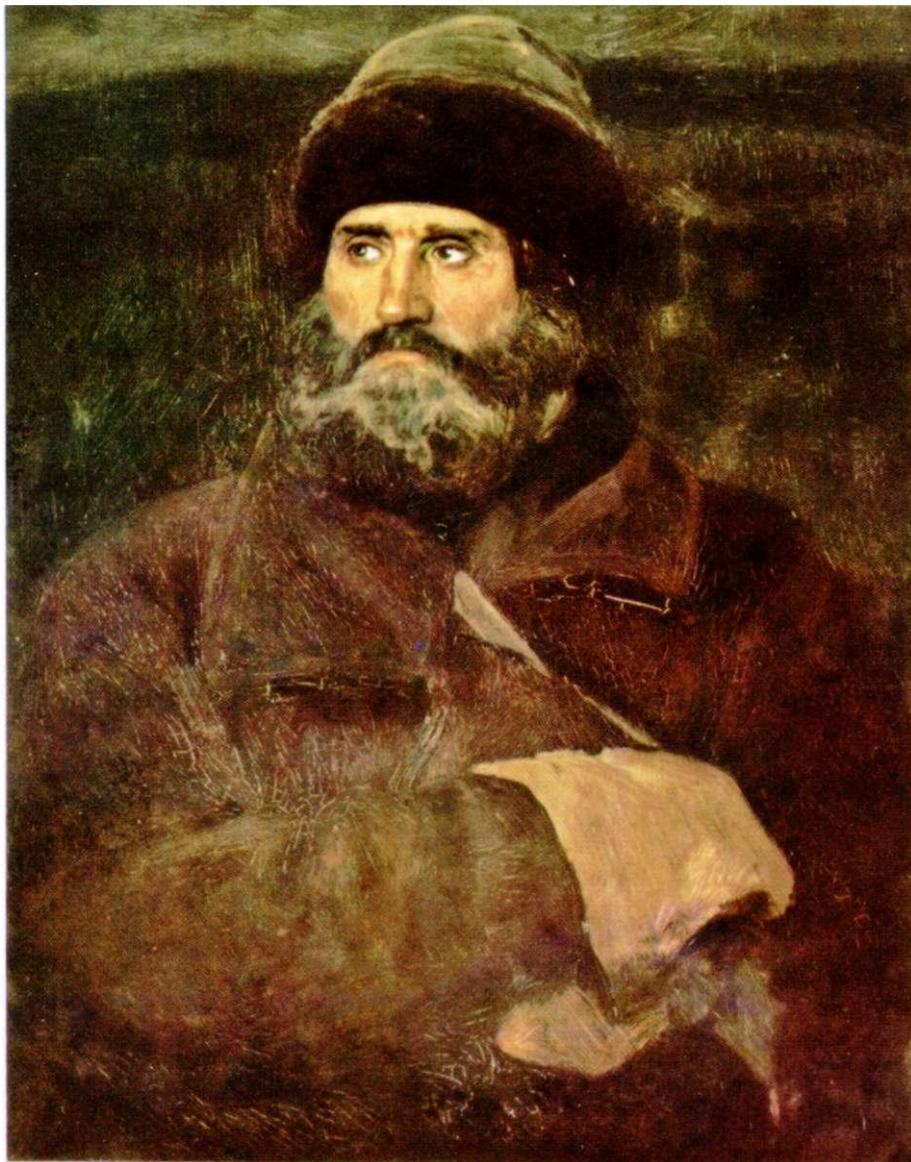
Мощная творческая натура, Врубель и образы свои стремился наделять чертами титаническими. Едва ли мы обнаружим в одном из самых замечательных его творений — портрете Саввы Мамонтова — чуткую душу, изящество мыслей и манер знаменитого мецената, о которых столько написано и рассказано его многочисленными друзьями. Врубеля увлекла в Мамонтове мятежная сила большого таланта, широкий творческий размах, способность увидеть и объединить новые дарования. Горький назвал Мамонтова «человеком поразительной энергии, красавцем по духу». Именно таким предстает он в портрете Врубеля.

Обращаясь к портретам лирическим, мастер приносил в них нечто особенное, стоящее на грани обыденной реальной жизни и прекрасной мечты. Он любил изображать модель в причудливой обстановке, одевал ее в необычный полусказочный наряд. Таковы его «Царевна-лебедь», в которой нетрудно узнать «костюмированный» портрет жены художника Н. Забелы, или знаменитая картина «Девочка на фоне персидского ковра».

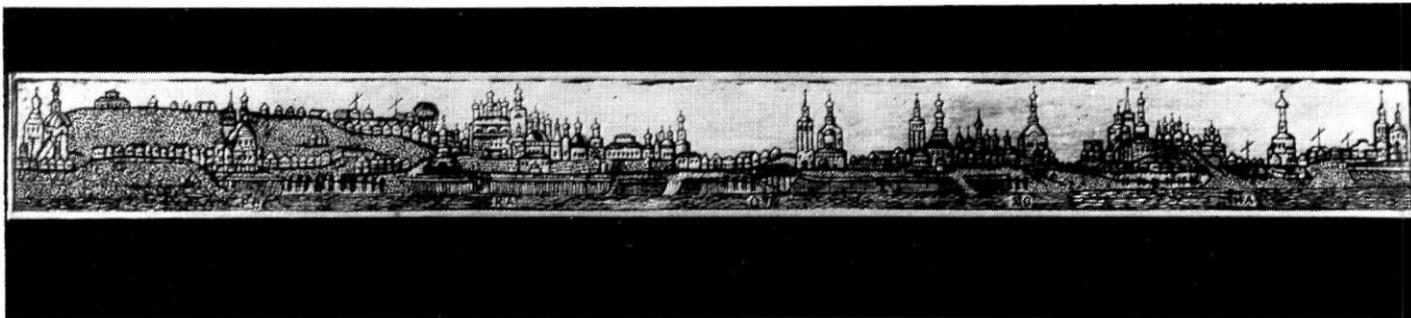
В некоторых портретах русских мастеров впервые появился образ пролетария. Здесь первостепенное место принадлежит полотнам Н. Касаткина: знаменитой «Шахтерке» и особенно портрету-картине «Рабочий-боевик», представляющему участника революции 1905 года. Смело, уверенно шагает этот сильный, коренастый человек по заснеженной улице охваченного восстанием города. Так раскрывался образ нового героя в русской живописи, близкого по духу героям-большевикам Максима Горького.

Л. ЗИНГЕР,
доктор искусствоведения

В. Васнецов.
Портрет крестьянина
И. Петрова.
Масло. 1883.
Этюд для фигуры Ильи
Муромца к картине
«Богатыри».



СЕВЕРНАЯ ЧЕРНЬ



Вряд ли вы сразу отыщете на карте небольшой кружок, рядом с которым два слова: «Великий Устюг». Подскажем — смотрите на самом севере Вологодской области. Нашли? В этот город мы и совершим сегодня маленькое путешествие.

Начнем с того, что в имени его отразилась и география и история. Один из древнейших городов северо-восточной Руси, Великий Устюг был основан там, где река Юг впадает в Сухону. Отсюда второе слово названия — Усть-Юг. А первое... Судоходная Сухона — приток Северной Двины — самой большой реки в тех краях. Догадались? Да, город стоял на оживленной водной дороге и лет триста назад был крупным торговым и ремесленным центром северной Руси.

Шли годы, десятилетия, века. Менялась экономика страны, строились железные дороги. До недавнего времени Устюг был в стороне от них и постепенно превратился в небольшой тихий город, хранящий в своем облике следы давних эпох. Около шести часов идет до него от Котласа теплоход вверх по Сухоне. И когда по левому берегу открывается панорама Устюга с характерной переключкой стройных колоколен, для вас оживет его имя — Великий. И в воображении возникнут картины XVII века, когда поднялись эти памятники и когда зародилось искусство, которым Великий Устюг славится до сих пор.

Впрочем, правильное ска-

М. Чирков.
Линейка с видом Великого Устюга.
1938.

зать — начало набирать здесь силу, потому что технику наводки черни по серебру (а иногда и по золоту) русские ювелиры использовали с глубокой древности и работы их славились далеко за пределами Руси. Изделия с чернью отличала красота рисунков, особая прелесть иссиня-черных узоров с позолотой.

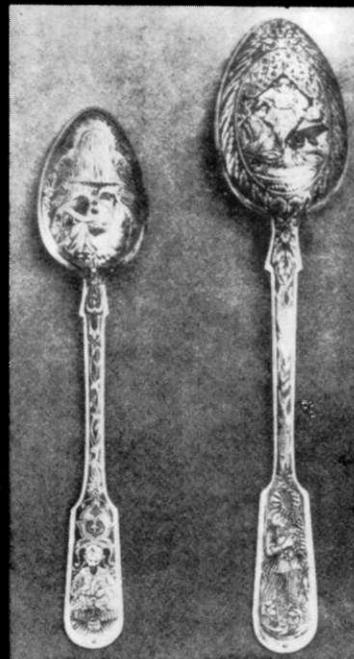
Несколько слов о технике, ибо в народном искусстве она никогда не бывает чем-то внешним по отношению к самому духу произведения. Представьте себе куски твердой, но довольно хрупкой темно-серой массы — сернистого соединения меди, свинца и серебра, сплавленных в определенном соотношении. Их разбивают, размельчают в порошок, который и называется чернью. Поверхность изделия предварительно подготавливается: мастер гравировывает на ней тот или иной рисунок, вынимая металл местами довольно глубоко. На такой узор и накладывают в виде темной кашицы смоченную чернью, а затем обжигают. Состав плавится, заполняя даже самые мелкие углубления и покрывая металл твердой коркой. Ее осторожно снимают напильником — и постепенно проступает изящный рисунок. Чернь вплавилась настолько прочно, что она не выпадает, даже если ковать такое серебро.

Серебряники многих русских городов и мастера Оружейной палаты в Москве любили эту благородную технику и оставили нам в наследство великолепные произведения. А во второй половине XVIII столетия самым знаменитым центром производства серебряных черневых изделий стал Великий Устюг.

Наверно, немало дней провел в дороге мастер Михаил Клишкин, добираясь из родного города в Москву. Дело было зимой, в самом начале 1745 года ехал он по вызову Главного магистрата со своими инструментами к московскому купцу Василию Кункину. Около года работал мастер в столице, обучая здешних ювелиров, — вот как ценилось искусство земляков Клишкина! Судя по всему, московские серебряники многому научились: сохранилось немало их работ второй половины XVIII века.

В Великом Устюге черневое дело процветало. В 1761 году братья Степан и Афанасий Поповы открыли фабрику, которая выпускала серебряные с чернью изделия, а также эмалевую посуду с серебряными накладками. Мастера, жившие в городе, пришли на фабрику. Их изделия прославили Устюг: модные тогда табакерки, ларцы, подносы, коробочки с занимательными сюжетными рисунками пользовались большим успехом в Москве и Петербурге.

В то время и в других русских городах — Костроме, Вологде,



Тобольске изготовляли черневые изделия тоже не без влияния великоустюжских мастеров. Но нигде вещи эти не были столь разнообразны и красивы по форме, как в Великом Устюге, нигде вы бы не встретили столько привлекательных сюжетов и такой прекрасной ювелирной отделки.

15 лет просуществовала фабрика Поповых. Потом один из пожаров, от которых часто страдал город, уничтожил здание. Владельцы были разорены и не смогли восстановить свое дело... Но северная чернь не умерла — мастера продолжали работать. Трудились семьями. Архивные материалы сохранили имена наиболее известных ювелиров. Славился, например, род Жилиных. Здесь из поколения в поколение передавалось мастерство серебряного дела, секрет приготовления черни, рисунки для наведения ее.

По существу, это была штриховая гравюра, родственная книжной графике того времени. И действительно, иллюстрированная книга и гравюра служили подспорьем мастерам, которые умели замечательно использовать их для украшения флаконов, ларцов, табакерок. Особенно любил темы путешествий, прогулок, охот, музицирования. Нередко персонажами становились дамы и кавалеры в модных костюмах. Такие сюжеты увлекали своей необычностью, давали простор фантазии. Как удалось установить, тематика черневых рисунков была связана и с образами приключенческих по-

вестей, которые получили тогда широкое распространение.

Позднее, в начале XIX века, формы изделий стали строже, сюжеты однотипнее. Распространились виды городов — Петербурга, Москвы, Архангельска, Великого Устюга, а затем — даже карты северных губерний...

Постепенно заказов становилось все меньше, производство шло на убыль. И вот в 1852 году в Устюге остался лишь один мастер — Михаил Петрович Кошков. До конца дней он занимался изготовлением несложных по форме и убранству предметов, исполняя небольшие заказы. Старейший мастер приохотил к своему делу внука — Мишу Чиркова. И так вышло, что именно он передал после Октябрьской революции секреты уникального ремесла людям, занявшимся возрождением северной черни.

Этот редкостный вид искусства был бы вообще утерян, если бы в 1929 году, выполняя решение Советского правительства о развитии народных художественных промыслов, в Устюге не взяли за восстановление традиционного мастерства. Организатором маленькой сначала мастерской, душой дела стал Михаил Павлович Чирков. Он обучил искусству наводки черни двух совсем молодых девушек. Одна из них, М. А. Угловская (Чулкова), стала прекрасным мастером и впоследствии много лет возглавляла выросшее производство артели «Северная чернь». Вторая, М. Д. Кузнецова, долгие годы занималась заготовкой черневого состава, обучив этому важному делу большую группу устюжан.

Молодые мастера Устюга не стали повторять рисунков старинного черневого серебра. Небольшие предметы и ювелирные украшения — браслеты, броши, запонки — они оформляли изящным орнаментом. Однако среди первых значительных работ, отмеченных в печати, были изделия и с сюжетными мотивами. Для них создавал рисунки замечательный устюжский художник Бвстафий Павлович Шильниковский (1890—1980). Отличный рисовальщик и график, он учился в петербургской Академии художеств. Шильниковский по-

любил своеобразное искусство наводки черни, родственное гравюре, и долгие годы работал с мастерами «Северной черни». Он создал огромное число великолепных эскизов и проектов для черневого серебра, стал наставником нескольких поколений граверов. В работах Шильниковского получили развитие сюжетные композиции с видами Москвы и Ленинграда, обрели новую жизнь мотивы северной природы, образы русских сказок, произведений А. С. Пушкина и И. А. Крылова.

Сегодня завод «Северная чернь» — большое современное предприятие, гордость устюжан. Творческую работу коллектива возглавляет Е. Ф. Тропина, работающая на промысле с юных лет. Она автор многих оригинальных изделий, заслуженный художник РСФСР. И что очень важно — горячий патриот искусства Великого Устюга. В своем творчестве Елизавета Федоровна опирается на лучшие работы старых мастеров, продолжает традиции Шильниковского, развивает находки талантливой художницы Научно-исследовательского института художественной промышленности М. А. Тоне.

Искусство не стоит на месте. Отвечая запросам времени, художники «Северной черни» создают новые формы изделий, находят сюжеты, орнаменты, декоративные приемы, созвучные вкусам наших современников. Легче и изящнее становятся формы ложек и столовых наборов, пластичнее силуэты стопок и миниатюрных вазочек, разнообразнее ювелирные украшения — перстни, броши, серьги, запонки. Сегодня их создают не только из серебра, но и из золота.

Однако в целом художественный стиль Великого Устюга и ныне определяется строгим сочетанием серебра и черни, дополненным легкой позолотой. Эта самобытная красота родом из XVII века, но и на рубеже XXI века она нисколько не устарела. Уникальное в наше время искусство северной черни чрезвычайно высоко ценится во всем мире. Оно продолжает покорять сердца.

Т. РАЗИНА,
кандидат искусствоведения

А. Мокневская.
Туалетная коробка.
1954.

Табакерка.
Фабрика Поповых.
1770-е годы.

Браслет.
1940-е годы.

Е. Шильниковский.
Шкатулка «Москва».
1956.

Флакон.
Фабрика Поповых.
1761—1776.

Е. Шильниковский,
Ложка «Бахчисарайский
фонтан».
Ложка «Демьянова уха».
1950-е годы.

ВЫСТАВКА ИЗ БОЛГАРСКОГО СЕЛА

Посмотрите на эти рисунки, выполненные вашими ровесниками из Народной Республики Болгарии.

Интересна история их появления на страницах нашего журнала. Однажды в редакцию пришла большая баннероль с рисунками, а в письме сообщалось, что это работы учащихся, которые занимаются в изокружке села Мало Конаре Пазарджикского округа Болгарии. Ребята вместе с руководителем кружка Белой Чонговой подготовили выставку и просили передать ее в одну из московских школ.

Темами красочных гуашей, черно-белых линогравюр болгарских детей стали будни и праздники их страны, радость мирного труда и счастливое детство. Многие рисунки посвящены теме дружбы и братства.

С творчеством детей села Мало Конаре познакомились учащиеся школ Куйбышевского района столицы: несколько месяцев эта прекрасная выставка экспонировалась в районной изостудии «Радуга». В этом году выставка была показана в детской художественной школе города Шяуля Литовской ССР.

«Надеемся, что творческие и дружеские связи кружковцев нашего села,— пишут болгарские ребята,— с юными советскими художниками будут крепнуть во имя мира на всей Земле».

Юные художники Москвы и Шяуля подготовили в дар болгарским друзьям ответную выставку своих работ.



Дамянка Дамянова,
13 лет.
Мир и дружба.
Гуашь.

Ягодка Жилкова,
13 лет.
Болгарская девушка.
Гуашь.

Ваня Иванова,
12 лет.
Девушка в национальной
одежде.
Гуашь.



Дени Тодорова,
13 лет.
В бригаде.
Линогравюра.

Благовеса Пенова,
14 лет.
Танец.
Линогравюра.



РИСОВАНИЕ ЖИВОТНЫХ С НАТУРЫ

Рисование животных с натуры имеет свои особенности. Приведу такой пример: все вы знаете непреложные законы светотени, в соответствии с которыми на каждом предмете имеется самое светлое место, а у предметов с гладкой, блестящей поверхностью — блик. У животного иногда вместо блика (или на наиболее освещенном месте) может оказаться темное пятно. Не зная причины его возникновения, рисующий механически изображает это темное пятно, и оно будет выглядеть на вашей работе дыркой. А пятно в самом освещенном месте у зверей иногда появляется вот почему: группа волос может оказаться точно перпендикулярной лучам солнца. Кончик одного волоса слишком мал, чтобы на нем могли заиграть лучи солнца, сам же волос остается в тени. Вот группа таких волос и создает темное пятно на самом освещенном месте, и рисовать такое «случайное» вовсе не обязательно. Еще один пример: часто бывает трудно изображать длинношерстных, пушистых зверей и пышно оперенных птиц. Все основные формы спрятаны под этими покровами, а чтобы нарисовать такого зверя или птицу, надо основную форму обязательно «зрительно прощупать», почувствовать. Для этого необходимо знать, что волосы, кроме курчавых, растут перпендикулярно коже зверя, а потом под собственной тяжестью обтекают его массы, опадают вниз к земле и немного отклоняются к хвосту, либо торчат во все стороны, увеличивая форму (рисунок № 1).

Если знать закономерность завихрений потоков шерсти, всегда можно сквозь них разглядеть и понять основные формы

животного. Там, где идут потоки шерсти от средней линии спины, при движении животного появляются «желобки-проспекты» — они-то и подскажут основные его формы.

Посмотрите, когда какой-нибудь пушистый зверек вылезет после купания из воды — мокрый, он сразу кажется тощим, и все его строение — костяк и мышцы — хорошо видно (рисунок № 2).

Поэтому при рисовании животного с натуры далеко не всегда можно доверяться внешним формам: чем пышнее и наряднее они у зверя или птицы, тем с большим вниманием надо стараться сквозь них проникнуть зрительно к основам строения зверя.

Вначале лучше рисовать старых и худых зверей. У них все основы лучше просматриваются. Хорошо виден скелет — торчащие кости, ребра, глазные впадины, челюсти. Эти звери некрасивые, конечно, но — спасибо им — они прекрасно учат начинающего художника (рисунок № 3).

Изображая животных, не меняйте то и дело натуру. Порисовав коров, перешли к лошадям, порисовали лошадей, затем кур, гусей, кошек, собак. Кроме утомления и привычки работать поверхностно, ничего путного из этого не получится. Конечно, можно их всех перерисовать за день, но в качестве «отдыха» от основного занятия, а основным занятием, героем вашего рисовального дня должен быть кто-то один. Лучше изображать зверя, который вызвал у вас симпатию, жалость, умиление. Положительные, светлые чувства — хороший помощник на пути к успеху.

Для того чтобы умело работать с натуры, совсем не обязательно рисовать всех зверей. Вполне достаточно изучить формы двух, наиболее совершенных предста-

вителей животных, которых не так уж сложно заполучить в натурщи. Речь идет, во-первых, о кошке. Кстати, домашняя кошка — самый трудный зверек для изображения. Она дает ключ к рисованию всего семейства кошачьих, например, львов, тигров, караколов, манулов, барсов. Потом логично перейти к передаче парнокопытных: коров, быков, антилоп, коз, овец, баранов, серн. Изучив формы лошади, можно рисовать однокопытных: ишаков, ослов, зебр, квагг, тапиров, а после них — носорогов, даманов и так далее. Затем — к семейству собачьих: рисованию волков, шакалов, собак, куниц, гепардов. Гепард — промежуточное звено между кошкой и собакой.

Кошка и лошадь будут чем-то вроде азбуки, зная которую можно «читать» формы самых разных животных. Каждый следующий зверь будет «осваиваться» легче, чем предыдущий, а потом не вызовет затруднений ни один новый, увиденный впервые — вы сразу же сумеете его верно изобразить.

Работать с натуры надо по возможности регулярно — первое время, может быть, даже придется себя принуждать к этому, пока не выработается привычка делать это везде и всегда. Сначала изображайте животных в спокойных позах: стоящего, лежащего, сидящего, в несложных ракурсах: фас, профиль, три четверти, потом постепенно усложняйте задачи и рисуйте зверя с разных точек зрения.

Рисование животных с натуры подчиняется непреложному закону — от простого к сложному, от общего к деталям. Другого пути нет. Вот тут-то и нужно тренировать себя, в начале работы избегать деталей, овладевать общими формами. Большую пользу принесут беглые наброски. Они научат быстро и четко схва-

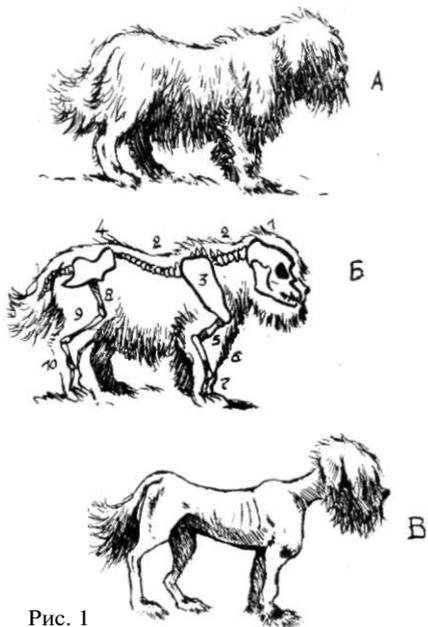


Рис. 1

- 1 — череп
- 2 — позвоночник
- 3 — лопатка
- 4 — таз
- 5, 9 — локоть
- 6 — предплечье
- 7, 10 — запястье
- 8 — плюсна

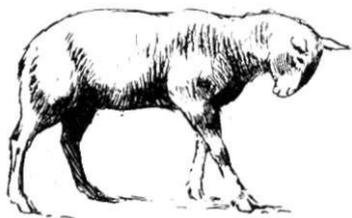


Рис. 2

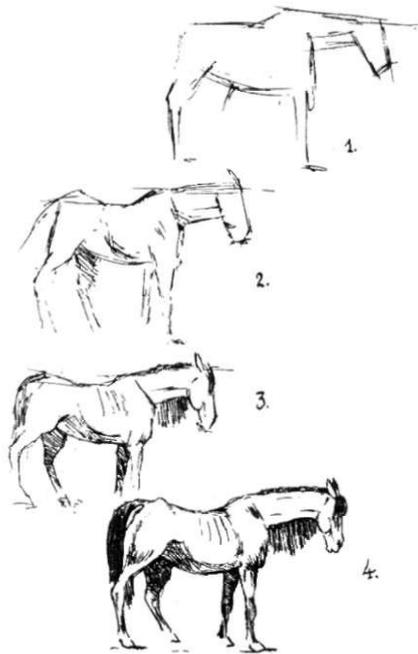


Рис. 3

тивать в натуре главное (рисунок № 4).

Если присмотреться к зверю, когда он в спокойном состоянии, то легко заметить, что ритм жизни у него довольно устойчивый и несложный: 5—6 повторяющихся движений. Значит, стоя перед клеткой, например, тигра, вы уловите через небольшие промежутки времени одни и те же положения, позы, ракурсы, а раз так — значит, его можно и рисовать.

На одном большом листе бумаги, примерно 50x35 см, можно делать одновременно 5—6 набросков гуляющего по клетке тигра.

Вы начали рисовать тигра в сидячей позе. Только наметили его общую форму, а он поднялся и встал к вам в профиль. Сейчас же оставьте начатый рисунок и принимайтесь изображать зверя в новой позе. Но вот он ушел в другой угол клетки и повернулся к вам в фас. Начинайте третий набросок; тигр уйдет и примет новое положение, бросайте третий рисунок и делайте четвертый. Через некоторое время он приблизительно — здесь точности повторения не ждите — вернется к первой позе — продолжайте первую зарисовку, потом вторую и так далее. Следя за его движениями, вы одновременно ведете 5—6 набросков. Когда общие формы, на ваш взгляд, уловлены, выбирайте один-два рисунка и доводите их до завершения (рисунок № 5).

Звери никогда не станут позировать и ждать, пока вы их изобразите. В любом случае надо самим изловчиться и принориться к ним. Хорошо, если натура спокойная. Ведь одно дело рисовать тигра, бегемота, льва, зубра, осла. А если белку, попугайчиков, кур, фазанов и подобных им по суетливости животных и птиц? Значит, надо подыскивать какие-то более оперативные способы изображения.

Ваше внимание привлекла белка. Белки — зверьки подвижные, ужасные непоседы. Без конца бегают и прыгают. Редкая из них застынет в какой-нибудь позе на 2—3 секунды, затем снова понесется по своим делам. Рисуйте белку на одном листе в 8—10 разных положениях, приглянувшихся вам. Белка в

полете, в фас, профиль, сжалась в комочек, грызет орешек, изогнулась, при завершении прыжка и так далее. Наброски следует делать быстро, стало быть, их нужно больше обобщать. Эти зверьки тоже повторяют свои движения, а их не так уж много. Ориентируйтесь на то, что удержит память. Проверять форму, обновлять впечатление можно по любой другой попавшейся на глаза и приблизительно принявшей аналогичную позу белке (рисунок № 6).

Во время набросков и в начальной стадии работы над рисунком приучайте себя, как это ни покажется странным, не замечать деталей. Иначе можно в них так запутаться, что уже не разберешься. Как же это не видеть раньше времени детали? Когда при помощи вспомогательных линий ищутся и откладываются на бумагу основы будущего изображения, художник часто пользуется так называемым «боковым зрением». При таком способе деталь видна обобщенно, а подробностей, всяких мелких форм, как бы и не существует — они смотрятся несколько расплывчато и не мешают видеть общую форму.

Техника «бокового зрения» такова: вы не смотрите на объект, которому надо определить место на листе и наметить форму, а вокруг да около него. Например, вы рисуете губы. Смотрите на все, что вокруг них — кончик носа, щеки, ноздри, подбородок, носогубную складку. Легко, не останавливаясь ни на чем, «бегайте» слегка прищуренными глазами. Вот тогда вы легко и точно найдете место губам в рисунке. Разница процесса рисования у начинающего и у профессионального, опытного художника в том, что любитель идет от отработанных деталей к общему и всегда, запутавшись в них, разрушает работу в целом, а художник обычно идет от общего к деталям и при любой степени отточенности деталей всегда сохраняет общее, и в конце рисунка у него все на месте и ничто нигде не разрушается. Если основа своевременно найдена, все детали лягут на свои места, и работа будет убедительной и крепкой (рисунок № 7).

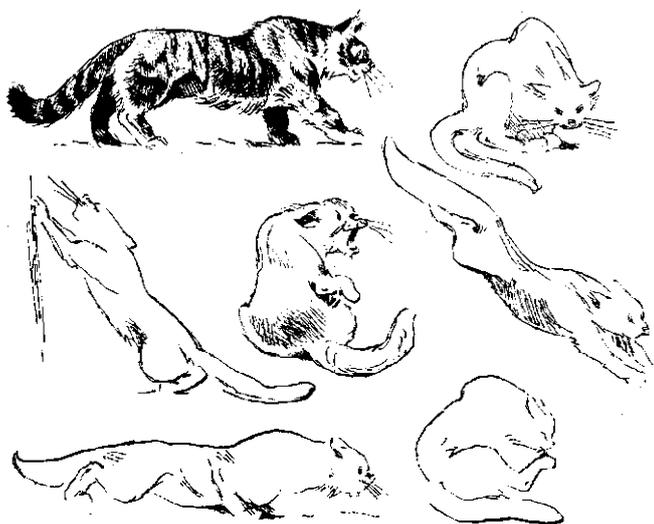


Рис. 4

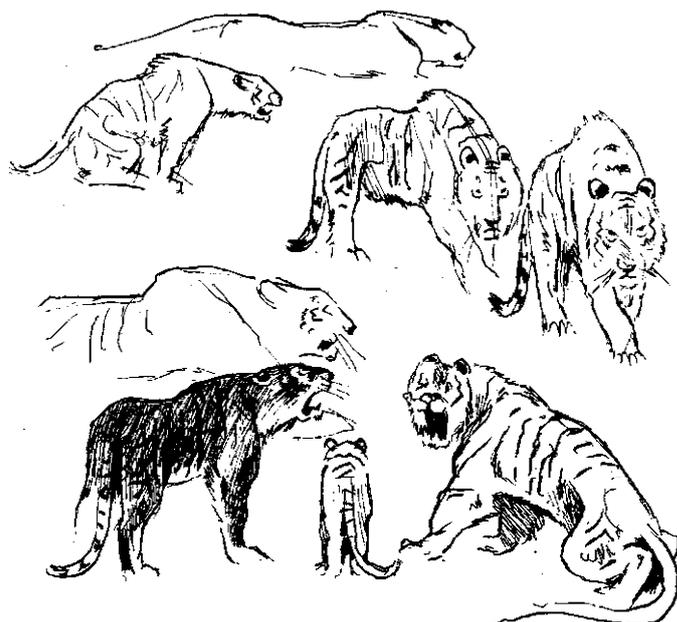


Рис.5

Во время рисования надо то и дело сверять изображение с натурой. Сравнивать пропорции, соотношения углов, плоскостей, соразмерять детали и целое, попутно отсеивая все ненужное, случайное, освобождать работу от вспомогательных линий, когда в них отпадает нужда. Периодическая проверка сделанного — неременное условие для успеха.

Техника проверки такая: глядя на натуру, прищуривайте постепенно глаза до тех пор, пока облик животного не будет смот-

реться общим, пусть даже немного расплывчатым, силуэтным пятном. У природы начнут постепенно исчезать отдельные детали, обобщаясь в более крупные пятна. Исчезать эти детали будут в какой-то определенной последовательности, в зависимости от условий и световой среды. Например, исчезнут сначала из поля зрения ресницы, пучки волос в ушах, потом усы, брови. Затем превратится в четкую «кляксу» плоскость носа и ноздри и, наконец, ступаются все

детали — вы будете видеть только общий облик зверя.

Сейчас же, по свежему впечатлению, смотрите на свой рисунок так же постепенно, прищуривая глаза, пока изображенный вами зверь не будет восприниматься общим расплывчатым пятном. Если при этом соблюдается та же очередность исчезновения деталей, та же последовательность образования общих пятен, значит, основные формы натуры передаются на бумагу правильно. Если же в каком-то

Рис.6



Рис.7





Рис. 8

месте последовательность нарушилась, значит, здесь вкралась ошибка. Найти ее и ликвидировать не так уж трудно.

Лучше всего, когда еще мало опыта, делать рисунки с натуры обыкновенным простым, только не жестким, карандашом. Простой карандаш — строгий учитель. Допустим, вы работаете сангиной и хотя где-то исказили форму, сдвинули пространствен-

ные планы — рисунок так приятно выглядит! Сангина сама по себе красивый материал, и любая ошибка, любой изъян легко скроется среди эффектных, бархатистых ее штрихов. Удовлетворившись общей красотой листа, иные начинающие художники прощают себе ошибки, а это как раз и мешает росту мастерства.

Каким бы материалом вы ни

работали, всегда учитывайте его возможности и пределы, берегите запасы этих пределов до конца.

Предположим, вам нужно сделать рисунок карандашом. На старте у вас два тональных камертона: а) белая бумага; б) карандаш, взятый в полную силу. Вот во всех регистрах между границами белого и черного и должен поместиться рисунок.

По собственному опыту знаю, да и многие мои коллеги, уже зрелые и опытные художники, на себе испытали, к чему приводит нерасчетливое отношение к пределам черного и белого. Поясню примером: заканчивая рисунок лошади, вы замечаете, что нужно усилить глубину тени под ногами и в глубоких складках гривы, а возможности карандаша уже исчерпаны, сил на более темный тон больше нет. Рисунок погиб — надо работать заново. Поэтому сначала ис-

Рис. 9



**РИСОВАНИЕ
ЛОШАДИ**

пользуйте средние или даже светлые регистры карандаша, припасая его силу для завершающей стадии. Когда появится, пусть даже небольшой, опыт, попробуйте поработать тушью, пером без предварительного наброска карандашом.

Перед вами чистый лист бумаги и тушь, рисовать надо пером. Учтите, что ни один ошибочный штрих нельзя уже устранить. Помощь резинки исключается. Прежде, чем наносить изображение, прикиньте в уме, как оно ляжет на бумагу, что может оказаться лишним. Словом, немного подумайте, что и как вы решили делать.

При работе пером тушь сразу же дает черный предел. Чем быстрее ведется линия, тем она тоньше, и наоборот, чем медленнее ведется линия, тем она толще. Вот эту-то особенность туши и надо использовать. Рядом лежащие, быстро проведенные штрихи смотрятся серой тональностью, как слабая штриховка карандашом. Выполненный таким образом рисунок корректируется более жирными, замедленно проведенными линиями, да еще в резерве остается нажим на перо. Умело манипулируя этими возможностями туши, можно добиться отличных результатов в передаче объемности предметов, светотеневых градаций.

Приучайте руку и глаз работать в разных режимах, для этого делайте рисунки самых различных размеров: маленьких, средних, больших. При малых размерах (примерно 30x20 см) — один режим работы. В основном трудится кисть руки, в сектор зрения включается вся плоскость рисунка, для контрольного просмотра достаточно прищурить глаза. При средних размерах листа (примерно 50x30 см) режим несколько другой — к движениям кисти присоединяется предплечье, глаз не охватывает всей площади, и для контрольного просмотра нужно отклонить корпус и отодвинуть рисунок на вытянутую руку. При больших размерах, начиная с одного метра — третий режим. Кисть руки и предплечье работают с участием плеча (уже плечо водит руку). Картинная плоскость обозревается не полностью и да-

же частично подвергается перспективным сокращениям. Для проверки рисунка надо отходить на значительное расстояние. Да и работать в таких случаях лучше стоя.

Рисуя с натуры зверя, старайтесь ясно себе представить, что делается с формами, которые вам не видны. Рассуждайте сами с собой. Вы изображаете, например, крадущуюся кошку. Видны ее правые лапы, хорошо чувствуются правая лопатка и основные мышцы правой группы поясов (плечевого и тазового). Надо мысленно представить себе, в каком положении и где в этот момент окажутся ее левые лапы, левая лопатка, левое колено и локоть, как они соотносятся с правыми. Можно даже, что часто и делают художники, наметить их слегка карандашом, и вам будет понятнее движение зверька. Впоследствии, когда придется передавать зверей в трудных позах и сложных ракурсах, — такая развитая способность окажется вам неоценимые услуги (рисунок № 8).

В натурной работе анималиста часто возникает необходимость расчленив процесс познания животных на части (вообще изучать зверя по частям тоже неплохо). Надо фиксировать отдельно глаза, уши, носы, лапы, копыта, пальцы, крылья, хвосты и так далее. На их изучение и освоение с помощью карандаша не жалейте ни сил, ни времени. У меня, например, на изучение одних носов (зеркало носа, то есть его оголенная часть и ноздри) ушло три зимы. Ну не с утра до ночи, конечно, а между решением разных других художественных задач (рисунок № 9).

Все свои рисунки, даже неудачные, надо беречь. Работы художника, особенно неудачные, — самые прекрасные учителя. Сравнительно удачное с неудачным, вы осознаете свои былые ошибки и заблуждения (особенно когда проходит большой срок — год, два, три). Ведь учимся-то мы (и до самой глубокой старости) главным образом на собственных ошибках. И только тогда приходит настоящая творческая удача.

Г. КАРЛОВ,
*заслуженный деятель искусств
Узбекской ССР*

Если для опытного художника при изучении лошади методическая последовательность в рисунке не играет существенной роли, то для учащегося она имеет большое значение. Тот, кто не имел длительной практики рисования с натуры и не изучал лошадь, имеет о ней самое общее представление. Чтобы конкретизировать это представление, надо направить и закрепить свое внимание на основном: на восприятии характера общих очертаний тела лошади и его основных пропорций. Это и есть первая стадия изучения.

Затем следует перейти к углубленному изучению при помощи длительного рисунка с натуры и детального штудирования, завершив этот учебный процесс синтезом всех знаний и опыта, тематической композицией.

Усвоение общей характеристики лошади лучше всего начинать с набросков с натуры. Затем необходимо перейти к штудированию живой натуры. В эту стадию рисования входит длительное изучение общих закономерностей строения тела лошади, то есть конструктивная задача, рисование скелета и черепа, самостоятельное рисование отдельных деталей экстерьера, усвоение цветовых и фактурных особенностей волосяного покрова лошади и наконец окончательное подчинение всех деталей общему целому, так называемая пластическая завершенность рисунка.

Во время работы с натуры нужно помнить о предварительном изученных основах анатомии, экстерьера и измерениях лошади, что особенно важно при более быстром и подробном рисунке.

А. ЛАПТЕВ
*(Из книги «Как рисовать лошадь»,
М., «Искусство»)*

ЛЕССИРОВКА

Лессировка — технический прием в живописи, когда краски наносятся тонкими прозрачными слоями. Существует несколько вариантов лессировочного письма. Первый — картина целиком пишется лессировкой, начиная с подмалевка — так называемый фламандский метод живописи. Второй вариант — лессировочные слои наносятся на корпусный подмалевок, цветной или сделанный гризайлью. Третий — лессировка «по сырому», когда краски наносятся на непросохший нижний слой. Из перечисленных приемов наиболее распространенным является второй, им пользуются художники еще со времен Тициана. Технически он сводится к следующему: вначале художник делает подмалевок, устанавливая формы своего произведения и решая всю работу в тоне, или сразу берет основные цвета, только менее интенсивные, разбеленные. После того как подмалевок просохнет, его протирают ретушным лаком, предохраняющим от пожухания, и наносят первую лессировку, краску, сильно разведенную лаком. Дав просохнуть, операцию повторяют снова. Следует учитывать, что не все краски становятся прозрачными при разбавлении. Лессировочные легко отличить, они, как правило, темного оттенка — крапак, ультрамарин, волконскоит, изумрудная зеленая. Лессировка «по сырому», технически наиболее сложная, применялась, например, советским художником Б. Иогансоном. Желая придать более теплый или холодный оттенок части картины, он наносил лессировку легким движением плоской колонковой кисти прямо поверх только что написанного фрагмента.

Назначение лессировки — усиление или ослабление цвета, обобщение, приведение к гармонии частей картины. При правильном использовании этого приема можно добиться незаметных переходов светотени, тонких цветовых оттенков.

А. АРЗАМАСЦЕВ

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

ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ.

10. 1983

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Герои рядом с нами	Ю. Бокань
2	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Метро «Маяковская»	П. Рыжков
6	МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Молодые герои Ю. Ракши	Н. Иванов
10	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Караваджо Современники о Караваджо	Н. Белоусова
16	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Литографии Делакруа к «Фаусту» Гёте	Л. Дьяков
20	НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО Русский народный костюм	А. Лебедева
26	ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ Костя Дубинин	А. Алехин
29	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Памятник Ивану Федорову в Москве	А. Тарунов
32	РИСУЮТ ДЕТИ Школа имени Айвазовского	Э. Ларионова
34	ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА Образы лиц, дорогих нации	Л. Зингер
39	НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО Северная чернь	Т. Разина
42	У НАШИХ ДРУЗЕЙ Выставка из болгарского села	
43	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Рисование животных с натуры. Беседа вторая Рисование лошади	Г. Карлов А. Лаптев

На 1-й странице обложки: Караваджо. Корзина с фруктами. 46x64,5. Масло. 1596. Милан. Пинакотекка Амброзиана.

На 2-й странице обложки: С. Забалуев, И. Коминарец. Вперед нас партия ведет! Плакат. 1983.

На 3-й странице обложки: С. Волнухин (скульптор), И. Машков (архитектор). Памятник первопечатнику Ивану Федорову в Москве. Бронза, гранит. 1909.

На 4-й странице обложки: Н. Касаткин. Шахтерка. 65,5x45. Масло, 1894. Государственная Третьяковская галерея.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Главный художник А. К. Зайцев

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

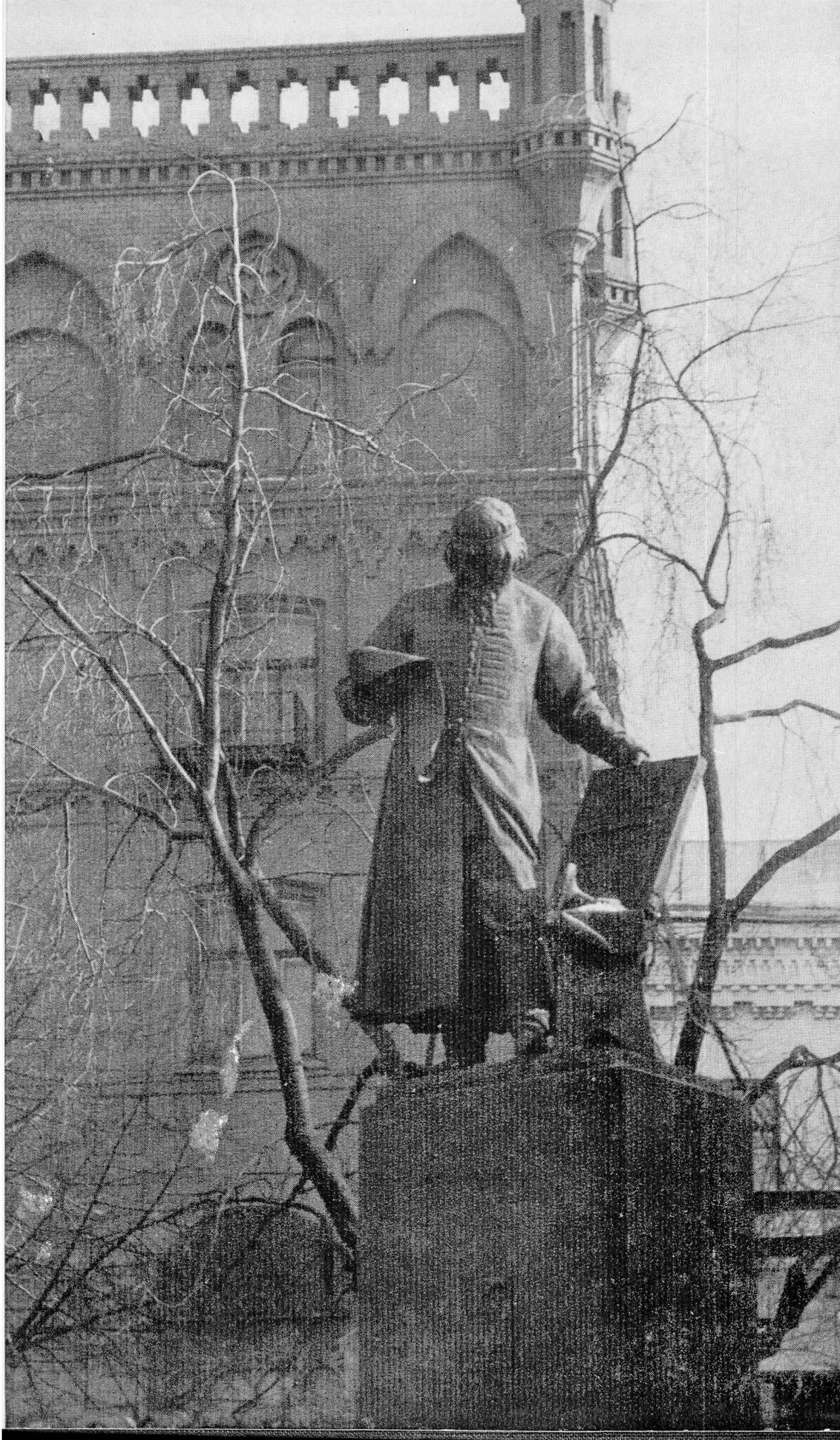
Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 08.08.83. Подл. в печ. 05.10.83. А00218. Формат 60x90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 172 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1240.

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





ISSN 0205—5791

Индекс 71 124

70 коп.