

Кам

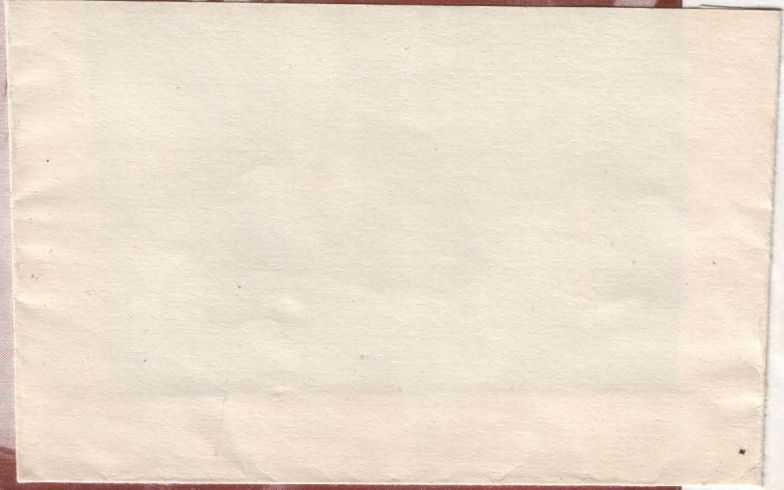
36

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



10. 1981

ПИОНЕР,
К БОРЬБЕ
ЗА ДЕЛО
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
ПАРТИИ
СОВЕТСКОГО
СОЮЗА,
БУДЬ
ГОТОВ!



МЫ — ВЕРНАЯ СМЕНА ТВОЯ, КОМСОМОЛ!

Если спросить у сегодняшних комсомольцев: «Кто из вас был пионером?», — то можно не сомневаться, почти каждый ответит: «Я!» А когда к пионерам обращаются с вопросом: «Кто мечтает стать комсомольцем?» — дружный хор подтверждает желание каждого.

С момента вступления в пионерскую организацию, со слов Торжественного обещания быть готовым к борьбе за дело Коммунистической партии начинается путь пионера к его заветной мечте — стать комсомольцем.

В октябре комсомол отмечает свою 63-ю годовщину. Много это или мало? Для мировой истории ничтожно мало, для одного человека — почти целая жизнь. Но когда мы говорим «комсомол» — представляем энергичную, сильную молодежь. Она всегда там, где трудно, где всего нужнее крепкие руки, упорство, знания.

Сегодня адреса комсомольского ударного труда — вся наша страна. 40 миллионов комсомольцев участвуют в выполнении экономических планов партии. Рассказать можно о многих. Например, на XXVI съезде КПСС выступал старший горновой Магнитогорского металлургического комбината имени В. И. Ленина Василий Дмитриевич Наумкин. Он назвал работу комсомольско-молодежной бригады сталеваров печи № 35 настоящим подвигом. Не только летопись легендарной Магнитки, ставшей символом энтузиазма и мужества поколений комсомольцев (в будущем году первенцу социалистической индустрии исполняется 50 лет), но и вся история мартеновского производства еще не знала такого: на одном агрегате за пятилетку выплавлено 8 миллионов тонн стали — почти половина всего годового производства в 1940 году. Это труд только одной комсомольско-молодежной бригады. А их в стране свыше 500 тысяч.

Читатель, ты не мог не слышать о КамАЗе и ВАЗе, «Атоммаше» и БАМе, Усть-Илимске и стройках Нечерноземья, а всего всесоюзных ударных комсомольских строек — 130. Над ними развеваются флаги комсомола, в их коллективы постоянно приходят юные комсомольцы — вчерашние школьники, недавние пионеры. Здесь они самоотверженно, организовано и эффективно трудятся. Только один пример — молодой делегат XXVI съезда КПСС, комсомолка Галина Ивановская. Четыре года назад Галля закончила среднюю школу в Костромской области и вместе со своими товарищами-одноклассниками осталась в родном селе. Работая на ферме, она добилась замечательных результатов, возглавила комсомольско-молодежную бригаду.

В сельском хозяйстве тысячи комсомольцев участвуют в битве за высокие урожаи, помогают развивать животноводство, а это значит — активно бо-

рются за повышение уровня жизни советских людей. Именно эту задачу поставил перед тружениками страны XXVI съезд КПСС.

На смену сегодняшним комсомольцам-ударникам завтра придут пионеры. Но, чтобы принять эстафету, достойно пронести ее дальше, готовиться надо уже сейчас. Что же делают ребята сегодня, какие они строят планы? Будущий год отмечен многими знаменательными событиями. Среди них 60-летие образования пионерской организации имени В. И. Ленина, очередной XIX съезд ВЛКСМ. Об этом говорили делегаты VIII Всесоюзного слета пионеров, проходившего в этом году в Москве.

Школьники столицы вместе со взрослыми участвуют в движении за превращение Москвы в образцовый коммунистический город.

Юные ленинградцы проводят операцию «Городу Ленина — комсомольскую и пионерскую заботу». Дети шефствуют над улицами, садами, парками, носящими имя Ленина и его соратников, героев войны и труда, героев — комсомольцев и пионеров. Главный объект «Пионерстроя» — легендарная «Дорога жизни», на которой учащиеся высадили 700 тысяч цветов.

В Оренбурге 100 тысяч подростков участвовали в уборке урожая, свыше 40 тысяч — в заготовке кормов. Более 65 тысяч сельских пионеров ежегодно помогают животноводам.

Интересна инициатива белорусских пионеров. Объявив операцию «Адрес заботы — дом, улица, двор», ребята стали следить за экономией тепла и электроэнергии, за порядком и чистотой в подъездах, заботиться об уюте и красоте дворов. Хорошие хозяева вырастут в дружинах Белоруссии.

А узбекские пионеры преподнесли хлопкоробам в подарок 20 «голубых кораблей» — хлопкоуборочных машин, изготовленных из собранного школьниками металла.

В Грузии действуют 482 пионерские бригады по заготовке кормов. Около 5 тысяч тонн кормов на их счету.

В трудовых делах, творческой работе подростков, в рисунках, песнях детворы чувствуется: нет, не подведут пионеры своего вожакого — комсомол, примут эстафету. Оправдают надежды коммунистов: вырастут достойной сменой рабочему классу и колхозному крестьянству.

Красногалстучные дружины разворачиваются в марше навстречу 60-летию пионерской организации, навстречу XIX съезду Ленинского комсомола. Хочется пожелать каждому пионеру больших успехов в труде и учебе, чтобы заслужить высокое право стать членом ВЛКСМ, чтобы каждый мог гордо сказать: мы — верная смена твоя, комсомол!

ЭЛГУДЖА АМАШУКЕЛИ. ПАМЯТНИКИ ГЕРОЯМ

Амашукели вошел в историю грузинской скульптуры дерзко и стремительно: в 1958 году буквально за несколько дней на Комсомольской аллее, ведущей к горе Мтацминда, господствующей над Тбилиси, поднялась — первоначально сбитая из досок — его «Дедекалаки» («Мать города»). Монумент посвящается 1500-летию со дня основания Тбилиси. Величественная женщина с мечом в одной руке — для врагов и чашей с вином в другой — для друзей. Не заметить, не выразить как-то своего отношения к этой скульптуре, парящей над древней столицей, не мог ни один тбилисец. И народ признал памятник, признал его автора. Когда несколько лет спустя статуя была облицована алюминиевыми листами, «Мать города» превратилась в «Мать-Грузию» — «Картлис деда», как она и зовется до сих пор.

Умение мыслить обобщенно, символически, умение находить образы, композиционные решения и скульптурные детали, обеспечивающие произведениям нетленность, — эти черты творчества, проявившиеся уже в первых вещах, развились и окрепли во многих последующих работах Э. Амашукели. Особенно они присущи его Памятникам Героям.

Среди многочисленных произведений Амашукели Памятники Героям составляют особый цикл. У него их четыре и, наверное, будут еще. Потому что работа над этой темой — нравственный долг художника перед погибшими за свободу и честь родной земли.

Что же представляли собой тогда еще немногочисленные

Э. Амашукели.
Архитектор С. Мегрелишвили.
Мать-Грузия.
Алюминий, сталь.
1958—1963.
Тбилиси.

памятники героям Великой Отечественной войны? Как правило, они были посвящены памяти тех, кто проживал в данном селе или городе или же участвовал в происходивших здесь кровопролитных сражениях. Это приводило к сдержанной обобщенности изобразительных средств: воспроизводился чаще всего солдат с непокрытой в знак траура головой, печально глядящий в землю, или фигура скорбной пожилой женщины-матери. Живые оплакивали павших.

На земле Грузии, кроме кавказских перевалов, не было воен-

ных действий. Поэтому Памятники Героям, созданные скульптором Амашукели, не связаны с конкретными событиями Великой Отечественной. Они олицетворяют вообще подвиги всех сынов грузинской земли, отстаивших ее свободу и независимость. Конечно, сегодня мы еще воспринимаем их посвященными прежде всего тем 300 тысячам солдат, которые не вернулись домой тридцать шесть лет назад. Но в этих

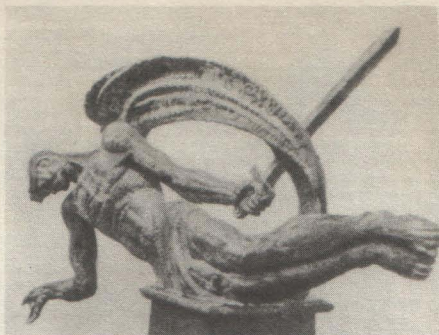
* Работы Э. Амашукели, репродукции которых помещены в нашем журнале, комментирует их автор.



Э. А машукели.
Архитектор В. Давитая.
Раненый орел. Памятник
Героям в г. Зестафони.
Бронза, гранит. 1968—1969.

«РАНЕННЫЙ ОРЕЛ» В ЗЕСТАФОНИ

Памятник «Раненый орел» проектировался для небольшой площади. Здесь уместнее было «приглушить» контраст, сделать вертикаль монумента развитием и продолжением архитектуры города, чтобы зритель мог спокойно созерцать памятник, «вживаться» в него.



памятниках заложен такой заряд символичности, что с течением времени они будут восприниматься не только как дань памяти героям Великой Отечественной войны, но и значительно шире — как памятники народным героям на протяжении многовековой истории Грузии.

Новый жанр Памятников Героям потребовал иного подхода к образному и пластическому решению мемориальных сооружений. Первым подобным опытом был Памятник Славы в Поти. На 11-метровом, квадратном в плане каменном столбе высится чуть устремленная вперед брон-

зовая фигура молодой женщины. Почти семиметровая высота статуи несколько скрадывается высотой постамента. Партер памятника постепенно переходит в небольшой парк.

Строгая красота статуи воскрешает в памяти мифологический образ Медеи, которая могла быть счастлива только на своей земле, в солнечной Колхиде. Пропорции классического канона, правильные черты лица, национальный головной убор, печально опущенная пальмовая ветвь в одной руке и меч, который она держит перед собой, — в другой. Меч никому не грозит. Он не поднят в знак призыва или победной радо-

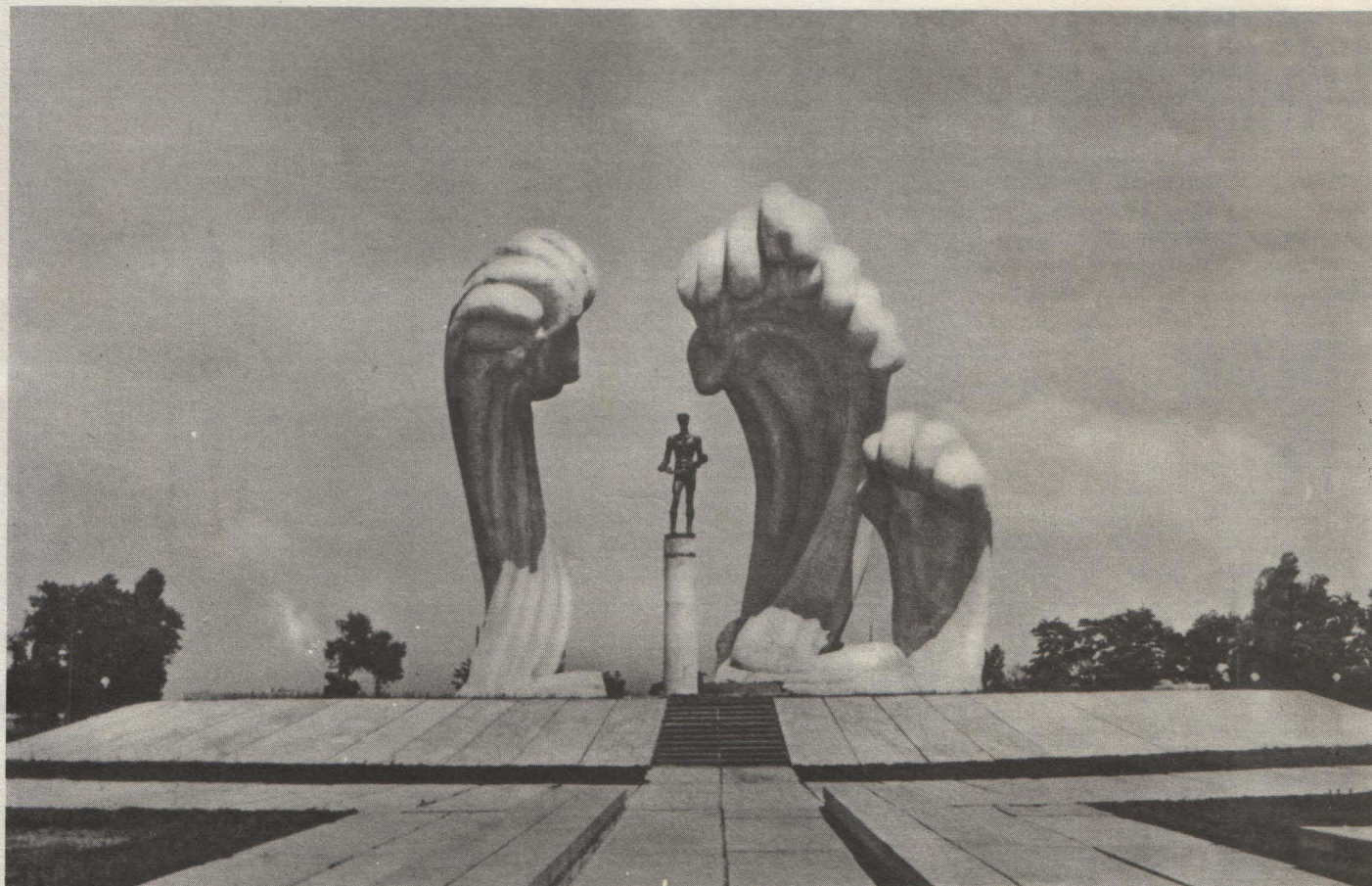
сти, но и не опущен в знак траура. Молодая женщина держит его, как крест, символизирующий память о героях, и в то же время она словно передает его грядущим поколениям. Необычное, глубоко драматичное переживание вызывает в душе это произведение.

Принципы, найденные в этой работе, А машукели с успехом претворил в открытом через два

МЕМОРИАЛ СЛАВЫ ГЕРОЯМ-МОРЯКАМ В ПОТИ

При создании мемориала героев-моряков в Поти мне долго не давала покоя тема морских волн; как мне было известно, памятник должны были установить в городе на море, и мне хотелось внести в композицию элемент моря, я долго искал форму, подходящую для изображения волн. Сделал несколько рисунков, кроки, но все не был доволен. И вот в один прекрасный день на стекле грубо покрашенного окна нотариальной конторы на улице Ленина в Тбилиси я увидел динамичную форму морских волн, сразу же подсказавшую мне пластическую тему всей композиции.

Э. А машукели.
Архитектор В. Давитая.
Памятник Героям в Поти.
Бетон, бронза. 1979.





МОНУМЕНТ ПОБЕДЫ В ГОРИ

«Каждый герой сидит на льве своей веры». Царь зверей — лев приравнен к человеку, а сидящий на нем юноша — символ непоколебимости, веры, стремления вперед, символ победы. Тема льва, тигра не нова и не неожиданна для грузинского искусства, в частности, поэзии. Для примера достаточно назвать гениальную народную балладу «О барсе и юноше» или поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». В этих стихах, а также на многих фресках герой по своему мужеству сравним с тигром. Вот как начинается одно народное сказание о барсе и юноше: в борьбе погибают оба — и юноша и барс. Мать юноши спокойно воспринимает смерть сына, утешаясь тем, что вырастила героя, силой равного барсу.

Э. Амашукели.
Архитектор В. Давитая.
Мемориальный ансамбль в Гори.
Бронза, камень. 1979.



года Памятнике Героям в городе Зестафони. Здесь темой послужило стихотворение «Раненый орел» Важи Пшавелы, написанное в 1887 году и знакомое каждому грузину. В дословном переводе оно звучит примерно так:

*Я видел раненого орла,
Сражавшегося с вороньем.
Как хотел он, несчастный, привстать,
подняться,*

*Но не мог.
Крыло волочит он по земле,
Грудь перепачкана кровью:
«Жалкие вороны!
Заполучили вы меня в тяжелый час...
Не то летели б ваши перья
По полям, разнесенные ветром...»*

В поэтической форме это стихотворение давало то сочетание гордой силы и неизбежной гибели, которое искал скульптор,— сложный, многозначный, но единый образ. Раненый, погибающий... Но Орел! Воплощение силы, свободы, широты.

Памятник необычен и вместе с тем легко узнаваем, ибо он верно передает смысл стихов Пшавелы, отвечает нашим собственным мыслям о погибших борцах. Они всегда представляются смелыми и сильными, окружены для нас романтическим ореолом. Эта благородная особенность нашего отношения к погибшим выражена в фигуре упавшего воина с медленно опускающимся мечом. Условен кусок материи, в последнем порыве взвизгивающий над падающим телом. Он уравнивает падение и как бы приподнимает героя последним взмахом крыла. Автор добивался этой легкости, этого впечатления трагически прерванного полета. Стоящий на небольшой площади, окруженный двухэтажными строениями, памятник обращен непосредственно к зрителю, что придает ему особую человечность и проникновенность.

В последующие несколько лет Амашукели работал еще над двумя Памятниками Героям, открытие которых состоялось летом 1979 года. Первый из них был предназначен для Поти и расположен в новом курортном районе, значительно удаленном от центра. Широкая просека соединяет его с берегом моря.

В центре обширной незастроенной зеленой площади, обрамлен-



ВАХТАНГ ГОРГАСАЛИ

В Тбилиси при работе над памятником Горгасали сама архитектурная система храма Метехи диктовала особенности композиции. Нельзя было прибегать к внешнему активному движению. Фигура должна быть нерушимой, статичной. Поэтому упор сделан на выражение внутренней динамики, пластики. Без этого возник бы диссонанс, разрушивший связи памятника со средой.

Э. Амашукели.
Архитекторы Т. Канде-
лаки, Д. Морбедадзе.
Памятник Вахтангу Горгасали.
Бронза, гранит. 1959—1967.
Тбилиси.

ной купами деревьев, создана круглая площадка-постамент. С ее краев поднимаются, причудливо изгибаясь, три огромных бетонных волны, как бы ставших обелисками. Их змеиный изгиб создает впечатление коварной и беспощадной силы, готовой сейчас обрушиться и смести все живое. А между этими волнами на цилиндрическом пьедестале высится бронзовый юноша с лавровой ветвью в руках. Его обнаженная фигура так естест-

венна на древней земле античной Колхиды. На пьедестале даты: «1941—1945». Каменная мощная дорога, ведущая к монументу, обрамлена плитами, на которых выбиты имена погибших солдат-потийцев. К подножию бетонных волн перенесены могилы Героя Советского Союза А. И. Донелия и останки из братских захоронений героев, защищавших порт во время вражеских бомбежек. Из маленького города Поти на войну ушло около семи тысяч юношей, 2500 из них не вернулись домой. Мужеству и памяти этих героев и посвящен мемориал.

Образный строй памятника воплощает величественную идею победы человека над злыми силами, как бы могучи и страшны они ни были. И, утверждая победное величие Человека, Амашукели своим бронзово-золотым юношей вызывает у нас прежде всего воспоминание о Давиде — и как герое, боровшемся против слепой и злой мощи Голиафа, и как о герое прекрасного произведения великого итальянского ваятеля. Поэтому автор отказы-

вается от военных атрибутов. Не сила и не оружие побеждают силу, а разум, вера в правду, человечность. Именно это утверждает скульптор. Фигура юноши благодаря выделяющему ее цвету, материалу, пластике становится идейным и зрительным центром композиции.

В торжественный день открытия с двух сторон к памятнику медленно двигалась процессия старых женщин, одетых во все черное. Некоторых поддерживали дочери и невестки. Шли матери... И каждой казалось, что скульптор изобразил именно ее сына. Такого, каким он был более тридцати лет назад — худощавым, мускулистым, бронзовым от загара... Это потом он надел матросскую бескозырку, солдатскую каску или шлем танкиста. А в ее памяти он навсегда остался стройным загорелым юношей.

— Быть монументалистом, на мой взгляд, — это не значит только иметь высокое академическое образование, знать историческое наследие, обладать профессиональным мастерством, внутренней культурой, — говорит Элгуджа Амашукели. — Монументалисту необходима такая интенсивность чувств и мыслей, при которой та или иная форма, вызывающая эмоции, воспринимается как результат синтеза фантазии и свойств природы... Для меня, скульптора-монументалиста, бесценным источником явилось характерное для древних архитектурных памятников свойство — слияние целого объема с окружающей средой... Отличительные признаки грузинских памятников — их явный геометризм, скульптурность, резко подчеркнутая силуэтность, внутренняя строгость — хорошо сочетались с моим пластическим мышлением, собственно, они были его источником.

Связь с национальной традицией отличает лучшие создания Амашукели — монумент «Мать Грузия», памятник мужественному царю-полководцу Вахтангу Горгасали — основателю Тбилиси, и последний памятник Героям, возведенный в Гори. Здесь Амашукели и его многолетний соавтор архитектор В. Давитая создали уже не одиночный памятник, а своего рода мемори-



ПАМЯТНИК СЛАВЫ В ПОТИ
В Потии было важно вписать памятник в свободное пространство с горизонтальной — зданием театра. Поэтому композиция его определилась вертикалью, ее контрастом с окружающей средой, «контрапунктной гармонией».

Э. Амашукели.
Архитектор Г. Кучава
при участии Т. Давитая.
Памятник Славы в Потии.
Бронза. 1965—1967.

альный комплекс, включающий, кроме скульптуры на постаменте, еще и открытую площадку для театральных представлений, место для торжественных церемоний, здание музея и парковую зону.

Идейно-образный центр мемориала в Гори — скульптура юноши, восседающего верхом на

льве. Одну руку всадник протягивает вперед, а в другой держит опущенный меч, обвитый виноградной лозой. И общий скульптурный образ, и его детали — все здесь говорит о грузинской культуре, о преданиях и мифах, о литературе этого народа. В любой другой республике фигура юноши на льве показалась бы искусственной стилизацией, нарочитостью, экзотикой. Здесь же, на фоне Горийской крепости, она органична. Вытянутая рука юноши указывает на расстилающиеся внизу долины предгорий, на поля и виноградники. Гроздь винограда рядом с мечом напоминает о народной мудрости: «Там, где растет виноградная лоза, там жизнь продолжается, там она не умирает». Опущенный крестообразный меч несет не кровь и слезы, а охраняет жизнь и счастье. На пьедестале выбита поэтическая строка Руставели: «Зло сразив, Добро пребудет в этом мире беспредельно».

В этом произведении все построено на сочетании условности и реальности. Великолепно выявленная мускулатура животного соседствует с чисто декоративным решением гривы. Рука человека столь длинна, что, опущенная, она достигает почти до колена. И вообще всаднику, вооруженному мечом и готовому к поединку, лоза вроде бы ни к чему. Но композиция настолько захватывает нас своей силой, динамикой, гуманистической символикой, что все эти несоответствия становятся несущественными. Идея выражена в жизненных формах, но не копирует эти формы.

Используя классические приемы пластики, опираясь на античные каноны красоты, активно вводя в свои мемориалы нетленные атрибуты — меч, пальмовую ветвь, виноградную лозу, — Амашукели обеспечивает долговременность воздействия своих героев. Сочетание общечеловеческого и национального, которое есть в каждом произведении скульптора, вводит грузинскую монументальную пластику в сокровищницу мировой культуры.

Н. ВОРОНОВ,
доктор искусствоведения

ЖИВОПИСЕЦ ИЗ СИРИИ

Я слышала, что в вузах Советского Союза получают художественное образование представители разных стран, в том числе Ближнего Востока. Нельзя ли рассказать на страницах «Юного художника» о том, как складывается судьба этих специалистов после возвращения их на родину?

Вита ИВАНОВА, ученица 8-го класса,
Московская область

Столица Сирийской Арабской Республики город Дамаск — один из самых древнейших и, наверное, один из самых своеобразных городов на земле. Здесь причудливо сочетаются старина и современность: строения более чем тысячелетней давности соседствуют с архитектурными шедеврами последнего времени; на многолюдных шумных улицах Дамаска можно встретить ослика, груженного корзинами с фруктами, и огромные нарядные лимузины, бедуина в традиционном облачении и юношу в шортах.

В центре города в выставочном зале Ассоциации изобразительного искусства Сирии осенью прошлого года в дни подписания Договора о дружбе и сотрудничестве между СССР и САР была открыта под покровительством министерства культуры Сирии выставка произведений молодого живописца Али Ахмед Халиля. В 1977 году он окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Это была его первая персональная выставка. Неожиданный ее успех можно объяснить высоким профессиональным мастерством автора, смелым обращением к темам гражданского звучания. Центральное место в экспозиции заняли две большие картины. Одна из них — «Преступление в Палестине» — трагический рассказ о зверском расстреле в апреле 1948 года вооруженными до зубов израильскими солдатами мирных жителей маленькой деревни Дейр-Ясин: ста-

риков, женщин, детей. Это побоище было осуществлено с целью запугать палестинских арабов, заставить их покинуть свою родину. Другое полотно — «Уборка урожая» — дипломная работа молодого художника.

— В Сирии, к сожалению, нет специальных художественных школ и студий, — рассказал корреспонденту нашего журнала Али Халиль. — А дети, как и повсюду, любят рисовать. Я тоже любил рисовать. Рисовал везде — ведь у нас очень красивая природа. А какие живописно-привлекательные, в красочных одеяниях люди!..

Когда в Сирии был объявлен конкурс для молодежи, желающей учиться изобразительному искусству за границей, попробовал свои силы и Али Халиль. Ему посчастливилось: из 300 претендентов были отобраны трое. Али стал студентом советского вуза. Быстро пролетели годы обучения. С огромной признательностью вспоминает сегодня он своих преподавателей Б. С. Угарова,

А. А. Деблера, В. И. Рейхета и, конечно же, профессора А. М. Орешникова — под его руководством Али писал дипломную картину.

— Эрмитаж, Русский музей, незабываемые встречи с шедеврами мирового и русского искусства: Рубенс, Рембрандт, Ватто, Суриков, Врубель оставили неизгладимое впечатление. В Эрмитаже мне посчастливилось копировать «Охоту на львов» Делакруа. Ленинград я полюбил на всю жизнь. Поверьте, когда уезжал домой — даже плакал... Сегодня хочется работать, чтобы оправдать доверие ко мне со стороны нашего государства, заботливое участие в моей судьбе замечательных советских художников-педагогов.

В заключение Али Халиль сказал:

— О чем я мечтаю? О том, чтобы над народами всей планеты было мирное небо. И еще о том, чтобы снова приехать в Советский Союз, но на этот раз — с выставкой своих картин.

А. Халиль.
Уборка урожая.
Масло, 1977.



«МИНИАТЮРНЫЕ ПЕРЛЫ» ПОХИТОНОВА

Обычно история не спешит с признанием художника. Многие мастера прошлого становились знаменитыми лишь после смерти. У Ивана Павловича Похитонова была иная судьба. Уже при жизни он прославился своими небольшими, удивительно тонкими пейзажными произведениями, которые И. Репин называл «миниатюрными перлами». П. М. Третьяков, высоко ценивший талант Похитонова, приобрел 23 его картины для своей галереи. Современники сравнивали его с выдающимся французским миниатюристом Э. Мейсонье, отмечая при этом самообытность и высокую художественную культуру русского мастера.

В прошлом году в Киевском государственном музее украинского изобразительного искусства экспо-

нировалась персональная выставка И. П. ПОХИТОНОВА (1850—1923), посвященная 130-летию со дня его рождения. В ее экспозицию вошло около 70 работ, которые наиболее полно раскрыли творчество художника. Зрители впервые встретились с собранными воедино произведениями, хранящимися в Государственном Русском музее, Третьяковской галерее, в музеях Киева, Краснодара, Одессы, Уфы, Саратова.

О жизни и творчестве Похитонова мы знаем немного, и это немного собиралось исследователями по крупицам. Надеемся, что публикуемый материал поможет нашим читателям открыть для себя искусство этого замечательного, к сожалению, пока малоизвестного художника.

Детство и юность Ивана Павловича Похитонова прошли на Херсонщине, в селе Матреновка. Дед будущего художника, Данило Похитон, был запорожским казаком и имел более 20 детей. Самый младший из них стал отцом Ивана.

Похитонов не сразу пришел в искусство. Он перепробовал много профессий, прежде чем определил свое настоящее призвание. Учился в Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии, изучал естественные науки в Одесском университете, где ему довелось слушать лекции И. И. Мечникова, служил контролером в банке. Увлекался живописью: писал портреты своих близких, крестьян села Матреновка, белые хатки, крытые соломой, затерявшиеся в херсонской степи тихие хутора.

Со временем это увлечение стало смыслом, содержанием всей жизни. Специального художественного образования Похитонов не получил. Учился самостоятельно. Начинать с того, что старательно копировал рисунки и гравюры старых мастеров. Учился он также на лучших произведениях русского и украинского искусства XIX столетия.

«Я впервые оказался перед настоящим искусством» — так охарактеризовал свои впечатления

Похитонов, посетив в 1878 году V Передвижную выставку в Одессе.

Но главным наставником художника была сама природа. Он неустанно постигал ее живописное богатство, систематически работая на пленэре, наблюдая тончайшие изменения цвета земли, неба, деревьев, травы, а потом в картинах просто и убедительно передавал увиденное. Точное следование природе в пейзажах мастера всегда органически сочетается с эмоциональным, поэтическим ее толкованием.

В начале 1870-х годов из-за тяжелой болезни Похитонов вынужден был уехать за границу. После лечения в Италии он переезжает в Париж. По словам известного мариниста А. Боголюбова, здесь в это время находилась «целая плеяда молодых и весьма даровитых художников. Пенсионерами академии были Репин, Поленов, Васнецов... Вскоре явился талантливый Иван Похитонов».

С тех пор началась искренняя и многолетняя — на всю жизнь — дружба Похитонова с этими художниками. В их окружении формировалось мировоззрение молодого человека, закономерно приведшее его в Товарищество передвижников.

В процессе творческой работы

оттачивался индивидуальный почерк художника. Точный рисунок, ювелирная проработка формы, красота и свежесть колорита в сочетании с тонким лирическим восприятием природы — вот черты всевозрастающего мастерства художника.

У Похитонова была своеобразная техника исполнения картин. Он писал их на маленьких дощечках красного или лимонного дерева. Выбрав подходящую, закреплял оборотную сторону поперечными планками во избежание коробления, покрывал густым слоем темной мастики и выдерживал ее в таком виде несколько лет.

«Начиная работу, он накладывал сначала слой белого грунта, давал ему подсохнуть, опять шлифовал и только потом начинал писать, время от времени давал краскам подсохнуть, опять счищал их в нужных местах и снова прописывал. Это представляло ему возможность добиваться тончайших красочных оттенков, изумительного живописного богатства; его краски часто смотрятся как драгоценные сверкающие эмали. В процессе работы художник употреблял разнообразные наборы тонких кистей, луп и измерителей, мастихинов и скальпелей», — писал внук художника И. Б. Маркевич о благоговейном,

И. Похитонов.
Хутор среди полей.
Масло, дерево. 15,5 × 26,8 см.
Государственный Русский музей.

И. Похитонов.
Зимние сумерки на Украине.
Масло, дерево. 24,5 × 36 см.
Киевский государственный музей украинского изобразительного искусства.

И. Похитонов.
Рыбак.
Масло, дерево. 17 × 26,7 см.
Башкирский государственный художественный музей.

трепетном отношении Похитонова к своему труду.

Живя во Франции, Иван Павлович много работал в прославленной деревушке Барбизон под Парижем, изучал наследие мастеров этой школы, учился передавать в живописи свет, воздух, чистые краски природы. Его увлекало искусство Коро, сочетающее конкретность формы с изысканной красотой ее живописного воплощения в жемчужно-серой цветовой гамме. Влияние последнего ощутимо в таких пейзажах Похитонова, как «После захода солнца. Барбизон» (1889), «Биарриц. Перед грозой» (1891).

Свои произведения Похитонов выставлял в Салоне на Елисейских полях. Парижская критика отметила эти работы «как значительные вещи безусловно талантливого художника». Глубокое восхищение его творчеством вызвало и в России, где он, начиная с 1890 года, регулярно выступал на передвижных выставках.

Похитонову приходилось подолгу жить и лечиться за границей. Но каждое лето он приезжал в родную Матреновку, путешествовал по Украине, бывал в Белоруссии. Он смотрел на родные поля и степи так, будто всю жизнь с ними не расставался. Поэтому живописный язык его картин, их образы глубоко национальны.

Любимая тема художника — зима. Какой-то особой мягкостью, задумчивостью пленяют зимние пейзажи Похитонова. Пожалуй, лучший в этом ряду — «Зимние сумерки на Украине».

Вечерняя мгла спускается над селом. словно звездочки, вспыхивают в окошках хат первые огоньки. Одинокими и заброшенными



И. Похитонов.
Хутор среди полей.
Масло, дерево. 15,5 × 26,8 см.
Государственный Русский музей.

И. Похитонов.
Зимние сумерки на Украине.
Масло, дерево. 24,5 × 36 см.
Киевский государственный музей украинского изобразительного искусства.

И. Похитонов.
Рыбак.
Масло, дерево. 17 × 26,7 см.
Башкирский государственный художественный музей.

трепетном отношении Похитонова к своему труду.

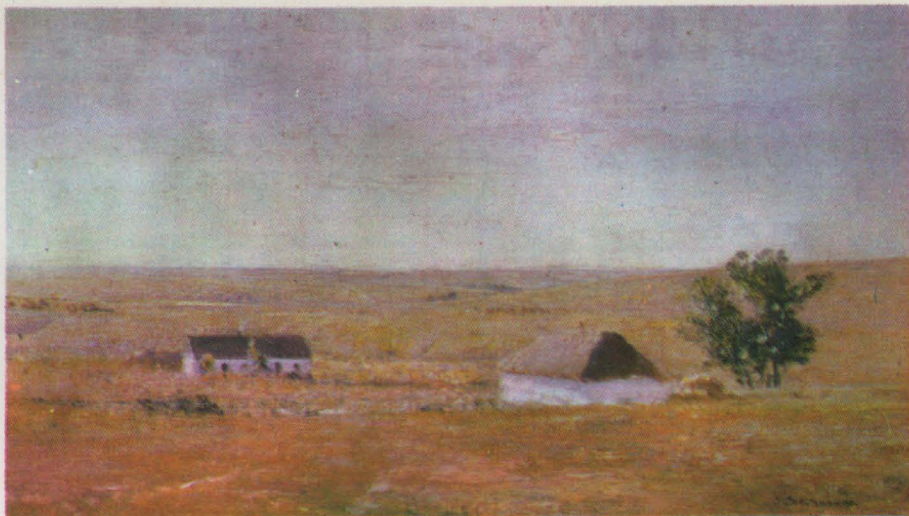
Живя во Франции, Иван Павлович много работал в прославленной деревушке Барбизон под Парижем, изучал наследие мастеров этой школы, учился передавать в живописи свет, воздух, чистые краски природы. Его увлекало искусство Коро, сочетающее конкретность формы с изысканной красотой ее живописного воплощения в жемчужно-серой цветовой гамме. Влияние последнего ощутимо в таких пейзажах Похитонова, как «После захода солнца. Барбизон» (1889), «Биарриц. Перед грозой» (1891).

Свои произведения Похитонов выставлял в Салоне на Елисейских полях. Парижская критика отметила эти работы «как значительные вещи безусловно талантливого художника». Глубокое восхищение его творчеством вызвало и в России, где он, начиная с 1890 года, регулярно выступал на передвижных выставках.

Похитонову приходилось подолгу жить и лечиться за границей. Но каждое лето он приезжал в родную Матреновку, путешествовал по Украине, бывал в Белоруссии. Он смотрел на родные поля и степи так, будто всю жизнь с ними не расставался. Поэтому живописный язык его картин, их образы глубоко национальны.

Любимая тема художника — зима. Какой-то особой мягкостью, задумчивостью пленяют зимние пейзажи Похитонова. Пожалуй, лучший в этом ряду — «Зимние сумерки на Украине».

Вечерняя мгла спускается над селом. словно звездочки, вспыхивают в окошках хат первые огоньки. Одинокими и заброшенными



це 1882 года, сообщая, что Похитонов работает над его портретом, Тургенев так оценивал труд художника: «Удивительно выходит — удачно и похоже. Это — мастер».

От Тургенева узнал о художнике и Лев Толстой, когда гостил у него в Спасском-Лутовинове в начале 80-х годов. Накануне приезда Похитонова в Ясную Поляну в июле 1905 года Лев Николаевич много рассказывал о нем своему сыну, называя его «самородным художником». Два месяца жил Похитонов в Ясной Поляне. Здесь он создал несколько изображений Толстого, которые были впервые показаны на выставке 1911 года в Москве. В статье «Юбилейная выставка передвижников» газета «Биржевые ведомости» писала:

«Если вспомнить все бесчисленные портреты яснополянского гения, — а писали его такие богатыри, как Крамской и Репин, — право, похитоновская миниатюра не уступит им в смысле духовного проникновения, а о технике и говорить нечего. Техника можно любоваться часами...»

Похитонов оказал заметное влияние на развитие пейзажной живописи рубежа XIX и XX столетий. Так творчество мастера стало серьезной школой, отшлифованной дарование украинского живописца Петра Левченко. Один из выдающихся пейзажистов-лириков, он унаследовал похитоновскую манеру письма, часто приближающуюся к миниатюре, умение передавать тончайшие соотношения изменчивых цветов, любовь к скромной поэзии глухих уголков природы. Особенно плодотворными были дружеские и творческие взаимоотношения Похитонова с другим украинским пейзажистом — Сергеем Васильковским.

Когда-то Похитонов в письме к П. М. Третьякову, с которым художника связывала тесная дружба, признавался, что его мечта — оставить глубокий след на родине. «Не хочу определять художественную ценность своих картин, но ручаюсь, что она остается неизменной» — эти слова стали пророческими.

И. ГАЙ,
заведующая отделом Киевского
государственного музея
украинского изобразительного
искусства



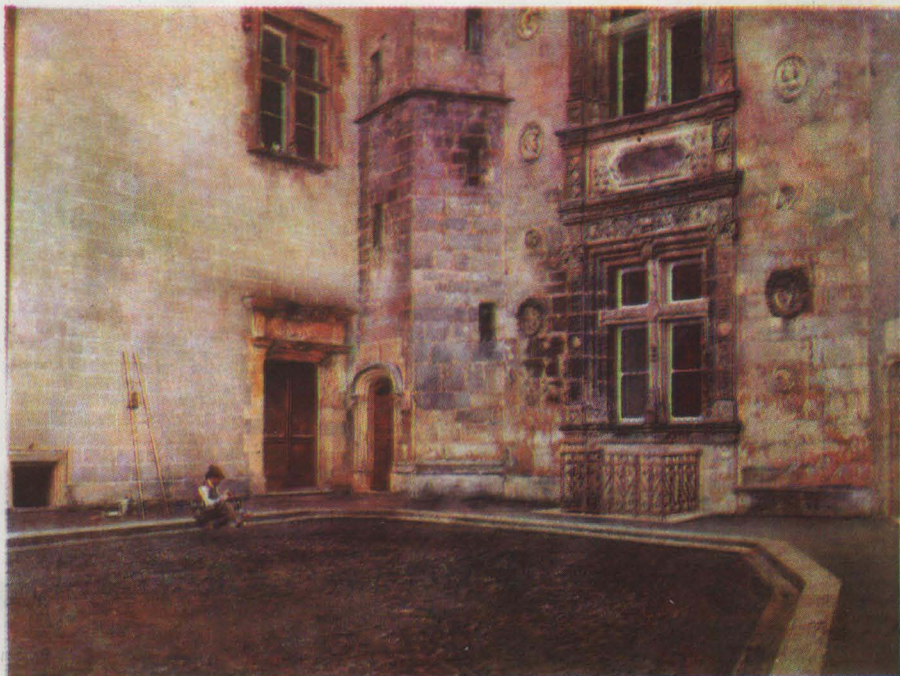
И. Похитонов.
Жатва.
Масло, дерево. 17×25 см.
Одесский художественный музей.

И. Похитонов.
Окраина Парижа.
Масло, дерево. 23,5×25,5 см.
Киевский государственный музей украинского изобразительного искусства.

И. Похитонов.
Усадьба.
Масло, дерево. 15,7×26,8 см.
Государственный Русский музей.

И. Похитонов.
Околица в Жабовщизне.
Масло, дерево. 1904.
12×18 см.
Государственная Третьяковская галерея.

И. Похитонов.
Двор замка.
Масло, дерево. 1883.
27,6×35 см.
Государственный Русский музей.



ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

В странах, лежащих к северу от Апеннинского полуострова, — в Нидерландах, Германии, Франции — в XV—XVI веках развивается культура, называемая Северным Возрождением. Как и итальянское, Северное Возрождение означает новый, по отношению к средним векам, этап развития европейской культуры. Как и в Италии, здесь происходит открытие мира и человека, полное и яркое выражение получившее в искусстве. Реальная действительность, прежде принижавшаяся во имя духовного, теперь становится носителем высших ценностей, а человек открывает в себе неограниченные творческие возможности.

Но если в Италии открытие нового отношения к миру происходит через отрицание средневековых представлений и возрождение идеалов античности, то на Севере культура XV—XVI веков еще многими корнями связана со средневековьем. Многие формы готического стиля вошли в искусство Возрождения и обрели в нем иную жизнь — средние века ощущались здесь недавним историческим прошлым, почвой, из которой вышла североевропейская культура. В отличие от итальянского искусства, которое стремилось к идеальному, искусство Севера более остро откликается на жгучие вопросы современности, более демократично. Недаром именно на Севере большое распространение получила гравюра — один из самых доступных видов искусства. В отличие от итальянского Ренессанса, где искусство развивалось в содружестве всех видов — архитектуры, скульптуры, живописи, — на Севере новые веяния получили воплощение в живописи и графике. Стиль архитектуры и скульптуры, за немногими исключениями, оставался готическим.



Ян ван Эйк.
Мадонна канцлера Ролена.
Масло. Около 1436.

Принципы мировоззрения по-прежнему религиозны. Однако характер религиозности изменился. В ее основе теперь лежит человеческое, личностное начало. Если раньше бог был неизмеримо далек от человека, а грешный земной мир отделен от безгрешного небесного, то теперь человек начинает вглядываться в прекрасную реальность, мельчайшая деталь которой наполнена

высшим смыслом. Человеческая личность воспринимается наиболее совершенной частью мирового целого.

На рубеже XV—XVI веков Северную Европу охватывает могучая волна новых веяний, появляется глубокий интерес к человеку. Ученые пытаются разгадать строение земли, развивается медицина. Широкое распространение получают гуманистические идеи, изучаются античные тексты, древние языки. Ученые-гуманисты активно участвуют в решении социальных и религиозных проблем.

Это были бурные для Северной Европы времена. Религиозные споры быстро переросли в антифеодалное, антикатолическое общественное движение — Реформацию. Под идейным знаменем Реформации проходила Крестьянская война в Германии. В Нидерландах в XVI веке велась

каждое по-своему, отражают новую философию Севера. Одна из лучших картин ван Эйка — «Мадонна канцлера Ролена» — изображает Марию с младенцем и поклоняющегося ей заказчика в небольшой капелле, через аркады которой открывается бескрайний пейзаж с рекой.

определяют их содержание. Персонажи, а вслед за ними и зрители замирают в удивлении перед неисчерпаемой красотой реального мира.

Для человека XV столетия действительность в общем и каждая ее деталь в отдельности были носителями большой духовной ценности. «Видимые вещи суть метафоры вещей невидимых», — говорит средневековый писатель, и его слова обрели особый смысл в то время. Каждый предмет, изображенный ван Эйком, помимо привычного содержания, несет в себе и другое, тайное. Изображение предстает как стройная система символов. Так, в «Чете Арнольфини» туфли олицетворяют преданность, собачка — уют домашнего очага, апельсины — символы райского блаженства, наконец, свеча, зажженная в люстре, символизирует присутствие бога, освещающего брачную клятву. Благодаря скрытому символизму небольшая картина поднимается до высшей степени обобщения.

Ян ван Эйк славился как портретист. Он внимательно и бережно воспроизводил облик портретируемого в его жизненной достоверности. Человек для ван Эйка является одновременно созерцателем и объектом созерцания.

По-иному относился к человеку и действительности младший современник Яна ван Эйка — Рогир ван дер Вейден. Мир представлялся ему не столь целостным и гармоничным, а полным тревоги и беспокойства. Для того чтобы выразить эту напряженность, Рогир ван дер Вейден обращается к приемам средневекового искусства. Нидерландский художник был замечательным портретистом. В каждом портретируемом он подчеркивает и даже заостряет его духовную сущность. Обычно человек изображается в состоянии отрешенности от всего суетного и повседневного, смотрящим мимо зрителя, с молитвенно сложенными руками. Такой предстает перед нами и молодая женщина на портрете из Национальной художественной галереи (Вашингтон). Живописцу свойственна чисто готическая любовь ко всему острохарактерному. И в этом произведении он фиксирует



ожесточенная борьба за освобождение от испанского владычества, завершившаяся буржуазной революцией и образованием республики Голландии. На таком историческом фоне складывалось искусство Северного Ренессанса.

Оно зародилось в Нидерландах и в творчестве Яна ван Эйка обрело свою совершенную форму. С этим именем связано появление неизвестной для северного искусства формы живописи — станковой картины, а также новой техники масляной живописи.

Все произведения мастера,

Ян ван Эйк.
Мадонна канцлера Ролена.
Фрагмент.
Масло. Около 1436.

Посреди нее, на острове, высится сказочный замок, по мосту снуют повозки и люди, на горизонте тают голубые холмы. Другая знаменитая картина ван Эйка написана для итальянского купца Джованни Арнольфини и его жены как свадебный портрет. Хотя в первой из них изображено поклонение богоматери, а во второй — таинство брачной клятвы, но не только эти события



внимание зрителя на замысловатом головном уборе женщины, на очертаниях ее рта, овала лица, разреза глаз. Для того чтобы подчеркнуть главное, мастер жертвует некоторыми подробностями — подход, в корне отличный от метода Яна ван Эйка.

Во второй половине XV века из нидерландского искусства исчезает вера в гармоническое совершенство мира, в единство человека и природы. Самым крупным мастером этого времени был Гуго ван дер Гус, выполнивший алтарь по заказу итальянского купца Томазо Портинари. Центральная створка изображает сцену поклонения младенцу Христу. На голой земле, в золо-

Ян ван Эйк.
Портрет супругов Арнольфини.
Масло. 1434.

том сиянии изображен беззащитный младенец. Вокруг земные и небесные посланцы: ангелы в голубых и белых одеждах сложили руки в молитвенном жесте; почтительно и скромно склоняется Иосиф, одетый в красный плащ; пастухи с ликованием и чистосердечным любопытством тянутся к младенцу. И лишь Мария, мать новорожденного, в печали смотрит на своего сына. Она предвидит страшный земной путь, который он должен пройти. О будущем страдании

младенца говорят многие предметы в картине: колонна за Марией — подобие той колонны, к которой привяжут Христа во время его бичевания; красная лилия на переднем плане — символ крови Христа, ирисы — символ страдания Марии, а колокольчики издавна считались цветами печали. Все художественные средства направлены здесь на то, чтобы сквозь радостное, торжественное пение «неся погребальный звон».

Алтарь Портинари — одно из самых значительных произведений XV века. Он создавался в 1470-е годы, когда человек почувствовал всю пропасть, которая отделяет реальность от созданного им идеала.

В эту эпоху возникает искусство Иеронима Босха. Его загадочное творчество, полное инсказаний и точных жизненных наблюдений, удивительно по совершенству цвета и формы. Оно уходит своими корнями в народную культуру и в национальное средневековое искусство. Босх старался проникнуть в глубины человеческой природы.

Центральная часть знаменитого триптиха Босха «Возсена» иллюстрирует народную поговорку: «Мир — это стог сена, и каждый берет из него то, что может унести». Картина Босха фантастична и в то же время удивительно реальна по содержанию. На стогу, под невесть откуда взявшимся пышно зеленеющим кустом расположились ничего не замечающие влюбленные. К возу со всех сторон устремляются представители рода человеческого — каждый стремится урвать побольше. Происходят столкновения, драки, потасовки. А вдали голубеет пейзаж, величавый и спокойный, равнодушный к суете людей.

Творчество Босха завершает этап развития нидерландской живописи, начатый братьями ван Эйк. Не нужно думать, будто названные мастера были единственными в своей стране. Нидерландская живопись XV века знала много славных имен. Бок о бок с великими творили талантливые мастера: Мастер из Флеммаля, Петрус Крестус, Дирк Боутс, Ганс Мемлинг. После Босха долго не было в Нидер-

ландах столь же выдающегося художника. Лишь спустя три поколения появился гениальный Питер Брейгель Старший, прозванный Мужичком.

Он был художником-философом, пересмотревшим ренессансные взгляды на устройство мироздания. Природа, по Брейгелю, — живой, разумный организм, который является противоположностью миру человека, суетному и глупому, где все делается вопреки естественному разуму. Возникает представление о мире наизнанку, получившее выражение, например, в картине «Фламандские пословицы», где множество мелких фигурок разыгрывают народные пословицы, высмеивающие нелепости жизни человека. Характерно, что несколько ранее великий гуманист Эразм Роттердамский в «Похвале глупости», высмеивая современные ему нравы, провозгласил, что глупость правит миром.

В последние годы жизни Брейгель все чаще обращался к многофигурным композициям. При этом он никогда не выделял какого-либо героя или отдельную судьбу. В картине «Крестьянский танец» дана конкретная сцена, которую ему часто приходилось наблюдать в жизни. Но передача бытовой ситуации не является главной задачей художника. Это скорее обобщенный образ стихии народной жизни во всей ее грубоватой силе. Монументальные фигуры танцующих, написанные плотными, яркими красками, воплощают в себе черты нидерландского крестьянина и в то же время всего человеческого рода.

Искусство Брейгеля представляет собой высшую точку нидерландского Ренессанса и его трагический финал. Брейгель как человек эпохи Возрождения составил собственное представление о мире, которое охватывает все стороны действительности. Он создал художественный мир, тесно связанный со стихией народного творчества, возродив многие приемы Иеронима Босха.

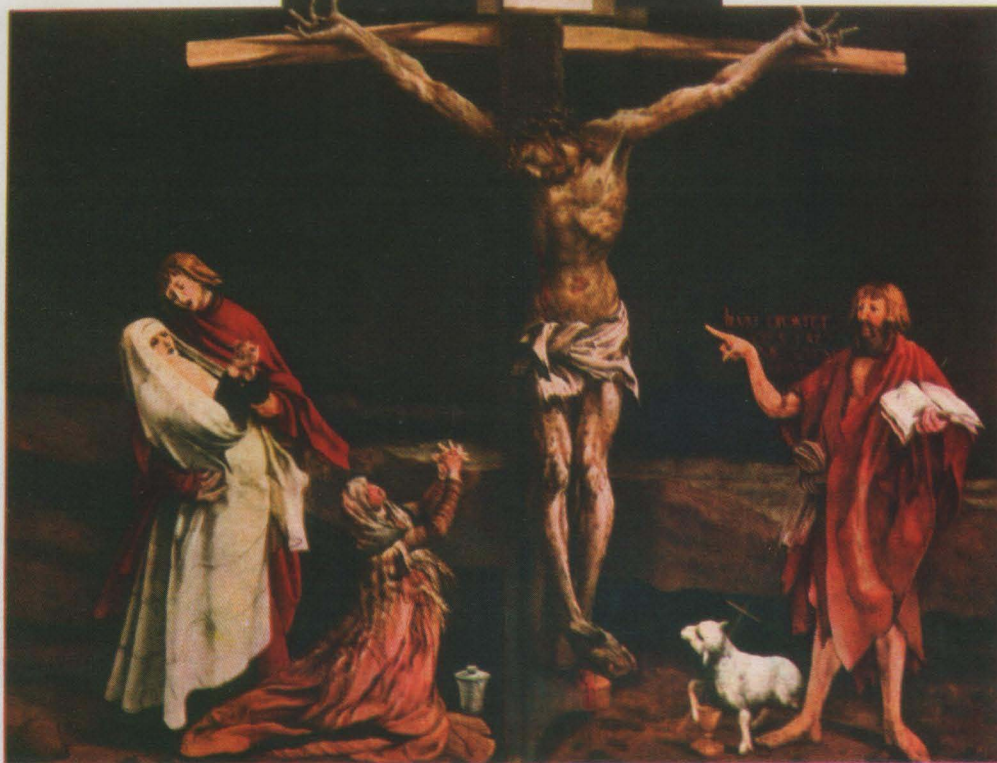
Именем Брейгеля искусство Нидерландов заканчивает свой виток развития. С конца XVI века нидерландская живопись разделяется на две ветви — голландскую и фламандскую:



И. Босх.
Триптих «Воз сена».
Центральная часть.
Масло. 1480—1485.

Г. ван дер Гус.
Алтарь Портинари.
Центральная часть.
Масло. Около 1473—1476.





М. Грюневальд.
Изенгеймский алтарь. Распятие.
Масло. 1515.

П. Брейгель Старший.
Крестьянский танец.
Масло. Около 1565—1567.

Р. ван дер Вейден.
Портрет молодой женщины.
Масло. Середина XV века. ▶



начинается искусство Нового времени.

Изобразительное искусство Германии XV века было тесно связано с готической традицией. Но с конца столетия здесь начинается бурный расцвет. Немецкое Возрождение дало немало замечательных художников, над которыми поднимается исполинская фигура Альбрехта Дюрера. Он велик тем, что отразил в своем творчестве, как никто из современников, эпоху с ее противоречиями. Он много путешествовал по родной стране, два раза посетил Италию — обетованную землю художников. Дюрер был близок немецким гуманистам и страстно поддерживал передовые идеи времени. Наконец, он являлся величайшим в своей стране теоретиком искусства.

Однако в душе Дюрера таилась глубоко скрытая привязанность к образам немецкого средневековья. В 1498 году он создает одно из самых значительных творений — серию гравюр к «Апокалипсису», вполне отвечающую духу времени. Около 1500 года ждали конца света. В те дни многие обращались к древним пророчествам, которые приобретали современный смысл. Приемы средневекового искусства Дюрер приспособил к выражению нового содержания. Древние представления в его гравюрах обретают плоть и кровь. Страшные апокалипсические всадники, олицетворяющие Голод, Мор, Войну и Смерть, мчатся в неудержимом полете. В своем вихре они сметают молодых и старых, богатых и бедных. Гравюра имеет явно социальный подтекст: перед лицом всемирной катастрофы все равны. Так на исходе XV века представлял себе гибель человеческого рода Дюрер. Он умер в 1528 году, оставив колоссальное наследие: гравюры на меди и дереве, живописные работы, рисунки, ученые трактаты и дневники, полные размышлений о жизни и человеке.

Рядом с Дюрером творили такие художники, как Грюневальд — таинственный мастер, который теперь отождествляется с Матиасом Нитхартом — Готхартом. Если творчество Дюрера сложно и противоречиво, то искусство Грюневальда обладает



удивительной художественной цельностью. Оно прочно связано с родной почвой. Его живопись так же выразительна, как средневековая немецкая скульптура, краски в его картинах так же насыщены и светоносны, как в средневековых витражах. Одно из величайших его творений — алтарь, созданный для монастырской церкви св. Антония в Изенгейме, — было навеяно популярными в то время писаниями св. Бригитты, жившей в XIV веке. Этим литературным образам и следует Грюневальд в многофигурном алтаре, изображая «Распятие», «Ангельский концерт», «Вознесение Христа» и другие сцены.

В центре «Распятия» — огромная фигура казненного Христа, изображенная с пугающей достоверностью. Его тело, принимающее уже мертвенный оттенок, покрыто язвами и ссадинами. Голова бессильно упала на плечо. Руки со скрюченными пальцами пригвождены к кресту и как бы с укором обращены к

небу. Рядом — мать Христа Мария, его любимый ученик Иоанн, Мария Магдалина. Выразительность образов, так воздействующая на зрителя, передана иными по сравнению со средневековым искусством средствами: фигуры реальные, объемны, их состояние определяется позами, жестами, выражением лиц. Пустынный ночной пейзаж, на фоне которого происходит драма, отвечает эмоциональному состоянию персонажей.

Пейзаж в искусстве немецкого Возрождения занимал важное место. Это связано с тем глубоким интересом к природе, которое было свойственно новой гуманистической культуре. Одним из самых талантливых немецких художников, посвятивших свое творчество изображению природы, был Альбрехт Альтдорфер. В рисунке «Зармингштейн на Дунае», воспроизводя дунайский ландшафт, он передает свое видение природы — ее поэтичность и целостность. Жилища человека органично



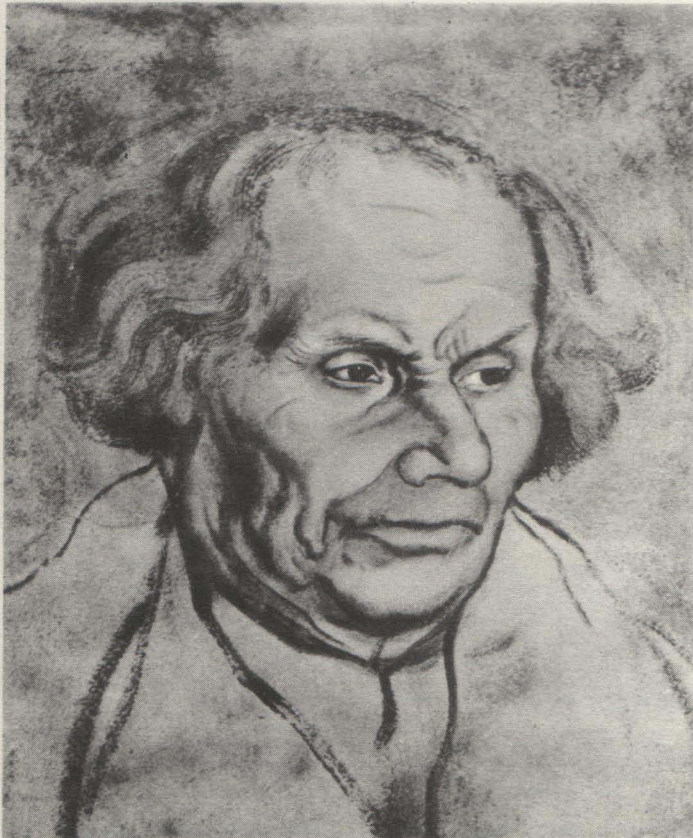
А. Альтдорфер.
Зармингштейн на Дунае.
Тушь, перо. 1511.

Л. Кранах Старший.
Портрет Г. Лютера.
Темпера. 1527.

Г. Гольбейн
Младший.
Портрет Эразма Роттердам-
ского.
Масло. 1523.

Г. Гольбейн
Младший.
Томас Мор со своей семьей.
Тушь, перо. 1527. ▶

А. Дюрер.
Четыре всадника.
Лист из серии
«Апокалипсис».
Гравюра на дереве. 1498. ▶



входят в пейзаж, уютно располагаясь под естественной защитой лесов и гор.

Большое место занимало изображение природы и в творчестве Лукаса Кранаха Старшего, придворного художника саксонских курфюрстов. Он прожил долгую жизнь, и его искусство претерпело значительную эволюцию. Ранние его произведения полны особенной сказочности, пронизаны ощущением лирической взаимосвязи человека и природы. Свойственное Кранаху колористическое чутье проявляется здесь в полную силу.

Кранах был другом и приверженцем великого реформатора Лютера, и протестантизм с его непреклонностью отложил глубокую печать на его зрелое творчество. Это ясно сказалось в этюде к живописному портрету отца Лютера. Образ человека преподносится с каким-то подчеркнутым, пронзительным реализмом. Художник жесткой, точной линией фиксирует черты лица Ганса Лютера, заостряя

его характеристику как человека праведного, умного, но несколько угрюмого.

Крупным представителем немецкого Возрождения был Ханс Гольбейн Младший. Его творчество отличается гармоничностью и уравновешенностью. Это был разносторонний художник — рисовальщик, гравер, живописец, иллюстратор книги, декоратор. Гольбейн был дружен с Эразмом Роттердамским и несколько раз его портретировал, передавая облик мыслителя, человека глубокого и острого ума. В 1532 году Гольбейн покинул Германию и обосновался в Англии, познакомившись с Томасом Мором, вошел в круги английских гуманистов. Он оставил превосходный портрет семьи Мора, выполненный пером, и замечательные подготовительные рисунки к нему. Этот лист демонстрирует виртуозность, изящество и точность рисовальной манеры Гольбейна. Даже в рисунке очевидна объективность портретных характеристик Гольбейна. Он был последним из великих немецких художников эпохи Возрождения. Во второй половине XVI века немецкое искусство уступает первенство искусству соседних стран — Голландии, Фландрии, Франции и долго после этого не будет оказывать влияния на развитие европейской культуры.

Искусство Северного Ренессанса — явление неоднородное. В его границах ясно различимы отдельные местные школы и яркие творческие индивидуальности. Каждый художник воспринимает себя не безвестным ремесленником, как в эпоху средневековья, а независимой творческой личностью. Ян ван Эйк, стоящий у начала Возрождения на Севере, скромно, но с достоинством подписывается: «Как умею». Спустя почти столетие другой представитель Северного Ренессанса снабжает собственное изображение гордой надписью: «Это я живописал по своему образу (когда мне было 26 лет). Альбрехт Дюрер». С этого времени на севере Европы кончается безымянная история искусства и начинается история ярких творческих индивидуальностей.

Е. БАРЛАМОВА



МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ

КРАСНЫЕ И ФИОЛЕТОВЫЕ КРАСКИ

Тиоиндиго розовая. Искусственная органическая краска, как и краплак, обладает высокими лессирующими свойствами, но по цвету светлее и краснее и несколько уступает ему в интенсивности. Разбелы теплее и ярче.

Кобальт фиолетовый светлый. Краска ярко-фиолетового цвета, со слегка розоватым оттенком. Ее научились получать в конце прошлого столетия. Пигмент по химическому составу является фосфорнокислым кобальтом — аммонием. Краска обладает лессирующими свойствами, невысокой интенсивностью, высыхает быстро. Нежелательны смеси со свинцовыми белилами, золотисто-желтой ЖХ, краплаком, ультрамарином.

Кобальт фиолетовый темный. Краска фиолетового цвета. Химический состав пигмента — безводный фосфорнокислый кобальт. Он открыт в середине XIX века. Нежелательны смеси с теми же красками, что и кобальта фиолетового светлого.

Ассортимент красных красок очень велик: яркие и темные, холодные и теплые, крошущие и прозрачные лессируемые. Но для работы достаточно иметь лишь некоторые из них. Выбор зависит от колорита будущей картины и индивидуальной техники художника. Когда пишут портрет или обнаженную фигуру, вряд ли можно обойтись без земляных или искусственных железистоокисных красок. Пусть будет, к примеру, охра красная и сиена жженая или английская красная и марс оранжевый. Можно работать и без оранжевой и без фиолетовой, составив их из других. Многих начинающих художников привлекают яркие кадмии и кобальты, но они на первых порах могут быть плохими помощниками и в хоре с другими красками «запеть пету-

хом». Яркость краски в картине зависит не столько от нее самой, сколько от окружающих ее красок, от цветовых отношений. В произведениях художников XVII—XVIII веков можно встретить яркие огненно-красные ленты и драпировки, написанные, оказывается, обычными красными охрами. Живописцы Древней Греции знали, что красная краска, нанесенная на темно-красную подготовку, становится звучнее и насыщеннее. В толстом слое крошущая красная краска также кажется ярче. Многие из красных красок вполне заменяют друг друга, поэтому достаточно иметь лишь одну из них. Так, например, охра, английская, индийская и шахназарская красные похожи по цвету и свойствам. Не нужно выдавливать на палитру сразу четыре кадмия, иногда могут заменить друг друга краплак и тиоиндиго розовая.

СИНИЕ И ЗЕЛЕННЫЕ КРАСКИ

Цвет пигментов, стертых на масле, становится теплее и темнее. Если для теплых красок (желтых, красных и коричневых) это свойство не только не вредно, но даже усиливает их яркость и глубину, то холодные, а в особенности синие, краски теряют свои цветовые качества. Старые мастера, стараясь сохранить красоту чистых синих пигментов, стирали их на клеевом связующем или посыпали участки картины, только что покрытые лаком, сухим пигментом, а затем покрывали слоями клея и лака. Недавно в лаборатории Ленинградского завода художественных красок получено новое пентамасляное связующее. Оно представляет собой химически обработанное подсолнечное масло. Краски на таком связующем почти не желтеют. Сейчас уже налажено производство пентамасляных красок холодной гаммы цветов.

Для приготовления пигментов современных синих масляных красок не пользуются природным сырьем. В старину природные, минеральные краски были основными. Это прежде всего ультрамарин, который получали из лазурита, а также горная лазурь или горная синь из азурита. Раньше нередко приме-

няли краски, для приготовления которых использовали красители растительного происхождения, например индиго. В России подобный краситель получали из растения вайды. Среди современных синих есть краска, созданная на основе искусственного органического пигмента — голубая ФЦ. Художники нашего времени пишут в основном искусственными неорганическими синими красками, а в давние времена они были мало распространены и представляли собой главным образом нестойкие медные соединения. В середине XVIII столетия стали получать берлинскую лазурь (ферроцианид железа), а в XIX веке появились краски, которыми работают и современные живописцы: кобальт синий, искусственный ультрамарин, церулеум.

В отличие от синего зеленый цвет легко получить смешением других красок. Но, несмотря на это, художники всегда пользовались зелеными красками. В прошлые века это были минеральные зеленые: горная зелень, приготовленная из малахита, зеленые земли. Теперь из минеральных зеленых употребляют в живописи лишь волконскоит. Для приготовления зеленых красок в старину часто использовали искусственные пигменты, которые получали, действуя на медь кислотами, например виноградным уксусом или кислым молоком. К таким краскам относятся: ярь медянка, зеленая Польш Веронезе. Теперь палитра искусственных неорганических красок очень разнообразна. К ним относятся: хром-кобальт сине-зеленый, кобальт зеленый светлый, кобальт зеленый темный, изумрудная зеленая, окись хрома. Также в живописи раньше использовали зеленые лаки из натуральных органических красителей. Среди современных красок на основе органических пигментов можно назвать зеленую ФЦ и веридоновую зеленую.

КОБАЛЬТ СИНИЙ в живописи применяется с начала XIX века. Пигмент по химическому составу представляет собой алюминат кобальта. Сам по себе он очень прочен и стоек к высоким температурам. Поэтому его используют для росписи керамики знаменитые гжельские мастера.

Для масляной живописи выпускается синий кобальт двух оттенков — светлый и средний. Краска относится к полулесси-рочным. Смеси со свинцовыми белилами могут в дальнейшем потемнеть, с ультрамарином и золотисто-желтой ЖХ — потемнеть и растрескаться. Нежелательны и смеси с краплагом.

КОБАЛЬТ СИНИЙ СПЕКТРАЛЬНЫЙ темнее, интенсивнее, чем кобальт синий средний. Очень похож по цвету на ультрамарин, но немного светлее. Пигмент получают прокаливанием смеси из окислов кобальта, цинка и кремния при очень высокой температуре. Краска относится к полулесси-рочным. В более корпусном, толстом слое сохраняет прочность. Вполне может заменить ультрамарин. Причем кобальт спектральный не обладает отрицательными свойствами, присущими ультрамарину, и в отличие от него хорошо ведет себя в смеси с большинством красок.

УЛЬТРАМАРИН — раньше это была минеральная краска, и получали ее из минерала лазурита, после обработки которого в результате сложного процесса оставался синий пигмент, вес его составлял лишь два-три процента от общего веса обработанного минерала. Поэтому натуральный ультрамарин был самой дорогой краской и ценился дороже золота. Особенно он был красив в клеевой или темперной живописи. Стертый с маслом ультрамарин становится темным и теряет свою неповторимую прелесть. В 1828 году был открыт искусственный ультрамарин: он похож на натуральный не только по цвету, но и по химическому составу. Пигмент представляет собой серосодержащий алюмосиликат натрия. Краска относится к полулесси-рочным. Если картина долгое время находится на солнце, то участки красочного слоя, выполненные ультрамарином, сильно изменяются: высветляются до цвета сухого пигмента; связующее разрушается, и краски становятся похожими не на масляную живопись, а на пастель. Это явление присуще как натуральному, так и искусственному ультрамарину и называется «ультрамаариновой болезнью». В смеси с большинством

красок ультрамарин ведет себя неудовлетворительно: со свинцовыми белилами, с красными кадмиями, капут-мортуумом, краплагом и кобальтом синим со временем происходит побурение тона, с умброй и волконскоитом растрескивается, смеси с земляными красками несколько высветляются.

МАРГАНЦЕВАЯ ГОЛУБАЯ — полулесси-рочная краска, ярко-голубого цвета. Пигмент по химическому составу представляет собой соединение марганца и бария, нежелательны смеси с волконскоитом, краплагом, ультрамарином, умброй натуральной, марсом коричневым светлым, золотисто-желтой ЖХ.

ЦЕРУЛЕУМ — голубая с зеленоватым оттенком, полулесси-рочная, оловянно-кобальтовая краска. В отличие от других синих при электрическом свете сохраняет постоянный свет. Нейтральна в смесях с большинством красок, кроме краплага, ультрамарина и золотисто-желтой ЖХ.

ГОЛУБАЯ ФЦ — синяя краска, готовится на основе искусственного органического пигмента «голубого фталоцианинового», обладает высокими лессирующими свойствами и большой интенсивностью, «едкостью». Минимальное количество краски может изменить цвет любой смеси. Эта краска выпускается на масляном связующем не так давно и не пользуется популярностью среди художников.

ХРОМ-КОБАЛЬТ ЗЕЛЕНОГОЛУБОЙ — синяя краска с сильным зеленоватым оттенком, кроющая, обладает средней интенсивностью. Пигмент получают прокаливанием смеси окислов хрома, кобальта, алюминия и цинка.

ХРОМ-КОБАЛЬТ СИНЕ-ЗЕЛЕНый несколько зеленее предыдущей краски, но по химическому составу и своим свойствам мало от нее отличается. Более зеленый оттенок обусловлен большим содержанием хрома. Нежелательны смеси с ультрамарином и краплагом.

КОБАЛЬТ ЗЕЛЕНый СВЕТЛый — светло-зеленая краска, как и другие зеленые кобальты, стала применяться в живописи с середины XIX столетия. Пигмент по химическому составу представляет собой соединение окиси

цинка с закисью кобальта, некоторым количеством алюминия. Кроющая краска хорошо ведет себя в смесях с большинством красок. Нежелательны смеси с ультрамарином и краплагом.

КОБАЛЬТ ЗЕЛЕНый ТЕМНый в отличие от двух предыдущих красок более теплый, темный и насыщенный зеленым цветом. В состав пигмента входит больше кобальта и значительно меньше алюминия. В смесях с другими красками ведет себя так же, как и кобальт зеленый светлый.

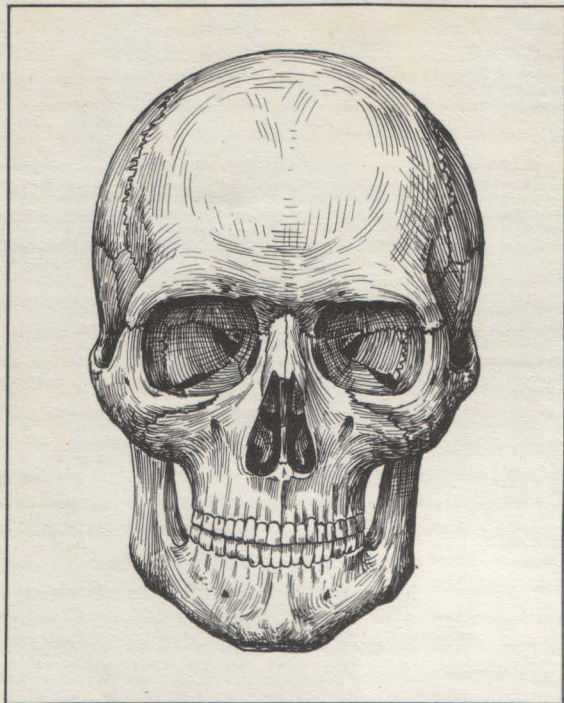
ИЗУМРУДНАЯ ЗЕЛЕНАЯ применяется в живописи с середины прошлого столетия. Пигмент по химическому составу является гидратированной окисью хрома. В толстом слое краска обладает насыщенным холодным темно-зеленым цветом. Нанесенная тонким слоем на белый грунт, она прозрачна и имеет яркий, чистый, холодный цвет. Разбелы также обладают красотой цветового тона. На основе изумрудной зеленой можно составить смеси самых разнообразных зеленых оттенков. Нейтральна в смесях с другими красками, кроме краплага.

ЗЕЛЕНАЯ ФЦ готовится на основе искусственного органического пигмента и зеленого фталоцианинового; по цвету похожа на изумрудную зеленую, но обладает значительно большей интенсивностью и еще более высокой лессирующей способностью. Так же, как и голубая ФЦ, в масляной живописи используется недавно.

ВОЛКОНСКОИТ — зеленая краска теплого темно-зеленого цвета. Производится только в Советском Союзе. Обладает высокими лессирующими свойствами, но малоинтенсивна. В толстом слое, а также в смеси с пастозными красками со временем может растрескаться. Краска отличается большой маслоемкостью, что замедляет ее высыхание. Применять ее поэтому лучше в завершающих слоях живописи. Не следует смешивать с марганцевой голубой, умброй натуральной, краплагом и ультрамарином.

Ю. АФРИН

(Продолжение следует)



АНАТОМИЯ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Художник должен с первых штрихов метко характеризовать модель, которую он рисует с натуры, по памяти или представлению. Особенности общей формы головы человека в какой-то степени определяют и его психологию, характер. Для того чтобы научиться видеть строение головы, надо иметь определенные анатомические знания. Следует изучить типичные примеры, показывающие разницу и сходство форм.

На рисунке показан неравномерный рост костей черепа. Голова взрослого по сравнению с головой ребенка имеет целый ряд отличий. Характерными особенностями детского черепа являются относительно крупные формы костей собственно черепа и маленькие по сравнению с ними кости лица и хрящевого скелета носа. У ребенка до двух лет кости мозгового черепа — затылочная, теменная, лобная, височная и клиновидная — еще не соединены швами. Между ними располагаются роднички из мягкой соединительной ткани, затем роднички зарастают, превращаются в костные ткани, а кости соединяются швами.

У ребенка лобная пазуха не развита. Выступ лобной кости у детей глубже передней точки лба. У некоторых взрослых она тоже является передней точкой, но располагается выше, примерно на уровне лобных бугров (см. схему). У ребенка точка Л располагается посередине высоты головы, у взрос-

лого размер Л — Тв (верхняя точка теменной кости) относится к размеру Л — П чаще всего как три к четырем, а у ребенка — как два к двум. Выбранная нами единица измерения примерно соответствует 3,3 см.

Средняя высота головы взрослого — 23 см, головы ребенка — 12 см (при общем росте 52 см). Обычно в высоту голова увеличивается в два раза (у разных людей несколько по-разному). Кости верхней части черепа вырастают в полтора раза и более, а кости нижней части головы, лицевые, вырастают более чем в два раза. Соотношение размеров высоты головы и ее глубины можно характеризовать как 4 к 4,5 у ребенка и 7 к 6 — у взрослого. Таким образом, мы видим, что у ребенка голова круглее, а у взрослого удлинена. Сильнее всего вырастает нижняя челюсть, у каждого человека ее форма индивидуальна. Отличие форм зависит от разных причин, например, от физического развития, наследственности, профессии человека.

Разницу между общей формой головы и лица определяют собственно череп, кости лица и хрящевой скелет носа. Для точного построения в начальной стадии рисунка сравнивают между собой основные формы черепа по высоте, ширине и глубине.

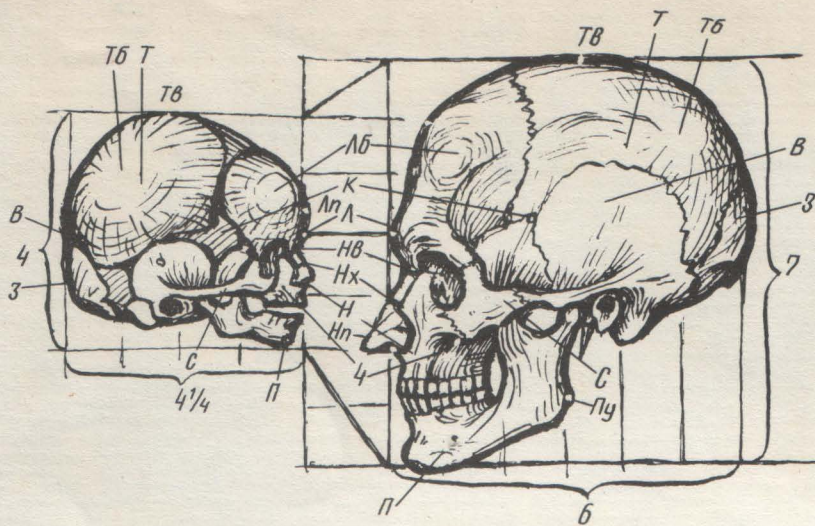
Можно определить четыре характерных типа черепа: 1) лобный, когда сильно развита лобная кость; 2) затылочный, когда развита затылочная кость и задние отделы черепа; 3) высокий, когда теменная кость вытянута вверх; 4) низкий, когда более развиты нижние отделы основания черепа. Первые три типа встречаются чаще.

Все детали черепа надо связывать с наружной формой головы человека и пронаблюдать их в жизни, найти мысленно внутри живой формы. Они необходимы для первоначального построения рисунка и для наблюдения за характером пропорций и разнообразием формы головы у разных людей.

Не забудьте — с самого начала следует установить в рисунке пропорции, индивидуальный характер, пространственную и конструктивно-анатомическую взаимосвязь между линией профиля и основной горизонтальной плоскостью головы, определяющих также и наклон, и ракурс, и положение уха, и местонахождение в рисунке глаз, носа, рта, других форм.

Интересно при помощи вспомогательной вертикальной линии, проведенной через самую глубокую точку носа (на схеме — Нв), пронаблюдать за разнообразием линии профиля у разных людей. У одних лоб уходит назад, у других — выдается вперед. У одних нижняя челюсть выдается вперед, у других — отступает назад. Линия профиля имеет чрезвычайно важное значение для портретного сходства, но ее необходимо связать с костной конструктивной основой головы. Каждый человек имеет свой неповторимый характер строения черепа. Только поняв пластическое своеобразие его форм, возможно жизненно правдиво изобразить голову человека. Для этого, дорогие ребята, надо постоянно помнить о важности изучения пластической анатомии.

Б. ГОРБУНОВ,
преподаватель Московской средней
художественной школы при институте
имени В. И. Сурикова



◀ Рис. 1. Череп ребенка и взрослого. Условные обозначения: Л — лобная кость, Т — теменная кость, В — височная кость, З — затылочная кость, К — клиновидная кость, С — скуловая кость, Ч — верхняя челюсть, П — нижняя челюсть и форма подбородка, О — глазница (орбита), Н — форма носа (носовые кости и хрящевой скелет носа), Лп — передняя точка лба, Тв — верхняя точка головы.

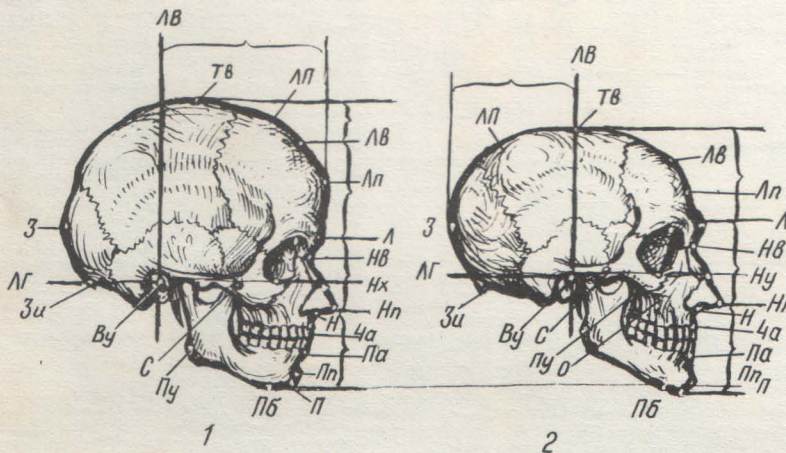


Рис. 2. Лобный, затылочный, высокий и низкий типы черепа. Условные обозначения:

Кости обозначаются так же, как на рисунке 1. Линии: ЛГ — линия основной горизонтальной плоскости, проходящая через верхние точки наружного слухового прохода Ву и ниже точки глазниц — О. ЛП — линия профиля, проходит через точки П, Н, Л. ЛВ — вертикальная плоскость, Лв — линия волос. Другие точки: Пб — подбородочный бугорок нижней челюсти; точки Пб слева и справа от точки П устанавливают ширину подбородка и ширину основания головы, различную у разных людей. Пу — угол нижней челюсти, различную у разных людей. Нв — корень носа, точка назион.

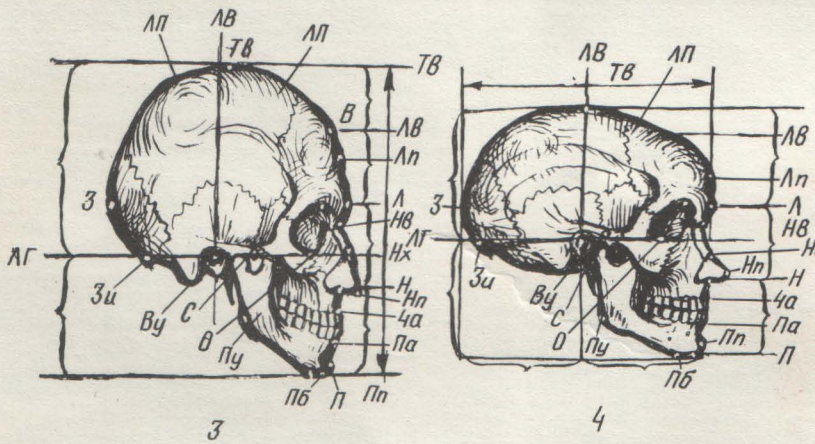


Рис. 3. Четыре различные формы головы при рассмотрении ее спереди. Схема.

Рис. 4. Общий угол лицевого профиля. Слева менее 90 градусов, посередине — равен 90 градусам, а справа — более 90 градусов.



МОИ СКАЗОЧНЫЕ ГЕРОИ

Заслуженный деятель искусств РСФСР, художник Леонид Викторович ВЛАДИМИРСКИЙ иллюстрирует детские сказки. «Приключения Буратино» А. Толстого, «Волшебник Изумрудного города» А. Волкова, «Приключения Петрушки» М. Фадеевой и А. Смирнова и другие книги с его рисунками широко известны читателям.

Мы попросили художника рассказать о том, как он работает над созданием своих сказочных персонажей.

В детстве все любят сказки. Особенно волшебные, где отважные герои творят чудеса, куклы оживают, а животные и птицы разговаривают человеческими голосами. Под впечатлением прочитанного мальчики рисуют сражения, а девочки — добрых и красивых фей. Я тоже в детстве любил сказки, верил в чудеса и мечтал, что, когда вырасту, обязательно стану добрым волшебником.

Прошли годы. Мои товарищи по школе овладели солидными специальностями. Они теперь физики, химики, инженеры. А я? Окончил институт, стал художником — и продолжаю рисовать сказки. Вроде как бы задержался в детстве.

Мои профессиональные заботы могут на первый взгляд показаться несерьезными. Например, не так

давно я в течение нескольких месяцев искал... ведьму! На улицах, в парках, на рынке вглядывался в лица женщин — не она ли? В метро напротив меня сидела бабка — нос крючком, тонкие губы, злые глаза. Рядом с ней — другая, помоложе, с коротким носом, упрямым подбородком и злым взглядом.

Я смотрел на них, они — на меня. И не догадывались они, какие коварные планы я строил на их счет. Пожалуй, вторая подходит больше, думал я. Мне нужна не просто ведьма, а злая волшебница. Не стану переносить на бумагу ее такой, какова она есть, усилю характер, нарисую другую прическу, иную одежду, убегу все лишнее, и получится тот образ, который мне нужен. Должен вам объяснить, что я работал тогда над иллюстрациями к сказочной повести А. Волкова «Желтый туман» и нужно было решить, как будет выглядеть волшебница Арахна.

«Иллюстрация» в переводе на русский язык означает «наглядное изображение». Писатель, создавая свое произведение, ясно представляет характер своего персонажа, но его внешний вид — чаще всего в общих чертах. Художник же обязан знать о герое все: и как он выглядит, и какой у него характер. И должен так правильно, в соответствии с замыслом автора, его изобразить, чтобы и автор и читатели сказали: «Похож».

В этом художнику очень помогают его жизненные наблюдения и зарисовки с натуры. Недавно я нарисовал портрет моего приятеля. Как мне кажется, его лицо подходит для персонажа восточной сказки.

Издавна у людей сложились определенные представления о взаимосвязи внешности и характера. Так, например, если нос курносый — характер задиристый и веселый, а нос картошкой — добродушный, с горбинкой — гордый. А губы? Толстые — человек любит поесть, тонкие — злой и так далее. Рисую персонажи, художник всегда учитывает эти представления.

Например, когда я намечал портрет столяра Урфина Джюса для сказки А. Волкова «Урфин Джюс и его деревянные солдаты», сразу решил для себя, что у этого тщеславного, грубого и жадного человека брови будут густые, а глаза маленькие. А какой нос? Большой, но какой формы? Возникла серьезнейшая проблема носа. Каким нарисован Урфин, вы можете посмотреть в книге, а я вам лучше поведаю, что уже после выхода ее в свет в одной из столовых вдруг увидел человека, удивительно похожего на моего Урфина. Он сидел и ел, как сейчас помню, макароны. Я достал свой блокнот и стал незаметно зарисовывать его себе на память. Сначала в профиль, а потом в фас. «Что вы тут вокруг меня вертитеесь!» — гаркнул он и стукнул вилкой об стол. Как видите, и характер у этого человека оказался подходящим.

Неожиданная встреча подтвердила, что Урфин нарисован правильно.

Л. Владимирский.
Буратино.
Иллюстрация к сказке
А. Толстого «Золотой
ключик».



Я так много рассказываю о работе над образами персонажей потому, что для меня это самое важное в рисунке к сказкам. Конечно, очень интересно придумывать и рисовать удивительные замки, невиданных зверей, крылатых драконов, морских чудовищ и еще многое, многое другое, но в центре внимания всегда остается человек, добрый, смелый герой.

В сказке — таковы законы жанра — обычно не происходит развития характера персонажа, добрые остаются добрыми, а злые настойчиво творят свои черные дела, пока их не остановит карающая рука героя. И если кто добр, так добрее некуда, а злого можно раскрашивать зеленой краской (позеленел от злобы!). И это не будет преувеличением. А так как ребенок в книге сначала смотрит картинки, то на рисунках должны быть ясно определены характеры персонажей, кто какой есть и чего от него можно ожидать.

Трудная задача мне досталась, когда я рисовал железного рыцаря Тилли-Вилли. Того самого, который сражался с Арахной и победил ее. Он был очень добрым, но лицо его мастера сделали страшным, чтобы испугать Арахну. Добрый герой с клыкастым лицом! Как нарисовать?

Добрые глаза мне надо было нарисовать и в портрете Руслана — иллюстрации к поэме А. Пушкина. Герой в шлеме, брови нахмуренные, а глаза нужны были добрые. Почему одни кажутся добрыми, а другие нет? Может быть, у добрых глаз особое строение?

Злые и особенно страшные персонажи нужно рисовать осторожно. Если Карабаса-Барабаса изобразить в полную силу его характера, дети такой картинки будут бояться. Поэтому я нарисовал ему оскаленные зубы, а самого сделал толстым, похожим на смешного жука. «Со смехом ужас несовместен» — это сказал еще А. С. Пушкин. «Ха-ха-ха, как страшно» — такое заклинание я всегда твержу, когда рисую какие-нибудь сказочные ужасы.

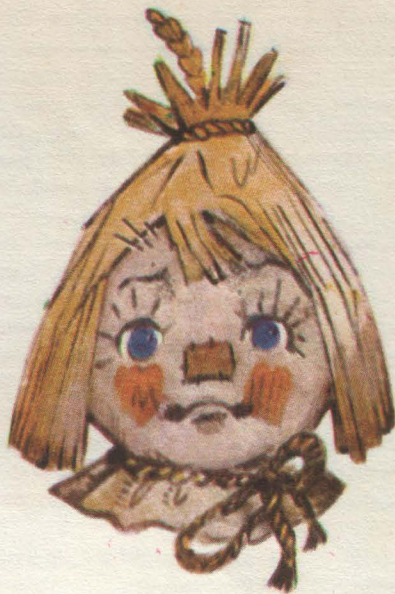
Во внешнем облике большое значение имеет одежда. Существует много интересных альбомов по костюмам всех времен и всех народов.

Когда я рисовал солдата Дин Гиора, стража Изумрудного города, по второму и третьему разу, ему стала мешать великолепная длинная борода. То зацепится за железные доспехи, то обовьется вокруг рукоятки меча. В одном из альбомов я увидел, что в средние века чешские воины перед боем заплетали бороды в косы! Так Дин Гиор привел свою бороду в порядок и приобрел более сказочный вид.

Для характеристики героя его лицо и внешний вид очень важны, но все же по-настоящему мы узнаем его в действии, в сопоставлении с другими персонажами.

При чтении текста я выбираю для иллюстрирования именно такие места, где герой сильно переживает или действует. Я называю такие моменты «эмоциональными вершинами». В критических ситуациях, в столкновении с противником, в общении с другом наиболее полно удается показать характер героя, его сущность.

Иллюстрацию к «Руслану и Людмиле», где волшебник Финн встречается с колдуньей Наиной, я нарисовал так: добрый Финн освещен, а злая Наина смотрится темным силуэтом. Нам не видно ее лица,



Л. Владимирский.
Страшила.
Иллюстрация к сказке
А. Волкова
«Семь подземных королей».

Л. Владимирский.
Рисунок обложки книги
А. Волкова
«Волшебник Изумрудного
города».



но по всей ее позе, по тому, как она сжимает клюку, мы догадываемся, какой она полна ненависти. Очень бывает важно суметь передать характер персонажа, его предполагаемое движение через жест или позу. Ведь на картинках герои не двигаются.

Книжка-картинка А. Толстого «Приключения Буратино» была моей первой работой. В ней множество иллюстраций, и там я нарисовал деревянного человечка восемьдесят два раза! Признаться, этот озорник и непоседа задал мне работы! Нет, чтобы спокойно попозировать художнику. То он схватит лебедя за лапы и полетит, то петуха за хвост — и только пыль столбом! Или вокруг дерева, высунув язык, бегают. Лукавит, печалится, обижается на Мальвину, насмехается над Карабасом-Барабасом. С каждой новой картинкой я рисовал Буратино все увереннее, хотя, надо признаться, нелегко было изображать его во всех ситуациях похожим. Под конец работы мне стало казаться, что Буратино живой, и я даже стал с ним разговаривать.

Рисовал я эту книжку давно, четверть века назад, на юге, под вишнями, и мое состояние вполне соответствовало духу этой солнечной сказки. Видимо, под влиянием этого сорванца я тоже настроился на решительный лад и понял, что белый колпачок, как сказано у автора, для Буратино не годится, и нарисовал на нем красные полоски. И среди множества писем, которые пришли в из-

Л. Владимирский.
Руслан.
Иллюстрация к поэме
А. Пушкина «Руслан и
Людмила».



дательство, нет ни одного, ругающего меня за эту ошибку. Значит, полосатый колпачок удачно дополнил образ Буратино.

Перед тем как начать рисовать, художник делает макет книги, в котором намечает и количество иллюстраций, их место и содержание. Некоторые художники рисуют их по порядку, а я — под настроение. Что мне хочется нарисовать сегодня? — спрашиваю себя. Настроение у меня грустное, и я рисую картинку грустную. Это помогает лучше сопереживать герою.

А бывает и наоборот. Веселый герой улучшает мое плохое настроение. Нарисовал его — и самому веселее на душе становится. Так возникает ощущение, что герой — твой личный друг. Пока только твой. Но в искренней заинтересованности художника в судьбе героя уже залог того, что и миллионы маленьких читателей полюбят его и будут всем сердцем переживать его злоключения и победы.

Мне рассказывали, что одна маленькая девочка гладила пальчиком нарисованного грустного Буратино. Это ли не лучшая награда художнику?

Иллюстрирование серии волшебных повестей писателя А. Волкова — моя вторая работа-радость. В 1957 году я пошел в детскую библиотеку и попросил дать самую интересную детскую сказку. Мне тогда выдали «Волшебника Изумрудного города».

Часто задают вопрос: зачем надо иллюстрировать книгу снова, если к ней уже есть хорошие рисунки? Конечно, книгу можно просто переиздать, но тогда читатели не увидят другое интересное ее оформление, другого художника.

Перед иллюстратором стоит сложная творческая задача — раскрыть идейный, образный и поэтический мир литературного произведения. И каждый художник делает это по-своему. Ведь каждый по-своему мыслит, чувствует и рисует. Да и у читателей вкусы разные. Одному понравятся эти рисунки, а другому — те. Поэтому лучше не говорить, что в этой книге рисунки хорошие, а в той плохие. Лучше скажите, что эти мне нравятся, а те — нет.

Я разыскал автора книги Александра Мелентьевича Волкова, этого удивительно доброго и мудрого волшебника, и мы начали работу. Первым делом я нарисовал карту Волшебной страны (она помещена в начале книги). Мы проверили все походы героев, и оказалось, что иногда они ходили не в ту сторону, куда надо. Затем я поменял колокольчики на шляпе у огородного пугала на бубенчики, уговорил писателя рыбу превратить в русалку, а при дворе колдуньи Бастинды подготовить восстание слуг... Вообще я достаточно поморочил голову автору, но он оказался очень терпеливым, и мы удивительно дружно проработали с ним еще двадцать лет.

После выхода в свет первой книги и ее успеха мы решили продолжить серию. На карте отмечали все новые места для развертывания новых событий. Так, для второй книги на ее полях добавились домик Урфина Джюса и высокая башня с решетчатым окном, где были заточены герои; далее — поселок огнепоклонников марранов, а под конец — всю страну заволочло желтым туманом.

Всего вышло пять книг, и, надеюсь, появится на свет шестая.

Самым любимым нашим героем стал Страшила, ожившее соломенное чучело, лучший друг девочки Элли. Он не только умен, но и очень скромен. Его подданные хотели присвоить ему очередное звание «четырежды мудрого», но он отказался. Он добр, отзывчив, деликатен, физически слаб, но по-рыцарски отважен, когда надо помочь другу в беде. Это симпатичное пугало нарисовать надо было соответственно. Долго я не мог придумать, какой у Страшилы может быть нос (о, эта сложнейшая проблема носов!). В одном из изданий я увидел, что художник сделал ему вместо носа дырку. Я так возмутился, что подумал: необходимо срочно наложить заплатку. Эта заплатка и стала носом Страшилы.

Очень интересно было рисовать соломенного героя в различных обстоятельствах. Как он ходит или стоит, опершись на палку, как летает по воздуху, как раскланивается, кстати, очень галантно. Шестнадцать раз он появляется на страницах книг, и в каждой картинке я старался внести какой-нибудь дополнительный штрих к его образу. В пару маленькому и толстому Страшиле я изобразил Железного Дровосека высоким и тонким. Таким приемом я еще больше оттенил различие их характеров. Интересно было рисовать и девочку Элли, и трусливого Льва.

Часто спрашивают: а как вы научились рисовать для ребят? Теперь-то я знаю, в чем секрет успеха. Просто надо самому верить в веселые сказочные чудеса, смотреть на мир радостно и увлеченно. И очень много работать.

Существует такое оригинальное суждение, что у каждого человека есть «возраст души» (конечно, никакой души на самом деле нет, и это только образное определение). Одному человеку уже много лет, а он всем интересуется, все его волнует. И, наоборот, встречаются молодые старички, которых ничем не удивишь, никак не обрадуешь. У людей творческих профессий «возраст души» проявляется наиболее чудесным образом. Они могут без особых на то усилий переноситься в духовную атмосферу своих героев. «Мой «возраст души» — 6 лет», — говорил поэт С. Маршак. А когда шведскую писательницу А. Линдгрэн спросили, как это она так хорошо изучила психологию своей героини Пеппи, она удивленно пожала плечами и сказала: «Я просто сажусь и пишу. И чувствую себя девочкой».

«Душевный возраст» художника Ю. Васнецова, который оформил книжку «Ладушки», видимо, 3—4 года, а романтику И. Ильинскому, иллюстратору книг Майн Рида и Фенимора Купера, наверно, лет 14—15. Если же за детскую книгу берется «взрослый» художник, даже очень талантливый, она больше нравится взрослым, чем детям. И это закономерно.

Кто же такие детские писатели и художники? Это счастливые обладатели удивительной способности переноситься к вам, в детство или юность. Волшебными палочками им служат ручка, карандаш или кисточка. Они ведут вас от страницы к странице в мир, где всегда торжествует справедливость, в мир больших и светлых чувств.



Л. Владимирский
Иллюстрация к сказке
А. Волкова
«Семь подземных королей».

Л. Владимирский.
Финн и Наина.
Иллюстрация к поэме
А. Пушкина «Руслан и
Людмила».



О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЕТ ВАЗА

Представьте, что вы оказались в пригороде Ленинграда, в прекрасном Павловском дворце-музее. Остановитесь перед монументальной мраморной вазой, будто собранной из отдельных причудливых форм. Вот огромная морская раковина поддерживает рельефный фриз с плывущими на дельфинах амурами. Тут же остов военного корабля, увенчанный кабаньими головами, и прильнувшие к нему грациозные наяды. В мраморе выбита надпись: «N. F. Gillet. Fecit. 1775» («Н. Ф. Жилле. Сделал. 1775»).

Вы можете долго любоваться мастерством художника, заставляющего мрамор превратиться в острорыбистые волны раковины и замерзшие струи воды или в шелковистую кожу морских богинь. Можете удивляться и динамичности движения дельфинов и тонкому искусству обработки камня. Но как разгадать замысел художника, как прочитать это сложное повествование? Трудным и непонятным для нас оказывается образный язык искусства классицизма второй половины XVIII века, которым пользуется Никола Франсуа Жилле, создавший эту декоративную вазу. Что означают, к примеру, кабаньи головы, появившиеся на рострах кораблей, или трубящие амуры?

Художники классицизма, создавая свои произведения, словно хотели возродить в них признанные идеалы — объединить «лучшие частички» искусства античности и Возрождения. Но как же рассказать о событиях, им современных? Вот тогда и распространился язык иносказательный, понятный отнюдь не всем современникам, а лишь избранному кругу лиц. Этот язык символов, не требующий пояснений, вошел в те времена в придворный и дворянский быт. В области искусства тоже появилось множество изо-

бражений, которые требовали своей расшифровки. Их разъясняли специальные учебные словари — лексиконы. «Иконологический лексикон» 1763 года, составленный И. Акимовым, призывал художников, используя язык символов, воспевать исторические события: «Не довольно того, чтоб аллегория была только употребительна; надлежит ей быть и полезной: ибо по елику Историю изъяснять можно простыми и приличными ей предметами, не должно уже изыскивать посторонней к тому помощи».

Полностью насладиться холодной идеальной красотой творений того времени мог лишь тот, кто понимал скрытый смысл этих изображений. Удачно «переводил» их на язык пластических образов французский скульптур Никола

Франсуа Жилле (1709—1791), приехавший в Россию в 1758 году по приглашению куратора Академии художеств И. И. Шувалова. Четыре декоративные вазы из Павловского дворца-музея рассказывают нам историю России XVIII века.

Вазы, видимо, были задуманы как парные. Одна пара, сделанная в 1774 году, воскрешает античные сюжеты; другая, выполненная в 1775 году, объединяется морской тематикой рельефов. Создавая эти столь различающиеся формами и деталями произведения, Жилле использовал единый художественный принцип. Вазы сохраняют обычные для утилитарного предмета конструктивные части: ножку, тулово и горло с крышкой. Однако вместо общепринятых отвлеченных форм у Жилле появляются конкретные изображения — фантастические или реальные существа. Роль ручек выполняют козлиные морды или женские головки. Тулово превращается в морскую раковину, ножка — в застывшие струи воды. Основание заменяет тугой венок из листьев, переплетенный лентой, крышка покрывается рыбой чешуей и увенчивается маленькой раковиной.

Рельефы ваз на античные темы



воспроизводят хоровод и игры амуров с гирляндами цветов и виноградными гроздьями. Пользуясь лексиконом, «венцы из цветов» можно расшифровать как знак радости. Не случайно новобрачные в день свадьбы нашивали их на одежду. С образом козла, неизменного спутника античного бога Диониса, тесно связывались различные игры и потехи.

Вазы, созданные годом позже, скорее всего явились отголоском героических побед русского флота в борьбе с Турцией. Жилле, работающий по заказу двора, вполне мог прибегнуть к аллегории для прославления знаменитой Чесменской битвы 1770 года. Здесь уже и трубящие в рог амур, и морские нимфы со щитами для прославляющих текстов, и лавровый венок, которым увенчивали победителя. Мужество и неустранимость русских моряков, уничтоживших в Чесменской бухте превосходящий их в несколько раз турецкий флот, символизируют головы свирепых кабанов, которые смело нападают на собак, бросаясь в самую середину их стаи. «Иконологический лексикон» утверждает, что корабельные ростры означают победу: кабан или вепрь почитается знаком неустранимости и смелости, лавровый венок — сим-

вол победы, славы и чести, а дельфин — признак скорости. И вот дельфины, самые быстрые «рыбы», по всему миру разносят весть о воинской славе России, и радостно празднуют победу...

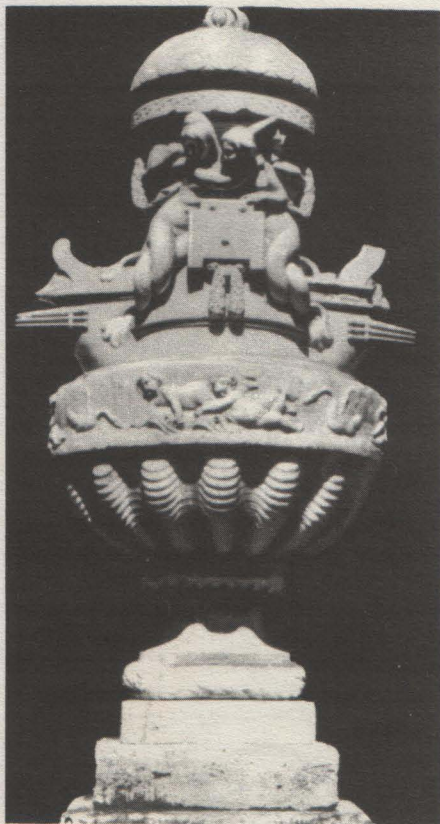
Рельеф второй вазы 1775 года представляет спокойно отдыхающих нимф и морских чудовищ, что могло означать «морскую тишину», власть и достоинство.

Рельефы ваз декоративны и отличаются особой певучей пластикой форм и линий. Они мягко «оплетают» туловище, подчеркивая его округлость. Для творчества Жилле вообще характерен принцип орнаментального плетения по туловищу вазы. Особую динамичность приобретает движение орнамента, когда он строится из переплетающихся в сложных ракурсах фигурок амуров. Ощущение слитности рельефа с самой структурой, формой вазы достигается прежде всего за счет постепенных и тончайших переходов от круглой скульптуры к едва намеченному на поверхности мрамора очертанию силуэта и даже барельефу, что можно проследить на примере любой из ваз. Использование многослойного рельефа наглядно выявляет одну из важнейших особенностей искусства второй половины XVIII века.

Жилле показал себя виртуозным мастером. Мрамор у него передавал ощущение самых различных фактур — гладко отшлифованной, шелковистой поверхности тела нимф, чуть шероховатой мягкости тельца младенца, остеребрившихся холодноватых «волн» раковины и словно застывших в мраморе струй воды.

Вазы Жилле на редкость органично вписываются в классицистический интерьер. Сохранившаяся фотография довоенного времени запечатлела их в одном из залов Павловского дворца — в «Столовой» Ч. Камерона. Полное воздуха и света пространство, тактично и изящно декорированное лепниной, словно создано специально для этих ваз.

О творчестве Н. Ф. Жилле известно немного. В Русском музее в Ленинграде хранится наиболее известная его работа — бронзовый бюст Павла I, выполненный в 1765 году. Это парадный декоративный портрет в стиле барокко, с пышными формами, с тщательной отделкой элементов одежды. В Государственной Третьяковской галерее — мраморный портрет Петра I. Жилле создавал также монументально-декоративную скульптуру (в Екатерининском дворце-музее города



Н. Жилле.
Декоративная ваза (парная).
Мрамор. 1774.
◀ Павловский дворец-музей.

Н. Жилле.
Декоративная ваза (парная).
Мрамор. 1774.
◀ Павловский дворец-музей.

Н. Жилле.
Декоративная ваза (парная).
Мрамор. 1775.
Павловский дворец-музей.

Н. Жилле.
Декоративная ваза (парная).
Мрамор. 1775.
Павловский дворец-музей.

Пушкина находится его «Амур») и мелкую пластику, принимал участие в реставрационных работах. Особой заслугой Жилле в России было воспитание выдающихся русских скульпторов, таких, как Федот Шубин, Михаил Козловский, Федор Гордеев, Федосий Щедрин.

И. ПРОНИНА,
кандидат искусствоведения

ТРУДНОЕ

Пикассо — один из крупнейших художников XX века и один из самых значительных во всем мировом искусстве. Но это не означает, что он похож на других выдающихся мастеров хоть чем-нибудь, несмотря на то, что в своем искусстве он любил повторять чужие композиции — Веласкеса или Кранаха. Многие безуспешно пытались подражать ему, перенимать его приемы, даже подделывать его картины. Но каждая линия у Пикассо проведена безошибочно и каждое сочетание красок — безупречно, имитировать их невозможно.

Пикассо оказался единственным и неповторимым, более того — история искусства не знает другого примера, чтобы произведения одного художника так отличались друг от друга. Дело не только в том, что Пикассо создавал картины, панно, рисунки, литографии, линогравюры, офорты, скульптуры, расписывал вазы и тарелки — и все с одинаково непостижимым мастерством. Все его творения разительно отличаются друг от друга эстетически и психологически. Кажется невероятным, что это создавал один человек и подчас в один и тот же год.

Абстрактные сочетания красочных пятен и агитационные политические плакаты, понятные каждому уличному мальчишке; нежнейшие, полные трепетной любви к человеку картины и страшные, вызывающие гнев и ужас символы безжалостного насилия; хладнокровно разъятые кистью на части женские фигуры и загадочные образы прекрасных девушек, преследуемых человеком с бычьей головой, — все это Пикассо. Его легко узнать в самых непохожих друг на друга работах.

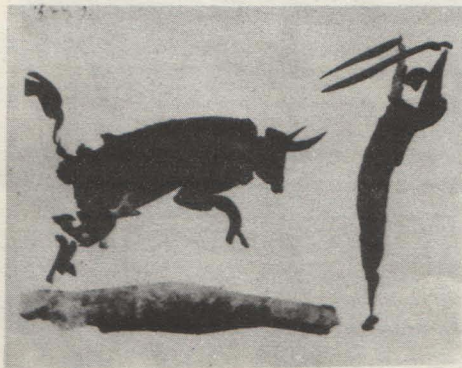
С первых же лет XX века Пикассо не переставал удивлять публику и озадачивать своих почи-



П. Пикассо.
Рисунок из книги стихов
П. Элюара «Лицо мира».
Перо, тушь. 1950.

П. Пикассо.
Бык и тореадор.
Тушь, кисть.
1959—1960.

П. Пикассо.
Портрет Лолы, сестры художника.
Уголь, цветные карандаши.
1899.



тателей. Он был основателем кубизма, предшественником сюрреализма, но и первым он стал писать картины в классическом стиле античных росписей. Тех, кто ждал от него абстрактных картин, он удивлял неожиданным реализмом, а тех, кто хотел видеть в нем реалиста, он поражал и даже оскорблял привязанностью к своему кубистическому и сюрреалистическому прошлому.

Известный политический деятель, консерватор Уинстон Черчилль ненавидел Пикассо за то, что он был коммунистом и автором произведений, пропагандировавших мир и дружбу между народами. Были и такие, кто доказывал, что Пикассо — своего рода духовный реакционер, хотя художник был убежденным, честным и мужественным коммунистом, стремившимся, чтобы его искусство служило идеалам прогресса. Суждения мастера об искусстве не совсем последовательны, и из них делалось много ложных выводов, но в целом Пикассо-человек нам понятен больше, чем то сложное, необъятное и не поддающееся одноплановым оценкам явление, которое представляет собой его творчество.

Пабло Руис-и-Пикассо родился в испанском городе Малаге 25 октября 1881 года. Отец его был художником и дал Пабло первые уроки рисования. Проучившись в художественных школах Барселоны и Мадрида, молодой живописец, предпочитавший фамилии отца фамилию матери — Пикассо, стал большим и оригинальным мастером, а его работы «голубого периода» (между 1901 и 1904 годами) принадлежат уже к шедеврам искусства XX века. «Старый нищий с мальчиком» 1903 года в московском Музее изобразительных искусств дает прекрасное представление об этом периоде. Герои художни-

ДИТЯ" ВЕКА

ка — загнанные жизнью в угол, одинокие, лишённые радости люди: нищие, слепцы, бесприютные женщины. Но есть нечто героическое в этих сумрачных картинах, написанных в прозрачных синеголубых и зеленоватых тонах.

С 1904 года Пикассо жил в Париже. В картинах его «розового периода» (между 1904 и 1906 годами) трагические интонации ранних картин сменяются легкой грустью, а голубой колорит — тончайшими переходами розовых, серых, песочно-желтых тонов, которые создают ощущение рассеянного солнечного света. Гибкие, изящные фигуры обозначены плавными линиями, легкой деликатной моделировкой объема. Излюбленные герои этого времени — бродячие артисты, циркачи, дети. Художника увлекает романтический мир людей, живущих вне норм буржуазной действительности. Но приходит время взглянуть на этот странный мир более пристально, и в живописи Пикассо это производит неожиданные, резкие перемены. Одна из лучших картин «розового периода» — «Девочка на шаре» 1905 года, которая хранится в Москве. А рядом с ней висят вещи, пугающие самим своим обликом. Как будто из мира солнечной мечты мы попадаем в мрачное, бесчеловечное царство деформированных, изуродованных фигур.

С 1907 года начинается кубистический период творчества Пикассо, считавшего себя создателем кубизма, чуть ли не единственным настоящим кубистом. Но мы сейчас ясно видим, что Пикассо по своей природе не мог быть истинным кубистом. Кубизм — это формальный эксперимент, перенесение в станковую живопись объемной структуры предмета, интереса к анализу, родившегося в архитектуре и художественной

промышленности. При этом его естественная, живая форма дробится на геометризованные фрагменты, раскладываясь на плоскости холста. Пикассо действительно разработал все эти приемы расчленения, разъятия реально-го объема. Но он не мог стать «формалистом», равнодушным к смыслу и содержанию картин.

Разъятые на части, искаженные фигуры продолжают жить в его произведениях чрезвычайно напряженной, интенсивной жизнью, полной нечеловеческой энергии. Мы чувствуем здесь и страх перед реальностью, и дух протеста, ненависти к буржуазному миру, который был свойствен мировому экспрессионизму. В них содержит-





П. Пикассо.
Купание.
Сухая игла. 1905.

П. Пикассо.
Дон-Кихот.
Тушь, кисть. 1955.

П. Пикассо.
Семейство акробатов
с обезьянкой.
Гуашь. 1905.



ся и порыв к грубой, варварской, но искренней силе выражения, который был вызван у Пикассо знакомством с негритянской скульптурой. Но и сказанного недостаточно, чтобы определить столь сложное явление, каким было творчество Пикассо в его кубистический период.

Это течение провозгласило разрыв с традицией реалистического искусства, сложившейся в эпоху Возрождения, и имя Пикассо стало на несколько десятилетий символом этого разрыва. Но для самого художника такой разрыв был абсолютно невозможен. В самых, казалось бы, далеких от жизни, искусственно сконструированных композициях мы неожиданно ощущаем лиризм живописца, его неукротимую любовь к жизни. Разложенная на грани «Дама с веером» сохраняет свою обаятельную женственность. А холст «Домик в саду» — кубический объем среди древовидных геометризованных форм — все же остается пейзажем, где есть и воздушная глубина, и ласковый солнечный свет, и мирная радость тихого уголка природы.

Обращение Пикассо к реализму и классической традиции на рубеже 1910—1920-х годов не может сейчас удивить нас так, как оно потрясло публику тех лет. С этого времени Пикассо постоянно переходит от работ «неоклассического» типа к фантастической деформации природы, чтобы снова не раз возвращаться к светлым жизненным образам. Его изображения влюбленных, матери с ребенком, крестьян, рыбаков, портреты женщин и детей принадлежат к самым чистым, ясным, овеянным гуманистической поэзией произведениям искусства XX века. Плавные, непрерывные линии контура, изящество композиции напоминают то античные фрески, то образы Возрождения, то рисунки Энгра. В сериях рисунков, офортов, литографий возникают сказочные, легендарные образы, где жизнь сплетается с мифологией.

Подобное переплетение жизни и мифа характерно и для другого типа произведений, все более часто встречающихся у Пикассо с 1920-х годов. Отталкивающие страшные, причудливо деформированные, больно ударяющие по эстетическому чувству образы

близки к тому, что ввели в искусство сюрреалисты. Но отличие от сюрреализма, акцентирующего бессмысленность, невероятность ситуаций и мотивов, здесь очень велико. Картины Пикассо — это изобразительные метафоры, в которых воплощаются бесчеловечность, насилие, жестокость, попирающие достоинство и права людей, несущие им боль, страдание, смерть. Картина 1939 года, изображающая чудовищного кота, который треплет в зубах беззащитную птицу, особенно характерна для этой группы работ. И в то время всем было уже ясно, что этой картиной Пикассо клеймит фашизм.

Во второй половине 1930-х годов Пикассо активно участвует в движении Народного фронта во Франции, в борьбе республиканской Испании с международным фашизмом. Он становится директором мадридского музея Прадо, а в 1937 году создает для Всемирной выставки в Париже большое панно «Герника», изображающее варварское разрушение древнего испанского города Герники немецко-фашистской авиацией. Эта самая знаменитая политическая картина XX века создана на основе рисунков, потрясающих своей достоверностью и эмоциональной силой. На большом полотне прямого изображения бомбардировки уже нет, его заменили символы переживаний: оскаленная морда лошади, разодранный криком рот, вскинутые вверх руки, силуэт быка, прекрасный классический профиль и протяннутая рука с лампой. Все — метафорические фрагменты, в которых зашифрованы реальный ужас, гнев и боль. «Герника» — шедевр живописи Пикассо, но это трудная для восприятия и анализа картина, где реальность выражена языком сложных субъективных ассоциаций.

В годы второй мировой войны Пикассо был в рядах Сопротивления. В 1944 году он стал коммунистом, в 1950 году был избран во Всемирный Совет Мира и как борец за мир стал известен даже тем, кто вообще не слышал о художнике. В 1950 году он получил Международную премию мира, в 1962 году — международную Ленинскую премию «За укрепление мира между народами». Его главные произведения





этого времени тоже посвящены борьбе за мир — панно «Война» и «Мир» для Храма мира в Валло-рисе, созданное в 1952 году, портреты борцов за мир, но особенно знаменит стал рисунок Пикассо «Голубь мира», выполненный в 1947 году. Тысячекратно воспроизведенный в газетах, журналах, на плакатах, этот самый незамысловатый из рисунков, созданных художником за его долгую творческую жизнь, стал символом мира, прогресса, искусства для миллионов людей, возбуждая любовь и ненависть. Но тем вообще и замечательно искусство Пикассо: в течение многих десятилетий оно возбуждало самые противоречивые чувства, не оставляя никого равнодушным.

Пабло Пикассо умер 8 апреля 1973 года, с этого дня не прошло еще и десяти лет. Но все в его жизни и творчестве стало легендой. Мы воспринимаем Пикассо с исторического отдаления; наше суждение о нем облегчается тем, что искусство сильно изменилось за прошедшее десятилетие. Пикассо не создал своей школы, редко кто сейчас пытается ему подражать (разве что ранним, «голубым» картинам), но его творчество изучается все внимательнее.

Наследие Пикассо колоссально. Оно насчитывает 15 тысяч картин, 660 скульптурных работ, бесчисленные графические листы и керамические расписные сосуды, приобретая особое значение как уникальный памятник своего времени, воплотивший его противоречия, надежды, радости, ужасы, отчаяние и, что самое важное, — дух борьбы. В художественном наследии отражена не только борьба гуманиста Пикассо с темными силами империализма и фашизма, но и постоянное внутреннее борение.

Сейчас как никогда ясно, что бессмысленно обелять Пикассо в чистого реалиста или чернить в беспросветного модерниста. Удивительно, что несовместимые крайности в его творчестве спорят, борются, но и составляют неразделимое целое. Пикассо — «трудный ребенок» XX века, но он дал самое многостороннее, самое полное, а в некоторых отношениях и самое верное выражение своего времени.

А. КАНТОР



В МАСТЕРСКОЙ ПИКАССО

Во время моего пребывания во Франции французские друзья решили, что мне необходимо побывать у Пикассо. Помнится, я некоторое время колебался. Было известно — знаменитого художника так осаждают любопытствующие со всех континентов мира, что он не знает, как избавиться от их докучливых посещений и расспросов. Будучи у него, я мог убедиться в этом: он признался, что в его годы приходится беречь каждую минуту для работы, ради нее он давно уже отказался от дальних путешествий. Но, конечно, возможность побывать в мастерской Пикассо была очень заманчива, нельзя было не воспользоваться ею.

И вот, получив подтверждение, что Пикассо готов нас принять, мы отправились из Парижа на Лазурный берег. Впрочем, здесь нам пришлось набраться терпения, чтобы преодолеть преграды, с помощью которых близкие Пикассо вынуждены охранять его покой. Чернокожий привратник никак не мог запомнить мою фамилию и несколько раз возвращался, чтобы ее переспросить. Наконец решетчатые чугунные ворота распахнулись, и в вестибюле дома нашему взору предстал хозяин, радушный, приветливый, словно несколько смущенный тем, что заставил ждать. Он принял нас сердечно, будто мы были старыми знакомыми.

Пикассо оказался совершенно таким, каким можно себе его представить по фотографиям и по рассказам очевидцев, — живым, подвижным, общительным и простым, как всякий большой человек, а главное, несмотря на свои почти восемьдесят лет, веселым и молодым. Удивительно было только, что в общении он выглядел таким, каким мы привыкли видеть его на почтительном расстоянии сквозь объектив фото- и киноаппаратов.

Что касается мастерской художника, то она оказалась совсем иной, чем можно было ожидать. Вилла «Калифорния» в Каннах, где жил тогда Пикассо, — это рос-



П. Пикассо.
Акробаты.
Акварель. 1905.

П. Пикассо.
Портрет А. Воллара.
Масло. 1910.

П. Пикассо.
Беззащитные.
Пастель, уголь. 1903.

П. Пикассо.
Рисунок из книги стихов
П. Элюара «Лицо мира».
Перо, тушь. 1950.





кошное здание в стиле «купеческого рококо» прошлого столетия, с обширными парадными залами, украшенными всевозможными лепными завитушками, с каминами, зеркалами, тяжелыми люстрами и высокими узорчатыми окнами, в которые из парка назойливо заглядывают кисточки финиковых пальм. Казалось бы, такое архитектурное обрамление пристало салонному живописцу, а уж вовсе не такому художнику, как Пикассо.

Однако живописный беспорядок, который вместе с ним водво-

рился здесь, одержал блистательную победу над холодной и мертвой архитектурой. На стенах повсюду развешаны картины и рисунки художника, то ласкающие глаз, как прекрасные античные мраморы, то пугающие, как страшные африканские маски. На диванах, на креслах и прямо на паркете груды всевозможных предметов: гитары и мандолины, связки старых газет и журналов, ящики с красками и выдавленные тюбики, сигарные и конфетные коробки, графины, негритянские божки, пустые бутылки и вазочки

с засохшими цветами и кистями. Все эти предметы составляли такое зрелище, что, казалось, каждый художник, который стал бы их писать, создал бы натюрморт в духе Пикассо. И над всем этим как драгоценный тотем царил милый профиль грустной и задумчивой Жаклины, жены художника, и тут же была она сама, удивительно похожая на свои портреты, только немного растерянная из-за невозможности обуздать буйный художественный хаос или хотя бы найти место, где усадить гостей.

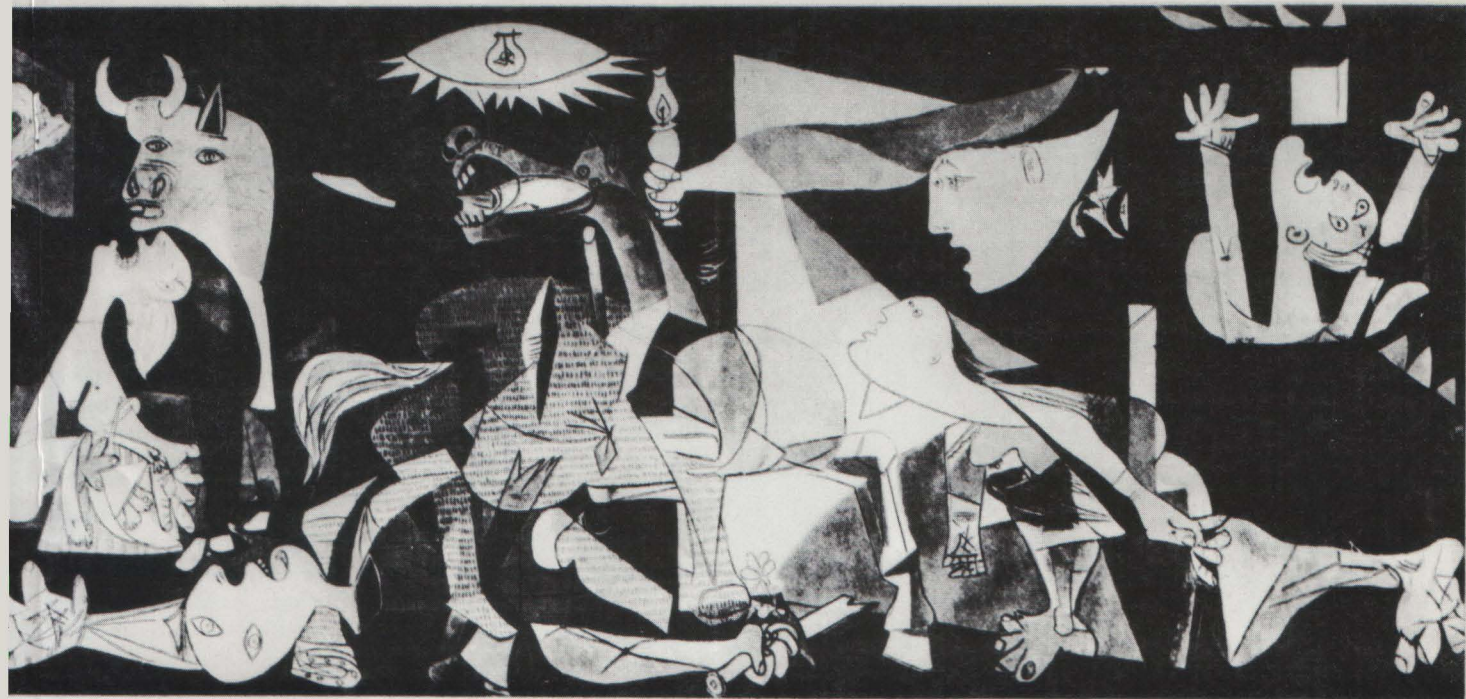


П. Пикассо.
Эскиз к панно «Герника».
Уголь. 1937.

П. Пикассо.
Кошка с птицей.
Масло. 1939.

П. Пикассо.
Герника.
Масло. 1937.

П. Пикассо.
Герника.
Фото.



Хозяин нас предупредил, что большинство его картин ушло на очередную выставку, но выразил готовность показать все, что еще осталось дома. Мое внимание остановили на себе два небольших портрета — работы его давнишнего друга Анри Руссо, «таможенника», как его именуют. Заметив это, Пикассо блеснул на меня своим жгучим взглядом и наставительно напомнил о том, что и у нас был свой гениальный самоучка — Нико Пиросмани. Потом из груды папок он извлек недавно приобретенные на аукционе рисунки Малявина и одобритительно отозвался о большой достоверности его зарисовок Ленина. Видимо, он рад был поводу сказать нечто заслуженно хорошее о моем соотечественнике.

Потом откуда-то появилась новогодняя маска с красным носом, вздернутыми усами и гнутыми черными бровями и была тут же со смехом нацеплена в доказательство того, что ради искусства художник не должен щадить самого себя. Здесь нельзя было не вспомнить, что буффонада всегда входила составной частью в поэтику Пикассо. Только людям, лишенным чувства юмора и спо-

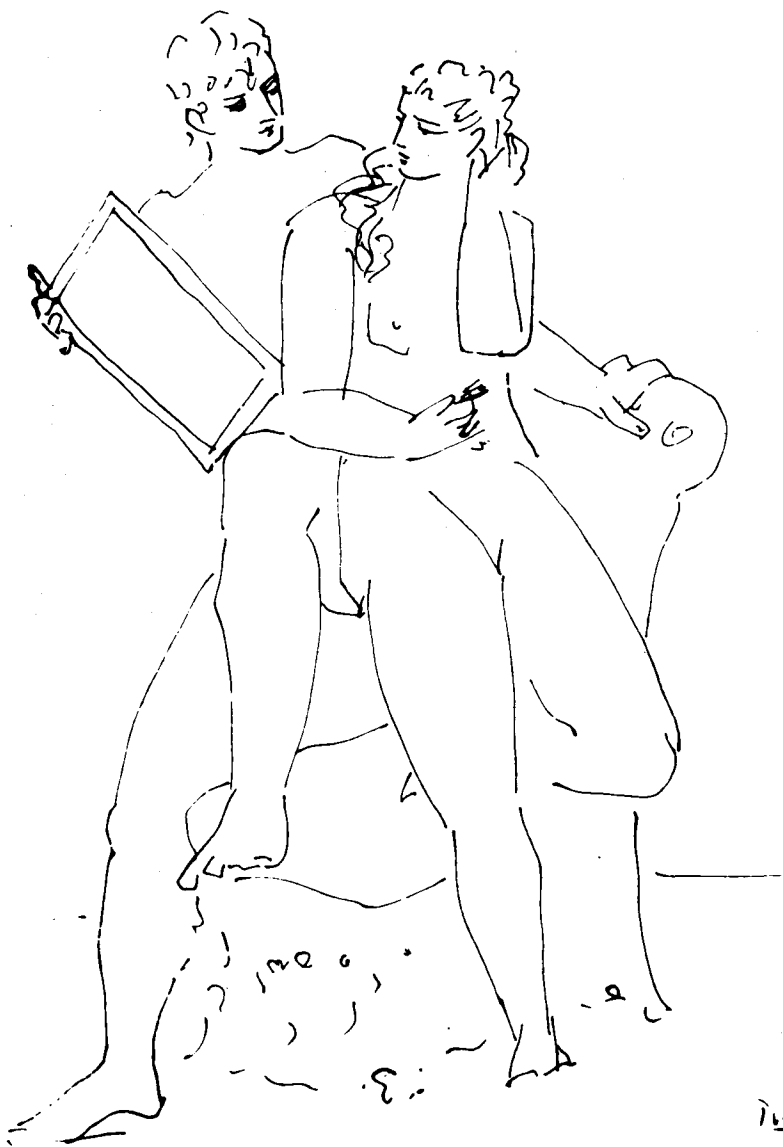
собности веселиться в цирке, в этом чудится нечто недостойное истинного искусства.

Сейчас, по прошествии времени, мне трудно припомнить все те дивертисменты, которые обрушил на нас гостеприимный хозяин. Но вокруг нас суетился американский журналист и обстреливал нас из своей фотокамеры. Уже много позднее, перелистывая его альбом «Личный мир Пабло Пикассо», я с удивлением узнал о том, как пристально я разглядывал один рисунок Пикассо. И это мое внимание дало повод задри-

стистому американцу печатно высказать предположение, что советский искусствовед у себя на родине не имеет возможности любоваться работами Пикассо. Впрочем, бойкий журналист попал впросак, обнаружив этим, что в бытность свою в Ленинграде и в Москве не заметил в залах Эрмитажа и Пушкинского музея превосходных коллекций картин этого мастера.

Переходя из комнаты в комнату, мы наконец остановились перед мольбертом с холстом, видимо, находившимся в работе. Что-





П. Пикассо.
Юность.
Литография. 1950.

Дарственная надпись и рисунок П. Пикассо на книге, подаренной советскому искусствоведу М. Алпатову. 1957.



П. Пикассо.
Минотавр на арене.
Офорт. 1933.

П. Пикассо.
Плакат к конгрессу в защиту мира.
1958.

П. Пикассо.
Поединок.
Тушь, перо. 1952.

бы начать разговор, я спросил Пикассо, что его в настоящее время больше всего занимает. «Разве вы не видите,— сказал он,— я анализирую». И сразу стал очень серьезным и впился взглядом в картину, точно видел ее в первый раз.

С одного взгляда было, конечно, невозможно разгадать заветные замыслы. Во всяком случае, было очевидно, что мы находимся в творческом цехе, где кипит работа. Художник, в каждый штрих которого всматривается чуть ли не весь мир, который в своем деле все постиг и всем овладел, не удовлетворен достигнутым и настойчиво добивался еще большей силы воздействия, чтобы его создания, как в романтических новеллах, покинули багетные рамы, вышли в мир, смешались с живыми людьми. Написанные им на кусках фанеры и прикрепленные к стержням, как указатели дорог, женские лица, словно ожившие манекены, окружили нас хороводом и наступали со всех сторон. Здесь нельзя было спрашивать, что это: красиво или некрасиво? В атоме живописного образа раскрепощались неведомые силы, пространство обогащалось новым измерением.

Мы стояли молча, как замороженные, и не задавали вопросов. Видимо, сам художник чувствовал, что слова «анализирую» недостаточно, и тут же прибавил: «Если я буду слишком много рассуждать, я стану плохим художником. Один профессор математики недавно просил меня объяснить ему на словах мою живопись. Но ведь это то же самое, что просить математика объяснить свои формулы красками на холсте».

После этого мы где-то уселись, и я стал выкладывать Пикассо мои скромные подарки: книги и фотографии. Я делал это не без тайной надежды, что таким путем сумею больше узнать о художнике. Он очень внимательно рассматривал все, что ему попадало в руки. О Рублеве им было сказано немного, как о совершенстве, не подлежащем обсуждению. Но меня поразило, что он сам остановился на «Явлении Мессии». «Вот прекрасная композиция»,— заметил он, словно обращая к еще многочисленным хулителям Александра Иванова, которые го-

товы «признать» его пейзажные этюды, но в картине его не находят достоинств (художник всегда поймет другого художника, подумал я, припомнив, как в свое время Суриков проницательно угадал и горячо защищал молодого Пикассо). Пикассо обратил внимание на «Девочку-альбанку» Иванова и вспомнил в связи с ней аналогичные темы у Коро. «Это была одна эпоха и у вас и у нас». При виде «Мальчишков» Иванова он упомянул имя Дега. Он отозвался тепло и о Венецианове.

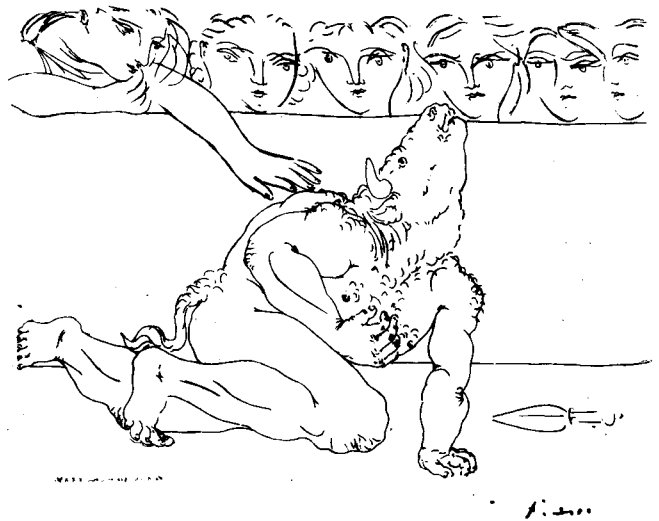
Я спросил его, что произвело на него самое сильное впечатление в русской литературе. «Что я читал? Авторы, которых знают все: Гоголя, Лермонтова, Тургенева и, конечно, больше всего Толстого и Достоевского». — «Ну а из этих двух кого вы больше цените?» — «Сначала мне казалось, что в «Войне и мире» уж слишком много подробностей, а потом я убедился, что все они совершенно необходимы».

Некоторое время мы сидели молча. Потом, ни к кому не обращаясь, словно про себя или в ответ на собственные раздумья, Пикассо проговорил: «Как я люблю этих русских!» — и неожиданно улыбнулся.

Мы собрались покинуть виллу «Калифорния». Пикассо попросил нас минутку подождать и удалился в соседнюю комнату. Вскоре он появился в дверях, в его руках был каталог недавней выставки. Он протянул его мне со словами: «Вот вам русский мужичок». На белом листе виднелась быстро набросанная цветными карандашами бородатая голова античного бога вроде тех, какими в послевоенные годы художник так увлекался в Антибах на берегу Средиземного моря. Бог лукаво щурил свои голубые глаза, его огненно-красная борода торчала во все стороны.

Книжечка эта красуется на моей книжной полке, и, когда мне кажется, что наше посещение виллы «Калифорния» всего лишь приснилось мне, я люблюсь задорным и блистательно точным росчерком великого художника как достоверным свидетельством того, что это произошло на самом деле.

М. АЛПАТОВ,
доктор искусствоведения





ПИКАССО ОБ ИСКУССТВЕ И О СЕБЕ

Что такое, по-вашему, художник? Глупец, у которого только и есть что глаза, если он живописец, или уши, если он музыкант?.. Со всем напротив: он одновременно и политическое существо, постоянно живущее всеми потрясающими, грозными или радостными событиями этого мира и создающее их образ. Невозможно оставаться равнодушным к своим ближним и изолировать себя от жизни, которая складывается из многообразия их судеб. Нет, живопись не должна быть только украшением жилищ. Живопись — оружие мира.

Я не пессимист, у меня нет отращения к искусству, и я не мог бы жить, не отдавая ему все свое время. Я люблю его как единственную цель своей жизни. Все, что я делаю в связи с искусством, доставляет мне величайшую радость.

Некоторые художники превращают солнце в желтое пятно, а надо уметь желтое пятно превратить в солнце.

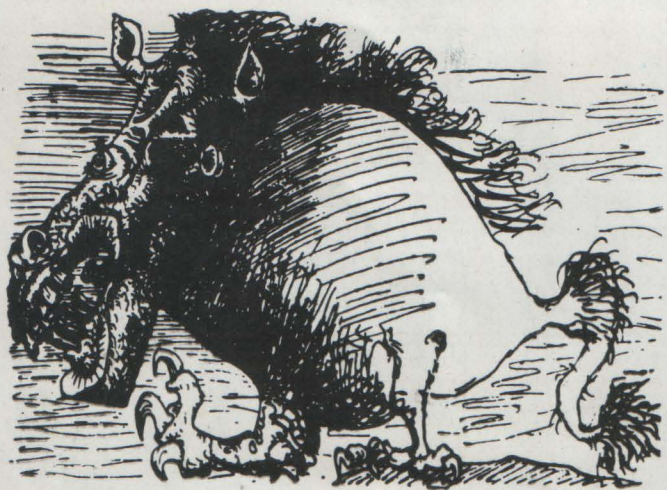
Живопись не проза, она поэзия — она пишется стихами с пластическими рифмами... Пластические рифмы — это формы, созвучные друг другу и согласованные с другими формами или с пространством, их окружающим.

В традиционной живописи одна рука отличается от другой жестом. Руки изображаются как функция их положения. Я же индивидуализирую их, делая их различной формы, так что часто они кажутся непохожими одна на другую.

Хотел бы я знать, кто хотя бы однажды видел «натуральное» произведение искусства! Натура

П. Пикассо.
Портрет О. Хохловой
в кресле.
Масло. 1917.

П. Пикассо.
Чудовище.
Тушь, перо. 1937.



и искусство — вещи различные, а следовательно, не могут быть одинаковыми... Искусство всегда было искусством и никогда не было природой, начиная с первых художников, «примитивов», произведения которых столь явно отличаются от природы, и вплоть до тех, кто верил, будто природу надо изображать такой, какая она есть...

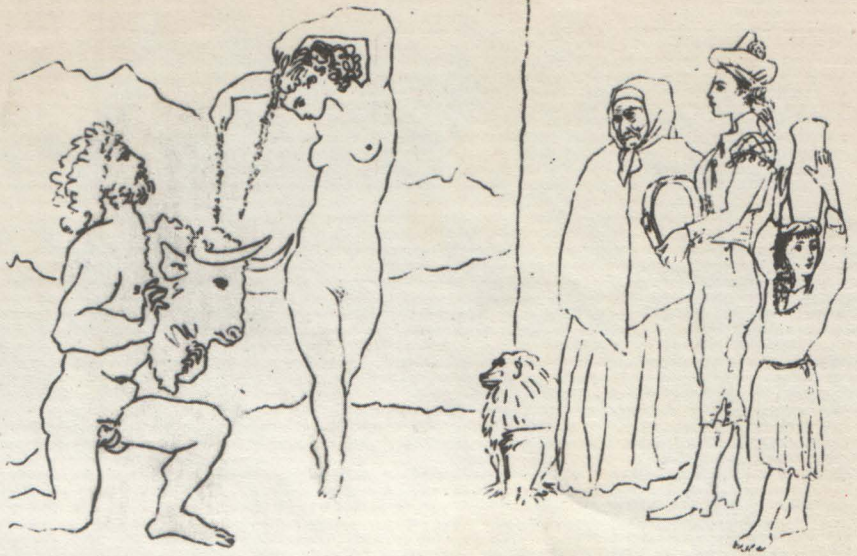
Даже когда картина закончена, она продолжает и дальше менять свое лицо в зависимости от настроения того, кто ее сейчас смотрит. Картина живет своей собственной жизнью, подобно живому существу, и подвергается таким же переменам, какие происходят и с нами в повседневной жизни. Это вполне естественно, потому что она получает жизнь от человека, который ее созерцает.

...мы должны будем научиться создавать такое искусство, которое было бы способно излечить человека от зубной боли.

Реальность есть нечто большее, чем вещь в себе. Я всегда вижу в ней сверхреальность. Реальность в том, как видишь вещи... Художник, просто срисовывающий дерево, делает себя слепым к настоящему дереву. Я вижу вещи на другой манер.

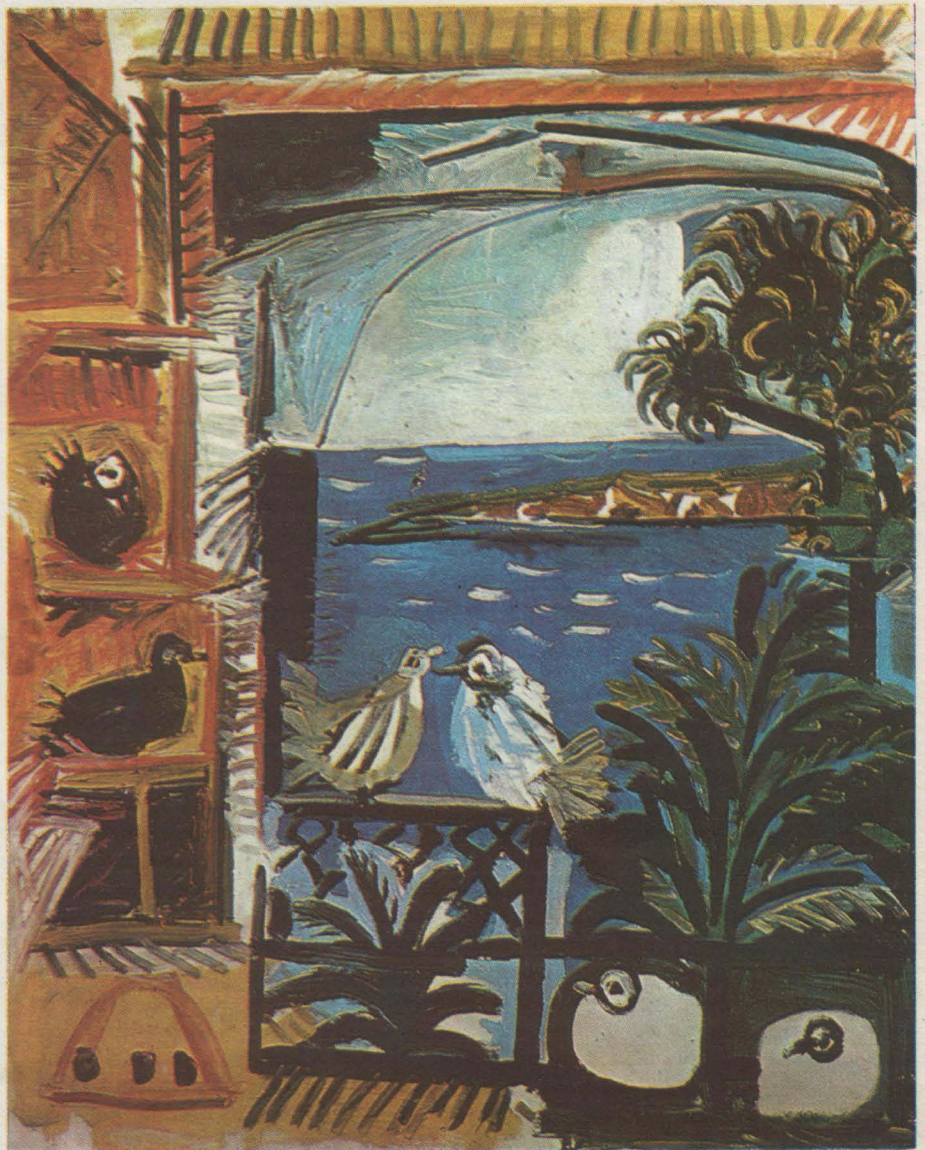
Важно не то, что делает художник, а то, что он собой представляет.

Мое вступление в Коммунистическую партию — логическое следствие всей моей жизни и всего моего творчества. Ибо я могу с гордостью сказать, что никогда не рассматривал живопись как искусство для собственного удовольствия или для времяпрепровождения; я хотел оружием карандаша и кисти проникать все глубже и глубже в познание мира и людей, чтобы это познание с каждым днем делало нас свободнее... Теперь я вижу, что одного этого недостаточно: годы тяжелых испытаний показали мне, что я должен бороться не только оружием своего искусства, но и всем своим бытием...



П. Пикассо.
Группа актеров.
Литография. 1954.

П. Пикассо.
Голуби.
Масло. 1957.



СИБИРЬЮ ДОРОЖИТЬ УМЕЙТЕ

МУЗЕЙ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА НАРОДОВ СИБИРИ

На одной параллели с Москвой, ровно между Новосибирском, Кемеровом и Томском, находится маленький город Юрга. Разноцветные, непохожие друг на друга дома летом утопают в зелени деревьев. За городом раскинулся родной для каждого юргинца завод, за которым открывается синяя даль реки Томь, притока Оби. А за ней — тайга... «Курорт в центре Сибири», — шутят здешние жители.

Город известен своей художественной школой, которой в будущем году исполняется десять лет. Четвертый год приходят в эту школу бандероли из городов, названия которых волнуют каждого романтика. Дивногорск, Анадырь, Тында...

В посылках детские рисунки. Кажется, еще пахнут морем красочные листы с Камчатки. Приносятся почтальоны работы из основанной много лет назад Красноярской детской художественной школы и сверкающие, словно северное сияние, акварели тюменцев. Во всех работах запечатлен мальчишеский восторг перед величием Сибири. Где-нибудь на рыбалке с отцом, когда гудят над головой огромные черные сосны, появляется у детей желание нарисовать и этот шум лесов, и запахи сибирских полей.

Виктор Александрович, первый директор Юргинской детской художественной школы, вот так же с детства не представляет своей жизни без низкого серого неба и легендарных морозов. Хоть и хочется порой слегка сместить экватор, чтобы было потеплее зимой в Юрге, с гордостью носит он свою фамилию — Сибиряков. Собирая рисунки детей этого сурового края, объехал он во время своих отпусков художественные школы Иркутска; Бар-

наула, Омска, Новосибирска... Велика Сибирь. И куда не смог доехать он сам, полетели письма.

Из пятнадцати городов и сел прислали юные художники три года назад свои работы на вы-

ставку «Рисуют дети Сибири». На выставке «Моя Сибирь» в следующем году городов-участников было уже шестьдесят. А в прошлом состоялась выставка «Сибирью дорожить умеете». Развешивают в Юрге присланные рисунки, и получается живописная карта края, распростершегося от Урала до Камчатки.

Часто на художественном совете, в котором участвуют и преподаватели и ученики, слышится возглас: «Точно как в Сибири!», когда подмечен или характерный вертикальный дымок из трубы в морозном пейзаже, или еще зеленые травинки под первым снегом.

Школа, где учатся дети, живет одной большой семьей. По давней традиции здесь все вместе отбирают работы на выставки, а после их обсуждения обязательно устраивают театрализованные уроки истории искусств. Вместе делают декорации, вместе шьют костюмы. Интересно в школе. А



В детской художественной школе г. Юрги.

У «Вечного огня».
г. Юрга.
Фото А. Сперанского.

Николай Николаевич Черкасов объясняет урок всем, а кажется, что беседует с каждым учеником в отдельности. Именно руководимая им изостудия Дворца пионеров переросла в художественную школу, в которой не только ученики, но и преподаватели — его воспитанники. Даже Виктор Александрович Сибиряков учился у него. Возвратились после окончания училища недавние выпускники Ольга Закревская и Зоя Хохлова. Возвратились, чтобы стать преподавателями в своей родной школе.

Николай Николаевич мечтает видеть своих учеников художниками. Начинается путь в искусство с размышлений перед картинами на выставке, с мечты знать свой край так же хорошо, как народный художник РСФСР К. П. Белов, родившийся недалеко от Юрги. Три года назад приезжал он в гости к юным коллегам и землякам. Гурьбой ходили дети за восьмидесятилетним мастером по выставке, потому что если зима на его картине, то рядом мерзнешь, а если лето, то греешься.

В Юрге нет своей «взрослой» картинной галереи, но есть постоянные выставки детского творчества. Только что прошла выставка детского плаката «Природа глазами детей». Рядом с пейзажами — портреты сталеваров Кузбасса и нефтяников Тюмени, панорамы уборочной страды и городских новостроек, картины о рыбаках Дальнего Востока и оленеводах Якутии... Восхищение красотой Сибири рождает у юных художников желание ее оберегать и приумножать.

Сегодня трудно представить Юргу без художественной школы и ее выпускников. Они принимали участие в создании мемориала в честь воинов-юргинцев, погибших в годы Великой Отечественной. Выпускники этой школы работают над проектами благоустройства города, их можно встретить в художественных группах промышленных предприятий и в известном на весь Кузбасс народном театре. Среди них и профессиональные художники, и рабочие, и инженеры. Многие из них продолжают учиться у Н. Н. Черкасова, который не только преподает в школе, но и руководит клубом самодеятельных художников «Радуга».



Феликс Самогородецкий, 14 лет.
г. Биробиджан.
Разбуженная тайга.
Гуашь.

Володя Шкрабов, 15 лет.
г. Юрга Кемеровской обл.
Соль земли.
Гуашь.

И. Абубекеров, 9 лет.
г. Мариинск Кемеровской обл.
Осень на БАМе.
Гуашь.

Умеют в Юрге понять «надоедливых и неудобных» энтузиастов. В мае 1978 года, сразу после первой выставки работ детских художественных школ Сибири, Юргинский городской Совет народных депутатов решил открыть при школе музей детского творчества. Присланные на выставку рисунки остались в Юрге навсегда.

Сегодня после четырех выставок в музее... две тысячи работ. С июля 1981 года Министерство культуры РСФСР объявило его официально музеем детского изобразительного творчества народов Сибири. Юргинский горисполком выделил музею дополнительное помещение.

А преподаватели художественной школы в Юрге рассматривают этот несомненный успех только как начало большой работы. Для них музей — это не коллекция рисунков, а реальная возможность создания методического центра художественного воспитания. И потому сотрудники музея опять шлют письма коллегам с просьбой присылать новые рисунки.

Юргинцам мало своих успехов. В 1980 году Виктор Александрович Сибиряков провел в Туве конференцию среди преподавателей художественных школ. В этом году из города Кызыла начала свое путешествие сформированная в Юрге передвижная выставка детского рисунка.

Сибири очень нужны знающие местные условия и национальную культуру архитекторы, художники-оформители, дизайнеры, преподаватели... Растет с каждым годом число художественных школ, подготавливающих школьников к обучению этим профессиям в институтах и училищах. Музей в Юрге дает возможность сравнить и обобщить опыт преподавания живописи и рисунка в школах Сибири и Дальнего Востока.

Но проблем у музея еще много. Коллектив энтузиастов малочислен. Ему нужна помощь и в организации обменных выставок, и в переоборудовании нового помещения, и в пропаганде своей деятельности... И большая надежда в этих делах на комсомольские организации Кемерова и Юрги.

А. СПЕРАНСКИЙ

Юрга — Кемерово — Москва



КЛАССИКА И МЫ

В № 3, 7 журнала за нынешний год мы опубликовали несколько писем, продолжающих начатый читателями разговор о роли классического искусства в современном мире. Одно из этих писем пришло в редакцию из Курской области от Ю. Федькова, 18 лет. Судя по множеству откликов, оно особенно взволновало ребят, причем во многом они не согласны с автором. Сегодня мы публикуем часть этих писем.

Не знаю, нужно ли так радоваться факту, что есть студенты, ни разу не побывавшие в Третьяковке. Мне кажется, само звание студента предполагает любопытство и желание узнавать новое. Может быть, это не столько «честные», как пишет Федьков, сколько ленивые и равнодушные люди? Общество наше заинтересовано в том, чтобы его члены тянулись к искусству, так как оно помогает воспитать нравственно здоровых людей. Но одно искусство само по себе сделать этого не может. Потому ничего удивительного, что есть циники, прекрасно в нем разбирающиеся. Зато я знаю человека, который невысоко ставит «книжную» культуру, тем не менее я его очень уважаю и всегда прислушиваюсь к его мнению. Он умен от природы, хорошо воспитан, всю жизнь работает, воевал. И вообще он очень порядочный и добрый человек и никогда никакой подлости не сделает. Что ж, я буду чувствовать себя выше его только потому, что он не знает Леонардо да Винчи? Наоборот, у него учиться надо! Все это я к

тому, что людей лучше делить не на тех, кто любит и не любит искусство, а на духовно богатых и бедных, на порядочных и непорядочных.

Не согласна я и с мыслью Федькова насчет «пропагандистов» прекрасного. Кто-то обязательно должен открыть человеку дверь в мир искусства. Необязательно это школьный учитель. Почти все великие художники, музыканты, писатели уже с детства, в семье приобщались к миру прекрасного. Там они получали необходимые знания, развивали свой вкус. А если бы этого не было, они бы могли просто не заметить своего таланта. Но даже если это не профессиональный художник, человек все равно должен получить какие-то ориентиры, чтобы потом самостоятельно идти в искусство. Так что пропаганда его, если она ведется талантливо и если воспринимающий не пассивен, дело очень важное.

По-моему, не прав Федьков и в своем утверждении, что классики трогают лишь рассудок, а современные художники — чувство. Возможно, его собственное восприятие таково, но зачем же говорить от имени поколения? Меня, например, именно волнуют Тициан, Леонардо, Гойя и многие другие старые мастера. А вот некоторые картины Пикассо приходится разгадывать, как ребус, потому что воспринять их чувством я не могу. Мне кажется, в искусстве Запада вообще много шарлатанства, и не зачем рядить «голого короля» в одежды «суперновых исканий».

Наташа Русанова, 16 лет
Калининская область

Утверждение, что классики «стареют», далеко не абсолютно. Но автор письма заявляет об этом с такой уверенностью, словно опросил полноселения планеты и имеет веские доказательства. Когда мы смотрим классику, «наши чувства молчат», пишет он. Чьи ж это «наши»? Неужели всех посетителей Эрмитажа и Третьяковки силком загнали сюда? Да кто же в это поверит!

Татьяна Чернова, 16 лет
Ленинград

Есть люди, которые, впервые услышав произведения Баха, Бет-

ховена, Моцарта, плачут. А есть и такие, как моя подруга Наташа. Стоит мне сказать ей, что я собираюсь на концерт органной музыки, как она называет меня монашкой. Она понятия не имеет о таких именах, как Джотто, Боттичелли, Джорджоне. Леонардо да Винчи она, правда, знает: когда-то в школе по истории проходили. Я не хочу ругать современную музыку или живопись, но все же мне кажется, они гораздо ниже, чем подлинные шедевры искусства. Изобретено множество новых музыкальных инструментов, а королем их по-прежнему остается орган. Даже сам звук его порой возвышает человека, помогает сделать чище. Мы часто не понимаем смысла этой музыки, потому что в большинстве своем произведения для органа написаны на религиозные темы. А в свое время эта музыка заставляла очень многих людей задумываться над смыслом жизни и смерти. В ней нет той пошлости, которая так часто слышится в современных ритмах. Попробуйте насвистеть Баха — не получится! Ибо музыка эта слишком возвышенна и прекрасна. Известно высказывание Ф. И. Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь». Да, не всегда человек способен словами выразить то состояние, в котором находится. А музыкой, живописью — можно!

Виолетта Левданская, 15 лет
г. Минск

В том, что человек увлекается только теми художниками, которых ругают, я ничего хорошего не вижу. У него выработался некий стереотип: раз ругают — значит, хороший! И в число художников, которых он считает «настоящими», непременно войдут и бездарные люди, пишущие пустые картины. Федьков считает, что «классики просто любили рисовать и иногда любили то, что рисовали». А ведь хорошо рисовать и писать — это еще не все: классики изобразительного искусства были еще и великими людьми своего времени, отразившими в своих произведениях то, что человечеству будет дорого многие тысячелетия.

Володя, 14 лет
г. Оренбург

Из письма Федькова можно сделать вывод, что большинство

* Начало см. в № 7 за 1980 год и в № 1, 3, 7 за 1981 год.



ЗАМЕЧАНИЕ

посетителей идут в музей, следуя моде. Я тоже видела людей, которые «пробегают по залам». Но больше все же таких, которые подолгу стоят у картин, о чем-то размышляя. Произведения искусства вносят в их жизнь непреодолимую жажду понять, что хотели сказать люди, создавшие их. Я видела даже людей, плачущих у картин. Это было в Третьяковке, и мне этого никогда не забыть. Около «Царевны-Лебеди» Врубеля стояла немолодая женщина и плакала. Почему? Видно, Врубель сумел сказать ей что-то главное или напомнить молодые годы. Так что, уважаемые товарищи, ходите в музей, на концерты, в театр!

И еще я совсем не могу согласиться с тем, как Федьков понимает значение слова «классика». Ведь это не «лучшее, что прошло», а лучшее, что мы имеем. Представьте, дорогой Федьков, что лет через сто кто-нибудь скажет о Дейнеке, Рерихе, Куинджи, которых вы любите, что-нибудь пренебрежительное, вроде того, что вы говорите о старых мастерах. Что ж, вам придется это проглотить. Сами виноваты!

Ирина Коваленко, 17 лет
Тульская область

Почему я совершенно не согласен с Федьковым? Он пишет, что «стареют они, эти классики, и обновительно стареют». Но на чем он основывает это свое утверждение? На том, что, мол, «рассудок наш они трогают... но чувства наши молчат. Чувства наши дано волновать лишь художникам-современникам». А почему, собственно, только современным? Ведь до нас жили такие же люди, как и мы, и они хотели видеть человека добрым, справедливым, честным, красивым как внешне, так и внутренне, и все это находило выражение в их произведениях. И до нас дошли работы, которые наиболее полно выразили стремления человека к идеалу. Нужно видеть это, и тогда классики станут для тебя рядом с современниками.

Н. Петухов, 17 лет
Алтайский край

Хочу возразить Федькову. Мне кажется, он неправильно понимает, что значит прививать любовь к искусству. Ведь известны при-

меры, когда гениальные впоследствии музыканты в детстве занимались музыкой, мягко говоря, неохотно. И, конечно же, если человека вовремя не сводить в музей, то любовь к прекрасному возникнет у него значительно позже. Зачем же его так обеднять?

Николай Мухин, 17 лет
г. Свердловск

Что меня заставило отложить «Физику», хотя завтра меня должны спросить? Сильно взволновало напечатанное в журнале письмо Федькова. Странно, что он твердо убежден, будто произведения художников прошлых столетий устарели и что они должны остаться в прошлом. Но ведь без прошлого не может быть и настоящего! Современные художники учатся у классиков, и, без сомнения, вряд ли мы могли бы гордиться картинами, созданными в этом столетии, не будь опыта, накопленного великими мастерами.

Федьков живет в селе, и, вероятно, его окружает природа, и он видит то, чего невозможно увидеть в городе, полном каменных короб-домов. Вероятно, он совершенно не чувствует природы, вообще прекрасного, раз так искренне убежден, что рисовать можно лишь потому, что любишь рисовать...

Надежда Самсонова, 17 лет
Казахская ССР

Автор одного из писем, опубликованных в журнале, так отзывается о тех наших сверстниках, которые не ходят и не хотят ходить в музей и на выставки: «Эти ребята — честные люди, которые не хотят подражать моде и не умеют притворяться». Притворяться-то они действительно не умеют, но не в моде ведь дело. Им просто неинтересно, потому что они не понимают искусства.

Что касается секрета классиков, то не быть его никак не может. И вот в чем он, по-моему, заключается. Тот же автор пишет о старых мастерах: «Они любили рисовать и иногда любили то, что рисовали». Да, они любили рисовать и любили то, что рисовали, но только всегда! Вот потому-то и не стареют древние шедевры, а значит, не прекратили существовать в нашей памяти и их гениальные создатели.

«Не признавать классики вообще,— пишет Федьков,— это, конечно, нехорошо». Но «признавать» ее для виду, для того только, чтобы не считали тебя недалеким человеком, по-моему, в сто раз хуже!

Некоторые считают, что нет хуже провинности перед искусством, чем его «прививать». Но ведь если человека не научить понимать искусство, он и вовсе охладит к нему. Оно станет существовать лишь для художников. Тогда для кого они будут работать — для себя? Но какая от этого радость им и польза другим людям? Зачем изведено море красок и километры холста, если никто на это не смотрит? Искусство для искусства — это просто не-лепо!

Андрей Субботенко, 15 лет
г. Киев

Да, это хорошо, что у нас есть поклонники разных жанров, что у каждого свое мнение. И все же почему Федькову так нравятся люди, не признающие (или не понимающие?) нашего классического искусства, в котором отразилась глубина и красота души русского человека? Между прочим, именно они чаще всего ходят с целлофановыми мешками, на которых изображена Джоконда (и не только она!), и думают, что это современно. А может, просто пошло? Вот и получается, что Федьков противоречит сам себе. А почему в толпе посетителей музеев и выставок он видит лишь людей, пришедших сюда после ГУМа и ЦУМа? Откуда такая уверенность в том, что их всех именно «убедили» прийти сюда, и они ничего не поняли и не поймут? Тоже не могу найти ответа. Уверена, что за строками моего письма Федьков снова увидит «вечно равнодушное лицо рутинера». В таком случае вокруг него слишком много таких лиц!

Лена Грант, 14 лет
г. Свердловск

КРУГ ЧТЕНИЯ

Чрезвычайно редко можно встретить идеально правильные соотношения, безукоризненно прекрасные, совершенные формы, соединенные в одном человеке: небольшие отклонения, «нормальные асимметрии» присущи почти всем, и лишь сильные отклонения, нарушения гармонии производят неприятное впечатление, каковое оставляет нередко, впрочем, и безукоризненно правильное, вполне симметричное лицо человека. Верно природе всякое точно переданное художником живое тело, но не всякое может быть названо хорошо построенным, а тем более красивым. Отдельные совершенно сформированные части рас-

пределены, так сказать, между множеством людей, и многие высокоодаренные, гениальные художники путем композиции соединяли их в одном образе, например Рафаэль в своих мадоннах или Зевскис, по преданиям, в «Елене». Такие творения не являлись результатом лишь точного воспроизведения действительности, а продуктом внутренней созидательной работы. И, работая с натуры, художник легче и точнее сумеет отделить случайное от несущественного, совершенное от несовершенного, имея ясное представление об особенностях форм и пропорциях человеческого тела.

...Приходится иногда слышать,

что нужен только талант, что изучение технических приемов в искусстве так сложно и так много берет времени, что его не остается на занятия научными предметами, налагающими к тому же цепи на свободный полет фантазии и творческой мысли художника, что ученые-де не знают истинных потребностей его и мало затрагивают вопросы, имеющие для него жизненное значение. В частности, говорят даже, что знакомство с анатомией является в лучшем случае бесполезным багажом для даровитого художника. Быть может, есть известная доля правды в этих упреках, но только разве по отношению к неправильному, неудачному методу преподавания,

НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ

У нас в деревне нет специалистов, которые могли бы оценить мои рисунки. А мне это очень важно. Расскажите, пожалуйста, об ошибках, которые обычно допускают ребята, начинающие рисовать. Помоему, это будет интересно многим.

Олег Голощапов, 14 лет,
с. Утянка Алтайского края

Откуда проистекают неудачи и ошибки в рисунке? Почему приходит успех? Это действительно коренной вопрос для тех, кто любит искусство. Если юный художник хочет серьезно научиться рисовать, то очень важно обдумать начало работы. Начинающие чаще всего сразу приступают к рисованию, и эта ошибка влечет за собой и все остальные. Нужно попытаться мысленно представить себе свою работу уже готовой, и тогда сразу станет яснее, какие материалы подходят больше, чтобы выразить каждую из поставленных задач.

Если предстоит воплотить лирический, спокойный сюжет, то можно работать карандашом, пастелью или нежной акварелью. Для решения более динамичных композиций выбирают энергичное линейное исполнение или насыщенное по тону заполнение листа с контрастными ударами глубоких черных тонов. Для этой цели лучше использовать тушь, уголь, одноцветную акварель.

Часто, стремясь поскорее прийти к желаемому результату, ребята рисуют на всем, что попадает под руку: случайном листе, тетрадной страничке. Но выбор бумаги должен соответствовать материалу, которым выполняется рисунок. Для работы карандашом выбирают плотную бумагу, ибо на тонкой лощеной, как в тетрадке, бумаге карандаш не

ОШИБКИ НАЧИНАЮЩИХ В РИСУНКЕ

дает всей силы тона. На ней хорошо рисовать тушью. А пастелью, сангиной, углем лучше работать на плотной и шероховатой бумаге, что вывигает особенности и возможности этих материалов.

Очень важен выбор формата бумаги. Любой из сюжетов может быть скомпонован как по вертикали листа, так и по горизонтали, вписан в квадратный или какой-то иной формат. Все это опять-таки целиком зависит от того, какое построение, какой акцент собирается придать своей работе автор.

Можно взять низкую линию горизонта и вытянутым, вертикальным решением сюжета подчеркнуть монументальность изображения. Многоплановые горизонтальности расскажут о красоте и неповторимых особенностях изображаемого пейзажа, как это можно видеть в картинах-образах Гималаев Н. Рериха, или обострят композицию, как в картине А. Дейнеки «Вратарь» или «Оборона Севастополя».

Должен соответствовать выбранному сюжету и размер работы: для беглого наброска достаточен размер небольшой, а для композиции более сложной, рассчитанной на длительное рассматривание, лист может быть более крупным.

Но часто ребята увлекаются чересчур большими размерами. Так, Лена Кравченко (11 лет, г. Куйбы-

неудовлетворительности программы, но отнюдь они недопустимы по отношению к самим наукам, хорошее знакомство с которыми как раз и дает художнику необходимую для него широту и свободу в выполнении задуманных им творений.

...Голова у взрослого имеет высоту около $22\frac{1}{2}$ см, у новорожденного 12 см; у последнего голова укладывается в высоту всей фигуры 4 раза, 5 раз у 3-летнего, 6 — у 7-летнего, 7 — у 14-летнего и у низкорослых женщин и мужчин. У взрослого мужчины голова составляет обыкновенно около 13 процентов высоты всей фигуры = расстоянию между сосками и $\frac{1}{2}$ расстояния между наиболее выступающими пунктами дельтовидных мышц. Ширина головы у новорожденного = ширине его плеч и бедер (у мальчика),

у взрослого — $\frac{1}{2}$ ее. Длина головы = высоте лица со лбом = длине кисти. Эти два последних размера очень изменчивы. Округлость головы новорожденного = округлости его грудной клетки, у взрослого же она составляет приблизительно $\frac{3}{5}$. Полуoval головы = $1\frac{1}{2}$ высоты ее. Голову делят приблизительно на 4 равные части, соответствующие ep face: 1) покрытой волосами части головы, 2) лбу, 3) носу и 4) ротово-подбородочному ее отделу, причем первая часть немного короче, а последняя несколько длиннее указанной меры. Можно также всю высоту головы разделить на 7 равных частей и $\frac{1}{7}$ дать на волосистую часть головы, по $\frac{2}{7}$ на лоб, нос и челюстной отдел. Линия, проведенная на уровне зрачков, делит высоту головы у взрослого пополам.

Границу между черепно-мозговой и лицевой частями головы удобнее проводить соответственно верхнеглазничному краю или положению бровей; тогда отношение высот этих отделов головы выразится у новорожденного дробью $\frac{7}{5}$, у 2-летнего — $\frac{8}{10}$, у взрослого — $\frac{11}{13}$. Длину глазной щели и расстояние между глазами можно принять равными $\frac{1}{8}$ высоты головы, ширина ротовой щели на $\frac{1}{3}$ более указанной величины (и ширины носа), рот располагается на границе между верхней и средней третью подбородочно-ротового отдела головы. Ушная раковина располагается между зрачковой линией и нижней границей носа.

Из книги: Карузин П. И. Руководство по пластической анатомии. Выпуск 1-й. Москва, Государственное издательство, 1921.

шев) прислала в редакцию нарисованный портрет в размер листа ватмана, где голова гораздо больше натуральной величины, а Саша Ненароков (12 лет, г. Моздок Северо-Осетинской АССР) свою батальную композицию выполнил на листе длиной около 2,5 метра. Такую работу трудно оформить и сохранить, а в свернутом виде она быстро теряет вид: осыпается краска, стирается карандаш.

Наиболее часто начинающие художники ошибаются в компоновке листа. У них отсутствует общее композиционное решение. Рисунок слишком мал относительно размера листа, или, наоборот, задуманное не уместилось на нем. Нередко, начиная рисовать от нижнего края, ребята насыщают низ листа интересными деталями, фигурами в движении, машинами, самолетами и тому подобным, а об остальном пространстве словно забывают, оно остается незаполненным, белым. Эта ошибка ясно видна на примере автопортрета Алеши Малышева (10 лет, г. Красноярск). Он правильно выбрал формат бумаги для рисования портрета — немного вытянутый по вертикали. Но об общей композиции не задумался, поэтому изображение оказалось внизу и выглядит маленьким и случайным, как бы затерянным на поле листа. Портрет нарисован старательно, чувствуется, что Алеша добивался сходства, но он допустил ошибку, которая тоже нередка у начинающих: пристальное и энергичное по тону изображение черт лица обрывается резко, нет никакой связи с пространством, с окружающей средой, нет и намека на всю фигуру. И получается вместо портрета, вместо единого образа фиксация отдельных деталей лица: глаза, носа, рта.

Портрет — один из наиболее трудных жанров в искусстве. Рисуя человека, юные художники ста-

раются добиться сходства, передают характерные черты, выявляя их светотенью, а вот волосы, одежду, как правило, затушевывают сплошной плоской массой. Но ведь общая форма головы, затылок, волосы никак не менее яркая характеристика человека, чем черты лица. А раз затылочная, височная части головы имеют вполне определенный объем, то и волосы трактуются в рисунке в зависимости от освещения.

Для того чтобы начинающий рисовальщик обращал внимание на эти моменты, надо чаще смотреть рисунки известных художников и пытаться анализировать, какой пластический строй, какие средства автор каждый раз выбирает.

Хочется сказать еще одно: сверху крупно и размашисто красным карандашом написано: «Это я, Алеша». Рисунок был прислан свернутым в трубочку, помялся. К нему приклеился кусок упаковки. К сожалению, так бывает часто.

Конечно, внимательность и аккуратность при отправке только подчеркнет хорошие свойства и самих работ, и их авторов. Мы советуем присылать рисунки не свернутыми, а в папке из картона. Достаточно скромной подписи в правом углу работы, чтобы знать, кем она выполнена. Можно также написать свои данные на обороте. Рисунок сам бесконечно много расскажет и о личности автора, да и об его умении.

Детские рисунки всегда отличаются большой непосредственностью, и за изображением многочисленных сражений, танков, самолетов, гонщиков, ракет мы видим склоненные вихрастые головы мальчиков, а за цветами и принцессами и любовно нарисованными портретами мам, как живые, стоят девочки.

Бывают рисунки с выдумкой, сказочные, фантастические, но, к сожалению, случается, приходит работа скучная, сделанная как бы по обязанности. Конечно, такой подход несовместим с подлинным творчеством. Вспомните, как трудились большие художники, сколько энергии, мыслей, чувств, сил вкладывали они в поиск наилучшего решения темы. Давайте посмотрим рисунки В. Ван-Гога. Вот его «Сеятель», «Землекоп», «Старый крестьянин у очага», «Вдова», «Плачущий старик», «Ткач», «Жница». Даже увидев один из них, сразу понимаешь, что именно взволновало художника. И не просто взволновало, а потрясло душу. Жизнь простого люда, тяжкий труд, нищета, боль, страдание, но и радость труда, цветение жизни, красота природы — все это полно, ярко выражено в работах мастера. Зрителя сразу захватывает изображенное художником, волнует, вызывает ответное переживание и покоряет красотой, которая открылась художнику в народной жизни.

Но, бывает, даже очень хорошо выбранный сюжет и продуманная в общих чертах композиция не приводят начинающих авторов к желанному результату.

Излишнее внимание к деталям, их подробное перечисление приводят к тому, что рисунок мертвеет, становится однообразным. Особенно усердно прорисовывают волосы, ресницы, одежду и другие частности девочки. Всему уделено равное внимание. Все сделано одинаковой, жесткой контурной линией с сильным нажимом. А ведь в линейном рисунке именно толщина линии, ее разнообразие, мягкость, пластичность и дают ощущение живой формы, пространства, движения. Чтобы убедиться в этом, еще и еще раз внимательно взгляните в исполненный углем портрет балерины Анны Павловой В. Серова, в рисунки В. Конашевича, Д. Митрохина, Н. Кузьмина — советских графиков, виртуозно владевших линией и штрихом.

И. КИБАЛЬНИК,
художник-педагог

К СВЕДЕНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ

С 1 января 1982 года цена за экземпляр нашего журнала устанавливается в размере 70 коп. Стоимость годовой подписки 8 руб. 40 коп.

Это связано с увеличением стоимости бумаги для печати, затрат на полиграфическое исполнение журнала, расходов на подготовку рукописей и художественно-графическое оформление издания.

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а
Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

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

Сдано в набор 10.08.81. Подп. в печ. 19.10.81. А01445. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 138 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 1138.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 10. 1981.

В НОМЕРЕ:

НАВСТРЕЧУ XIX СЪЕЗДУ ВЛКСМ	
1	Мы — верная смена твоя, комсомол! <i>А. В. Федулова</i>
В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА	
2	Э. Амашукели. Памятники Героям <i>Н. Воронов</i>
У НАШИХ ДРУЗЕЙ	
7	Живописец из Сирии
МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА	
8	«Миниатюрные перлы» Похитонова <i>И. Гай</i>
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА	
12	Искусство Северного Возрождения <i>Е. Барламова</i>
20	Масляные краски <i>Ю. Африн</i>
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
22	Анатомия головы человека (II часть) <i>В. Горбунов</i>
ХУДОЖНИК И КНИГА	
24	Мои сказочные герои <i>Л. Владимирский</i>
ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ	
28	О чем рассказывает ваза <i>И. Пронина</i>
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИКАССО	
30	«Трудное дитя» века <i>А. Кантор</i>
35	В мастерской Пикассо <i>М. Аллатов</i>
40	Пикассо об искусстве и о себе
РИСУЮТ ДЕТИ	
42	Сибирью дорожить умеете <i>А. Сперанский</i>
ВАШЕ МНЕНИЕ	
44	Классика и мы
КРУГ ЧТЕНИЯ	
НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ	
46	Ошибки начинающих в рисунке <i>И. Кибальник</i>

На 1-й странице обложки: И. Похитонов. Тру-Луэт. Зима. Вид из окна квартиры художника. Масло, дерево. 1895. 25×18,5. Государственная Третьяковская галерея.

На 2-й странице обложки: На VIII Всесоюзном слете пионеров. Фото.

На 3-й странице обложки: П. Пикассо. Портрет А. Воллара. Карандаш. 1915. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

На 4-й странице обложки: Л. Крапах Старший. Мадонна в винограднике. Масло, дерево. Около 1525 г. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Макет художника Л. А. Герасимук
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майдаюк
Технический редактор В. И. Мещаненко



