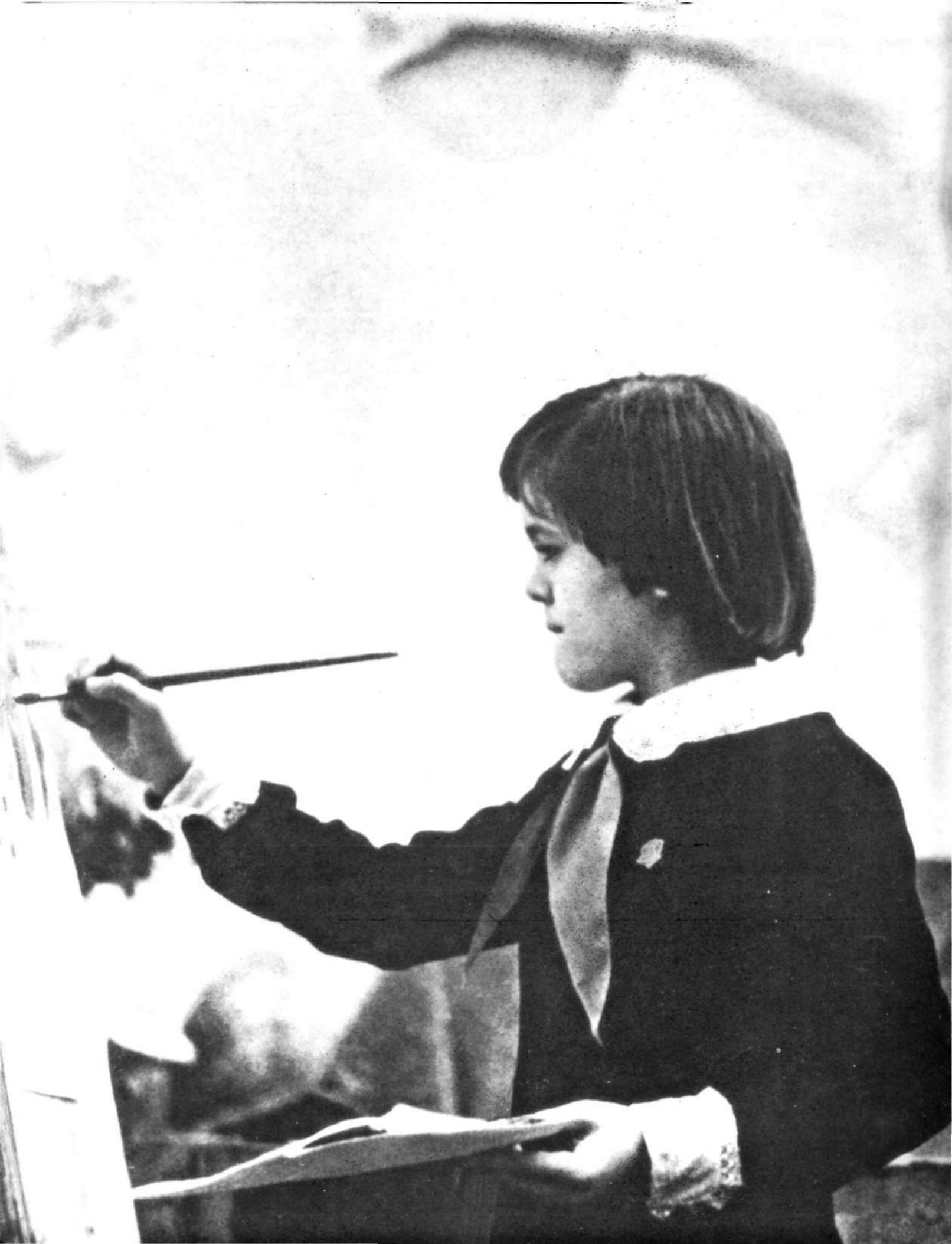


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





И НЕЖНОСТЬ ДУШИ, И СИЛА ДУХА

Вспомните имена тех, кто творил историю мирового изобразительного искусства. В основном они принадлежат мужчинам. Потому-то и воспета так ярко и вдохновенно красота и грация женщины в живописи, графике, скульптуре всех народов и времен, начиная с доисторических!

Но прошло время, и женщины заявили о себе в изобразительном искусстве не только как героини картин, рисунков, скульптур: они доказали, что способны на равных с мужчинами создавать выдающиеся художественные произведения. И доказали это прежде всего женщины нашей страны.

Еще в конце прошлого века в России появилась плеяда замечательных художниц. Автором прекрасных акварелей, множества иллюстраций к сказкам для детей была Елена Дмитриевна Поленова. Она говорила:

— Мне бы хотелось, главное, не потерять двух способностей — способности помогать, воодушевлять, служить опорой и толчком к работе другим художникам... Другая способность, которой, может быть, я даже меньше дорожу, чем этой, — это любить, и верить, и увлекаться своей работой.

Мастером пленэрной живописи была Мария Васильевна Якунчикова, чье имя в начале нашего столетия ставилось рядом с именами М. А. Врубеля, К. А. Коровина, В. А. Серова, И. И. Левитана. Она тонко воспринимала красоту городских улиц и светлую душу среднерусской природы, колосья ржи, цветущие яблони, весенние солнечные лужайки, осенние дали.

Широко известны гравюры Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой, большая часть которых посвящена ее родному городу на Неве.

О том, с какой величайшей серьезностью относились эти художницы к профессиональной грамоте, можно судить и по их высказываниям.

Поленова: «Да, великая вещь правильная школа, как фундамент».

Якунчикова: «Рисунок — это высшее счастье; есть законы в природе, которые нельзя изменить, и их надо знать и чувствовать... идет дорога через мост... потом поворачивает направо в лес, потом опять промелькнет сквозь деревья... и — дальше ее опять видно... разве можно без перспективы передать все это движение... а сколько теплоты и поэзии в этой извилистой русской проселочной дороге».

Остроумова-Лебедева: «Старайся как можно ближе подойти к натуре и красками, и рисунком, натура — лучший учитель...»

А как ярко проявили себя женщины нашей страны в скульптуре! В конце XIX — начале XX столетия засверкал талант Анны Семеновны Голубкиной. Ее произведения рождены страстной и неистощимой любовью к людям, глубоким сопереживанием с их заботами, горестями, радостями. Она умела заставить трепетать мрамор, дерево, глину, одухотворить бездушные материалы, превратив их в образы мыс-

лящих, чувствующих людей. В 1923 году вышла из печати книга Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора». Небольшая по объему, она насыщена глубокими мыслями, ценнейшими рекомендациями, пронизана восхищением перед избранной ею профессией.

Казалось бы, скульптура — вид творчества, предназначенный специально для мужчин, требующий, помимо таланта, большой физической силы. Однако в нашей стране следом за Голубкиной, уже в советское время, заблистали имена других ее соотечественниц: В. И. Мухиной, С. Д. Лебедевой, Е. Ф. Белашовой, А. Я. Бриедис.

Автор знаменитой композиции «Рабочий и колхозница», Вера Игнатьевна Мухина говорила, что художник должен творить жизнь в глине и камне, в любом материале, который дает ему природа, что мертвый камень он согревает теплотой чувства и жаром сердца, что искусство его вдохновенно, и только такое искусство велико! Она была убеждена: безусловная искренность во все времена является одним из признаков истинного искусства. И максимум совершенства!

Великий Октябрь открыл женщине равные с мужчиной возможности. И произошло то, чего не было еще никогда ни в одной стране: женщина-художник стала уже не исключением — без нее трудно представить культурную жизнь нашей страны. Вспомните жанровые картины С. В. Рянгиной, прославляющую молодость и счастливый труд ее картину «Все выше», посмотрите на поэтические пейзажи Л. И. Бродской, на жизнеутверждающие полотна Т. Н. Яблонской — это произведения больших мастеров, зорко видящих и тонко чувствующих, любящих людей и родную землю.

На любой, самой представительной выставке изобразительного искусства вы увидите картины, рисунки, скульптуры, созданные женщинами. В них особая проникновенность, сила духа, ясность взгляда на мир, высокая гражданственность.

Невозможно сформировать без участия мастеров-женщин выставку декоративно-прикладного искусства, особенно если на ней представлены такие художественные ремесла, как вышивка, кружево, ткачество, ручное ковроделие, керамическая игрушка, роспись тканей, роспись по дереву, изделия из стекла.

А если уж говорить о детях, подростках, увлекающихся изобразительным искусством, и тех, кто занимается в изокружках и изостудиях, в художественных школах, то можно смело утверждать — половина из них — девочки. Мы знаем, что самые настойчивые и целеустремленные из них достигнут высот профессионального мастерства и, став известными живописцами, графиками, скульпторами, прикладниками, обогатят советское изобразительное искусство незабываемыми произведениями.

ЖЕНЩИНЫ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

В 1934 году на выставке в Ленинграде впервые предстали перед зрителем десять акварелей на тему «Девушки Метростроя» кисти Александра Николаевича Самохвалова. Героини отмечены красотой и грацией движений, несколько неожиданной оттого, что художник намеренно преувеличил физическую стать девушек, придав им почти титаническую мощь. Автор так запечатлел сцены каждодневного нелегкого труда, что они воспринимаются празднично, приподнято, символизируя собой уверенную радость свободного созидания.

В новой работе А. Самохвалов стремился эстетически осмыслить эпоху комсомольского энтузиазма, пафос и энергию коллективного труда первых пятилеток, осознать связь человека и современной техники, единство высокого духовного подъема строителей и ответного волнения художника, его сопричастности жизни страны. Летописцем зарождающихся социалистических отношений, растущего сознания масс и творческой целеустремленности советской молодежи 30-х годов предстает автор серии «Девушки Метростроя». Созданные им акварели дают обобщенный коллективный портрет времени, его новых героев, доносят до нас особенности нравственной атмосферы комсомольскихстроек.

Единство действия, общее настроение превращают серию в своеобразную сюиту, воспевающую те черты современницы, которые казались Самохвалову наиболее характерными и притягательными. Это и увлеченность делом, и одержимость мечтой о прекрасном будущем страны. Почти все метростроевские изображены на рабочих местах, но художник вовсе не стремился с педантичной точностью показать самый процесс строительства. Его увлекала задача раскрыть образ героинь, достойных стать символом эпохи.

Впоследствии мастер, определяя место серии в своем творчестве, указывал, что она была завершением определенного этапа работы, итогом «образов напряженного труда и борьбы». Подобно многим собратьям по искусству, он ощущал себя художником особенной эпохи, когда невозможно ограничиваться лишь фиксацией событий. Важнейшую задачу пионеры советского искусства видели в том, чтобы в делах современников предугадать картины грядущего. Одной из самых ярких примет будущего воспринималось появление нового типа женщины — бодрой, уверенной в своих силах и прекрасной этой уверенностью. Светлые оптимистические образы современниц рождались под кистью Г. Рязского и Н. Касаткина, А. Пахомова и А. Дейнеки. Поражает их созвучность героиням картин и акварелей Самохвалова.

Но если жизнь дала советскому искусству небывалую доселе тему, то поиски художественного

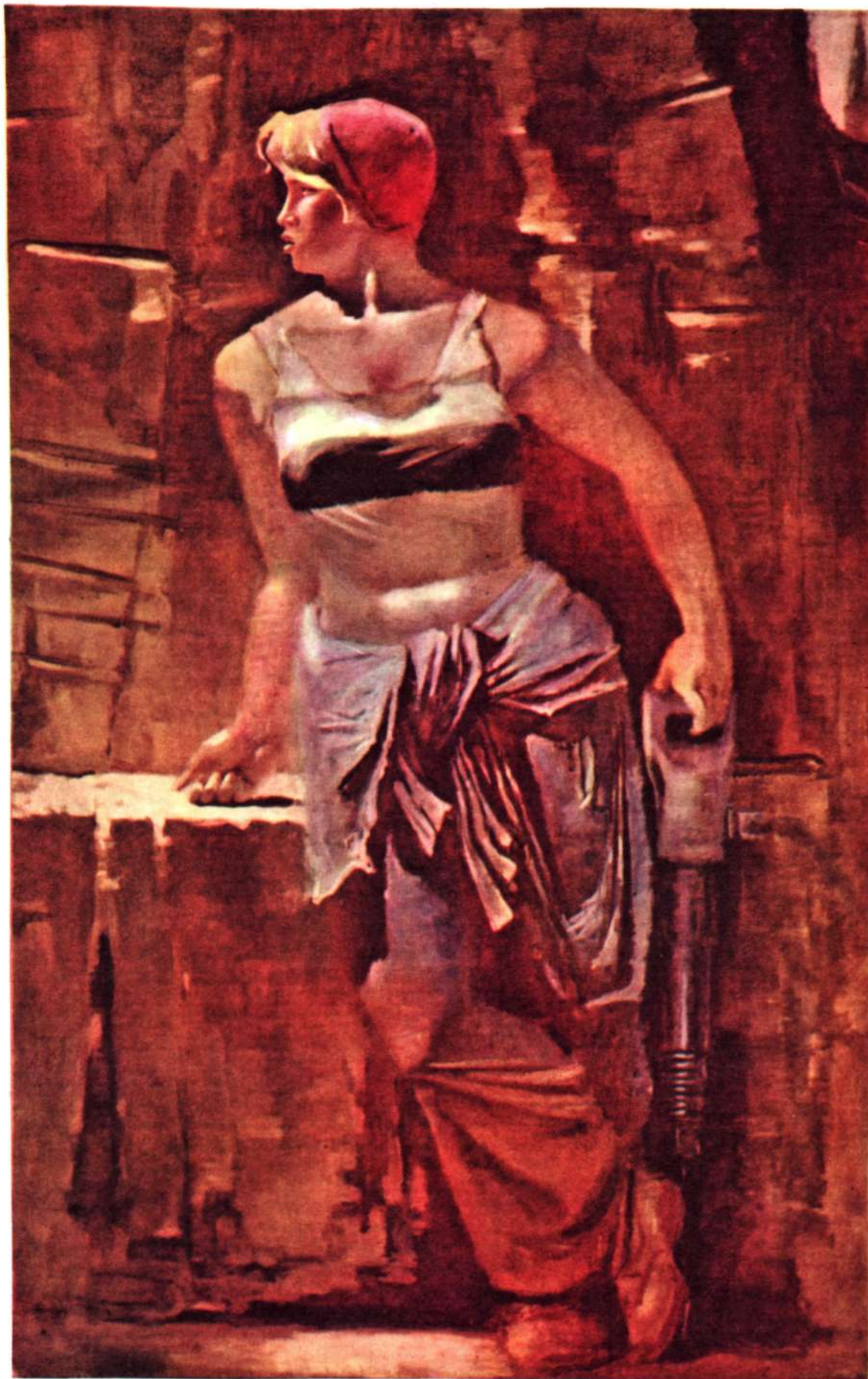
языка, способного выразить величие эпохи, обрели особую остроту в эти годы, породив различные дискуссии. Многие художники были убеждены, что о героическом времени можно рассказывать только соответствующим языком. Поэтому они использовали в станковых картинах принципы монументального искусства, что придавало своеобразие живописи тех лет.

В серии «Девушки Метростроя» автор прикоснулся к значительному пласту исторической действительности. Он подошел к тому новому и волнующему в жизни, что требовало новизны и искренности в искусстве. Только представим себе начало 30-х годов. Появление первой шахты Метростроя в столице, работа на стройке тринадцати тысяч комсомольцев, добровольно, горячо, с молодым задором взявшихся за незнакомое трудное дело. Строительство Московского метро объявляется Всесоюзной ударной комсомольской стройкой. За пуск первой очереди метро Московская комсомольская организация награждается орденом Ленина.

Велико значение создания метро в столице молодой Страны Советов. Понятен и закономерен интерес советского художника к людям стройки, ее динамике и размаху, к образной сути коллективного созидания.

Ракурсы акварелей Самохвалова энергичны, в композициях преобладают женские фигуры. Могучая сила, воскрешающая в памяти доблестных воительниц древнерусского эпоса, покоряете «Несущей арматуру», — упруг и решителен ее шаг, а контуры арматуры, расчленяющие плоскость листа, усиливают внутреннюю динамику композиции. Героиню акварели «Перед душем», почти без изменений перешедшую в картину «Девушка со сверлом», отличает волевая собранность. Она так величественна и прекрасна, что А. Дейнека сравнил ее с богиней, заметив, однако, что «все-таки она наша, русская девчонка». В акварели «У крана» девушка в красной футболке, кажется, взмывает в небо, словно освободилась на миг от власти земного притяжения.

Столь точно найденная художественная пластика не могла возникнуть как по мановению волшебной палочки из одних только наблюдений за работой строительниц, хотя именно реальная действительность и в этом случае была главным источником вдохновения. Язык произведений, достаточно сложный, образный, представляется яркой особенностью творческого метода художника, сложившегося в 20-е годы и органически сочетавшего непосредственные контакты с природой и их глубокое осмысление. Как у всякого большого мастера, метод Самохвалова не был чем-то раз и навсегда застывшим, а изменялся в зависимости от темы и поставленных задач.



А. Самохвалов.
С отбойным молотком.
Из серии «Девушки
Метростроя».
Акварель. 1934.

1.

А. Самохвалов.
Несущая арматуру.
Из серии «Девушки
Метростроя».
Акварель. 1934. ▷

2.

А. Самохвалов.
Шпильница.
Акварель. 1930. ▷

8.

А. Самохвалов.
Стакан молока.
Из серии «Девушки
Метростроя».
Акварель. 1934. ▷

4.

А. Самохвалов.
С лопатой.
Из серии «Девушки
Метростроя».
Акварель. 1934. ▷

6.

А. Самохвалов.
У лебедки.
Из серии «Девушки
Метростроя».
Акварель. 1934. ▷

6.

А. Самохвалов.
Ремонт паровоза.
Акварель. 1932
Публикуется впервые. ▷



1.

2.



3.

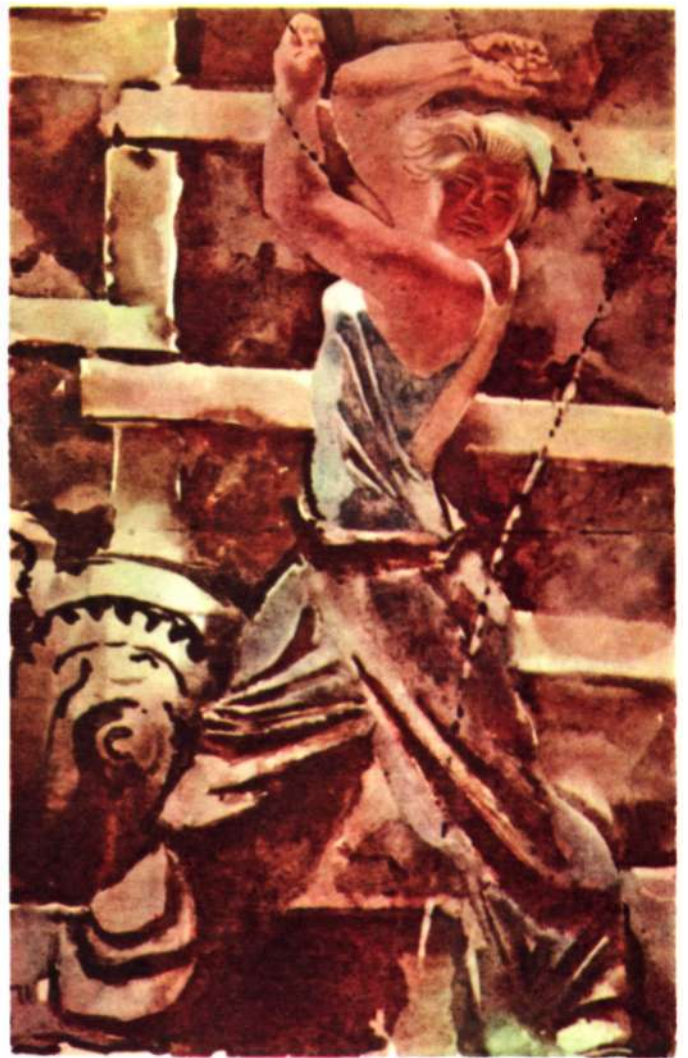
Работая в начале 1930-х годов в сельскохозяйственной коммуне «Ленинский путь», Самохвалов подолгу наблюдал заинтересовавших его людей в поле и на току, в труде и отдыхе. И когда становился ясен характер той или иной личности, с натуры писались портреты — картины, где черты реального человека давали художнику возможность говорить о современнике вообще. Этот принцип работы привел чуть позднее к созданию «Девушки в футболке» (1932 г.), одной из самых удачных картин художника.

В «Метростроевках» живописца привлекла возможность показать человека в работе, передать глубокую одухотворенность труда. В этом случае позирование могло внести статичность в образы, которые невозможно себе представить иначе как в движении. К тому же обстановка строительной площадки не позволяла спокойно расположиться с мольбертом. По впечатлениям и по памяти рождались акварели уже в мастерской художника.

Сознательно утверждая стиль эпохи, Самохвалов ясно понимал, что при этом нельзя не учитывать опыт мастеров прошлого. Изучение традиции могло оказать неоценимую помощь в поисках новой изобразительности. Так, в произведениях, выполненных в 20-е годы, Самохвалов стремился осмыслить художественные возможности, тающиеся в особенностях новгородской и псковской фресковой живописи. Отчасти и работа по рас-



4.



5.

6.

чистке росписей в соборах Старой Ладogi помогла узнать и почувствовать высокий пафос образов, созданных известными русскими мастерами, понять, что многие их достижения можно использовать и в рассказе о современности.

В «Метростроевках» угадывается конкретный классический образец: это великий флорентиец Микеланджело, любовь к которому Самохвалов пронес через всю жизнь. Еще в годы учебы в Академии художеств он копировал рисунки итальянского художника, постигая законы высочайшего мастерства. Думается, именно Микеланджело помог ему понять, что человеческое тело — совершеннейший инструмент, помогающий художнику выразить сложные нравственные проблемы.

В работах на производственные темы Самохвалов сумел показать не просто физическое совершенство героев. Ему удалось сделать зримым высказанное однажды убеждение: «Труд, который возник как необходимый труд, был трудом не только лопаты и молотка, но также и ума, и души человеческой, и торжество в сознании достигнутого влекло к новым преодолениям». Здесь сказалось умение художника, подобно многим современникам, живописцам и поэтам, говорить о сегодняшнем дне страны, адресуясь к потомкам.



Л. ПРАВОБЕРОВА



А. САМОХВАЛОВ. МЕТРОСТРОЕВКИ (Из книги «Мой творческий путь»)

...Крупная работа по освоению образа нового человека — это серия из десяти акварелей, посвященная девушкам Московского метростроя.

Я был совершенно потрясен энергичной, беспокойной и такой любовно коллективной работой этих девушек. Это был призыв комсомола к добровольному участию в строительстве первого в нашей стране метро. Я был в это время в санатории Дома ученых в Узком. И оттуда наезжал в Москву на места стройки. Было бы смешно ставить там этюдник и пытаться списать этих быстро двигающихся, красивых и гордых строительниц метрополитена. Их образ складывался в движение, мотивированное их энтузиазмом. И каждое их движение было монументально, как песнь о великом механизированном труде.

Если в коммуне «Ленинский путь» я также встретился с трудовым энтузиазмом людей коммуны, то там их было не так много — всех их я знал. Я знал каждого из них и как человека.

Здесь я встречал этих девушек, только пока мог не выпускать их из поля своего зрения. Если какая-нибудь из них исчезала, то исчезала навсегда, оставив во мне память о музыкальных ритмах своего трудового процесса, забываемом красивых ритмах. Некоторые образы этих метростроевок я воссоздал в картине большого размера, пользуясь

иногда и натурой, но это отнюдь не было портретом.

Акварельную серию «Девушки Метростроя» я задумал провести совершенно иначе.

В нашу эпоху рождения и необычайного роста нового человека следовало, казалось бы, не брать в руки кисть, не имея перед глазами природы, подобно тому как то требовал в свое время Энгр. Но в том-то и суть, что образ этого нового человека раскрывается в сложнейших трудовых, общественно-политических взаимоотношениях.

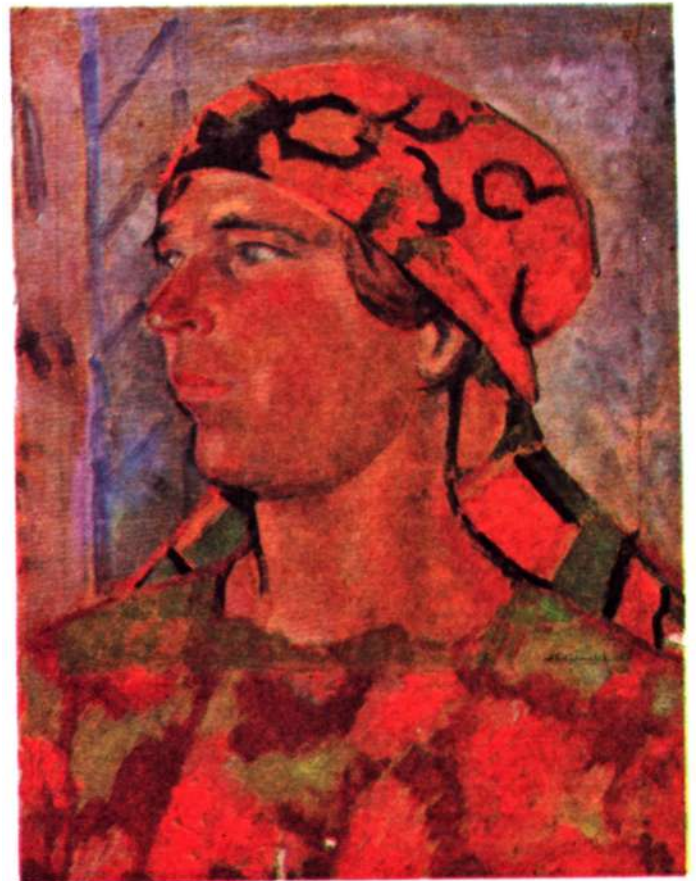
А с нашим громоздким, долговременным процессом профессионального осуществления не влезешь в постоянно меняющийся жизненный поток, не подстережешь иногда мгновенно раскрывающийся образ.

Поэтому мне казалось необходимым пересмотреть метод накопления опыта.

К этому приводила меня и новая задача, которую я себе поставил.

Поиски образа — типа советской девушки-метростроевки, органически впаянной в общий рабочий ход гигантской стройки, в которой ее общественный смысл подчеркивается каждой деталью, требовали, как мне казалось, иного подхода и иного формата решения.

Здесь нельзя было изолировать объект от дей-



А. Самохвалов.
Ткацкий цех.
Масло. 1929.

А. Самохвалов.
Молодая работница.
Масло, темпера. 1928.

А. Самохвалов.
Женщина в красном платке.
Масло. 1925.
Публикуется впервые.

ствия, нельзя было тащить его к себе в мастерскую. Необходимо было развить остроту восприятия и зрительную память, сделать превалирующим момент наблюдения и изучения. Необходимо было найти технику осуществления, быструю и четкую по своему живописному языку.

Трудности акварели требуют от художника известной отваги, большого напряжения и выдержки. Необходимость управлять растекающейся краской, которая может ворваться потоком в соседнюю и погубить все дело, создает у художника известный подъем и чувство ответственности за каждое движение. В то же время консистенция краски требует быстроты решений.

Это соответствует темпам и хорошо сливается с осуществляемым образом.

Я остановился на акварели.

Думаю, что структура решения была найдена правильно. Работая маслом, я смог бы разработать тему с гораздо меньшей полнотой.

Ни одна из работниц Метростроя не догадывалась, что за ее работой, за ее движениями наблюдают, имея в виду ее изображение. На месте я даже не делал никаких заметок. Только в случае чрезвычайной зыбкости впечатления заносил в маленькую записную книжку ту или иную черту, значение которой было понятно только мне. Спустя некоторое время я беспорядочно сразу зарисовывал

вал все, что можно было вызвать в памяти. Эти записи еще не являлись материалом. Основным материалом все-таки была память. Чаще всего именно наиболее яркое впечатление переходило на бумагу с наибольшим трудом, может быть, в силу его большей обогащенности; к получающемуся изображению предъявлялись большие требования.

После каждого похода на Метрострой вырисовывались с достаточной яркостью два-три образа. Их я и осуществлял в акварелях.

На каждый лист по строгому рабочему плану отводилось два дня; если за это время мне не удавалось закончить, я оставлял завершение листа до окончания всей работы.

Этот, хотя и несколько искусственный, перерыв я считал существенным, так как им обеспечивалось плановое накопление материала, поддерживался темп работы мысли и, что самое главное, определялась единая концепция каждого отдельного листа в серии.

Вообще серию я рассматриваю как целое произведение особой структуры, где мысль художника на отдельных вещах дает варианты или грани единого образа.

Единство формата, техники и принципа построения архитектурно объединяет серию, монументализирует ее.

ГОСТИ В МАСТЕРСКОЙ

На холсте запечатлена самая обычная сценка: в мастерской художника встретились за чашкой чая друзья. Люди примерно одного возраста, одних, наверное, интересов. Но обратите внимание, какие они все разные при кажущейся одинаковости, какие у них просветленные и одухотворенные лица. С каждым из них наверняка интересно было бы познакомиться, поговорить. Типажи остро характеризованы по манере держаться, одеваться, по их внутреннему состоянию.

Это работа молодого живописца из Ленинграда Татьяны Федоровой. Картина экспонировалась в Москве на Всесоюзной выставке «Молодость страны», посвященной XIX съезду ВЛКСМ. Она удивительна по своей профессиональной сработанности. Название полотна — «Гости в мастерской». Посмотрите, как тонко, мастерски выполнены детали! Какое любованье очаровательным миром подробностей — не только бытовых, но и художественных — при соблюдении гармонии целого! Холст скомпонован очень безыскусно. Ребята собрались в небольшой уютной комнатке. Развешанные по стене афиши, репродукции приоткрывают мир увлечений ее хозяина. Немудреный интерьер выполняет роль своеобразного посредника во взаимоотношениях между героями полотна. Картина спокойна, уравновешенна по колориту. Тонко соотнесены теплые охристые тона, они создают лирическую цветовую мелодию, без диссонансов и контрастов. Краски словно поют.

Работа Татьяны Федоровой — групповой портрет. Вернее, это портрет-картина, которая имеет в мировом искусстве глубокую и давнюю традицию. Автор ставит перед собой задачу соединить в одной композиции несколько

портретных изображений современников, сгармонировать различные по настроению характеры в одно, единое состояние душевной сосредоточенности. Задача сложная. Но художница решает ее легко и уверенно.

Однако легкость эта всего лишь кажущаяся. Ведь подобно-го впечатления от картины нельзя добиться, если просто составить людей в группу на определенном фоне и срисовать их. Решение проблемы — во всестороннем изучении натуры, проникновении в нее, в поиске и



Т. Федорова.
Вера с чашкой чая.
Масло. 1980.

фиксации тех физических и духовных черт, которые определяют характер человека.

— Когда я делаю эскиз, то всегда представляю себе конкретного человека со свойственными ему чертами, жестами, манерой держаться, — делится мыслями Татьяна Федорова. — Почти все время пишу с натуры: без этого образ не будет жить. Думаю, что даже над одной моделью можно работать всю

жизнь. Ведь каждый человек — огромный мир, тем более с точки зрения художника. Не учитывать этого — значит заранее обречь себя на неудачу: фигуры не будут ничего выражать, эскиз получится пустой. В худшем случае, когда нет натуры, я должна поставить себя на место того или иного человека. Только тогда можно найти образ, слитый из разнообразных черт и чертчек единый характер.

Федорова работает много и трудно. Пытается довести до уровня образности каждую деталь фигуры, складку одежды, решить фон. Она ищет и творит образ через деталь.

Увлеченность портретным искусством пришла к Татьяне в годы студенчества, в мастерской замечательного мастера и выдающегося педагога, народного художника СССР Андрея Андреевича Мыльникова. Именно у него научилась она воспринимать окружающий мир в светлой, радостной гамме. Она вдумчиво интересовалась техникой мастеров XVII—XVIII веков — как прекрасно владели они всеми секретами художественного ремесла, как бережно обращались с грунтом, холстом, красками. Живопись у них получалась бархатистая, благородная, долговечная.

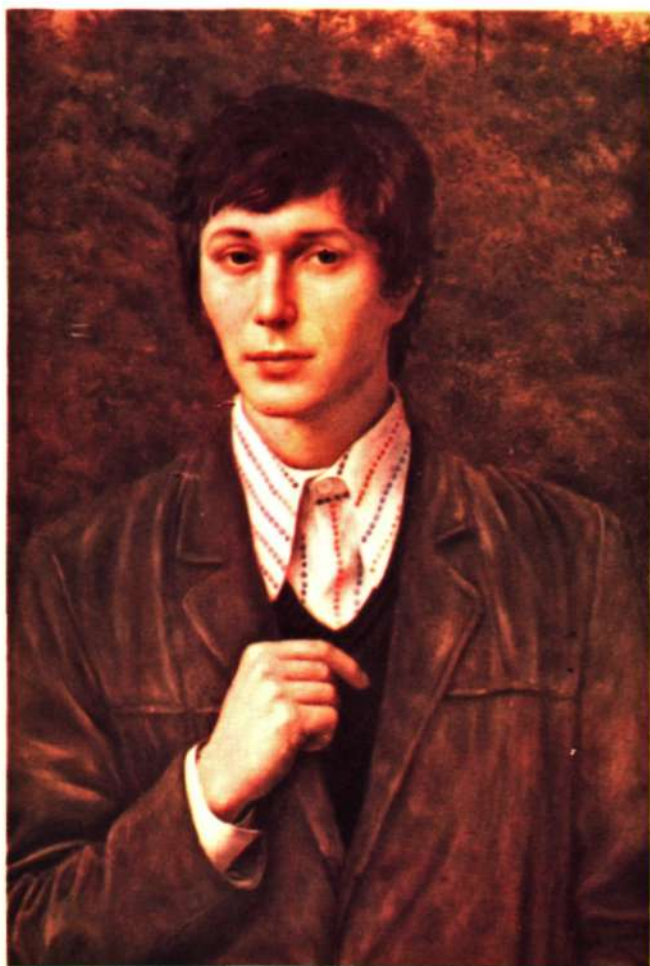
Неподдельный, искренний интерес к богатому духовному миру нашей молодежи характерен для творчества Татьяны Федоровой. Годы самостоятельной работы укрепили ее в мысли, что именно портрет как раз та область искусства, в которой стоит работать, где можно добиться интересных достижений. Ведь когда о художнике говорят «портретист», это звучит гордо!

В. ШУМКОВ



Т. Федорова.
Гости в мастерской.
Фрагмент.
Масло. 1982.

Т. Федорова.
Вечер в Петергофе.
Фрагменты.
Масло. 1981.



ПЕТРАРКА И МАРТИНИ



Изречение древнегреческого философа Симонида — «Живопись — это немая поэзия, а поэзия — это говорящая живопись» — имеет глубокий смысл. Оба искусства, живопись а поэзия, рождены одной музой. И поэтому неудивительно, что история искусства знает много случаев творческого родства

между поэтами и художниками. Известно о дружбе величайшего поэта эпохи Возрождения Данте и гениального художника Джотто. Данная новелла рассказывает о том, как более 600 лет назад встретились и подружились поэт Франческо ПЕТРАРКА (1304—1374) и живописец Симоне МАРТИНИ (1284—1344).

Франческо Петрарка взял плотный лист бумаги, проворил, остро ли отточено перо, и приготовился писать. Недавно, на пороге 70-летия, он задумал написать собственную биографию. Никто ранее этого не делал. Он будет первым человеком своего времени, который обратится через века к будущим потомкам. И назовет свой труд «Письмо к потомкам».

«От Франческо Петрарки потомству привет!

Ты, может быть, услышишь что-нибудь обо мне (хотя и то сомнительно, чтобы мое малое и темное имя проникло далеко через пространство и время) и, может быть, пожелаешь узнать, что за человек я был и какова судьба моих сочинений, слух о которых дошел до тебя... Я родился от почтенных, но небогатых или, чтобы сказать правду, почти бедных родителей, флорентинцев родом, но изгнанных из отчизны...»

Петрарка вспоминал, как его семья вынуждена была покинуть Италию и в 1312 году уехать в Прованс. Она жила в местечке Карпентра, близ Авиньона, где в то время был папский двор. После учения в школе, а затем в университете в Монпелье и Болонье 22-летний Франческо вернулся в Авиньон. И там произошло событие, о котором он напишет лишь две строчки в «Письме к потомкам»: «В юности страдал я гжучей, но единой и чистой любовью».

Он полюбил молодую прекрасную женщину, которую увидел в весенний день 6 апреля 1327 года в соборе Санта-Клара. Поэт посвятил ей множество сонетов и канцон. Из них потомки узнают о его любви:

*Благословляю день, месяц, лето,
И миг, когда мой взор те очи
Благословен тот край, и дол тот
час
встретил!
светел,*



С. Мартини.
Посвящение св. Мартина в рыцари.
Фреска Нижней церкви
св. Франциска, Ассизи.
◁ Начало 1330-х годов.

С. Мартини.
Мадонна из «Благовещения».
Темпера. 1330-е годы.



*Где пленником я стал прекрасных
глаз!..
Благословенны вы, что столько
слав
Стяжали ей певучие канцоны,—
Дум золотых о ней, единой, сплав!*

Но Лаура была замужем, и любовь Франческо осталась безответной. Ему стало тягостно жить в Авиньоне, хотелось бежать оттуда...

«...Я стал искать какого-либо убежища, как бы пристани, и нашел крошечную, но уединенную и уютную долину, которая зовется Запертою (Воклюз); в пятнадцати тысячах шагов от Авиньона... Очарованный прелестью этого места, я переселился туда с моими милыми книгами... Там были либо написаны, либо начаты, либо задуманы почти все мои сочиненья, выпущенные мною...»

В Воклюзе Франческо прожил 16 лет, наполненных неустанным трудом. На рукописи Плиния, принадлежавшей ему, сохранился его рисунок: вид Воклюза, на скале — небольшая часовня, на берегу реки Сорги стоит цапля с рыбой в клюве.

Он не любил папский Авиньон, называя его «Вавилоном», но иногда ему приходилось бывать там. И вот однажды его познакомили с прославленным живописцем из Сиены — Симоне Мартини, которого папа Бенедикт XII пригласил расписать папский дворец. И, как часто бывает, оба — и Франческо и Симоне — быстро сошлись, обнаружив общие интересы и вкусы: любовь к природе, книгам, музыке, ко всему прекрасному. Они вскоре перешли на дружеское «ты». И тогда Франческо решил попросить Симоне написать портрет Лауры.

— Только ты, твоя искусная и нежная кисть могут воплотить ее божественные черты,— говорил Франческо.— Ты не откажешь мне?

Симоне ласково смотрел на своего младшего друга: все привлекало в нем — и приятная наружность, тонкий ум, чуткая к красоте и добру душа...

— Конечно, я не откажу тебе,— ответил Симоне.— Это совсем нетрудно. Ведь монна Лаура живет близ папского дворца, я часто вижу ее в соборе, в саду, на улицах... Ее лицо просится



на картину, так она хороша собой!

И живописец сдержал свое слово: уже через месяц он привез другу в Воклюз миниатюрный портрет Лауры. Франческо был в восторге:

— О мой Симоне! Я вижу перед собой ее милое живое лицо! Ты дал мне блаженство на долгие годы. Но я отплачу тебе как поэт!

Не прошло и нескольких дней, как Франческо привез Симоне свой ответный дар — два сонета, посвященных ему!

— Твой дар дороже золота, — говорил растроганный живописец. — Но прочти мне сам свои стихи, я знаю, ты отлично читаешь!

И Франческо начал читать:

*Меж созданных великим
Поликлетом
И гениями всех минувших лет —
Меж лиц прекрасных не было
и нет
Сравнимых с ним, стократно
мною воспетым.
Но мой Симоне был в раю —
он светом
Иных небес подвигнут и согрет,
Иной страны, где та пришла
на свет,
Чей образ обессмертил он
портретом...*

— Ты польстил мне, сравнив с великим древнегреческим скульптором Поликлетом, — сказал Симоне. — Но, Франческо, неужели эта жестокосердая красавица не одарила тебя своей любовью?

— Увы, Симоне, — печально ответил Франческо. — Я могу только мечтать, страдать и слагать в ее честь стихи. Мною уже написаны сотни сонетов и канцон. Но теперь, благодаря твоей волшебной кисти, у меня всегда перед глазами будет ее божественное лицо. Послушай второй сонет, посвященный тебе, и поймешь, что уже пятнадцатый год моя любовь безответна...

*Когда восторгом движимый моим
Симоне замыслил свое творенье,
О если б он, в высококом
устремленье,
Дал голос ей и дух чертам живым.
Я гнал бы грусть, приглядываясь
к ним,
Что любо всем, того я ждал
в волненье,*



С. Мартини.
Величие мадонны
(«Маэста»)
Фреска Палаццо Публико,
Сиена.
◁ 1315.

С. Мартини.
Благовещение.
Темпера. 1333.

С. Мартини.
Св. Людовик коронует
короля Роберта.
◁ Темпера. Около 1317.

С. Мартини.
Кондотьер Гвидориччо
да Фольяно.
Фреска Палаццо Публико,
Сиена.
1328.



*Хотя дарит она успокоенье
И благодатна, как божий херувим...*

...Петрарка достал свое сокровище — портрет Лауры, с которым он никогда не расставался. Эту радость дал ему Симоне... И тут же вспомнилось, как на другой день он уговорил его погостить в Воклюзе. У него была еще одна просьба к другу: Франческо владел ценным манускриптом, включавшим сочинения его любимого поэта Вергилия — «Энеиду», «Буколики» и «Георгики» с комментариями ученого Сервия. И Франческо попросил Симоне сделать на заглавном листе книги рисунок, причем тему он не только предложил, но и сделал сам набросок карандашом. На рисунке, который Симоне выполнил в красках с присущим ему искусством, изображен Вергилий в белом одеянии философа. Он сидит под лавровым деревом. К нему приближается ученый Сервий, ведущий за собой Энея, — тот с длинным копьем, в одежде римского легионера. В нижней части рисунка крестьянин подрезает ветку виноградной лозы — символ «Георгики», а пастух с овцами воплощает «Буколики». Подпись под рисунком служили латинские стихи, написанные Франческо:

*Мантуанец великий Вергилий
вошебные песни слагал,
Сиенец Симоне, столь же великий,
рукою своею их украшал.*

Петрарка никогда не расставался с манускриптом, несмотря на его солидные размеры. На обороте первой страницы Петрарка делал заметки — нечто вроде дневника, записывая значительные события своей жизни.

...К счастью, он сохранился и находится сейчас в Милане, в Амброзианской библиотеке. А портрет Лауры, к сожалению, утерян.

Однажды Симоне пригласил Франческо посмотреть его фрески в папском дворце, которые он недавно закончил. Это была роспись парадного зала дворца — красочная и монументальная. Затем друзья вышли в сад. Симоне, улыбаясь, сказал:

— Когда я принимал заказ на эти фрески, папа Бенедикт просил меня написать побольше

птиц. Увидев же готовую фреску, он остался недоволен: «Ты плохо выполнил мой заказ, ибо не написал столько птиц, сколько я хотел!» А я ответил ему: «Ваше святейшество, я написал их гораздо больше, но ваши слуги держали двери и окна открытыми, и через них часть птиц вылетела!»

Франческо расхохотался и спросил:

— И что же Бенедикт?

— Он прикусил язык и больше со своими СОБРами ко мне не приставал!

Так, болтая и смеясь, друзья бродили по тенистым аллеям сада...

— Ах, Франческо, как бы я хотел, чтобы ты посетил Сиену! Я так люблю мой тихий, скромный город, — говорил живописец. — И я хотел бы, чтобы ты увидел мою фреску «Маэста» — «Величие Мадонны». Хотя я делал ее в молодости, скажу прямо, считаю ее одной из самых удачных работ.

— Я восхищался твоим алтарным образом в Неаполе: святой Людовик коронует короля Роберта. Ты показал всю пышность и нарядность королевского двора. Роберт весьма гордится произведением. Правда ли, что он посвятил тебя в рыцари и предложил пожизненную пенсию? — спросил Франческо.

— Да, Роберт щедр, когда дело касается мастеров-художников, хотя Данте обвинил его в скупости! Но мне больше по душе мои работы в Ассизи.

Петрарке посчастливилось побывать там и полюбоваться фресками Мартини в Нижней церкви св. Франциска. Больше всего понравилась фреска, где император Юлиан посвящает св. Мартину в рыцари, опоясывая его своим мечом. Музыканты и певцы сопровождают событие торжественным пением.

— А ты узнал меня на этой фреске? — спросил Симоне. — Я изобразил себя на коленях подле св. Мартина.

— Увы, тебя я не узнал. Но твои музыканты привели меня в восхищение! Они как живые, так и слышишь звуки лютни и дудочки, в которую старательно дует один из них! А какие краски — светлые, яркие!

Вдруг Мартини вспомнил, что

прибывший недавно в Авиньон владетельный синьор Романьи Пандольфо Малатеста — приятель Петрарки, просил сделать для него портрет поэта.

— Я охотно согласился, — сказал Симоне. — Ведь я люблю писать с натуры! Ты не возражаешь?

— Уже одно удовольствие видеть тебя часто в Воклюзе заставляет меня согласиться. Я рад, когда меня навещают мои друзья, — ответил Франческо.

— А твое стремление к одиночеству? — не без лукавства сказал живописец.

— Дружба священна для меня, — серьезно проговорил Франческо.

Много лет спустя в своем «Письме к потомкам» он напишет: «...Я был в высшей степени жаден до благодатной дружбы и лелеял ее с величайшей верностью: смело хвалюсь этим, так как знаю, что говорю правду». 8 апреля 1341 года произошло торжественное чествование Петрарки в древних стенах дворца Сената на Капитолии. А до этого в Неаполе король Роберт пожаловал ему свою пурпурную мантию, называемую «одеждой почета». Под звуки труб и звон колокола поэт был увенчан лаврами...

...Когда в 1343 году он был проездом в Сиене, то убедился, что Симоне был прав, назвав фреску «Маэста» удачной. Написанная на торцевой стене зала Большого Совета Палаццо Публике она была великолепна, полна света и торжественной радости. На другой стене располагалась еще одна роспись мастера — конный портрет сиенского полководца Гвидориччо да Фольяно, одержавшего блестящую победу над кондотьером Каструччо Кастракани, который терроризировал всю Тоскану. А в Сиенском соборе поэт любовался прекрасными картинами Симоне — «Благовещением» и «Мадонной». Особенно хороша была первая: Мария с ее недоступной красотой напоминала Лауру...

«Пройдут столетия, — думал поэт, — но через пространство и время наши творения переживут нас, ибо мы работали для будущего».

Е. МЕЛЕНТЬЕВА

ТАК ЗВАЛИ ХУДОЖНИКОВ

Подобно тому как писатель ставит свое имя на книге или под статьей, а поэт — под стихотворением, так и на холсте или под рисунком обычно стоит подпись художника. Однако художники, как и писатели, не всегда выступали под фамилией, унаследованной от отца. Порою она заменялась прозвищем или псевдонимом, происхождение которых представляет немалый интерес.

Имена целого ряда итальянских художников эпохи Возрождения настолько знамениты, что фамилии добавляются к ним очень редко. Всемирную славу снискали Микеланджело, Тициан, Рафаэль, Джотто. Но к имени Микеланджело обычно не добавляют его фамилию Буонарротти, к имени Тициана — фамилию Вечеллио, к имени Рафаэля — Санти, к имени Джотто — ди Бондоне.

Некоторые прозвища итальянских мастеров являются уменьшительными именами. Джорджо Барбарелли да Кастельфранко вошел в историю живописи как Джорджоне; Донато ди Никколо ди Бетто Барди — под именем Донателло; Доменико Цампьерри — под именем Доменикино. Эти ласковые прозвания, заменившие длинные и звучные фамилии, говорят о любви современников к своим талантли-



Эль Греко.
Апостолы Петр и Павел.
Фрагмент.
Масло. 1614.



вым землякам. Уменьшительные имена образовывались и от фамилий. Так, один из представителей венецианской школы, Антонио Канале, был прозван Каналетто.

Испанские художники стали известны под теми фамилиями, какие носили их отцы: Веласкес, Мурильо, Рибера, Гойя. Исключение представляет Доменико Теотокопули. Он был родом с греческого острова Крит, его еще в Италии, где он жил сначала, а затем и в Испании прозвали Эль Греко, то есть грек.

Итальянские художники Возрождения получили также от современников прозвища, не связанные с их именами и фамилиями, а указывающие на место рождения, учения или жительства художника.



А. Каналетто.
Автопортрет.
Масло. II четверть XVIII века.



О. Кипренский.
Автопортрет.
Масло. 1810-е годы.



В. Перов.
Автопортрет.
Масло. 1870.



М. Нестеров.
Портрет скульптора
И. Шадра.
Масло. 1934.



Караваджо.
Мученичество св. Матфея.
Фрагмент с автопортретом
художника.
Масло. 1602.



А. Агин.
Автопортрет.
Акварель. 1830-е годы.

Два живописца из Пармы, отец и сын, носившие фамилию Маццола, снискали известность под другими именами: отец был прозван дель Эрбетто, происшедшего от «эрба» — трава, которую он любил изображать, а сын награжден прозвищем Пармиджанино — маленький пармезанец. Антонио Аллегри родился в селении Корреджо возле Модены, и мы знаем его как Корреджо. Пьетро Вануччи учился живописи в Перудже и прославил своим искусством имя Перуджинно. Нелегко найти на карте Италии местечко Караваджо, но его название увековечено в прозвище выдающегося художника Микеланджело Меризи — он значится ныне в альбомах и каталогах выставок как да Караваджо.

Прозвище могло характеризовать и наружность художника, указывать на его физические качества. Франческо Барбьери прославился как Гверчино (косяглазый); Алессандро Буонвичино — как Моретто да Брешиа (смуглый из Брешии). В прозвищах других мастеров искусства итальянского Возрождения выражен намек на профессию, причем не всегда в уважительной форме. Так, Бернардино ди Бетто ди Бьяджо назван Пинтуриккио, то есть просто-напросто «мазилка»...

В духе Италии минувших веков, в характере ее жизнерадостного и наблюдательного народа было не только награждать озорными и остроумными прозвищами отдельных художников и артистов, но и присваивать юмористические названия целым корпорациям. Об этом красноречиво свидетельствуют дошедшие до нас шуточные имена ученых обществ и академий.

Так, в Италии существовали общества «Лентяев», «Фантастиков», «Безумных», академии «Звука», «Рысей» и другие. Мало того, каждый из заметных членов подобной корпорации был известен в среде своих товарищей и коллег под особым именем. Однако в этом случае сказывались в основном привычки интеллектуалов, организованных в группы по профессиональным или досужим интересам, забавные традиции довольно замкнутых кланов, — тогда как

художники получали свои прозвища от народа благодаря прославленному творческому дару, выдающемуся таланту.

Ближе к нашим временам прозвища художников исчезают; на смену приходят псевдонимы, избранные ими самими.

Настоящая фамилия французского рисовальщика Гаварни была Шевалье. Его земляк, карикатурист Эмиль Пуаре, родившийся и учившийся в Москве, избрал псевдонимом название своего «орудия производства» — карандаш, придав ему аристократическую форму: Каран д'Аш. Пабло Пикассо всю жизнь подписывался французской фамилией матери, а не испанской фамилией отца, но ударение ставил на испанский лад — на втором слоге, а не на последнем.

Есть и русские художники с закрепившимися за ними на века придуманными фамилиями. Не мог носить фамилию отца, помещика А. Дьяконова, его сын, рожденный крестьянкой. Ему дали фамилию Кипренский, вероятно, в честь богини любви Киприды. Орест Кипренский стал одним из самых выдающихся художников начала прошлого века.

Точно так же В. Перов был незаконным сыном барона Г. Криденера и носил фамилию крестного отца — Васильев. Дьячок, учивший маленького Васю грамоте, прозвал его Перовым за хороший почерк; под этой фамилией художник прославил русскую живопись.

Известные рисовальщики братья Агины — незаконнорожденные сыновья помещика Елагина — по обычаю того времени носили усеченную фамилию отца. Старший Агин, Александр, дорог нам как один из основоположников русской реалистической иллюстрации, автор рисунков к «Мертвым душам» Голя.

Сокращали свои фамилии и другие художники: А. Волков в дореволюционной «Искре» подписывал рисунки «Волк». Л. Злотников в юмористических журналах 1905—1906 годов ставил подпись «Зло». В. Денисов закрепил за собой короткое имя Дени, а Н. Ремизов — Реми (пользовался он и нотной записью, в виде нот «ре» и «ми»).

Есть и такой случай, когда художник взял в качестве псевдонима имя любимого литературного героя: Д. Орлов подписывал рисунки «Д. Моор». Как известно, одного из главных действующих лиц драмы Шиллера «Разбойники» звали Карлом Моором.

Искусство иногда становилось побочным занятием, и в этих случаях автор избегал указывать под рисунком ту фамилию, под которой подвизался на основном поприще. Так, ассистент Н. Склифосовского, врач М. Чемоданов был известен читателям юмористических журналов как М. Лилин. А в годы революции 1905 года под его острыми карикатурами на самодержавие, которые размножались подпольно в виде фотооткрыток и расходились по всей стране, стояло «Червь» — так называлась первая буква его фамилии в церковнославянской азбуке.

Выдающийся советский скульптор И. Шадр носил фамилию Иванов, а в основу избранного им псевдонима положил название родного города Шадрина.

Другой замечательный советский скульптор увековечил свой творческий труд под именем Эрья. Его фамилия была Нефёдов, а псевдоним подчеркивал название той этнической группы мордовского народа, к которой он принадлежал.

Всем известен псевдоним трех художников, наших современников — Кукрыниксы. Фамилии М. Куприянова, П. Филова и Н. Соколова объединены в псевдоним по принципу контаминации: Ку+Кры+Ник.С. Так подписаны все их коллективные работы; индивидуально же они выступают каждый под собственной фамилией. Это плодотворное сотрудничество знаменито редкой долговечностью. Свыше пятидесяти лет творчество Кукрыниксов — кстати, членов редакционной коллегии журнала «Юный художник» в довоенные годы — знакомо и дорого миллионам советских зрителей и читателей газет и журналов.

В. ДМИТРИЕВ

ЖИЗНЬ И ПОДВИГ ЛИНЫ ПО

Накануне лечащий врач рас-
порядился:

— Давайте ей побольше хле-
ба!

Осторожно, преодолевая боль, молодая женщина протягивает руку к больничной тумбочке, ощупью находит ломтик хлеба, долго мнет его пальцами. Кажется, что-то получается. Осязанием проверяет слепленную фигурку... Ну, конечно, это мышон-
нок... А вот это — слоник.

Она еще слаба. Быстро устает. Часто задумывается: чем заполнить жизнь в нескончаемой но-
чи, как вновь быть полезной лю-
дям?

...Лина Михайловна По роди-
лась в Екатеринославе (ныне



необходимости совершить неве-
роятное усилие, равное подвигу.

В 1934 году пришла беда. Ли-
на тяжело заболела: паралич
рук и ног, потеря зрения. Два
года провела в больнице. Спосо-
бность двигаться удалось восста-
новить, но осталась трагическая
отметина — полная слепота.

Выйдя из больницы, она по-
казывает свои первые, еще не-
совершенные статуэтки худож-
нику М. В. Нестерову. Беспре-
дельно требовательный во всем,
что касается искусства, Михаил
Васильевич одобряет ее работы.
После встречи с ним Лина Ми-
хайловна еще ничего для себя не
решила. Ей трудно поверить, что
она вновь обрела место в жизни.

В ту пору Лина вместе с сест-
рами жила в Столешниковом пе-
реулке в коммунальной кварти-
ре. Она с трудом передвигалась.
Мучили боли — последствие па-
ралича. Но как только боли от-
пускали, талантливая женщина
лепила. Просто так, для себя...

В тот день она никак не могла
сосредоточиться. Из располо-
женной рядом комнаты доноси-
лся шум, веселый детский смех.
Оказалось, сестра Лины показа-

Л. По.
Автопортрет.
Бронза. 1940.

Л. По.
Испанский танец.
Бронза. 1938.

Л. По.
Девочка с голубем.
Гипс. 1940.



Днепропетровск) в последний
год прошлого века. Увлекалась
музыкой и танцами, сочиняла
стихи, рисовала и лепила. Ей все
удавалось, но профессией вы-
брала балет.

С 1921 года Лина в Москве.
Выступления молодой балерины
и ее хореографические постанов-
ки тепло принимаются зрителя-
ми. Она часто берет в руки ка-
рандаш, чтобы запечатлеть ин-
тересную позу или поворот. Каж-
дый день заполнен музыкой и
танцами. И ничто не предвещает





Л. По.
Портрет А. С. Пушкина.
Бронза. 1940.

Л. По.
Татарский танец из
«Восточной сюиты».
Бронза. 1946—1947.



ла соседским ребятишкам вылепленных ею зверюшек: юрко-го мышонка, забавного слоника, собачку.

«Значит, мои работы могут нравиться, приносят радость», — подумала Лина Михайловна.

Так начинается ее подвижнический путь в искусстве, длившийся 12 лет, до самой смерти. Она создает множество скульптур танцовщиц. Тут и отдельные фигуры («Танец с покрывалом», «Пируэт»), и сложные композиции («Гопак», «Восточная сюита»). В них привлекают точность передачи движений, лиризм и одухотворенность образов, ощущение праздника.

Удивительна по своему эмоциональному воздействию статуэтка «Прыжок». Женщина готовится к прыжку. Еще мгновение — и она полетит. В ее движении — гордость преодоления, стремление к счастью — черты характера самой Лины По. Искусствоведы относили «Прыжок» к лучшим произведениям современной пластики малых форм. Сейчас скульптура находится в Третьяковской галерее.

Танцевальная тема главная, но не единственная в творчестве Лины По. В предвоенное время она много работает над изображением людей труда, создает скульптуры современниц: «Колхозница Галя», «Парашютистка», «Юная натуралистка Наташа К.».

В те же годы она вылепила два автопортрета — какой была в молодости. В автопортретах сквозит какая-то грустинка, затаянная печаль об ушедших днях...

Ее волнует образ Пушкина последних трагических дней жизни. Несколько лет Л. По готовится к этой работе. И вот в 1940 году скульптурный портрет готов. Бюст небольшой, высотой чуть меньше полуметра. Лицо обрамляют густые короткие волосы и бакенбарды. Резко очерченные надбровные дуги, плотно сжатые губы, выдвинутый вперед подбородок придают облику поэта взволнованность и напряженность.

Трудно понять, как могла слепая передать не только внешнее сходство, но и характер, настроение. Это подобно чуду. Бюст находится в Ленинграде, в кварти-

ре-музее А. С. Пушкина на набережной Мойки.

Лина По обладала редким даром «внутреннего видения», или, как говорят инженеры, пространственным воображением, доведенным до высокой степени совершенства. Лишенная зрения, она «видела» предметы в своем воображении ярко и трехмерно, как в объемном кино. Случалось, осязанием улавливала детали и тонкости, не замеченные зрячими скульпторами-профессионалами. В это нелегко поверить. Но так было.

В годы Великой Отечественной войны Лина По живет в Уфе, плетет маскировочные сети для танков, лепит фигурки башкирских женщин. А мысли заняты войной. Слепой женщине-скульптору непросто передать «грамматику боя, язык батарей». И, может быть, поэтому так поражают точность и динамичность ее скульптур военного времени: «Юный снайпер», «Партизан», «Без крова», «У родного пепелища».



Наиболее значительное произведение этого периода — «Женщина с биркой» («В фашистской неволе»). Женщина прошла через все страшное, что принесла война: потери, голод, плен, истязания. Но она не сломлена, не сдаётся. В 1945 году, после Победы, художница создаёт примечательную по выразительности «Песнь ликования». Классически строгая фигура женщины со знаменем символизирует счастье и устремленность в будущее.

Лину По отличали необыкновенное трудолюбие, желание остаться в строю, быть нужной. Она умела привлекать к себе сердца людей. Среди тех, кто помог ей в преодолении тяжелой болезни и в творческом становлении, были профессор Д. А. Шамбуров, художник М. В. Нестеров, скульптор С. Т. Коненков, академик В. П. Филатов... Всех не перечислить.

Лина По пробуждала энергию в людях. Творила сама и вдохновляла на творчество других. Писатель М. М. Пришвин после знакомства с нею занес в дневник: «Шевельнулась в душе героиня моей будущей повести». А когда художницы не стало,

он записал: «Она была борцом за достойную жизнь здесь, на земле... Что может быть больше того, чтобы слепая давала свет людям...»

В 1945 году Лина По вылепила бюст своего любимого писателя А. П. Чехова. Но что получилось? Есть ли сходство? «Я попросила друзей позвонить Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой и пригласить ее посмотреть мою работу, — рассказывала Лина По. — В назначенное время она явилась. Холст с бюста был снят, в тишине начался просмотр... Через две или три минуты я услышала не слова, нет, и не реплику, не критическое замечание и даже не восторженную сцену... Нет, я услышала сдержанный женский плач. Это плакала народная артистка СССР Книппер-Чехова перед невысохшим бюстом вечно молодого, не успевшего состариться Антона Павловича».

Лина По умерла в 1948 году. Но ее искусство по-прежнему приносит радость людям. Ее жажда творчества, стремление быть нужной, несломленность тяжелым недугом вдохновляют на борьбу за достойную жизнь.

Б. ПЯТЕЦКИИ



Л. По.
Девушка в платочке (Груня).
Гипс. 1940.

Л. По.
Колокольчик.
Бронза. 1937.

Л. По.
Танцевальная сюита.
Бронза. 1937.



НА СЛУЖБЕ АГРЕССИИ

Перед зрителями на крышку белого роля выпускают цыплят, затем ловко отрезают им специальными ножницами голы, и обезглавленные цыплята бегают какие-то секунды по ролю, истекая кровью. Впрочем, могут быть-зарезаны вместо цыплят голуби или свиньи. Или еще пример: туши только что убитых и освеженных животных подвешивают на крюки. Лежащих на глазах у зрителей в определенных позах участников представления заливают кровью животных. Подразумевается, что подобные «спектакли», популярные в США, имеют отношение к изобразительному искусству.

Читатели вправе высказать резонное недоумение: кому нужны в наше время такие зрелища? И можно ли серьезно ко всему этому относиться?

Начнем издалека. Известно, насколько сложна и напряжена современная обстановка в мире. Международная реакция пытается затормозить естественный ход истории, ведущий к уничтожению эксплуатации человека человеком, господства меньшинства над большинством. Империя встала во всеуслышание заявлять о своей готовности развязать мировую войну, первыми нанести ядерный удар. Идеологи господствующих классов империи



пропаганду агрессии. Так, во время позорной для США войны во Вьетнаме американский художник Р. Лихтенштейн, «прославлявший» до этого в своих произведениях жевательную резинку, консервы, мячи для гольфа, стяжал сомнительную известность и получил значительные доходы от пропаганды войны. «Классической» объявили буржуазные критики его картину «УААМ!», «живописующую» взрыв ракеты, выпущенной американским бомбардировщиком. Картина состоит из двух частей. Слева — фрагмент самолета с опознавательным знаком ВВС США — белой пятиконечной звездой. Над кабиной летчика — обычный, как в комиксах, текст: «Я нажал на пуск, и впереди меня ракеты прорезали небо». Справа изображен взрыв: горящие в пламени части какого-то самолета и имитирующее звук взрыва слово «УААМ!».

В годы вьетнамской войны в картинах Лихтенштейна орудия извергали пламя, все взрывалось, летели снаряды, бомбы, ракеты, обрушиваясь на жертвы агрессии. Каждая из огнедышащих картин доказывала военное превосходство США, проповедовала дозволительность и безнаказанность любых форм насилия, пропагандировала войну как привычное дело. Эту бредовую проповедь агрессии

ПОСЛЕ МНОГОЛЕТНЕЙ ТЯЖБЫ

У бравого солдата, стоявшего на пороге дома американского адвоката Эдварда Эликофона, рюкзак был набит картинами для продажи. Парень сказал, что раздобыл их в Германии. Эликофон заинтересовался ими. В тот день 1946 года он и не подозревал, что купив два небольших портрета, написанных маслом на дереве, за 450 долларов, стал владельцем уникальных произведений, которые будут со временем оценены в 10 миллионов долларов. Вкладывая свой сбережения в живопись, Эликофон не имел представления, кто автор этих изображений.

Лишь через 20 лет подлинность живописи была установлена сотрудниками нью-йоркского музея Метрополитен.

Это действительно оказались работы великого немецкого художника Дюрера, написанные в 1499 году. На портретах изображены супруги Ганс и Фелиситас Тухер из Нюрнберга. Картины исчезли в 1945 году из замка Шварцбург близ Веймара во время американской оккупации.

Много лет назад Веймарский музей (ГДР) обратился с просьбой вернуть уникальные произведения народу. Вошли в историю факты бережного отношения советских солдат к сокровищам культуры в годы Великой Отечественной войны. Дрезденская галерея и многие другие памятники и произведения искусства были спасены и возвращены их настоящему хозяину — народу ГДР.

Но в Америке работы Дюрера стали частной собственностью. И лишь после многолетней тяжбы и давления международной общественности федеральный суд США постановил вернуть уникальные произведения Веймару. Так завершилась «одиссея» прекрасных портретов великого мастера.

ВСЕ ПРОДАЕТСЯ. ВСЕ ПОКУПАЕТСЯ

В Англии художественная галерея Манчестера проиграла борьбу за приобретение картины великого французского художника XVII века Никола Пуссена «Святое семейство», находящейся в одной из частных коллекций города.

Еще в апреле 1981 года два американских музея, и в их числе Калифорнийский музей, основанный миллионером П. Гетти, объявили о готовности приобрести картину за 3,2 миллиона долларов. Однако правительство Великобритании предложило полотно Манчестерской галереи.

К сожалению, на этом работа правительства о судьбе картины завершилась. Не было денег. Картинной галерее пришлось самостоятельно организовать сбор средств на покупку шедевра. Но было собрано всего около 150 тысяч долларов. В результате картина великого мастера будет теперь продана богатым заокеанским соперникам.

△ СКУЛЬПТУРА-ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ

«Помни!» — так называется работа итальянского скульптора Сезара. О чем нужно помнить — об этом, вероятно, знает богатый заказчик, пожелавший остаться неизвестным. Для изготовления этого странного произведения высотой 6 метров потребовался блок каррарского мрамора весом в 75 тонн.



▽ ДИНОЗАВРОМОБИЛЬ

Так назвал свою поделку американский поп-скульптор Джимми Гатрис. То, что скульптура напоминает скелет динозавра, видно сразу. А при чем же здесь «мобиль»? А при том, что на эту скульптуру пошло 300 автомобильных деталей разных форм и размеров.

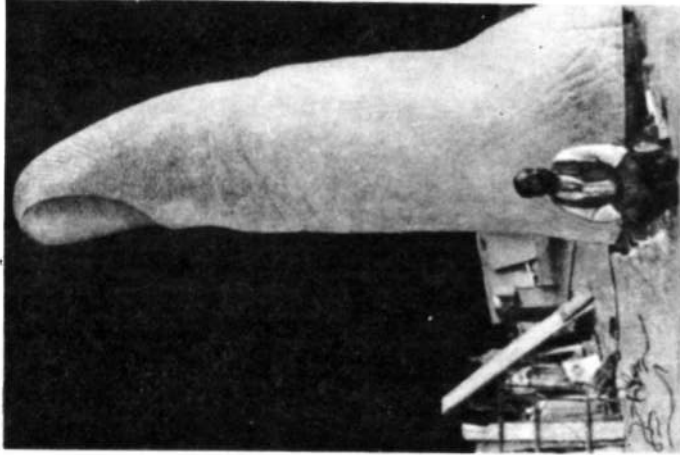
СФИНКС ПОД УГРОЗОЙ

Подле самой большой в мире мольной скульптуры — знаменитого древнеегипетского сфинкса в Гизе идут ремонтно-реставрационные работы. У этого каменного льва с головой человека отвалился кусок лапы.

Египетская печать неоднократно с тревогой писала об угрозе, нависшей над одной из главных достопримечательностей страны. Высызываются серьезные опасения в связи с тем, что многотонная голова «отца ужаса», как называют сфинкса в Египте, в ближайшем будущем может рухнуть на землю.

Более четырех с половиной тысячелетий грандиозный монолит подвергался разрушительному воздействию песчаных бурь, землетрясений, температурных колебаний. Разрушали его и люди: например, ядрами наполеоновских пушек отбит нос сфинкса. Однако главным врагом подтачивающие его основание.

Не раз за долгую жизнь сфинкса над ним работали реставраторы. В последний раз «лечение» каменного гиганта проводилось в начале 1980 года, когда сфинкс был пропитан специальным клеевым составом. Однако, как оказалось, эта мера не смогла приостановить процесс эрозии, и теперь предстоит вновь думать о том, как сохранить уникальное творение древних скульпторов для будущих поколений.



„... ЧИСТЕЙШЕЙ ПРЕЛЕСТИ ЧИСТЕЙШИЙ ОБРАЗЕЦ”

ПОРТРЕТЫ

Н. Н. ПУШКИНОЙ



Н. Н. Гончарова.
Рисунок пером
А. С. Пушкина на рукописи
«Медного всадника».
1833.

А. Брюллов.
Н. Н. Пушкина.
Акварель. 1832.
(Копия А. Корина)



«Я женат — и счастлив; одно желание мое, чтоб ничего в жизни моей не изменилось — лучшего не дождусь. Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился», — писал Пушкин зимой 1831 года своему другу Петру Плетневу через неделю после свадьбы. «Женке» поэта (как часто он называл ее в письмах) было восемнадцать лет. Годом ранее, когда до Петербурга только долетела весть о сватовстве Пушкина, известный острослов поэт Петр Вяземский так отозвался о выборе друга: «Тебе, первому нашему романтическому поэту, и следовало жениться на первой романтической красавице нынешнего поколения».

Как же выглядела Наталия Николаевна, урожденная Гончарова, в замужестве Пушкина? Какова она в восприятии современников?

Сохранилось довольно много словесных описаний внешности Наталии Николаевны и ее художественных портретов. Естественно, каждый видел и воспринимал ее по-своему и прежде всего как

жену Пушкина. Но было в этой женщине нечто такое, что выделяло ее из всех прославленных красавиц и составляло особенность ее натуры и характера.

Еще летом 1830 года поэт писал невесте, что она «как две капли воды» похожа на «белокурую мадону» — картину, продававшуюся на Невском проспекте в Петербурге (копию «Мадонны» Рафаэля, как выяснили теперь). Не только большое внешнее сходство юной красавицы с изображением мадонны, но и природные свойства ее натуры — чистота души, затаенная грусть, отречение от себя — привели Пушкина к такому сравнению. 8 июля 1830 года помечено стихотворение «Мадона», обращенное к будущей жене. Оно кончается словами, похожими на молитву:

*Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец.*

Вот еще несколько высказываний самого поэта и его современников, свидетельствующих об удивительной гармоничности внешнего и внутреннего облика Наталии Николаевны.

Д. Ф. Фикельмон. Запись в дневнике, 1831 год: «Пушкин приехал из Москвы и привез свою жену... Это очень молодая и очень красивая особа, тонкая, стройная, высокая, — лицо Мадонны, чрезвычайно бледное, с кротким, застенчивым и меланхолическим выражением, — глаза зеленовато-карие, светлые и прозрачные, — взгляд не то, чтобы косящий, но неопределенный, — тонкие черты, красивые черные волосы... Поэтическая красота г-жи Пушкиной проникает до самого моего сердца. Есть что-то воздушное и трогательное во всем ее облике — эта женщина не будет счастлива, я в том уверена! Она носит на челе печать страдания. Сейчас ей все улыбается, она совершенно счастлива, и жизнь открывается перед ней блестящая и радостная, а между тем голова ее склоняется и весь ее облик как будто говорит: «я страдаю». Но и какую же трудную предстоит ей нести судьбу — быть женою поэта, и такого поэта, как Пушкин!»

Пушкин. Письмо жене, 21 августа 1833 года: «Гляделась ли ты в зеркало, и уверилась ли ты, что с твоим лицом ничего сравнить нельзя на свете — а душу твою люблю я еще более твоего лица».

Пушкин. Письмо Н. И. Гончаровой (матери жены), 25 августа 1834 года: «Жена моя прелесть, и чем доле я с ней живу, тем более люблю это милое, чистое, доброе создание, которого я ничем не заслужил перед богом».

Письмо неизвестного. Около 1839 года: «Бог мой, как она хороша, эта самая мадам Пушкина, — она в высшей степени обладает всеми теми целомудренными и умиротворяющими свойствами, которые тихо привлекают взгляд и пробуждают в сердце того, кто их наблюдает, мысль, я бы сказал, почти религиозную. Жаль, что ее лицо так серьезно, но когда по временам на ее губах мелькает улыбка, как ускользящий луч, тогда в ее ясных глазах появляется неизъяснимое выражение трогательной доброжелательности и грусти, и в ее голосе есть оттенки нежные и немного жалобные, которые чудесным образом сочетаются с общим ее обликом».

Красноречиво говорит о чутком сердце Наталии Николаевны ее письмо брату Д. Н. Гончарову, написанное летом 1836 года — за полгода до гибели Пушкина: «...мне очень не хочется беспокоить мужа всеми моими мелкими хозяйственными хлопотами, и без того я вижу, как он печален, подавлен, не может спать по ночам, и, следовательно, в таком настроении не в состоянии работать... Мой муж дал мне столько доказательств своей деликатности и бескорыстия, что будет совершенно справедливо, если я со своей стороны постараюсь облегчить его положение».

Таковы письменные свидетельства. Рассмотрим теперь в хронологическом порядке до наших дней портретные изображения Наталии Николаевны.

Первый из них — плохо сохранившийся рисунок, подцветенный акварелью, работы неизвестного художника. Мы видим девочку, еще совсем ребенка, с серьезным не по летам лицом и большими



Неизвестный художник.
Наташа Гончарова.
Акварель.



В. Гау.
Н. Н. Пушкина.
Акварель. 1844.



Т. Райт.
Н. Н. Пушкина.
Карандаш, акварель. 1844.

печальными глазами. Портрет сделан по заказу деда Наташи — Афанасия Николаевича Гончарова, с которым она жила до пяти лет в его калужском имении (потом, по требованию матери, девочка была увезена в Москву к родителям). Этот безмянный, без всяких претензий рисунок типичен для той эпохи. Его цель — запечатлеть на память черты любимой внучки.

Контрастом первому изображению служит акварельный портрет, исполненный уже по заказу Пушкина в начале 1832 года Александром Брюлловым, братом знаменитого живописца. Архитектор, умевший получать выгодные заказы, честолюбивый и несколько суховатый по натуре, А. П. Брюллов стал модным мастером камерного акварельного портрета. До нас дошла целая галерея преимущественно женских изображений его работы: представительницы высшего света в роскошных нарядах, изысканных позах. По технике исполнения портрет Пушкиной — блестящий образец маэстрии художника. Тончайшие миниатюрные мазочки, струящиеся, перекрещивающиеся и тающие на лице, шее, плечах, широкие заливы прозрачной акварели на платье и фоне в соединении с точностью рисунка, верностью пропорций создают одно из прекраснейших произведений русской графики первой половины XIX века. И тем не менее это самый непохожий портрет Наталии Николаевны. Дело не в том, что здесь она выглядит старше своих 19 лет: Брюллов не почувствовал в ней и не сумел передать той «прелести», той «души», того «пречуткого сердца», которые так ценил и любил Пушкин. Характерно, что в рисунке самого поэта 1833 года пером и чернилами облик жены выглядит значительно более одухотворенно, чем на акварели Брюллова. В ее тонком юном профиле с трагически поднятыми и несколько сдвинутыми бровями, в головке со скромной домашней прической, длинной тонкой шее есть что-то очень трогательное и немного беспомощное.

Все остальные портреты сделаны после смерти Пушкина. Первый из них — любительский рисунок карандашом, исполненный в альбоме Наталии Николаевны 14 августа 1841 года ее дальней родственницей Н. И. Фризенгоф в Михайловском. Молодая женщина сидит в кресле, скрестив руки у пояса, устремив вдаль недвижный взгляд. Тот же профиль, что и в рисунке Пушкина: высокий лоб, прямой длинный точеный нос, маленький рот, небольшой овальный, мягко круглящийся подбородок. Но как изменилось выражение лица! Оно как будто окаменело от безнадежной тоски, слез и горя. И в то же время в посадке фигуры, прибранности одежды и прически мы ощущаем внутреннюю собранность и волю. Летом 1841 года Наталия Николаевна Пушкина, преодолев большие материальные трудности, привезла своих четырех детей (младшей дочери Наташе должно было исполниться пять лет) в Михайловское поклониться могиле отца. Вот что она писала весной 1838 года одному из опекунов с просьбой о выкупе Михайловского у наследников: «Мне необходим свой угол, мне необходимо быть одной, с своими детьми. Всего более желала бы я поселиться в той деревне, в которой жил несколько лет покойный муж мой, которую любил он особенно, близ которой погребен и прах его. Я говорю о селе Михайловском, находящемся по смерти его матери в общем владении — моих детей, их дяди и тетки. Я надеюсь, что сии последние... согласятся доставить спокойный приют семейству их брата, дадут мне возможность водить моих сирот на могилу их отца и утверждать в юных сердцах их священную его память. Меня спрашивают о доходах с этого имения, о цене его. Цены ему нет для меня и для детей моих. Оно для нас драгоценнее всего на свете».



В. Гау.
Н. Н. Пушкина.
Акварель. 1842—1843.

После гибели Пушкина Наталия Николаевна несколько лет жила очень уединенно (сначала в деревне, потом в Петербурге), посвятив себя детям. Как отмечали многие современники, ее лучезарная красота не померкла, но приобрела оттенок тихого сияния. «Госпожа Пушкина, вдова поэта, убитого на дуэли,— прекрасна; омраченное тяжелым несчастьем ее лицо неизъяснимо печально», — писал летом 1843 года итальянец граф Паллавичини, впервые увидевший ее.

С затаенной грустью в глазах, с выражением кротости на серьез-

И. Макаров.
Н. Н. Пушкина-Ланская.
Масло. 1849.



В. Гау.
Н. Н. Пушкина-Ланская.
Акварель. 1849.

ном лице видим мы Наталию Николаевну на пяти акварельных портретах 1842, 1843, 1844 и 1849 годов, выполненных акварелистом Владимиром Гау. Этому художнику, как никому другому, удалось запечатлеть на бумаге особенность натуры Наталии Николаевны. Ни тени кокетства или позерства. Невольно вспоминаются горькие слова П. А. Вяземского, обращенные к вдове Пушкина в 1841 году по поводу ее красоты: «Вы власть, Вы могущество в обществе... Я не знаю, почему Вы роковым образом не умели никогда в подобном случае взять выигрышную роль, которая предназначена Вам природою и принадлежит по самому законному праву. Вы не умеете царствовать... Не стоило быть столь прекрасной, как Вы, чтобы достигнуть такой печальной цели». Характерно, что на двух акварелях Гау 1849 года Наталия Николаевна изображена уже женой генерал-майора П. П. Ланского, за которого она вышла замуж в 1844 году; но облик ее, самоощущение не изменились.

1844 годом помечен еще один портрет Наталии Николаевны — рисунок остро заточенным графитным карандашом, подцветенный акварелью. Его автор — англичанин Томас Райт, гравер и рисовальщик, несколько раз приезжавший в Россию. Рисовал он в одной манере: в профиль, по пояс, натуралистически точно, резко, сухо, ничем не обнаруживая своего отношения. Но даже и в этом своеобразном художественном протоколе мы ощущаем все ту же погруженность модели в свои печальные мысли.





В. Гау.
Н. Н. Пушкина-Ланская.
Акварель. 1849.



Т. Нефф.
Н. Н. Пушкина-Ланская.
Масло. 1856 (?).

Два сохранившихся портрета масляными красками показывают нам облик Наталии Николаевны в последний период ее жизни (умерла она осенью 1863 года пятидесяти одного года). Первый из них написан летом 1849 года Иваном Макаровым — молодым художником, который сам попросил Наталию Николаевну «заняться» ее портретом, так как «сквозил характер... лица». «Чрезвычайно изящная картина», написанная Макаровым за три сеанса, заслужила следующий отзыв модели: «...это один из лучших моих портретов... я изображена такой красивой женщиной, что мне даже совместно согласиться, что портрет похож». Интересно, что Макаров, представитель молодого поколения как в общественной жизни, так и в живописи, сумел не только реалистически передать черты модели, но и возвести их в идеал, воплотив в нем свое представление не столько о генеральше Ланской, сколько о жене великого поэта, которой было посвящено стихотворение «Мадона».

На последнем портрете Наталии Николаевны, написанном придворным салонным живописцем Т. А. Неффом, вероятно, в 1856 году, мы видим уже немолодую женщину с бледным, осунувшимся лицом, с синими тенями под запавшими глазами, как это бывает с возрастом. Все еще правильные черты несут на себе отпечаток перенесенных страданий и усталости. Семь лет, разделяющие портреты работы Макарова и Неффа, были для Наталии Николаевны полны тревог, переживаний, болезней.

Каждый из этих двух художников ставил перед собой разные задачи и пользовался разными творческими методами. Для Макарова главным было создать возвышенный образ женщины, вдохновившей некогда Пушкина на дивные стихи. Он делает лицо центром картины — это самое яркое пятно, освещенное несколько сверху и с той стороны, куда повернута голова. Нежный румянец мягко сияет на золотисто-коричневом фоне портрета. Дополнительным цветовым акцентом, оттеняющим лицо, служит белое прозрачное газовое покрывало, ниспадающее с головы на плечи и грудь. Это воздушное, как бы сотканное из лунного света обрамление лица сообщает образу известную легкость и одновременно торжественность. И придает портрету отдаленное сходство с Сикстинской мадонной Рафаэля. Высокому строю произведения способствуют и другие приемы: овальная форма холста и вторящие ей линии лба, волос, подбородка, плеч, покрывала; живопись жидкими красками с лессировками, так что местами просвечивает теплый тонированный грунт; употребление красок, смешанных с белилами, сложных полутонов, ярких, неконтрастных, плавно переходящих из одного в другой.

Нефф видел свою задачу в том, чтобы представить даму высшего света, жену крупного военного чина. Это прежде всего репрезентативный портрет. Наталия Николаевна изображена в парадном дорогом наряде и драгоценностях на фоне резной спинки кресла и вьющихся лоз плюща. На ней белое открытое платье, отороченное кружевами, с правого плеча спущена красная бархатная мантилья с широкой собольей опушкой, на шее голубая с желтым узором лента, скрепленная бриллиантовой брошью, в ушах голубые эмалевые серьги. Желая возвысить модель за счет антуража² и аксессуаров, художник избирает прямоугольный формат портрета, резкое пересечение линий, контрастные сочетания красок. Он употребляет яркие локальные тона, пишет объемным пастозным выпуклым мазком...

И все же, быть может, именно на фоне этой кричащей роскоши виднее благородство черт усталого, немного скорбного лица. Вот как выглядела Наталия Николаевна примерно в то время, по словам Л. Спасской, дочери врача в Вятке: «От ее некогда знаменитой красоты сохранилось мало следов... В обращении Наталия Николаевна производила самое приятное впечатление сердечной, доброй и ласковой женщины и обнаруживала в полной мере тот простой, милый аристократический тон, который так ценил в ней Пушкин».

Е. ПАВЛОВА

¹ Репрезентативный (от французского *représentatif*) — представительный.

² Антураж (от французского *entourage*) — окружающая обстановка.

КАК УЧАТСЯ ЦВЕТОВОДЫ-ДЕКОРАТОРЫ

Я увлекаюсь ботаникой с детства. У нас дома много цветов, и любовь к ним мне привили моя мама и бабушка. Занимаюсь еще и рисованием, поэтому для меня растение — это не только натура, но и какое-то одушевленное существо, которое дышит, чувствует и живет своей жизнью. Мечтаю стать цветоводом-декоратором, но не знаю, где готовят подобных специалистов. Хотелось бы узнать об этом подробнее.

Лена Иванова, Москва

Мы в мире цветов. Вокруг нас алые тюльпаны, фиолетовые гиацинты, замечательная палитра гвоздик и прекрасная радуга ирисов. Глаза разбегаются от этого обилия красок.

Здесь, в одной из оранжерей Измайловского совхоза декоративного садоводства Москвы, проходят производственное обучение учащиеся профессионально-технического училища № 155, подготавливающего цветоводов-декораторов.

Любовь к цветам — это стремление к прекрасному. Цветы законченностью своих форм, окраской и ароматом несут людям радость, поднимают настроение. В училище поступает молодежь, влюбленная в природу: только такие ребята успешно осваивают эту интересную профессию.

Как построено здесь обучение? Подготовка будущих цветоводов-декораторов — это теоретическое обучение в кабинетах училища и производственное — непосредственно в парниках, скверах, садах и парках.

Помимо общеобразовательных дисциплин, ребята изучают такие предметы, как эстетика, цветоводство, дендрология, основы земледелия, зеленого строительства и другие.

Будущие цветоводы учатся составлению композиций букетов, гирлянд, венков и корзин. Цветочная аранжировка — своеобразное искусство, одно из средств воспитания вкуса. Не всегда используются одни растения: с помощью вспомогательных материалов — ваз, листов, корней, керамики, фона — цветы выглядят наиболее эффектно. Ребята осваивают трудоемкий процесс выращивания декоративных растений и определяют их место в оформлении площадей города и внутри помещений. В их распоряжении гербарии, цветные фотографии и слайды, красочные рисунки, киноплёнка. На занятиях преподаватель дает художественную оценку растениям и рассказывает о том, как каждый отдельный цветок гармонично вписывается в окружающий интерьер.

Обучение цветоводов-декораторов происходит также в различных павильонах Государственного ботанического сада Академии наук СССР, в павильоне «Цветоводство» на ВДНХ, где представлены самые последние достижения в этой области.

Известно, что только в Москве существует около 70 видов различных деревьев, кустарников и других садовых форм. А как применить эти многочисленные растения при оформлении площадей города? На этот вопрос отвечает раздел о садово-парковой и ландшафтной архитектуре. Ребята изучают элементы традиционной классической ландшафтной архитектуры, создания моносадов¹ и осваивают современное направление в садово-парковой архитектуре, которое заключается в том, что размещение растений должно быть подчинено общему архитектурно-художественному замыслу озеленяемой территории.

Будущие цветоводы-декораторы знакомятся с основами строительства спортивных сооружений, возводят декоративные стенки, оформляют цветочные площадки.

Значительное количество воспитанников училища, работая на предприятиях, продолжают учиться в вечерних и заочных институтах и техникумах. Многие из них вернутся в училище уже в качестве педагогов и будут обучать молодежь интересной профессии цветовода-декоратора.

С. ВДОВЕЦ

Будущие цветоводы-декораторы на практических занятиях.



¹ Моносад — участок, в котором высажены цветы одного типа.



МАСТЕРА
РУССКОГО
ИСКУССТВА

ДРЕВНЯЯ МОСКВА

Имя замечательного русского художника Аполлинария Михайловича Васнецова хорошо нам знакомо с детства. Репродукциями его работ иллюстрируются школьные учебники, новейшие исторические труды и путеводители по Москве. Наиболее известные его исторические картины находятся в центральных музеях нашей страны.

Впервые «младший Васнецов», как называли Аполлинария в отличие от старшего брата Виктора Михайловича, приехал в Москву в конце 70-х годов прошлого века и был поражен ею. Как замороженный, гулял с альбомом около Кремля, любовался домами, улицами, площадями города, делал зарисовки. Особенно интересовали художника памятники архитектуры, в ко-

торых он видел живых свидетелей исторических событий.

«Проникновение в темную даль времен посредством пейзажа меня привлекало давно», — говорил художник, вспоминая то время. Но приступил он к работе над ставшими потом знаменитыми полотнами уже академиком живописи, когда ощутил мастерство и накопил знания.

А. М. Васнецов выступает подлинным летописцем старой Москвы. В своих картинах он воссоздает облик древнего города и его ушедшую архитектуру. Мы видим, как строилась столица, как изменялся Кремль, в каких домах жили москвичи, какие у них были обычаи, как они одевались и развлекались. Один из современников художника вспоминал: «Думалось, как же

может человек так изучить и так изображать старину. Словно ведь с натуры списано. Показывали же старину многие художники, но в их картинах жили только люди, а здесь живет, дышит и рассказывает каждый камень стены, каждая маковка церкви, каждое бревно сруба».

Первой серьезной работой уже прославленного пейзажиста, пробудившей интерес к истории Древней Руси, были иллюстрации к юбилейному изданию М. Ю. Лермонтова 1891 года «Песни о купце Калашникове». А в 1897 году С. И. Мамонтов приглашает художника оформить «Хованщину» М. П. Мусоргского в Частной русской опере. В результате появились блестящие эскизы декораций, отмеченные В. В. Стасовым.



АПОЛЛИНАРИЯ ВАСНЕЦОВА

Часто Аполлинарию Михайловичу задавали вопрос, почему он так увлекся старой Москвой. «На это трудно ответить,— говорил он.— Может быть, потому, что я люблю все родное, народное, а старая Москва — народное творчество в жизни прошлого. Может быть, повлияло и то, что, очутившись в Москве в 1878 году после деревенской жизни в селе Быстрице — месте моей учительской деятельности, был поражен видом Москвы, конечно, главным образом, Кремлем. Жил неподалеку от него, на Остоженке, и любимыми прогулками после работы было «кружение около Кремля»: я любовался его башнями, стенами и соборами. И действительно, первые мои рисунки... того времени — виды древних памятни-

ков Москвы: Кремль, монастыри, церкви и древние дома, вид на город с Воробьевых гор.

Я в продолжение 10 лет жил напротив Кремля в Кокоревском подворье, постоянно имея перед собой этот всемирного значения памятник средневековья. Но едва ли не главной причиной было то, что я вообще люблю науку: собирать материал, классифицировать факты, изучать их. Все это, вероятно, и послужило главной причиной тому, что для всех интересующихся искусством на мне написано: «Старая Москва».

Да, прежде чем создавать каждую из картин, художник много работал как ученый-исследователь. Изучал исторические и литературные источники, старинные планы города, опи-

сания иностранных путешественников, побывавших в Москве в XVII—XVIII веках. Знакомился с летописями и миниатюрами Лицевого летописного свода XVI века, гравюрами и иконами, принимал участие в археологических раскопках.

«Чем дальше шло увлечение прошлым Москвы,— рассказывал он,— тем более и более открывались несметные сокрови-

Город строится.
Строительство деревянных
стен Кремля XII века.
◁ Акварель, уголь. 1903.

Московский Кремль
при Иване Калите.
Середина XIV века.
Акварель, уголь. 1921.

ща этого исторического города. Приходилось не только рыться в древних хранилищах, но буквально рыться в земле, отыскивая остатки древних зданий... Мною были открыты и обследованы остатки башни Берсеневских водяных ворот и отысканы следы башен Сретенских и Яузских ворот. Впоследствии я обзавелся материалами по истории Москвы. В моем распоряжении имеются все планы Москвы XVI—XVIII веков и многие гравюры местностей, из них несколько «уник». Чтобы зарисовать план Москвы с птичьего полета, художник от-

рая Москва. Как же создавались эти произведения?

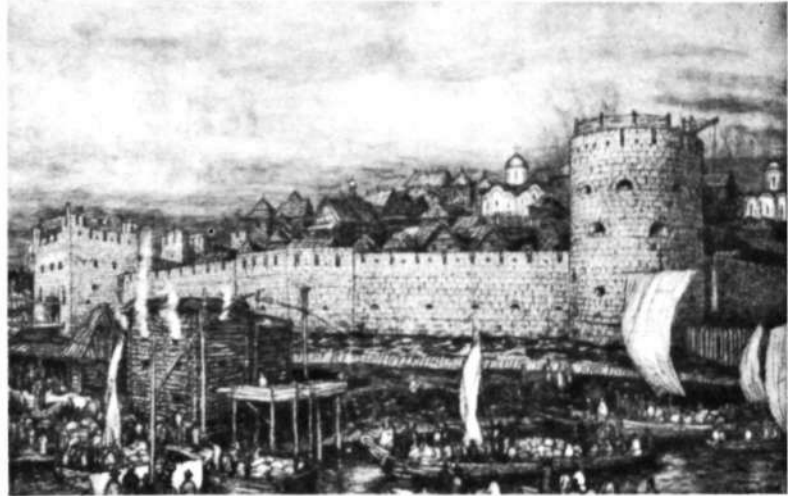
На основании научных данных А. М. Васнецов рисовал на небольших листах ватмана контурный архитектурный план будущей картины, показывая красной линией то, что осталось от древних веков, а черной — что нужно воссоздать художнику. Например, план-чертеж «Вероятный вид Красной площади во II половине XVII века»: красной линией показан храм Василия Блаженного, Спасская башня, кремлевская стена — все это осталось от XVI—XVII веков. Черной линией изображены

1156 году до расцвета в конце XVII века.

XII век — город строится. Боровицкий холм, с высоты которого открываются необъятные дали, вид на Москву-реку. Князь Юрий Долгорукий закладывает стены будущего города.

Постепенно Кремль растет, и при Иване Калите обносится новыми дубовыми стенами с башнями. Появляются каменные храмы, по реке плывут плоты, разгружаются баржи. Москва становится «перекрестком» сухопутных дорог и водных путей.

Часты пожары в XIV веке, досаждают набеги татар и ли-



важился даже подняться на воздушном шаре!

С 1900 года Аполлинарий Михайлович входит в комиссию Московского археологического общества по сохранению древних памятников и знакомится с учеными-историками Д. НГАНучиным, И. Е. Забелиным, В. О. Ключевским, а в 1906-м за активную и плодотворную работу его выбирают действительным членом этого общества. Знания Васнецова по истории столицы были глубоки и обширны: он сделал более 50 докладов, во втором томе «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря опубликовал большую статью «Облик старой Москвы», в одном из «Экскурссионных вестников» другую — «Древняя Москва»,

Воображение художника и его вдохновенная кисть завершали кропотливый труд ученого — и из веков как бы вставала ста-

Московский Кремль при Иване III. Начало XVI века. Акварель, уголь. 1921.

Торговые ряды, Гостиный двор, бастионы с пушками, церкви, колокольни, крыльцо Земского приказа, откуда читали народу указы царя, книжные лавочки — все это художнику надо было восстановить по историческим документам и дополнить воображением. Далее он делал эскиз, а потом уже писал картину. Работал в оригинальной технике: рисунок делался углем или мягким карандашом, фиксировался, затем накладывалась прозрачная акварель.

В 1920-е годы для Московского коммунального музея (ныне Музей истории и реконструкции Москвы) Аполлинарий Михайлович создал серию акварелей на тему истории Кремля — от строительства первых стен в

товцев. И в канун Куликовской битвы Дмитрий Донской обносит Кремль белокаменными стенами. Они надежно охраняли столицу: не осмелились штурмовать литовцы и только обманом вошел в Кремль хан Тохтамыш. Но недолгим было его торжество — великий князь разгромил татарские полчища и очистил Москву от непрошенных гостей.

Неприступной крепостью предстает Кремль Ивана III — первого государя всея Руси. С юга — река Москва, с запада — Неглинная, а по Красной площади — вдоль кремлевской стены — проложили ров, соединяющий эти две реки. У Боровицкой, Троицкой, Никольской и Спасской башен устанавливают

Вероятный вид белокаменного Кремля при Дмитрии Донском. Конец XIV века. Акварель, уголь. 1922.

подъемные мосты: ночью и в тревожное время их поднимают, и ни пеший, ни конный не может проникнуть в Кремль. До сих пор у Кутафьей башни Троицкого моста остались следы подъемных устройств. Тогда же появились кирпичные стены и знаменитые соборы Кремля — Успенский и Благовещенский. Москва становится одним из красивейших городов Европы.

В XVII веке низким деревянным покрытиям кремлевских башен пришли на смену высокие шатры. В 1937 году на них вспыхнули сегодняшние рубиновые звезды.

и воин. Гулко раздается топот копыт в предутренней тишине, тревожно взвилась стая птиц... Картина красива в цвете и строго исторична. Средствами живописи мастер точно передает тревожную обстановку начала XVII века — Смутного времени.

Одна из самых ярких акварелей художника — «Площадь Ивана Великого в Кремле». Праздничный день. Легкий ослепительный снег сверкает на домах и колокольнях. В санях и возках съезжаются люди на богомолье в кремлевские соборы и с Ивановской площади пешком вступают на Соборную.

торг — средневековая рыночная площадь. Постепенно слава о ней пошла повсеместно, и стали величать ее Красная, что значит «красивая». Яркую картину народной жизни изобразил Васнецов в полотне «Красная площадь во второй половине XVII века». При Иване Грозном на площади был возведен Покровский собор в память взятия русскими войсками Казани. Возле храма на вершине, или «лбу», обрыва был устроен каменный помост — лобное место. С него в торжественные дни царь или высшее духовенство говорили с народом.



Книжные лавочки на Спасском мосту в XVII веке. Акварель, уголь. 1916.



Площадь Ивана Великого в Кремле. XVII век. Акварель, белла. 1903.

Излюбленной темой исторических циклов Аполлинария Михайловича была Москва XVII столетия, с большой правдивостью и теплотой воскресил он своеобразие русской архитектуры: высокие деревянные дома с причудливыми башенками и наружными крытыми лесенками на столбах, арочные и «живые» мосты, улицы с деревянными мостовыми. И на этом удивительном, словно бы сказочном фоне разворачиваются сцены народной жизни.

В картине «Гонцы. Ранним утром в Кремле» мы видим город того времени. Боярские хоромы, дома служилых, церкви расположились вдоль тесовой мостовой, по которой мчатся, боязливо озираясь, два всадника: монах

Звучные, сочные краски зимнего пейзажа гармонично сочетаются с величественной архитектурой. С давних времен Ивановская площадь была деловым центром города, на ней размещались приказы, занимавшиеся важными государственными и частными делами. В будние дни здесь собирались люди, чтобы написать жалобу или прошение. Поскольку газет не было, поднимался на крыльцо подъячий, вынимал грамоту и кричал: «Слушай, народ царствующего града!» С того времени и повелось выражение «кричать во всю Ивановскую», то есть в полную силу голоса и легких, чтобы все слышали.

С востока у кремлевской стены расположился Великий

В XVI веке Красную площадь и прилегающие к ней улицы обнесли кирпичной стеной и прозвали эту часть столицы Китай-городом. Аполлинарий Михайлович любил показывать жизнь Китай-города с его многолюдными базарами, хаотично застроенными улочками, неповторимой архитектурой, многоголосой нарядной толпой. Самым оживленным местом был тут перекресток. Художник так описывал его: «На крестцах, перекрестках улиц, неожиданно раздавшийся вопль и причитания говорили о том, что родственники узнали в выставленном напоказ божедوماми покойнике, подобранном ими на улице, своего родственника... Слышался плач детей-подкидышей, вынесенных сюда в корзинах все теми же божедوماми, собирающими добровольные приношения на их пропитание. Пройдет толпа скоморохов с сопелями,

гудками и домбрами, раздастся оглушительный перезвон колоколов на деревянной на столбах колокольне. Склоняются головы и спины перед проносимой мимо чудотворной иконой. Разольется захватывающая разгульная песня пропившихся бражников. Гремят цепи выведенных сюда на покаяние колодников, крик юродивого, песни калик перехожих. Смерть, любовь, рождение, стоны и смех, драма и комедия — все завязалось неразрывным, непонятным узлом и живет вместе как проявление своеобразного уклада жизни средневекового города».

Многочисленные мосты Москвы привлекали художника своей красотой и архитектурой: Москворецкий, Воскресенский, Всесвятский, Троицкий, Спасский... Особенно красив был Всесвятский мост через Москву-реку с двухшатровой шестиворотной проездной башней. Сочетание кирпича, белого камня, резных деталей, живописных изразцов делало ее одним из самых заметных и красочных сооружений

города. Здесь часто устраивались народные гуляния, москвичи через аркады любовались видом на Москву-реку и Кремль. И вот картина А. М. Васнецова. Яркие лучи солнца освещают мост, сверкает ослепительно белый снег, толпа ряженных скоморохов, весело приплясывая, спускается в Замоскворечье. Эта живая сцена дана на фоне величественных построек Кремля.

В Китай-городе — на мосту через ров к Спасской башне — располагались книжные лавочки. Со времен Ивана Грозного продавали здесь рукописные и печатные книги, календари, лубочные картинки. Поэтому Спасский мост был местом, откуда люди разносили новости.

Интересное оборонительное сооружение показано в акварели художника «Семиверхая угловая башня Белого города в XVII веке». Через Москву-реку было несколько бродов. Один

Гонцы. Ранним утром в Кремле.
Начало XVII века.
Масло. 1913.

из них находился недалеко от Чертольских ворот (современная Кропоткинская площадь). И вот вблизи брода в юго-западном углу Белого города для охраны Москвы и отражения татар, нападавших, как правило, с юга, возвели дозорную башню с семью деревянными шатрами наверху.

На берегу в те времена обычно располагались общественные бани. Замечательный рассказчик и комментатор своих работ, Аполлинарий Михайлович подробно писал о них: «Суббота, работы кончились, и расходится рабочий люд после трудового дня. Ближе к вечеру, затихли гомон и сутолока в Гостином дворе, на Большом торге, на Красной площади. Пошли перезвоны к вечерне, загудела Москва как улей от звона сорока сороков. Скрипят, режут банные журавцы, поднимая и опуская длинные шеи с бадьями на ве-

Медведчики. Старая Москва.
Акварель, уголь. 1911. ▶





ревках, работают водоливы. В бане идет несмолкаемый гам от говора — ничего не разберешь, каждый слышит только соседа. Зато в предбаннике потише и посветлее и идут мирные разговоры. Не было тогда клубов и театров, где бы московские граждане могли бы сойтись и побеседовать, не было газет, где можно было бы почерпнуть новости... А дома разомлевшие от пара москвичи и москвички пьют горячее сусло с астраханским стручком или ароматный горячий сбитень на меду. При свете лучины или сальных свеч коротают длинный зимний вечер в кругу своих семей за слюдяными оконцами в бревенчатых и

брусяных избах старой Москвы».

Любили в Древней Руси праздники, игры и всякое веселье. Большим развлечением горожан был приход медведчиков с ручным медведем, смешно и похоже изображавшим людей. Аполлинарий Михайлович показывал сценки народной жизни настолько живо и убедительно, что кажется, будто художник — очевидец этих событий.

Очень хорошо сказал о его творчестве народный художник СССР К. Ф. Юон: «Чисто творческое, глубоко интуитивное искусство А. М. Васнецова еще далеко не по достоинству оценено современниками. Это про-

изошло отчасти вследствие широкого увлечения чисто формальными задачами последнего времени, зачастую заглушающими все кругом, шумно заявляя о своем существовании; но многое из нарождавшегося в быстрой смене уже успело умереть. Искусство же Васнецова, обладавшего даром видеть и воскрешать живой трепет жизни ушедших веков, было проникнуто подлинно вдохновенным теплом и правдой... оно не только не умрет, а наоборот, чем дальше будет существовать, — тем будет ценнее».

**Е. ВАСНЕЦОВА,
Л. КАНДАЛОВА**

ИТАЛЬЯНСКИЙ МЕТОД РАБОТЫ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ

Редакция получает от читателей письма с просьбами чаще рассказывать о масляной живописи. Эта техника, родившаяся много столетий назад, на первый взгляд вроде бы не требует значительных знаний. Однако это не так.

Под рубрикой «Практические советы» наш журнал публиковал ряд материалов об основах масляной живописи, о подрамниках, грунтах, свойствах красок. В дальнейшем мы предлагаем продолжить разговор о разбавителях, лаках, палитре, кистях. Художники расскажут и о том, как писать маслом натюрморты, пейзажи, интерьеры, портреты, жанровые картины.

Тот, кто решил всерьез заняться этой замечательной техникой, должен изучить ее досконально и в первую очередь те приемы письма, которые не потеряли и сейчас своей практической ценности. Сегодня, дорогие читатели, мы предлагаем вашему вниманию рассказ об итальянском методе работы маслом. В следующем номере — о фламандском. Знакомство с ними полезно каждому, кто не только занимается живописью, но и интересуется историей мирового изобразительного искусства, хочет проникнуть в секреты творчества прославленных мастеров.

Тициан, Тинторетто, Эль Греко, Веласкес, Рубенс, Ван-Дейк, Энгр, Рокотов, Левицкий и многие другие известные вам живописцы строили работу над своими произведениями сходным образом. Это позволяет говорить об их технологии живописи как об едином методе, который применялся в течение очень долгого времени — с XVI до конца XIX века.

Многое мешало художникам продолжать пользоваться фламандским методом, поэтому он недолго просуществовал в чис-



том виде в Италии. Уже в XVI веке растущая популярность станковой живописи требовала более сжатых сроков исполнения за-

казов за счет упрощения техники письма. Этот метод не позволял художнику импровизировать во время работы, поскольку рисунок и композицию при фламандском методе изменить нельзя. Второе: в Италии, в стране с ярким и разнообразным освещением, вставала новая задача — передать все богатство световых эффектов, что предопределяло особую трактовку цвета и своеобразную передачу света и тени. Кроме того, к этому времени стали более широко применять новую основу для живописи — холст. По сравнению с деревом он был легче, дешевле и давал возможность увеличить размеры произведения. Но фламандским методом, требующим идеально гладкой поверхности, на холсте писать очень трудно. Решить все эти проблемы дал возможность новый метод, названный по месту его возникновения итальянским.

Несмотря на то что итальянский метод представляет собой сумму приемов, характерных для каждого художника в отдельности (причем им пользовались такие разные мастера, как Рубенс и Тициан), мы можем выделить и ряд общих черт, объединяющих эти приемы в одну систему.

Начало нового подхода к живописи относится ко времени появления цветных грунтов. Белый грунт стали покрывать какой-либо прозрачной краской, а впоследствии мел и гипс белого грунта стали заменять различными красочными пигментами, чаще всего нейтральными серыми или красно-коричневыми. Это нововведение значительно ускоряло работу, так как сразу давало или самый темный, или средний тон картины, а также определяло общий колорит произведения. Рисунок при итальянском методе наносили на цветной грунт углем или мелом, затем контур обводили какой-либо

краской, обычно коричневой. Подмалевок начинали вести в зависимости от цвета грунта. Мы рассмотрим здесь несколько наиболее часто встречающихся вариантов.

Если грунт брали средний серый, то все тени и темные цветные драпировки прописывались коричневой краской — ею же обводили рисунок. Света наносили чистыми белилами. Когда подмалевок высыхал, приступали к живописи, прописывая света в красках природы, а в полутонах оставляя серый цвет грунта. Картина писалась или в один прием, и тогда цвет сразу брался в полную силу, или заканчивалась лессировками и полулессировками по несколько более светлой подготовке.

Когда брался совсем темный грунт, его цвет оставляли в тенях, а света и полутона подмалевывали белилами с черной краской, смешивая их на палитре, причем в наиболее освещенных местах красочный слой наносили особенно пастозно. Получалась картина, вначале вся написанная одним цветом, так называемая «гризайль» (от франц. gris — серый). Такую подготовку после просушки иногда скоблили, выравнивая поверхность, затем картину заканчивали цветными лессировками.

В случае применения грунта активного цвета подмалевок часто велся краской, которая с цветом грунта давала нейтральный тон. Это было необходимо для ослабления в некоторых местах слишком сильного действия цвета грунта на последующие слои краски. При этом использовали принцип дополнительных цветов — например, на красном грунте подмалевывали серовато-зеленым тоном¹.

¹ Принцип дополнительных цветов был научно обоснован в XIX веке, однако применялся художниками задолго до этого. Согласно этому принципу существует три простых цвета — желтый, синий и красный. От их смешения получается три составных цвета — зеленый, фиолетовый и оранжевый. Составной цвет является дополнительным к противоположному простому, то есть от их смешения получается нейтральный серый тон. Это очень легко проверить, если смешать красный и зеленый, синий и оранжевый, фиолетовый и желтый.

Итальянский метод предполагает два этапа работы: первый — над рисунком и формой, причем самые освещенные места всегда прописывали более плотным слоем, второй — над цветом при помощи прозрачных красочных слоев. Этот принцип хорошо иллюстрируют слова, которые приписывают художнику Тинторетто.

Он говорил, что из всех красок ему больше всего нравятся черная и белая, поскольку первая дает силу теням, а вторая — рельеф формам, остальные же краски всегда можно купить на рынке Риальто.

Основоположником итальянского метода живописи можно считать Тициана. В зависимости



Рубенс.
Бракосочетание Марии
Медици во Флоренции.
Масло.
◁ 1622—1625.

Рубенс.
Генрих IV перед
портретом Марии Медици.
Масло.
◁ 1622—1625.

Рубенс.
Апофеоз инфанты
Изабеллы.
Фрагмент.



Тициан.
Кающаяся Мария
Магдалина.
Масло.
1650.

Тициан.
Портрет Ипполито
Риминальди.
Фрагмент.
Масло. 1540.

от поставленных задач он пользовался или нейтральным темно-серым, или красным грунтом. Картины свои писал гризайлью очень пастозно, так как любил живописную фактуру. Характерным для него является небольшое число используемых красок. Тициан говорил: «Кто хочет сделаться живописцем, не должен знать больше, чем три краски: белую, черную и красную, и пользоваться ими со знанием». При помощи этих трех красок он доводил живопись человеческого тела почти до полной законченности. Недостающие золотисто-охристые тона он наносил лессировками.

Своеобразную технику применял Эль Греко. Рисунок он выполнял на белом грунте энергичными твердыми линиями. Затем наносил прозрачный слой жженой умбры. Дав просохнуть этой подготовке, он начинал прописывать белилами света и полутона, оставляя в тенях нетронутый коричневый фон. Этим приемом он добивался серого перламутрового оттенка в полутонах, которым знамениты его произведения и которого невозможно добиться смешением красок на палитре. Далее живопись велась по просохшему подмалевку. Света прописывались широко и пастозно, несколько светлее,

чем в законченной картине. Завершалась картина прозрачными лессировками, придающими глубину цветам и теням.

Техника живописи Эль Греко позволяла писать быстро и с незначительным расходом красок, что давало возможность применять ее в произведениях большого размера.

С точки зрения техники очень интересна манера Рембрандта. Она представляет собой индивидуальную трактовку итальянского метода и оказала большое влияние на художников других школ.

Рембрандт писал на темно-серых грунтах. Все формы в картинах он подготавливал очень темной коричневой прозрачной краской. По этой коричневой

подготовке без гризайли он пастозно писал в один прием или же местами брал цвет более разбеленный, чтобы завершить работу лессировками. Благодаря подобной технике в ней нет черноты, зато много глубины и воздуха. В ней также нет холодных оттенков, свойственных произведениям, исполненным по серому грунту без теплой подкладки.

Традиции итальянской живописи были заимствованы и русскими художниками XVIII—XIX веков. На темных, коричневых грунтах, подмалевывая серым тоном, который оставался в полутонах, писал А. Матвеев, В. Боровиковский — по серому, а К. Брюллов — по темно-коричневому грунту. Интересным



РУБЕНС



Рубенс.
Этюд головы девочки
(Клара Серена Рубенс).
Масло.

приемом пользовался в некоторых своих этюдах А. Иванов. Он исполнял их на тонком картоне светло-коричневого цвета, покрытом прозрачным масляным грунтом из натуральной умбры с зеленой землей. Рисунок обводил жженой сиеной и писал по коричневато-зеленой подготовке очень жидко гризайлью, используя цвет грунта как самый темный тон. Заканчивалась работа лессировками.

Следует заметить, что наряду с такими достоинствами, как быстрота исполнения и возможность передавать более сложные эффекты освещения, итальянский метод имеет ряд недостатков. Главный из них — это не очень хорошая сохранность произведения. В чем причина? Дело в том, что белила, с которыми, как правило, выполняется подмалевок, теряют со временем свою кроющую силу и становятся прозрачными. В результате сквозь них начинает проступать темный цвет грунта, картина начинает «чернеть», иногда на ней пропадают полутона. Через трещины красочного слоя становится также виден цвет грунта, что резко влияет на общий колорит картины.

Каждый метод имеет свои преимущества и свои недостатки. Главное, он должен соответствовать поставленной перед художником задаче, и, безусловно, любой метод всегда требует последовательного и продуманного применения.

А. АРЗАМАСЦЕВ

Рубенс владел в совершенстве итальянской манерой живописи, которую он усвоил в бытность в Италии, под влиянием увлечения произведениями Тициана, которые изучал и копировал.

В первом случае писал по белому клеевому грунту, не втягивавшему масло. Чтобы не портить его белизну, Рубенс делал для всех своих произведений эскизы в рисунках и красках. Традиционную фламандскую коричневую тушевку рисунка Рубенс упрощал, нанося на всю площадь белого грунта светло-коричневую прозрачную краску, на которую переводил рисунок (или же последний переводился на белый грунт), после чего прокладывал основные тени и места для темных локальных тонов (не исключая синего) той же прозрачной коричневой краской, избегая впадать в черноту. Поверх этой подготовки шла прописка гризайлью с сохранением темных теней, а затем следовала живопись в локальных тонах. Но чаще, минуя гризайль, Рубенс писал *a la prima*, с полной законченностью, прямо по коричневой подготовке, используя последнюю.

Третий вариант манеры живописи Рубенса состоял в том, что поверх коричневой подготовки живопись велась в локальных повышенных, то есть более светлых, тонах, с подготовкой полутонов синевато-серой краской, после чего шла лессировка, по которой заключительные света наносились корпусно.

Увлекаясь итальянской манерой живописи, Рубенс исполнил в ней многие свои произведения, причем писал по светлым и темно-серым грунтам. Некоторые эскизы его и неоконченные произведения выполнялись по светло-серому грунту, через который просвечивает белый грунт. Такого же рода прокладка находилась в частом употреблении у голландских живописцев, за исключением Тенирса, державшегося всегда белого

грунта. Для серого грунта служили свинцовые белила, черная краска, красная охра и немного умбры. Рубенс избегал слишком пастозных красок и в этом отношении всегда оставался фламандцем.

Постоянной заботой Рубенса было соблюдение теплоты и прозрачности в тенях, почему при работах *a la prima* в тенях не допускал он ни белой, ни черной краски. Рубенсу приписываются следующие слова, с которыми он обращался постоянно к своим ученикам:

«Начинайте писать ваши тени легко, избегая вводить в них даже ничтожное количество белил: белила — яд живописи и могут быть вводимы лишь в светах. Раз белила нарушают прозрачность, золотистость тона и теплоту ваших теней, ваша живопись не будет больше легка, но сделается тяжелой и серой. Совершенно иначе дело обстоит по отношению к светам. Здесь краски могут наноситься корпусно, насколько это нужно, но необходимо, однако, сохранять тона чистыми. Это достигается наложением каждого тона на свое место, располагая их один возле другого таким образом, чтобы легким движением кисти можно было стусевать их, не тревожа, однако же, самих красок. По такой живописи можно пройти затем решительными заключительными ударами, которые так характерны для больших мастеров».

Свои произведения, даже больших размеров, Рубенс выполнял часто на дереве с очень гладким грунтом, на котором краски даже по первому разу ложились хорошо, что указывает на то, что связующее вещество красок Рубенса имело значительную вязкость и липкость, которой не имеют современные краски на одном масле.

Произведения Рубенса не нуждались в заключительном покрытии лаком и просыхали довольно быстро.

«ЗООПАРКИ» ЖИЛЯ АЙО



Своих «меньших братьев» человек, как известно, запечатлел в искусстве много раньше собственного облика. Родившийся в таинственной стихии охотничьих обрядов, первобытный образ зверя долгие века и даже тысячелетия занимал центральное место в художественной деятельности, оттесняя на задний план смутные человеческие тени. Далеко не сразу «царь природы» обрел верховную роль в сюжетах искусства, но — когда это случилось — животные, птицы, рыбы, даже насекомые, навечно остались с ним, рассказывая то напрямую, то языком басни сложную и драматическую историю взаимоотношений человека с природой.

Внимательному наблюдателю о многом могут поведать фантастические каменные зверинцы средневековых соборов, маленькая белая собачка в знаменитой «Чете Арнольфини» Яна Ван-Эйка, могучий бык на картине Пауля Поттера, львы Рубенса, красный конь Петрова-Водкина или дикие гуси Рылова... Даже крохотная муха, которую любили дотошно выписывать европейские художники прошлого, имеет свой смысл и неповторимую роль. Животные не раз становились и героями монументов — так, в голландском городе Леэвардене стоит памятник корове, а в Колтушах под Ленинградом — собаке.

Издавна искусство вглядыва-

лось в «душу» животного, стремясь уловить в нем отблеск дремлющего разума, каких-то нереализованных возможностей природы. Поэтическая фантазия сочеталась здесь с элементами научного опыта. Недаром выдающийся советский художник-анималист Василий Алексеевич Ватагин с одинаковым блеском создавал и вымышленные, тонко «очеловеченные» портреты зверей, и безупречно точные с научной точки зрения картины-иллюстрации, украшающие ныне стены Московского зоологического музея. Многим, в том числе и автору этих строк, он любил напоминать буддийскую легенду о переселении человеческих душ в тела животных.

Ж. А й о.
Черепашки под лампами.
Масло. 1975. △

Ж. А й о.
Наброски птиц.
Пастель. 1979.



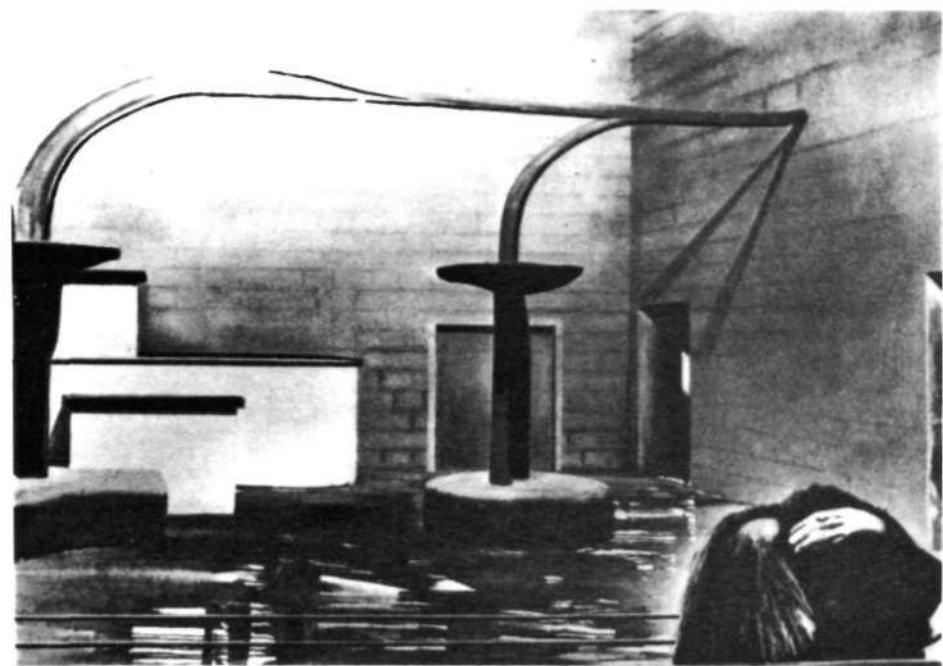
Древний сказочный образ в мастерской Василия Алексеевича поэтически озарял его произведения.

Нельзя сказать, что анимализм, искусство изображения животных, пользуется широкой популярностью у художников современного западного мира. Впрочем, что скорбеть о равнодушии к «меньшим братьям», если даже целостное, а не распотрошенное до неузнаваемости изображение человека давно уже стало в авангардизме редкостью! Однако там, где сохраняет жизненные силы реализм, умение удивляться «прекрасной и яростной» красоте природы, — там искусство не минует мира животных — таинственного и романтического, то согревающего своей добротой, то пугающего древней дикостью.

Самобытен и ярок пример Жюль Айо, одного из известных художников современной Франции. Этот мастер родился в Париже в 1928 году, там же получил художественное образование и ныне постоянно представляет свою страну на больших международных выставках, с одинаковым успехом выступает как рисовальщик, живописец, театральный художник, пишет стихи, полные светлого лиризма.

Айо — виртуозный портретист. Об этом свидетельствуют зарисовки друзей; решенные гибким, изысканным штрихом, они проникнуты душевным юмором. Но подлинная, родная его стихия, любимые герои — четвероногие, пернатые, водоплавающие обитатели моря и суши, равнин и лесов, африканских джунглей и средиземноморских островов. Их Айо воплощает с уверенным мастерством, за которым чувствуются долгие годы черновой натурной работы. Никто не рисует так много, жадно и упорно как художник-анималист, подчеркивал в полемическом задоре Ватагин в записках о любимом деле.

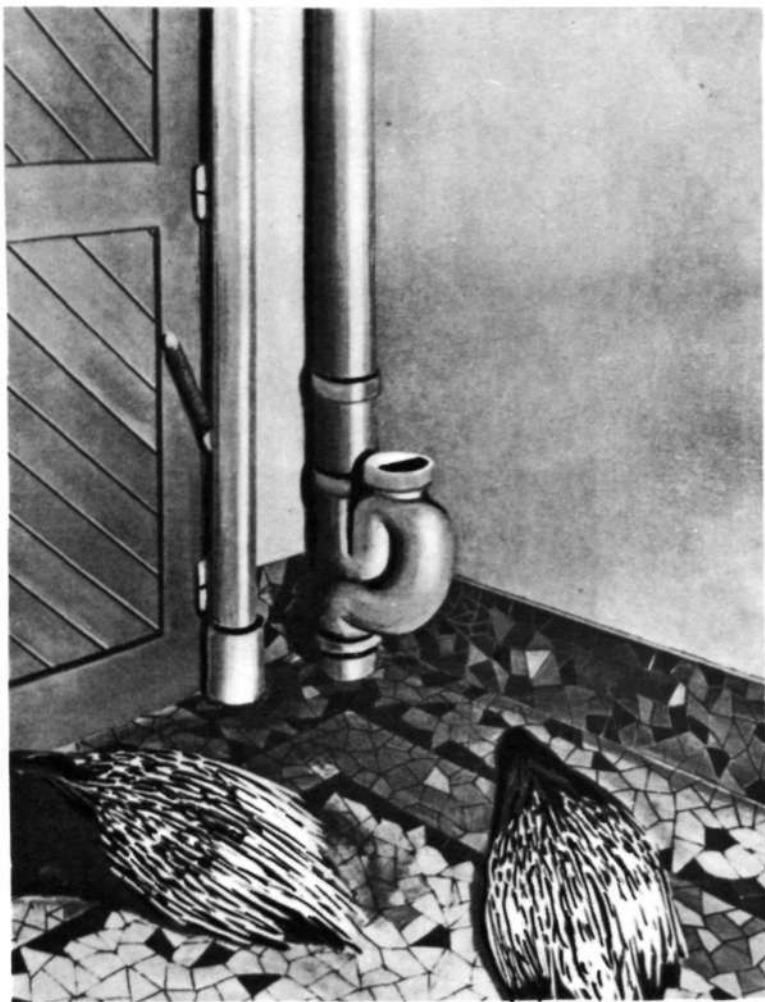
Страна Айо делится на две неравные части. Первая, меньшая, — это согретое солнцем приволье греческих пейзажей, среди которых не раз жил и работал художник. Легкие мазки акварели — на первый взгляд небрежные, но на самом деле наложенные со снайперской точ-



Ж. Айо.
Гора Агия-Ники с воронами.
Масло. 1978.

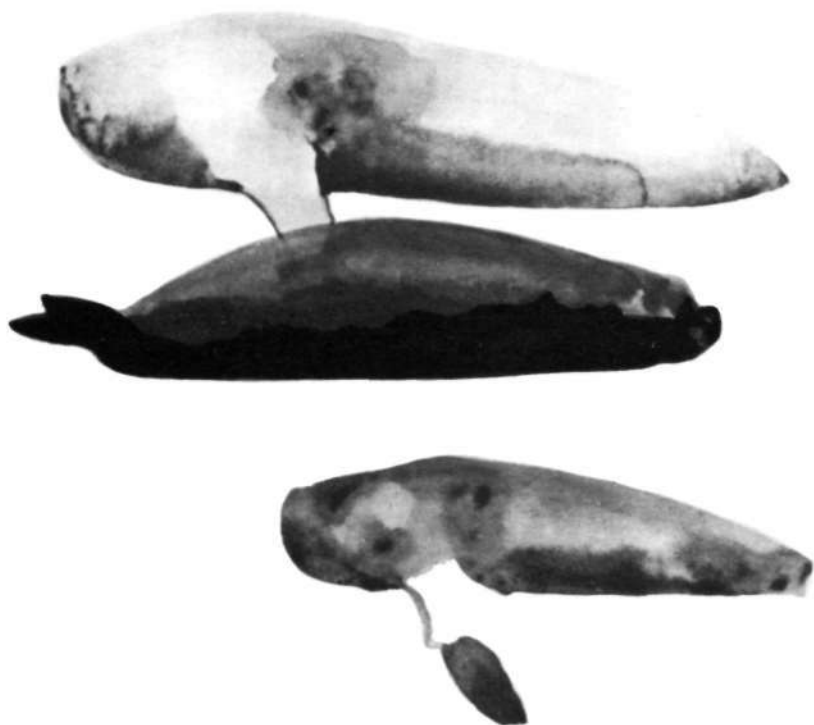
Ж. Айо.
Орангутанг.
Масло. 1972.

ностью — воссоздают атмосферу «античных» плоскогорий, сухой, выжженной травы, передают ощущение бездонно-синего южного неба. Живые твари выступают здесь полноправными хозяевами природной среды. Художнику достаточно двух-трех штрихов пастели, чтоб в колеблющемся мареве летней степи возник ослик с поклажей,



Ж. А й о.
Дикобразы.
Масло. 1976.

Ж. А й о.
Тюлени.
Акварель. 1977.



одного мазка черной краски — чтобы зритель увидел ворона, распластавшего крылья в свободном парении. Удивительно ощущение самой идеи полета в холсте «Гора Агия-Ники с воронами»!

Иногда Айо не прочь чуть прихвастнуть мастерством, намеренно обнажая прием. Так, его великолепные эскизы тюленей состоят из одного-единственного мазка акварели, меняющегося в зависимости от нажима, плотность которого блестяще передает переливы влажной шкуры.

В другой части «страны Айо» солнце сменяется мертвенным электрическим освещением, испещренные мхами теплые камни — серым бетоном, свобода — неволей. Печальны и даже трагичны «Зоопарки» художника, составившие огромную серию, работа над которой растянулась на долгие годы и длится по сей день.

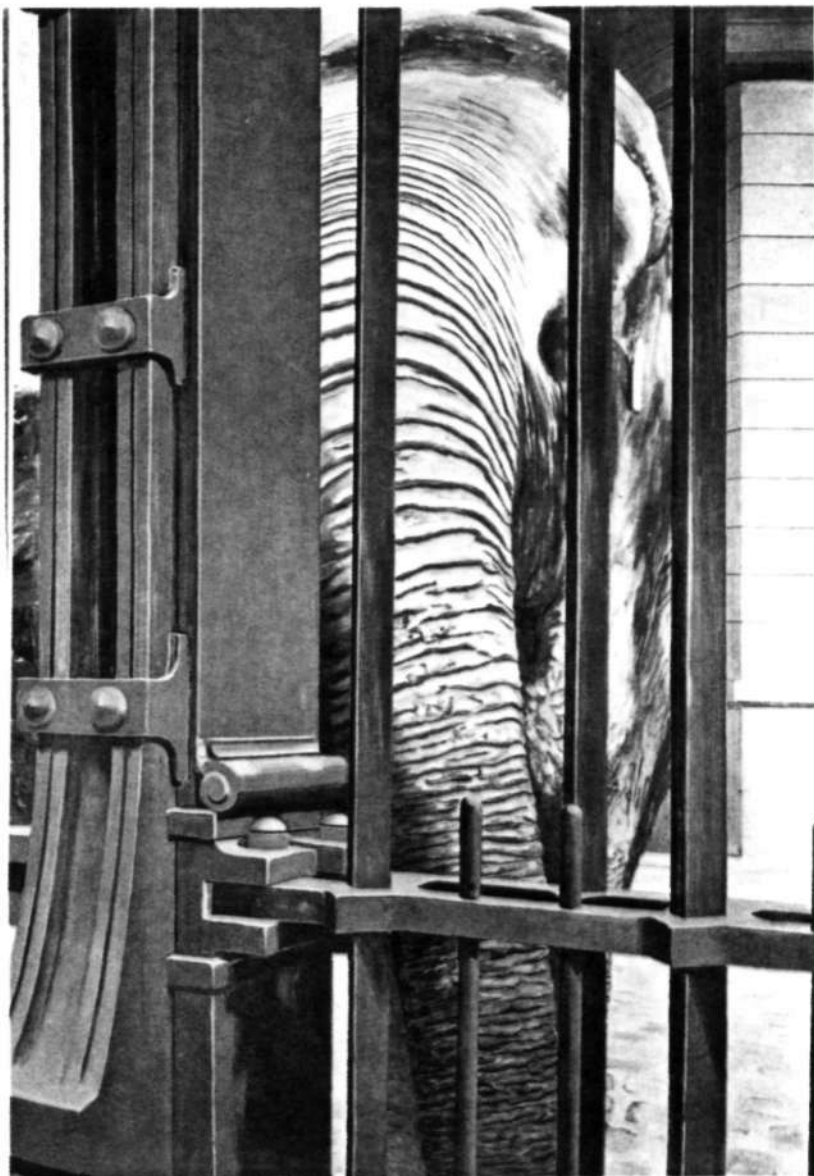
Давящее чувство «плена природы» воплощается в решетках, железных оградах, колючих шипах, ограничивающих пространство, в казенном равнодушии предупредительных табличек: «Пожалуйста, не бросайте ничего в воду!», «Не кормите животных!» Особенно жалкими кажутся здесь наивные имитации естественного пейзажа — обрубки стволов (их зловеще пародируют канализационные трубы), обшарпанные и грязные бетонные «скалы», ядовито-желтый, синтетический песок. Единственно живым элементом остается вода, серебристые блики которой воспринимаются как зыбкие воспоминания об утраченной свободе. Жизнь животных превращается в тягостный и мрачный спектакль, а сами они даже обретают иной раз сходство с техническими изделиями, какими-то предметами. Так, венками, брошенными в угол, кажутся два дикобраза на каменном полу.

Знаменательно, что животные здесь сплошь экзотические — слоны, обезьяны, крокодилы, гиппопотамы, — что дополнительно усиливает идею их разобщенности с родной природой. Пригорюнившись орангутангу, низверженному королю джунглей, Айо посвятил не только картину, но и целое сти-

хотворение в прозе: «Воплощенные старости и мудрости... Все окружающее он окидывает взором, полным глубокого сострадания. Как осторожно и царственно он накладывает на макушку лист салата!.. Блуждающий в густых джунглях своих грез, в ночном освещении он напоминает Рембрандта».

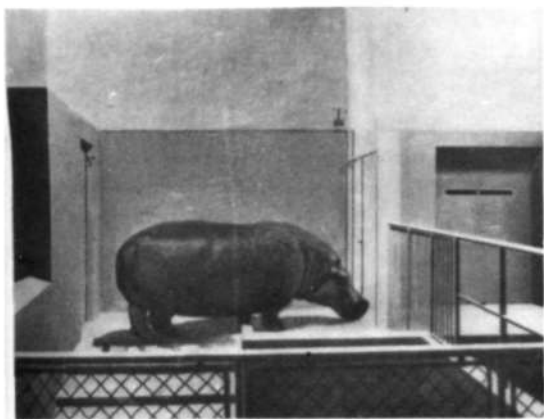
Но нелепо предполагать, что этот цикл Айо является карикатурой на реальные европейские зоопарки — столь же нелепо было бы в мрачных фантазиях Рэя Брэдбери или Артура Кларка видеть отрицание идеи космических путешествий. Современные зоопарки, среди которых почетное место занимает прославленный Венсеннский зоосад Парижа с его виртуозными реконструкциями пейзажей самых различных районов земного шара,— это важные исследовательские центры, постоянно расширяющие круг человеческих знаний о живой природе. Конечно, Жиль Айо менее всего думал задеть своих соотечественников-естествоиспытателей.

Образы эти — философское обобщение, предостережение о том, сколь печальная судьба ожидает естественную природу, если мир техники, мир, созданный руками человека, не найдет с ней общего языка. Мы постоянно читаем в газетах и журналах об экологическом кризисе, о тяжелых последствиях его в капиталистических странах, о погубленных лесах и море, покрытом пленкой нефти. Во многих странах Запада движение за охрану природы от произвола промышленных монополий вливается



Ж. Айо.
Интерьер с гиппопотамом.
Масло. 1970.

Ж. Айо.
Хобот.
Масло. 1970.



составной частью в антиимпериалистическую борьбу передовых слоев общества. На родине Айо образовалась даже целая партия «зеленых», ратовавшая за защиту природной среды, а предвыборная программа коммунистов включила лозунги «экологического протеста».

...Так и живут бок о бок в творчестве Айо образы вольной природы Средиземноморья и образы «природы в плену», символы беспощадного наступления мира техники на естественную среду.

Звери, томящиеся в его «зоопарках», учат человека милосердию к природе, будят тоску о добром и гармоническом сосуществовании «царей природы» с их «меньшими братьями». Не случайно один из писавших об Айо назвал его творчество «критическим реализмом». Взгляд художника на мир честен, пристрастен, полон суровости и тревоги, а вместе с тем — и большого поэтического чувства.

М. СОКОЛОВ,

кандидат искусствоведения

МАМЫ ВСЯКИЕ ВАЖНЫ

Когда девочек или мальчиков спрашивают, кем они мечтают стать в будущем, нередко можно услышать в ответ: «Буду как моя мама». И с гордостью назовут одну из замечательных профессий.

Не случайно тема «Моя мама» — одна из любимых в творчестве юных художников. Разные мамы стали героинями детских рисунков, присланных в редакцию на конкурс «Моя Родина — СССР». Разнообразны сюжеты красочных композиций: мамин портрет, мама в семейном кругу, за работой, на отдыхе. По искренним, доверительным произведениям можно узнать не только характер той или иной героини, но и определить, где она живет, чем занимается.

На этих страницах вы видите рисунки участников конкурса. Тема труда — основная в этом живописном рассказе. Хлебороб, строитель, доярка предстают в работах Риты Тарасевой из Волгограда, Ларисы Стуковой из Дивногорска, Вадима



Рита Тарасева,
12 лет.
Хлеб.
Акварель.
Волгоград.

Лариса Стукова,
12 лет.
Геодезистка.
Гуашь.
Дивногорск.

Ира Кузнецова,
16 лет.
Делают кошку.
Линогравюра.
Небит-Даг
Туркменской ССР.

Аня Кожина, 15 лет,
Папа, мама, Бобик и я —
спортивная семья.
Акварель.
Ленинград.



Биспена из Риги. А Ира Кузнецова из города Небит-Дага изобразила в линогравюре сразу четырех трудолюбивых мам, они дружно ткут узорчатый туркменский ковер. В нашей стране особенно почетен труд каждой женщины, которая растит детей и служит примером в работе на заводе, стройке, в колхозе, учреждении. Предстают в живописных и графических листах юных авторов мамы всевозможных профессий: врачи, агрономы, учителя, воспитатели в детском саду...

Мама не только труженица, она добрый и верный друг, с которым никогда не скучно. Этой теме посвящены рисунки Ани Кожинной и Люды Швец из Ленинграда, Иры Цыпловой из Красноярска и многих-многих других юных художников.

«Какая она, моя мама?» — размышляет каждый автор, отражая характер портретируемой. Она бывает грустной и веселой, строгой и нежной, заботливой, ласковой и всегда самой красивой. Об этом говорят многочисленные портреты, выполненные акварелью, гуашью, пастелью, карандашом.

Лиричны и задушевные рисунки ребят из областей, краев и республик нашей страны, созданные на тему «Моя мама». Каждый из юных художников сумел по-своему передать глубину образа самого родного человека на земле.

Вот и ты, юный друг, посмотрев работы ровесников, попробуй тоже нарисовать свою маму.



Люда Швец, 14 лет.
Трамплин.
Акварель.
Ленинград.

Света Пакшина,
9 лет.
Мама.
Пастель.
Красноярск.

Ира Цыплова, 11 лет.
Мама, купи!
Тушь, перо.
Красноярск.



ВСТРЕЧА В РЕДАКЦИИ

В канун 60-летия образования СССР юные художники пришли в редакцию нашего журнала на торжественное вручение премий победителям конкурса «Моя Родина — СССР».

В зале собрались девочки и мальчики в пионерской форме — учащиеся изостудии при ДЭЗ № 17 Красногвардейского района Москвы. Разнообразна тематика их работ, которые пользовались успехом зрителей на выставке в Центральном Доме художника.

Самой маленькой гостье, побывавшей в редакции, недавно исполнилось пять лет. Это Маша Седакова, автор рисунков, особо отмеченных жюри. В своих работах девочка искренне, радостно передает окружающий ее мир.

Победителям конкурса были вручены дипломы. Каждый получил подарок — альбом, этюдник, краски, кисти. Первой премии конкурса удостоен 12-летний Володя Бойков: ему скоро предстоит побывать в солнечном «Артеке».

Редакция еще раз поздравляет награжденных и желает всем студийцам и их руководителю — молодой художнице Марии Почечуевой новых творческих успехов.

ВЫСТАВКИ В ТБИЛИСИ, ПОДОЛЬСКЕ И ИРКУТСКЕ

В детской картинной галерее Тбилиси и в подмосковном городе Подольске, в выставочном зале Союза художников РСФСР состоялись выставки детского творчества. Авторы представленных работ — участники конкурса «Моя Родина — СССР», проведенного нашим журналом в честь 60-летия образования СССР и 60-летия Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина.

На выставках экспонировались живописные и графические листы, декоративно-прикладное искусство юных художников всех союзных республик страны.

В Иркутской школе искусств выставка «Моя Родина — СССР» была открыта в дни проведения всесоюзного фестиваля «Художники — флоту». Всю экспозицию — пятьдесят рисунков детей разных возрастов и национальностей — редакция журнала «Юный художник» передала в дар юным любителям искусства города Иркутска.

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



В НОМЕРЕ:

- | | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
И нежность души, и сила духа | |
| 2 | ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА
Женщины тридцатых годов
в творчестве А. Самохвалова
А. Самохвалов. Из книги «Мой творческий путь» | Л. Правовойрова |
| 8 | ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ
Т. Федорова | В. Шумков |
| 10 | ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА
Петрарка и Мартини | Е. Мелентьева |
| 15 | Так звали художников | В. Дмитриев |
| 19 | МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА
Жизнь и подвиг Лины По | Б. Пятецкий |
| 22 | В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА
На службе агрессии | И. Куликова |
| 25 | Зарубежная мозаика | |
| | ПОИСКИ. НАХОДКИ. ОТКРЫТИЯ | |
| 26 | «...Чистейшей прелести чистейший образец»
Портреты Н. Н. Пушкиной | Е. Павлова |
| 31 | ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ
Как учатся цветоводы-декораторы | С. Вдовец |
| 32 | МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА
Древняя Москва Аполлинария Васнецова | Е. Васнецова,
Л. Кандалова |
| 38 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
Итальянский метод работы масляными красками | А. Арзамасцев |
| 42 | «Зоопарки» Жюль Айо | М. Соколов |
| 46 | РИСУЮТ ДЕТИ
Мамы всякие важны | Т. Блынская |

На 1-й странице обложки: О. Богаевская. Детский праздник. Масло. 1980.

На 2-й странице обложки: Вдохновение. Фото.

На 3-й странице обложки: Пармиджанино. Женщина с сосудом на голове. Бистр. перо, кисть. 1-я половина XVI века. Государственный Эрмитаж.

На 4-й странице обложки: А. П. Васнецов. На Крестце в Китай-городе. Старая Москва. Акварель, уголь, бумага, картон. 1902. Государственный Исторический музей.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор Н. П. Чеснокова

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Перепечатка материала разрешается только со ссылкой на журнал

Сдано в набор 04.01.83. Подп. в печ. 21.02.83. А00032. Формат 60×90. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7.0. Тираж 175 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 2191.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году. 3. 1983.



